

La corde bouffonne ou la quête d'une « langue comique »

Petite histoire de la poésie française après Banville

Arnaud Bernadet and Bertrand Degott

Volume 51, Number 3, 2015

La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1034129ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1034129ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bernadet, A. & Degott, B. (2015). La corde bouffonne ou la quête d'une « langue comique » : petite histoire de la poésie française après Banville. *Études françaises*, 51(3), 5–26. <https://doi.org/10.7202/1034129ar>

PRÉSENTATION

La corde bouffonne ou la quête d'une « langue comique »

Petite histoire de la poésie française
après Banville

ARNAUD BERNADET
ET BERTRAND DEGOTT

Faire « vibrer la corde bouffonne¹ » en poésie, tel est le programme que s'assigne Théodore de Banville au seuil de ses *Odes funambulesques* en 1857. Et l'auteur de noter aussitôt que, depuis *Les plaideurs* de Racine, l'essai n'a guère été suivi d'exemples en littérature française. Alors qu'elle représente une voie résolument originale, l'histoire des liens qui unissent poésie et comique lui apparaît trop fragile et discontinue. Sans doute l'observation de Banville s'explique-t-elle dans l'immédiat par la résistance qu'opposent à un tel projet les exigences métriques. Elle a ceci de capital néanmoins qu'elle met l'accent sur trois composantes majeures. La première est liée au sens même de « poésie », conçue extensivement, et proche sur le plan notionnel du grec *poiein* (« création », « fabrication »). La deuxième qui prend appui sur Racine apparie cette définition à l'art dramatique, dans lequel la poésie puise à parts égales ses moyens, et tend par conséquent à brouiller de manière irréversible les limites génériques. La dernière a trait à une référence dotée de la valeur critique d'un hapax². Certes, *Les plaideurs* ne constituent pas un accident dans l'œuvre racinienne, et ne dérogent pas aux principes de la raison classique. Mais ils n'en sont pas non plus la dominante.

1. Théodore de Banville, « Préface (1857) », *Odes funambulesques*, *Œuvres poétiques complètes* (éd. P. J. Edwards), t. IV, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 14.

2. Banville nuancera cette position puisque, dans l'avertissement de la deuxième édition de ses *Odes* en 1859, il ajoutera aux *Plaideurs* la référence au troisième acte de *Ruy Blas* de Victor Hugo et au premier acte de *L'école des journalistes* par Delphine de Girardin.

Du moins sont-ils révélateurs du regard que l'écrivain du milieu du XIX^e siècle et à sa suite de nombreux poètes portent rétrospectivement sur la période antérieure, soupçonnée d'avoir strictement contrôlé l'expression comique dans le champ poétique qu'il s'agit désormais de libérer. Non que l'âge classique avec Boileau, Régnier ou La Fontaine l'ait méconnue sous les formes aussi diverses que la satire, l'héroï-comique ou l'ironie, sans même parler des traditions installées depuis le Moyen Âge autour des farces, soties et fabliaux. Mais au XVII^e siècle la relation entre une poésie primitivement destinée au sublime et au divin et un comique attaché plutôt au langage bas a exigé une véritable conquête de légitimation, également perceptible dans le théâtre de Molière³. Doté d'un corps de références, Aristophane et Térence, Horace et Juvénal entre autres, le comique a dû négocier une double condamnation : celle de *La république* de Platon qui veut interdire ce plaisir aux gardiens de la Cité, accentuant par ce biais la critique des poètes imitateurs⁴ ; celle des dogmes chrétiens qui confisquent le rire au nom de la gravité de l'âme. Du reste, tandis que l'homme classique est parvenu à imposer « la synthèse du poétique et du comique » par « la logique des genres⁵ » comme l'explique Pascal Debailly, c'est à une autre histoire que se mesure Banville en visant en priorité non plus l'ennoblissement du comique par la poésie mais plutôt l'invention d'une « langue comique⁶ », apte assurément à défaire la hiérarchie de ces mêmes genres, mais surtout identifiable aux contraintes et aux pouvoirs offerts par la versification, notoirement ceux de la rime conjugués à la technique du calembour.

Or si les *Odes funambulesques* constituent cette scansion déterminante mais encore mal estimée dans l'histoire de la poésie française, ce fait tient aujourd'hui à la situation historique et théorique du recueil. D'un côté, il présente tous les signes reconnaissables de la satire, et place de nouveau l'écrivain en vis-à-vis du corps social, des mœurs et des valeurs du temps, spécialement pour ce qui regarde les créations de la culture (de l'opéra à la peinture). En outre, sans s'attaquer fron-

3. Sur ce point, nous renvoyons entre autres à Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

4. Platon, *Œuvres complètes* (trad. L. Robin), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 938. Voir en particulier les livres III, 388e-389a et X, 604-608.

5. Pascal Debailly, « Le poétique et le comique dans la satire classique en vers » dans M. Viegnes et J.-F. Louette (dir.), *Humoresques : Poésie et comique*, n° 13, janvier 2001, p. 24 et *passim*.

6. *Odes funambulesques*, p. 4.

talement au pouvoir impérial à l'instar de Hugo dans *Châtiments*, la parole n'y est pas dénuée d'incidence politique, puisque l'idée d'une « langue comique » s'établit aussi en vue d'une « communion fraternelle⁷ » des lecteurs qui porte encore le souvenir, voire le deuil, de l'expérience républicaine de 1848. De l'autre côté, entre les triolets et les rondeaux empruntés au corpus médiéval, ces « odes » ne se contentent pas de remettre à neuf d'anciennes formes savantes pour en exploiter la variété. Elles mettent en débat l'expression d'un sujet qui y prend le masque et les habits d'un clown⁸, et s'interroge publiquement sur la nouvelle et dérisoire condition de la poésie au sein de la société capitaliste.

Or loin d'être circonscrite au répertoire personnel d'un écrivain longtemps tenu pour mineur, l'utopie de la langue comique déborde amplement l'entreprise banvillienne, tout en signalant l'héritage et la dette. Au cours des *xix^e* et *xx^e* siècles, elle amorce même une véritable tradition, sensible dès la césure parnassienne (laquelle constitue non un romantisme attardé mais un authentique essai de renouvellement du romantisme⁹) jusqu'à Apollinaire au moins. Elle compte dans ses rangs aussi bien Verlaine et Mallarmé que Rostand et Jarry par exemple. Entre historicité et formalité, la langue comique contribue à une double dynamique : une mise en crise du lyrisme et/ou une reconception du dire par la théâtralité. Dans les deux cas, elle ouvre le poème à son indéfinition ou à sa redéfinition. Elle permet donc à terme de mieux mesurer les écritures de la modernité, leur pluriel interne. En effet, au moment où paraît *Alcools*, terminus de cette enquête, la question se pose de savoir non ce qui reste à la lettre du programme ébauché par Banville mais ce que devient la langue comique pour le siècle qui s'ouvre, de quelle énonciation elle procède, à quelle éthique elle se rapporte, quelles formes elle s'invente quand, après avoir traversé la « crise de vers », la poésie s'est déliée du critère qui l'avait caractérisée pour l'essentiel. Enfin, elle soumet à un réexamen nécessaire les principaux enjeux artistiques qui tiennent aux rapports de la poésie et du comique dans lesquels prend place ce paradigme particulier de la « langue ».

7. *Ibid.*, p. 10.

8. Sur cette topique qui traverse le *xix^e* siècle, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2003 [1970].

9. Pour une mise au point, voir Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

Poésie comique et « langue comique »

Il va de soi qu'au milieu du XIX^e siècle le propos tenu par Banville est loin d'être isolé : à sa manière, il participe à une évolution littéraire dont les racines multiples tiennent aussi bien à l'influence des romantismes anglais et allemand qu'aux poétiques du drame moderne, exposées entre autres dans la préface de *Cromwell*, ou encore à de nouveaux pré-supposés historiographiques développés par exemple dans *Les grotesques* de Théophile Gautier. Cette union du poétique et du comique est généralement associée aux théories artistiques et métaphysiques de Baudelaire sur le rire, et plus largement à l'émergence d'une modernité caractérisée par des écritures instables, ambiguës, polyphoniques, où la part réservée à la fantaisie, à l'ironie, au pastiche, jusque-là codifiée et maîtrisée, est devenue exponentielle, au point qu'elle met parfois au défi les capacités du lecteur, jusqu'à l'exaspération et à l'incompréhension.

Ainsi que le rappelle Vladimir Jankélévitch, « le poète ne dit pas ce qu'il dit, dit ce qu'il ne dit pas, tantôt plus, tantôt moins, autre chose enfin¹⁰ ! » Ce que Jacques Roubaud pose autrement dans *Poésie, ménage, etc.* : « La poésie ne dit pas "quelque chose" mais kekchoso. Désignons par kekchoso ce que la poésie dit et qui ne peut se dire¹¹. » Si le comique impose par conséquent de lire autrement, sa « manière humoresque¹² », qui agit par travestissements et dédoublements, indécisions et fragmentations, interdit toute clôture du sens : elle retire aux énoncés leur allure univoque et monodique. Elle ouvre plus encore le poétique à une série de virtualités et d'incertitudes. À ce titre, comprendre un texte n'est pas simplement en comprendre le sens mais plutôt y reconnaître un savoir en devenir. Du moins l'écart est-il aisément perceptible entre le double régime classique du burlesque et de l'héroï-comique, disposé en face de l'épopée et du sublime, les satires de Boileau ou les épigrammes de Voltaire, inséparables des classifications rhétoriques (le genre épictique), et les contrefaçons potachiques de Lautrémont ou l'humour des choses chez Francis Ponge.

S'il y a une histoire – même discontinue – du comique en poésie qui se poursuit du XIX^e au XX^e siècle¹³, elle se révèle intrinsèquement plu-

10. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Champs-Flammarion, 1964, p. 47.

11. Jacques Roubaud, *Poésie, ménage, etc.*, Paris, Stock, 1995, p. 78.

12. V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 94.

13. À ce propos, on consultera avec intérêt l'anthologie peut-être un peu oubliée de Jean Breton, Claude-Michel Cluny et Jean Orizet, *La poésie comique des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche-midi Éditeur, 1986.

rielle pour deux raisons au moins. D'une part, la notion de « comique » se révèle peut-être d'emblée trop vague ou confuse pour en rendre compte : intégratrice et syncrétique, elle suppose un nuancier complexe dont les valeurs s'échelonnent de l'humour bas, de la franche gaieté ou du loufoque au sarcasme en passant par la plaisante équivoque et les traits subtils, voire indécidables, de l'ironie¹⁴. Les phénomènes qu'elle subsume sont certes souvent décrits en termes de dysfonctionnement ou d'écart¹⁵. Toutefois, bien que le comique ne bénéficie peut-être pas d'un « langage à part entière », qui existerait « à l'état pur, élémentaire », en leur diversité même ses formes, comme le rappelle Jean-Marc Defays, « participent de la même pratique d'expression¹⁶ ». D'autre part, la sémiologie du « rire » en acte et ses marques discursives se rapportent moins souvent qu'il n'y paraît à quelque attitude légère, insouciant et frivole, sorte de désinvolture artistique qui revendiquerait la gratuité comme axiologie ultime. Sans doute l'« affinité congénitale » de la poésie « avec le jeu de mots¹⁷ » d'après Tzvetan Todorov, à tel degré qu'elle en fait parfois l'archétype de toute expression ludique en littérature, est-elle admise de longue date. De la Grande Rhétorique aux contrerimes de Paul-Jean Toulet ou aux glossaires de Michel Leiris, cet argument est passé au rang de lieu commun. Il reste toutefois qu'une poésie pour rire, qui pourrait n'être après tout qu'une poésie pour rien, circonscrite à une aire d'activité définie par des rites et des règles n'est jamais absolument dénuée d'enjeux. Bien au contraire, en soulignant à l'extrême la nullité de la parole, la présence du comique obligerait à repenser la valeur du poème.

C'est qu'elle engage une éthique du discours qui est en même temps une éthique du sujet. Sans être dupe de ses effets, le comique ne met jamais mieux en crise l'acte de dire qu'en le réinventant, pour le charger du maximum d'historicité. Et s'il lui arrive de mal écrire, de travers, par dissonances ou raccrocs, cherchant en priorité la dégradation, voire la déformation, le poète agit très souvent en virtuose.

14. Sur cette question, voir l'essai systématique de Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

15. C'est par exemple la position de Jean Sareil dans *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

16. Jean-Marc Defays, « Les problèmes de l'analyse du discours comique » dans J.-M. Defays et L. Rosier (dir.), *Approches du discours comique*, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 15-16.

17. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 296.

Quelles qu'en soient les modalités et les formes, le dire ressortit dans chaque cas à une logique de l'individuation, articulant le devenir de l'instance discursive à des conduites collectives – des manières de faire et d'être ensemble dont le comique énonce dorénavant la condition.

De l'humeur à la valeur

La corde bouffonne que Banville souhaite (faire) entendre au cœur des harmonies lyriques n'est pas si facétieuse qu'elle le prétend de prime abord. Tandis qu'elle peut servir d'emblème ici, et donner un nom aux mutations de l'expression poétique qui se dessinent à partir de 1850, à l'instar des *Trente-six ballades joyeuses* du même auteur, elle déçoit du même geste l'exubérance promise. En effet, beaucoup de blagueurs, d'humoristes ou d'ironistes dissimulent avec peine les figures du désenchanté, de l'angoissé ou même du désespéré en poésie.

Le rire peut être pincé, grinçant ou sadique, quand il ne déguise pas l'amertume, la morgue et la froideur. Les chromatiques qui lui sont associées (jaune ou noir) entrent dans un inventaire d'états émotionnels, qui ressortissent bien davantage à des mécanismes psychophysiologiques, une esthétique et une médecine de l'*humor*, qu'à une poétique. Ce répertoire des sentiments témoigne néanmoins de la diversité des catégories comiques exploitées par les écrivains, démontrant s'il était besoin que l'on ne badine jamais autant qu'avec les valeurs auxquelles on croit et se sent intimement attaché.

Ainsi, est-ce sur un mode explicitement diminutif qu'un Jean Tardieu insère dans ses « Plaisanteries. Quatre airs légers pour flûte à bec » le dialogue avec la « Petite flamme » :

Petite flamme t'éteindras-tu ?

– Oui s'il pleut s'il vente

Et s'il fait beau ?

– Le soleil suffit, rien ne brille

Et s'il fait nuit ?

– S'il fait nuit, dort tout le monde

On n'y voit goutte.

Donc à la fin, de toute manière

la petite flamme s'éteint¹⁸.

18. Jean Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu (Poèmes 1976-1983)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1986, p. 83.

Dans cette météorologie de l'existence, la voix questionneuse (qui obéit à une distribution stéréotypée des rôles enfant/adulte) sonde l'inquiétante énigme de la finitude. La mélodie se clôt par une explication sans concession. Le personnage éponyme de *Plume* chez Michaux dramatise quant à lui la surprise burlesque :

Plume avait un peu mal au doigt.

– Il vaudrait peut-être mieux consulter un médecin, lui dit sa femme. Il suffit souvent d'une pommade...

Et Plume y alla.

– Un doigt à couper, dit le chirurgien, c'est parfait. Avec l'anesthésie, vous en avez pour six minutes tout au plus. Comme vous êtes riche, vous n'avez pas besoin de tant de doigts [...] ¹⁹.

La banalité de la situation, qui culmine dans l'allure doxique des propos de l'épouse (réduite pourtant au début du récit en morceaux sanguinolents à la suite d'un accident), sorte de discours du bon sens et de l'opinion (« Il suffit souvent d'une pommade... »), bascule dans la drôlerie cauchemardesque : fantasme de mutilation qui conjugue l'adresse et le savoir médicaux (χειρουργία) à l'infirmité d'un corps inconsistant et rêveur que son nom prédestine à l'écriture.

À l'inverse, dans son étude *De l'essence du rire*, Baudelaire ne sépare pas la quête de ce qu'il baptise « comique absolu²⁰ » du principe même d'une transcendance. Il s'oriente d'abord vers les productions allemandes où tout est « grave, profond, excessif », de même qu'il fait l'éloge des « royaumes brumeux du spleen²¹ » outre-Manche. Et s'il déploie l'appareil imaginaire des climats pour ce faire, le doublant d'une caractérologie des nations, c'est qu'il n'en trouve pas l'équivalent local. À la condition culturelle, selon laquelle le genre recherché par l'écrivain ne peut advenir qu'au sein d'une société dominée par l'ennui, s'articule cependant un modèle anthropologique, celui du christianisme que valide chez lui l'opposition théologique du Sage et du Diable. Après l'échec du *Sanglot de la Terre*, liquidant à son tour des « spleens cosmiques²² » inspirés des *Fleurs du mal*, Jules Laforgue dérègle par l'ironie la rhétorique du désenchantement, surchargée de référents

19. Henri Michaux, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, p. 159.

20. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes* (éd. C. Pichois), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 535.

21. *Ibid.*, p. 538.

22. Lettre à Charles Henry, 22 mai 1882, dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes* (éd. J.-L. Debaube et al.), t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 782.

romantiques. S'il s'agit dans *Les complaints* et *L'imitation de Notre-Dame la Lune* de « jongl[er] avec les entités²³ », ce sera plutôt sous l'espèce du clown dont l'ambivalence fondatrice, à la fois triste et joyeuse, lui procure une « vraie sagesse²⁴ » devant la vie, en partie guidée par la philosophie de l'inconscient de Karl Robert Hartmann.

Dans ce cas précis, on voit que le comique se rapporte moins à une communication affective qu'à une activité critique du poème, apte à partager la manière de l'écrivain entre une logique de la réécriture (de l'imitation à la contrefaçon) et une logique de la (ré)invention (la recherche d'une voix singulière) : double processus, en vérité, qui tient l'usage des pastiches, satires et autres travestissements non pour des exutoires formels – le jeu des modèles et de l'institution – mais comme l'une des conditions d'existence d'une parole alternative et créative. Sous des formes plus ambiguës, et surtout inégales, c'est le sens que prennent encore les machines fumistes, de Rollinat à Sapeck. Car si la dérision anticipe à bien des égards les blagues nihilistes de Dada, elle vise en premier lieu à instruire le procès des canons littéraires, jetant le doute sur l'idée même d'œuvre et de beau²⁵. Du reste, cette attitude libertaire et anarchique prend elle aussi place dans un contexte qui a optimalisé l'activité parodique, depuis le *Parnassiculet contemporain* jusqu'aux *Déliquescences* d'Adoré Floupette, en passant par les *Dixains réalistes*. Les œuvres à plusieurs mains réunies dans l'*Album zutique* ont déjà disqualifié le principe débattu à la fin du XVIII^e siècle de l'originalité et de la propriété (les droits d'auteur) au moyen de fausses signatures et d'une écriture collective, voire anonyme. Ces pochades favorisent même par le comique le retour de certains refoulés, politique (le socialisme révolutionnaire), artistique (le mauvais goût) ou culturel (le corps et ses sexualités, sanctionnés par l'idéalisme romantique et surtout parnassien²⁶).

23. « Complainte de Lord Pierrot », *Les complaints*, dans Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 585.

24. Lettre à Mme Mültzer, 5 février 1882, Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 753. Pour une lecture d'ensemble de l'œuvre, voir Henri Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2001.

25. Sur ce point, voir Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, Paris, José Corti, 1990 ; Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997 ; et *Comiques d'Alphonse Allais à Charlot. Le comique dans les Lettres et les Arts*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

26. Pour des synthèses récentes, on consultera Seth Whidden (dir.), *Rimbaud, Verlaine et l'Album zutique*, Paris, Garnier Classiques, 2010 et Denis Saint-Amand, *La littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Du groupe des Incohérents animé par Jules Jouy aux *Maximes* d'Alphonse Allais, l'accent comique s'est déplacé vers la langue elle-même et ses potentialités : coq-à-l'âne, absurdisme, non-sens sont autant d'éléments d'une contre-rationalité à la raison et au signe dont se ressaisissent par la suite les surréalistes. En 1940, André Breton publie la première version de son *Anthologie de l'humour noir*, liant de la sorte rire et folie. Après la « crise de vers », de nouvelles modalités de la parole comique sont en débat. Jusque-là elle s'est concentrée au niveau de la rime, sur laquelle Banville a insisté parce qu'elle est le siège par excellence de l'équivoque. À ce titre, certains textes de Mallarmé, « Prose pour Des Esseintes » par exemple, ou même le fameux sonnet en *-yx*, ne sont pas si éloignés des *Loisirs de la poste* ou des « Chansons bas » du même auteur. Mais la parole s'étend désormais à d'autres procédés, couramment repérés comme « poétiques » et qui, moyennant systématisation, se mettent au service du comique : tandis que le poème en prose s'enracine dans la cocasserie chez Max Jacob, les contrepèteries de *L'aumonyme* de Robert Desnos alternent avec les forgeries lexicales de Raymond Queneau, sans même évoquer les expérimentations oulipiennes. Preuve s'il en est qu'il n'existe peut-être pas de forme comique en soi, mais plutôt une historicité des procédés, auxquels s'attachent variablement des valeurs comiques, elles-mêmes réglées sur la singularité empirique des discours.

Trois cibles : le sérieux, le sacré, le sensible

L'anthologie qui précède n'a d'autre fonction que de mettre ici au jour quelques-uns des lieux majeurs de la question comique. Au cours des deux derniers siècles, son expression au cœur du poème apparaît comme désignant peut-être moins un *ethos* qu'une éthique à proprement parler, certes relative à des manières chaque fois spécifiques et incomparables mais dont les enjeux pour cette raison sont inséparablement individuels et collectifs. Aussi différent qu'il soit de Tristan Corbière à Christian Prigent, et indépendamment même du rôle assumé par les avant-gardes dans l'histoire, le discours comique n'en présente pas moins certains éléments récurrents, qui tiennent à son pouvoir d'action critique, parmi lesquels il est possible de distinguer pour l'essentiel trois motifs.

Le sérieux, une parole poétique à décentrer

Le plus évident est la dissociation entre le poétique et le sérieux. Notion intermédiaire et neutre, entre la gaieté et la tristesse, le sérieux se définit comme cette « nébuleuse » si « indifférente et indifférenciée » d'après Jankélévitch que ce dernier hésite à la considérer au rang de « "catégorie" esthétique²⁷ ». Pourtant, le sérieux est bien le signe distinctif d'un sujet et d'une parole *centrés*, qui se déploient dans une pleine identité à eux-mêmes, sans distance, en pure adéquation avec les choses.

En ce sens, il n'y a pas de poème ni de poésie communicables et partageables sans un degré élémentaire de sérieux qui les crédite aussitôt d'un sens du langage et d'un sens du réel. C'est cette transparence mythique que le comique tente néanmoins de rompre en donnant de nouveaux cadres au dialogue littéraire. Or lorsqu'il dénonce le sérieux en l'assimilant à l'excès même de la gravité, le comique devient un sérieux *au second degré* : non seulement il ne se dispense pas toujours de transcendance, ainsi qu'on l'a vu plus haut, mais de plus il s'approprie le tragique qui occupe l'*ordinaire* du sérieux.

Dans ce contexte, on ne s'étonne pas qu'en dignes héritiers du romantisme les promoteurs du comique en poésie aient attaché simultanément le « sérieux » au « bourgeois », parangon de l'intérêt économique et du philistinisme. Soit la « satirette » de Verlaine, « Monsieur Prudhomme », modèle du genre qui s'ouvre par un jeu de mots : « Il est grave : il est maire et père de famille. / Son faux-col engloutit son oreille. Ses yeux / Dans un rêve sans fin flottent insoucieux, / Et le printemps en fleurs sur ses pantoufles brille²⁸. » L'hostilité déclarée du bourgeois à l'égard de la poésie n'a d'égal que la représentation stéréotypée qu'il s'en fait, ce que Verlaine appelle ailleurs la littérature bien-portante, dont la santé est synonyme d'académisme.

Au lieu de quoi s'ébauche une caricature, genre revendiqué tant par Banville que par Baudelaire qui l'ont par ailleurs pratiqué ensemble²⁹. Sur la base d'un socle commun, de Balzac à Daumier, et l'essor des

27. V. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, p. 180-182.

28. Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* (éd. S. Murphy), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 136.

29. On songe ici à 1846 – *Le salon caricatural. Critique en vers et contre tous illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois*. Première année, Paris, Charpentier, 1846, œuvre écrite en collaboration par Baudelaire, Banville et Vitu.

physiologies, l'idée est bien de « faire avec la Poésie, cet art qui contient tous les arts et qui a les ressources de tous les arts, ce que se propose la Caricature quand elle est autre chose qu'un barbouillage³⁰ » : de même qu'il ne la sépare pas du temps de la société, le comique réinscrit le poème dans la vie.

Le sacré ou comment résister à l'essence

À ce titre, le comique met également en soupçon une vision répandue, sacralisée et sacralisante, de la parole, qui a pu concorder avec l'image du *vates*, génie, guide ou prophète³¹. Alors élevée au niveau d'une langue d'exception, dense, sophistiquée, voire hermétique, celle-ci rompt avec l'usage commun de l'idiome par des traits syntaxiques, lexicaux et prosodiques qui en rappellent les origines divines. D'une éloquence, qui se distingue autant de l'oraison que de la prédication, adressée à la cité ou aux fidèles, elle a pu même soutenir l'expression d'une essence. Sur la base de présupposés plus romantiques, de source allemande, l'herméneutique philosophique de Martin Heidegger lui a donné sa version moderne : privilégiant Trakl ou Hölderlin, l'ontologie métaphysique l'a mise en regard de la vérité et de l'être. Les fragments oraculaires de René Char ont de la sorte servi une pensée qui négligeait d'autant ce qu'y réservaient les contrepoints spirituels. Il est vrai que l'aphorisme ne prête pas souvent à (sou)rire...

À l'évidence, s'il existe diverses variantes du sacré, la *vis comica* marque régulièrement une résistance à l'essentialisation du poème et de la poésie sur trois plans. Le premier est celui de la *pureté*, un principe dont la synthèse est établie en 1926 par Henri Bremond dans *La poésie pure et Prière et poésie*, en vertu duquel – comme le rappelle Daniel Grojnowski – les « procédures comiques sont ressenties comme

30. Th. de Banville, « Préface (1857) », *Odes funambulesques*, op. cit., p. II. À mettre en rapport avec la publication la même année de *Quelques caricaturistes français* et *Quelques caricaturistes étrangers* de Baudelaire.

31. Ce qui ne signifie pas que le comique l'exclut absolument, comme en témoigne Banville lui-même, qui déclare encore en 1872 que « le vers est nécessairement religieux, c'est-à-dire qu'il suppose un certain nombre de croyances et d'idées communes au poète et à ceux qui l'écoutent » (*Petit traité de poésie française*, Paris, rééd. Charpentier-Fasquelle, 1935 [1872], p. 8). C'est parce qu'il désespère plutôt de rallier les hommes par le seul moyen du lyrisme que l'auteur des *Odes* convoque le comique. Sans se superposer tout à fait à la notion de *sacré*, ce qui est *religieux* a trait par le vers ici à une dimension collective de la parole contenue dans l'étymologie – chrétienne – de *religio*.

sacrilèges³²». Encore convient-il de distinguer entre cette ontologie, qui assure une connaissance de la littérature réglée sur l'expérience de l'ineffable, et des syntagmes comme «art pur» et «poésie pure» qui, répétés à l'envi de Baudelaire à Valéry par l'intermédiaire de Mallarmé, engagent une pensée de la valeur indexée sur la concurrence avec d'autres écrits, notamment les productions journalistiques, auxquelles le comique soustrait par ailleurs certains usages, la caricature en tête. La question envisagée par Bremond n'est pas tant le comique qu'une hiérarchie opposant la poésie pure à la prose et à l'éloquence, et même à la «poésie-musique³³» des symbolistes, sensiblement plus proche pourtant.

Le deuxième plan concerne le *genre*, s'il est vrai que le comique parie sur la réalisation concrète et formellement inédite de discours au détriment de signes définitoires et constants. Pour preuve du primat que le *poème* exerce de la sorte sur la *poésie*, il n'est que de songer au paradigme théâtral qui ne sert pas simplement d'*analogon* à l'expression comique mais, pour emprunter à la terminologie grammaticale, opère plus encore que son hybridation une authentique «décatégorisation» de la parole. Banville qui invoque *Les plaideurs* se place sous le double patronage d'Aristophane et de Molière. Au moment de congédier «les vers de tragédie³⁴», ce «genre sérieux» aux «lourds alexandrins» dignes de «l'esprit français³⁵», il introduit dans son recueil des saynètes qui valent pour des chroniques ou des articles signés d'un critique dont la muse unique serait «la Folie³⁶» : de même que «pantomime» consonne à la rime avec «sublime³⁷», le rire appelle chez lui le délire. À sa suite, la gaieté triste des «monocoquelogues» de Charles Cros transfère la fantaisie désabusée du *Coffret de santal* dans le champ des pathologies linguistiques et physiques, pour mettre à l'épreuve la voix et la diction d'un sujet spectral ou évanescent. De son côté, continuant la série inaugurée par *Ubu roi*, le cycle mirlitonnesque d'Alfred Jarry achève de dévaluer le vers dans l'ordre d'un sous-genre ou d'un

32. D. Grojnowski : «La poésie drôle : deux ou trois choses que je sais d'elle», *Humoresques*, n° 13, janvier 2001, p. 77.

33. Henri Bremond, *La poésie pure* suivi d'*Un débat sur la poésie* avec Robert de Souza, Paris, Grasset, 1926, p. 25. L'auteur qualifie le rapport entre ces deux arts d'«assimilation paresseuse» (*ibid.*, p. 24).

34. «Mascarades», *Odes funambulesques*, p. 29.

35. «Une vieille lune», *ibid.*, p. 91.

36. *Ibid.*, p. 101.

37. *Ibid.*, p. 102.

anti-genre. Par comparaison, Samuel Beckett signe plus tragiquement l'air de ses *mirlitonades* qui s'assume comme mauvaise farce, à la fois extrême et minimale : « en face/ le pire/ jusqu'à ce qu'il fasse/ rire³⁸ ».

Le dernier plan ressortit finalement au *corps* du dire, dont le comique est un puissant révélateur, comme le montre la théâtralité expérimentale des textes poétiques. Dans son essai sur *Le rire*, ayant surtout en vue le corpus scénique et, plus implicitement, le modèle contemporain de l'automate et de la marionnette qui court de Maurice Maeterlinck à Edward Graig, Henri Bergson assimile le comique à la raideur plus qu'à la laideur dans une opposition visible à la grâce, et convoque cette définition demeurée célèbre « du mécanique plaqué sur du vivant³⁹ ». Mais alors que la raideur et ses mécanismes (répétition, inversion, interférence), par ailleurs observables dans l'objet poétique, n'excluent pas fatalement la laideur, le philosophe les rapporte au principe de l'âme et à une explication vitaliste :

De sa légèreté ailée cette âme communique quelque chose au corps qu'elle anime : l'immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu'on appelle la grâce. Mais la matière s'obstine et résiste. Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur [...]. Là où la matière réussit à épaissir extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à en contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique⁴⁰.

Il n'importe pas vraiment que les textes modernes contestent et contredisent à terme cette lecture idéaliste, mais plutôt que le rapport perçu et exploré comme tel entre le comique et le corps, sous l'espèce amplifiée d'un « automatisme » et/ou d'un « matérialisme », a largement contribué à inscrire l'expression littéraire sur un axe d'immanence, dont l'axiologie du bas, du pulsionnel, du carnavalesque représente plus l'effet que la cause. Au reste, le corps du dire a signalé sa résistance à la rationalité de l'essence, en dérivant ses ressources bien davantage de la laideur que de la raideur : du grotesque hugolien aux défigurations d'Artaud et de Novarina, préparées par l'ironique « encrapulement » de Rimbaud, c'est l'histoire de « ceux qui merdRent⁴¹ » que rassemble aussi le comique en poésie.

38. Samuel Beckett, *Poèmes* suivi de *mirlitonades*, Paris, Éditions de Minuit, 1999 [1978], p. 35.

39. Henri Bergson, *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1991 [1959], p. 405.

40. *Ibid.*, p. 400.

41. Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.

Le sensible et le débat lyrique

La difformité qui s'imprime par le comique à la parole, en mettant l'accent sur le corps, expose le poème à un autre champ de questions, celui du sensible avec sa part d'affects et d'émotions. Or le recours de plus en plus fréquent après 1850 aux procédés humoristiques dans la poésie française a d'abord servi à entraver, corriger ou nuancer le *pathos* romantique, et sa tendance incontrôlable à l'épanchement. Non seulement il n'est plus possible de continuer d'écrire à la manière de Lamartine, Hugo ou même Musset, sauf à assurer le déclin immédiat du genre, mais l'expression du « cœur » et les états qui lui sont corrélés (passion, deuil, mélancolie) deviennent une cible presque obsessionnelle des écritures. Ce n'est pas un hasard si la théorie comique, alors doublement représentée par Baudelaire et Banville, s'inscrit dans un temps de transition qui conduit à l'émergence du *Parnasse contemporain*, dont on retient trop souvent les rigueurs métriques, l'érudition et l'impersonnalité glosée à partir de la préface des *Poèmes antiques*, en oubliant aussitôt qu'il a été précédé par la création en 1861 de la *Revue fantaisiste* sous la direction de Catulle Mendès...

Au demeurant, le comique ne cherche pas à neutraliser ou à dominer la matière lyrique, mais à la convertir et à l'approfondir. Il met fin assurément au partage classique des Belles-Lettres entre l'élégiaque, le satirique, l'épique, le descriptif, mais d'un même élan brouille la triade hégélienne de l'épique, du lyrique et du dramatique. Au « lacrymatoire d'abonnés⁴² », selon la sarcastique formule de Tristan Corbière, l'objectif n'est donc pas de substituer des spasmes d'hilarité. Si l'enjeu ne consistait qu'à échanger une émotion pour une autre, la *vis comica* du poème obéirait à un mouvement circulaire, elle y perdrait sa valeur critique et éthique. Sans exclure ni hypothéquer la sensibilité, elle met plutôt en sourdine son expressivité. La dérision ou l'ironie s'allient à l'enthousiasme, en laissant à découvert un sujet clivé, opaque ou dispersé. Les écritures de la modernité proposent autant de variations complexes de ce retrait ou de cet amoindrissement de l'instance de parole.

De fait, les œuvres du xx^e siècle ont entériné cette nouvelle configuration du sujet dans l'écriture, manifestant une méfiance grandissante, jusqu'au rejet ou à la haine parfois, à l'égard du lyrisme. On ne compte

42. Tristan Corbière, « Un jeune qui s'en va », *Les amours jaunes* dans Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes* (éd. P.-O. Walzer), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 731.

pas en ce sens les déclarations sceptiques, les attitudes goguenardes ou les saillies polémiques des auteurs eux-mêmes (de Michaux à Tortel ou à Ponge), qui l'assimilent finalement au cliché, aux facilités verbales d'une poésie de commande, effusive et fleurie, banale et fade, au point qu'elles mettent en oubli sa subsistance paradoxale ou créative chez Claudel, Éluard ou Jaccottet. Ainsi, tandis que la notion s'est progressivement diluée, se dépouillant des traits définitionnels qui en accompagnaient l'emploi romantique pour se figer en poncif, elle s'est révélée peu compatible avec les expérimentations formalistes des années 1960 et 1970. Ses résurgences dans le champ littéraire au cours des deux dernières décennies, sous l'espèce de couples réducteurs propres à entretenir de violentes querelles (« lyrisme »/« textualisme »/« littéralisme »), témoignent avant tout d'une continuité problématique qui s'efforce certes de redonner ses pleins droits à la subjectivité mais se trouve aussi proportionnellement déjouée ou combattue par les mêmes armes de l'humour, de la parodie ou du sarcasme, de Jean-Pierre Verheggen à Olivier Cadiot.

Le goût de la forme – à la manière de Banville

Le comique ne constitue pas un simple « ingrédient », destiné à relever le mets littéraire, en vers comme en prose, mais l'utopie même des discours et des sujets qui s'y cherchent et s'y inventent. Compte tenu de l'inflexion introduite par les œuvres, les seules à pouvoir décider finalement, il n'est certes plus possible de poser arbitrairement à la façon de Jean Cohen le lien entre comique et poétique comme contradictoire et incompatible⁴³. Même si par un capricieux et incurable préjugé, attaché aux pompes de l'éloquence (Leconte de Lisle, Saint-John Perse), et prompt à écarter des pans entiers du corpus français, il se trouvera toujours une poignée ou une masse de lecteurs pour préférer une poésie « noble » et prétendument « responsable », susceptible de délivrer le sens de cet univers et la clef de notre intériorité, quand bien même ceux-là vivraient sur une représentation de l'art désespérément caduque.

Il reste que depuis les trente dernières années les essais universitaires semblent davantage acquis à la perspective hybride de poésies et de poétiques comiques. En plus de volumes collectifs et d'essais généraux, conjuguant les données historiques à une analyse systémique des

43. Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, février 1985, p. 49-61.

œuvres, les monographies se sont multipliées : du *Jean Tardieu. Un rire inquiet* (1985) par Jean Onimus à *Baudelaire, poète comique* (2007) d'Alain Vaillant, la conscience critique s'est indéniablement déplacée jusqu'à faire recette parfois, à en croire la fortune du syntagme, qui nourrit nombre d'intitulés à prétention scientifique, le rire dans X/de Y : « Le rire dans *Les chants de Maldoror* », « Le rire d'Eugène Guillevic », etc. En quête d'auteur, ce tic intellectuel qui pose un regard *a priori* sur l'œuvre confond la textualité et son mode d'action esthétique-physiologique (les procédés littéraires avec leurs effets éventuels). Car, dans ce cas, le « rire » ne peut être au mieux qu'une métaphore pour ou de la lecture.

Néanmoins, parmi les théories disponibles, intéressées, voire appliquées au domaine poétique, se dégagent grossièrement deux tendances. La première, dans la continuité de la rhétorique classique, s'appuie sur les cadres pragmatiques de la communication et tente de rapporter le comique à la positivité de signaux qui en manifestent et la présence et l'intention, dont ne se séparent pas au demeurant les mécanismes dits « intertextuels » et « hypertextuels⁴⁴ ». Sans nier cette typologie de procédés, l'autre tendance considère néanmoins que le comique lui est irréductible en vertu d'implications philosophiques et anthropologiques qui tendent à l'historiciser dans le temps et l'espace, les nations et les cultures. Elle est bien résumée par ce propos de Michel Viegnes qui déclare « indispensable de ne pas circonscrire la question poésie/ comique dans le seul champ langagier ou rhétorique⁴⁵ ».

S'il nous est apparu capital à l'inverse d'invoquer la référence aux *Odes funambulesques*, ce n'est pas pour résoudre la tension entre ces deux options épistémologiques, comme si les théories et leurs postulats étaient compossibles. Encore moins pour mettre Banville dans la position inconfortable d'un adversaire aux thèses baudelairiennes, ce qui n'aurait guère de sens historiquement. Mais parce que, privée des prémisses théologiques et métaphysiques qu'on y découvre, cette entreprise suscite bien plus qu'un désir de réhabilitation. Elle est un instrument heuristique pour penser le comique, c'est-à-dire l'état et l'actualité d'une question en poésie aujourd'hui. Pour s'en convaincre, il faut reprendre en détail l'avertissement de la seconde édition du recueil dans lequel Banville se prête à « imaginer une nouvelle langue

44. Voir par exemple les travaux de Denise Jardon, Jean-Marc Defays, Philippe Hamon, Daniel Sangsue ou Linda Hutcheon.

45. Michel Viegnes, « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique », *Humoresques*, n° 13, janvier 2001, p. 6.

comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle et qui procéderait du véritable génie de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques⁴⁶ ».

D'un côté, on peut se demander si cette « langue » répond à un corps de prescriptions et de règles qui, même adossé aux libertés de la fantaisie, pourrait être transmis de génération en génération à l'image de la « langue des vers » qu'il semble assimiler. Le *Petit traité de poésie française* que Banville publie en 1872 continuera de faire autorité plusieurs décennies durant. De l'autre, cet idiome existe d'abord sur un plan idéal, puisqu'il s'agit de l'« imaginer », et demande par conséquent de s'accomplir sous la forme matérielle d'œuvres : en ce sens, il se confondrait pleinement avec la manière du poète, et apparaîtrait comme irréductiblement individuel. En l'occurrence, la rime funambulesque qui mêle la prouesse à la gaucherie, le cocasse et la surprise (*Érato :: râteau, Malassis :: mal assis, on lama :: en l'âme a*, etc.) ne cesse à la fois d'être répudiée et imitée par les contemporains et les successeurs. Un cas des plus significatifs, hautement parodique lui-même, celui de Laurent Tailhade publié dans le très symboliste *Mercur* de France. À l'occasion d'une « Ballade des ballades », ce dernier pousse la poétique des *Odes*, calembour et satire, sans aucunement céder à l'élégie. Derrière chaque nom propre il cache un auteur de ballades (Banville, Richepin, enfin Tancrède Martel). La rime, tout en restant scrupuleusement parnassienne, porte le calembour sexuel jusqu'à l'euphémisme final (*sot* pour *con*) :

Tel Chaville, ce doux gaga
 Déjà trop mûr pour Proserpine,
 Tel Nana Saïb qu'élagua
 La béate chauve et rupine,
 Tancrède, Marseillais, opine
 Et propage ce rythme qu'on
 Engrosse comme une lapine :
 Tancrède Machin est un sot...

À la fois anti-parnassiens par leurs cibles et parnassiens par la rime que la ballade exacerbe, ces vers évoquent autant les *Sonetti lussuriosi* de l'Arétin (celui sur deux rimes *cazzo* et *potta*) que les contemporaines fantaisies d'Alphonse Allais. Ce qui toutefois retient davantage l'attention chez Banville est le point de vue qui s'impose à la forme :

46. *Odes funambulesques*, op. cit., p. 4.

non pas le registre technique (en l'état du texte, implicitement renvoyé au savoir-faire de l'écrivain) mais sa double dimension temporelle («actuelle») et sociale («mœurs»). La rime n'est comique que dans la mesure où s'y établit la dimension collective de l'écriture elle-même. Cet autre statut se décline à travers la critique du «bon goût⁴⁷» qui, par la satire, la caricature et l'humour, achève d'être transmué en «ragoût⁴⁸». Bien qu'il mette en crise l'idéalité normée sur laquelle repose le principe même d'une esthétique comme science de la connaissance sensible, le goût fantaisiste ne libère pas pour autant le mauvais goût qui tentera, en revanche, dans un esprit de radicalité plus franche, les décennies suivantes. À cet égard, la double filiation qui va de Hugo à Baudelaire aura été bien plus déterminante pour le xx^e siècle.

La relation ainsi postulée entre le goût et le comique a de quoi surprendre tant elle semble rétrospectivement datée. Elle appartient bien pourtant à la poétique banvillienne et, rapportée ici à l'inventivité éthique et critique d'un sujet (au lieu d'une théorie du beau en soi qui lui préexisterait), laisse au moins entendre une question centrale pour les œuvres à venir : qu'il soit rimé ou non, comment le comique à l'état de langue individuelle peut-il instaurer une «façon commune⁴⁹» au poème, à son auteur et à son public ? Être non seulement communicable et «sensible» à tous égards, mais plus encore fabriquer du collectif – du politique ?

Pour une histoire en vers comiques : du Parnasse à l'Esprit nouveau

Les contributions qui suivent fournissent quelques éléments de réponse à cette question liminaire. Si elles vont du calembour à des formes plus subtiles de mise en question du signe, elles exploitent d'autant les frontières entre le dramatique et le poétique (Jarry ou Rostand), le poème et le récit (Baudelaire, Apollinaire). Les unes se situent à la jonction de deux siècles, xix^e et xx^e siècles (Apollinaire, Rostand, Jarry), les autres se rapprochent davantage du référent banvillien (Baudelaire, Verlaine). Dans chaque cas, elles ne cessent de mettre en débat la question comique, en corrigent, contredisent ou approfondissent l'énoncé, et finalement le transforment.

47. «Les Folies-Nouvelles», *ibid.*, p. 110.

48. «Ballade des travers de ce temps», *ibid.*, p. 219.

49. «Les Folies-Nouvelles», *ibid.*, p. 117.

Ainsi, réfléchissant au couple épistémologique du lyrique et du comique, Arnaud Bernadet envisage ses conséquences pragmatiques, notamment en termes de réception. Le problème qui se pose est celui de l'extension d'une parole subjective, dite lyrique, à direction d'une collectivité. Pour Baudelaire, par exemple, le lyrique suffit à garantir la communication intersubjective et même une intensité de partage ; « l'ivresse lyrique, écrit Barbara Bohac, est source non seulement d'élévation mais aussi de communion fraternelle ». Pour autant, l'entreprise de Banville dans les *Odes* ne montre-t-elle pas que la garantie devient insuffisante, que l'ivresse ne va plus de soi ? Le recours au comique procède chez lui d'une volonté de démocratiser le lyrisme, d'y faciliter l'accès. D'essence polyphonique, le comique est, selon Bakhtine, un moyen d'ouvrir le lyrique aux énoncés d'autrui. Ainsi, le genre de la caricature – auquel Banville emprunte nombre de ses cibles et dont il transpose les procédés – garantit au poème une manière d'accessibilité : le succès que les *Odes funambulesques* remportèrent auprès du public rend justice à l'ambition banvillienne d'une parole fraternelle, fondée pourtant sur l'ironie et sur la satire des travers du temps. De même pour Rostand, que Bertrand Degott propose d'inscrire dans la filiation du poète des *Odes*, le recours au comique n'a de sens qu'au sein d'un théâtre unanimiste, où « l'éclat de rire est une gamme montante ». Ainsi le comique se trouve-t-il paradoxalement chargé, par ces deux poètes, de tâches en principe dévolues au lyrisme ; ainsi le mot d'esprit se trouve-t-il, par l'un et par l'autre, investi de valeurs spirituelles, voué à établir ou à maintenir une communauté d'âme.

C'est donc par la face idéaliste que Rostand aborde Banville. A *contrario*, Verlaine en retiendrait davantage le revers bouffon. Héritée de l'Ancien Régime, la singerie prend racine dans un genre pictural élitare, ou du moins réservé. Si dans ses *Fêtes galantes* Verlaine transpose ce genre confidentiel, c'est, suggère Sébastien Mullier, qu'il réactive la tradition de peintres qui, du xviii^e au xix^e siècle, traduisaient ainsi la conscience du ridicule de toute pratique artistique. Dans le lyrisme de *Fêtes galantes*, un ensemble de tours et de traits donnent du poète l'image d'un singe, figure funambulesque plus attentive à déjouer la *mimésis* qu'à la servir. L'animalisation du sujet poétique participe ainsi d'une satire *pro domo*. Sans que la référence à Banville soit chez eux explicite, Apollinaire et Jarry vont aussi à rebours des idéalizations. Chez l'un et l'autre on trouve cet esprit fumiste, fondé sur la dérision et le non-sens, dont les manifestations collectives avaient produit avant

eux l'*Album zutique* – auquel Verlaine contribua – ou les *Dixains réalistes*. De tels héritages ou de pareilles filiations font qu'il est difficile de ne pas enrôler ces poètes sous la même formule d'Armelle Hérisson : « s'il[s] f[ont] rire, c'est par le bas ». À toutes les sous-catégories en *-esque* – grotesque, burlesque ou funambulesque – qui offrent autant de nuances sur la palette du comique, Sébastien Mullier ajoute, lui, le *simiesque* verlainien. Quant à Armelle Hérisson, sa préférence va au *mirlitonesque* qui, se superposant au guignolesque d'Ubu, peut définir les essais de Jarry dans le théâtre en vers. Le vers de mirliton, que Jarry pratique dans une douzaine de livrets d'opérettes, certes n'est pas toujours drôle, mais il contraint à repenser l'idée du vers et la valeur du poème. « Le théâtre mirlitonesque, écrit Armelle Hérisson, est un appareil de retournement des modèles. » Mais s'oppose-t-il autant qu'on pourrait le croire aux modèles rostandiens du théâtre et du vers ? Autant Jarry s'exprima sur ses intentions, autant Rostand bouda les formulations théoriques. Certes ce dernier perpétue la tradition du vers noble, mais son lyrisme livre un combat perdu d'avance, et la surenchère qu'il pratique en direction du comique n'est pas tant éloignée de la parodie, de l'autodérision, des machines jarryennes à tout chambouler. Rien n'est étranger à son théâtre comme les mauvaises manières d'Ubu, il est vrai, mais sa propension au détail l'amène aussi maintes fois à subvertir le signe, à questionner le sens. Si le mirliton chez Jarry engage « une poétique et un point de vue sur l'art, le langage et la poésie », ce serait peut-être déjuger Rostand que de réduire sa poétique à une simple reproduction du déjà-vu.

On pourrait, pour finir, mettre en regard les systématisations de Banville, au seuil des *Odes* ou dans son *Petit traité de poésie française*, et la lecture distanciée qu'en propose Apollinaire un demi-siècle plus tard. Comme Banville toutefois, Apollinaire trouve ses modèles en Villon ou dans la poésie de la Renaissance – et Philippe Wahl d'insister sur l'inspiration livresque d'*Alcools*. Le procédé poétique et comique par excellence étant la rime équivoquée, on la retrouve autant chez Apollinaire que déjà chez Verlaine ou Jarry. Philippe Wahl rappelle le lien historique qui existe entre la rime équivoque ou équivoquée et l'équivoque, qui est le nom ancien des figures d'ambiguïté. À l'héritage villonien, on peut donc ajouter celui des Grands Rhétoriciens, dont Apollinaire retrouve ici les artifices et les fusées. Un autre point commun entre Apollinaire et Jarry tient au référent populaire : si Apollinaire est sensible à l'esthétique de la disparate propre au *caf' conc'*, Jarry

démarque l'opéra-bouffe. Cela au reste les rapproche tous deux de Banville, qui fonde son lyrisme sur l'air et la chanson. De la chanson au caf' conc' et à l'opéra-bouffe il y a peut-être un même sens du partage lyrique, attentifs que sont ces poètes à répercuter tous trois les échos d'une certaine culture populaire.

S'il existe une tradition lyrique commune à ces poètes, le comique d'Apollinaire ne puise pas moins à cette tradition, dont il joue, qu'aux trouvailles de contemporains tels qu'Alphonse Allais ou Alfred Jarry. La pratique du vers holorime chez Allais et celle de la rime pour l'œil chez Apollinaire caricaturent l'une et l'autre les conceptions de Banville sur la rime : « l'évolution, résume Philippe Wahl, manifeste une double disposition à la surdétermination ou à l'effacement ». À l'instar d'un Alphonse Allais, Apollinaire exploite à la rime la disjonction des critères graphiques et phoniques. L'axiome banvillien selon lequel la rime « est tout le vers » se voit problématisé à la fois par les vers holorimes d'Alphonse Allais et par les rimes disjonctives d'Apollinaire : ça a l'air de rimer, car ça rime en effet pour l'œil, mais l'oreille n'y trouve pas son compte. La surdétermination de la rime théorisée par Banville constitue certes un accomplissement, au-delà duquel il ne peut plus y avoir que des soupçons de subversion. Si Rostand est subversif malgré lui, parodique presque à son insu, Apollinaire assume pleinement l'intention parodique. Le jeu sur le signifiant est en soi subversif puisqu'il remet en cause la communication ordinaire et il déclare – ainsi que l'écrit Armelle Hérisson – l'instabilité du signe. Ce jeu est omniprésent chez Jarry mais la rime n'en est pas le lieu unique : le vers bouffe engage une sémiologie tout autant qu'une prosodie.

Ainsi la corde bouffonne vibre-t-elle dans sa pleine diversité. Elle peut être un moyen de réconcilier le public avec le vers ou avec l'idéal, ou bien une façon pour l'artiste de se mettre à distance, de (se) rappeler comme Tzara que « l'art n'est pas sérieux⁵⁰ ». Ses harmoniques et ses couacs obligent enfin à repenser les finalités du langage, à questionner les signes. Quelles que soient leur ambition et leur visée – agacer ou séduire, enchanter ou bien inquiéter –, ces poésies de toutes moutures sont là aussi saisies dans leur devenir. Puissent les quelques variations et vibrations réunies dans ce volume communiquer à nos lecteurs un peu de la jubilation critique que nous avons éprouvée à les composer.

50. Tristan Tzara, *Lampisteries. Sept manifestes Dada*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1979, p. 17.

D'une envie franco-qubécoise
 naissant notre équipe (Théo)
 il se pourrait que tu nous toises
 avec circonspection des hauts
 de ton très-parnassien préau...
 or attentive à tes principes
 et cultivant tes idéaux
 la voilà notre fine équipe !

tandis que Bernadet déboise
 le terrain, Bohac te théo-
 rise et pour finir t'apprivoise
 Degott sue sur Rostand (eh ! oh !
 – bon !), Hérisson se récrée aux
 petits vers jarryens, Mullier tripe
 sur Verlomphe et Wahl sur Kostro
 la voilà notre fine équipe !

si tu savais comme est sournoise
 notre époque ! à dose homéo-
 pathique l'intérêt dégoise
 roubles dollars euros réaux
 de Vancouver à Bornéo
 Prudhomme est toujours l'archétype !
 la banque a beau trouer nos peaux
 la voilà notre fine équipe !

prince, il t'a fallu sauter haut
 pour traverser le rond des pipes
 – comme toi boudant l'EPO
 la voilà notre fine équipe !