



<http://revueties.org>

Revue TIES

11 2018

Valeur / Valeurs

## *Théâtre mirlitonesque, Mirlitonnades :* valeur du « petit » chez Jarry et Beckett

Armelle Hérisson

---

**RÉSUMÉ.** En 1906, Alfred Jarry conçoit une collection intitulée *Théâtre mirlitonesque*, composée d'opérettes et de petits *Ubu*. Soixante-cinq ans plus tard, Samuel Beckett publie un recueil de poèmes minimalistes, les *Mirlitonnades*. L'un et l'autre titres, composés sur le radical « mirliton », semblent décrier par avance la qualité de l'œuvre : le mirliton est un mauvais vers. La part de dérision est certaine, mais la déclaration est aussi ironique. Sous les formes de petite poésie, les vers de Jarry et Beckett posent la question de la valeur du langage poétique. Le vers de Jarry est un vers de théâtre, chanté par des marionnettes, bouffon, irrégulier. Celui de Beckett est le vers de poèmes miniatures au bord du silence. Si le même mot peut apparaître au titre de ces deux recueils, qualifier des vers de nature différente, c'est que le « mirliton » est une catégorie empirique et critique qui se déplace avec la règle. Il ne désigne pas une sorte de vers, mais un travail de l'idée du vers et de sa valeur par le poème. Le vers mirlitonesque, celui des *Mirlitonnades*, sont deux visions du mauvais vers, deux expériences historiques du langage. Par-delà la radicale altérité de deux poétiques du petit, des parentés se dessinent : le mirliton brouille le sens, organise des jeux de sons et de mots. Il se donne lui-même comme discours fou. Cette parole folle, c'est le poème, qui invente des voies nouvelles vers le sens et les conditions de sa valeur.

**ABSTRACT.** In 1906, Alfred Jarry put together a collection of texts entitled *Théâtre mirlitonesque* which included operettas and short *Ubu* texts. Sixty five years later, Samuel Beckett published a collection of minimalist poems entitled *Les Mirlitonnades*. Both titles, formed on the French word "mirliton", seem to disqualify the value of these works in advance since the French word "mirliton" refers to bad poetry. This declaration is most certainly to be taken as self-mocking, but also ironic. Through the form of low poetry, Jarry's and Beckett's verse address the question of the value of poetic language. On the one hand, Jarry's verse pertains to drama, it is grotesque and irregular and sung by puppets. On the other hand, Beckett's verse comes in the form of miniature poems verging on silence. If the same word is used in the titles of such different collections it is indeed because "mirliton" is an empirical critical category whose meaning follows the changes of rules. The word does not designate a type of verse but a consideration of the idea of verse and of its value through the poem. The *mirlitonesque* verse, and that of *Mirlitonnades*, offer two visions of "poor poetry," two historical experiences of language. Beyond two radically different poetics of the "small," similarities can be traced: the "mirliton" blurs meaning and orchestrates plays on sounds and words. It presents itself as "mad." And the mad discourse is the poem, as it creates new paths towards meaning and new conditions for its value.

---

<sup>1</sup> « mirliton » is a French word which designates either a makeshift flute or mediocre verse.

**MOTS-CLÉS :** Beckett, folie, Jarry, Mirliton, langage, mirliton, mirlitonade, mirlitonesque, poème, poétique, vers

**KEYWORDS:** *Beckett, Jarry, language, madness, mirliton, mirlitonade, mirlitonesque, poem, poetics, verse*

Le mot « mirliton » est très polysémique. Il désigne différents objets (une pièce de monnaie, une coiffure, un shako, une petite flûte, une pâtisserie) et a la particularité d'être employé dans le lexique de la chanson et de la littérature pour caractériser un refrain populaire ou un « mauvais vers » (*Le Grand Robert de la langue française*, 1514). Il y a toutefois un point commun entre toutes ces acceptions : l'idée de futilité, qui domine dans l'expression « vers de mirliton » (« vers faciles, médiocres »). Appliqué à un texte en vers, le mot « mirliton » engage un jugement critique défavorable, il met la valeur (du vers, de la poésie) en jeu.

Au cours des trois derniers siècles, le mot a connu deux vagues de fortune dans le champ littéraire, toujours liées à un contexte social ou idéologique spécifique. Hans Mattauch établit que ce sont d'abord les chanteurs de foire qui s'emparent du terme en 1723. Le mirliton est un refrain satirique, moquant d'abord la coiffure de gaze qui porte ce nom, puis les ridicules du temps et les mœurs dépravées des grands de la cour. Ces textes satiriques ont une forte dimension socio-politique ; ils critiquent une société et disparaissent avec elle. À la fin du dix-neuvième siècle, le « mirliton » surgit à nouveau dans le discours littéraire, avec des enjeux bien différents. Ce n'est plus une coiffe, mais une flûte nasillardre qui est à la mode, et ses refrains de vers médiocres. En 1885, Aristide Bruant achète les locaux du Chat noir pour y ouvrir son cabaret, « Le Mirliton », réputé pour la grossièreté de son propriétaire. Corbière intitule « Mirliton » un des « Rondels pour après » qui ferment les *Amours jaunes* (1873) ; Mallarmé nomme « Autour du mirliton » un des poèmes des *Vers de circonstance* (1891). En pleine « crise de vers », l'emploi de « mirliton » participe à un mouvement de remise en cause de la définition même de l'art et du poème.

On voit que le vers de mirliton est, au dix-huitième siècle, un vers chanté à visée satirique, puis, chez les Symbolistes et les Décadents, un vers qui rejette la règle de versification et refuse de voir en elle un critère de qualité poétique. Intituler « mirliton » un refrain ou un poème, c'est donc engager la question de la valeur, mais l'histoire du mot dans le discours littéraire montre également que cette fonction critique, qui passe par une apparente autodépréciation, s'entend dans un cadre historique : chaque « mirliton » invente sa façon d'être « mauvais », selon les codes de son époque.

Nous nous pencherons sur deux recueils du vingtième siècle dont le titre se présente sous la forme d'une variation sur le radical « mirliton » : le *Théâtre mirlitonesque* d'Alfred Jarry (1906), les *Mirlitonades* de Samuel Beckett (1978). Dans sa « Petite Histoire du théâtre », André Degaine donne une représentation graphique de la filiation entre les deux auteurs : il fait de Jarry la « source » du « ruisseau (d'abord souterrain) de l'avant-garde surréalisante » qui passe par Antonin Artaud et « sort de terre » avec Beckett (Degaine, frontispice). Le mirliton de Beckett semble un clin d'œil à celui de Jarry ; pourtant, le mot couvre deux réalités textuelles bien différentes.

Le *Théâtre mirlitonesque*, une collection prévue chez Edward Sansot en 1906, devait rassembler des textes divers de Jarry : livrets d'opérettes-bouffes (*Par la taille*, *L'Objet aimé*, *Le Montardier du pape*), petits *Ubu* (*Ubu sur la butte* et *Ubu intime*), articles parus dans la presse parisienne. L'édition fut interrompue après deux volumes seulement. Certes, l'expérience « mirlitonesque » de Jarry poursuit celles des poètes de la fin du dix-neuvième siècle. Toutefois, ses vers de mirliton ne sont pas ceux d'un poème, mais des vers d'opérette, nourris de la veine satirique et grivoise des vaudevilles du dix-septième siècle (chansons légères de circonstance, puis comédies parodiques chantées, développées dans les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent). Et surtout Jarry donne au mot une importance particulière. Il le constitue en symbole d'une dramaturgie et en outil choisi de son discours théorique sur le théâtre.

*Mirlitonades*, publié en 1978 (en français) aux Éditions de Minuit avec les *Poèmes*, est un recueil intimiste de notes de voyage, constitué de courts poèmes minimalistes. Ce sont trente poèmes de quelques vers, parfois seulement quelques mots, sans titres, séparés sur la page par des astérisques. Le titre donné au recueil ne trouve pas de traduction en anglais : les petits poèmes sont consignés sous le titre de « *Mirlitonades in English* » dans les œuvres poétiques complètes publiées aux éditions Faber & Faber (2012).

Jarry et Beckett inventent ainsi chacun, à partir de « mirliton », le nom d'un sous-genre sous-tendu par l'idée du « petit » ou du « médiocre ». Mais cette appellation caractérise chez Jarry le théâtre, chez Beckett la poésie ; elle présente sous la même enseigne le rire bouffé, les frasques d'Ubu et le murmure d'une voix moderne. Le choix du mirliton, s'il implique une critique de la valeur poétique, prend sens dans une époque, dans une œuvre, dans un discours sur l'œuvre : le *Théâtre mirlitonesque* et les *Mirlitonades* sont deux interprétations à la fois historiques et personnelles d'un « petit » vers mis au service de l'invention poétique et d'une réflexion sur le langage.

### Jarry, Beckett : paradigmes internes du « mirliton »

Le sens de *Théâtre mirlitonesque* et de *Mirlitonades* s'élabore, chez Jarry et Beckett, à l'intérieur de deux discours sur le poétique qui s'expriment dans et autour des textes des deux auteurs.

En 1906, ce titre « Théâtre mirlitonesque » est l'invention majeure de la collection de Jarry. La série est un objet composite, fait de pièces déjà écrites, mais qui n'avaient pas été publiées, toutes marquées du sceau du « petit genre ». Elle met côte à côte des opérettes-bouffes dans la veine parodique d'Offenbach, une réduction d'*Ubu roi* et des articles humoristiques. Le titre, avec sa part de mystère, désigne cette diversité comme un ensemble cohérent. Pour lever un peu le voile sur ce pouvoir du mot, il faut connaître la préhistoire de ce titre dans le discours de Jarry. La petite flûte est présente, sur scène, dès *Ubu roi* (I. 6), mais c'est à l'occasion d'une conférence prononcée en 1902 que Jarry confère au mirliton une place spéciale dans son discours sur l'art dramatique. La conférence traite de la brève existence du Théâtre des Pantins (castelet lyrique d'avant-garde qui réunit André-Ferdinand Hérold, Alfred Jarry, Franc-Nohain et les peintres nabis autour de Claude Terrasse). En s'appuyant sur ce contexte, Jarry invente, par analogie, une définition nouvelle du mot : le mirliton est pour lui une « pratique de Polichinelle » (« Conférence sur les Pantins », 422), c'est-à-dire un instrument qui transforme la voix du

marionnettiste. Il en fait l'emblème d'un théâtre de marionnettes populaire auquel il attribue des capacités de représentation supérieures (impersonnalité, universalité du geste, infinité des possibilités). En outre, à la fin de son discours, Jarry interroge explicitement les mérites du vers, en manipulant la charge négative du mot « mirliton » avec ces deux questions qui invitent à renverser les jugements de valeur :

Et les vers voulus *mirlitonesques* ne sont-ils pas l'expression à dessein enfantine et simplifiée de l'absolu, sagesse des nations ?

Et puis... sont-ils plus mirlitonesques que ceux récités dans les théâtres à personnages humains et que le public applaudit de toute la compréhension de son séant, seul point par lequel il soit en contact avec le Théâtre ? (« Conférence » 423)

Le jour de la conférence, à Bruxelles, Jarry choisit ainsi le mot « mirliton » à la fois pour décrire un genre dramatique comique (où l'acteur serait une marionnette, où les vers seraient chantés) et souligner ses enjeux (un basculement des jugements de valeur sur le théâtre et la poésie). Mais il ne donne à ses auditeurs aucune réponse à ces questions.

Le « théâtre mirlitonesque » de 1906 fait clairement écho à ces réflexions : la collection intègre des livrets d'opérettes-bouffes destinés à Terrasse, peut-être à la scène des Pantins ; *Ubu sur la butte* est une réduction d'*Ubu roi* pour marionnettes, précédé d'un prologue pour Guignol ; les vers des chansons et des airs sacrifient souvent la règle à un bon mot ou à une blague potache. Petit vers dramatico-lyrique, le mirliton a une fonction critique : il situe son objet dans le champ du mineur ou du médiocre, et participe à un travail d'autodérision qui est au centre de la poétique des livrets de l'opérette-bouffe de ce tournant de siècle, après Meilhac et Halévy pour Offenbach (*La Belle Hélène*, 1864), avec notamment Franc-Nohain pour Terrasse (*La Fiancée du scaphandrier*, 1902, *La Botte secrète*, 1903). Mais Jarry dote le mirliton d'une vertu singulière : celle d'interroger la légitimité des hiérarchies de valeurs.

Si Beckett a pu lire le texte de la conférence (aisément disponible, depuis 1962, dans le *Tout Ubu* de Maurice Saillet), il n'évoque explicitement aucune filiation entre ses *Mirlitonades* et la théorie élaborée par Jarry. Et il ne s'agit plus de théâtre, mais de poésie. « Mirliton » vient en effet intégrer un paradigme discursif propre au discours beckettien : « mirlitonades » relève chez Beckett d'une tradition du titre dépréciatif, que Bruno Clément appelle « misérabilist[e] » (Clément 110), tradition inscrite dans un mouvement plus large de dénégation de l'art, qui tend à renvoyer, en soulignant les ratés de l'écriture, à un impossible de la littérature et du langage. Tout comme la « dramacule », la « pochade », la « foirade » ou les « textes pour riens », la « mirlitonnade » est un de ces sous-genres, ou genres miniatures et beckettien de la faillite annoncée de l'œuvre.

Les *Mirlitonades* sont d'abord des écrits sans importance, petites notes sur feuilles volantes ; Beckett les « griffonne sur le premier bout de papier qui lui tombe sous la main » (Knowlson 811). Il décline en outre l'idée de petitesse et de futilité dans les mots qu'il emploie pour qualifier les vers mêmes de ces poèmes : « rimailles », « rimeries », « versicules » (811). Beckett constitue ainsi le recueil de 1978 comme un autre « petit genre », poétique cette fois, placé sous l'étiquette du « mauvais vers ».

On voit que, chez Jarry et Beckett, le mirliton est attaché à un genre (le théâtre, la poésie) pour le désigner comme mineur par le recours à des catégories littéraires polémiques, convoquant l'ombre du « mauvais vers », du « mauvais poème », du « mauvais théâtre », de l'échec de la poésie. Mais cette appellation dépréciative est prise, chez l'un comme chez l'autre, dans un système de pensée qui souligne sa valeur ironique. Les textes du *Théâtre mirlitonesque* et des *Mirlitonnades* impliquent le lecteur dans une activité critique : ils invitent à une réflexion sur la valeur de la poésie et de la littérature, dans les formes de vers qu'on dit « petits » ou de « médiocre qualité ».

## Deux poétiques de mirliton

Jarry et Beckett proposent deux visions du « mauvais vers », deux poétiques de mirliton, qui définissent différemment la « faiblesse » du vers, pour mettre au jour une idée nouvelle du langage poétique. Jarry écrit à une époque qui dénonce le vers régulier, rimé, comme mode exclusif d'écriture poétique et la règle de versification comme étalon. Mais son interprétation du « mauvais vers » est très particulière et croise les héritages de la poésie depuis Rimbaud, du théâtre de foire et de l'opérette-bouffe.

La question du genre est primordiale. Les vers « mirlitonesques » sont des vers de théâtre, et Jarry les associe à l'esthétique déréalisée, profondément artificielle de la marionnette. En outre, ce sont des vers chantés. Ils sont construits sur deux modèles qui cultivent le jeu avec la norme et l'autodérision : l'opérette-bouffe d'Offenbach et la chanson populaire. Jarry se saisit des libertés offertes par ces deux genres. Le mirliton sacrifie l'idée de belle poésie et de belle langue au profit d'un effet dramatique ou comique. C'est un vers simple et joyeux, dont l'humour glisse volontiers sur la pente du mauvais goût ; les refrains scatologiques de la « Chanson polonaise » d'*Ubu sur la butte* ou du « Divertissement » du *Montardier* en sont des exemples retentissants. Joué, chanté, comique, le mirliton est d'abord un vers qui se moque de la littérature, et qui vise à faire rire.

Vers de refrain, de couplet, d'air, de duo, le vers mirlitonesque est irrégulier, par nature ; il ajuste la métrique au rythme musical, la met au service des jeux verbaux. Après Laforgue, dans le sillage des décadentistes et des fumistes, Jarry finit de rompre avec les vieux modèles en exhibant les possibles de la forme versifiée. Parfois, le vers est parfaitement métrique et forme des systèmes syllabiques, strophiques, rimiques réguliers. Deux alexandrins du Colonel Main Forte de Costo du *Montardier du pape* imposent une « forme » régulière pour un moment solennel :

Le protocole veut, soucieux de la forme,

Que de ses visiteurs l'on prenne l'uniforme (*LMP*, II, tableau 1, 4, 164).

Mais cette « forme » n'est qu'un habit réglementaire, un « uniforme », en outre celui d'un autre : l'alexandrin n'est qu'un costume d'apparat. Jarry n'a de cesse de jeter ainsi le soupçon sur le vers. Parfois, on n'entend plus de mètre, comme dans le prologue d'*Ubu sur la butte*, où Guignol chante dans des vers informes, trop longs, où la rime est réduite à une assonance ou n'est constituée que d'un mot répété, avec des jeux d'échos internes :

Le vin est la vérité, une solution de vérité  
 Empruntée au bois des tonneaux de bois  
 Plein de vin, vous devenez semblable à un tonneau, tout en bois  
 Les pantins et les guignols  
 Sont de perpétuels ivrognes (*USLB*, 635).

Le plus souvent, ce sont des effets de discordances ou de rupture à l'intérieur de vers métriques, où une syllabe manque, où une apostrophe signale la suppression d'une voyelle, comme dans la chanson ou le parler populaires. Des coupes audacieuses, à la fois héritières des poèmes symbolistes et de la tradition bouffe, font fi de la syntaxe et du mot au profit d'une simple homophonie, comme dans la suite du Maire de *L'Objet aimé* : « Sans habit / En chemi- / Se, se, se » (*OA*, 8, 568).

La rime, elle aussi, est instable et laisse des orphelines ; elle joue des ressorts comiques de l'équivoque. On peut citer les vers de la prière bilingue des Apothicaires indignes du *Montardier du pape* :

Que la splendeur avec la vi' cesse  
 — *Memento, homo, quia pulvis es!* — (*LMP*, III, 1, 179).

Il est tout à fait remarquable que, par-delà la rime, le vers mirlitonesque joue de façon singulière avec les sonorités : Jarry multiplie les homophonies internes, associe des homophones, pour disposer la matière sonore au premier plan, comme dans la tirade en trisyllabes de *L'Objet aimé*, où les effets sont concentrés dans de tous petits vers :

Ça sent bon  
 Le procès  
 À succès,  
 Le décès,  
 Frais tout frais,  
 Et les frais  
 Que je Frai  
 Par après (*OA*, 5, 563).

Les airs des opérettes de Jarry sont pleins de ces jeux. Dans le *Montardier*, c'est le ressort qui anime la chorégraphie du « Pas de la mule » (du pape) (*LMP*, I, 1, 148), du « Quatuor des Cardinaux », qui, battant leur absinthe (laissant couler l'eau sur l'alcool selon le rituel de préparation), font dialoguer « coupe » et « coulpe » (*LMP*, III, 1, 177) ; dans « L'Air de l'oubliette », les syllabes, les mots s'enchaînent dans les vers comme si seule leur qualité phonique comptait : « Hou ! Hou ! Hou ! / L'Ou- / Bliette / C'est un trou / Rhumatismal / [...] / Rendez-vous / De la diète, / De la miette, / De la suette, / De l'ablette, / Des poux, / Des vieux clous / De tout [...]. » (*LMP*, III, 6, 186)

Ainsi, chez Jarry, si le modèle de la chanson populaire permet de confirmer la ruine d'une ancienne idée de la poésie, l'extrême densité des jeux de sons et de mots qui s'exercent aux dépens de la règle ne sont pas un simple divertissement. Dans ses chroniques d'art, Jarry développe une théorie du jeu de mots, qui est une théorie du langage dramatique. Il loue ces manipulations de la langue chez Franc-Nohain : si elles font rire, les homophonies que le librettiste met au jour, sont aussi le lieu « d'une vérité révélée » (« Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », 443). Elles ont une fonction

sémantique : Jarry dit qu'elles « révèlent des parentés profondes entre les mots. Où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun » (443). Jarry place ainsi la valeur de la poésie dans l'invention de nouveaux rapports signifiants, qui passent par une mécanique d'associations phoniques et d'indécisions comiques sur le sens. Dans un autre article, « La Vérité bouffe », qui constitue le compte rendu d'une représentation du *Sire de Vergy* de Flers et Caillavet en 1903, Jarry oppose à la « vérité historique » une « vérité bouffe » qu'il désigne comme « supérieure » et « éternelle » (453). Il attribue ainsi à l'univers parodique de l'opérette une éminente capacité à dire. Le rire est le symptôme de cette vérité découverte par un langage nouveau, qui trouve son emblème dans le jeu de sons et de mots : ce jeu, aiguilleur fantaisiste du sens, fonde la logique sémantique inédite du mirliton.

Soixante-dix ans plus tard, Beckett écrit les *Mirlitonades*. Il les caractérise en anglais avec le mot « *doggerel* » (cité par Knowlson dans sa biographie, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*, 568), qui désigne une poésie burlesque, « facile », proche des chansons pour enfants, faite de vers simples, souvent irréguliers. Mais ce vers de mirliton est très différent de celui de Jarry ; ses enjeux critiques sont eux aussi bien distincts.

La mirlitonade est un « petit poème », d'abord, parce qu'elle est un poème court, de deux à dix vers, eux-mêmes très courts. Variations sur la forme brève, ces petits poèmes relèvent tour à tour d'une forme railleuse comme l'épigramme, de l'extrême simplicité du haïku ou des vers ludiques de la *light poetry*. Certains poèmes font entendre l'écho des *nursery rhymes*. La mirlitonade prend alors à l'occasion des airs de ritournelle :

imagine si ceci  
un jour ceci  
un beau jour  
imagine  
si un jour  
un beau jour ceci  
si ceci  
cessait  
imagine (M, 212).

Les mirlitons de Beckett sont donc les vers d'un recueil de « petits » poèmes, qui cultivent une pratique libre du mètre et de la rime. Le vers est un versicule parce qu'il est court et irrégulier, comme dans la comptine ou l'aphorisme. Mais la forme brève est pour le poète, comme le vers chanté pour Jarry, le lieu choisi pour une expérience d'écriture qui porte sur le langage.

Dans les *Mirlitonades*, ce qui frappe d'abord, c'est l'économie extrême de texte. Un poème, entre deux astérisques, peut ne contenir que quelques monosyllabes :

rêve  
sans fin  
ni trêve  
à rien (M, 216).

Sur les pages de l'édition de 1978, la perception de cette rareté du mot est accrue par la grande place laissée au blanc entre les poèmes, les larges marges, convoquant le souvenir

des expériences typographiques surréalistes héritières du « Coup de dés » de Mallarmé. Or ce que souligne le petit vers, le petit poème, chez Beckett, c'est la désarticulation du langage en fragments de langage gagnés par le vide, comme dans ce quatrain dont le premier vers s'appuie sur un silence et dont les troisième et quatrième sont séparés par un blanc typographique :

d'où  
la voix qui dit  
vis

d'une autre vie (*M*, 217).

Les blancs jouent un même rôle que les points de suspension qui emplissent le discours de Bouche dans *Pas Moi* : ils impriment le rythme particulier d'une parole en lutte avec le silence, ici réduite à un minimum de mots. Entre les troisième et quatrième vers, le blanc accentue en outre l'effet de chute, en retardant l'énonciation du complément de « vivre », pour suspendre le sens, tout en laissant ouverts ses possibles.

À l'intérieur des fragments, la logique de phrase elle-même est mise en péril. Le recueil ne contient aucune ponctuation, aucune majuscule. La parole privilégie la parataxe, avec des effets de liste (« c'est l'heure / durcir / le cœur / partir ») (*M*, 219) ou défie les lois de la syntaxe et du sens (« silence vide nue / ne vous aura jamais / tant été / / vide silence ») (*M*, 220). Elle enchaîne les mots sans expliciter leurs rapports (« samedi répit ») (*M*, 213). La figure maîtresse, ici, c'est l'ellipse, celle des composants de la phrase, celle des référents également. Les quelques ancrages temporels (« en août mil neuf cent trente-deux ») (*M*, 215) parsemés dans le recueil ne sont que les contrepoints d'une parole qui fuit le temps dans un présent de l'indicatif intemporel (« rêve », « vis ») et dans l'infinitif (« aller / absent / absent / arrêter ») (*M*, 216). De la même manière, le poème ménage une indéfinition référentielle qui désancre le discours et confère au poème une dimension énigmatique. Les noms communs, quand ils sont actualisés, le sont avec un article indéfini (« un jour ») (*M*, 212) ou avec un article défini, mais sans qu'on puisse en identifier la référence (« le pire », « la nuit », « le visage » *M*, 210). Impossible encore de déterminer à qui s'adresse cette voix avec les pronoms personnels « tu » ou « vous », ou qui sont les référents des « il » et « lui ». L'emploi des indéfinis (« celle-là », « ceci ») renforce le sentiment d'une parole parcellaire, trouée d'inconnu, qui met le sens à distance.

Au creux de cette phrase, les mots eux-mêmes se font l'écho de ce retrait du sens qui permet l'ouverture des possibles, par-delà la syntaxe : « néant » (*M*, 210, 215), « silence » (*M*, 211, 219, 220), auxquels il faut associer les pronoms indéfinis de la quantité nulle, qui placent le vide au centre du propos :

rien nul  
n'aura été  
pour rien  
tant été  
rien  
nul (*M*, 214).

La répétition de mêmes mots, dans le poème mais aussi à l'échelle du recueil, relève d'une poétique de la difficulté de dire ; elle a aussi une fonction sémantique. Certains mots priment sur la syntaxe, pour créer une structure de signification polaire à l'échelle du recueil : « néant » / « vie », « jour » / « nuit », « dire » / « silence ». Ces mots répétés sont comme les « mots survivants / de la vie » (*M*, 217) de la « parole sans passé » des *Mirlitonades*, condamnée à parler malgré l'échec du langage : « d'avoir trop dit n'en pouvant plus / jurant de ne se taire plus » (*M*, 211). La *Mirlitonade* est le lieu d'une parole en bribes, au bord de l'anéantissement par le silence, qui cherche de nouvelles manières de dire.

L'intérêt d'un rapprochement du mirliton avec le *light verse* – rapprochement qu'effectue Matthijs Engelberts, « Beckett et le *light verse* : les *Mirlitonades* et *Long After Champfort* » – est que cette désignation, comme celle de « *doggerel* », associe une axiologie (l'idée d'un genre mineur), une forme (libre, brève) et une tonalité (comique, burlesque). Il est certain que l'humour est présent dans le recueil, comme dans ce fragment en octosyllabes où perce la dimension satirique de l'épigramme :

la nuit venue où l'âme allait  
 enfin lui être réclamée  
 voilà-t-il pas qu'incontinent  
 il la rendit une heure avant (*M*, 218).

C'est l'ironie de la condition humaine, la condition d'une humanité en crise, en quête du sens et de la transcendance perdus, que le trait met au jour : l'écriture suggère un Dieu (qui « réclame », à qui on « rend »), pour mieux nier sa présence et ses pouvoirs. Beckett affirme l'ambiguïté tonale du recueil en précisant que ces « vers de mirliton » sont « tristes » : « *gloomy French doggerel* » (Knowlson, *Damned to Fame*, 568). Un quatrain, qui souligne cette tension, prend l'apparence d'un art poétique de la mirlitonade :

en face  
 le pire  
 jusqu'à ce  
 qu'il fasse rire (*M*, 210).

C'est précisément la pratique de l'ellipse et le travail d'indétermination qui accroissent les potentialités sémantiques des vers, et permettent une interprétation métagoétique. Sur le plan de l'énoncé, la rime « pire »/« rire » met au jour la tonalité tragi-comique des *Mirlitonades*. Le petit vers minimaliste isole une articulation du discours (« jusqu'à ce ») et brise les groupes de sens (« ce / qu'il fasse rire »). Mais ces ruptures créent des homophonies, et donc des rapports nouveaux. Avec l'homonymie « face / fasse » et la rime équivoquée « face / à ce » (imparfaite, puisque le « e » de « ce » doit être prononcé), Beckett construit des liens, en dehors de la syntaxe, pour révéler une logique secrète des mots sous le sens. Si « en face / le pire » renvoie au petit vers sur la page, le rire constitue alors, comme chez Jarry, l'effet symptôme de la découverte d'un sens profond sous l'apparente futilité du vers. Et dans les *Mirlitonades*, on trouve en effet de nombreux jeux verbaux et lexicaux qui ne sont pas toujours comiques : des mots valises (« un quart de milliasse ») (*M*, 210), des calembours (« noire sœur ») (*M*, 218), des allitérations (« le nain nonagénaire ») (*M*, 218), des équivoques (« chaque jour envie / d'être un jour en vie ») (*M*,

213), des effets d'homonymie (« d'où / la voix qui dit / vis / d'une autre vie ») (*M*, 217). Ces associations de sons et de mots produisent du *jeu* dans le langage : ils ouvrent des champs de signification nouveaux, des brèches sémantiques, où le sens est démultiplié.

Dans cette parole, qui invente sa propre syntaxe, les mots ne sont pas juxtaposés : ils débordent les uns sur les autres, se confirment. Ils « s'ajoutent » pour créer du sens :

écoute-les  
s'ajouter  
les mots  
aux mots  
sans mot (*M*, 211).

Derrière le jeu sur l'expression « sans mot », c'est bien le mot, catégorie du langage, qui est congédié dans le dernier vers, et une irréductible contradiction qui émerge : la parole beckettienne affirme en même temps l'impuissance du langage et l'impossibilité de s'y soustraire.

Les *Mirlitonades* sont des poèmes miniatures. Or, leur brièveté et leur apparente simplicité sont les conditions mêmes d'une capacité singulière à dire. La syntaxe télégraphique, l'ellipse, les répétitions, le doute jeté sur le mot fondent un nouveau discours de l'innommable, qui exprime une critique de la capacité du poème à *dire*, tout en explorant des chemins sémantiques inédits.

Catégorie empirique, le mirliton semble ainsi constituer, chez Jarry et Beckett, un lieu où le poème pense sa propre relation à la valeur. Le vers est « petit » : pauvre, court, boiteux, sonore, comique. Mais il est l'outil d'une expérience d'écriture qui tend à renverser les échelles de valeurs, en révélant les qualités poétiques de l'homophonie, de la rupture, de la discordance. Jarry trouve dans le vers chanté en même temps le prototype d'un vers factice et une forme où développer une idée du langage fondée sur la capacité de la syllabe à organiser du sens. Beckett exploite les ressources du bref et, comme Jarry, du jeu de mots et du rire, pour démultiplier le sens sur les ruines du signe, du référent, de la syntaxe et de la logique. Chez Jarry, le mirliton se moque de la littérature noble ; celui de Beckett, ironique et sombre, souligne la condition tragique de l'homme, incapable de dire mais contraint de parler.

### Un langage fou

Que disent, alors, ces petits vers de Jarry et Beckett de la façon dont on peut juger la qualité d'un poème ? Le *Théâtre mirlitonesque* et les *Mirlitonades*, avec leurs titres réflexifs et polémiques qui mettent la qualité de la poésie en jeu et en question, affirment un point de vue sur le poème : sa valeur ne peut être jaugée en fonction de principes d'organisation qui lui seraient extérieurs, ou tout n'est que supercherie. Le poème « de mirliton » tend ainsi à révoquer un jugement esthétique, mais aussi les fondements d'une conception du langage poétique (qui distribue les qualités selon des critères erronés : respect de la règle, clarté, logique). Le travail de coupe métrique, qui maltraite le mot et la phrase, l'absence totale de signes de ponctuation chez Beckett, l'extraordinaire densité des échos dans le vers, montrent bien la radicale singularité d'un langage de mirliton. Le sens y prend des

voies nouvelles (l'identité d'une syllabe, la répétition d'un mot, l'équivoque, le silence) pour guider le lecteur dans un espace sémantique qui *dit* d'une manière unique et originale.

Il est intéressant que Jarry, en 1896, désigne comme « fous » les théâtres d'avant-garde, voués à devenir « réguliers » (« Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », 414) et qu'il s'inspire des réflexions de Bergson sur le langage du fou et ses aiguillages fantaisistes pour élaborer ses théories sur les associations d'idées, une piste explorée par Catherine Stehlin, dans « Jarry, le cours Bergson et la philosophie » (45). Le poète qui *crée* construit un nouveau dire, qui est d'abord perçu par la norme comme un incompréhensible, un langage insensé. Une mirlitonade de Beckett associe poème et folie :

comme au  
berceau  
toute parole bue  
comme au  
berceau  
folie à nouveau mue (M, 219).

Dans le poème, « parole » et « folie » sont liées, par la construction syntaxique nom + participe passé (« parole bue » / « folie [...] mue »), renforcée par l'homophonie en [y] des participes et par l'écho en [l]. Cette parole est-elle folle ? Nominale et elliptique, la syntaxe crée de l'indécision et ouvre les possibles. L'accent métrique, en outre, scinde le groupe déterminant + nom « au berceau » : il introduit du jeu dans le continu syntaxique, en même temps qu'il fait entendre une homophonie. Surtout, le poème joue avec les mots : avec l'expression « boire les paroles de quelqu'un », avec l'indétermination sémantique de « mue » (la folie est-elle « déplacée » ? « mise en mouvement » ? « transformée » ? A-t-elle changé de voix ?). Le sens de cette parole trouée de silence n'est pas certain, ni stable. Le poème convoque ainsi, à fleur de voix, les figures beckettiennes de la parole malade et du sujet en crise, celle de Winnie (*Oh les beaux jours*), de Bouche (*Pas moi*) ou des personnages de la trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*), et paraît receler les germes de la poétique de *Berceuse*, que le mot « berceau » paraît annoncer. Elle préfigure en outre le dernier poème de Beckett « Comment dire », où il met plus nettement encore l'activité poétique du poème en question en l'associant à la « folie » (voir Dessons 95-101). Si « parole » et « folie » dialoguent, dans la mirlitonade, c'est que le discours fou constitue, pour Beckett, un modèle critique du langage : le poème fait entendre un sujet en crise qui, dans l'effort de dire, tend à organiser sa propre logique discursive.

Chez Jarry, il prend une autre forme dans la parole ivre des chansons à boire, où les mots ne comptent plus parfois que pour matériau phonique. Dans l'air des « bouteilles », ainsi, le Colonel enfile les mots comme des perles sonores : « Étrennon, / Égrenon / Ces doux noms ! / Bénédicte / Et vespéro / Et grenadine ! » (*LMP*, tableau 1, 6, 167). Saoul, le sujet organise différemment le langage, il « égrène » les mots, les associe par le son. L'ombre du langage fou ou ivre en même temps dénonce le langage et invite à proposer des modes nouveaux (poétiques) de construction du sens.

C'est ainsi précisément parce qu'ils s'énoncent en dehors des catégories du sens que les textes de Jarry et Beckett sont des poèmes, dans la nouvelle définition qu'ils imposent,

au moins pour eux-mêmes, sous l'emblème du mirliton : le poème est la fabrique d'un langage, d'une manière de dire. C'est une parole qui invente ses propres règles, sa propre grammaire, ses routes vers le sens et donc les modalités mêmes de son examen ou de son évaluation. Et sa valeur ? Elle tiendrait alors à l'efficacité de cette parole à dire, c'est-à-dire à créer du sens, à découvrir un « *unsaid* » (M, 221).

Le *Théâtre mirlitonesque* et les *Mirlitonades* constituent ainsi deux figures modernes du vers de mirliton. Le vers de Jarry est un vers fin de siècle, dans le corps impudique d'un lyrique bouffe débridée. Il s'agit d'un vers dramatique. Instrument d'une organisation plus large du sens dans l'espace déréalisé du théâtre « mirlitonesque » à laquelle participent la marionnette, ses gestes, la musique, le décor, le mirliton de Jarry exhibe sa facticité et déplace la logique du langage pour multiplier le potentiel de signification des vers. Le vers des *Mirlitonades*, lui, est le vers d'un poème, au sens où il relèverait du genre qu'on appelle « poésie » ; c'est un vers minimal, d'après les explosions du sens, qui met le lecteur au bord du « vide silence » (M, 220) et du « *no sense* » (M, 222). Bien sûr, le vers « mirlitonesque » et celui de la mirlitonade ne disent pas de la même manière. Mais il est, pour Jarry comme pour Beckett, l'outil d'une mécanique de dérision qui porte sur le langage poétique.

Il est intéressant de noter que les deux auteurs partagent un même imaginaire du « mirliton », issu du modèle de la chanson (populaire, enfantine, bouffe) : vers courts, voire très courts (réputés simples), tradition de la réduction (avec ses effets de pauvreté et de parodie), de la coupure, de la répétition (réputée stérile), du jeu de sons et de mots (facile ou bas). Et ce sont précisément ces catégories de petite poésie que Jarry et Beckett vont constituer en passeuses de sens du dire poétique de mirliton, provoquant un renversement des échelles de valeurs et un déplacement de l'idée du poème. Ces titres, *Théâtre mirlitonesque*, *Mirlitonades*, qui soulignent la dimension critique de la parole poétique, invitent à concevoir le poème non selon un ensemble de principes extérieurs (conception qui fonde l'idée d'un « mirliton »), mais comme une machine linguistique autonome.

Le mirliton, cette « folie à nouveau nue » requiert ainsi chaque fois l'invention d'une lecture nouvelle, ouverte à l'apprentissage d'une langue inconnue, que le poème crée de toutes pièces à partir des éléments du discours et des outils de l'art poétique. Et c'est peut-être la façon dont le poème de mirliton nous invite à lire qui dit le mieux l'idée du poème qu'il affirme : jetant le doute sur une lecture exclusivement linéaire, le poème motive une lecture multiple, croisée, de la phrase, du vers et des séries verticales (rime) et même obliques du texte (résonances), pour parvenir à saisir le sens au carrefour des correspondances mises au jour par le poème.

L'air de rien, c'est bien un jeu de bascule qu'opère le mirliton, qui pourrait faire du vers mirlitonesque un vers capable d'exprimer un « absolu » (comme le déclare Jarry dans sa conférence) et de la mirlitonade un condensé de sens, dans un corps de petit vers.

## Bibliographie

- BECKETT, Samuel. *Mirlitonades, Mirlitonades in English* [M]. *The Collected Poems of Samuel Beckett*. Eds Sean Lawlor and John Pilling. London: Faber and Faber, 2012.
- CLEMENT, Bruno. *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Le Seuil, « Poétique », 1994.
- DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Saint Genouph : Nizet, 1992.
- DESSONS, Gérard. *La Manière folle*. Houilles : Editions Manucius, 2010.
- ENGELBERTS, Matthijs. « Beckett et le *light verse* : les *Mirlitonades* et *Long After Champfort* ». *Samuel Beckett Today/aujourd'hui* 7 (1998): 277-296.
- JARRY, Alfred. *Le Moutardier du pape* [LMP]. *Œuvres complètes*. [OC], t. III. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988. 143-191.
- . *Ubu sur la butte* [USLB], OC, t. I, 1972. 631-653.
- . *L'Objet aimé* [OA], OC, t. II, 1987. 553-572.
- . « Les Marionnettes » / « Conférence sur les Pantins ». OC, t. I, 1972. 420-423.
- . « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique ». OC, t. I, 1972. 410-415.
- . « Ceux pour qui il n'y eut pas de Babel ». *La Chandelle verte*. OC, t. II, 1987. 441-443.
- . « La Vérité bouffe ». *La Chandelle verte*. OC, t. II, 1987. 452-454.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996 [trad. Oristelle Bonis. *Beckett*. Arles : Actes Sud, 1999].
- MATTAUCH, Hans, « Le Mirliton enchanteur. Historique d'un mot à la mode en 1723 ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 101.4 (2001): 1255-1267.
- STEHLIN, Catherine. « Jarry, le cours Bergson et la philosophie ». *Revue Europe*, mars-avril 1981, 34-51.