

Les maux de la tribu. Lecture sociologique du vocabulaire des *Complaintes* de Jules Laforgue

JEAN-PIERRE BERTRAND
F.N.R.S.- Université de Liège

On sait que les auteurs symbolistes et décadents ont singulièrement renouvelé le lexique poétique. De Mallarmé à Huysmans, poètes, romanciers et dramaturges ont contribué à la *recapitalisation* du dictionnaire selon diverses stratégies. S'il est bien une médiation qui relie les écrivains entre eux, malgré leurs divergences, c'est en matière de vocabulaire qu'elle s'est opérée. Les historiens de la langue l'ont noté: à partir des frères Goncourt, la langue moderne a fait l'objet d'une révolution tant syntaxique que lexicale. Von Wartburg signale que les symbolistes se sont forgé «une langue pour initiés, une langue spéciale comme -toutes proportions gardées- les langues des métiers¹.»

La littérature, dans sa production lettrée, se retire de l'aire sociale, et met en place un dispositif de langage autonome. En se créant son propre code, elle s'inscrit en faux contre ce que Mallarmé appelle «les mots de la tribu», mais surtout s'isole dans l'utopie d'un discours qui vise à totaliser le monde (on pense au Livre de Mallarmé) tout en se détachant de lui.

Les procédés de recapitalisation lexicale sont divers; le travail idiolectal mené par chaque écrivain produit, dans la sphère lettrée, un micro-sociolecte. Le *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, de John Plowert² est révélateur de cette tendance. Si l'auteur, écrivain lui-même (alias Paul Adam), entend initier les lecteurs «au prestige hermétique des vocables» de l'épo-

1. Walther Von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, Berne, Francke, 10e éd., 1971, p.244.

2. Paris, Vanier, 1888.

que (p.10), il rédige par la même occasion un instrument manifestaire dont la fonction est de rallier autour d'un consensus linguistique et poétique une frange disparate de producteurs, lesquels entreprennent, à leur manière, un «travail détergent sur les marques sociales du langage»³. Mallarmé et Verlaine, selon Plowert, «n'employèrent jamais un mot exclu des dictionnaires officiels» (p.11), la plupart des jeunes (Adam, Kahn, Fénéon, Moréas, Poictevin et, bien sûr, Laforgue), en revanche, inventent des formes originales; l'archaïsme, le néologisme, la suffixation, l'emprunt, la forgerie sont monnaies courantes, et gages de «modernisme».

Laforgue aussi a touché au mot. Il consomme des vocables. Toutefois, contre la tendance dominante de l'époque, le poète ne retire pas de sa parole le vocabulaire en cours; au contraire, il puise, comme nous allons le voir, dans des lexiques choisis. En imprégnant ses *Complaintes* d'un plurilinguisme social, pour reprendre l'expression de Bakhtine, il casse le code lyrique.

Les innovations en matière lexicale que nous allons observer à l'intérieur des *Complaintes*⁴ se limiteront à deux aspects: le premier concerne les opérations qui portent sur le *signifiant*; le second envisage la manière dont Laforgue re-motive poétiquement les *signifiés* en usage dans trois discours sociaux.

1. ACCOUPLEMENTS DE MOTS

En décembre 1884, Laforgue commente la poésie de son ami G. Kahn:

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 [...]. Je me suis aussi, en mes *Complaintes*, complu en quelques-unes de ces incroyables membranes hymen⁵.

On connaît les créations lexicales qui émaillent l'oeuvre de Laforgue, notamment ses fameux mots-valises: «éléphantaisiste», «ennuiversel», «massacrilège»,

3. Comme l'a bien montré Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989, p.818.

4. L'édition à laquelle nous nous référons est celle de J.-L. Debauve, D. Grojnowski, P.Pia et P.-O. Walzer: Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, I, Lausanne, L'âge d'Homme, 1986 (en abrégé, *OC*).

5. J. Laforgue, *Lettres à un ami* (1880-1886), Paris, Mercure de France, 1941, p.64-65 (nous soulignons).

«s'exisoler», etc⁶. Quoique relativement peu nombreux, ces «accouplements» constituent l'aboutissement de la pratique laforguienne du signifiant.

Huit mots-valises seulement apparaissent au début, au milieu et à la fin du recueil:

- (1) Mondes vivotant, vaguement étiquetés
De livres sous la céleste *éternullité*
(«Préludes autobiographiques»)
- (2) Yeux des portraits! Soleil qui, saignant son quadrigé,
Cabré, s'y *crucifige!*
(«Complainte à Notre-Dame des Soirs»)
- (3) Puis s'affligent sur maint sein creux, mal abreuvés;
Puis retournent à ces vendanges *sexciproques!*
(«Complainte à Notre-Dame des Soirs»)
- (4) Mais, fausse soeur, fausse humaine, fausse mortelle,
Nous t'écarterons de hontes *sangsuelles!*
(«Complainte des Voix...»)
- (5) Cris jaillis là-bas d'un massif,
Violuptés à vif!
(«Complainte des Nostalgies préhistoriques»)
- (6) Et nous *délèvrant* de l'extase
(«Complainte des Nostalgies préhistoriques»)
- (7) Maisons de blanc: pompes *voluptiales*
(«Grande Complainte de la Ville de Paris»)
- (8) C'est le Tout-Vrai, l'*Omniversel* Ombelliforme
Mancenilier, sous qui, mes bébés, faut qu'on dorme!
(«Complainte du Sage de Paris»)

Facilement décryptables, ces métaplasmes enchevêtrent deux mots à la faveur d'un ou plusieurs élément(s) phonique(s) commun(s) ou proche(s)⁸. Ces termes,

6. Une liste exhaustive de ces créations a été dressée par François Ruchon, *Jules Laforgue (1860-1887). Sa vie, son oeuvre*, Genève, Albert Ciana éd., 1924, pp.152-160.

7. Ce néologisme a été corrigé par Laforgue dans l'unique «Erratum» de l'édition originale des *Complaintes* (Paris, Vanier, 1885).

8. Sur le mot-valise, cf. Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p.56 et Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE 10/18, 1984, pp.303-304.

quoique fusionnels, mettent en concurrence un *mot d'accueil* et un *mot-parasite*. Toujours l'un des deux prend le pas sur l'autre: «éternité», «crucifier», «réciproque», «sensuel», «volupté», «délivrer» et «universel» conservent leur sens dénoté, mais se chargent de la connotation négative et/ou causale (par association homophonique) du mot-parasite.

On notera que les deux registres auxquels ces bizarreries verbales renvoient sont ceux qui donnent au recueil entier son ancrage thématique: philosophie cosmique, d'un côté (1, 2 et 8); sexualité, de l'autre (3, 4, 5, 6 et 7). Tandis que le sentiment existentiel est frappé de nihilisme («nullité»; «omni» remplace l'unique) et de mort («crucifier» étant hyberbolisé par «figer»), par extension et amplification du sens du mot d'accueil, la sexualité est perçue dans toute l'équivoque de la fascination. Le mot-parasite («sexe», «sang», «viol», «lèvre») subvertit la signification du terme d'accueil; davantage que les mots-valises philosophiques, ceux du registre sexuel (ces «increvables membranes hymen» dont parle Laforgue) font coïncider la forme et le sens en dégageant des effets de relance sémantique qui méritent une attention particulière.

En fait, dans ces mots-valises, Laforgue rabat, en les déshonorant, les mots à l'état de choses. L'abstrait est contaminé par le concret; le concret se mêle à l'abstrait. Par un double mouvement de célébration et de rejet, la relation entre les mots et leur référent est détruite; la sexualité est matérialisée —ou désublimescée— dans ses effets et dans ses causes. Ces «métaphores-express», pour reprendre l'expression de J. Pérès⁹, se décrochent de la réalité (y compris linguistique) et cherchent à amalgamer en un vocable original des référents distincts en les enchevêtrant phonétiquement. En fusionnant les mots, Laforgue extrait un noyau de sens où les contraires se rejoignent: le viol est dans la volupté, de même que le sexe est dans la réciprocité ou le sang dans le sensuel, et vice-versa.

C'est à ce transfert non-exclusif des valeurs sémantiques que conduisent les télescopes laforguiens; en termes rhétoriques, ils constituent une forme particulière de syllepse de sens¹⁰ et relèvent d'une conception palingénétique du langage. Le poète lui-même a conscience de cet aspect utopique de la langue: lorsqu'il parle d'«harmonie de rêve» et de «couples impossibles», il prend acte du fossé qui sépare le langage de l'expérience vécue, tout en s'essayant à fondre l'un dans l'autre.

9. «Anticipation des principes de psycho-analyse dans l'oeuvre d'un jeune poète français», *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1922, p.927.

10. C'est-à-dire, selon Dupriez, *op.cit.*, p.434, la «figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré.»

Se jouant de l'arbitrarité du signe, il s'amuse, avant tout, des coïncidences fournies par les signifiants linguistiques.

Il n'est pas étonnant dès lors que *Les Complaintes* se fardent, tout aussi discrètement, de jeux de mots et de calembours. Certains se limitent à consolider, par allitération et extension de la rime, la sonorité des vers, comme dans la dédicace «A Paul Bourget» (9) où le calembour «cent pour cent» est peu compatible avec le sens du poème. Beaucoup s'offrent comme de pures facéties verbales:

- (9) Lançant de front les *cent pur-sang*
 («A Paul Bourget»)
- (10) Etre l'*âme des arts à zones* que veux-tu?
 («Complainte propitiatoire à l'Inconscient»)
- (11) Os de chatte, *corps de lierre*, chef-d'oeuvre vain!
 («Complainte des Voix...»)
- (12) Prolixe et monocorde,
 Le vent dolent des nuits
 Rabâche ses ennuis,
 Veut se pendre à la *corde*
 Des *puits!* et *puis?*
 Miséricorde!
 («Autre Complainte de l'Orgue de Barbarie»)

D'autres, plus cryptés, incrustent, par homophonie, une forme-sens qui s'intègre avec plus de netteté à la logique du poème. Considérons ces deux exemples:

- (13) «Tout est frais dès qu'on veut comprendre la nature»
 («Complainte des Pubertés difficiles»)
- (14) Ce qui fait que je l'aime
 Et qu'elle est même, vraiment,
 («Complainte des Noces de Pierrot»)

Le premier calembour est à prendre par antiphrase. En fait, comme l'indique à suffisance le mouvement de la complainte, la «fraîcheur» dont il est question dans cette pseudo-citation va à l'encontre de la répulsion qu'éprouve le locuteur-«pubère» à l'égard d'une fable érotique qu'il imagine malicieusement en contemplant quelques bibelots-fétiches (un «éléphant de jade», un «vase de Sèvres» dans lequel un «ocillet» expire de «pubères baisers»). «Tout est frais» dissimule, en

fait, l'angoisse de ce dernier devant ses propres mutations psycho-physiologiques et doit se lire comme un aveu d'effroi: «Tout effraie». Le recours au calembour est intéressant parce qu'il participe de la manoeuvre de dénégation derrière laquelle le locuteur a préféré se dissoudre dans ce poème. Fort de ses maximes à l'emporte-pièce, il se prend au piège d'une parole qui se moque d'elle-même et qui trahit celui dont elle procède.

Le jeu de mots de Pierrot (14) est d'une procédure plus complexe. Par homophonie, deux formules amoureuses sont apposées et syntaxiquement coordonnées: «je l'aime» et «elle est même». Mais alors que le propos du locuteur est intact, le sens et la forme de celui qu'il prête à son interlocutrice sont altérés ironiquement. Si Pierrot prétend aimer, il nie qu'il le soit en retour et se moque même de la possibilité de l'être «vraiment». Ce jeu sur les signifiants est une autre manière qu'a le poète de ressasser son motif de prédilection: «Aimer, être aimé». Aimer, c'est être «le même», c'est-à-dire ne pas pouvoir l'être¹¹. Mais le raisonnement («Ce qui fait que») va plus loin: si le pronom complément du verbe aimer «l'» (à considérer phonétiquement) égale «même» («elle est même»), il peut être remplacé par «m'»; «je l'aime» se convertit alors, en bonne logique, en un «je m'aime». L'ironie tient lieu ici d'une parade devant ce constat d'échec et d'impuissance dans lequel le locuteur –qu'il soit Pierrot est significatif– aime à se tenir. Jouer, selon l'«humeur du moment», avec le langage et les formules stéréotypées, c'est doublement prendre acte de leur usure et s'enfermer dans une parole joyeusement solipsiste.

D'autres atteintes au corps de la langue se donnent à lire dans *Les Complaintes*: les *archaïsmes* («malheureux», «pourchas», «gésine»), les *mots étrangers* (anglicismes: «blackboulé», «bock», «flirtation», «cant», «steamer»; latinismes), les *écarts orthographiques* («mals», «loyals», «hébreux» –au singulier, «vivotte»), les *forgeries lexicales*, les *sonorités cacophoniques* démantèlent l'instrument linguistique en laissant entendre un grésillement continu. Faute de pouvoir envisager l'examen de tous ces procédés –ce qui demanderait une étude à part entière–, abordons la manière dont le poète fait usage de l'emprunt aux langues techniques. Il s'agit là d'une spécificité laforguienne, peu observée à ce jour, et qui met en question le statut du signifié linguistique.

11. On retrouve explicitée cette homologie dans d'autres vers, par exemple, dans la «Complainte des cloches»: «Que je t'aime! pour moi-même!» (v.30).

2. PILLAGE INTERDISCURSIF

En créant des vocables ou en jouant sur les mots, Laforgue s'approprie le langage et le manipule comme un objet. La singularité de sa parole procède, en outre, d'un véritable *pillage interdiscursif*.

Les Complaintes, transversalement, sont parsemées de termes et d'expressions qui s'indexent au moins sur trois champs lexicaux: le *religieux*, le *médical* et l'*économique*¹². Que signifie au juste cette démarche, qui déroge aux habitudes des auteurs symbolistes, et qui consiste à infiltrer le poème de vocables issus de stocks préétablis? S'il s'agit, pour Laforgue, de marquer socialement son texte poétique, par un jeu de référents extra-littéraires, il est aussi question de confronter sa propre parole à un triple intertexte¹³. Le religieux, le médical et l'économique se relaient tour à tour dans l'expression d'une parole qui se frotte, ironiquement il est vrai, à leur vocabulaire. Il n'est pas dans l'intention de Laforgue d'intégrer ces discours en reproduisant leur doxa; il ne prétend pas davantage y trouver l'expression adéquate à sa sensibilité. Ce qu'il entend conquérir, c'est, selon ses propres mots, un «supplément de vocabulaire»:

[...] ne prendre guère le catholicisme et la rhétorique mystique que tu sais que *comme supplément de vocabulaire!*¹⁴.

Mais pourquoi se tourne-t-il en priorité vers ces trois langages reçus? Nous allons voir que ceux-ci s'offrent tout à la fois comme des discours d'emprunt dans lesquels peut se glisser sa parole et comme des discours que le poète n'a de cesse de tourner en dérision. Lorsqu'il enclenche telle ou telle isotopie, à l'intérieur d'un poème, c'est le plus souvent pour ruiner sa prétendue cohérence. Aucun de ces discours ne s'ajuste à sa parole, sinon pour la dévier de ce qu'elle vise. La «rhétorique mystique» a beau métaphoriser le désir et la sexualité, le lexique économique rendre compte du sens du monde, et le médical canaliser une vision morbide, tous

12. Bien entendu, d'autres isotopies lexicales traversent le recueil. Nous pensons notamment aux lexiques végétal et animal, mais il s'agit là de connexions thématiques davantage que lexicales qui ne renvoient pas, par ailleurs, à des discours sociaux définis.

13. La notion d'intertexte est à prendre au sens large, en tant que phénomène qui «implique [...] l'existence de sémiotiques (ou de «discours») autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites», Greimas et Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p.194.

14. Lettre à G. Kahn, 17 novembre 1885, in *Lettres à un ami*, *op.cit.*, p.134.

trois forment une enceinte de langage «hétérologique»¹⁵ hors de laquelle la parole cherche toujours à s'échapper. Est-ce un hasard si ces intertextes sont censés apporter une réponse aux interrogations de l'homme moderne? Ni la foi, ni la valeur économique, ni le discours de la santé ne fournissent à Laforgue une justification de son nihilisme foncier. Reprendre et déverser en vrac dans sa poésie les mots de ces discours signifie, au contraire, qu'il cherche à se déprendre de toute croyance, quelle qu'elle soit.

Lexique religieux

Il n'est guère de complainte qui ne fasse emploi, selon un dosage plus ou moins généreux, de termes liturgiques¹⁶. La centaine de vocables que nous avons répertoriés sort droit du vocabulaire de la messe. Ils réfèrent le plus souvent aux offices et au matériel liturgique («encensoir», «eucharistie», «offertoire», «Sacré-Coeur», «tabernacle», etc.). L'église (la cathédrale et Notre-Dame) constitue un véritable lieu scénographique sur lequel se joue le drame –ou la comédie, c'est selon– de la relation à l'autre. L'homme est souvent assimilé au Christ (crucifié, de préférence); la femme, «coquette Marie», est communiant ou Madone et s'entoure d'une virginité illusoire. Quant à la relation amoureuse, symbolisée par le «Sacré-Coeur» ou par l'Eucharistie, elle est représentée dans toute la tension fascinée qui unit et sépare à la fois les partenaires. Observons comment cette scénographie se développe dans quelques complaintes.

La «Complainte de la Vigie aux minuits polaires» (OC, p.566–567) décrit le cheminement du «Globe, vers l'aimant»: le point de vue se restreint dès la seconde strophe, et se focalise sur un «bourg fumeux»; les deux strophes qui suivent renversent la perspective et décrivent l'intérieur de l'église.

L'isotopie liturgique file une métaphore qui envahit à saturation le texte. Au départ d'un simple effet de réel (le «clocher», le «coq»), l'isotopie se gonfle littéralement d'une symbolisation qui substitue au sens des termes liturgiques une double métaphorisation imbriquée de la sexualité et de la mort. La saignée, qui s'épanche jusqu'en son énonciation répétitive, désigne tout autant le texte qui s'épuise

15. Pour reprendre le mot de Barthes qui qualifie de la sorte tout «lexique impur», «qui mélange l'origine, la spécialité des mots», *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.120.

16. Le phénomène n'est pas totalement nouveau: Baudelaire a recours, lui aussi, à ce vocabulaire (dans «Harmonie du Soir», notamment), ainsi que Mallarmé (dans «Sainte») pour ne citer que deux exemples; l'un et l'autre en font un usage beaucoup plus discret que Laforgue.

que la tension déceptive qui unit les actants (le pilote, la madone) dans l'isolement de leur désir imaginaire. L'autel, les cierges, les vitraux échangent leur symbolique liturgique contre une signification érotisée et voilée. Le coeur (répété trois fois) ne désigne plus, quant à lui, selon le culte, l'amour du Christ, mais bien, tout ensemble, un organe érectile, le siège des désirs et un objet de don qui ne peut réaliser sa promesse qu'en se saignant à mort, à la fois «bon» et «gros», généreux et mélancolique.

Ce texte illustre bien le détournement des vocables liturgiques, non seulement par la manière dont Laforgue fait sacrilège (opposant aux images pieuses un imaginaire interdit), mais aussi par l'effet de saturation que le discours d'emprunt produit dans le mouvement du poème. Le supplément de vocabulaire dont parle Laforgue excède le texte en ceci qu'il le fige dans une imagerie surfaite et quelque peu kitsch, sur laquelle s'imprime une représentation du monde hyperérotisé. L'énonciation, dans sa dynamique, relance les énoncés et déjoue leur sens à la faveur d'une signification contextuelle. Car c'est par contiguïté que les symboles religieux perdent leur sens premier, et c'est par le cimentage isotopique que le texte dit ce qu'il cache.

La «Complainte des Noces de Pierrot» (OC, p.587) fait fond, elle aussi, d'un même type de cérémonial. Comme dans la «Complainte de la Vigie...», l'isotopie métaphorise la relation sexuelle: chaque terme est vidé de sa substance religieuse et rempli d'une signification érotique. S'agit-il d'un phénomène de connotation? Assurément, ces termes renvoient, en apparence, au discours religieux, mais ce dernier ne connote pas à proprement parler la parole du texte, en l'entourant d'une aura mystique ou sacrée, par exemple. C'est l'effet inverse qui se produit. Ces vocables qui s'entassent, au lieu d'intégrer le discours dont ils sont les marqueurs, s'en débarrassent et convertissent son sens reçu. Si l'isotopie est lancée au départ d'une métaphore in praesentia (cils-calices), le registre religieux acquiert, au fil des strophes, une autonomie significative qui se superpose au comparé et exclut le comparant. Les actants mis en scène (Je-Tu-Elle) sont entièrement absorbés par la désignation mystique qui, loin de les connoter, se voit, tout au contraire, connotée à rebours. En d'autres mots, le sexuel n'est pas nimbé de mysticisme, mais ce dernier est fortement imprégné d'érotisme, au point de, comme le montre bien la dernière strophe, pouvoir fonctionner sur ce registre en vase clos.

Ce que donne à lire cette parole, c'est un échange entre le figuré et le littéral: le premier prend le dessus, masque le second et acquiert par une prégnance accrue un statut de discours littéral. L'accumulation est en cela d'importance: à force de rabattre le littéral sur un vocabulaire figuré, Laforgue métamorphose sa parole.

Pierrot, dans cette complainte, parle lui-même de «refouler (s)es métaphores». C'est, en quelque sorte, ce que fait le poème: en saturant le registre religieux de sexuel et vice-versa, il empêche l'un et l'autre de se poser en discours de la *ressemblance*¹⁷. Il en résulte que l'effet de transgression s'estompe; le sexuel ne fait pas violence au religieux, pas davantage que le religieux n'idéalise ou n'édulcore le sexuel. L'un ne dit pas l'autre, mais *est* l'autre. Le seul outrage se reporte en définitive sur le mouvement même du texte, sur son énonciation: le sexuel et le religieux se voient petit à petit ruinés dans leur statut de discours, et engendrent le processus ironique qui permet à Pierrot de «fustiger» ses «pantomimes» et de se moquer de ses «poncifs thèmes».

La «Complainte des cloches» (*OC*, p.595) est probablement celle qui, dans le recueil, rend le mieux compte de la vanité du discours mystique dont Laforgue se moque. D'emblée, le poème s'offre dans toute la légèreté d'une «chanson en l'air»: les onomatopées (strophes initiale et finale), les répétitions en refrains (à la fin de chaque strophe), les allitérations et les créations verbales («hosannahs», «hymniclames») confèrent au texte les accents d'une fantaisie musicale, qui dénote en regard de la gravité du motif de la cloche (tel qu'il se trouve souvent associé à la mort dans la poésie symboliste, et chez Laforgue lui-même, on pense au «toc-sin» et au «glas»).

La complainte est pour moitié descriptive, pour l'autre allégorique et encadrée d'une double référence déictique (tout aussi fantaisiste): «Dimanche à Liège», ... «en Brabant». Le point de vue, comme dans la «Complainte de la Vigie...», se resserre de l'extérieur vers l'intérieur, en reproduisant le mouvement de la pensée qui, d'abord descriptive, devient symbolique.

Ici, comme dans les textes précédents, l'isotopie est fortement soutenue. Toutefois elle semble conserver le jeu entre le littéral et le figuré. L'un et l'autre sont en miroir et produisent un effet dialogique: la description (§1-4) génère une transposition symbolique (§6-9). En fait, que faut-il lire, dans ce poème, au-delà de l'hymne dominical qu'il entonne? Au fil des strophes, la cloche devient une métaphore du cœur, avec lequel elle partage la forme, le rythme et la sonorité, ainsi qu'une fonction d'appel. Au départ de cette métaphore, la scénographie se met en place: «vitreaux», «orgues», «encens» en constituent le décor, sur fond duquel évo-

17. Nous entendons ce terme dans le sens de Sperber et Wilson («Façons de parler», *Cahiers de linguistique française*, n°7, 1986, p.13) pour lesquels «un énoncé peut être utilisé pour représenter n'importe quelle représentation à laquelle il ressemble par son contenu, que ce soit une représentation publique comme un autre énoncé, ou une représentation mentale comme une pensée.»

luent «la Vierge et les Saints» (§1–4). La seconde moitié de la complainte (§5–8) explicite quelque peu la figuralité de cette symbolique en la transposant philosophiquement. Le poète perçoit dans la situation dont il parle toute une allégorie du monde («Va, Globe»), ce dernier s'articulant parfaitement, en la grossissant, sur l'isotopie /coeur-/cloche/. D'une scène rigoureusement inscrite dans l'espace et dans le temps, on assiste à une sorte de grand'messe cosmique qui met l'ordinaire liturgique au service d'un autre bréviaire, celui de Hartmann. Dieu, qui «à peine encore s'épèle», simple «Témoin», fait place à l'Idéal; les Saints et la Vierge se métamorphosent, ironiquement, en «beaux anges effrénés» et en «Regards incarnés»; quant à la communion, elle se transforme en un «studieux pourchas»¹⁸.

La septième strophe renverse, cependant, le sens de l'allégorie; l'euphorie des débuts fait place au désenchantement: les cloches se font instruments de malheur fournis par l'Idéal «Pour rendre les gens hypocondres,/ Vêtus de noir [...]»; le «bon ciel endimanché» devient «ciel niais», et les actants mis en scène «retombe[nt] à jamais BÊTE(s)». La messe tourne au noir, l'enthousiasme à la déception et l'exaltation à l'abjection. Si le poème se clôt sur le même refrain onomatopéique qu'au début, celui-ci ne «carrilonne» plus, mais, au contraire, sonne le glas: «Quelle fête!».

Les trois exemples cités de pillage dans le lexique religieux prouvent que Laforgue cherche à construire une représentation singulière de son imaginaire érotique. Tous les vocables que nous avons recensés se vident de leur signification mystique au profit d'une connotation contextuelle qui déborde la clôture des poèmes¹⁹ pour constituer un système sémiotique à part entière. C'est aux signifiés que Laforgue s'attaque ici, même si la «rhétorique mystique» lui fournit également l'occasion de faire grincer la matière sonore du langage. L'arbitrarité du signe et la vocation sociale des mots sont fondamentalement remises en cause²⁰. L'appropriation du langage passe par le déclassement de sa fonction communicative. En

18. C'est-à-dire, selon les connotations cynégétiques de cet archaïsme, en une traque instinctive et sexuelle. Sur ce terme, cf. E. Sakari, *L'écriture clownesque de Jules Laforgue*, Université de Jyväskylä, Jyväskylä Studies of the Arts, n°18, 1983, p.227. Littré note qu'il s'agit d'un mot vieilli. M. Rheims l'a recensé chez Verlaine (dans *Amours*) et chez Lorrain dans son *Dictionnaire des mots sauvages. Écrivains des XIXe et XXe siècles*, Paris, Larousse, 1969.

19. Et même celle du recueil puisque le même imaginaire, servi par un lexique identique, réapparaît dans les autres recueils de Laforgue.

20. Ce qui est, selon Cohen («Poésie et motivation», *Poétique*, n°11, 1972, p.435), le propre du poétique: «Si donc le langage est une traduction ou un essai de traduction d'une expérience non linguistique, et si la motivation plus grande fait la spécificité de la poésie, alors il faut conclure que la motivation se trouve non dans l'axe vertical, dans le rapport signifiant-signifié, mais sur l'axe horizontal, dans le rapport signifié-signifié.»

re-motivant les signes, Laforgue met le langage en porte à faux; la parole singulière exclut le langage collectif, et, tout en le contestant, elle s'en nourrit. Le mot s'affirme comme totalité subjective, mais, dialectiquement, son statut et sa poéticité résultent d'un effort d'*extraction* opéré dans le champ des discours.

Dès lors que devient le lexique d'emprunt, «poétisé» de la sorte? S'estompe-t-il entièrement au profit d'une symbolisation idiolectale? Les mots religieux demeurent, malgré leur évidence, articulés sur le discours qu'ils véhiculent. A y regarder de près, *Les Complaintes* déploient, *a contrario* il est vrai, une mysticisation de l'art et de la création culturelle en général. Mais, alors que beaucoup de symbolistes prêchent une religion littéraire qui soit coupée de toute pertinence sociale, Laforgue, lui, tourne en dérision ce mouvement de sacralisation par la caricature. Quelques complaintes parodient allègrement des textes de l'ordinaire de la messe (cf. la «Complainte propitiatoire à l'Inconscient»), mais le recueil entier ne se donne-t-il pas comme une espèce de paroissien profane qui n'aurait gardé du culte que le cérémonial et les formes, avec ses litanies, ses prières, ses messes, ses complies et ses antiennes²¹. Il suffit de mettre côte à côte la structure formelle des *Complaintes* et celle d'un livre de messe pour percevoir la filiation qui les unit. Plus précisément, le «Commun des Saints» ne fournit-il pas au recueil de Laforgue son découpage discursif, le même message étant proféré par plusieurs locuteurs qui, au lieu de s'appeler Pierrot ou Faust fils, se nomment la Vierge, les Martyrs ou les Apôtres²²?

L'hypothèse mériterait d'être creusée et montrerait sans doute que Laforgue a trouvé dans le discours religieux, en plus d'un «supplément de vocabulaire» pour ses *Complaintes*, bon nombre de motifs thématiques et de procédés discursifs. Quoi qu'il en soit, ce déversement lexical procède d'une contravention qui vise moins le discours d'emprunt que le registre poétique lui-même. En plaquant sur la lyrique moderne un pseudo-discours mystique, Laforgue fait un sort non seulement à sa propre éducation chrétienne²³, mais surtout à la Littérature qui, pour lui,

21. Dans une lettre du 18 juillet 1882 à Mme Mültzer, il écrit: «Si j'étais femme, j'écrirais des vers d'amour, des variations sur le *Cantique des cantiques* qui affoleraient Paris.» (OC, p.792)

22. On peut ainsi lire dans tel *Paroissien romain*, au chapitre «Commun des Saints», la succession des titres suivants: «Commun des Apôtres dans le Temps Pascal», «Commun des Apôtres hors le Temps Pascal», «Commun de plusieurs Martyrs», «Commun d'un Martyr», «Commun d'un Confesseur pontife», «Commun d'un Docteur», «Commun d'un Confesseur non pontife», «Commun des Vierges», «Commun d'une Sainte non vierge» (*Paroissien romain*, imprimatur par l'Evêque d'Arras, de Boulogne et de Saint-Omer, 25 juillet 1854, pp. 155-203).

23. Il date de 1880 sa perte de la foi: «J'étais croyant. Depuis deux ans, je ne crois plus. Je suis un pessimiste mystique.» (Lettre à Mme Mültzer, fin mars 1882, OC, p.763).

n'est jamais qu'un culte à vide, «tout train–train, rien qui dure»²⁴. D'une religion à l'autre, il éprouve tous les sacerdocees et ruine leur prétention à dire autre chose que le néant qu'ils occultent.

Lexique médical

Le vocabulaire médical, tout aussi présent que le religieux, s'offre comme médiation par laquelle le sujet se situe dans le monde. De nombreuses complaints mettent en oeuvre une isotopie pathographique. En fait, ce stock de mots fait contrepoint au discours pseudo–sacré que nous venons d'étudier et fournit un semblant de caution scientifique à la parole des *Complaintes*.

Le discours médical, à la fin du siècle, fait autorité. De nombreux écrivains, de Huysmans à Rollinat, en passant par Zola, puisent dans cette doxa la matière ou la justification de leurs livres. Les décadents et les symbolistes y trouvent à suffisance de quoi discourir sans fin sur le déclin d'une civilisation²⁵, tandis que les naturalistes importent tels quels des programmes romanesques. Décadentistes d'un côté, positivistes de l'autre, chacun cherche à transcender le présent, l'immédiat en le diagnostiquant comme un malade, tantôt dégénèrescent tantôt régénèrescent. La médecine, dans ses disciplines psychiatriques notamment, est en pleine mutation. Si elle triomphe parfois, forte de ses inventions (en 1882, Koch découvre le bacille tuberculeux²⁶ et Pasteur, le vaccin antirabique en 1885, par exemple) en accrédi-tant un discours scientifique par lequel elle s'offre comme promesse de progrès, elle génère son antidote auprès des poètes qui ne voient en elle qu'un discours médicalisé de leur malaise existentiel. De Bouchut et Axenfeld –les inspirateurs de Huysmans– à Charcot, les médecins ont bon dos: ils détrônent les maîtres à penser et à écrire, et leurs livres sont dévorés comme des récits²⁷. Ils iront bientôt jusqu'à examiner ceux qui leur font tant d'honneur; ainsi en 1897, le docteur Laurent se pen-

24. «Autre Complainte de l'Orgue de Barbarie», v.25–30.

25. Angenot (*op.cit.*, pp.835–837) interprète, par exemple, la «pathologie sexuelle» que narre le roman fin de siècle comme «une synecdoque de la dégradation générale».

26. Cf. Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979, p.67: à partir de cette découverte, la tuberculose n'est plus considérée comme une forme de cancer; elle est une affection d'origine bactérienne. Il faudra attendre le début du XXe siècle pour juguler les ravages de la maladie.

27. Sur les rapports entre discours médical et littérature, cf. Françoise Gaillard, «Le discours médical pris au piège du récit», *Etudes françaises*, n°19, 1983, Jacques Marx «Décadence: Mal du siècle ou maladie fin de siècle?» et Maarten Van Buuren, «Art, Maladie et Diable. Hystérie et littérature dans la fin–de–siècle», in *La littérature de fin de siècle, une littérature déca-*

che de près sur les poètes décadents²⁸; en 1922, Laforgue sera étudié par le psychiatre J. Péres, lequel s'émerveillera de trouver dans l'oeuvre du poète «certaines anticipations de la critique psychanalytique²⁹».

Laforgue aussi a lu des traités de médecine³⁰. Ses *Complaintes* narrent l'évolution d'une «crise» jusqu'à la «convalescence» et la mort. Quel est le rôle du vocabulaire médical? Constitue-t-il, comme le lexique liturgique, un «supplément» de mots dont le poète peut se jouer à sa guise? Ce n'est pas sûr. Loin de dévoyer le sens médical des termes qu'il utilise, Laforgue les intègre métaphoriquement dans sa parole. Qu'ils ciblent la sexualité ou le sentiment existentiel, les mots de la médecine conservent leur sens originel, mais s'appliquent à un référent qui n'est pas destiné à les recevoir. L'incongruité réside en ceci que le discours médical désidéologise le référent, en le ramenant à une réalité observable, mesurable et, surtout, morbide³¹. La mort, la destinée du monde, l'amour et la plupart des conduites humaines sont ainsi réduites à d'«universelles chimies»³².

Chez Laforgue, le discours médical répand dans sa poésie du concret et du matériel. Pseudo-discours de référence, auquel il ne croit d'ailleurs pas³³, il offre au poète une possibilité de drainer sa parole pour faire pièce à ce qu'il appelle, dans la «Complainte du Sage de Paris», les «ronrons lyriques». C'est en tant que topos anti-poétique que la pathographie s'installe dans sa parole et balise un territoire de l'abject, du sale, du souillé, de la souffrance.

La récurrence des termes dans le recueil est significative d'une appréhension morbide, au sens médical, du réel. Faisant pendant à l'Eglise dans l'isotopie litur-

dente?, Actes du colloque de Luxembourg, septembre 1990, publié par la *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*.

28. *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Maloine, 1897.

29. Art. cité, p.925.

30. Comme l'atteste une lettre à sa soeur de novembre-décembre 1883 (*OC*, p.715): «Je lui parle de quantité de livres de médecine célèbres que j'ai lus dans mes années de travail humble aux bibliothèques de Paris.»

31. En cela Laforgue annonce la poétique de la désagrégation et de l'agonie des expressionnistes allemands qui, eux aussi, empruntent souvent au lexique médical. Cf. tout particulièrement les poèmes de A. Lichtenstein et de G. Benn dans l'anthologie de Lionel Richard, *Expressionnistes allemands*, Paris, Maspero, 1974.

32. Pour reprendre l'expression de la «Complainte de cette Bonne Lune», v.22. Cette façon de voir et de dire le monde est à l'oeuvre dans *La Philosophie de l'Inconscient*: Hartmann se plaît à interpréter les lois de l'univers d'un point de vue éthologiste, et rien, d'après lui, ne distingue vraiment le comportement instinctuel de l'homme et de l'animal.

33. «La science, outre qu'elle ne peut rien savoir,/ Trouve, tels les ballons, l'Irrespirable Noir», «Complainte du Sage de Paris», v.23-24.

gique, l'Hôpital (Val-de-Grâce ou Charenton) et, synecdochiquement, le lit, sont les lieux confinés de la maladie, dans lesquels un sujet regarde d'un oeil torve le monde. Hypocondre, hypertrophique et chlorotique – bref, incurable – il se construit un univers marqué par toutes sortes de blessures: «cancer», «courbatures», «saignées», «suppurations», «hoquets», «asphyxie», «syncopes», «toux», «vomissements», «crachats». Le syndrome est complexe et toujours cumulatif. Le corps est «détraqué», comme une machine³⁴. A l'image de ce corps, le monde est lui aussi infesté de microbes. La maladie, surtout quand ses causes sont inconnues, devient métaphore de l'existence, comme l'a bien vu S. Sontag : «ce sont les maladies dont on juge multiples (c'est-à-dire mystérieuses) les causes, qui offrent le plus de possibilités pour désigner métaphoriquement tout ce qui est estimé être détraqué sur le plan moral ou social³⁵».

La relation à l'autre est, dès lors, perçue comme la tentative, toujours renouvelée quoique vaine, de «panser» les «plaies» qui séparent les êtres et les relèguent incurablement dans leur folie individuelle. «Tu nous reviendra bien vite/Guérir mon beau mal» supplie une enfant de la «Complainte des Pianos qu'on entend dans les Quartiers aisés»: cette guérison utopique, c'est ce à quoi aspire l'imaginaire de Laforgue. Elle procède d'une vision hypersexualisée du monde dans laquelle s'exprime tout le désenchantement de la perte du paradis foetal³⁶: «redevenir plasma» ou «siroter sa tasse de Néant», voilà les seuls remèdes.

Il n'est donc d'existence sur terre qu'en «convalescence». La respiration, ainsi que les battements du coeur, s'y font rares, et toujours précaires: le sujet «expire», hoquette et «tousse», jamais il ne parvient à respirer autre chose que l'«Irrespirable Noir». Il est frappant que le registre de la toux et, plus généralement, de la respiration, soit si présent dans *Les Complaintes*. Quand on sait que Laforgue est mort d'une «phtisie galopante», il est singulier que cette maladie – qui est aussi la maladie honteuse de la fin du siècle – soit préfigurée dans son écriture par toutes sortes de symptômes qui affectent tant les thèmes que leur diction. L'«Irrespirable Noir», c'est tout à la fois une métaphore d'un néant et de l'origine; les signes nombreux de la toux laforguienne surgissent dans toute l'équivoque d'une existence fragilisée par l'angoisse de la mort et le fantasme de la régression. Equivoque que

34. Cf. la «Complainte du pauvre Corps humain».

35. *Op. cit.*, p.75.

36. Cf, entre autres, la «Complainte du foetus de Poète» et de celle «du Temps et de sa commère l'Espace».

l'on retrouve en ce vers de la «Complainte des grands Pins dans une Villa abandonnée» (*OC*, p.597, v.10):

Oh! ces quintes³⁷ de toux d'un chaos bien posthume,

Ce que le lexique médical apporte à cette vision du monde, c'est, en définitive, sur le mode hyperbolique, la caution pseudo-scientifique de la vanité d'une parole vouée, elle aussi, au néant et à la mort, elle-même malade, par excès et par défaut, retranchée dans la profération morbide d'un monde qu'elle ne parvient pas à soigner, mais qu'elle entend toujours saigner, à vif. Le poète est malade, mais la maladie est surtout poétique; la maladie de la poésie ne peut se départir, par conséquent, d'une poésie de la maladie.

En regard du sujet de parole, le registre pathographique, tel qu'il se déploie dans *Les Complaintes*, sert également de stratégie d'affirmation de soi. En se considérant tel un malade, tout à la fois, l'instance énonciatrice s'engonce dans son propre moi et cherche à s'en extraire. Les grandes figures le disent à suffisance: le vomi, le craché, l'expulsé traduisent la douloureuse expérience du manque, de la division, de la séparation, de l'exil à laquelle se soumet, par la parole, le sujet. Ces figures ont leur converse, notamment dans les motifs originaires du ravalement, de la cicatrisation, de la régression. C'est dans cet entre-deux que le sujet laforguien des *Complaintes* secoue et déplace les limites de son identité, se reconnaît tour à tour comme objet, quitte à se découvrir mélancoliquement en tant qu'*autre*³⁸. Son rire est en cela symptomatique: jaune et «violet gros deuil», il atteste cet insupportable clivage du moi et s'offre comme l'unique moyen d'appivoiser la douleur d'être au monde³⁹.

37. Dans le vocabulaire technique de la médecine, la «quinte» est le nom donné à «une toux à laquelle sont sujets les petits enfants» (Garnier, Delamare, *Dictionnaire des termes techniques de médecine*, 19e éd., Paris, Maloine, 1972, p.966).

38. Selon Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp.12-13), lorsqu'il se découvre hors de soi, le sujet fait l'expérience de l'abject: «L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la *perte* inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir.»

39. Cf. à ce sujet Jean-Pierre Bertrand, «L'humour jaune des *Complaintes*», *Romantisme*, n°75, 1992.

Lexique économique

La troisième isotopie que poursuit la parole des *Complaintes* est fortement ancrée dans le tissu social. Quoique moins massif et plus localisé dans certains textes, le vocabulaire commercial et économique se joint aux isotopies religieuse et médicale pour désigner le sens de l'existence en termes de *dévaluation* et de *récession*. Laforgue crée même des locutions où se mêlent les registres: «tarifs d'alléluias», «soldier une idylle», «concurrence vitale», «comptable à mort», «âme hypocondre [...] dans les prix doux», etc. sont autant d'expressions par lesquelles le sujet se dépend du monde, de l'histoire et, bien sûr, de lui-même.

Ici encore, le traitement laforguien de ce lexique est singulier. On sait que la poésie de l'époque cherche à gommer toute référence au social et à se couper de l'accélération concurrentielle du marché des discours. Laforgue, pour des raisons sociologiques, est sensible à tout ce qui concerne les biens économiques. L'argent a été pour lui une préoccupation continue durant son existence, d'autant plus qu'à la déchéance économique vécue par les siens s'est associée une figuration symbolique de l'existence, marquée par le ratage et le déclassement. Par ailleurs, comment ne pas mettre en relation la prégnance de ce lexique avec les événements historiques? Les débuts de la Troisième République sont frappés par une crise économique sans précédent: rapide jusqu'en 1860, la croissance se ralentit aux environs de 1880 et donne lieu à des crises cycliques, dont la plus spectaculaire fut celle de l'Union générale, en 1882, puis à la déroute des affaires et aux scandales politico-financiers⁴⁰. L'époque à laquelle Laforgue rédige ses *Complaintes* est donc doublement traversée de victoires (liberté de la presse en 1881; enseignement primaire obligatoire et gratuit en 1882) et d'échecs; la démocratie s'installe dans un climat de malaise social qui fera le lit de nombreux mouvements de réaction (boulangisme, orléanisme, patriotisme exacerbé, antisémitisme) dans les années 1890.

C'est dire que la présence du discours économique dans *Les Complaintes* s'explique largement, même à contresens des habitudes poétiques de l'époque, par l'histoire et par la position que Laforgue a pu y occuper. Parler dans ce registre, c'est tout à la fois signaler une position de classe déterminée et articuler sa parole sur les discours ambiants. C'est de surcroît surenchérir dans une vision pessimiste du monde en interprétant ce dernier comme une marchandise. Lafor-

40. D'après Jean-Marie Mayeur, *Les débuts de la IIIe République, 1871-1898*, Paris, Seuil, «Points-Histoire», 1973, pp.60-65 et Georges Dupeux, «La IIIe République, 1871-1914» in Georges Duby, *Histoire de la France*, Paris, Larousse, 1970, pp.472-488.

gue, en cela, ne fait que reprendre, en la démarquant, la doxa économique de l'époque qui croit pouvoir résoudre le sort de chacun par le progrès technique et le bien-être matériel.

La parabole économique des *Complaintes* est claire: l'existence, «où l'on paie comptant», est guidée par des intérêts financiers («De l'argent, bonne gens, de l'argent!...») et chacun (qu'il soit «poète», «fossoyeur» ou «marbrier») est soumis à une impitoyable «concurrence vitale», «sans garantie de l'humanité». Cette allégorie est à l'oeuvre dans la «Grande Complainte de la Ville de Paris». Elle circule dans le recueil, en soulignant l'itinéraire de mort qui l'accompagne. Les termes choisis par Laforgue sont souvent –sinon toujours–, par association au motif de la mort, dévoyés de leur sens économique pour désigner l'anéantissement du monde industrialisé. Quand il parle d'argent ou d'économie, de clientèle ou de commerce, c'est toujours pour y accoler l'image de la mort. Dans son imaginaire, cette dernière résulte d'une sourde et fatale machination, d'un sombre calcul ou d'une hypothèque sur la vie; l'histoire se résume, en fin de comptes, à une «flambante usine»⁴¹ où se fabriquent, sur mesure et à tous les tarifs, les articles de la mort⁴².

L'Église, l'Hôpital et la Bourse : ces trois isotopies coexistent harmonieusement dans *Les Complaintes* et s'offrent comme trois espaces discursifs que Laforgue saisit pour inscrire sa parole. Chacun de ces lieux, dans ses marques lexicales, se spécialise dans la représentation de motifs: l'Église et la sexualité, l'Hôpital et la maladie, la Bourse et la mort. Ensemble, ils constituent un système fictionnel calqué sur les modèles sociaux et où cristallise un imaginaire marqué par l'angoisse existentielle, pas tant métaphysique que matérialiste⁴³.

Ce qui assure une certaine cohésion au recueil de Laforgue, c'est le cimentage opéré par ces discours d'emprunt, pillés et refaçonnés en un système sémiotique propre qui subvertit, par l'évidement et le reclassement des signifiés, les paroles du monde moderne. Laforgue, au lieu de nier ou de dédaigner les idées publiques, comme la plupart des symbolistes, tire parti de leur insignifiance pour se forger un idiolecte qui rend impertinente toute valeur dénotative et référentielle. Son repli

41. «Complainte des Nostalgies préhistoriques»: la Nature y est comparée à une «Usine», ainsi que dans la «Complainte à Notre-Dame des Soirs»; «Vie ou Néant! choisir. Ah! quelle discipline!/ Que n'est-il un Eden entre ces deux usines?» se plaignent les Jeunes Gens de la «Complainte des Voix sous le figuier Boudhique».

42. Dans la «Complainte à Notre-Dame des Soirs», Laforgue ne manque pas de faire un calembour au départ de l'expression liturgique: «Axiomes *in articulo mortis* déduits».

43. Rappelons la parole du locuteur de la «Complainte d'une Convalescence en mai»: «[...] mes grandes angoisses métaphysiques/Sont passées à l'état de chagrins domestiques;» (v.29–30).

langagier, par lequel il exprime, comme ses contemporains, sa négativité, consiste moins à effacer les marques sociales du langage qu'à les surdéterminer en une sémiotique singulière. Tant du côté de la syntaxe et du signifiant que du côté du signifié, il s'agit pour lui d'éprouver toute forme de code, d'ébranler son ordre et de faire apparaître sa fragilité. A tout le moins s'ingénie-t-il, par la poésie, à ramener à sa propre grandeur les mesures du réel. Dialectiquement, sa parole oscille entre une affirmation de soi et une dévaluation du monde; petit à petit, l'horreur du réel contamine la perception que le sujet a de lui-même; en s'avouant objet du monde et en se détachant de son univers enclos, le sujet des *Complaintes* se métamorphose en objet abject dont la parole, ainsi scindée et projetée hors du corps qui la parle, n'a plus qu'à se recroqueviller. C'est cette dynamique en procès que donne à lire le recueil dans son travail du mot et de la phrase. L'expérience est limite, et délibérément exhibée: éclaté, le sujet des *Complaintes* va jusqu'à refuser au langage, à la poésie, tout pouvoir de parole. Ne reste alors que la fiction de ce désenchamment bavard.⁴⁴

44. Le présent article est une version remaniée d'un chapitre de notre thèse inédite: *Parole et Poésie, Lecture socio-pragmatique des Complaintes de Jules Laforgue*, Université de Liège, 1992.