

Le jeu de mots

André Gervais

Volume 7, numéro 1, février 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036478ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036478ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervais, A. (1971). Le jeu de mots. *Études françaises*, 7(1), 59–78.
<https://doi.org/10.7202/036478ar>

Notes et documents

LE JEU DE MOTS

« Cachet. Toujours suivi de « tout particulier ». « Le soleil imprimait à ce paysage un cachet tout particulier; cette métaphore devrait être exclusivement réservée aux employés de la poste chargés du timbrage des lettres. » Ça ne manque pas de cachet ¹. »

GUSTAVE FLAUBERT

« M. SMITH. — Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux ²! »

EUGÈNE IONESCO

De mots, le jeu au pays des merveilles ³ est une féerie sans limites (limites, non frontières) comme le pays lui-même, comme le jeu en lui-même, absence de cabrioles et de gentilleses, présence de sauts périlleux et de ressauts imprévisibles. De mots, le jeu abrupt est une rupture sans faire-part, une diversion provocante (diversion, non divertissement provoqué), un procédé, « essentiellement un procédé poétique ⁴ »,

1. « Le dictionnaire des idées reçues », dans *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Denoël, 1966, vol. 2, p. 243.

2. *La Cantatrice chauve*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, NRF, 1954, p. 52.

3. Léon-Paul Fargue, préface à Matila Ghyka, *Sortilèges du verbe*, Paris, Gallimard, NRF, 1949, p. 9 : « Les mots aussi sont un pays des merveilles, et peut-être le premier de tous, sinon le seul. »

4. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 23.

un système. Le jeu de mots dérange, provoque le dérangement du texte, clarifie et mystifie le dérangement du texte. Plus exactement encore, parce qu'il *est* le pouvoir de découvrir (d'ouvrir, comme on ouvre la porte d'une chambre qui, hier, donnait sur un corridor et, aujourd'hui, *hic et nunc*, donne sur le corail et l'or d'une plage) et de faire (de fabriquer, comme on fabrique cette porte) l'analogie, de *créer* l'analogie, à l'œuvre dans le langage du rêve, le langage des enfants, des primitifs et des malades mentaux⁵, maudite dans *notre* langage et dans le langage du texte.

Le jeu de mots est aussi artificiel que tous les autres jeux de l'écriture du texte. Les variantes du procédé qu'il est ont un degré d'artificialité voulue, qui les révèle et le dénonce. Le jeu de mots n'est pas un moyen d'expression secret, caché ou peu fréquenté : un moyen détourné, mais un moyen contourné (une figure) qui gauchit, qui contorsionne, qui tord, qui tourmente le langage pour, à un premier degré, le réformer, le *corriger*, lui qui est déjà là, avili, déprécié, tyrannique (les mots sont d'André Breton) et, à un second et plus haut degré, le reformer, le *renouveler* totalement : en d'autres mots, former un nouveau langage. Le langage, déjà son, déjà sens, déjà là, le jeu de mots, « cette faculté du sens dessus dessous⁶ », cette confrontation « inutile » du son et du sens, peut l'humilier et le transgresser : il s'agit « d'épuiser le sens des mots, de jouer avec eux jusqu'à les violenter dans leurs attributs les plus secrets, à prononcer enfin le divorce total⁷ » entre le son et le sens qui les forment. Plus exactement encore, il s'agit d'utiliser ce divorce total *dans le mot* et cette union (cette analogie) *entre*

5. Robert Desnos, *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, NRF, 1968, p. 54 : « Sous quel manteau trouble dérober nos troubles mentaux ? » (*Corps et Biens* reproduit 12 recueils et poèmes, dont *Rose Sélavy* auquel il est renvoyé par les numéros, *l'Autonyme* et *Langage cuit* auxquels il est renvoyé par les pages.)

6. Robert Benayoun, introduction à *Anthologie du nonsense*, Paris, Pauvert, 1957, p. 9.

7. Michel Sanouillet, introduction à Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, p. 14.

les mots comme base permanente au jeu de mots, comme échiquier permanent au jeu d'échecs au/du langage.

Par l'équilibre signifiant/signifié qu'il dérange à l'avantage du signifiant, par la chimie (science de la constitution du texte, de sa transformation et de ses propriétés qui sont les propriétés de ses mots et des relations entre ses mots) qu'il instaure au « désavantage » du sens, un pouvoir se crée qui, au-delà de l'obstacle du langage (le langage est équivoque au niveau du sens et non au niveau du son : un même son *est* plusieurs sens et joue l'unité secrète de plusieurs sens), engage la poésie. Le jeu de mots utilise systématiquement cet obstacle qu'*est* le langage et le tourne en obstacle poétique⁸, le code en élément poétique digne d'être déchiffré comme tel et non comme une erreur, comme un manque de/du langage.

Le jeu de mots est une économie, non une aridité, une force de frappe (une concision, une précision, un pouvoir d'action), non une restriction, un volume de son et de sens semblable à un volume d'air et d'eau (à un puits) dont le diamètre est étroit mais dont la profondeur et les ramifications étonnent. Le jeu de mots est un jeu étroit (et non un petit jeu ou un jeu petit), un volume étroit de grande densité : une concentration, que l'étendue graphique peut dévoiler ou masquer.

*

* * *

Le tableau systématique suivant⁹ repose sur trois données :

son	orthographe du son : Sa gr (signifiant graphique)
	prononciation du son : Sa ph (signifiant phonique)
	sens : Sé (signifié)

8. Jean-Paul Grousset, *Si t'es gai ris donc*, Paris, Julliard, 1963, p. 158 : « L'humour est enfant de poème. »

9. L'idée de ce système de formalisation appartient à Dominique Noguez.

et trois signes :

= : égal (similitude)

≈ : presque égal (équivalence)

≠ : différent (différence)

Ces trois données et ces trois signes, ainsi combinés et notés (chiffres romains pour les signes du Sa gr, lettres pour les signes du Sa ph, chiffres arabes pour les signes du Sé) :

Sa gr	Sa ph	Sé
I : =	A : =	1 : =
II : ≈	B : ≈	2 : ≈
III : ≠	C : ≠	3 : ≠

donnent lieu à vingt-sept possibilités : soit IA1, IA2, IA3, IB1, IB2, etc. Quelles sont, parmi ces combinaisons théoriques, virtuelles, les possibilités effectives, « viables » ? Ou plutôt quelles sont, parmi ces possibilités « viables », les possibilités constitutives du sens (habituellement fluctuant) de quatre mots : les homophones, les homonymes, les homographes et les paronymes, habituellement (et abondamment) utilisés lorsqu'il est question du jeu de mots.

Les homophones sont des mots de prononciation identique, peu importe le sens et l'orthographe : les signes homophones sont les signes graphiques équivalents ou différents d'un même son (f/ph, o/au/eau). Les homonymes sont 1) des mots de prononciation identique, d'orthographe équivalente ou différente et de sens équivalents ou différents (brosse à reluire/ceux qui brossent à reluire, sain/saint/sein/seing/ceint) ou 2) des sens différents, des aspects sémantiques différents d'un même mot, sens dont l'origine commune n'est plus sentie (profession libérale/profession de foi, les

hommes réfléchissent/les miroirs réfléchissent). Les homographes sont des mots d'orthographe identique et de sens équivalents ou différents, de prononciation identique (l'héroïne, personnage/l'héroïne, drogue) ou de prononciation équivalente (les portions/nous portions) : deux vers peuvent ne pas rimer malgré vingt-huit lettres identiques¹⁰. Les paronymes sont des mots de prononciation voisine, équivalente, d'orthographe équivalente ou différente et de sens équivalents ou différents (averti/inverti, odeur/auteur, ouvert/ovaire).

Le jeu de mots est un jeu sur la lettre, la syllabe, le mot, qui agglomère des lettres, des syllabes, des mots et qui transforme (transmute) le sens de cette agglomération, au nom des sons, en un sens nouveau. Dans le jeu de mots, des mots ont du jeu, sont en jeu, sont l'enjeu, sont en joue (enjoués), des mots sont joués (tels des dés). Le jeu de mots va, à la lettre, de la magie à la magie, de la maîtrise magique du texte au texte magique d'un charabia, d'une énigme, d'une formule oraculaire, va du mystère au mystère. Il amorce gratuitement le rituel de l'arbitraire mystérieux, de l'inutile sublime, de l'impossible dérisoire : il dessine le sens avec le son, il oblige le sens d'être le son.

*

* * *

La liste interminable de « jeux » qui peut être dressée à la lecture de la thèse de Marcel Angenot¹¹ et de la communication de Jean-Marie Klinkenberg¹² indique qu'il y a un parti à prendre et un choix à faire :

10. Alphonse Allais, dans *Allais ... grement*, Paris, Le livre de poche, 1965, p. 242 :

Les gens de la Maison Dubois, à Bone, scient.

Dans la froide saison, du bois à bon escient.

11. *Rhétorique du surréalisme*, thèse dactylographiée, Bruxelles, 1967, vol. 1, p. 145-175.

12. « Eléments d'une rhétorique généralisée : les métaplasmes », dans *Linguistique et Littérature*, numéro spécial de la *Nouvelle Critique*, décembre 1968, p. 93-100; devenue (après avoir été quelque peu augmentée) le chapitre XI de *Rhétorique générale* (par le groupe Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin Triron), Paris, Larousse, 1970, p. 50-66.

le parti pris de ne mettre en valeur que les jeux les plus significatifs.

Il peut être donné, du jeu de mots, un modèle théorique qui peut être formulé rigoureusement. Marcel Duchamp parle d'un « ajustage de coïncidence d'objets ou partie d'objets [nous disons : mots ou partie de mots] ; la hiérarchie de cette sorte d'ajustage est en raison directe du « disparate ¹³ ». André Breton parle « du rapprochement en quelque sorte fortuit » de deux termes [nous disons : mots ou partie de mots] d'où jaillit une « lumière particulière, lumière de l'image », image dont la valeur « dépend de la beauté » de cette lumière, de cette « étincelle », dont la valeur « est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs ». Et il ajoute que, pour lui, l'image la plus forte « est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, [...] celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique ¹⁴ ». Un jeu de mots, comme une image ou un tableau surréaliste, est donc *un rapprochement fortuit, un ajustage imprévu (la « coïncidence » étant à la fois au niveau des mots et de l'ajustage des mots) de mots ou parties (lettres, syllabes) de mots, un montage insolite, une collision rigoureuse d'où jaillit une lumière, lumière du jeu de mots, dont la charge poétique et la valeur humoristique dépendent à la fois du potentiel des mots eux-mêmes et du degré d'arbitraire, de disparate que représente l'union de ces mots : plus le degré est élevé et plus l'écart est grand, plus la collision est grande et plus la collusion est absurde, choquante et humoristique.*

Il y a deux espèces de « mot sauvage ¹⁵ » : le néologisme formel et le néologisme informel. Parmi les espèces de néologismes formels, on peut distinguer le mot-valise et le mot-sandwich. Le mot-valise, grande

13. Dans *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, p. 473-474.

14. « Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, NRF, « Idées », 1966, p. 51-52.

15. Maurice Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages*, Paris, Larousse, 1969.

spécialité d'Humpty-Dumpty, résultat de « l'interpénétration et la fusion de deux [nous ajoutons : ou plusieurs] mots possédant un certain nombre de caractéristiques formelles communes [...] [dont l'un] reste toujours prépondérant ¹⁶ ». Max Ernst télescope autostrade (pour mettre en condition), balustrade (pour mettre en position) et phallus (pour mettre en situation) en phallustrade. Louis-Ferdinand Céline croise Buffalo-Bill et le radical céphalo- en Céphalo-bill, héros de l'aventure intellectuelle. Gérard Godin ¹⁷ appose librement taverne, bière Molson et révolutionnaires en révolutavernes (naires/ernes) et molsonnutionnaires (onnu/onnai), héros obscurs de notre aventure intellectuelle. Mais Antonin Artaud, pour échapper à la prépondérance du mot, décalque ultime, décalque suprême, superpose et lit : ulptrême. Le mot-sandwich, résultat de « l'introduction pure et simple d'un terme restant intact à l'intérieur d'un autre terme ¹⁸ ». Victor-Lévy Beaulieu ¹⁹ englobe vieillard dans convalescence : convavieillardescence (vavieill, llard/lescence), sans que l'englobant soit plus important que l'englobé. Le néologisme formel n'est pas le résultat nécessaire d'un acte d'humour : à preuve, le mot d'Antonin Artaud.

Le néologisme informel, résultat de l'agglomération de sons divers, lettres en désordre « calculé », syllabes désarticulées, mots émasculés, étonnant agrégat, n'est ni plus ni moins gratuit que le Jérimadeth de Victor Hugo qui, écrit Matila Ghyka, « évoque Jéricho et Genezareth, toute la douceur galiléenne ²⁰ », et le ptyx de Stéphane Mallarmé. Si le néologisme formel est un jeu de construction et de concentration, le néologisme informel (ou la forgerie) est un jeu de destruction et de dilution, un jeu de « mots de génération

16. « *Eléments d'une rhétorique ...* », p. 97-98 ou *Rhétorique générale*, p. 56.

17. *Les Cantouques*, Montréal, Parti pris, 1967, p. 26.

18. « *Eléments d'une rhétorique ...* », p. 98 ou *Rhétorique générale*, p. 56.

19. *Race de monde !*, Montréal, Editions du Jour, 1969, p. 140.

20. *Sortilèges du verbe*, p. 136.

spontanée ²¹ », de faux signes dont l'accumulation évoque le chant et les litanies énigmatiques des sorciers décrivant l'avenir :

*Quand les mah,
Quand les mah,
Les marécages,
Les malédictions,
Quand les mahahahahas,
Les mahahaborras,
Les mahahamaladihahas,
Les matratrimatratrikahas,
Les hondregordegarderies,
Les honcucarachoncus,
Les hordanoploplais de puru paru puru ...*²²

Et ce n'est pas seulement les mots qu'on peut y « apercevoir » (abhorrer, maladie, matraque, matrimonial, trimer, mandragore, horde, garderie, hongre, cul, arracher, panoplie, purulent, etc.) qui délimitent la rage de dire, de détruire, mais bien cette espèce d'*entretien* que le néologisme informel poursuit avec ces mots et tous les autres mots possibles (qu'« apercevront » tous les autres lecteurs ou écouteurs possibles), à défaut de confondre les mahahahahas avec un éclat de rire.

L'accumulation paronomastique accouple l'allitération (ou répétition de consonnes) et l'assonance (ou répétition de voyelles) pour créer de toutes pièces (au sens propre du mot pièces) un galimatias de « mots offrant des sonorités analogues avec des sens différents ²³ », les sonorités imposant les mots, les mots imposant le sens. Marcel Duchamp : « Paroi parée de paresse de paroisse ²⁴. » Jacques Prévert : « la pipe au papa du pape Pie pue ²⁵ ». Robert Desnos : les

21. *Sortilèges du verbe*, p. 135.

22. Henri Michaux, *l'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, NRF, 1966, p. 77 : *l'Avenir*.

23. Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 296.

24. *Marchand du sel*, p. 103.

25. *Paroles*, Paris, Le livre de poche, 1949, p. 110 : « Ce vers peut s'écrire ba-bi-bo-ba-ba-bu-ba-bi-bu et se lire la-lape-pipe-peau-(pot)-pipeau-pas-appas-(appât)-papa-du-(dû)-dupe-pape-api-Pie-pue ... ».

poèmes en AN, en S et CH, en M et N²⁶. Eugène Ionesco : la dernière scène de *la Cantatrice chauve*²⁷ et l'unique scène des *Salutations*²⁸. Le langage ainsi manigancé, ainsi poussé à bout, peut devenir un charabia aux intonations et aux rythmes de comptines et de litanies : un charabia de sons à départager plus qu'une énigme de sens à déchiffrer.

Le contrepet, ou l'antistrophe (le mot est de François Rabelais), est la « permutation de voyelles, de consonnes ou de syllabes entre deux ou plusieurs mots d'une même chose [nous précisons : d'un même groupe de mots, d'une même phrase], qui en change complètement le sens²⁹ » et la grande spécialité de Rose Sélavy, personnage ubiquitaire de Marcel Duchamp. En son nom, Marcel Duchamp et Robert Desnos actionnent un « mécanisme perturbateur de la pensée logique, libérateur et donc poétique », imposant un « traitement expérimental » du son et une « cure de désintoxication³⁰ » du sens, disposent les mots en d'« étonnantes équations poétiques³¹ » et nous obligent à les voir comme des forces autonomes, signifiantes, créatrices, capables de « commander à la pensée³² », comme les muscles exhibés de l'inconscient en action. L'obscénité : « Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée³³? » — « Nul ne connaîtrait la magie des boules sans la bougie des mâles³⁴. » La profanation : « Église, exil³⁵. » — « Rose Sélavy s'étonne que de la contagion des reliques soit née la religion catho-

26. *Corps et Biens*, p. 51, 76, 77.

27. Dans *Théâtre I*, p. 53-56.

28. Dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, NRF, 1963, p. 289-294.

29. *Sortilèges du verbe*, p. 138.

30. René Bertelé, préface à *Corps et Biens*, p. 7.

31. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, NRF, 1963, p. 28.

32. André Breton, *les Mots sans rides*, dans *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, NRF, « Idées », 1969, p. 140.

33. *Marchand du sel*, p. 100.

34. *Corps et Biens*, n° 84; y ajouter les n°s 19, 26, 50, 103.

35. Marcel Duchamp, dans *Anthologie de l'humour noir*, p. 471.

lique ³⁶. » L'obscénité et la profanation : « La jolie sœur disait : « Mon droit d'aïnesse pour ton doigt, Ernest. » — « Phalange des anges, aux angélus préférez les phallus ³⁷. »

Le contrepet de Robert Desnos est une image surréaliste qui « tire d'elle-même une justification « formelle » dérisoire ³⁸ ». Une figure dérisoirement issue d'une équation rigoureusement gratuite de sons, un sens que la poésie seule *justifie* comme elle *justifie* que le creuset alchimique soit « ... le cratère où le Missouri prend sa source et la cour de Sara son mystère », que le rêve soit « ... un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain, la nuit ³⁹ ».

Le chiasme est la permutation de mots entre deux ou plusieurs groupes de mots :

Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers de la Compagnie du Gaz de Paris [...]

Un membre de la prostate avec une hypertrophie de l'Académie française ⁴⁰

Le mécanisme du contrepet se retrouve dans des jeux tels que le jeu de devise, le jeu de proverbe : « Aimable souvent est sable mouvant ⁴¹ » ; le palindrome, par lequel le mot, lu de gauche à droite ou de droite à gauche, est le même mot (sexes, Ubu) ou un mot différent (tam-tam/mat mat, rein/nier), par lequel le groupe de mots (qui est souvent un vers), lu de gauche à droite ou de droite à gauche, est le même vers : « L'âme sûre ruse mal » ; ou un vers différent :

36. *Corps et Biens*, n° 51 ; y ajouter les n°s 31, 52, 60, 71, 86, 87, 93, 94, 101, 115.

37. *Ibid.*, n°s 89, 112 ; y ajouter les n°s 45, 49, 62, 83.

38. « Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifestes du surréalisme*, p. 52.

39. *Corps et Biens*, n°s 32, 34 ; y ajouter les n°s 10, 12, 23, 39, 55, 63, 67, 75, 76, 81, 82, 88, 95, 96, 98, 100, 109, 118, 122, 127, 128, 131, 138, 139, 140, 146.

40. *Cortège*, dans *Paroles*, p. 227-228.

41. *Corps et Biens*, n° 150.

*L'ami naturel ?
Le rut animal* ⁴².

et l'anagramme où il est poussé à l'extrême, bouleversant tout, déplaçant toutes les lettres d'un mot ou d'un groupe de mots, recomposant à partir d'un magma de lettres un mot ou un groupe de mots nouveaux :

La peur, c'est une hanche pure sous un granit ingrat ⁴³.

*Marie, qui voudrait votre nom retourner,
Il trouverait aimer : aimez-moi donc, Marie* ⁴⁴

L'à-peu-près, ou la substitution « quasi homonymique » ⁴⁵, consiste à remplacer un mot par un autre qui lui ressemble à peu près, par un paronyme, afin de dévier le sens vers un nouveau sens.

*Au concile
Les œcuméniquement faibles* ⁴⁶.

Pénurie : Maladie de la vessie à évolution rapide : « Le Pape Pie VII fut enlevé en huit jours par une pénurie foudroyante. » (R. P. Dupanloup, *Histoire de l'Eglise* ⁴⁷).

L'à-peu-près est presque toujours l'à-peu-près d'un mot d'une expression familière et figée, d'un ensemble

42. Louise de Vilmorin, dans André de Vilmorin, *Louise de Vilmorin*, Paris, Seghers, 1962, p. 101. — Luc Etienne a réécrit en plus de soixante palindromes l'histoire d'*Adam et Eve*, dans *Bizarre*, VIII, juillet 1957, p. 23-29.

43. *Corps et Biens*, n° 144 (peur/pure, granit/ingrat).

44. Pierre de Ronsard, *les Amours de Marie* (1555-1556), dans *les Amours*, Paris, Le livre de poche, 1964, p. 190. — André Breton se demande, à propos de *Délie*, objet de plus haute vertu (1544), si « sous le nom de Délie, Maurice Scève a chanté une femme déterminée, l'idéal féminin ou tout simplement « l'idée » (abstraite de toute représentation féminine), l'idée dont Délie est l'anagramme » (*Anthologie de l'humour noir*, p. 467). — Plus près de nous, il reconnaît que Salvador Dali est « disparu vers 1935 pour faire place à la personnalité mieux connue sous le nom d'Avida Dollars » (*ibid.*, p. 539).

45. « Eléments d'une rhétorique ... », p. 99 ou *Rhétorique générale*, p. 62.

46. *Si t'es gai ris donc*, p. 108.

47. « Petit dictionnaire des mots retrouvés », *la Nouvelle Revue française*, n°s du 1^{er} janvier et du 1^{er} février 1938 ou dans *Sortilèges du verbe*, p. 154-157 : « ce mot, écrit Matila Ghyka, s'inspire d'urémie et de pénis (Pie VII) ».

rigide et usé : il est le microbe inconnu introduit par force dans un organisme connu, trop connu, méconnu : « ... enfants d'un même lit ou d'un lit d'à côté ...⁴⁸ » ; sous forme de dérivé : « Fossettes d'aisances⁴⁹ » ; sous forme de faux dérivé :

— [...] On naît enfant ou on naît adulte.

— Moi, je suis née adultère, mon cher Etin Celant ...⁵⁰

ou dans un organisme inconnu pris soudain dans un engrenage connu :

Réaumur. Réaumurer. Réaumurait. Je te réaumure. Tu me réaumures. Nous nous réaumurons. Vous vous réez au mur. Ils se errent aux murs. Méfiez-vous des murs. Un accident est si vite arrivé⁵¹.

L'à-peu-près, ou la fausse étymologie, en vue de former d'aberrantes familles lexicales :

Chacal. Singulier de shakos (« vieux », mais fait toujours rire⁵²).

... qu' les ponts
 Qu' les bâtisses
 Se dépendent
 Se débâtissent⁵³

On peut former ainsi tout un glossaire (l'ambition de Michel Leiris) de fausses étymologies, c'est-à-dire tout un glossaire de « fausses » définitions, déduites uniquement du signifiant (du mot comme image acoustique, comme représentation sonore d'une idée), le signifiant ayant une signification autonome qu'on peut

48. Jacques Prévert, *Histoires*, Paris, Le livre de poche, 1963, p. 183.

49. Marcel Duchamp, dans *Anthologie de l'humour noir*, p. 472.

50. Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, NRF, 1967, p. 154.

51. *Ibid.*, p. 39.

52. « Le dictionnaire des idées reçues », dans *Bouvard et Pécuchet*, vol. 2, p. 244.

53. Marcel Sabourin, *Tout écartillé* (musique de Robert Charlebois).

déduire et dire sens, lequel sens pouvant retrouver et accompagner le sens, le signifié⁵⁴ ou tout un système philosophique et scientifique (l'ambition de Jean-Pierre Brisset), c'est-à-dire toute une théorie selon laquelle « toutes les idées énoncées avec des sons semblables ont une même origine et se rapportent toutes, dans leur principe, à un même objet⁵⁵ ». Une fois de plus, le jeu de mots est une magie. Une fois de plus, il est dit « que les mots vont plus loin que la pensée, que les mots signifient plus que les raisonnements, que les mots sont pleins de suc [...], qu'ils ont en eux un écho sonore⁵⁶ » qui est une de leurs significations.

Le calembour, ou la substitution homophonique, « est la bisociation d'une forme phonétique à deux [nous ajoutons : et même, parfois, plusieurs] sens : deux courants de pensée se rejoignent dans un conduit acoustique⁵⁷ ». Le calembour est une syllepse impure lorsqu'il « attelle », à *une* prononciation, deux et même, parfois, plusieurs signifiants d'orthographe différente : « O ris cocher des flots ! Auric, hochet des flots au ricochet des flots⁵⁸. » Les vers holorimes, dont les rimes « remontent de syllabe en syllabe⁵⁹ » jusqu'à les rendre tout entiers homophones, se présentent presque exclusivement sous la forme d'un distique :

*Je dis, mettons, vers mes passages souterrains,
Jeudi, mes tons verts, mais pas sages, sous tes
reins⁶⁰.*

Plus rarement, ils se présentent sous la forme d'un

54. Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) et *Bagatelles végétales* (1956) qui en est (partiellement) la continuation, dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

55. Jean-Pierre Brisset, dans *Anthologie de l'humour noir*, p. 313.

56. Préface à *Sortilèges du verbe*, p. 14.

57. Arthur Koestler, *le Cri d'Archimède*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 51.

58. *Corps et Biens*, n° 120.

59. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, p. 350.

60. *Allais ... grement*, p. 240.

quatrain ⁶¹ ou d'un plus long poème ⁶². Le signifiant, codé, est décodé (ou recodé) par l'autre signifiant, et ainsi de suite. En d'autres mots, le calembour est une similitude de sons recouvrant une équivoque de sens. Henri Bergson précise qu'il ne doit pas s'agir de deux sens exprimés en deux suites de mots « qu'on affecte de confondre entre elles en profitant de ce qu'elles donnent le même son à l'oreille ⁶³ », mais de deux sens exprimés en une seule suite de mots. Ceci implique inévitablement qu'il faut « entendre » le calembour et non le « lire », puisque l'écriture privilégie une orthographe aux dépens d'une autre :

Prométhée moi l'amour ⁶⁴!

Tous les romans sont des romans sciés. Inachevés. Inachevables ⁶⁵.

... par peur du Gandhi Raton, tout le monde s'était converti au bouddhisme ⁶⁶.

Le calembour est une syllepse pure lorsqu'il fusionne les sens multiples (propre/figuré, autres que propre/figuré). Il y a d'abord la fusion, dans un mot, du sens propre et du sens figuré :

— Le plus clair de mon temps, dit Collin, je le passe à l'obscurcir.

— Pourquoi ? demanda plus bas le directeur.

— Parce que la lumière me gêne, dit Colin ⁶⁷.

61. A savoir cet étrange quatrain d'Alphonse Allais dont il faut lire l'« explication » dans *Allais ... grement*, p. 245-246 :

*La protubérance
Du prote Hubert Hanz
Lapereau tubé, rance
Dupe rô, tube et ranz !*

62. A savoir les poèmes de 6, 12 et 21 vers qu'on trouve dans *Louise de Vilmorin*, p. 102-104.

63. *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 92.

64. *Corps et Biens*, n° 119.

65. *Race de monde !*, p. 116.

66. Boris Vian, *Trouble dans les Andains*, Paris, La Jeune Parque, 1966, p. 105.

67. Boris Vian, *l'Ecume des jours*, Paris, Editions de Minuit, « Le monde en 10/18 », 1963, p. 121 : la partie la plus importante (sens propre) + la partie la plus lumineuse (sens figuré).

A cause de la pierre [tombale qu'il portait sous le bras], il se payait des couchettes afin d'éviter les remarques souvent acides, et pouvant abîmer le grain poli du calcaire, que l'on s'attire dans les voitures ordinaires, à voyager très chargé⁶⁸.

La fusion permet ainsi d'attirer l'attention sur la véritable signification d'un mot, signification « dont le moindre paradoxe n'est point qu'elle nous apparaisse comme originale là où elle n'est qu'originelle⁶⁹ » lorsque, rigoureusement, par le jeu, se composent le langage et l'univers d'un auteur, et ainsi d'éviter la confusion par l'absurde :

Une fois qu'il avait entendu parler de la guerre contre la pauvreté, il lança une grenade sur un pauvre ... Puis il se dit « je vais mettre le feu à son taudis » : aussitôt dit, aussitôt fait⁷⁰.

Il y a ensuite la fusion, dans un mot, de deux sens différents, autres que le sens propre et le sens figuré : « Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paye pas le salaire d'aujourd'hui⁷¹ » ; la fusion de deux sens différents, issus de deux mots différents, mais homographes :

Présent : Dans des fiançailles célébrées avec beaucoup d'éclat, on remarquait deux choses : la laideur de l'époux et l'opulence de la corbeille. Le présent faisait oublier le futur⁷².

et les fils les cousins les moustiques⁷³

Il y a enfin la fusion, à l'occasion d'un mot commun, de deux expressions figées : « des prétendants à la

68. Boris Vian, *la Route déserte*, dans *les Fourmis*, Paris, Losfeld, 1967, p. 73-74 : désagréables (sens figuré) + avant les propriétés de l'acide (sens propre).

69. Jean Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Seghers, 1966, p. 28.

70. Les Cyniques, vol. 4, *Tante Lucile*.

71. Jacques Prévert, *Spectacle*, Paris, Le livre de poche, 1949, p. 216 : mettez de nouveau + retardez jusqu'à.

72. *Dictionnaire des calembours et des jeux de mots, lazzis, coq-à-l'âne, quolibets, quiproquos, amphigouris, etc.*, recueillis par le baron de la Pointe et le docteur Eugène Le Gai, H. Delarue et C^{ie}, 1884, p. 212 : présent, cadeau + présent, temps présent.

73. *Paroles*, p. 103 : cousins, personnes + cousins, insectes.

couronne d'épines ... » — « ... des chefs de bande molle-tière ... ⁷⁴ »; à l'occasion d'un à-peu-près : « Complément circonstanciel d'argent galvanisé et inoxydable ⁷⁵. »

Le jeu sur les sens multiples, par hyperbate, renverse l'ordre naturel des mots (par exemple, des mots d'une expression figée) et fait « revenir » les mots sur eux-mêmes à l'occasion d'un calembour : « Une 5CV qui rue sur pignon ⁷⁶ »; à l'occasion d'un à-peu-près : « Il y eut un instant d'intense émotion, on aurait entendu crier une mouche violée ⁷⁷. » Par antanaclase, il répète un mot ou un groupe de mots (par exemple, une expression figée) et répartit les sens : ici le sens propre, là le sens figuré, ou alors, ici et là, deux sens différents, autres que le sens propre et le sens figuré :

*Allons allons pressons
Pressons sur la gâchette
Il faut bien que tout le monde vive
Alors tuez-vous un peu ⁷⁸*

[...] la célèbre cantate en dents de si bémol majeur et en l'honneur du Grand Quémandeur de la Légion d'honneur avec chœur de dames d'honneur de garçons d'honneur musique d'honneur et paroles d'honneur ⁷⁹

Lorsque le noyau phonique est scindé, le calembour n'existe plus.

Au niveau de la phrase, l'activité calembouresque foisonne, et crée ce que Robert Desnos appelle, en 1923, le « langage cuit ». Par exemple, écrire des phrases qui se transforment en chiffres ⁸⁰, en notes de la

74. *Histoires*, p. 182, 184.

75. *Le Nez qui voque*, p. 164-165.

76. Marcel Duchamp, dans *Anthologie de l'humour noir*, p. 474.

77. Boris Vian, *le Figurant*, dans *les Fourmis*, p. 187.

78. *Paroles*, p. 216.

79. *Histoires*, p. 178.

80. *Corps et Biens*, p. 65.

gamme⁸¹, en lettres de l'alphabet⁸², en rébus⁸³, en charade à tiroirs⁸⁴, en fable-express⁸⁵. Par exemple, « dessiner » des calligrammes⁸⁶, des « mots croisés », des idéogrammes, des cryptogrammes. Par exemple, élaborer des poèmes⁸⁷, des oracles⁸⁸ et des formules magiques. Une fois de plus, le jeu de mots est une magie.

*
* *
*

Le jeu de mots est un système de jeux et un jeu de figures, une manière de jouer dont la valeur littéraire est désignée par la seule vertu de son choix et de son insertion dans le texte, de sa création et de sa génération du texte. Le jeu de mots n'est donc ni un « laisser-aller », ni une excroissance, ni un amusement, ni une « distraction momentanée⁸⁹ » du langage, mais une intention : une intention intime, une création intime du langage. Le jeu de mots est une « geste célèbre [...] inscrite dans l'algèbre céleste⁹⁰ », une geste

81. *Corps et Biens*, p. 82; *Louise de Vilmorin*, p. 105-106.

82. *Allais ... grement*, p. 232-233; *Louise de Vilmorin*, p. 104-105.

83. Jacques Arago (1790-1855) :

URE

ARE ERIL

Arago chérit la droiture par-dessus tout (ARE à gauche, ERIL à droite, URE par-dessus tout), dans Martine Clidière, *le Guide Marabout des jeux de société*, Marabout, 1968, p. 257.

84. Victor Hugo :

Mon premier a été volé.

Mon second est gourmand.

Mon troisième vaut cent francs.

Et mon tout est une voiture légère.

Réponse : Tilbury. Til parce qu'alcali vola Til (volatile). Bu parce que Bu c'est Phal (Bucéphale) et Phal s' bourre (Phalsbourg). Ry parce que Ry vaut li (Rivoli), que li c'est cinq louis (lycée Saint-Louis) et que cinq louis c'est cent francs (*ibid.*, p. 243).

85. *Allais ... grement*, p. 228-238.

86. Comme ceux, farcis de jeux de mots, qu'on trouve dans *Louise de Vilmorin*, p. 107-110.

87. *L'Hôtel*, dans Jean Cocteau, *Opéra suivi de Plain-chant*, Paris, Le livre de poche, 1959, p. 37.

88. *Blason-oracle et l'Oracle*, dans *Opéra*, p. 87, 108-109.

89. *Le Rire*, p. 92.

90. *Corps et Biens*, n° 61.

gratuite et célèbre, imprévisible et rigoureuse. Une geste au pays du son qui détecte le bruit ordinaire du son, qui conteste le commerce ordinaire du sens, les limites de ce commerce, qui bouleverse le découpage ordinaire des syllabes du mot et du groupe de mots, les limites de ce découpage, qui attaque le « sérieux » du mot, l'inconscience du mot et du groupe de mots, le mécanisme de cette inconscience, qui résout les problèmes de cette algèbre chtonienne qu'est le langage dans tous ses états et toutes ses institutions.

Le jeu de mots transforme (transmute) le mot, recharge (le mot est de Marcel Duchamp) le mot d'une charge poétique nouvelle, voire d'un sens nouveau, révèle le mot à lui-même, révèle les ramifications secrètes, les rapports occultes qui « sont là » et se propagent à travers le langage. Le jeu de mots est un oracle et prend « la valeur absolue d'oracle ⁹¹ » lorsqu'il signifie la renaissance du langage, la force nouvelle du mot. Le jeu de mots comme révélateur, comme viol ⁹², comme tic, comme « art rythmé tic ⁹³ », comme équation convulsive de certains mots, comme art de transformation rythmée, comme litanie, comme argot ⁹⁴, langage particulier, comme langage *secret*, qui se parle secrètement, qui agit par l'intérieur, instinctivement ⁹⁵, qui gagne du temps. Les mots ne sont pas des mythes ⁹⁶, mais des « synonymes assassinonimes au moins ⁹⁷ » mis en branle par un jeu meurtrier des limites de l'allégorie verbale, du mime restreint auquel les « paraboles absurdes » du langage quotidien astreignent l'homme. Le jeu de mots n'est pas un jeu

91. *Nadja*, p. 29.

92. *Corps et Biens*, n° 148 : « Plus fait violeur que doux sens. »

93. *Ibid.*, p. 65.

94. *Ibid.*, n° 108 : « L'argot de Rose Sélavy, n'est-ce pas l'art de transformer en cigognes les cygnes ? »

95. *Ibid.*, n° 54 : « Oubliez les paraboles absurdes pour écouter de Rose Sélavy les sourdes paroles. »

96. *Ibid.*, n° 107 : « Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ? »

97. *Ibid.*, p. 63.

de mythes, mais un phénix, le phénix de la renaissance, de la recréation (et de la récréation) des mots. À la limite, « gage des années ⁹⁸ », il y a les mots sans jeux de mots, les pensées sans langage, les livres sans orthographe, la vie propre. « Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour ⁹⁹. » Rose Sélavy ne « dit » pas autre chose : elle est pensée, voix, AVIS ¹⁰⁰, communiqué à vie, avertissement en guise de préface à la vie nouvelle des mots.

Il faut faire, enfin, une nette distinction entre l'élément comique apparemment inhérent au jeu de mots ¹⁰¹ et l'humour inhérent à l'esprit ¹⁰² : entre l'humour comme moyen d'expression, comme intention (et le jeu de mots a été précédemment défini comme étant essentiellement une intention) et l'élément comique comme émanation, comme « prétention » manifestée ou non de ce moyen d'expression. William Shakespeare écrit que *le succès d'un jeu de mots est dans l'oreille de celui qui l'écoute ou dans l'œil de celui qui le lit, jamais dans la langue de celui qui le fait*. Dans le « faux » jeu de mots, l'élément comique remplace (est un ersatz de) l'humour, remplace le jeu par un jeu déprécié, vite fragile, vite déjoué. Dans le « véritable » jeu de mots, il accompagne l'humour, il s'addi-

98. *Corps et Biens*, n° 135 : « O laps des sens, gage des années aux pensées sans langage. »

99. *Les Mots sans rides*, p. 141.

100. *Corps et Biens*, p. 67 :

Rrose, essaie là, vit.

Rrose sait la vie.

Rrose est-ce aïe, est-ce elle ?

Est celle

AVIS

101. André Breton écrit que « l'élément comique [...] pass[e] pour inhérent au genre et suffi[t] à sa dépréciation » (*les Mots sans rides*, p. 140).

102. André Breton parle de « l'humour comme une manière d'affirmer [...] une révolte supérieure de l'esprit » (préface à *Anthologie de l'humour noir*, p. 16).

tionne à l'humour, il attire l'attention — s'il se manifeste — et aide l'oreille ou l'œil à entrer dans le jeu, le jeu de la vérité continuellement joué avec le langage¹⁰³. Le « véritable » jeu de mots est « toujours comme le contrepoint visible d'une architecture inexprimée¹⁰⁴ » et inexprimable : l'architecture *intérieure*. Le « véritable » jeu de mots est aussi comme le contrepoint invisible d'une architecture exprimée et analysable : l'architecture du *texte*.

ANDRÉ GERVAIS

103. Michel Sanouillet, à propos du même sujet et du même auteur (les *Rrose Sélavy* de Marcel Duchamp et, par ricochet, de Robert Desnos), écrit trente-six années après *les Mots sans rides* (originellement publié en 1922 et repris, en 1924, dans *les Pas perdus*) : « qu'au cours de ces manipulations et de ces jeux un certain comique se dégage, cela est possible, comme la chaleur au cours d'une réaction chimique, mais nullement nécessaire et dans tous les cas d'une importance secondaire » (introduction à *Marchand du sel*, p. 15).

104. *Ibid.*, p. 16.