

## Poèmes en marge : les " limericks "

Paul Bouissac

Volume 10, Number 2, 1986

Les dynamiques à la marge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006352ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006352ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouissac, P. (1986). Poèmes en marge : les " limericks ". *Anthropologie et Sociétés*, 10(2), 103–115. <https://doi.org/10.7202/006352ar>

Article abstract

Poetry at the margin : limericks

The limerick is a fixed poetic form whose content is generally obscene and/or absurd. Situated in the margins of poetry, this very productive genre is particular to English-speaking cultures. Folklorists and amateurs of limericks have gathered and published numerous collections which offer an intriguing ethnological object of study inasmuch as it provides a privileged access to the margins of Anglo-saxon culture. Limericks indeed form a discourse that refers principally to the transgressions of taboos, thus focusing on the borderline beyond which the culture concerned is symbolically reversed.

The hypothesis proposed in this essay is that the limerick as a genre constitutes an idiom where metacultural operations which represent and manipulate the culture-defining rules of its social context can take place.

## POÈMES EN MARGE : LES « LIMERICKS »



**Paul Bouissac**

Si toute institution a sa marge, participant à la fois d'un univers de règles et d'un « chaos » extérieur, proprement impensable, la poésie elle-même ne saurait faire exception. L'histoire des formes poétiques, du moins dans le domaine francophone, semble bien indiquer en effet qu'à toute norme formelle et thématique caractérisant une période donnée correspondent, d'une part, une avant-garde, qui, pour l'académisme régnant « ne mérite pas le nom de poésie », et se trouve donc rejetée dans l'inclassable, et, d'autre part, un rebut dévalorisé, où se rejoignent le folklorique, le démodé et l'amateurisme. S'il arrive que la norme naissante d'un avant-garde rende hommage à ces formes marginalisées comme ce fut le cas pour le romantisme et le surréalisme, il n'en reste pas moins vrai qu'elles sont désignées et parfois utilisées comme telles, en tant que « produit brut », et par ce fait même, doublement exclues puisque c'est leur « exotisme » qui est valorisé. En effet, qu'elles soient glorifiées pour leur « naturel », leurs « maladroites » spontanées étant gages d'authenticité (voir par exemple l'intérêt des romantiques pour la culture populaire) ou pour leur défi au « bon goût » ou au « bon sens » que telle ou telle avant-garde revendicatrice brandira à titre de provocation (voir par exemple la célébration par Rimbaud, dans *L'alchimie du verbe*, des « refrains niais, rythmes naïfs », ou l'imitation de textes d'aliénés mentaux que Breton et Eluard tentèrent dans *l'Immaculée Conception*), ces formes marginales n'en sont pas moins étiquetées, contextualisées, et finalement réduites à l'état de curiosités. À de bien rares exceptions près, les avant-gardes ne se réfèrent aux marges de la culture que pour mieux recentrer autour d'elles-mêmes le dispositif culturel qu'elles agressent. La notion de « marge » relève d'ailleurs d'une métaphore topologique engendrée par le point de vue organisateur d'un foyer dominant plutôt que de la géométrie descriptive. Si le littéraire en vient en général à épouser, par la force des choses, le point focal de sa propre culture, ou d'une culture d'adoption, l'anthropologue et le sociologue dont les prétentions épistémologiques sont autres, peuvent, du moins en théorie, s'installer d'emblée au cœur de la prétendue marge et l'appréhender comme source de production de valeurs et de structures, de formes et de contenus. La « marge » n'en est pas pour autant une simple illusion auto-centrique relative à la position socio-culturelle du sujet; sa réalité politique ne saurait être qu'une ligne de partage ou, plutôt, d'affrontement. S'il y a marge, c'est qu'il y a résistance à l'intégration culturelle, survivance d'un autre réseau social qui organise un certain pouvoir, administre des valeurs, et permet la circulation d'un discours parallèle<sup>1</sup>. Le processus de marginalisation implique tensions, coupures, censures, intolérances, dégradations, confinements qui s'expriment par une multitude d'affects et de décisions

<sup>1</sup> Ce processus a été très bien décrit par Peter Burke dans son ouvrage sur la culture populaire : *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper & Row (1978).

au niveau des politiques éditoriales, rédactionnelles, administratives, éducatives, académiques et des relations interpersonnelles et inter-institutionnelles<sup>2</sup>.

Mais il semble que la marginalisation puisse aussi relever d'un processus interne, et notamment de toutes les opérations ou de tous les comportements qui objectifient les contradictions inhérentes à un système culturel donné, évidence qu'il convient d'éjecter hors du système, ou de situer dans un « ailleurs » ou à un autre niveau. Il en est ainsi, semble-t-il, de tout méta-langage culturel qui est d'autant plus candidat à la marginalisation qu'il manipule les règles les plus centrales du système où il opère.

Le propos de cet essai est d'explorer un genre poétique particulier à l'univers culturel anglophone<sup>3</sup>, le *limerick*, dont les caractéristiques formelles, thématiques et sociologiques constituent un ensemble singulier. Le *limerick* est un genre oral qui semble en effet irriguer toutes les cultures anglo-saxonnes mais selon des modalités qui tendent à l'occulter, à le renvoyer dans les marges de ces cultures sans le priver d'une sorte d'omniprésence. Il s'agit d'un court poème de structure fixe, écrit sur cinq lignes dont le thème peut être soit un jeu de mots, soit une situation ou une action absurde, soit un comportement obscène ou tabou. Notons que très souvent ces trois caractéristiques sont réunies dans le même limerick. Comme tout ce qui relève de la culture orale, ses origines sont obscures<sup>4</sup>, mais semblent remonter bien au delà de ses premières attestations écrites. Les premiers recueils publiés sont des élaborations secondaires, versions édulcorées dans le sens de l'absurde d'un genre marqué par sa prédilection pour l'obscénité directe. Mais au cours du XXe siècle de nombreux recueils ont été imprimés, encore que d'une manière qui souligne le caractère à part de cette poésie. Il peut en effet paraître paradoxal qu'un genre allie aussi étroitement une technique formelle poétique aussi contraignante et rigoureuse à une licence qui paraît être sans borne en ce qui concerne le contenu, licence qui s'applique aussi bien aux règles logiques qu'aux règles morales, violant aussi bien le bon sens que le bon goût. Cette forme permet d'articuler l'impensable et l'inimaginable culturels pour les intégrer d'une manière quasi indélébile à la mémoire collective tout en frappant la manipulation, la communication et la circulation de ces objets particuliers d'une série d'interdits. Privilège de groupes masculins à base professionnelle (médecins, universitaires, équipes sportives, techniciens, chercheurs, etc.), le limerick ne se communique pas, en principe, au sein d'un groupe mixte; la communication interpersonnelle à l'occasion d'une réunion se fait souvent sous forme d'échange chacun lançant dans le circuit un nouveau limerick ou une nouvelle version d'un limerick standard, ou ressuscitant un limerick oublié, et mémorisant en même temps les limericks offerts en retour; créations, variations inédites, exemples provenant du même paradigme, autres types évoqués par association. L'un des moyens traditionnels de diffusion et de circulation des limericks est par voie de graffiti sur les murs des toilettes publiques, véritables livres ouverts où s'alimente la mémoire collective dans le respect de l'anonymat qui semble être l'une des lois du genre.

<sup>2</sup> C'est ainsi que, par rapport à l'idéologie culturelle parisienne, les littératures francophones constituent une marge, plutôt indistincte d'où se détachent çà et là des objets singuliers alors que ces littératures forment des foyers structurés, générateurs d'un sens qui fonde leur histoire et d'une hiérarchie absolue de valeurs. Les littératures du *Commonwealth* sont sans doute dans un rapport similaire par rapport à l'ancienne puissance coloniale.

<sup>3</sup> Le limerick comme genre productif est attesté non seulement en Angleterre mais aussi en Amérique du Nord, en Australie, etc. Il existe aussi des recueils de limericks en Inde datant de l'époque coloniale.

<sup>4</sup> Voir la longue introduction de G. Legman à son recueil *The Limerick, 1700 examples with notes, variants and index* (New York: Brandywine Press, 1970).

Le limerick se prête, entre autres variations, à un « nettoyage » plus ou moins poussé des références obscènes qu'il peut contenir, et se présente alors sous une forme socialement acceptable qui ne trompe d'ailleurs pas les connaisseurs; le jeu des rimes, la longueur des mots, les écarts entre graphie et prononciation qui caractérisent l'anglais, les homophonies, sont autant de moyens qui permettent de suggérer la forte image qui se profile derrière l'innocuité de la version « nettoyée ».

La lecture systématique de n'importe lequel des recueils disponibles<sup>5</sup> révèle une sorte d'obsession culturelle, un souci constant de désigner les grandes institutions sources d'habitudes, de règlements et d'interdits, comme cibles de transgressions multiples, toujours très spécifiques et très explicites. La famille, et son corrélat la prohibition de l'inceste; la division du travail et la complémentarité des sexes; les autorités juridiques et morales et leurs dispositifs répressifs; les catégories culturelles et leurs conséquences pour les régimes alimentaires, les règles gouvernant la sexualité, l'étiquette sociale, bref l'ensemble des comportements définissant la « normalité » d'un individu dans une société donnée. Ce qui à premier abord peut apparaître comme une masse hétérogène de fragments absurdes, engendrée par un parti pris d'obscénité gratuite, devient cohérent et hautement signifiant quand on tente de prendre en considération l'ensemble des limericks, ou du moins un sous-ensemble. L'hypothèse que propose cet essai est que le limerick, en tant que genre, est le lieu d'un discours métaculturel qui représente et manipule les règles qui définissent la culture du contexte social dans lequel il fonctionne. La transgression est en effet la désignation de la limite au même titre que l'interdit; mais tous les interdits ne sont pas formulés, ce qui donnerait prise à la négation; ils vont de soi. Certains interdits sont en effet impensables sous forme d'une expression directe en langue naturelle; seule leur violation les fait apparaître en négatif sous les catégories de l'horrible, de l'absurde, de l'inimaginable, suscitant le silence ou le rire, ou encore des formes plus violentes de réprobation.

Sans doute est-ce cette aptitude exceptionnelle du limerick à transcender les règles culturelles les plus fondamentales, essentiellement en les transgressant, qui fait que ce genre poétique est innommable, du moins d'une façon dénotative. Il est en effet désigné par le moyen d'une synecdoque, « limerick » étant le nom d'une petite ville irlandaise qui se trouva mentionnée dans l'un de ces poèmes prototypiques. Comme toujours, quand il s'agit d'assigner une origine historique à un phénomène relevant de la tradition orale, il existe plusieurs versions toutes aussi vraisemblables les unes que les autres. Gershon Legman a documenté la préhistoire et l'histoire de cette forme poétique dans la préface au recueil qu'il a publié en 1964. D'après lui, ces poèmes étaient nommés « nonsense rhymes » avant que le terme « limerick » ne devienne générique vers 1880<sup>6</sup>. Si tel est bien le cas, l'appellation originelle consistait bien en un geste d'exclusion radical repoussant ces objets de parole au delà des limites du sens. Mais le terme qui s'est finalement imposé n'équivaut-il pas à la même chose puisqu'il tend à prévenir la généralisation du concept en faisant appel à un nom propre, toponyme de douteuse réputation, qui ne prétend définir l'objet ni par extension ni par intension, mais plutôt par association externe avec un lieu, l'Irlande, qui pour les Anglais du XIXe siècle est la marge par excellence.

<sup>5</sup> Outre celui de Legman, signalons ceux de L. Untermeyer : *Lots of Limericks : Light, Lusty and Lasting* (New York, Doubleday, 1961), W.S. Baring-Gould : *The Lure of the Limerick* (New York: Clarkson N. Potter, 16e édition, 1979), ainsi qu'un recueil anonyme intitulé *Lusty Limericks* publié par Poplar Press en 1981. Une bibliographie très détaillée a été publiée en 1983 dans *Letters from Limerick, The International Review of Limericks and Bawdy Verse, Special Supplement*, 1, 4.

<sup>6</sup> C'est ce texte de Legman que l'on trouve en préface de son recueil *The Limerick* (1970), cité dans la note 4.

Les remarques qui précèdent permettent de cerner le phénomène étudié et d'appréhender, de l'extérieur pour ainsi dire, son statut poétique et sociologique. Nous pouvons maintenant nous pencher sur son contenu sémantique et culturel, et tenter de comprendre la relation qu'il entretient avec le contexte global dans lequel il fonctionne. Pour ce faire, nous proposerons deux hypothèses, la première concernant le caractère narratif du limerick, la seconde ses propriétés méta-culturelles. La complémentarité de ces hypothèses apparaîtra en conclusion lorsqu'il s'agira de montrer que tout limerick consiste en une opération sémiotique effectuée sur des catégories socio-culturelles, en général codée; la thèse de cet essai est donc que les opérations engendrent un discours méta-culturel paradoxal en ce sens qu'il est à la fois éminemment pertinent (puisqu'il tend à représenter la matrice même du sens culturel), et marginalisé par son mode d'expression et ses modalités de communication (puisque les latrines sont le lieu privilégié de ses manifestations littérales). Le discours semble donc relever de l'ensemble des comportements de transgression ritualisée, ce qui expliquerait entre autres choses les règles et les interdits liés à sa pratique, telle qu'elle a été décrite plus haut<sup>7</sup>.

- ☐ La propriété la plus évidente du limerick est qu'il raconte une histoire, soit qu'il rapporte une action qui qualifie un personnage soit qu'il développe un schéma narratif complet, soit encore que par un acte de langage le limerick devienne lui-même l'action représentée. Chacune de ces possibilités est susceptible de modalisations, comme en témoigne l'exemple suivant, qui est un méta-limerick mais qui n'en fait pas pour autant exception à la règle (voir la traduction des limericks qui suivent en annexe) :

The limerick is furtive and mean  
 You must keep her in close quarantine  
     or she sneaks to the slums  
     and promptly becomes  
 Disorderly, drunk and obscene.<sup>8</sup>

La seconde caractéristique est que le sujet de l'énoncé – qui dans certains cas se trouve être aussi le sujet de l'énonciation soit directement soit par implication – a un statut de héros transgresseur, la transgression étant rapportée sur le mode référentiel ou étant accomplie par l'acte de langage que constitue le limerick lui-même, comme c'est le cas lorsque son objet est un jeu de mots ou de rimes outrageant pour le système linguistique, poétique, cognitif ou éthique du contexte culturel. Des trois exemples suivants le premier rapporte une action à la première personne, le second effectue une violation mineure de la congruence fonctionnelle et sémantique des catégories linguistiques, le troisième transgresse les normes de l'acceptable par sa création et sa diffusion mêmes :

I sat nex to the duchess at tea;  
 She remarked, « Do you fart when you pee ? »  
     I replied, with great wit,  
     « Do you belch when you shit ? »  
 which I think left the honours with me.

<sup>7</sup> Pour le cas des clowns, voir mon article « La profanazione del sacro nei numeri dei clown », *Quaderni di antropologica e semiotica* 2 (1984): 1-20.

<sup>8</sup> G. Legman (voir note 4) cite la classification des limericks de Don Marquis : « Ceux qu'on peut dire en présence des dames; ceux que l'on dit en l'absence des dames mais en présence du clergé; et, enfin, les limericks » (*op. cit.*, p. xi).

The U.N. at last reached N.Y.C.  
 Though most wished it in nearby CT.  
 But a delegate shouted  
 « Decency would be flouted  
 If you put the U.N. in CT. »<sup>9</sup>

Helen Keller's pussy grew tight  
 As she rubbed her clit late at night.  
 She tickled that gland  
 with just her left hand  
 And silently moaned with the right.

Les limericks étant en principe anonymes, à l'exception de quelques recueils de pièces cultivant l'absurde d'une manière bien censurée comme c'est le cas du recueil de Lear<sup>10</sup> le héros des limericks performatifs reste innommé. Pour les limericks de nature référentielle, le héros est désigné d'une façon typique par le biais d'un toponyme qui d'une part fournit la première rime, et d'autre part assigne une identité ethnique, nationale, ou régionale au héros ou à l'héroïne. Les connotations de ces toponymes fonctionnent souvent comme marques pertinentes pour le sémantisme de l'énoncé narratif dans la mesure où elles sélectionnent un ensemble de traits culturels et sociologiques qui jouent leur rôle dans l'opération effectuée. Cette identité demeure cependant problématique car sa détermination ne va pas au delà d'un prénom occasionnel. On peut en conclure que l'identité du transgresseur est soit systématiquement occultée soit présentée sous des masques successifs. Nous verrons que cette deuxième possibilité paraît plus vraisemblable, du moins dans le cadre de l'hypothèse d'ensemble que cet essai tente d'explorer. Ainsi voit-on successivement « The lady from Crewe », « an Abbott of Khief », « a priest of Gibraltar », « a young man of Madras », « a girl named Louise », « a Frenchman from Pau », « a widow who lived in Rangoon », et ainsi de suite. Non que les noms propres soient totalement absents, mais quand ils sont utilisés il semble qu'ils fonctionnent comme déterminant de classe sociale ou de catégorie sémantique ou encore de caractéristiques ethniques, et fournissent donc un matériel sémiotique supplémentaire plutôt qu'une particularisation individuelle. Les noms de Dante Rossetti, d'Einstein, de Pascal, de Descartes et autres célébrités actualisent des paradigmes, des rôles sociaux plutôt qu'ils n'évoquent des individus dans leur existence historique. Ajoutons que, dans l'ensemble, les « identités » sont permutable et qu'une même action typique est librement attribuée à l'un ou à l'autre de ces « sujets », les seules contraintes qui s'exercent dans ce cas étant le mètre et la rime. Mais avant de revenir sur le problème de l'identité de cette cohorte internationale de transgresseurs, penchons-nous sur la nature des actions qu'ils accomplissent pour essayer d'y trouver la solution, c'est-à-dire l'identité réelle du ou des héros.

<sup>9</sup> Ce limerick et le suivant proviennent du recueil de R.A. Billington, *Limericks Historical and Hysterical*, New York: Norton (1981), pp. 61 et 99. Signalons aux lecteurs qui ne seraient familiers ni avec les abréviations américaines ni avec la métrique des limericks que U.N. (United Nations) se prononce ici « Yu N », N.Y.C., « New York City » et CT (qui est l'abréviation officielle de Connecticut, un état proche de l'état de New York) se prononce ici comme « city ». Mettre U.N. à l'intérieur de CT donnerait « CUNT » qui est le terme vulgaire désignant les organes sexuels féminins. Quant à Helen Keller, il s'agit de cette jeune fille qui était aveugle, sourde et muette de naissance et à qui son mentor avait réussi à enseigner un langage gestuel.

<sup>10</sup> Edward Lear, *Poèmes sans sens*, traduction et préface par Henri Parisot. Paris: Aubier-Flammarion (1974).

Il existe au moins deux principes de classification des limericks qui ont été réunis à ce jour dans différents recueils. Le premier est l'ordre alphabétique, portant non sur le commencement du vers initial mais sur sa fin, c'est-à-dire sur le mot à la rime. On aura ainsi : Ann Arbor, Astor, Bajer, Bath, Bicester, Brighton, Chaneley, Claire, etc.

Ce moyen d'identification semble de nature pragmatique car le mot à la rime du premier vers est en général celui qui caractérise le limerick, sa signature en quelque sorte et à partir duquel on peut reconstituer le poème en anticipant la rime suivante ainsi que les deux dernières. Le premier vers est en effet généralement très stéréotypé; il sert à présenter le héros ou l'héroïne : « There was a Professor at Yale. . »; « A young Scottish soldier named Rex... »; « A Maestro directing in Rome... »; « There was a young lady from Maine... » ou toute autre possibilité satisfaisant la formule canonique : Position d'un sujet + identification + indications spatio-temporelles.

Le second principe de classification concerne le genre d'action accomplie par le héros, le premier principe ordonnant les limericks à l'intérieur des ensembles formés par le second. La classification de Legman comprend : (1) « little romance »; (2) « organs »; (3) « strange intercourse »; (4) « oral irregularity »; (5) « buggery »; (6) « abuses of the clergy »; (7) « zoophily »; (8) « excrement »; (9) « gourmand »; (10) « virginity »; (11) « motherhood »; (12) « prostitution »; (13) « diseases »; (14) « losses »; (15) « science fiction »; (16) « substitutes »; (17) « eccentricities »; (18) « weak sisters »; (19) « chamber of horrors ». Cette classification *ad hoc*, qui n'est pas sans rappeler les classifications pré-propriennes des contes folkloriques, est évidemment d'inspiration thématique, avec toutes les conséquences que cela entraîne. Un examen détaillé du corpus permet aisément de constater qu'une classification morphologique distribuerait différemment les limericks en distinguant tout d'abord les performatifs des référentiels, et, pour ces derniers, des schémas typiques tels que :

X fait *a*, ce qui entraîne la conséquence *c*

X fait *a*, Y dit *b*, X répond *c*

X possède la qualité *a*, X fait *b*, avec la conséquence *c*

X dit *a*, Y répond *b*, ce qui présuppose les conditions *c*

schémas que l'on reconnaîtra successivement dans les limericks suivants :

There was a young lady of Gaza  
Who shaved her cunt clean with a razor.  
The crabs in a lump  
Made tracks to her rump  
Which proceeding did greatly amaze her.

There was an old spinster named Gretel  
Who wore underclothes made of metal.  
When they said : « Does it hurt ? »  
she said « It keeps dirt  
from stamen and pistil and petal. »

There was a young fellow named Locke.  
 Who was born with a two-headed cock.  
 When he'd fondle the thing  
 it would rise up and sing  
 An antiphonal chorus by Bach.

Said Jim to his sister Sue :  
 « Ma's not as good fucking as you. »  
 Replied Sue, toujours gaie,  
 « That's what they all say -  
 Father, Uncle and Grandpappy, too. »

Les quatre poèmes, choisis au hasard pour illustrer la variété des modèles utilisés ne sauraient suffire à décrire exhaustivement la diversité narrative du corpus. Là n'est pas l'objet de cet essai. Seule une analyse plus abstraite qui pourrait appliquer les fonctions de Propp en les adaptant permettrait de dégager la morphologie de ce genre poétique. Les exemples, aussi bien d'ailleurs que les catégories classificatoires des recueils populaires, n'en mettent pas moins en évidence le caractère systématiquement transgressif des actions accomplies par chacun des sujets. La dame de Gaza, la vieille fille Gretel, le jeune Locke, le petit Jim et sa sœur Sue transgressent tous des normes culturelles plus ou moins fondamentales, allant d'une simple bizarrerie cosmétique (néanmoins hautement symbolique) à la violation systématique de la prohibition de l'inceste ou, plus exactement, à la généralisation de l'inceste qui, dans le contexte de ce limerick, vide de tout contenu les concepts même du père, mère, frère et sœur, etc. Les deux limericks intermédiaires illustrent le refus de la reproduction qui s'exprime soit par une protection obstinée de la virginité soit par l'affirmation redondante d'une masturbation redoublée, comportements dont le caractère excessivement anti-social est évident et qui sont, comme nous le verrons par la suite, aptes à coder d'autres types de conduites anti-sociales. Un coup d'œil rétrospectif sur les dix-neuf catégories de Legman énumérées plus haut suffit à se faire une idée du vaste éventail de transgressions qu'un corpus de limericks peut offrir. Mais, s'il ne s'agissait que de transgressions, le limerick en tant que genre ne serait pas sensiblement distinct du conte, du roman, du théâtre dont le moteur narratif est presque toujours la tension engendrée par la violation, réelle ou potentielle, d'un interdit : mésalliances de toutes sortes, meurtres ou autres crimes, défaut ou excès de socialité, etc. Ce qui distingue le limerick c'est que, en règle générale, le transgresseur n'y est pas châtié, la loi n'y reprend pas ses droits, il n'y a pas de phénomène d'homéostasie succédant automatiquement à la crise instaurée par le viol des normes, que celles-ci soient inversées ou simplement et plus dangereusement ignorées. Prenons, à titre d'exemple, les limericks typiques des catégories « abuses of the clergy » et « gourmands » :

A lecherous Bishop of Peoria  
 In a state of constant euphoria  
 Enjoyed having fun  
 with a whore or a nun  
 While chanting the *Sanctus* and *Gloria*.

Said a busy young whore known as Mabel  
 Who at fucking was willing and able,  
 « It's a pity to waste  
 all that juicy white paste »  
 So she served it in bowls at the table.



Ces derniers exemples, ainsi que les précédents peuvent donner une idée de la magnitude des transgressions qui sont de règle dans l'univers des limericks.

Si, pour tenter de comprendre ce phénomène de la culture d'en face, pour ainsi dire, on a recours aux voies du comparatisme, on s'aperçoit bien vite que le type de comportements qui constituent l'essence même du limerick est monnaie courante dans les mythes et plus particulièrement, mais non exclusivement, dans ceux qui mettent en scène le « trickster », ce personnage universel qui sous divers noms, ou divers masques, hante toutes les cultures. Figure sacrée s'il en est, à la fois instaurateur et transgresseur des lois, héros fondateur de l'ordre et instaurateur du chaos, le trickster a fasciné et intrigué tous ceux qui n'ont pas accepté sans examen la position apparemment marginale de perturbateur occasionnel qu'on lui a souvent assignée<sup>11</sup>. Celui qui a été appelé « le fripon divin »<sup>12</sup> se définit précisément par la transgression des tabous qui dessinent les limites de la culture au-delà desquelles se situe la géographie amorphe de l'impensable et de l'immonde. Peu importe le nom de ce « héros » qui, de toute manière, semble figurativiser une fonction abstraite constitutive de tout système culturel; l'essentiel est de saisir le sens des opérations que ses actes effectuent sur les matrices sémiotiques d'où découlent les normes, les coutumes et les lois. Il est donc tentant d'interpréter l'apparente indifférence du limerick à l'identité du héros comme un signe de l'omniprésence du trickster des cultures anglo-saxonnes qui revêt ici et là des identités d'emprunt, des masques, dont les marques font partie des opérations sémiotiques qui sont effectuées. Mais ces masques tirent leur pouvoir du héros sans visage qui les porte. Si le « trickster » est bien, en dernière analyse, une sorte de grammaire générative comme nous allons tenter de le montrer dans la deuxième partie de cet essai, on comprend mieux cette production constante et anonyme de limericks au sein d'une société et plus particulièrement parmi des groupes professionnels sensibilisés à la présence des structures, aux processus de transformations culturelles, et à la pratique de métalangages.

- ☐ Que le limerick soit d'essence métalinguistique ou plus exactement métaculturelle est signalé par sa pension à se poser comme objet de son propre discours :

The limerick goes with a swing  
 Each foot is equipped with a spring  
 It bounces and dances  
 on puns and romances  
 and gives every foible a fling.

Lorsqu'on se penche sur l'organisation sémantique d'un nombre même limité de ces brefs poèmes, on ne peut manquer d'être frappé — et intrigué — par la logique qui semble gouverner la sélection des termes et leurs relations. L'effet émotif immédiat qui s'est exprimé soit par le rire, soit par l'outrage est alors remplacé par un effet cognitif. Certaines catégories culturelles se dégagent de ce discours en formant des ensembles qui paraissent à la fois inhabituels et nécessaires. Ce qui était saisi d'emblée comme illogique, absurde, « nonsensical », apparaît doué d'une remarquable cohérence dès lors que les termes sont considérés comme signes de catégories cognitives plus générales et que leurs rapports réciproques sont explicités. Cet effort d'analyse n'est possible qu'à la condition

<sup>11</sup> Voir Laura Lévi Makarius, *Le Sacré et la violation des interdits*. Paris: Payot (1974): 215-265.

<sup>12</sup> Carl G. Jung, Ch. Kerényi et P. Radin, *Le fripon divin*. Genève: Georg (1958).

de pouvoir prendre une certaine distance réflexive, ce qui implique un décentrement culturel, ou, en d'autres termes, la faculté de problématiser ce qui va de soi pour le sujet culturel intégré. À l'écoute du limerick, cité plus haut, « I sat next to the duchess at tea », l'incongruité du dialogue, par rapport à la situation sociale mobilise l'attention et produit un effet de choc qui peut masquer à la conscience immédiate les opérations cognitives dont la situation évoquée n'est que la matrice. Mais il paraît raisonnable de faire l'hypothèse que l'inconscient – ou le subconscient – culturel traite l'information présentée en fonction de l'ensemble structuré des catégories qui organisent le domaine de connaissance en jeu dans ce poème.

Il est bien connu que la représentation des fonctions biologiques est sujette à des variations culturelles. La connaissance du corps propre passe par des schèmes organisateurs collectifs qui, dans un état culturel donné (aire géographique, époque, milieu social, sexe, classe d'âge, stade de développement ontogénétique, etc.) définissent des rapports d'exclusion et de conjonction, des modèles d'interprétation, des normes comportementales et des stéréotypes. Les « bonnes manières » anglo-saxonnes excluent toute allusion aux fonctions digestives dans une conversation du type de celle qui est évoquée dans ce limerick. Il s'agit en effet non seulement du « thé », événement ritualisé s'il en est, mais encore d'une assemblée mixte appartenant à la haute société. Dans ce contexte, l'occultation des fonctions digestives est poussée au point que tout bruit causé par la manducation ou l'ingestion de liquide est strictement tabou, de même que toute éructation, sans parler naturellement des bruits liés à la digestion et à l'excrétion, aussi bien d'ailleurs que ceux qui seraient causés par la manipulation trop brusque des couverts.

Le dialogue qui est rapporté est donc transgressif au plus haut degré, mais son contenu va beaucoup plus loin que la simple violation d'un code des bonnes manières. Dans ce contexte, la première question « do you fart when you pee ? » est lancée comme un défi, défi relevé par la réponse du destinataire sous forme d'une autre question qui en rajoute, « do you belch when you shit ? », et qui est présentée comme étant supérieure, c'est-à-dire comme réalisant une transgression plus importante. C'est bien là, semble-t-il, qu'il faille chercher la pertinence culturelle de l'opération effectuée dans cet échange. En effet la première question met en relation l'émission de gaz intestinaux avec la miction, les deux actes se situant dans la région « excrétoire », tandis que la seconde question qui met en relation de concomitance éructation et défécation connecte deux aires que tout l'appareil culturel en question s'emploie à disjoindre : le pôle de l'ingestion et celui de l'excrétion, comme si les deux bouts du tube digestif relevaient d'univers différents. Si la seconde question avait été « do you belch when you spit ? » les deux interlocuteurs auraient été *ex-aequo* sur le plan de la symétrie formelle : gaz + liquide (excrétion par le bas) répondant à gaz + liquide (excrétion par le haut), mais la contre-question qui finalement l'emporte va plus loin, non seulement parce que le liquide est transformé en solide, mais surtout parce que les deux orifices polaires sont mis en relation grâce au parallélisme posé par la question initiale. Une relation anus-urètre peut être établie à partir des notions de position et de fonction sans transgresser le modèle sémiotique fourni par le contexte culturel. Mais poser la relation anus-bouche, et, de plus, présenter ce dernier orifice non dans sa fonction d'ingestion mais d'excrétion de gaz, c'est homologuer les deux bouts du tube digestif que la culture ambiante s'emploie à disjoindre comme s'il s'agissait de deux univers de sens et de valeurs différents; c'est en même temps présenter à la conscience réflexive l'arbitraire des disjonctions culturelles en invitant à conceptualiser comme continuum ce qui est présenté comme étant sémiotiquement disjoint. L'opération effectuée par ce limerick est donc bien de nature métacul-

tuelle puisque sa fonction référentielle s'applique aux règles mêmes qui définissent les normes cognitives et pragmatiques de la culture au sein de laquelle il s'inscrit<sup>13</sup>.

Au fur et à mesure que l'on explore le *corpus* formé par les recueils de limericks publiés à ce jour, il devient évident qu'il existe des ensembles sémantiques cohérents qui transcendent les classifications alphabétiques et thématiques qui n'opèrent qu'à partir de critères superficiels. Grâce au jeu des codages caractéristiques de la pensée mythique, des réseaux de sens émergent et les relations mutuelles que ces poèmes entretiennent dessinent des configurations sémantiques remarquables autour de certains problèmes posés par la culture particulière au sein de laquelle ils s'inscrivent. Nous allons voir comment, dans le limerick suivant, sont traitées les difficultés conceptuelles entraînées par l'existence de deux savoirs parallèles sur le corps, d'une part le savoir implicite qui est présupposé par les bonnes manières concernant le domaine de l'ingestion et celui de l'excrétion, et d'autre part le savoir vulgarisé de l'anatomie et de la physiologie du tube digestif. Nous verrons ainsi comment les opérations sémiotiques effectuées dans ce limerick s'articulent à celles qui ont été dégagées dans l'analyse précédente.

There was a young lady of Crewe  
Who filled her vagina with glue  
Said she with a grin  
« They will pay to get in  
But they'll pay to get out again too. »

Si l'on examine le sens littéral du poème, force est de constater que nous sommes en présence d'un texte absurde étant donné que la puissance adhésive de la colle ne dépend pas de la volonté de la personne qui l'utilise. Même si l'on suppose une telle action possible, ses résultats seraient aussi catastrophiques pour la jeune dame que pour son partenaire éventuel. Si, comme nous en avons fait l'hypothèse, tout limerick est un objet sémantique cohérent de nature métaculturelle, il convient de rechercher la logique de celui-ci au delà de l'apparente organisation d'une séquence d'actes intentionnels suivis de leurs effets. Certes un psychanalyste verrait sans doute là immédiatement une version de la *vagina dentata* puisque la colle (la glue) est une technique de chasse traditionnelle qui permet de prendre de petits animaux au piège. Toutefois une telle « explication » ne rendrait pas compte de tous les détails du texte et serait notamment difficilement compatible avec le raisonnement proprement économique présenté par l'héroïne pour justifier son comportement. Or, ce raisonnement consiste essentiellement à vouloir transformer une dissymétrie en symétrie : « ils paieront pour y entrer, mais ils paieront aussi pour en sortir ». Il s'agit là d'une référence explicite à la copulation, mais on sait que dans nombre de cultures – y compris celle qui est ici en jeu – les catégories de la sexualité peuvent coder les catégories culinaires et *vice versa*<sup>14</sup>. Posons donc, à titre heuristique, l'équivalence entre « copuler » et « cuisiner », et examinons

<sup>13</sup> Pour ce qui concerne l'organisation sémiotique du corps voir par exemple les articles de J.B. London, « On Body Products » (pp. 161-178) et de R.F. Ellen, « Anatomical classification and the semiotics of the body » (pp. 343-373) dans l'ouvrage dirigé par John Blacking, *The Anthropology of the Body*. New York: Academic Press (1977).

<sup>14</sup> J'ai abordé ces problèmes de codage dans plusieurs articles dont « A semiotic approach to nonsense : clowns and limericks » publié dans *Sight Sound and Sense*, T.A. Sebeok éd., Bloomington: Indiana University Press (1978): 244-263; « The Meaning of Nonsense (Structural Analysis of Clown Performances and Limericks) » publié dans *The Logic of Culture*, I. Rossi, éd., South Hadley: Bergin Publishers (1982); 199-213; « Decoding Limericks : A Structuralist Approach », *Semiotica* 19-1/2/1977: 1-12.

les conséquences qu'entraîne cette réécriture du limerick en termes culinaires. Tout d'abord la relation « entrer »/« sortir » ne dénote plus un mouvement de va-et-vient dans un même orifice, mais un passage à travers le corps de l'orifice d'entrée à l'orifice de sortie. Cette première démarche conduit donc à formuler l'hypothèse que l'objet de ce limerick est la problématique introduite par la dissymétrie des fonctions nutritives établie par la culture. On peut en effet concevoir un état pré-culinaire, au cours duquel il existe une symétrie parfaite entre l'ingestion et l'excrétion; à l'effort de la manducation ou de la succion répond celui de l'expulsion des excréments. Les primates, comme d'ailleurs l'enfant non encore socialisé, donnent le spectacle constant de cet état de nature, les deux fonctions pouvant d'ailleurs s'accomplir simultanément et les catégories aliment/excrément pouvant à l'occasion se confondre au scandale des spectateurs. L'avènement de la cuisine et la complexité croissante de ses techniques introduisent un déséquilibre marqué entre les deux fonctions et les transforment finalement en deux catégories fortement disjointes. Cette disjonction, de nature purement culturelle, se manifeste aussi bien au niveau de la pensée mythique qu'à celui de la pratique quotidienne et se traduit dans une grande variété de formes : soins corporels, bonnes manières, spécialisations spatiales, pensée métaphorique, etc. Mais cette omniprésence d'une disjonction aussi radicale, d'autant plus assortie de tabous qu'elle est arbitraire, ne saurait que constituer un paradoxe pour la pensée profonde, paradoxe qui consiste à accommoder dans la pratique à la fois l'évidence d'un *continuum* et une norme disjonctive qui s'y applique avec force. Par l'intermédiaire du code sexuel la dame de Crewe – qui n'est sans doute qu'un masque de plus du trickster – restaure, avec un certain sourire, le *continuum* furieusement nié par l'appareil culturel. Cette interprétation a l'avantage de pouvoir aisément rendre compte du choix étrange de la colle comme opérateur central du limerick. En effet, si l'on s'en tenait au niveau du sens littéral du texte, un crochet, une serrure, ou tout autre moyen de blocage réversible ferait mieux l'affaire. Mais le choix de la colle est bien mieux approprié au contexte sémantique en question. En effet les propriétés physiques et technologiques de la colle en font le terme pertinent par excellence pour une telle opération qui consiste, rappelons-le, à transformer une dissymétrie en symétrie. Tout d'abord les usages de la colle sont opposés à ceux de la nourriture; la première attache, immobilise, fixe des éléments les uns sur les autres alors que le propre de la seconde est de se dissocier, de se détacher, de circuler. Mais d'un autre côté la colle se fabrique en général comme de la nourriture selon des techniques très variées qui impliquent souvent une forme de cuisson dans un récipient; toutefois le produit de cette « cuisson » a une apparence, et souvent une odeur excrémentielle. Enfin coller et décoller sont deux activités symétriques, non polarisées par la pensée mythique, et qui requièrent une égale compétence technique. La colle est donc le résultat d'une cuisine dont le produit peut être considéré soit comme une anti-nourriture soit comme l'analogue des excréments, ce qui revient au même dans la mesure où les deux suggèrent qu'il n'y a plus solution de continuité sémantique entre ingestion et excrétion. La colle est d'autre part associée à des opérations techniques symétriques et néanmoins typiquement culturelles : collage, décollage, recollage, et ainsi de suite.

Au terme de cette analyse de deux limericks en apparence assez éloignés l'un de l'autre au niveau des contenus sémantiques explicites, on peut donc concevoir que des réseaux d'équivalence sont à l'œuvre dans la production du discours métaculturel dont chaque poème présente une proposition. Les sujets compétents, dont nous avons esquissé plus haut le contour sociologique, produisent ce discours continu que la culture tient sur elle-même mais que la société instituée ne peut que rejeter dans ses marges dans la mesure où ce discours dénonce l'arbitraire des normes qui la fondent. Ce discours ne peut donc être admissible dans un univers ethnocentrique que s'il est en même

temps frappé de nullité, invalidé, discrédité, attribué à l'autre : le fou, le barbare des confins du monde civilisé, le profanateur maudit, le trickster, le héros masqué, le peuple des marges, l'homme ou la femme de limerick, c'est-à-dire d'ailleurs, de nulle part.

## ANNEXE

Cette traduction est proposée par l'auteur de l'article afin d'en rendre le sens plus clair; elle est aussi littérale que possible sans tenter de créer des équivalents métriques et culturels.

- (p. 106) « La » limerick est sournoise et vicieuse / il faut l'enfermer et la surveiller de près / sinon, elle s'échappe furtivement et gagne les bas-fonds / et elle ne tarde pas à devenir débauchée, ivre et obscène. [« Limerick » est un nom de genre neutre qui appelle généralement, en anglais, le pronom « it ». La féminisation du terme semble particulière à cet exemple.]

J'étais assis près de la duchesse au thé; / elle me demanda « Est-ce que vous pétez quand vous pissiez ? » / Je lui répondis « Est-ce que vous rotez quand vous chiez ? » / ce qui, je pense, me permit de remporter la palme.

- (p. 107) L'Organisation des Nations unies (O.N.U., en anglais United Nations = U.N.) est enfin arrivée à New York / bien que la majorité eût préféré qu'elle s'installât dans le Connecticut (CT est l'abréviation légale du nom de cet état) / mais un délégué s'écria « Il aurait été indécent / de mettre U.N. dans CT (c'est-à-dire de former ainsi le mot « Cunt » = vulve).

La vulve d'Helen Keller se resserrait / quand elle se frottait le clitoris la nuit / elle stimulait cette glande / avec la main gauche / tout en gémissant en silence avec la main droite.

- (p. 108) Il y avait une fois, une jeune femme de Gaza / qui se rase le pubis avec un rasoir / les morpions en masse se réfugièrent sur sa croupe / ce qui lui causa beaucoup d'étonnement.

- (p. 109) Il y avait une fois une vieille fille nommée Gretel / qui portait des sous-vêtements de métal. / Quand on lui demanda « Est-ce que ça fait mal ? » / elle répondit : « Ça préserve de la saleté, étamine, pistil et pétale »

Il y avait une fois un jeune homme nommé Locke / qui était né avec un pénis à deux têtes. / Quand il se caressait la chose, / elle se dressait et chantait / un choral de Bach à deux voix.

Jim dit à sa sœur Sue : « Maman ne baise pas aussi bien que toi ». / Sue, toujours enjouée, répondit / « C'est ce qu'ils disent tous - / Papa, Tonton, et Grand-papa aussi ».

Un évêque paillard de Peoria / dans un état de constante euphorie / aimait avoir du bon temps / avec une prostituée ou une nonne / en chantant le *Sanctus* et le *Gloria*.

Mabel, une jeune prostituée très occupée / qui aimait et savait baiser / disait : « C'est dommage de perdre / toute cette juteuse pâte blanche ». / Aussi la servait-elle à table dans des bols. /

- (p. 110) Le limerick prend son élan / avec un ressort à chaque pied / il bondit et danse / de jeux de mots en aventures / et s'attaque à tous les points faibles.

(p. 112) Il y avait une fois une jeune dame de Crewe / qui avait rempli son vagin de colle / elle dit en souriant / « Ils paieront pour y entrer / mais ils vont aussi payer pour en ressortir ».

## RÉSUMÉ / ABSTRACT

### *Poèmes en marge : les « limericks »*

Le limerick est une forme poétique fixe qui articule généralement un contenu obscène et/ou absurde. Situé dans les marges de la poésie, ce genre, très productif, est particulier à l'univers culturel anglophone. Folkloristes et amateurs de limericks ont établi un abondant corpus qui offre à la curiosité de l'ethnologue un objet de choix dans la mesure où il donne accès aux marges de la culture anglo-saxonne, aux points précis où cette culture bascule symboliquement en son contraire, par le biais d'un discours mettant en scène la transgression des tabous.

L'hypothèse que propose cet essai est que le limerick en tant que genre est le lieu d'opérations métaculturelles qui représentent et manipulent les règles qui définissent la culture du contexte social dans lequel il fonctionne.

### *Poetry at the margin : limericks*

The limerick is a fixed poetic form whose content is generally obscene and/or absurd. Situated in the margins of poetry, this very productive genre is particular to English-speaking cultures. Folklorists and amateurs of limericks have gathered and published numerous collections which offer an intriguing ethnological object of study inasmuch as it provides a privileged access to the margins of Anglo-saxon culture. Limericks indeed form a discourse that refers principally to the transgressions of tabous, thus focusing on the borderline beyond which the culture concerned is symbolically reversed.

The hypothesis proposed in this essay is that the limerick as a genre constitutes an idiom where metacultural operations which represent and manipulate the culture-defining rules of its social context can take place.

Paul Bouissac  
Victoria College  
73, Queen's Park Cres. E.  
Toronto (Ontario)  
Canada M5S 1K7