Document généré le 17 juil. 2025 09:03

Études françaises

Le petit vers bouffe de Jarry et le poème

Armelle Hérisson

Volume 51, numéro 3, 2015

La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1034133ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1034133ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Hérisson, A. (2015). Le petit vers bouffe de Jarry et le poème. *Études françaises*, *51*(3), 99–116. https://doi.org/10.7202/1034133ar

Résumé de l'article

À côté d'*Ubu*, des *Minutes de sable mémorial* et de ses grands romans, Alfred Jarry est le librettiste d'une douzaine d'opérettes-bouffes destinées à Claude Terrasse. En 1906, il place trois de ces opérettes, avec de petits *Ubu*, dans une collection qu'il intitule *Théâtre mirlitonesque*, semblant affirmer leur statut mineur. Il est vrai que les opérettes et les chansons ubuesques sont pleines de vers qu'on peut regarder comme « mauvais », qui mettent la règle métrique et les principes de la bienséance et du bon goût à distance. Ce sont les vers bouffons d'une poésie qui se nourrit de jeux de mots, parfois grossiers, où la définition de la rime frôle celle du calembour, modèle de comique sans esprit. Pourtant, c'est à un renversement des échelles de valeurs que Jarry invite en associant étroitement, dans son discours critique, le mirliton, l'écriture bouffe et l'idée de la poésie. Et si le vers mirlitonesque n'était pas « mauvais », mais seulement *autre*, et doté de pouvoirs de représentation supérieurs ? Et si le rire « bouffe » était le signal de sa haute qualité poétique ? L'élection du calembour au titre de figure emblème d'un dire poétique nouveau par Jarry n'est pas une boutade. Elle implique un point de vue sur le langage, où l'écho est signifiant. Elle tend à découvrir, sous couvert de poésie pour rire, une nouvelle idée du poème, conçu comme une petite machine à créer de drôles de rapports.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le petit vers bouffe de Jarry et le poème

ARMELLE HÉRISSON

Entre 1898 et 1905, Alfred Jarry rédige les livrets d'une douzaine d'opérettes. Toutes sont destinées au compositeur Claude Terrasse qui écrit en 1896 la musique d'*Ubu roi* et signe au début du siècle, avec Robert de Flers, Gaston Armand de Caillavet, mais aussi Franc-Nohain, le retour de la veine bouffe sur la scène lyrique parisienne. La plupart des opérettes de Jarry sont des projets inaboutis, sans musique, qui n'ont pas été représentés et que l'auteur lui-même, qui tend à les abandonner au tiroir, voire à d'autres mains[1], semble maintenir à l'arrière-plan de ses grands travaux. En 1906, sans doute par besoin de finances, Jarry conçoit toutefois le projet d'une collection dans lequel il dispose trois de ses livrets : *Par la taille*, *L'objet aimé* et *Le moutardier du pape*, associés à deux petits *Ubu* : *Ubu sur la butte* et *Ubu intime*, et à un recueil d'articles. Avec le titre de la collection, *Théâtre mirlitonesque*, Jarry paraît reléguer ces petits textes dans le champ d'une sous-littérature, faite de vers de mirliton, « médiocres ». Placés sous l'emblème d'une petite flûte populaire dont Littré précise qu'elle « n'est employé[e] que par plaisanterie ou pour faire rire[2] », les textes mirlitonesques sont ainsi donnés comme de simples amusements. C'est un théâtre de divertissement qu'annoncent le sous-titre « -bouffe » du *Moutardier* et celui de *Par*

1. Pour certains livrets, Jarry travaille en collaboration avec d'autres librettistes, sans qu'il soit toujours aisé de démêler les contributions. Il laisse ainsi à Eugène Demolder le soin de terminer l'écriture de *Pantagruel*.

2. Article « Mirliton », dans Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Versailles, Encyclopædia Britannica France, 2004 (nouvelle édition), p. 3913-3914.

la taille, « acte comique et moral en prose et en vers pour esjouir grands et petits[3] » dont les personnages sont invités par le Bossu, dans le chant initial, à « dérider le public » (*PLT*, 129). Avec le prologue guignolesque d'*Ubu sur la butte*, qui ouvre la collection, le *Théâtre mirlitonesque* affiche d'emblée ses attaches avec la veine comique des castelets populaires, qui imprime partout sa marque. Sur la scène de mirliton, le comique est donc d'abord visuel, organique, et relève des ressorts mécaniques de la farce populaire : gesticulations, poursuites, chutes, coups, répétition, quiproquo ; il est potache, volontiers de mauvais goût. Forme emblème du dire « mirlitonesque », le mirliton serait un vers pour rire, à côté de ceux, habités d'idéal, qui font les *Minutes de sable mémorial* : un jeu puéril, un faux-semblant de bon vers, pure bêtise. Mais il faut, comme souvent, se méfier des mots chez Jarry, qui tend à les donner à lire à l'envers. C'est que le paradigme du mirliton est critique de la valeur (dramatique, poétique) chez Jarry qui invite, dans un texte de 1902, à regarder ce vers badin comme « expression à dessein enfantine et simplifiée de l'absolu[4] ». Ce vers engage l'idée même de la poésie dans une théorie du rire qu'il faut lire au fil des comptes rendus que fait Jarry des opérettes de Franc-Nohain et Terrasse et des poèmes de Nohain, articles où il affirme la nature spéciale, supérieure, du rire bouffe et de ses ressorts. Il convient alors de croiser ces lectures pour voir comment ce petit vers « bouffe », aux airs de mauvais vers, et qui n'est pas toujours drôle, peut être conçu comme le lieu d'une transformation de l'idée du vers et du poème.

Parodie et jeux de mots : un vers bouffon

Dans le discours de Jarry, le « vers mirlitonesque » est d'abord une forme attachée, par l'élection d'un paradigme critique, celui du mirliton[5], au théâtre de marionnettes, dont le dramaturge proclame l'excellence dans une conférence en 1902. Jarry fait alors de ce vers, symbole informel de mauvaise poésie, élu comme forme supérieure de représentation, l'instrument de questionnement de la valeur du vers lui-

3. *Par la taille* [1898, puis 1900], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 126. Désormais abrégé en (*PLT*), suivi du numéro de page.

4. « Conférence sur les Pantins » [1902], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 423.

5. Jarry définit le mirliton comme une « *pratique* de Polichinelle », « organe vocal congruent au théâtre de marionnettes », *ibid.*, p. 422 (c'est l'auteur qui souligne).

même. Il n'est pas anodin que la conférence de Jarry s'appuie sur l'expérience particulière d'une petite scène d'avant-garde au tournant du siècle, le Théâtre des Pantins de Claude Terrasse, où les marionnettes chantent. Le vers « mirlitonesque » est d'abord un vers « bouffe », celui des chants et répliques des trois opérettes de la collection, auxquels il faut associer les chansons qui rappellent qu'*Ubu sur la butte* et *Ubu intime* sont aussi des pièces musiquées. C'est un vers pour rire, de ce rire facile convoqué par les procédés rudimentaires de l'*opera buffa* et des pièces foraines, que Jarry loue chez les librettistes de Terrasse : parodie, bas registre, mais surtout, jeux de mots. Jarry porte leur emploi à des extrêmes dans le petit vers de mirliton. Mais en même temps qu'ils sont fondés à faire rire, ces petits procédés, systématisés, grossis sous la loupe du projet mirlitonesque, confèrent au vers de mauvaises manières et emportent son idée sur les chemins hérétiques de la malfaçon poétique. Le vers « mirlitonesque » est un vers bouffon, en quelque sorte tordu par sa nature comique, qui joue avec les codes poétiques et les présupposés du langage.

Le théâtre mirlitonesque est un appareil de retournement des modèles. Il est plein des mots, des vers du grand théâtre, mais aussi de ceux des chansons populaires, détournés, falsifiés. La parodie est un des ressorts principaux de l'écriture mirlitonesque, qui met à l'avant-scène du discours le travail de défiguration du dire poétique engagé par Jarry. Le traitement « bouffe » d'un vers fameux d'*Hernani* dans *L'objet aimé* est tout à fait représentatif du principe de déformation qui préside au théâtre mirlitonesque et qui prend corps dans un vers grimaçant, aux contours brouillés. L'alexandrin ouvre un trio de la piécette : « Vous êtes mon lion superbe et généreux[6] ». C'est un jeu d'associations et de glissements de ce vers dans les systèmes qui convoque le rire, en même temps qu'il fonde le comique dans la dévaluation du vers. Dans le trio de *L'objet aimé*, le vers d'Hugo, dont la césure est confirmée par la syntaxe au prix d'une très poétique diérèse sur « lion », trouve, d'abord, un double grotesque dans les deux vers auxquels il est associé, avec leur césure enjambante qui coupe les mots et fait boiter le distique : « Non, je suis tout simple / ment le Rival Heureux » (*OA*, 560) et « Et par-dessus le mar / ché le Rival Heureux » (*OA*, 561). Un peu plus loin, à la fin d'une réplique en vers mêlés de *L'objet aimé*, Jarry,

6. *L'objet aimé* [1903] dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 560. Désormais abrégé en (*OA*), suivi du numéro de page.

déformant le vers lui-même, offre sa version de boulevard : « Mon lion généreux, mon lapin angora ! » (*OA*, 562). Le vers préserve le sentiment du grand mètre grâce au maintien de la diérèse sur « lion », mais cette marque de poéticité classique paraît désormais factice quand l'intérêt (comique) se déplace sur les mots du deuxième hémistiche, scellant le renversement du vers dans l'univers de la comédie privée. Dans *L'objet aimé*, tout n'est ainsi qu'imitation rieuse, qui met en même temps un modèle poétique et la règle à distance. M. Vieuxbois pose, furtivement, en amoureux de pastorale :

> Sous le nom provisoire de Tircis,
> Je chasserai de vous tous les soucis,
> Oui, j'éloignerai de vos charmes,
> Vos larmes. (*OA*, 569)

Mais ces vers ne sont que les doubles grotesques de grands vers, qui dénoncent la facticité d'une poésie de conventions et de contraintes. Le vers porte les marques de cette fausse poéticité : inversion des compléments, jeu de rimes associant exception antiquisante à la règle de la rime pour l'œil et rime cliché de l'idylle « charmes/larmes ». Mais ce qui est remarquable, c'est que ce vers parodique est aussi une parodie de vers (métrique), où Jarry met le décasyllabe au bûcher : on compte selon la règle dix syllabes dans les deux premiers vers, mais la place de leur césure est incertaine ; dans les deux derniers, le rejet de « Vos larmes », qui crée la rime, provoque la brisure nette du modèle, découpé en deux vers pour donner naissance à un petit vers de mirliton, « chute » bouffe du travail de déconstruction poétique.

Dans cette entreprise de défiguration burlesque du vers, c'est le plus souvent le bas registre de mirliton qui, en même temps, tend à provoquer le rire et mine l'idée du poème. Un parler populaire envahit le vers, avec son lexique : « causer » (*OA*, 570), « Bibi » (*OA*, 566), ses expressions vulgaires : « Ça vous la coupe[7] ? », « c'est carabiné » (*LMP*, 178), qui créent à la rime des associations funambulesques, comme dans la « Chanson du décervelage » où un lexique soutenu (« épouse », « superbe ») côtoie par la rime le plus familier (« bouse », « merde[8] »). La syntaxe peut être fautive et tend à une réduction de la chaîne

7. *Le moutardier du pape*, [1903], dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 175. Désormais abrégé en (*LMP*), suivi du numéro de page.

8. *Ubu intime* [entre 1890 et 1894], dans *Ubu intime, pièce en un acte et divers inédits autour d'Ubu* (éd. H. Bordillon), Romillé, Folle Avoine, 1985, p. 138. Désormais abrégé en (*UI*), suivi du numéro de page.

du langage, comme dans « T'es pas belle » (*LMP*, 186), avec le jeu de nombreuses apocopes ou syncopes qui raccourcissent le vers, mais aussi avec des liaisons impropres : « Les chiens z'à bas de laine » (*UI*, 142). Ce registre familier travestit le vers en un « mauvais vers », non seulement parce qu'il le mine de ridicule et de vulgaire, mais aussi parce qu'il tend, en modifiant jusqu'à sa ligne prosodique, à dénoncer les principes mêmes de la diction classique qui fondent l'idée du vers métrique et du bon vers. Portant le mauvais goût à un sommet, *Le moutardier du pape*, *Ubu sur la butte* et *Ubu intime* exploitent gaiement la tonalité scatologique. Il faut lire, ici, l'influence d'Ubu et celle de la veine écolière, qui croisent et amplifient la tradition farcesque de l'opérette, pour verser le poétique dans un langage grossier, centré sur les fonctions du bas-ventre. Le Chœur des Fidèles constipés du *Moutardier* est un des passages les plus efficaces de ce point de vue. Or il est très remarquable que ce chant – sorte d'acmé nauséabonde dans la parodie vaticanesque, où la religion « Purge » (un vers monosyllabique) les fidèles –, que ce drôle de chant d'église, soit aussi le lieu de l'aventure curieuse d'un vers qui se dérègle en passant abruptement, dans un même système, de l'isométrie parfaite à des séries de vers incertaines, et qui prend des airs de chanson populaire en citant les mots et presque les vers entiers de la chanson paillarde « Le pou et l'araignée ». Dans la « Chanson polonaise » d'*Ubu sur la butte*, l'Armée reprend mécaniquement la dernière syllabe des couplets d'Ubu ; ce schéma de comptine, qui tourne mal dans l'univers d'Ubu, produit deux vers proprement dégoûtants, aux limites de l'idée du vers, où l'on rit simplement d'entendre prononcer le mot : « Pi, pi, pi, pi, pi, pi », et « Ka, ka, ka, ka, ka, ka[9] ». Le mirliton exhibe ainsi ses mauvaises manières « bouffes » ; c'est un petit vers parodique qui se moque de la belle langue et de la règle, une caricature grossière de vers, qui fait rire de ses travers.

Dans les trois articles qui fondent sa théorie d'un rire bouffe, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », « La vérité bouffe » et le compte rendu de *La fiancée du scaphandrier*, Jarry distingue le jeu de mots parmi les « procédés techniques et philosophiques de déclencher le rire[10] » : « Escarguerite de Bourgogne[11] » dans *Le dimanche en famille*,

9. *Ubu sur la butte* [1901], dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 647. Désormais abrégé en (*USLB*), suivi du numéro de page.

10. « Franc-Nohain et Claude Terrasse : *La fiancée du scaphandrier* » [*La revue blanche*, 15 juin 1902], dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 647.

11. « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel » [*La plume*, 15 mai 1903], *ibid.*, p. 443.

« Coucy-couça[12] » dans *Le sire de Vergy*, « la lutte du pot de fer et du pot… de peau[13] » dans *La fiancée*. Michel Arrivé a montré que le jeu de mots, avec le signe, est un procédé spécifique de l'écriture de Jarry : il analyse, dès 1972, les « manipulations ludiques du langage[14] » qui fondent le système de représentation mirlitonesque. Jarry met ainsi en œuvre, dans les vers de mirliton, une mécanique étourdissante de détournements de sens, révélant les sous-entendus cocasses du langage, retournant le mot pour découvrir son envers. Il fait miroiter les possibles, portant le langage au bord d'un drôle de non-sens.

La lecture à la lettre d'un mot ou d'une expression à valeur figurée occupe une place de choix dans le répertoire des jeux de mots mirlitonesques. Dans le chœur initial du *Moutardier du pape*, on célèbre le nouveau pape :

> Ô Rome ! reçois dans ton sein
> Jean Huitième notre Saint-Père
> Qui, s'il a tout pour être saint,
> Doit avoir tout pour être père. (*LMP*, 147)

On voit qu'ici la prise à la lettre du mot « père » dans le dénominatif « Saint-Père » fonctionne comme un embrayeur de la fiction, constituant le glissement sémantique en socle de ce drame du genre, où le pape est une papesse et qui culmine dans la cérémonie de la chaise percée. Ce qui est très singulier, c'est que cette figure acquiert une dimension scénique. Dans l'univers d'opérette de *L'objet aimé*, M. Vieuxbois s'éprend de l'Objet aimé en un claquement de doigts. Le drame réalise le sens propre de « coup de foudre » : « *Tonnerre, éclairs. – M. Vieuxbois est culbuté* » (*OA*, 2, 556).

De façon plus complexe, les sens propre, figuré, dérivé, inventé, cohabitent le plus souvent, provoquant une indécision comique. Dans le vers du Géant de *Par la taille*, ce sont deux signifiés que motive le contexte dans le mot « girafe » : « Nos tailles de géant font rougir les girafes / Au ministère des postes et télégraphes » (*PLT*, 130). L'image furtive d'une girafe, douée de vie, passe ainsi, avant que la vision ne se fixe sur un sens dérivé technique (le crochet pour les sacs postaux), renversant la poésie du premier vers dans l'absurde. Le jeu avec la

12. « La vérité bouffe » [*La plume*, 1er juin 1903], *ibid.*, p. 453.

13. « Franc-Nohain et Claude Terrasse : *La fiancée du scaphandrier* », p. 647.

14. Michel Arrivé, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 81.

polysémie peut activer de plus nombreux sens, et faire du mot un nœud d'idées indissociables. Ainsi le Moutardier du pape qui se présente souligne les nombreuses implications sémantiques de son désignatif, motivant une lecture multiple du mot. Il est « le Moutardier qui se pousse du col. / Grand maître des cérémonies, / Condiment des cérémonies » (*LMP*, 147) : celui qui se prend pour celui qu'il n'est pas, qui, selon l'expression, « se prend pour le moutardier du pape », vrai faux officier du pape dans l'opérette, mais aussi l'épice de la comédie bouffe et le fabricant de moutarde, dont le mirliton fait surgir la figure burlesque sous celle du dignitaire d'Église. Il est intéressant de noter que cette polysémie se déplace, dans le chant, pour charger le familier « moutard » des sens induits par son rattachement bouffe à « moutardier » : les « moutards » (*ibid.*) sont des « Petits-Moutardiers » (*LMP*, 145). Jarry constitue ainsi la polysémie en aiguillage « bouffe » du sens, comme, encore, dans le défilé des Chœurs du *Moutardier*, où un jeu avec le mot « gondole » prend la dimension d'une saynète drolatique. Les Gondoliers s'avancent, « *portant une petite gondole* » (*LMP*, 173), mais leur chant récuse l'idée qu'ils seraient de simples bateliers vénitiens :

> Nous portons la gaité partout où nous allons,
> Par monts et par vallons,
> Jamais dans l'eau,
> Ça n' s'rait pas rigolo.
> Et nous nous gondolons :
> Joyeux et familiers,
> C'est nous les gondoliers. (*ibid.*)

C'est une valeur analogique, soulignée par le champ lexical de l'alacrité, qui confère aux personnages leur identité dans l'univers de mirliton : les Gondoliers sont ceux qui se « tordent de rire ». Un Gondolier, « *se détachant du groupe* » (*ibid.*), réaffirme cette valeur, associant à la rime le verbe et le mot « drôle » : « Je crois qu'il va s'passer quelque chose de drôle : / C'que je m'gondole ! » (*ibid.*). Le jeu avec le mot continue dans l'espace scénique, puisque le Gondolier « *tombe dans des convulsions* » (*ibid.*) ; c'est, cette fois, l'expression « se gondoler » qui est prise au pied de la lettre : le corps ne rit pas, mais ondule, et crée sur scène une image décalée et stylisée du rire de mirliton. Jarry met ainsi au jour, dans le corps de mirliton, un mot pluriel, dont les sens se mêlent et s'informent. On se souvient que dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, Jarry désigne les mots comme des

« polyèdres d'idées[15] », concentrés de sens, aiguilleurs d'une parole symbolique et synthétiste. Dans le discours mirlitonesque, la polysémie du mot, découverte par le vers, tend à faire apparaître sa part de trivial, son versant bouffe, et peut prendre une épaisseur dramatique inédite pour faire rire d'un monde qui lit les mots de travers, en même temps qu'elle met au jour l'instabilité du signe.

Le vers porte ainsi les pièges du langage au-devant de la scène, dénonçant l'absurde d'un langage de signes. Avatar « bouffe » du vers diamant des *Minutes de sable mémorial*, le mirliton fait rire en montrant la fragilité du sens des mots. La valeur « bouffe » du mot tient alors non seulement à ses sens comiques révélés dans le vers mais aussi à sa nature instable, mise en scène dans les systèmes, qui permet le rire. Dans le versant « sérieux » de l'œuvre jarryque, c'est *César-Antéchrist*, et son « Acte héraldique », qui déclare l'inconstance du signe, au principe de la réflexion linguistique et poétique de Jarry. Il est très intéressant de voir que, sous ses airs de vers de rien, le vers bouffe de Jarry met en œuvre jusqu'à la loi jusqu'au-boutiste de l'identité des contraires démontrée dans « L'Acte héraldique » et la mue en outil universel du drôle bouffe dans une phrase-sentence du compte rendu de *La fiancée du scaphandrier* : « Le rire naît de la découverte du contradictoire[16]. » Jarry loue alors l'« exhilarante confusion[17] » née des incohérences qui émaillent l'opérette fantasque de Nohain. Dans le *Théâtre mirlitonesque*, Jarry use pleinement des ressorts comiques de la discordance entre ce qui est dit, fait, prononcé, vu, entendu, pour créer un univers dramatique animé de détails faux, anachronismes, corps et voix de marionnette, jeux de démesure. Dans le vers, Jarry joue des incohérences du langage, désignant les contradictions qui l'animent. Dans *L'objet aimé*, le Maire est en quête d'un délit à consigner par procès-verbal ; il trouve un mort, et « *s'install*[*e*] *à écrire* » (*OA*, 559 ; c'est l'auteur qui souligne). Il signale lui-même l'incohérence des mots, frôlant naturellement le non-sens, qui le guident dans l'intrigue : « *Verbal*, de viv' voix, vocal/ Ce procès qu'on dit verbal/ Se rédige par écrit » (*idem* ; c'est l'auteur qui souligne). Plus tard, étourdi des retournements de l'action qui multiplie les fausses morts et renverse les rôles, le Maire organise dans les vers de son air un tel filet d'oppositions et d'identités que le mot et son contraire échangent leurs valeurs :

15. « Linteau », *Minutes de sable mémorial* [1894], dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 173.
16. « Franc-Nohain et Claude Terrasse : *La fiancée du scaphandrier* », p. 647.
17. *Idem*.

La victime,
Cet homm' sain,
A fait l'crime
Et l' larcin,
Percé l' sein
D' l'assassin. (*OA*, 564)

Dans l'univers de mirliton, la victime « fait l'crime » et tue « l'assassin » ; l'ordre du monde et celui des mots sont renversés dans un embrouillamini de sens, orchestré, dans les tout petits vers de trois syllabes du chant, par le jeu des oppositions sémantiques et des liens assurés par la rime.

Le jeu avec le sens des mots est ainsi un outil privilégié du comique verbal de mirliton. Il met au jour les sous-entendus burlesques qui traversent le langage, et organise du drôle en orchestrant une crise bouffe du sens, inscrite dans le vers, où les valeurs dialoguent. Le jeu avec la matière sonore du mot constitue, dans le mirliton, une autre manière de jouer avec les mots, manière considérée comme ludique, élémentaire et attachée à une pratique populaire, notamment de la chanson. Le rire naît, alors, des liens créés entre les mots par la seule identité de leur matière phonique.

Le jeu avec les homonymes est fréquent. On peut citer, dans le *Moutardier*, l'épisode bouffon, chanté et dansé, du « pas de la mule », grotesque gesticulation chevaline en chaussons de velours, motivée par l'amalgame des deux mots « mule » et « mule », attachés l'un et l'autre à la figure papale par la culture religieuse et la littérature, versées dans le creuset bouffe. Jarry fait de cette pratique un ressort principal de poétique « bouffe » du mirliton, où le mot appelle son autre, dans des suites parfois remarquables. Dans l'air en trissyllabes du Maire de *L'objet aimé*, le poème a les apparences d'une petite fabrique de sons :

Le décès
Frais, tout frais,
Et les frais
Que je f'rai
Par après. (*OA*, 563)

Dans les trois vers centraux, c'est un même phonème, mais trois mots, qui portent le sens et saturent le vers des échos du même : l'adjectif « frais » répété, associé à la rime avec le substantif homonyme et leur avatar de mirliton, construit, par syncope, « f'rai ». L'identité phonique

organise la progression de la parole, la prosodie prend toute la place, et le librettiste leur sacrifie même l'intégrité du mot.

Fondés sur la même idée – que les mots qui se prononcent de la même manière s'attirent et entretiennent des rapports que le vers bouffe révèle –, les jeux de paronymie abondent dans le vers mirlitonesque. Ils sont au principe de la lyrique joueuse de mirliton, comme dans le « Quatuor des Cardinaux » du *Moutardier*, qui tire le fil d'une association entre « coupe » et « coulpe », soutenue par la fusion burlesque des expressions « battre sa coulpe » et « battre l'absinthe ». Un mot peut simplement être associé à un autre qui lui ressemble, pour créer des suites cocasses, où le sens progresse par glissements phoniques : « Sur la boche, sur ma bosse, sur ma bouche » (*PLT*, 131), « On s' tracasse / On s' fracasse / On s' fricasse » (*OA*, 563). Quatre petits vers du « Divertissement » du *Moutardier*, « Mystère, / Clystère ! / Mystère, / Clystère ! » (*LMP*, 179) emmêlent seulement deux paronymes portant le quatrain qui ne repose que sur une même rime, énorme, dont les vers ne sont composés que d'un mot, au bord de sa définition. Or c'est surtout la forme du calembour, procédé qui déploie la paronymie sur plusieurs mots et que Jarry frôle sans cesse, qui constitue le modèle comique du jeu de mots dans le *Théâtre mirlitonesque*. On peut citer un calembour abouti, dans la prose des répliques d'*Ubu intime :* « Monsieur, n'insultez pas au malheur d'Épictète. – Le pique-tête est sans doute un instrument ingénieux […] » (*UI*, 149). Dans le vers, le calembour est presque toujours approximatif. On trouve quelques exemples de calembour *in absentia*, dont il faut deviner le terme implicite. À peine sensible dans l'alexandrin du récitatif de Jane : « Jetez le sacrilège au fond de l'in-pace » (*LMP*, 159 ; paronymie avec « l'impasse »), il peut être lisible grâce au contexte, comme dans les octosyllabes de Sir John décrivant la Camérière : « Cette femme est originale, / Une femme à papes, je crois » (*LMP*, 167 ; une femme à barbe, un phénomène). Le plus souvent, Jarry organise la rencontre de deux séquences paronymiques ; le calembour prend alors la forme de la rime équivoquée, comme dans les vers de *L'objet aimé* qui glissent de personnage en personnage : « Dans ce délire où sa raison sombra / L'épée a passé sous son bras » (*OA*, 559), avant l'éveil de M. Vieuxbois, qui brise pour de bon l'enchantement : « Dans ce… délire… où ma… raison… sombra / L'épée… a pas-sé sous… mon bras ? » (*OA*, 560). Au bord du vers holorime, le calembour de mirliton peut même constituer tout le vers. Il peut prendre la figure des blagues cruelles des enfants comme dans L'Air de l'Oubliette du *Moutardier* :

« Poubelle ! / T'es pas belle ! » (*LMP*, 186) et s'accorder avec l'idée d'un jeu puéril. S'il faut convenir qu'il tend à manifester un sous-entendu vulgaire, ce peut être une petite machine subtile, à l'instar du distique des Vierges, qui décrit la sanctification du « trou » de la chaise percée, visitée des fidèles : « Apothéose / Du pot aux roses » (*LMP*, 181). Dans « pot aux roses » (l'expression est inefficace, ici, la cérémonie de la chaise n'a rien démasqué), c'est au sens propre et plutôt dans une acception triviale, relative aux bas-besoins (qui traversent la pièce) qu'il faut lire le mot « pot » ; il entre alors en conflit avec l'idée de la rose, qui ne le caractérise que par antiphrase. Le calembour tend ainsi à découvrir dans le mot des valeurs inentendues, à créer du sens, par-delà la logique de la phrase et du signe.

Original ou facile, il faut regarder le calembour comme le porte-drapeau des nombreux jeux de mots mirlitonesques. C'est, à l'opposé du jeu d'esprit, le symbole d'un comique facile, fondé sur la seule identité phonique des énoncés, qui paraît se moquer du sens. Il invite à percevoir de nouveaux rapports sémantiques entre les syllabes, les phonèmes dans le vers, en jetant le doute sur le mot. Il fait entendre un inouï « bouffe » du langage, qui surgit au gré de glissements de sens, de coïncidences sonores, pour faire basculer le vers dans une poésie sans esprit, d'un goût souvent douteux, dans un corps de petit vers, qui fait rimer le même avec le même, joue avec les sonorités comme dans la chanson, qui coupe les mots. Il ne fait pas de doute que Jarry emprunte le calembour aux bonimenteurs, aux montreurs de marionnettes, aux chansonniers, et que le procédé appartient à une tradition comique. Il faut pourtant reconnaître que le jeu de mots n'est pas toujours « bon », c'est-à-dire « drôle », dans le *Théâtre mirlitonesque* ; Henri Bordillon lui-même qualifie celui du récitatif de Jane de « laborieux calembour[18] ». Mais cette esthétique de comique raté est l'indice d'un déplacement : celui de l'idée même du rire.

Le rire des goules

Si le jeu de mots est un outil comique, si le mirliton est « bouffe », il n'est pas certain que le *Théâtre mirlitonesque* soit toujours drôle : son registre comique est trop simple, grossier, ses traits sont mal ficelés,

18. Henri Bordillon, « Notes sur le texte » du *Moutardier du pape*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 768, n. 1.

imparfaits ; surtout, il affiche une tonalité hybride, qui met le risible en jeu. Il est ainsi remarquable que, dans le *Théâtre mirlitonesque*, quand on fait une blague, quand on parle de blague, le plus souvent elle ne soit pas destinée à faire rire. À la vue des « *highlanders ridicules, jouant du bag-pipe en d'énormes instruments qu'ils pressent sur leur poitrine et dont les outres affectent des formes de seins* », la plaisanterie du Colonel Main-Forte de Costo : « Les bag-pipes sont les seules poitrines qu'on voie en Angleterre ! » (*LMP*, 183) est une basse insulte ; « *hurl*[*ée*] *sur un air de défi* » (*ibid.*), c'est une déclaration de guerre. La blague, sur scène, est délétère, ou provoque l'horreur des personnages. On trouve ainsi dans *Ubu sur la butte* une version de l'épisode du balai innommable, déjà présent dans *Ubu roi* ; Lascy et l'Armée meurent (provisoirement) par suite de cette blague dégoûtante. Ce que les personnages qualifient de « plaisanterie » ou de « blague » relève d'un comique de Grand-Guignol. Dans *Ubu intime*, Ubu installe un pal pour exécuter l'amant de sa femme ; il demande à Achras, son hôte, d'en faire l'essai. Achras s'indigne. Ubu le rassure, ce n'est qu'une horrible blague qui, dans l'univers de mirliton qui renverse tout, peut susciter l'effroi : « Ne vous désolez pas, Monsieur notre ami. Ceci était simplement une plaisanterie. Nous reviendrons quand vous aurez entièrement cessé de manifester de la terreur » (*UI*, 124). Ce sont les mots de son agonie d'opérette que le Géant de *Par la taille* désigne, lui, comme « blagues » au public :

> Ma langue que ma bouche mord
> Se tire
> Plus bas que mes genoux tremblants.
> Je roule et je clos mes yeux blancs
> Si vagues…
> *Criant à tue-tête :*
> Mon gosier ne rend aucun son !
> – N'ayez pas peur, messieurs, ce sont
> Des blagues. (*PLT*, 132)

Le décalage entre le portait horrible d'un pitre défiguré et l'idée du « drôle » est manifeste ; il est drôle, sans doute, en lui-même. Mais la « blague », ici, c'est la facticité du théâtre, où rien n'est vrai, où la mort de la marionnette n'est qu'une pantalonnade :

> À cet élastique gibet
> Je suis pendu par les bretelles.
> Sauf si mon pantalon tombait,
> Mes transes ne sont pas mortelles ! (*ibid.*)

Il ne faut toutefois pas écarter cette dimension inquiétante du comique de mirliton, qui repousse le rire au-delà de ses frontières naturelles. La scène ubuesque est noire, dès les origines, dès « L'Autoclète » du « Guignol » des *Minutes de sable mémorial* (version primitive d'*Ubu cocu* et *Ubu intime*) qui fixe la représentation dans un monde animé de personnages funestes :

> Quand le rideau macabre replia vers le cintre sa grande aile rouge avec un bruit d'éventail, un puits d'ombre s'ouvrit, et bâilla devant nous une gueule de goule. Telles des lucioles, les chandelles de résine portaient prétentieusement leurs yeux aux ongles de leurs mains de gloire, comme des limaces au bout des cornes. Et à cette pensée nous prit un subit frisson, que les marionnettes allaient, par leurs lazzis, dérider nos fronts mornes, car il semblait que sur une telle scène à la verve des acteurs de bois dût applaudir la claque d'os des maxillaires[19].

On notera que l'expression « dérider nos fronts mornes » rappelle le vers du Bossu de *Par la taille*, « Dérider le public », et que Jarry souligne le procédé visant à faire rire dans cet univers de mort : les « lazzis », modèles du jeu mirlitonesque. De même, au sujet d'*Ubu roi*, Jarry renonce lui-même à l'idée du « drôle », pour faire basculer le comique dans l'humour noir : « Vraiment, il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit être tout au moins le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts[20]. » On trouve dans le théâtre mirlitonesque, en écho à cette affirmation, la veine rituelle, sacrificielle, de la danse des morts : dans *Ubu intime*, quand les Palotins, autour d'Achras, entonnent leur premier chant ; et encore dans *L'objet aimé*, avec la « dans' de cannibale » (*OA*, 572) du Maire-Héliogabale. Mais la mort n'est jamais loin de la scène de mirliton : faux suicides dans *Par la taille*, fausses morts dans *L'objet aimé*, empalement dans *Ubu intime*, carnages dans *Ubu sur la butte*. Sur scène, les représentations du rire manifestent les ambiguïtés du rire de mirliton : le Gondolier convulse, le Géant pendu par les bretelles « Ricane » (un vers), l'oubliette « fait risette / Comme un piège à loup ! » (*LMP*, 186). Jarry entretient, dans le mirliton, une indécidabilité tonale qui ébranle la définition du risible.

À la fin, le chœur du *Moutardier* s'interroge : « Faut-il qu'on pleur' ? Faut-il qu'on rie ? » (*LMP*, 188). Le comique de mirliton n'est pas toujours gai, ni drôle, et peut émerger d'une vision terrifiante ; il exploite

19. « L'Autoclète », « Guignol », dans *Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 180.
20. « Questions de théâtre », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 416.

les instruments du rire bouffon, mais les constitue en un outil de mise en question du sens en organisant la mise en scène du contradictoire, de l'inconstance du signe, du pouvoir de la syllabe dans le vers. Il faut alors comprendre que le rire de mirliton n'est pas réductible à une tradition comique et qu'il n'est pas affaire de registre : il engage une poétique et un point de vue sur l'art, le langage et la poésie.

L'idée bouffe du poème

Travaillé par le parti pris d'un comique facile, fabriqué sur le modèle du vers de chanson, il ne fait pas de doute que le mirliton de Jarry peut être regardé, par la norme, comme un vers de petite qualité. La recherche d'effets sonores brouille le sentiment du mètre, désintègre le mot, emplit le vers des échos du même, met la rime en péril (rimes avec le même, dérivatives, approximatives) ou la grossit si bien qu'elle avale tout le vers. Son comique est volontiers grossier et n'est pas toujours drôle. Par quels retournements se peut-il, alors, que ce petit vers « bouffe » acquière dans le système de pensée de Jarry la stature d'un vers supérieur, « expression à dessein enfantine et simplifiée de l'absolu » ? Il faut faire le détour par une philosophie du rire, qui implique l'idée de l'art, et par une théorie du langage, où le son a un pouvoir signifiant, pour comprendre comment Jarry, qui noue dans sa pensée critique le rire, l'opérette et la notion de vérité, invite à déplacer l'idée du poème et fait du petit vers de mirliton le symbole d'une nouvelle vision du vers.

C'est d'abord à une définition extensive du rire, spéciale, qu'il faut attacher le travail du vers dans l'expérience mirlitonesque. Jarry, en effet, pense le rire par-delà la question des registres et de l'idée du drôle. Il lui confère des qualités poétiques. Dans « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », Jarry donne d'abord un précieux prolongement à la définition du rire de Bergson, pour l'accorder avec les drôles de vers du *Dimanche en famille* de Nohain :

> M. Franc-Nohain nécessite une définition nouvelle, c'est-à-dire plus précise, du rire. Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impression de la vérité révélée – qui surprend, comme toute découverte inopinée[21].

21. « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », p. 442-443.

On sait Jarry imprégné des théories de Bergson. Mais la précision est d'importance : la surprise n'est plus, dans l'incise, qu'une caractéristique, une modalité. Jarry conçoit le rire comme le signal d'une vérité découverte par le poème. Dès 1896, la vérité est première dans les textes critiques de Jarry ; c'est la visée même de l'art : « Le dramaturge, comme tout artiste, cherche la vérité, dont il y a plusieurs[22]. » En 1903, à rebours des *a priori* de gratuité, de futilité, de légèreté qui pèsent sur l'idée du comique, Jarry fait du rire l'indice d'une efficacité du dire poétique voué à dévoiler des vérités ou, mieux, à « découvrir » un ignoré. Non sans un peu de provocation, filant les propos tenus en 1896 et dans « Ceux pour qui il n'y eut pas de Babel », c'est l'opérette que Jarry distingue comme poésie étalon, dans « La vérité bouffe » : « La vérité serait peut-être même toujours bouffe, si comme nous l'écrivions précédemment, sa découverte se reconnaît à ce qu'elle déclenche le rire[23]. » Le texte s'appuie sur *Le sire de Vergy*, mais on voit que le « bouffe » de Jarry nécessite, lui aussi, une définition extensive : il n'est pas seulement attaché au genre bouffon, mais embrasse toute poésie qui provoque le rire, dont Jarry consacre la suprême capacité à dire. « Vérité supérieure », logée dans les petits vers de la chanson, dans le comique de cour d'école, l'idée de vérité bouffe bouscule celle de la valeur du poème (comique) en déplaçant celle du rire.

Renversant toujours les échelles, Jarry fait alors du petit jeu de mots sans esprit l'étendard d'un dire supérieur et l'outil d'un questionnement du langage poétique. Dans « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », il place le jeu de mots au fondement de la nouvelle définition du rire pour Nohain. Il énonce une phrase en particulier qui tend à en faire glisser la valeur dans le champ d'une réflexion sur la construction du sens dans le poème : « Quand les mots *jouent* entre eux, c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage[24]. » C'est lui-même qui souligne « jouent » : Jarry met l'idée d'une gratuité ludique à distance. Il désigne, ailleurs, les vertus signifiantes de l'à-peu-près, annulant l'idée d'amusement qui sous-tend l'expression « jeu de mots » dans une construction qui, elle-même, s'appuie sur la polysémie du signe : « Les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui les sait lire, et les jeux de mots ne sont

22. « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 410. « La vérité bouffe » offre une variation de cette phrase, situant l'article de 1903 dans la continuité de cette réflexion.

23. « La vérité bouffe », p. 443.

24. « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », p. 441.

pas un jeu[25]. » Le « jeu » de mots, dans le poème, ne sert pas seulement à divertir. Ce qui importe, c'est qu'il (re)découvre des liens cachés dans les replis du langage. Ces « cousinages » sont des rapports signifiants oubliés, dont le jeu de mots affirme la présence dans le langage, et qui ouvrent de nouveaux chemins vers le sens. Plus loin dans l'article de 1903, Jarry étend ce pouvoir, au principe du rire bouffe révélateur de vérité, aux retours sonores dans le vers : « Les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots. Où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun[26]. » On trouve dans une version primitive de l'article une variante qui souligne mieux, peut-être, que c'est la nature même du langage qui est en jeu : « Ces rythmes et ces allitérations, qui ne sont jamais des calembours, sont *naturels*. Nous estimons que toute syllabe garde sa signification éternelle en n'importe quelle langue, et que, pour qui sait lire, il n'y a jamais eu de Babel[27]. » Dans l'idée du langage que Jarry développe ici, la syllabe, le phonème, sont ontologiquement doués de sens : ils créent des rapports qui signalent leur affinité profonde et qui participent à la création du sens dans le vers, sur le modèle de la rime. Le jeu de mots, l'écho, sont les révélateurs d'une dimension sémantique oubliée, qui se déploie par-delà les frontières des mots, hors de la logique et de la syntaxe. On voit que le calembour, le vers sonore de Jarry ne sont pas seulement les instruments d'un poème-plaisanterie ; les résonances dans le vers créent du sens et affirment une idée du langage (poétique) hanté par le mythe d'un langage d'avant Babel. Les recherches d'identité phonique dans le vers relèvent alors d'une intention non plus seulement comique, mais poétique : le mirliton est un drôle de langage, un *autre* langage, qui invente en son sein les conditions de la réalisation du sens.

Ce langage, qui crée des correspondances inédites et fantasques, est une sorte de langage de fou. Les notes de Jarry prises lors d'un cours de Bergson sur la folie, au sujet du mécanisme d'association d'idées chez le maniaque, ne permettent pas de douter que cette parole, hors de sens, constitue un modèle du langage de mirliton : « Nous trouvons alors des associations de mots ou d'images qui vont peu à peu à l'aventure et qui ressemblent bien souvent à de simples calembours.

25. *La Dragonne*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 496.

26. « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », p. 443.

27. « Franc-Nohain : *Le dimanche en famille* » [avril 1903], dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 681.

Un malade auquel on dicte le nom d'Albert continue à écrire Albi, Albigeois, Albatros. Le mot entraîne le mot[28]. » Ce sont ces affinités secrètes, qui font signe vers un langage primitif de la pensée, que Jarry s'attache à découvrir dans les vers de mirliton. Dans *Ubu sur la butte*, un lapsus d'Ubu révèle cette force d'attraction des phonèmes entre eux : « Personne n'ignore qu'elle aime à gaver le troupier de troupions, pardon ! croupions de dinde […] » (*USLB*, 648). Dans le vers de mirliton aussi, le mot entraîne le mot, comme dans le premier distique du chant de Mère Ubu et Giron : « D'abord, à mes yeux étonnés / S'offre un pot, un pot… polonais ! » (*USLB*, 645). Il faut citer le second distique pour entendre comment le son continue son chemin dans la parole, traçant, parallèlement au jeu d'association de la rime, une ligne qui relie les mots entre eux par-delà la ligne du sens : « Un' descent' de lit en peau d' renne, / D' la rein' qu'est mort', la pauvre reine ! » (*ibid.*). La rime, augmentée de la syllabe [po], mue en calembour, pour faire jouer, à la surface du vers, l'idée d'un renne et d'une reine, de leurs dépouilles pathétiques, tout en désignant leur parenté absurde, mais réelle, avec le pot qui renferme toute la grossièreté d'Ubu.

Jarry fait, ainsi, du rire un instrument de la pensée du poétique, et du calembour, du jeu de mots, de la rime, les symboles d'une manière propre à l'écriture « bouffe » de créer du lien et du sens pour se constituer en poème. Affirmant le pouvoir signifiant de la syllabe et du phonème, Jarry fait du procédé pour rire un outil poétique suprême ; sa qualité ne réside pas dans sa subtilité, sa rigueur, son érudition ou la finesse du trait, mais dans son aptitude à inventer des rapports en dehors des catégories du sens, pour découvrir des vérités enfouies dans le langage. C'est un outil sémantique choisi, un passeur de sens du poème bouffe, qui proclame les pouvoirs de la prosodie dans le vers.

Le vers bouffe de Jarry est, ainsi, petit, bancal, rempli d'échos, et déjoue les principes de la règle qui le regarde comme un « mauvais » vers. Il est plein de petits procédés, de vilains mots, de jeux grossiers ; il est faux, boiteux, incertain ; il frôle l'absurde. Ses modèles sont ceux d'une contre-poésie, voire d'un contre-langage : vers populaire, blague puérile, vers de chanson, cri du bonimenteur, parole de fou. S'il fait rire, c'est par le bas. Mais c'est précisément l'enjeu de l'écriture mirlitonesque que de renverser une certaine idée de la poésie et de sa

28. Catherine Stelhin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 45.

valeur, attachée à la métrique, et une certaine idée du langage, fondée sur le signe, pour faire apparaître un *autre* du poème, en empruntant les voies de la mauvaise poésie. Dans le vers mirlitonesque, où les mots et les idées s'enchaînent et s'accordent selon des principes *spéciaux*, propres à l'œuvre, la poésie n'est pas affaire de forme ni de registre, pas plus que de logique, d'harmonie ou de régularité. Avec le mirliton, Jarry invite à une révision des catégories de pensée du vers. La valeur du vers mirlitonesque ne réside pas dans le respect d'une norme extérieure, mais dans sa capacité à créer des aiguillages sémantiques, à s'inventer comme un langage, avec sa propre syntaxe. La métrique n'est alors qu'un instrument de la mise au jour des rapports inédits qui organisent le sens dans le vers, dont le travail ne peut qu'être pensé à l'intérieur du système de l'œuvre. L'écho, combiné aux effets de la métrique et de la syntaxe, acquiert des vertus poétiques, à même de découvrir un inouï du langage révélé par le poème. Sous les traits d'une drôlerie bouffonne ou vulgaire, d'un vers « malmétrique », c'est donc une idée nouvelle, moderne, de la poésie qui est mise au jour par Jarry sous les airs de rien des textes mirlitonesques : le poème est un drôle de langage, étrange par nature, qui invente ses propres routes vers le sens et les conditions de sa valeur. Le bon goût, le beau n'y ont rien à dire.