HUMORESQUES
Revue semestrielle

Directrice de la publication

Judith Stora-Sandor

Directrices de la rédaction

Nelly Feuerhahn et Judith Stora-Sandor

Comité de rédaction

Alain Ballabriga, Henri Baudin, Dominique Bertrand,
Christiane Chaulet-Achour, Bernard Sarrazin

Comité éditorial

Elisabeth Bourginat, Marianne Cantorovich, Jean-Charles
Chabanne, Bernard Chanfrault, Joë Friedemann, Jean-
Claude Gardes, Judith Kauffmann, Mongi Madini, Gérard
Vincent Martin, Dalila Morsly, Elisabeth Pillet

Livres et revues pour compte rendu sont à envoyer à
Elisabeth Pillet – Résidence Le Parc des Arceaux, bât. F5
199, rue Calvin – 34070 Montpellier

Illustration de couverture : *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 318,
consacré à Rimbaud.

Composition : Valérie Guillou

© Humoresques, 2001

Revue publiée par

CORHUM – Association pour le développement des recherches
sur le Comique, le Rire et l'Humour

CRIH – Centre de Recherche Interdisciplinaire sur l'Humour –
Université Paris VIII

ISSN 0996-9942

ISBN 2-913698-03-04

Administration, abonnement

CORHUM-Humoresques – 68, rue Hallé – 75014 Paris
Tél/fax : 01 43 21 48 58 – E-mail : corhum@wanadoo.fr

Distribution, vente au numéro

CID – 131, bd. Saint-Michel – 75005 Paris

Site internet :

<http://www.perso.wanadoo.fr/corhum.humoresques/>

POÉSIE ET COMIQUE

Textes réunis par Jean-François Louette et Michel Viegnès

Ce numéro est publié avec le soutien financier
du Centre ÉCRIRE de l'Université Stendhal (Grenoble)

TABLE DES MATIÈRES

Michel Vieignes Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique	5
Pascal Debailly Le poétique et le comique dans la satire classique en vers	21
Hédi Kaddour Lecture d'un poème de Victor Hugo	41
Alain Vaillant <i>Les Fleurs du mal</i> , chef-d'œuvre comique du XIX ^e siècle	53
Daniel Grojnowski La poésie drôle : <i>deux ou trois choses que je sais d'elle</i>	71
Jean-Pierre Bertrand Humour jaune, humour violet-gros deuil : Corbière-Laforgue	85
Bertrand Vibert Mourir(e) en poésie : fumisme et mélancolie	95
Françoise Rouffiat Queneau et l'humour chien	121
Anne-Élisabeth Halpern Rire dans les plis, rire dans son poing : liberté d'action de Michaux	137
Jean-François Louette Intervention sur « Intervention » de Michaux	155
Pierre Jourde Comique et forme poétique chez quelques poètes du XX ^e siècle	181
Comptes rendus	205

Illustration de couverture :

Les Hommes d'aujourd'hui, n° 318, consacré à Rimbaud.

Il s'agit d'un portrait-charge exécuté par Luques.

© Bibliothèque nationale de France, Paris.

BLAGUEURS NIHILISTES ET POÈTES DÉMIURGES : QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA POÉSIE COMIQUE

Michel Viegnes

La question des rapports entre poésie et comique semble *a priori* ne pas se poser, tant elle est aporétique : il n'existerait aucun rapport entre les deux, aucune négociation possible entre ces deux univers. La plupart des auteurs qui ont contribué à ce numéro d'*Humoresques* paraissent en convenir. Pour Daniel Grojnowski, « l'incompatibilité [entre poésie et comique] est d'ordre épistémologique »¹. Le *et* qui unit les deux termes serait un leurre méthodique : il n'annonce en fait aucun échange, aucune circulation du sens : la « poésie comique », pour Pascal Debailly, est un « concept oxymorique »². En effet, si l'on interroge les rares théoriciens qui se sont penchés sur la question, ce qui ressort en premier lieu, c'est la différence : à l'issue d'une réflexion plutôt décevante, Jean Cohen, dans un article de 1985, concluait à la divergence irréductible entre l'« isopathie » poétique et l'« hétéropathie » comique³. Inutile de revenir sur de fausses évidences bien connues : le « haut parler » du *vates* ne pourrait s'acquiescer avec la parole ludique, et volontiers subversive, du comique. Platon n'aime guère les poètes, mais il exécra les rieurs : Aristophane ne sort pas indemne de sa représentation dans le *Banquet*. Même au-delà de sa « laïcisation » post-romantique, la fonction du poète, sinon sa figure, demeure empreinte d'un certain sacré, qu'il soit résiduel ou « en creux »⁴. Bref, comme le rappelle Pierre Jourde, « en poésie, on ne rigole pas »⁵. La nostalgie d'une adéquation entre l'être et le dire est tenace.

Et cependant : malgré tous les constats d'incompatibilité, il existe, des satiristes antiques à Michaux ou Queneau, une poésie qui se veut comique, ou que l'on est tenté de percevoir comme telle. Comment aborder cette production paradoxale, hétérodoxe, voire gênante ? Il n'est pas forcément souhaitable, comme le rappelle Jean-François Louette, de « réduire l'énigme »⁶. Penser une poésie comique peut du reste se révéler, d'après

Anne-Elisabeth Halpern, un « exercice décevant »⁷, si l'on part de postulats figés. Sans doute faut-il s'opposer à la prétention, que Bertrand Vibert juge « naïve »⁸, d'un discours essentialiste sur ces catégories complexes que constituent « le » poétique et « le » comique. Mais sans oublier que les regards divers et variés que le vingtième siècle aura portés sur la littérature seront un jour naïfs à leur tour, et que les présupposés, horizons d'attente et codes esthétiques de toutes sortes constituent, dans l'histoire, des réalités subjectives.

Il ne s'agit pas, ici, de présenter une synthèse des diverses contributions qui composent ce numéro. Jean-Pierre Bertrand, Hédi Kaddour, Françoise Rouffiat, Alain Vaillant, en partant d'un auteur précis ou même d'un seul texte, aboutissent chacun à une conception possible d'un fonctionnement comique de la poésie – ou l'inverse. Cette introduction visera simplement à situer la problématique qui nous a occupés dans une autre problématique qui l'accompagne et peut-être la fonde : celle d'une impossible métaphysique du rire en Occident.

Projet trop ambitieux, admettons-le d'emblée. Mais il était indispensable de ne pas circonscrire la question poésie/comique dans le seul champ langagier ou rhétorique. Comme y insiste Pascal Debailly, tout phénomène littéraire doit être envisagé dans un ensemble de références politiques, axiologiques, anthropologiques. Tant que nous y sommes, allons jusqu'au commencement : aucune question ne se pose, fût-ce de la manière la plus indirecte ou la plus naïve, en dehors de la question de l'être.

C'est sur cette base qu'il convient d'historiciser et de « géographiser » la double question de la poésie et du rire. Si l'on hésite à « rigoler » avec la poésie, c'est parce que celle-ci a partie liée, à l'origine, avec le sacré. Dès lors, l'introduction significative du comique dans le pacte poétique équivaudra à une transgression majeure et délibérée : les « commencements du rire moderne » sont contemporains d'une mort bruyamment annoncée par Nietzsche. Après un dernier soubresaut dans le cadre d'un certain romantisme – celui de Novalis, de Coleridge ou de Lamartine – l'Idéalisme et le sentiment religieux se meurent, du moins en littérature. Mais comme dans la pièce d'Ionesco, le cadavre est encombrant. Il s'agit de vérifier ce décès : le rire « fumiste », après l'ironie romantique – l'autre romantisme, celui de Tieck, Mérimée, Gautier, Gogol – sont autant de façons de consommer la rupture, de célébrer le deuil d'un père qui n'était

– on veut s'en persuader – qu'un fantasma à la fois consolant et castrateur. Ainsi les mots, devenus « bibelots », peuvent-ils tinter dans le vide : plus le vide est immense, plus leur cacophonie organisée pourra-t-elle nous faire rêver d'un « gai savoir » épousant les dissonances joyeuses du multiple, et libéré de la « quête compulsive de l'unité »⁹ qui avait plombé le discours des poètes. Le programme était alléchant : tant s'en faut, pourtant, que le rire des poètes modernes soit uniformément joyeux. Chez beaucoup d'entre eux, il est plutôt colère sardonique, ou politesse du désespoir.

Pourquoi est-il si difficile de concilier comique et idéalisme métaphysique ? Baudelaire affirme sans rire qu'au paradis terrestre le rire est impossible, et presque tout le monde s'accorde pour dire que ce phénomène humain présuppose une fracture, un écart, une discordance. Bref, le rire est maudit en Occident, alors que dans d'autres cultures il est partie intégrante du sacré. Dans la tradition taoïste, par exemple, rire est non seulement le propre de l'homme, c'est le propre du sage, le critère d'une véritable traversée des apparences. Dans les nombreuses anecdotes de l'école de Tchouang-Tseu, Confucius – « maître Kong » – fait régulièrement les frais de l'humour sapientiel, lui qui représente l'*esprit sérieux*. Souvent ridiculisé dans ces courts récits, il se résigne du reste à son rôle : façon de reconnaître qu'il véhicule une sagesse authentique, mais plus limitée, à vocation surtout sociale et politique¹⁰. Dans le théâtre indien, le type fixe du bouffon représente l'évidence éclatante, qui se joue des apparences trompeuses du monde. L'école bouddhique connue en Occident sous son nom japonais de *Zen* pousse très loin le « rire sacré »¹¹. Pourquoi le comique n'est-il pas entré, à l'origine, dans les formes européennes du discours sapientiel ou religieux ? Certes, il faut mentionner l'*eironeia* socratique, mais celle-ci est davantage une méthode, une stratégie polémique qu'un mode de savoir *per se*, ou de lien – *religio* – avec la vérité.

La cause principale est à chercher dans le Christianisme. D'une part, Jésus ne rit jamais dans les récits évangéliques, alors que ces derniers nous le montrent en colère, en pleurs, voire en proie à l'angoisse, devant le supplice imminent. La conclusion théologique est donc attendue : toutes les émotions ressenties par l'Homme-Dieu s'en trouvent sinon sanctifiées, du moins sanctionnées par l'autorité divine. Même la colère, péché capital, peut se transmuter chez l'homme en saine réaction devant le vice ou l'erreur. Mais si le Verbe fait chair ne rit jamais, il s'ensuit que le rire

est le propre de l'homme déchu, non de l'homme « fait à l'image de Dieu ». Reconstruisons la cohérence métaphysique implicite dans le dogme : les grands systèmes philosophico-religieux de l'Asie voient le monde comme une vaste illusion, un jeu d'apparences, qu'il s'agit de démasquer pour atteindre la Réalité. Il est donc juste de rire de ces ombres phénoménales, éphémères et inconsistantes, qui auraient la prétention de se faire passer pour des réalités substantielles. La vie est un songe, et rire c'est se réveiller. Le rire est donc fondé sur l'écart premier, et irréductible, entre le réel et l'illusoire, l'ordre divin et l'ordre cosmique ¹².

Dans la tradition chrétienne, en revanche, cet écart n'est pas admissible, du fait même de l'Incarnation. En prenant chair, le Verbe « réunit » les ordres sensible et spirituel, il guérit – au moins potentiellement – la fracture ontologique ¹³. Abraham peut rire lorsque Dieu lui annonce qu'il aura une descendance innombrable (Genèse, XVII, 17) : homme d'avant la Rédemption, il vit toujours dans la disjonction, et son rire se fonde donc sur l'écart entre le vouloir divin et les limitations naturelles. Mais après le Christ, le rire ne peut se fonder que sur un écart peccamineux : c'est pratiquement entraver la « cicatrisation » opérée par le Rachat, c'est tirer sur la blessure pour qu'elle se rouvre. Le seul rire admissible serait donc, en climat chrétien, une jubilation de plénitude et d'harmonie. C'est la « joie » franciscaine, où le rire se veut participation à la *concordia discors* du monde rédimé. On ne rit pas de l'erreur, on la dissipe ; ni du péché, que l'on combat.

Sans doute peut-on trouver des exceptions. Bernard Sarrazin, dont l'étude sur *Le Rire et le sacré* ¹⁴ constitue ici une référence indispensable, en fait état, mais assimile le rire chrétien à un domaine mystique qui se veut lui-même excentrique et marginal par rapport aux courants majeurs de l'orthodoxie ecclésiale. Dans le numéro précédent d'*Humoresques*, précisément consacré aux rapports entre humour et religions, il rappelle à juste titre :

On ne trouvera [d'humour spécifiquement chrétien] au long de l'histoire que chez quelques excentriques qui mettent en scène dans leur vie les paradoxes de l'Incarnation et de la Rédemption, la faiblesse de Dieu et son choix des moyens pauvres, ou bien dans des jeux où se télescopent profane et sacré : les plaisanteries des Pères du désert, la gaîté franciscaine, quelques facéties liturgiques ou scripturaires du Moyen Âge, fête des fous [...] Mais ce sont toujours des personnages non conformistes ou des phénomènes ponctuels, tolérés, vite interdits ou récupérés par l'institution ¹⁵.

En clair, d'un point de vue chrétien, le monde n'est pas une illusion ; il est inclus dans l'unité divine, constituant l'antichambre du « royaume de Dieu » ¹⁶. L'humanisme laïc accentue à sa manière ce sentiment de la dignité et du sérieux de l'être-au-monde. C'est pourquoi, en dernière analyse, le lyrisme, tant qu'il se situe dans l'héritage ou la nostalgie de cette « réparation » ontologique, ne peut annexer le comique. Ce dernier trouve son lieu dans le roman, miroir de la « prose du monde » et dans le théâtre, genre qui se voit lui-même comme mise en abyme du *theatrum mundi* ¹⁷. L'univers comique nous renvoie à ce que *serait* un monde abandonné du Ciel, laissé à lui-même : asile de fous joyeux ou labyrinthe absurde ¹⁸. En poésie, le non-sens de la vie donne lieu le plus souvent à la lamentation, car il s'y glisse presque toujours, du fait des mythes qui fondent son concept générique, une nostalgie douloureuse du « sens plus pur ». Même lorsqu'il évoque la notion indienne de *Mâyâ*, « l'illusion universelle », Leconte de Lisle n'y met pas la moindre goutte d'humour ¹⁹.

Est-ce à dire que les poètes qui semblent vouloir et pouvoir réconcilier poésie et comique sont d'authentiques nihilistes, qui ont dépassé le stade de la nostalgie du sens perdu, et assument pleinement le deuil métaphysique ? On pourrait s'en convaincre, à considérer certains d'entre eux. Xavier Forneret, qui préfigure à bien des égards les fumistes et les zutistes, cultive dans sa poétique comme dans sa vie l'excentricité et la joyeuse amertume des « suicidés de l'intérieur » dont parle le protagoniste du *Loup des steppes* de Hermann Hesse. Ce reclus qui affectait d'attendre la mort en jouant du violon a laissé une œuvre où la fantaisie et la créativité formelle – il fut l'un des premiers grands innovateurs prosodiques – traduisent un humour sereinement désespéré. Le nihilisme clairement affiché dans ses titres de recueils ²⁰ se retrouve dans la plupart des pièces qui les composent. « Un pauvre honteux » est assez représentatif : huit strophes construites en anaphore, autour d'un groupe sujet-verbe-complément, cette dernière fonction étant remplie par un pronom cataphorique qui maintient jusqu'au bout l'ambiguïté. Après la huitième strophe, le rythme s'accélère, comme pour réduire ce qui précède à une simple *amplificatio*, avant de livrer la clé de l'énigme dans un finale en prose :

Il l'a tirée
De sa poche percée
L'a mise sous ses yeux :
Et l'a bien regardée
En disant : « Malheureux ! »

Il l'a soufflée
De sa bouche humectée;
Il avait presque peur
D'une horrible pensée
Qui vint le prendre au cœur.

[...]

Il l'a pliée,
Il l'a cassée.
Il l'a placée.
Il l'a coupée.
Il l'a lavée.
Il l'a portée.
Il l'a grillée.
Il l'a mangée.

– Quand il n'était pas grand, on lui avait dit:
– Si tu as faim, mange une de tes mains ²¹.

Ce texte, qui joue sur l'effet de rétrolecture, est plus qu'un exemple d'humour noir. On peut y voir une véritable déconstruction de l'acte poétique: d'une part le rythme – qui joue une part non négligeable dans la plupart des procédés comiques – traduit ce que l'on pourrait appeler sans jeu de mots l'amaigrissement progressif du matériau poétique; ensuite, le passage final à la prose, qui constitue une ultime démythification. L'homéotéleute du « Si tu as faim, mange une de tes mains » discrédite la pseudo-sagesse des énoncés gnomiques jouant sur des effets « poétiques » au sens jakobsonien. Les parallélismes – ici l'assonance *faim/main* – ne sont qu'inanité sonore: la rime n'est pas raison, elle est même pure folie. La folie de « il » – qui renvoie à tout homme – est d'avoir pris au sérieux, adulte, ce que l'on dit aux enfants. Les mythes qui permettent à l'enfant de « ronger son frein » finissent par inciter l'homme qui ne veut pas grandir à se manger la main: l'autocannibalisme, suprême et dérisoire métaphore d'un discours sans référent. La poésie n'est qu'un serpent qui se mord la queue.

Corbière, dans la même lignée, pousse au maximum le voisinage du tour poétique et du jeu de mots pour mieux englober la poésie dans la dérision généralisée qui constitue son rapport à la vie. La fameuse « Litanie du sommeil », dans *Les Amours jaunes*, n'est qu'un contrepoint savant de métaphores lyriques et de calembours:

SOMMEIL! Drame hagard! Sommeil, molle langueur!
Bouche d'or du silence et Baillon du blagueur! [...]
SOMMEIL! long corridor où plangore le vent!

NEANT du fainéant! Lazzarone infini! [...]

SOMMEIL! autant de pris sur notre éternité! ²²

On remarque au passage, dans cet extrait, que tout est mis au service d'une entreprise de dérision, non du référent lui-même, mais de l'énonciation lyrique. L'utilisation des capitales et des points d'exclamation parodie typographiquement le registre emphatique d'une poésie « altiloque ». Les échos et assonances internes sont également parodiés en tant que procédés poétiques: si l'euphonie du « long corridor où plangore le vent » pourrait à la rigueur être prise au sérieux, malgré l'incongruité pédante d'un latinisme comme « plangorer », le « néant du fainéant » laisse clairement apparaître la bouffonnerie funèbre du nihiliste. Le sommeil n'est pas l'épanchement du rêve dans la réalité, mais celui de la mort dans notre vie même: il est « autant de pris » sur une éternité vide.

Cependant, la fantaisie poétique n'est pas vouée, tant s'en faut, à l'expression d'un nihilisme plus ou moins bien vécu. Même lorsque l'acte poétique lui-même est tourné en dérision dans le poème, la poésie, par un consolant paradoxe, ne s'en trouve pas forcément humiliée. Paul Zumthor a suffisamment montré que la jonglerie verbale des Grands Rhétoriciens recèle d'étonnantes richesses ²³. Banville, avec sa conception « funambulesque » de la métrique, parvient parfois à faire de la rime l'outil par excellence d'une fusion du poétique et du comique. Prenons un exemple ambigu: en composant un rondeau sur rien d'autre que l'acte de composer un rondeau, Voiture nous propose une sorte de défi paradoxal; y verra-t-on une pure et simple démythification de la forme poétique, écrin du vide, ou bien l'absence de substantifique moelle nous laisse-t-elle mieux jouir du pur plaisir rythmique de la forme médiévale, dont l'obsolescence se trouve ainsi mise en doute? ²⁴

Lorsque Villon déploie toutes les ressources de l'invective comique dans la *Ballade* où il s'en prend aux calomnieux, l'auteur du *Testament* rend un hommage, *a contrario* à la noblesse intrinsèque de la parole, dont l'usage corrompu mérite la pire condamnation, selon l'adage scolastique *corruptio optimi pessima*:

[...]

En suif et poix détrempés de lessive
 Faite d'étrons et de pissat de juive,
 En lavage de jambes à meseaux
 En raclures de pieds et vieux houseaux
 En sang d'aspic et drogues venimeuses
 En fiel de loups, de renards et blaireaux
 Soyent frites ces langues envieuses !²⁵

Toute la ballade est ainsi construite en anaphores : l'effet d'*enumeratio* anticipe le grand rire rabelaisien, il est à la fois jouissance virtuose et exorcisme facétieux de l'altérité. Plus que le simple parallélisme, c'est l'*hybris* qui déclenche l'effet comique.

On trouve donc une autre catégorie de poètes comiques, qui, à l'inverse des nihilistes, jouent à faire exploser les cohérences figées du monde et du langage pour permettre la libre circulation d'un sens plénier, pour revivifier une parole toujours menacée de pétrification. Ils assument en quelque sorte – *mutatis mutandis* – la fonction prêtée aux démiurges et *tricksters* qui peuplent les mythologies les plus diverses²⁶. Le Fantasio de Musset peut être vu comme une figure typologique de ce poète-démiurge, chez qui la fantaisie est proprement créatrice de sens²⁷. Le calembour devient la forme suprême du *poïen* : en subvertissant toute signification en *signifiance*, en dissolvant les coagulations mortifères du langage, le fantaisiste lyrique maintient paradoxalement la « dicibilité » de l'être, ou sa révélabilité, comme dit Heidegger. Le poète démiurge est par définition spiritualiste : il se définit, sinon par une foi religieuse orthodoxe, du moins par la certitude d'un horizon ultime du sens, où se résolvent les antinomies burlesques. Au vingtième siècle, en France, Max Jacob²⁸ et Cocteau – même si ce dernier est quelque peu déconsidéré en tant que poète au sens traditionnel – offrent des exemples représentatifs de cette ambition comico-lyrique. Dans la poésie anglo-saxonne, deux auteurs aussi dissemblables que T.S. Eliot et Allen Ginsberg ont apporté une qualité nouvelle, à la fois tragique et libératrice, au rire poétique moderne. Tous deux réagissent à ce qu'ils perçoivent comme la folie d'un siècle voué à la destruction et à l'aridité spirituelle. Leur réaction se fait d'abord mimétique de cette folie : dans ces deux monuments lyriques que sont *The waste land* et « America », le *je* discursif plonge dans le labyrinthe de ce délire, et se laisse investir par l'hétéroglossie foncière du monde alentour ;

le texte se fait pur écho de la cacophonie universelle pour mieux subsumer *in fine* ce « multivers » éclaté, ayant perdu tout centre et toute unité.

Quand il publie *The waste land* en 1922, Eliot, établi en Angleterre depuis 1915, a eu tout le temps d'intérioriser le désastre à la fois culturel et moral de la Première Guerre Mondiale, et de réfléchir sur cette mortalité des civilisations que Valéry avait rappelée quelques années plus tôt. La « Terre gaste » des romans arthuriens, le royaume stérile du Roi Pêcheur, sert de métaphore à une Europe exsangue et peuplée d'« hommes creux », vidés de substance spirituelle. Dans les cinq parties du poème, Eliot procède à une construction à la fois rhapsodique et éclatée, censée évoquer la désintégration d'un être collectif et sa toujours possible réharmonisation. Les multiples citations dont le texte est émaillé remplissent la même double fonction : si d'une part elles suggèrent la perte d'une voix propre, et surgissent comiquement à contre-temps, elles témoignent aussi de la continuité du temps et de la mémoire collective. Ces échos d'une bibliothèque dévastée sont à la fois symptômes de crise et signes de rédemption. D'une manière générale, en appliquant ici le procédé de « corrélation objective » qu'il avait théorisé l'année précédente dans un essai critique, Eliot s'inspire à la fois du modernisme d'Apollinaire – les citations de Baudelaire et de Verlaine rappellent sa dette à l'égard de la poésie française – et des recherches contemporaines de son ami et mentor Ezra Pound. Dans le passage suivant, extrait du troisième mouvement – « The Fire sermon » – le comique procède surtout des coexistences incongrues dont parle Philippe Hamon²⁹, rencontres et chocs de registres, de tonalités, de références aussi éloignées que possible :

Un rat rampait doucement à travers la verdure
 En traînant sa panse limoneuse sur la berge
 Tandis que je pêchais dans le morne canal
 Un soir d'hiver derrière le gazomètre
 Songeant au naufrage du roi mon frère
 Et au trépas du roi mon père avant lui
 Des corps blancs, des corps nus sur la terre basse et moite
 Et des os au rebut dans la mansarde basse et sèche
 Le rat seul les fait cliqueter, au fil des ans.
 Mais dans mon dos de temps en temps j'entends
 Le son des trompes et des moteurs, qui conduiront
 Sweeney vers madame Porter au printemps.
 O ce beau clair de lune sur madame Porter

Et sur sa fille
Elles se lavent les pieds dans de l'eau gazeuse
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
Si brutalement violée
Tereu

*(A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sounds of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole*

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd.
Tereu)³⁰

On le sait, le tissage de citations et d'allusions auquel se livre Eliot est si complexe qu'il avait lui-même adjoint à son poème un appareil critique de notes pour en faciliter la lecture. Dans ce passage, le locuteur s'identifie à la fois au roi-pêcheur et au Ferdinand de *La Tempête* de Shakespeare, à laquelle font clairement écho les vers 5-6. Les vers 10-12 sont la réécriture burlesque d'un poème de Marvell sur Diane chasseresse. Le mot « horn », qui fait référence, dans l'hypotexte, au cor de chasse, devient ici klaxon de voiture. Tout fonctionne donc selon le principe de l'écart entre l'élévation culturelle de la référence et la vulgarité ridicule de la réalité. Les vers 13 à 15 consistent en une sorte de « collage » : il s'agit d'une chanson à boire fameuse à l'époque, et saturée de suggestions obscènes, qui contrastent

comiquement avec les idées de chasteté et de pureté liées à l'évocation de Diane, des voix angéliques du « Parzifal » de Verlaine, et de la nymphe Philomène « brutalement violée » par Tereus, dont le nom se mêle à la parodie onomatopéique des chants d'oiseaux.

Mais le *Waste Land* n'est pas seulement un vol au-dessus d'un nid de coucou : les portes de l'asile d'aliénés sont ouvertes sur un espoir d'ordre anhistorique, celui d'une paix intérieure « qui dépasse l'entendement » et qui appose un baume de silence sur cette fatrasie savante³¹.

Pour Allen Ginsberg, la condamnation de l'Amérique puritaine et oppressive des années cinquante paraît de prime abord plus implacable, mais l'invective se tempère là aussi d'un espoir de rédemption. Après avoir jeté les bases en 54, avec Jack Kerouac et d'autres, de ce que l'on a appelé la « *beat generation* », il publie deux plus tard *Hurlement et autres poèmes*, son premier recueil, qui contient « America », une espèce de « J'accuse » où apparaissent les deux caractéristiques de sa poétique : un mysticisme révolutionnaire à la William Blake où se mêlent gauchisme et illuminisme, et un verset à la fois saccadé et élastique, hérité de Whitman. Dans cette longue apostrophe anaphorique à l'Amérique, Ginsberg utilise une ironie piégée, à double fond : en se tournant lui-même en dérision, et en parodiant le parler des « minorités » (Indiens et Noirs), il attaque en fait la *doxa* majoritaire, qu'il assimile à un délire paranoïde et mortifère. Cette Amérique bien-pensante, occupée à fantasmer sur l'altérité menaçante des Rouges et de tous les « déviants », n'a de pire ennemi qu'elle-même, selon la voix tragicomique qui rappelle de manière bouffonne les invectives des prophètes bibliques :

Amérique quand seras-tu un ange ?
Quand vas-tu te déshabiller ?

[...]

Amérique j'étais communiste quand j'étais gosse et je

[ne le regrette pas.

Tu aurais dû me voir lire Marx.
Mon psychiatre pense que je vais à merveille.
Je refuse de réciter le *Notre Père*
J'ai des visions mystiques et des vibrations cosmiques [...]

Amérique je m'adresse à toi [...]
Amérique tu ne veux pas vraiment faire la guerre
Amérique c'est à cause de ces foutus Russes
Ces foutus Russes ces foutus Russes et ces foutus Chinetiques.

La Russie elle veut nous manger vivants. La Russie, elle est folle de pouvoir. Elle veut venir nous piquer nos voitures, jusque dans nos garages [...]
 Ça pas bon. Ugh. Eux faire apprendre à lire aux Indiens. Eux besoin grands Nègres noirs. Hah. Nous fait tous travailler seize heures par jour. Au secours.

*(America when will you be angelic?
 When will you take off your clothes?
 America I used to be a communist when I was a kid and I am not sorry.
 You should have seen me reading Marx.
 My psychoanalyst thinks I'm perfectly right.
 I won't say the Lord's Prayer.
 I have mystical visions and cosmic vibrations [...])*

*America I'm addressing you [...]
 America you don't really want to go to war
 America it's them bad Russians.
 Them Russians them Russians them Russians and them Chinamen
 The Russia wants to eat us alive. The Russia's power mad. She wants to take
 our cars from out our garages.
 That no good. Ugh. Him make Indians learn read.. Him need big black
 niggers. Ha. Her make us all work sixteen hours a day. Help.)³²*

Le délire de la majorité – le « Red Scare » des années Eisenhower – transparait ici sous le sociolecte des minorités auxquelles s'identifie le locuteur, qui cumule à plaisir toutes les déviations possibles aux yeux de cette Amérique à la fois aimée et exécrée : juif – d'un judaïsme mâtiné de Bouddhisme Zen –, drogué, communiste, homosexuel. Toutefois l'invective n'est pas une condamnation sans appel : il s'agit plutôt, en incluant dans le tissu d'Arlequin du poème toutes les voix discordantes qui la composent, de créer le bruissement d'une autre Amérique possible, latente et inéluctable en fait, qui assumera sa diversité et où chacun pourra jouer son rôle. Le dernier vers, avec son autodérision provocante, va dans ce sens : « Amérique j'attelle mon épaule de pédé à la roue » (*America I'm putting my queer shoulder to the wheel*)³³. Le poète satirique, qui parodie de façon clownesque le délire décentré et infernal du monde, est aussi un démiurge dont l'ambition est de recréer sur les ruines, de susciter, à partir du chaos verbalisé, la virtualité d'un sens à la fois cohérent et ouvert.

Bien entendu, le rire du vingtième siècle n'est pas celui du Moyen Âge, et la dérision moderne n'a rien à voir avec l'humour insouciant d'un Précieux. Le comique est à lui seul une catégorie d'une déroutante

complexité. Ni ces quelques pages, ni même les articles qui suivent, n'apporteront sans doute de réponse complètement satisfaisante aux questions que pose la poésie comique. Tant mieux, puisque la littérature vit d'un interminable questionnement, et que si l'on peut concevoir un « rire des dieux » qui se nourrit de lucidité, notre rire humain, la plupart du temps, pousse dans le terreau fécond des paradoxes. On pourra trouver du moins quelques pistes utiles, et mieux comprendre en quoi, si le poète est, selon Saint-John Perse, la « mauvaise conscience de son temps », le rire est quant à lui, selon l'heureuse formule d'Alain Vaillant, la « (mauvaise) conscience de la poésie »³⁴.

Université Stendhal, Grenoble III

Notes

1. « La poésie drôle : deux ou trois choses que je sais d'elle », p. 73 du présent volume.
2. « Le poétique et le comique dans la satire classique en vers », p. 22.
3. « Comique et poétique », *Poétique* n° 61, fév. 1985.
4. Deux références classiques : Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Denoël/Gonthier, Paris, 1976, et G. Genette, « Langage poétique, poétique du langage », dans *Figures II*, Seuil, Paris, 1978. On se reportera également à l'ouvrage de Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, L'Harmattan, Paris, 1999.
5. « Comique et forme poétique chez quelques poètes du xx^e siècle », p. 181.
6. « Intervention sur "Intervention" de Michaux (*Mes Propriétés*) », p. 157.
7. « Rire dans les plis, rire dans son poing : liberté d'action de Michaux », p. 137.
8. « Mourir(e) en poésie : Fumisme et mélancolie », p. 95.
9. P. Debailly, *vide supra*, p. 34.
10. *Philosophes taoïstes*, trad. Liou Kia-Hway et Benedyct Grynepas, Gallimard, Paris, 1969. On peut également songer, dans le Bouddhisme japonais, au *koan*, cette énigme allégorique destinée à amener les processus mentaux aux limites de l'aporie, et qui prend parfois un tour cocasse. Dans le monde monothéiste, l'humour a également sa place. La tradition de l'humour juif est assez connue (voir Judith Stora-Sandor, *L'Humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen*, PUF, Paris, 1984), et la mystique islamique inclut marginalement cette dimension : voir S.B. Majrouh, *Rire avec Dieu. Aphorismes et contes soufis*, Albin Michel, Paris, « Spiritualités vivantes », 1995.

11. Tel maître Zen n'hésite pas à qualifier le Bouddha de « bâton merdeux », de peur que le disciple n'ait la tentation d'absolutiser la figure de l'Illuminé, qui doit rester un médiateur, et rien de plus. L'apophatisme radical du Bouddhisme trouve ici son aboutissement logique. La pensée de Maître Eckhart serait l'un des rares analogues dans l'univers chrétien, et ses thèses furent jugées « malsonnantes » lors d'un procès en hérésie. Il ne fut toutefois pas condamné.
12. Dans la tradition occidentale, le *panta rei* d'Héraclite et les ombres de la caverne platonicienne équivalent sans doute aux notions orientales de *maya* – illusion – ou *lila* – jeu divin – qui fondent la distance, ou l'écart, entre la conscience éclairée et le monde phénoménal. Mais elles n'ont pas de véritable postérité conceptuelle, si ce n'est chez Descartes et Pascal.
13. On se souvient d'ailleurs que dans *Mimesis*, Auerbach attribue à l'idée d'Incarnation la dissolution des frontières génériques entre comédie et tragédie, qui permit l'avènement du réalisme en littérature.
14. Desclée de Brouwer, 1991.
15. Bernard Sarrazin, « Le rire et le sacré d'Orient en Occident », *Humoresques* n° 12, juin 2000, p. 12-13. On se reportera également, dans ce numéro, à l'article de Dominique Cerbelaud, « Figures de l'humour chrétien », qui souligne la marginalité du phénomène, et le rôle critique et prophétique qu'il joue par rapport à l'institution ecclésiale.
16. Bien entendu, il faut nuancer : il y a là une suraccentuation, plutôt qu'une différence radicale. Il est indubitable que le message chrétien insiste sur la continuité, plus que sur la discontinuité, contrairement aux religions orientales. Néanmoins, plusieurs passages évangéliques montrent sans ambages que la discontinuité entre le divin et le monde n'est pas perdue de vue : « Si le monde vous hait », dit le Christ en parlant aux apôtres, « sachez que moi, il m'a pris en haine avant vous. Si vous étiez du monde, le monde aimerait son bien ; mais parce que vous n'êtes pas du monde, puisque mon choix vous a tirés du monde, pour cette raison, le monde vous hait » (Jean, XV, 18-19).
17. Les références sont légion, mais la maxime du Jaques de Shakespeare les résume toutes : « All the world is a stage/And all the men and women merely players » (*As you like it*, II, vii).
18. C'est la tradition anglaise du *nonsense*, si bien illustrée par Lewis Carroll, et que reprend, en accentuant sa portée (anti) métaphysique, J.-G. Borgès, notamment dans une nouvelle de *Ficciones*, « La Loterie à Babylone ».
19. « L'Invisible Mâyâ, créatrice du monde, Espoir et souvenir, le rêve et la raison, L'unique, l'éternelle et sainte Illusion » (*Poèmes antiques*, « Bhagavat », dans *Œuvres*, t. I, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1977, p. 25.

20. *Rien* (1836), *Vapeurs, ni vers ni prose* (1938), *Pièces de pièces, temps perdu* (1840), *Ombres de poésie* (1960), *Broussailles de la pensée* (1870).
21. *Sans titre...* Introduction et notes de Willy-Paul Romain, Arcanes, coll. « Humour noir », Paris, 1952, p. 96-97.
22. *Les Amours jaunes*, in Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade », Paris, 1970, p. 774.
23. *Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Seuil, Paris, 1978.
24. Rappelons le texte, pour le plaisir :
*Ma foy, c'est fait de moi. Car Isabeau
M'a conjuré de lui faire un rondeau.
Cela me met en une peine extrême.
Quoy, treize vers, huit en eau, cinq en ème !
Je luy ferais aussi-tost un tableau !*

*En voilà cinq pourtant en un monceau.
Faisons-en huit, en invoquant Brodeau,
Et puis mettons, par quelque stratagème :
Ma foy, c'est fait.*

*Si je pouvais encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage serait beau.
Mais cependant, je suis dedans l'onzième.
Et si je croy que je fais le douzième,
En voilà treize ajustés au niveau.
Ma foy, c'est fait. (Œuvres de Voiture, nouv. éd. par Amédée Roux, Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Paris, MDCCCLVIII, p. 516).*
25. « Ballade », *Testament*, dans *Poésies*, éd. Jean Dufournet, Gallimard « Poésie », Paris, 1992, p. 222.
26. Sur les différentes fonctions du rire, de la parodie et du travestissement dans les mythes et les religions, on trouvera des articles suggestifs dans le *Dictionnaire critique de l'érotisme*, sous la direction de Jean Servier, PUF, Paris, 1998.
27. « Un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres » (II, 1). Au sujet d'un poème qu'il est en train de composer, il ajoute : « Je suis en train de bouleverser l'univers pour le mettre en acrostiche ; la lune, le soleil et les étoiles se battent pour entrer dans mes rimes, comme des écoliers à la porte d'un théâtre de mélodrame » (*Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Gallimard, coll. « Pléiade », Paris, 1990, p. 119-121).
28. « Poète, et peut-être surtout poète en prose, Max Jacob a un *divin* sens du comique » (Jean-François Louette, « Max Jacob : le manège et l'autel »,

- Poétique* n° 122, avril 2000, p. 204). Cet article démontre que chez l'auteur du *Cornet à dés* – après sa conversion – le burlesque et le sacré, loin de s'opposer, fonctionnent de concert.
29. « L'ironiste semble avoir un sens aigu du cloisonnement scénographique du monde, et l'ironie est l'agent permanent de vérification et de révision de ce cloisonnement », *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996, p. 114. Voilà une définition qui pourrait parfaitement s'appliquer à la fonction cosmologique du *trickster*.
 30. Thomas Stearns Eliot, *Poèmes 1910-1930*, trad. Pierre Leyris, Seuil, Paris, 1947, p. 109. Nous avons légèrement modifié la traduction.
 31. Dans une dernière posture d'érudition, il tire des *Upanishads* l'invocation à la grande Paix : « Shantih shantih shantih », *ibid.*, p. 113. Son biographe et commentateur Peter Ackroyd résume ainsi l'histoire de la réception du poème : « *The Waste Land* provided a scaffold on which others might erect their own theories; so it is that it has been variously interpreted as personal autobiography, an account of a collapsing society, an allegory of the Grail and spiritual rebirth, a Buddhist meditation » (*T.S. Eliot*, Simon and Schuster, New York, 1984, p. 120). Cette plasticité herméneutique procède directement de la qualité démiurgique et protéique du texte et de son fonctionnement.
 32. *Trente-cinq jeunes poètes américains*, trad. Alain Bosquet, Gallimard, Paris, 1960, p. 34. L'original est tiré de *Howl and other Poems*, City Lights books, San Francisco, 1956. Traduction légèrement modifiée.
 33. *Ibid.* p. 35.
 34. « *Les Fleurs du mal*, chef-d'œuvre comique du XIX^e siècle », p. 66.

LE POÉTIQUE ET LE COMIQUE DANS LA SATIRE CLASSIQUE EN VERS

Pascal Debailly

Sous l'une de ses formes classiques – la longue diatribe en vers à la manière de Juvénal, de Régnier ou de Boileau –, la satire pose de manière aiguë la question des rapports entre le poétique et le comique. La gravité habituelle au *furor poeticus* y cède la place au débraillé diogénique, le *haut parler* au langage bas, le pur élan d'amour et d'admiration à la haine et à la médisance. Le comique de la poésie satirique trouve en effet sa force et sa jouissance dans la méchanceté, dans le dénigrement et le rabaissement des autres¹. Cette forme d'« agression à caractère hostile »², comme la caractériserait Freud, relaie dans les sociétés civilisées, les « actes de violence » à l'état brut³. La poésie, qui, à partir du mot d'esprit ou de l'énoncé astucieux, provoque le rire et procure une vengeance, transforme la violence pure en plaisir de l'intelligence et des mots⁴.

L'antinomie du poétique et du satirique, comme celle du poétique et du comique, n'a cessé de hanter les théoriciens d'Aristote à Boileau⁵. Fonder une poétique à partir du ridicule ne fut jamais une entreprise qui coule de source⁶, du fait que le Christ n'a jamais ri, que la *gravitas* du Prince et du sage impose le sérieux, que l'idéal de la beauté ne se montre pas avec un air convulsif et grimaçant⁷. Dans les sociétés anciennes, la poésie est d'abord louange des dieux et des héros, élévation fusionnelle en direction de l'idéal et de l'absolu. Elle doit soulever l'âme, l'enfler, l'arracher, pour lui donner le sentiment du sublime. Elle comporte une intense fonction religieuse et politique, car il lui incombe de *relier*, de fédérer les énergies autour de l'idée unificatrice de Dieu et de son substitut temporel, le Prince. Comment rendre compatibles cette conception du poétique et le rabaissement par la dérision? Comment renoncer à l'exhaussement du loué et à la concorde du groupe grâce à une rythmique unifiante et rassembleuse, pour s'abandonner au comique et à sa traduction physique,