

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY



Centenaire d'

UBU

ROI



Communications du Colloque International

Hôtel de Massa, Société des Gens de Lettres, 6 décembre 1996
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 7 décembre 1996

Réunies par Paul Edwards

Publiées avec le concours du Centre National des Lettres



+ Dialogue intégral de la 5^e Revue de l'OuTraPo

L'ÉTOILE-ABSINTH

Tournées 77-78

1998

B.M. LAVAL ADULTE



211R147

69962

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

L'Étile~Absinthe

Tournées 77-78

1998



Société des Amis d'Alfred Jarry

Association Loi 1901

Siège social :

rue du Château

81140 Penne-du-Tarn



Secrétariat :

Paul Edwards

8, rue Dareau

75014 Paris

U

La correspondance concernant
la revue peut parvenir à :

M. Michel Décaudin

60, rue Fécamp

75012 Paris

Phynance annuelle

donnant droit à 4 numéros

de *L'Étoile-Absinthe* : 150 F

À verser par chèque bancaire
ou postal [C.C.P. 2836 31 L Toulouse]

à l'ordre de la Sté des A.A.J.

et à adresser au secrétaire.



L'Étoile-Absinthe est publiée avec le concours
du Centre national du livre.

— *La linogravure est de Pascale Hémerly* —

TABLE DES MATIÈRES

<i>Préface par Michel Décaudin</i>	4
Patrick BESNIER :	
"S'il me plaît" : Sur deux critiques théâtrales de Jarry à <i>L'Art littéraire</i>	5
Jill FELL :	
La roue de Ste Catherine : Jarry, Breton et la méthode paranoïaque-critique	15
Stéphane UGARTE & Daniel GROJNOWSKI :	
<i>La Chandelle verte</i> : 1) Logique de la chronique.....	26
2) Les lumières du délire.....	35
✱ <i>Spectacle de l'OuTraPo</i>	54
✱ <i>Table Ronde sur les mises en scènes d'Ubu</i>	
Avec Guénolé AZERTHIOPE, Richard DEMARCY, Paul EDWARDS et Guilhem PELLEGRIN	75
J.-L. CORNILLE :	
Le Secret de Polichinelle	97
Paul EDWARDS :	
Traduire <i>Ubu Roi</i> : Ubu Falstaff et la machine à traduire	110
Riewert EHRICH :	
Les Ubus de Miró.....	128
Helga FINTER :	
Rire d'Ubu : Sur la descendance d'Ubu comme type comique	143
Philippe CATHÉ :	
Le Théâtre des Pantins : D'un avatar d' <i>Ubu Roi</i> aux prolégomènes de <i>Pantagruel</i>	158
Brunella ERULI :	
Ubu et les anges.....	185
Linda STILLMAN :	
Ubu a cent ans, Jarry est de la revue.....	197

Préface

UBU A CENT ANS, JARRY EST DE LA REVUE

Les cent ans d'*Ubu Roi* n'ont pas mobilisé les populations, ni inquiété les autorités, probablement plus motivées, comme on dit, par la mort de Verlaine et la naissance de Breton, sans d'ailleurs en relever la portée symbolique. De cette absence apparente, envers au noir de son omni-présence, nous avons nous-mêmes voulu tirer en bonne logique pataphysique le thème d'une célébration inexistante en organisant un colloque où l'on aurait parlé ni de la pièce ni de l'affreux bonhomme. D'où l'ouverture préconisée sur les activités de Jarry chroniqueur et journaliste.

Mais chassez le Père Ubu, il revient au galop, aussi vite que s'il avait à ses trousses une armée de Polonais. Alfred, tu seras toujours de la revue!

Un prompt renfort nous est venu de l'OuTraPo, qui prépara pour nous un *Ubu centenaire*. S'y est greffée une table ronde organisée par Milie von Bariter avec des interprètes et metteurs en scène d'*Ubu Roi*, Guénolé Azerthiope, Richard Demarcy, Paul Edwards et Guilhem Pellegrin. Quant aux communications, il suffit de voir la table des matières pour constater que quatre interventions concernent les revues, six Ubu, la dernière, celle de Linda Stillman glissant dans une clause non préméditée de l'un à l'autre sujet.

Ce colloque s'est déroulé sans le secours d'aucune phynance extérieure et s'est tenu dans des salles mises gracieusement à notre disposition par la Société des Gens de Lettres de France et par l'Université de la Sorbonne nouvelle. Ce volume d'Actes, qui constitue les tournées 77-78 de *L'Étoile-Absinthe*, est publié avec l'aide du Centre national des Lettres.

Michel Décaudin

"S'IL ME PLAÎT"

SUR DEUX CRITIQUES THÉÂTRALES DE JARRY

Patrick Besnier

Les premiers textes critiques publiés par Jarry n'ont guère retenu l'attention, l'auteur lui-même les ayant laissés dans les pages de *L'Art littéraire*, dont il fit sortir en revanche la "Berceuse pour endormir le mort" et l'"Acte unique" de *César-Antechrist*. Ces textes sont pourtant à plus d'un titre remarquables en ce qu'ils montrent Jarry expérimentant déjà quelques procédés, un mode de pensée plus tard développés dans *La Chandelle verte* et les écrits critiques de sa maturité. Il s'agit essentiellement de la place occupée par le critique vis-à-vis de l'œuvre, de son autonomie. Jarry semble constamment poser la question: qu'est-ce qu'un critique? quelle est la position du lecteur ou du spectateur par rapport à l'œuvre dont il parle?

J'ai retenu ici les deux critiques théâtrales parues dans les numéros de la nouvelle série de *L'Art littéraire*. Elles sont intéressantes parce que la critique théâtrale est un genre particulièrement codifié et que Jarry traite de représentations importantes à ce moment de l'histoire du théâtre symboliste — alors que très souvent il aimera plutôt discourir sur des œuvres évidemment mineures ou marginales.

Ces deux critiques rendent compte de représentations au théâtre de l'Œuvre — là où sera créé *Ubu Roi* quelques années plus tard. À ce moment où Lugné-Poe entreprend sa révolution théâtrale, les jeunes rédacteurs de *L'Art littéraire* en mesurent immédiatement l'importance: en septembre 1893, le n°10 annonce les débuts de l'Œuvre, et les deux premiers spectacles, *Romersholm* et *Un Ennemi du peuple* sont critiqués dans les numéros 12 et 13. Dès juin 1893 (numéro 7), la revue avait consacré un article au *Pelléas et Mélisande* qui préfigurait la fondation de l'Œuvre. Lorsqu'il se rend au théâtre pour *L'Art littéraire*¹ et manifeste son intérêt pour Hauptmann ou Ibsen, Jarry est donc parfaitement dans la ligne de la revue et se conforme plus généralement, à ce qu'on peut attendre d'un jeune poète de sa génération. Sa liberté de pensée et son originalité sont d'autant plus menacées.

¹. Un avis paru dans le numéro 8, p. 32, informe qu'on ne rend compte des pièces que sur invitation. Jarry est donc bien envoyé par *L'Art littéraire*.

Est-ce pour cette raison? Les premières lignes de l'article — les premières lignes publiées par Jarry en tant que critique — affirment avec force le caractère irréductiblement *singulier* du compte-rendu, comme si, enfermé dans sa subjectivité, il défiait quiconque de tirer une conclusion de son article — en contradiction évidente avec la mission traditionnelle de la critique.

Toute connaissance étant comme forme d'une matière, l'unité d'une multiplicité, je ne vois pourtant en sa matière qu'une quantité évanouissante, conséquemment nulle s'il me plaît, et cela seul et véritablement *réel* qu'on oppose au vulgairement dénommé réel (à quoi je laisse ce sens antiphrastique), la Forme ou Idée en son existence indépendante.²

Qu'il soit dû à une distance ironique ou à l'excès de sérieux d'un très jeune homme pris de philosophie, le caractère abstrus de ces lignes ne correspond évidemment pas à l'incipit d'une critique de théâtre "normale". Inaugurant son activité critique, Jarry lui tourne le dos par ce prélude philosophique, et d'autant plus qu'au cœur de ce paragraphe se trouve l'affirmation d'une toute-puissance du moi — seul apte à définir le réel — aux dépens de tout ce qui n'est pas moi, le domaine du "vulgaire", de la foule.

Le discours n'est pas très original: c'est l'idéalisme fin-de-siècle que Jarry partage avec la plupart des jeunes poètes de sa génération. Il est plus rare de voir fonder un discours critique sur ces bases mieux faites pour en anéantir la possibilité. Or, tout ce qui chez Jarry relève de la critique partira de cette même affirmation: prééminence du moi, promulgation d'un "s'il me plaît" hérité du royal "tel est mon bon plaisir".

La suite de l'article montre combien peu Jarry se conforme aux normes de la critique: il ne fournit aucun résumé de l'intrigue, qui forme à l'époque l'essentiel des critiques de théâtre. Il ne donne pas davantage de précisions quant à la représentation (hormis une rapide allusion aux "tables rouges" du décor de Vuillard). Pas un mot en particulier, n'est consacré aux acteurs ou à la mise en scène de Lugné-Poe. Le texte fourmille en revanche d'allusions cryptées qui nécessitent la connaissance de la pièce pour être comprises.³

En somme, il s'agit davantage d'un essai sur la pièce de Gerhart

². "Âmes solitaires" in OC I, 1003.

³. J'ai proposé un commentaire des allusions contenues dans ces deux critiques théâtrales dans *L'Étoile-Absinthe*, n°39-40 (1988).

Hauptmann que d'un compte-rendu de la représentation.⁴ La présentation typographique de l'article est sur ce point révélatrice: il se trouve dans la première partie de la revue et non dans la section critique. Le titre, "Âmes solitaires", reprend celui de la pièce, mais sans aucune référence à Hauptmann ni au théâtre de l'Œuvre (qui n'est jamais nommé au long de l'article!). Le lecteur est supposé savoir ce qui se rapporte à la représentation ou, plus simplement, ne pas s'y intéresser.

Au dernier paragraphe se manifeste une nouvelle tentative pour échapper au genre de la critique: Jarry introduit une sorte de refrain, une expression inattendue répétée en un lieu où rien ne l'appelle, où rien ne vient justifier la place qu'elle prend soudain. La voie du poème en prose si cher à la fin du siècle s'entrouvre alors comme si c'était la vérité cachée de ce texte, une architecture formelle se dessine, indépendante du développement critique. Et dans ce refrain paraissent les deux grandes tentations du jeune Jarry, l'extrême cérébralité et le fantastique noir:

Les Idées volent et sautèlent de leurs pieds feutrés, animant des acteurs exactement adéquats à l'oeuvre signifiée, dans le demi-deuil autour de la Lampe verte sur les tables rouges, où Vuillard a allumé la vie végétative qui fait si pâles les mains de Kaethe. Les Idées volent et sautèlent par les plis du chef-d'œuvre [...]

L'expression répétée, ces "Idées" qui "volent et sautèlent", semble évoquer une sorte de nuit de Walpurgis abstraite où sorcières et goules seraient remplacées par des "Idées". Hauptmann a disparu, quoique ce soit le seul instant où Jarry évoque matériellement l'espace de la représentation!

Que le poète dispute ici la plume au critique, la présence d'un bestiaire gothique dans le "décor mental" de la pièce le vérifie également. Jarry impose son univers personnel, le greffe sur le texte du dramaturge. En particulier les figures qui lui sont chères et vont bientôt peupler les pages "gothiques" des *Minutes de sable mémorial* (publiées en septembre suivant) envahissent ces "Âmes solitaires": "trains engoulevents", "grosse chouette noire griffue", "grands yeux glauques de fœtus ouverts". Jarry en un mot

⁴. On en viendrait presque se demander si Jarry a vraiment assisté à la représentation d'*Âmes solitaires* qui eut lieu dans des conditions particulièrement difficiles, menacée par la police. Voir la mise au point de H. Béhar, "Alfred Jarry et le théâtre français à la fin du XIXe siècle" in H. Hermans, W. Krul, H. van Maanen (eds.), 1894, *European Theater in Turmoil*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi 1994, 47.

vampirise l'univers de Hauptmann, s'y installe avec sa troupe de phénomènes. Dans ce premier compte-rendu s'affirme, délibérée, une confusion des genres entre le "critique" et le "poète", le second anéantissant finalement l'entreprise du premier.

La deuxième critique théâtrale de Jarry paraît dans le numéro 3 de la nouvelle série de *L'Art littéraire*. Le changement est en apparence radical: Jarry rentre dans le rang et semble accepter de faire de la critique comme un simple Francisque Sarcey. Effacées dans le cas d' "Âmes solitaires", toutes les marques extérieures de la rubrique "critique de théâtre" s'affichent cette fois, à commencer par le chapeau introductif dans la typographie conventionnelle:⁵

THÉÂTRE DE L'ŒUVRE. - *Solness le constructeur*, drame d'Henrik Ibsen, précédé d'une conférence de M. Camille Mauclair.⁶

Jarry cette fois donne des noms — celui du metteur en scène ou des acteurs, avec des appréciations précises. Le début et la fin du compte-rendu, purement journalistiques, relatent la conférence préliminaire et un spectacle à venir. En un mot, ces pages ne se donnent plus pour un texte autonome et "poétique", mais pour un ordinaire compte-rendu.

Le "poète" a-t-il alors abdiqué? Pas totalement, car un certain nombre de points le différencient encore d'une critique ordinaire. Jarry néglige à nouveau de donner un résumé, fût-il rapide. Il multiplie les allusions à des points précis de l'intrigue, mais s'attache à ne jamais les mettre en perspective. Pas davantage que pour la pièce de Hauptmann, le lecteur non informé ne pourra comprendre de quoi il est question. Jarry jongle avec les noms de personnages en prenant soin de ne rien expliquer:

Lugné-Poe incarne l'âme de faiblesse et de force tressées de Maître Solness, dont le noir et blanc effrité se damiette à la lueur céphalique de Charny (Le vieux Brovik) prédisseuse de cauchemars, comme aux heurts féminins de la jeunesse, heurts de naissance ou mortuaires, arracheurs de draps emplumés de W. Sharp; — en tous sens rénovatrice, festin d'avaleur de sabres.

⁵. Il n'est pas à exclure que ces différences soient le fait de la revue - mais il est peu probable qu'elles aient été imposées à Jarry.

⁶. OC I, 1008-1009.

Surtout, il donne en passant un double avertissement qui montre que sa doctrine en la matière est rigoureuse: la critique ne doit à aucun prix éclairer le texte. Dès l'incipit, sans qu'il s'en prenne ouvertement à la conférence qui précédait traditionnellement les spectacles du théâtre de l'Œuvre, Jarry critique l'idée même de commentaire explicatif:

Conférence très nette et brève et d'autant meilleure qu'elle fut plus simple, nul charlatan ne détélescope les assises des symboles de la construction ibsénienne.

L'avant-dernier paragraphe y revient avec vigueur, en un renversement brutal, comme si Jarry se découvrait tout à coup lui-même en train de "détélescoper". Le compte-rendu vacille alors sur des points de suspension, une objection se lève, qui met en question la place du critique.

Hilde comprend quand il s'identifie à la région supérieure, et nous transpose le chant céleste émané de son corps vibrant au vent des astres. L'abat-jour vert de Raïa occulte la vision en haut... — Mais il est absurde d'analyser Solness ou d'expliquer ce que chacun sait d'après maintes études connues [...].

Défiance remarquable à l'endroit de l'explication: parce que ces choses sont déjà trop connues, comme semblent le dire les derniers mots? Jarry me semble viser là principalement la longue "Notice" — qui est plutôt une préface — publiée l'année précédente par Prozor en tête de sa traduction de *Solness le Constructeur*. Elle commence par une série d'équivalences univoques, lourdement affirmées:

**Maître Solness, c'est le poète lui-même.
Hilde, c'est la jeunesse, et c'est aussi l'imagination qu'il est dangereux d'écouter.
Mme Solness, c'est le passé avec sa tristesse et ses puérités,⁷**

et ainsi pour chacun des personnages, en une sorte de petit manuel d'interprétation ou de déchiffrement de symboles supposés. Mais il y a aussi chez Jarry la crainte de voir banaliser un art et une pensée qu'il a fait siens. Préserver le secret de Solness, c'est alors pour lui

⁷. Notice in *Solness le Constructeur*, A. Savine 1893, 5.

rester maître du terrain, pouvoir (conservons la métaphore de l'architecte qui est le sujet de la pièce) y construire sa propre maison critique, sans avoir de comptes à rendre quant à un sens.

La critique s'achève alors logiquement sur un éloge de l'ellipse et de la non-explication, bien conforme aux doctrines de l'Œuvre: le chemin vers un théâtre de l'invisible. Pour la scène finale où le héros Solness tombe de la tour qu'il a construite, Jarry félicite le metteur en scène d'avoir su ne pas *montrer* cet événement:

Drame très intelligemment mis à la scène par Lugné-Poe. Il avait recommandé, servant Ibsen, qu'au dernier acte on ne jetât pas le mannequin [...] dans le rapide acte imperçu de la foule est un symbole très beau.

D'autant plus beau bien sûr qu'il demeure "imperçu de la foule". La cohérence du propos est certaine et annonce l'esthétique anti-réaliste qui sera celle d'*Ubu Roi*.

En deux essais de critique théâtrale, Jarry fait l'épreuve du genre et examine de quelle liberté il peut y disposer, soit qu'il le détourne totalement de sa fonction, soit qu'il en respecte au moins les contours. Si la langue de ces deux textes est conventionnellement celle du moment de la fin du siècle et si l'absence totale d'humour y surprend, on peut y voir pourtant déjà à l'œuvre la méthode intellectuelle plus tard exploitée dans les chroniques de *La Chandelle verte*, l'arbitraire souverain d'un esprit libre contemplant le monde comme s'il le créait.

Questions.

Edwards: N'ayant pas vu *L'Art littéraire*, je me demande s'il y a un "style maison" dans la revue, si Lormel ou d'autres ont eu une influence sur Jarry, ou si ce dernier faisait, avec Fargue, bande à part?

Besnier: Une influence de Lormel? Ce serait excessif. Je ne pense pas qu'il ait eu une telle emprise sur eux, mais d'après ce que j'ai vu en parcourant la revue qui a été republiée chez Slatkine, il y a, pour reprendre votre expression, certainement un "style maison", mais qui n'est pas "maison", c'est un style d'époque. Il y a des textes de Cremnitz par exemple qui sont un peu du même goût. Mais je ne

veux pas trancher sur la totalité de *L'Art littéraire* que je n'ai pas lu de très près. Je pense que dans le genre, Jarry et Fargue font les essais les plus brillants, mais ils ne tranchent pas sur le reste de la publication.

Béhar: Il me semble que dans les deux textes en question Jarry est encore lycéen, est encore au Lycée Henri IV ou très près, et que le texte ressemble beaucoup à un *laïus* de philosophe ou d'apprenti philosophe, comme tu l'as très bien montré dans les citations. Mais ça va compter dans sa stratégie dramaturgique, si on peut dire, puisque c'est à partir de sa présence aux représentations... et je crois bien me souvenir qu'il y était effectivement pour le premier texte; il l'a effectivement vu, il ne s'est pas contenté d'extrapoler à partir de sa lecture. (Je pense avoir précisé cela à l'aide aussi des documents du musée de la police. Je crois avoir fait un article là-dessus en rapportant, en rabattant les informations que nous en avions par le policier de service sur ces représentations plus ou moins interdites.) Alors c'est à partir de là qu'il commence à prendre conscience qu'il va peut-être pouvoir faire représenter Ubu par Lugné-Poe. Je crois qu'il y a toute une stratégie là-dedans qui se dessine. Je crois qu'il en a donné un exemple à propos de l'ellipse de la mort de Solness. Pour les hommes de théâtre il y a deux solutions: Solness se précipite, alors on peut jeter le comédien, si on a des cascadeurs; mais Lugné-Poe avait choisi la solution de l'ellipse, on ne voyait pas le corps tomber. Donc, ça justifie cette espèce de commentaire idéaliste, platonicien, que Jarry adopte à ce propos.

Besnier: Effectivement, il félicite Lugné-Poe de ne pas avoir jeté le mannequin, le mannequin qui est suggéré par Ibsen dans ses indications.

Béhar: J'ai signalé ces documents du musée de la police parce qu'ils sont plus informatifs que ce qu'on peut trouver dans des bibliothèques spécialisées comme l'Arsenal ou autres. On perd son temps à aller chercher des documents qui se trouvent tous rassemblés avec des commentaires idoines au musée de la police.

Besnier: Je suis bien d'accord sur ce que tu disais au début sur le côté collégien. C'est vrai qu'il y a une gravité un peu crispée dans ce texte; on ne reconnaît pas le Jarry qui se dégage sans doute assez vite par ailleurs. Mais peut-être que toutes ses premières œuvres sont un peu mêlées par ces deux tons.







LA ROUE DE SAINTE CATHERINE: JARRY, BRETON ET LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE¹

Jill Fell

Dans son article, "Alfred Jarry: initiateur et éclairer",² André Breton souligne le rôle de Jarry comme critique d'art surtout par son interprétation très personnelle de la gravure d'Albert Dürer, *Le Martyre de Sainte Catherine*. Breton soutient que le travail d'interprétation fait par Jarry ouvre la voie à la méthode paranoïaque-critique instaurée plus tard dans ses grandes lignes par Max Ernst et systématisée par Dali.³

La définition la plus simple de la paranoïa-critique que j'aie trouvée est celle donnée par Dawn Ades dans son livre sur Dali, "la capacité de voir deux images dans une seule configuration."⁴ C'est précisément ce tic qui caractérise beaucoup de passages descriptifs de Jarry — le glissement: "cils" > "baïonnettes" > "châtaignes" > "étoiles" de *L'Amour absolu*, par exemple, ou bien le glissement "char" > "piédestal" > "barque" du poème, "L'Homme à la hache". Mais à cette définition on doit ajouter la qualité obsédante que Dali prête à sa vision de *L'Angélus* de Millet et que Freud prête au vautour dans la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci. Chez Dali la méthode paranoïaque-critique est inséparable de l'état d'esprit anormal qu'il appelle "une méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants."

Ce que je trouve extraordinaire c'est que Breton, empereur du

1. FIGURES:

—Fig. 1: Albert Dürer, *The Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria*, vers 1498, (Fig. 102 dans Willi Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York: Crown Publishers 1946).

—Fig. 2: La configuration alternative de Ste Catherine dans la gravure de Dürer reconstruite par Jindrich Heisler dans André Breton, "Alfred Jarry, initiateur et éclairer", in *Arts* (2 nov. 1951).

—Fig. 3: "Une plus grande *Sainte Décapitée*".

2. André Breton, "Alfred Jarry, initiateur et éclairer: son rôle dans les arts plastiques", in *Arts* (oct. 1951), repris dans *La Clé des champs* (1953), Livre de Poche 1979, 308-321.

3. "Dès 1929 [...] j'annonce comme 'proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible [...] de systématiser LA CONFUSION et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité.'" Salvador Dali, "Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante *L'Angélus* de Millet" in *Minotaure*, n° 1 (10 juin-10 juillet 1933) 65-67.

4. Dawn Ades, *Dali* (1982), Londres: Thames & Hudson 1995, 119.

surréalisme et champion de l'automatisme, de l'individualité et de la spontanéité cherche à imposer au spectateur sa vision personnelle sans nous laisser à même de développer notre propre rêverie et, si j'ai bien compris, sans même respecter le texte de Jarry.

J'ai aussi mon idée personnelle quant à cette gravure et je suis prête à tomber dans le piège de l'imposer au lecteur. Revenons à Dali. Dali était frappé par *L'Angélu* de Millet, dit-il, à cause de l'image obsessionnelle qui le troublait personnellement: l'image d'une mante religieuse, qu'il voyait cachée sous l'image de la femme courbée aux mains jointes. L'image de l'insecte lui suggérerait l'idée de la femelle comme prédateur. Dali doit son obsession au souvenir d'une illustration en couleur qui l'avait fortement impressionné dans son enfance. Elle représentait un dinosaure dévorant une plante de même taille. Il relie cette illustration au concept freudien de la terreur atavique, au contexte entomologique de la femelle dévorante et aussi à l'idée de la mère dominante.

La qualité qui intéresse Breton quand il trace la ligne reliant Jarry et Dali est la curiosité de Jarry — son refus devant le contenu manifeste du tableau — Breton définit la méthode critique de Jarry comme un démontage suivi d'une reconstruction qui montre le contenu caché que lui seul peut voir.

Regardons de plus près le procédé de Jarry. Il n'annonce pas de nouvelle méthode critique, comme le fait Dali, mais indique deux tableaux: le tableau de l'artiste et ce qu'il appelle le tableau éternel, contenu dans le bois même de la gravure. Son analyse date de juin 1896, six mois avant la première d'*Ubu Roi*. À ce moment-là, Jarry n'avait que de frêles liens avec le théâtre. Il était plutôt connu comme poète-graveur du *Mercure de France* et rédacteur avec Remy de Gourmont de la revue *L'Ymagier*. C'était juste après sa rupture avec Gourmont. Jarry venait de fonder son propre journal, *Perhinderion*, plus grand et plus luxueux que *L'Ymagier*.

Dans le premier numéro, Jarry avait continué sa politique de publier sans commentaire des bois anciens et des Images d'Épinal. En commentant *Le Martyre de Sainte Catherine* Jarry abandonne ses principes — les principes qu'il avait numérotés un, deux, trois à la fin de son article sur Filiger, et où il déclarait l'absurdité de faire des descriptions de peintures.

J'ai été frappée par la première manipulation de Jarry — le fait qu'il évite de donner le titre de la gravure. Il l'appelle simplement "la précédente image". Deuxième tromperie: en examinant le numéro original de *Perhinderion* j'ai remarqué que la gravure de Dürer *suit* le commentaire de Jarry au lieu de le précéder — erreur

d'imprimerie ou erreur intentionnelle de l'auteur pour indiquer que le commentaire n'est pas sérieux? — ou peut-être est-ce un DOUBLE BLUFF.

En la nommant "Le Mythe tragique de *L'Angélus* de Millet", Dali lie sa critique au nom du tableau et fixe l'attention du lecteur sur l'image bien connue. Jarry, par contre, dégage sa critique de la matière superficielle du tableau et distrait l'attention du lecteur par un titre opaque et compliqué: "Considérations pour servir à l'intelligence de la précédente image". C'est une différence importante que Breton n'a pas remarquée.

Une seule phrase suffit pour décrire la matière superficielle du tableau:

Les roues du supplice s'étant brisées avec explosion et mort des bourreaux, et le ciel ayant foudroyé et tonné des pierres, cependant que le feu terrestre s'écartait de Sainte Catherine, elle eut le col tranché par le fer et ainsi finit.⁵

Tout le reste de l'article est écrit d'une façon innovatrice. Jarry annonce qu'il va décrire un autre tableau: Ste Catherine toujours, mais plus grande, couchée et déjà décapitée. Ce serait ou bien un dessin involontaire de l'artiste ou bien un dessin dicté par le bois même. Je cite Jarry:

Il y a autre chose dans cette image, ou mieux cela plus complètement écrit selon l'éternité par les tailles du bois.

Ces mots révèlent les leçons que Jarry avait apprises de Gauguin pendant le mois de juillet 1894 quand il séjournait à la Pension Gloanec au moment même où Gauguin gravait des bois basés sur ses peintures de Tahiti. Gauguin croyait à des formes contenues déjà dans le grain du bois. Sa technique consistait à définir ces formes suivant le fil naturel du bois au lieu de couper contre le fil.

Le Véritable Portrait de Monsieur Ubu et la spirale de la gidouille qui rappelle les anneaux d'un tronc coupé, montre comment Jarry ramène l'idée du bois dans l'image même. Il le fait aussi avec "Life-in-Death", l'illustration pour sa *Ballade du vieux marin*, où les lignes très rêches qui représentent la mer rappellent l'écorce d'un arbre et contrastent avec la sévérité presque héraldique de l'oiseau de mauvaise augure qui domine le tableau.

Revenons à l'article de Breton. Ce qui m'a surpris, comme je l'ai dit, c'était sa décision de publier sa propre interprétation d'une

⁵. OC I, 998.

autre forme de la sainte, un procédé qui bloque la fantaisie du lecteur et s'oppose aux préceptes du surréalisme qu'il avait formulés lui-même.

Lisons l'analyse de Jarry et comparons-la avec le découpage de Breton exécuté par l'artiste Jindrich Heisler. Jarry parle d'une plus grande sainte qui *remplit* l'image, pendant que la femme debout présentée par Breton semble avoir plus ou moins la même taille que la femme agenouillée de Dürer. Au lieu de "Sainte Catherine", il l'appelle familièrement "Sainte Décapitée" et, bien que le découpage de Breton montre une tête coupée, elle est petite par comparaison au corps de la sainte et ne ressemble pas beaucoup à une tête, à mon avis.

Si on me permet à moi aussi de limiter la fantaisie du lecteur, je dirais que les traits d'un visage de femme paraissent plus clairement dessinés par les lignes des collines au fond de la gravure. Je peux tracer le front, les yeux, le nez, le menton. Pour moi l'éclat plus long de ce nuage-explosion se dirige exactement vers cette tête, et la ligne de l'éclat est prolongée dans la ligne du bras levé de l'homme qui fuit. Tout cela correspond à la description de Jarry:

**Son cou tranché expire selon l'arête dure des radius de
l'homme fuyant, dans le prolongement du seul des traits du
nuage qui tonne qui soit non plus estoc mais glaive.**

En plus, Jarry emploie un procédé semblable dans *Messaline* quand il indique le jumelage de la colline aux platanes et esplanades romaines, encadrée par la fenêtre, et la tête de l'impératrice, les deux reflétées dans son petit miroir:

**Et voici que l'ornatrice lui a mis tous ses peignes dans le
chignon, et qu'ainsi deux têtes se comparent, toutes pareilles
et de même taille, côte à côte dans le miroir: la colline frisée de
platanes et de lierre, à grand renfort de corail, d'écaille et d'or
émaillé; et la toison aux reflets de cimes et d'abîmes de Valérie
Messaline, touffue par les esplanades, ou qui s'épand de
vasques en vasques de porphyre rouge, sur des colonnades
polychromes.⁶**

Le lecteur de la critique de Jarry sera pourtant frappé par le fait que le nom de l'artiste ne figure dans l'article qu'en rapport avec les jambes, que Jarry prétend voir dessinées comme autoportrait conscient ou inconscient:

⁶. OC II, 85-86.

La colline coule harmonieuse avec les plis de la robe et la belle ligne des muscles jumeaux incurvée, qui sont les jambes de Dürer.

Ainsi Jarry impose une interprétation anatomique sur les lignes du paysage. En effet, on peut constater que le dessin ressemblant à la silhouette de la tête et de la poitrine d'une femme endormie ou morte est assez typique d'une chaîne de montages descendant jusqu'à la plaine. Non seulement Jarry, mais Dali aussi était fasciné par cette configuration. Il fait allusion à un groupe de rochers appelé "La Mujer Muerta" par les pêcheurs de Cap Creus. Pourtant cette configuration possède une signification mystique, mentionnée par Gauguin, qui l'a découverte dans "The Book of the Beginnings" (*The Natural Genesis*) de Gerald Massey. Plusieurs peintres du groupe de Pont-Aven, très liés avec Jarry, ont pris le motif d'une femme couchée à même le sol: Gauguin, Bernard, Seguin, Cuno Amiet et finalement Rousseau avec sa *Bohémienne endormie*, peinte en 1894.

Et maintenant je voudrais aborder l'aspect paranoïaque de cette vision de Jarry, puisqu'il la répète dans trois romans: *L'Amour absolu*, *Le Surmâle* et *La Dragonne*. Il contraste l'image de la femme éveillée, montrée comme adversaire, avec l'image de la femme morte ou évanouie qui excite sa curiosité et même l'émeut. Voilà pourquoi je propose que son regard était retenu par le profil présenté par les collines au fond de la gravure de Dürer quand il parle d'une plus grande Sainte (que celle qui se trouve à l'avant-plan). Jarry semble même proposer toute une séquence cinématique, car la tête roule. En effet, il semble indiquer une deuxième tête aux cheveux flottants qui roule comme une bûche vers le feu qui fait tourner la roue:

Et la tête et la chevelure ont roulé parmi la ville décline et les arbres vers le moulin de la roue, pour qu'il ait giration nouvelle.⁷

Cheveux ou fleuve, l'homme fuyant paraît en danger de s'enfoncer dans la masse coulante. Sensible au potentiel du bois comme moyen artistique, Jarry avait déjà parlé ailleurs de "la chevelure *ligneusement belle*" d'*Isis*, le bois sculpté de Georges Lacombe, "suite des torsades de la forêt qui la diadème et

7. OC I, 999.

l'enterre".⁸ Les mots, *sa chevelure*, sont en italiques dans son chapitre "La Découverte de la Femme", indication chez Jarry d'une charge intertextuelle, mais ici sans expliquer s'il s'agit d'un autre auteur ou de ses propres textes:

Indien tant célébré par Théophraste, tu la porteras toujours, sa mémoire un peu sanglante, si parfumée et légère et flottante, tu la porteras comme un Indien chasseur de scalps...*sa chevelure!*⁹

La combinaison sadique des cheveux, du sang et du parfum d'une femme montre une lignée thématique très claire avec La Sainte Décapitée de l'article de Jarry. C'est précisément dans ce passage du chapitre "La Découverte de la Femme", où André Marcueil/Jarry s'approche d'Ellen Elson et la scrute, la croyant morte après leur confrontation sexuelle:

Il ne l'aurait jamais vue, si elle n'eut pas été morte. [...] Marcueil découvrit en soulevant les paupières d'un index délicat, qu'il n'avait jamais vu la couleur des yeux de sa maîtresse. [...]

Les dents étaient de minutieux joujoux bien en ordre [...]

Les oreilles, à n'en pas douter, avaient été "ourlées" par quelque dentellière.

Les bouts des seins étaient de curieuses choses roses qui se ressemblaient mutuellement, et à rien autre.

Le sexe avait l'air d'un petit animal éminemment stupide, stupide comme un coquillage — vraiment, il en avait bien l'air — mais non moins rose.

Le Surmâle s'aperçut qu'il était en train de découvrir la Femme, exploration dont il n'avait encore pas eu le loisir.¹⁰

La femme est ici cassée en morceaux comme un puzzle. Marcueil (ou Jarry) peut sortir de la boîte un à un les morceaux qui attirent sa curiosité: les yeux, les dents, les oreilles, les seins et le sexe et les examiner à loisir.

J'ai dit qu'il y avait trois "rêveries" dans les textes de Jarry où il avoue (comme narrateur) une curiosité sexuelle envers la femme que normalement il cache. Je propose alors que le profil d'une femme endormie ou morte reflète effectivement une obsession de

⁸. OC I, 1017.

⁹. OC II, 265.

¹⁰. OC II, 260-261.

Jarry du même genre que celle de Dali. Typiquement, Jarry ne dit rien. C'est au lecteur de le déduire.

Je voudrais conclure en situant le procédé de Jarry dans son propre contexte social et aussi dans le contexte des spéculations scientifiques et artistiques contemporaines. Il faut d'abord noter l'insistance de Jarry pour nous obliger à regarder la gravure comme un éventail qui s'épanouit en cercle ou qui se ferme, tel une queue de paon — et à prendre la roue de torture comme centre de l'éventail. En outre le spectateur doit jouer un rôle actif et tourner lui-même la manivelle pour provoquer des étincelles dans son imagination et pour participer au vertige créatif:

**Et il y a une manivelle pour mouvoir la roue, et cette roue
est double et les deux moitiés tournent en sens inverse, comme
aussi s'ouvre l'éventail.**

L'image de l'éventail a beaucoup d'importance dans l'esthétique de Jarry. L'éventail, maintenant dépourvu de son rôle quotidien, était alors intégré à la gestuelle féminine. Comme marionnettiste Jarry était très attentif aux gestes et je crois que l'éventail comme instrument exclusivement féminin, ayant son propre code, le fascinait quelque peu. On l'employait comme un masque mobile pour le nez et la bouche. En même temps les dessins le décorant paraissaient et disparaissaient selon l'épanouissement des plis.

Jarry comme Mallarmé est fasciné par la qualité mystérieuse du pli ou du ptyx, représentant présence-en-absence, symbole même de l'annulation. Dans deux vers de son poème "Autre éventail", Mallarmé compare l'incertitude visuelle que le mouvement de l'éventail suggère quant au tremblement de l'espace, à un vertige sans contrôle — un concept qu'on trouve également chez Jarry:

**Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.**

**Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!¹¹**

¹¹. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1945, 58.

Ces vers qui proposent l'idée de l'éventail comme une barrière visuelle traîtresse et tremblante s'interposant entre la réalité et un paradis farouche aux aguets, où le rire primordial bouillonne, sont étonnamment proches de l'idée de Jarry qui tient la réalité visible comme un éventail énorme qui pourrait se replier — disparaître — un vortex comme celui représenté par la gidouille d'Ubu — le "gouffre" héraldique — le Maelström de Poe.

Finalement, il ne faut pas oublier Bergson qui avait ressuscité les théories radicales du *Traité sur l'Art* de Léonard de Vinci, ni la très claire *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry où celui-ci propose qu' "Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons."¹² De plus, Valéry parlait de "ces informes haillons d'espace qui séparent des objets connus et traînent aux hasards des intervalles." Il était déjà très préoccupé par des formes potentielles qui existaient dans l'espace selon Léonard de Vinci et par les "lignes de force" décrites par Michael Faraday. La position du jeune Valéry se fiant absolument au possible et au potentiel indique le détournement général de l'actuel et du visible vers l'abstrait. Je le cite:

Celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis, ni vu dans l'air limpide une bâtisse qui n'y est pas [...] celui-là ne connaît pas, quel que soit d'ailleurs son savoir, la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire.

Ainsi quand Breton écrivait "Le Message automatique" en 1933, citant Léonard de Vinci demandant à ses élèves de tirer leur inspiration des taches sur les vieux murs, il retournait aux propositions qui circulaient déjà avant les années quatre-vingt-dix et qui préparaient le terrain pour l'art abstrait. Il est étrange que Breton fasse allusion au voutour de Sainte Anne mais néglige de conclure que le procédé de Jarry, en écrivant sa critique d'un autre tableau, se fondait probablement déjà sur les théories de Léonard de Vinci ou même d'Aldrovandus.

Jarry ne précise jamais s'il croit que le contenu caché qu'il voit dans la gravure fut introduit exprès ou bien s'il représente l'inconscient et l'arbitraire tels que Valéry et lui le concevaient. Il vaut mieux tout de même rappeler son goût pour les Images d'Épinal et ses liens étroits avec la maison Pellerin, établis depuis

¹². Paul Valéry, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1957, 1165.

deux ans. À part les images religieuses, Épinal publiait aussi des devinettes aux configurations cachées. Même si Dürer n'avait pas introduit des figures cachées dans ses gravures, il s'intéressait aux formations anthropomorphiques. Son aquarelle, *La Vue du Val d'Arco*, qui se trouve au Louvre, montre un grand rocher où les fentes naturelles forment le profil d'un vieux. Que Jarry l'ait vue ou non, il semble chercher des profils secrets se mêlant aux fonds étrangement sauvages des gravures de Dürer où les nuages jouent un rôle important. Jarry lui-même désespérait d'être compris par ses contemporains, tout en laissant ses propres codes et messages pour des générations futures. Il rendait hommage à Dürer en cherchant les siens.

Je conclurai avec la citation du chapitre "Les héméralopes" — ces êtres qui ne voient que le jour, contrastés avec les nyctalopes, qui voient beaucoup mieux la nuit —, que Breton a publiée pour son exemplarité dans *L'Anthologie de l'humour noir*, dans son infatigable mission de résurrection de l'œuvre de Jarry:

Puisse ce chapitre faire comprendre à la foule, la grande héméralope, qui ne sait voir que des lueurs connues, que d'autres peuvent la considérer comme une exception morbide, et calculer les ascensions droites et déclinaisons d'une nuit pour elle sans astre; qu'il lui fasse pardonner ce que dans ce livre elle trouvera sacrilège envers ses idoles."¹³

Questions

Edwards: Au téléphone je vous avais posé la question "où est Dieu sur la xylographie?" Car il nous dit "le triangle est visible pour signifier Dieu." Le pentagone aussi. Mais il n'est pas aisé de trouver ces formes, il y a des lignes brisées partout. On voit des formes apparaître, mais il manque le dernier coin, on doit ressayer, on fait presque des gidouilles pour essayer de trouver. Depuis que nous nous sommes parlé, j'ai trouvé quelque chose à vous soumettre. Je vous propose de trouver le triangle en haut en commençant par la cime la plus haute du nuage, en suivant ensuite les deux bras...

Fell: Je suis d'accord pour le nuage...

Edwards: Ensuite il parle d'un cerf-volant, un cerf-volant donc quatre côtés. On suit l'épée, ensuite on remonte l'épaule de la

¹³. OC I, 788.

sainte, la tête, le cou, on arrive tout à fait en haut du drap qui est tenu par le soldat qui s'enfuit. Ça vous donne un grand losange. Alors ici ça commence à être un peu fantaisiste: "cerf-volant renversé", dit-il; il parle également de "pentagone", on a fait quatre côtés. Le "pentagone" en a cinq, donc dans le cerf-volant on fait une ligne au milieu. Ça vous donne deux triangles. "Cerf-volant renversé": vous renversez les deux triangles ça vous donne l'étoile de David.

Fell: Il faut tracer ça, Paul, et le publier absolument. Je crois qu'il y a beaucoup de formes dans ce tableau et des formes alternatives que nous pouvons choisir. Je crois qu'on voit bien la chevelure dans cette texture de l'herbe et du sol, mais je ne vois pas de tête là-dedans. Je ne sais pas si vous êtes d'accord pour le visage de la femme au loin. Qu'est-ce que vous en pensez? Oui!? Mais il y a beaucoup d'autres choses qu'il faut choisir soi-même, et c'est bien l'idée.

Béhar: Je suis heureux que vous ayez terminé par un rapprochement avec les images d'Épinal. C'est aussi dans les images d'Épinal et dans la vaisselle courante — oh, peut-être pas courante mais au moins celle du dimanche — qu'on trouvait de telles images doubles. Mais je crois que la recherche vers la psychologie est un petit peu abusive. Il ne faut pas prendre Jarry pour ce que Breton voulait lui faire dire. Il me semble que le Jarry de l'époque, au moment de l'*Ymagier*, est beaucoup plus près de cette tradition des imagiers qui mettent deux images dans une, et c'est au public, au spectateur, au "regardeur" disons, de retrouver l'autre image. Ce n'est pas un effet psychologique, c'est tout simplement un jeu. C'est vrai qu'après il y a la paranoïa-critique et puis il y a la superbe interprétation de Freud, mais je ne pense pas que Jarry là soit un *précurseur*. J'ai l'impression qu'il est plutôt dans la *tradition*. C'est un sentiment tout à fait personnel. Disons que là il y a un fait, un effet d'objectivité: il faut trouver les deux images, alors que dans les autres théories psychologiques il y a projection du regardeur qui finit par identifier quelque chose. C'est pourquoi votre conclusion — enfin ce n'est pas tout à fait la conclusion mais la partie finale me convient mieux. Mais il fallait le faire évidemment, il fallait suivre le cheminement de Breton. Cependant, il vaudrait mieux privilégier cette tradition folklorique et artisanale.

Fell: Je suis d'accord qu'il y a plutôt une posture de résistance de Jarry dans cet article comme dans la critique théâtrale, mais je crois aussi qu'il y a une obsession avec l'image de la femme morte. Peut-être que ça c'est une autre question, et je ne suis pas sûre qu'il s'en

rendait compte lui-même.

Edwards: Il y a des choses qui sont néanmoins anti-traditionnelles dans la manière dont Jarry approche cette gravure. En répétant le mot "taille" de nombreuses fois, et à force de regarder toutes ces tailles gravées, il trouve la taille d'une femme. Ce détournement par le calembour n'a rien à voir avec le jeu des images les unes dans les autres. Également, chercher une multiplicité délirante de formes, qu'il encourage, ne me semble pas de la tradition des jeux de la xylographie. Il me semble vraiment qu'il y a quelque chose de très neuf. Mais je ne connais pas cette tradition, peut-être que je pourrais demander à Henri Béhar...

Béhar: Cela a été publié, ça continue d'être publié, des recueils de planches de l'imagerie d'Épinal où il y a, par exemple, le chasseur qui dit "je ne vois pas le paysan caché dans la forêt", et en regardant bien la forêt on trouve le paysan. C'est vraiment des procédés très bateau.

Fell: On doit rappeler aussi l'esthétique de l'Abbé de Beuron et le fait que les Nabis étaient très préoccupés avec cette esthétique du Père Didier Lenz, où on réduisait toutes les images au triangle, au cône et à la sphère. C'est ce que Cézanne a proposé un peu plus tard. Paul Sérusier, "celui qui mesure", était ami de Jarry, et je ne sais pas si Jarry ainsi satirisait un peu la méthode de Sérusier et l'esthétique de Beuron.¹⁴

Ernoul: Ce qui est le plus remarquable dans cette gravure de Dürer c'est plus précisément que tous les fonds sont composés de dessins qui n'ont rien à priori à voir avec le sujet. Si on prend la gravure sur ce côté-là [*il indique le bord droit et tourne la gravure de 90°*] et qu'on regarde la bande du haut, on rencontre deux, trois têtes, un grand barbu, un peu plus loin on voit un cheval, plus loin encore un bonhomme qui regarde le ciel et qui est sur un sabot de cheval ce qui ne se prête pas à être extrêmement confortable: tout ce document d'horreur, qui n'est pas de lecture absolument évidente, est rempli de secrets, de mystère, et c'est à travers tous ces mystères qui sont innombrables qu'on peut peut-être arriver à faire une lecture plus attentive du travail tout à fait prodigieux de Dürer. Parce que quand on le regarde comme ça de loin on a l'impression qu'il a simplement voulu mettre une sainte que l'on va torturer or il y a tout autre chose dans son tableau.

Fell: Alors il faut chercher les messages de Dürer.

¹⁴. Comme disait le Père Ubu de 1901: "Je ne fais plus de peinture. [...] Je fais de la géométrie." OC I, 591. [J.F.]

LOGIQUE DE LA CHRONIQUE¹

Stéphane Ugarte

Au début du siècle, la chronique est un genre littéraire à part entière. De "La Vie drôle" qu'Alphonse Allais publie régulièrement dans *Le Journal* aux "Chansons rosses" de Fursy, les exemples abondent. La chronique s'inspire des faits divers, et aspire à "prendre l'actualité à bras le corps [...] pour en faire [...] [son] domaine, [sa] proie, pour la donner à rire et à penser".² Le titre même que choisit Jarry lorsqu'il songe à réunir ses articles en volume semble répondre à cette attente tout en pointant une différence. En effet, si la formule "choses de ce temps" fait référence à la part éphémère de l'événement, les termes "chandelle" et "lumière" révèlent l'ambition première de l'auteur: découvrir une vérité sous l'apparente futilité du fait divers.

Ce parti pris requiert une rigueur sans faille que stimule la brièveté du genre. La typographie (paragraphes succincts, division "scientifique"), les nombreuses conjonctions ou locutions conjonctives ("donc", "c'est pourquoi"), l'emploi de la première personne du pluriel, confèrent au texte "un ton de souveraine autorité"³ qu'atteste sa force démonstrative. Celle-ci se construit pas à pas par l'utilisation de procédés récurrents dont le plus manifeste est celui du réseau des jeux de mots. Par ce terme, j'entends glissement de sens par jeu sur le signifiant (ou expression: l'image acoustique), sur le signifié (ou contenu: le sens) et/ou sur le référent ("l'objet auquel le mot correspond dans le concret de la circonstance ou de l'usage"⁴). C'est cet aspect que je choisirai pour analyser la logique des spéculations d'Alfred Jarry.

On peut dès lors distinguer deux types de spéculation. Dans les unes, plusieurs jeux de mots permettent l'articulation des différentes isotopies du texte et signalent les étapes du

1. BIBLIOGRAPHIE:

ARRIVÉ, Michel, *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck 1972.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t II, Tel, Gallimard 1974.

CARADEC, François, "La Chandelle verte" in *A la recherche d'Alfred Jarry*, "insolites" cahiers n°2, Seghers 1974.

JARRY, Alfred, *La Chandelle verte*, in OC II.

KRISTEVA, Julia, *Le Langage, cet inconnu*, Seuil 1981.

REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, "Que sais-je?", PUF 1984.

². Ernest La Jeunesse, *Le Journal*, 23 mars 1903/OC II, 798.

³. Caradec, *op. cit.*, 117.

⁴. Benveniste, *op. cit.*, 226.

raisonnement (je propose de les appeler jeux de mots "ponctuels"). Dans les autres, le "germe" de la spéculation est un jeu de mots générateur à partir duquel s'élabore la logique d'ensemble du texte. Dans les deux cas, la spéculation construit un référent imaginaire, c'est-à-dire une réalité exclusivement textuelle.

Pour analyser les jeux de mots jarryques et leurs différentes fonctions, je propose de distinguer trois formes principales. D'une part, le glissement de sens repose sur un jeu d'acceptions. D'autre part, l'homonymie ou la paronymie de deux lexèmes (jeu sur le signifiant) permet d'établir un rapport d'égalité entre deux signifiés. Enfin, un procédé voisin du précédent consiste à accoler un nouveau signifié à un signifiant "habituel": c'est souvent une comparaison inattendue entre deux objets qui enclenche, dans ce cas, la spéculation.

LES JEUX D'ACCEPTIONS

Avant d'entrer dans l'analyse des jeux de mots de *La Chandelle verte*, je cite une remarque de M. Arrivé qui permettra d'en mieux saisir les mécanismes:

[L]es jeux de mots de Jarry [...] présupposent le principe de neutralisation de l'opposition entre contenu et référent. Ce trait se manifeste par la fonction du jeu de mots, qui consiste précisément à produire un référent second — exactement conforme au contenu — et à le substituer au référent traditionnel.⁵

Cette proposition implique que tout jeu de mots a des répercussions directes tant sur le signifiant que sur le signifié et, par là même, sur le référent. La spéculation résulte donc d'un jeu sur l'une de ces trois "unités" dont l'imbrication permet le "processus d'élargissement" du jeu spéculatif.

Je donnerai deux exemples de jeu sur le signifié. Jarry y exploite une acception qui, dans la mesure où n'existe plus aucun contexte (relation signifié/référent), devient signification constante. Le jeu spéculatif de ces chroniques opère par conséquent une tentative de définition *in abstracto*.

Pour construire le référent imaginaire, la première étape consiste à examiner le signifié en donnant au raisonnement les armatures de la scientificité. Ainsi, dans *Le Chant du cygne* (RB, 1 nov. 1902/OC II, 378), le texte est saturé de références savantes

⁵. Arrivé, *op. cit.*, 60.

(dénominations scientifiques: "*meleagis fluviatis*", "*cynus musicus*", "*cynus olor*"; noms d'auteurs tels Buffon, Willughby) qui placent le lecteur sous l'autorité du chroniqueur. Celui-ci entend "élucide[r]" le mystère du chant du volatile qui, "jusqu'à présent", a mystifié tous les auteurs qui s'y sont intéressés (croyant "traiter du chant du cygne, ils n'ont examiné que son *cri*"). Le cygne ne chantant que dans les airs, "il n'est pas improbable que, par la vitesse et peut-être par l'état spécial de raréfaction et d'hygrométrie de l'atmosphère aux grandes hauteurs, la harpe éolienne des grandes ailes blanches produise des sons modulés". Autrement dit, ce que l'on prend pour le chant du cygne n'est que le bruit de ses ailes... Le contraste entre l'enjeu futile de la spéculation et la logique rigoureuse qui s'y formule, témoigne de l'obstination avec laquelle Jarry s'adonne aux jeux du raisonnement. Ce qui ne constituait qu'un état provisoire, un exemple (vol en haute mer, approche de la mort, etc....) devient disposition constante, loi. Ce recours permanent à l'exemple (comparaison avec le lys) et à l'argument d'autorité, "opinion d'une personne savante, compétente, inspirée ou simplement illustre, opinion qui garantit la nôtre" (ne serait ce qu'en la contestant) "tend à extrapoler, à conclure de un à tous, de cette fois à toujours. Comme si l'on ne pouvait opposer d'autres exemples".⁶

La définition fondée sur les jeux du signifié résulte d'un développement rigoureux. La construction du référent imaginaire peut n'être, à l'inverse, que le point de départ de la spéculation, non son enjeu. L'incipit fait alors figure d'axiome (qui à l'inverse du postulat ne peut être mis en doute), c'est-à-dire de proposition posée *a priori* et dont Jarry déduit d'autres propositions qu'en mathématiques on nomme théorèmes. Ainsi, dans *Les Sacrifices humains du 14 juillet* (RB, 1 août 1901/OC II, 310), on peut distinguer trois étapes du raisonnement. La première (qui correspond au premier paragraphe du texte) consiste à ne retenir qu'un trait pertinent de l'objet décrit: ici, "date de sacrifices humains". Ayant substitué une nouvelle définition, Jarry procède à l'énumération des faits survenus ce jour-là. Dans cette seconde étape de la spéculation, les accidents (deuxième et troisième paragraphes) sont mis sur le même plan que les crimes (dernier paragraphe). La troisième et dernière étape du raisonnement découle naturellement des deux autres: puisque le 14 juillet marque une date de sacrifices humains légitimée par l'état, il convient de ne pas condamner les meurtriers (ou alors il faut également punir les responsables des accidents, eux aussi meurtriers: "comme les meurtres précédents"). La logique de cette spéculation est proche du

⁶. Reboul, *op. cit.*, 67.

sylogisme (par exemple: "Il est juste que celle qui a tué son mari meure. Il est beau qu'un fils venge son père. Donc il est juste et beau qu'un fils tue sa mère"; Aristote, *Rhétorique*, 2, 24). Système qui convient tout à fait au pataphysicien: "nous ne voyons pas la différence".

Nous avons remarqué que lorsque le jeu de mots porte sur le signifié, la définition que Jarry accole frauduleusement au mot est, tantôt le résultat d'un "jeu de construction", tantôt le germe de la spéculation. Dans les deux cas, la logique est rigoureuse et exploite des procédés rhétoriques (exemples littéraires ou réels, arguments d'autorité) ou pseudo-scientifiques (axiomes, paralogismes). Intéressons-nous à présent au jeu sur le signifiant pour montrer qu'il constitue dans certains cas une étape indispensable au glissement de sens.

HOMONYMIES ET PARONYMIES

Dans *La Chandelle verte*, le jeu qui porte sur le signifiant n'est ni un calembour, ni un syllepse, ni un jeu de mots au sens strict de l'expression (selon laquelle le jeu porte *soit* sur le signifiant, *soit* sur le signifié: cf. par exemple le *Gradus*, 269). Il s'agit plutôt d'un jeu par analogie entre son et sens: "lorsque les mots jouent entre eux, c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage"⁷... Ce type de spéculation s'attache à démontrer que deux mots d'expression semblable (ou similaire) recouvrent le même sens.

Lorsque le jeu de mots constitue le coeur de la spéculation (celui que j'ai appelé "germe" de l'édifice logique), le texte comporte généralement un enjeu clair: il s'agit d'y révéler une vérité. Ainsi, dans *Le Fouzi-Yama* (*Poesia*, juin-juillet 1905/OC II, 539), Jarry rapproche les lexèmes "Fouzi" et "fusil". Ceux-ci étant d'expression analogue, c'est tout naturellement que le "Yama" devient un modèle de fusil dont la portée est de trois mille sept cent cinquante mètres (l'altitude du volcan)... Autrement dit:

si $Sa1 = Sa2$, alors $Sé1 = Sé2$ et donc $Réf1 = Réf2$.

Si le lecteur n'adhère pas à ce système logique, la prolepse ("devancer l'argument de l'adversaire pour le retourner contre lui"⁸) lui rappelle la rigueur irréfutable du raisonnement: "que si l'on objecte que le prétendu volcan est assez peu en activité, qui soutiendrait qu'une arme à feu peut être à jet continu". Les deux références à la réalité s'annulent pour laisser place à la fantaisie.

⁷. "Ceux pour qui il n'y eut point de Babel", *La Plume*, 15 mai 1903/OC II, 441.

⁸. Reboul, *op. cit.*, 61.

"Dans quel but?", dirait un dernier réfractaire. Celui d'expliquer les raisons ignorées du succès de l'armée japonaise face aux russes (la guerre entre les deux nations faisant rage depuis 1903; la chronique paraît en 1905).

Un jeu de mots "ponctuel" a rarement la même fonction. Toutefois, il contrôle les différentes étapes du raisonnement, que la typographie même de la chronique permet parfois d'identifier. Dans *L'Affaire est l'affaire* (CS, 18-24 avril 1903/OC II, 420), où chaque phrase forme un paragraphe et où chaque développement est séparé par un astérisque, les jeux d'analogie saturent la construction "en escalier":

Le faux — la galanterie de l'armée française n'a-t-elle pas féminisé le mot — "la" faux est une arme blanche, encore que l'arme de la mort — la mort eut ses hussards —, blanche comme un lis: pureté, honneur.

Dans honneur il y a honnir, et l'homme de cheval prononce hennir.

On voit que la fonction de la paronymie ou de l'homonymie consiste à neutraliser la différence entre deux lexèmes, neutralisation qui seule permet la construction du nouveau référent. Ainsi, dans *La Passion considérée comme course de côte* (CS, 11-17 avril 1903/OC II, 420), l'homonymie "bicyclette à croix"/"croix" chrétienne permet d'assimiler l'ascension du Golgotha à celle d'une côte lors d'une course cycliste. Ce jeu de mots, central dans la spéculation, justifie l'ensemble du récit où Pilate figure le starter, Saint Mathieu le rédacteur sportif et Simon de Cyrène l'entraîneur. L'idée de cette spéculation ne fut sans doute pas inspirée par le jeu de mots lui-même, qui participe en fait à l'élaboration d'une "architecture imaginaire" plus qu'il n'en est le générateur.

Certaines chroniques au contraire semblent avoir été totalement inspirées par la parenté d'expression de deux lexèmes. Par exemple, dans *Le Prolongement du chemin de fer de ceinture* (RB, 1 mai 1902/OC II, 355), Jarry explique la singularité des réformes que propose le candidat Fénelon Hégô par l'homonymie "Hégô"/"ego". De même, la paronymie onomastique Baulaire/Baudelaire permet d'établir une coïncidence entre deux événements hétéroclites: "il y a, selon toute évidence, concordance des deux faits, pour ne pas dire confusion" (*Le Monument de Boulaine*, RB, 15 nov. 1902/OC II, 382). Celle-ci s'explique par le fait qu'"arrestation" (celle de Baulaire) et "statue" (celle élevée à la mémoire de Baudelaire) ont la même étymologie latine qui signifie

"faire tenir tranquille" un individu. Ainsi, un jeu onomastique (jeu sur le signifiant) permet un jeu de mots étymologique (jeu sur le signifié) qui explique la simultanéité des deux événements, que personne n'avait songé à rapprocher. Bien sûr, l'étymologie commune est spécieuse mais le parallèle est rendu possible par le jeu de mots qui confère à l'erreur des vertus productives. François Caradec note à ce propos:

Dans ses spéculations plus que dans ses textes théoriques et pataphysiques, Jarry défie la logique française (qui est binaire sauf syllogisme) par l'introduction d'un élément ternaire qui est l'erreur (ou cause de l'erreur). [...] La triade entre au service de la Pataphysique.⁹

Ces jeux de mots qui souvent forcent la pertinence du rapprochement, mettent au jour le voeu essentiel de Jarry chroniqueur: conférer au langage sa toute puissance pour montrer que deux mots, deux noms, deux faits sont assimilables dans la mesure où ils possèdent une ressemblance dans un état de langue donné ou antérieur. Et lorsque ce n'est pas le cas, le rapprochement de deux référents devient source de la spéculation et du plaisir qu'elle procure. Jarry franchit là un seuil supplémentaire: aux ressemblances étymologiques ou phoniques, il substitue des *vues de l'esprit*. La Compagnie des transports en commun organise des safaris, un noyé se pêche et se vend sur des étals de marchés comme tout autre poisson, l'achat de friandises dans une gare engendre une descente aux enfers.

COMPARAISON ET DÉRAISON

Dans *Cynégétique de l'omnibus* (RB, 15 déc. 1901/OC II, 328), la proposition de départ invite le lecteur à considérer les omnibus comme "de grands fauves". Toute la chronique présente ensuite l'inventaire des moeurs de cet animal et des différentes manières de le chasser. Le jeu spéculatif ne concerne plus le signifiant ou le signifié: il rapproche deux référents apparemment distincts. Ainsi, la couleur du "Batignolles-Clichy-Odéon" rappelle celle du rhinocéros blanc. Autrement dit, deux exceptions (tel bus, tel animal de telle espèce) permettent la généralisation de l'identité entre le bus et l'animal. De même qu'une analogie entre deux signifiés impliquait une analogie entre deux référents, celle de deux référents engendre celle de deux signifiés: le signifiant "omnibus" a

⁹. Caradec, *op. cit.*, 119.

pour signifié "animal migrateur" (signifié qui correspond exactement au référent construit). Une "division plus scientifique" en deux variétés est désormais possible: 1/"celle qui dissimule ses traces" (les trolleybus), 2/"celle qui laisse une piste apparente" (les tramways). Dans ce type de spéculation, l'adhésion du lecteur à la logique qu'impose le texte, repose entièrement sur la proposition formulée au départ.

De même, dans *Les Mœurs des noyés* (RB, 15 mai 1902/OC II, 357), Jarry caractérise les "ivres morts de l'aquatisme" en établissant une comparaison avec les poissons. Le raisonnement a les allures de la scientificité: il rend compte des différences (le sens du déplacement) comme des similitudes (avec l'anguille — bulles, capture à la foëne — et les poissons — "qui vont rarement par bancs"). Immédiatement après l'étude de cas particuliers, la comparaison s'élargit (se généralise, suis-je tenté de dire) aux animaux aquatiques. Un seul point commun unit ces animaux aux noyés: "*ils frayent*". Une nouvelle fois, l'exception sert de trait pertinent pour rapprocher deux sens et deux objets distincts.

On retrouve le même procédé, avec des enjeux sensiblement différents, dans *Les Pauvres des gares* (RB, 15 août 1902/OC II, 367). En effet, tandis que *Cynégétique de l'omnibus* et *Les Mœurs des noyés* tentaient d'établir un système cohérent de comparaisons, *Les Pauvres des gares* conçoit le rapprochement des deux référents comme simple prétexte à une explication dogmatique du réseau ferroviaire. En d'autres termes, Jarry ne cesse d'élargir l'horizon des possibles par la méthode inductive.

Il établit dans le premier paragraphe un rapport d'égalité entre les distributeurs automatiques des gares et les troncs d'église. Ce parallèle permet d'accoler au signifiant de l'objet décrit (le distributeur) le signifié de l'objet auquel il est comparé: ici, réceptacle destiné à recevoir les offrandes. C'est là qu'intervient la différence avec les deux spéculations précédentes: tout en recouvrant cette nouvelle acception, le terme conserve sa signification première — appareil distribuant des friandises. Aussi, en assurant des délices immédiates, les troncs de gares ne sont plus compatibles avec la morale chrétienne. C'est ce qui explique l'existence des trains qui "emport[ent] incontinent les pécheurs" (ainsi, "les pauvres des gares" deviennent les donateurs) "vers de nouvelles destinations inconnues au milieu de feu et de fumée"(l'enfer).

La comparaison entre le distributeur automatique et les troncs d'église a donc révélé la véritable utilité des trains. L'ensemble du raisonnement reposant sur un syllogisme:

Les trons de gare offrent une récompense immédiate aux donateurs

Or la casuistique proscriit tout geste généreux intéressé

Donc elle dispose dans la gare des agents chargés d'enfermer les pécheurs dans les engins du Diable

Ainsi, lorsque la comparaison inattendue entre deux référents hétéroclites se donne les apparences de l'objectivité pour imposer sa rigoureuse logique, Jarry n'hésite pas à révéler l'incohérence de ce système pour atteindre à un dépassement et "se forger des obstacles imaginaires contre lesquels il puisse dépenser et mesurer les puissances d'analyses qui sont en lui".¹⁰

Le jeu de mots jarryque forme une composante essentielle de la logique des spéculations. Il l'engendre, la contrôle, l'élargit. Dans le format réduit de "l'article", il ne relève pas simplement d'un comique ponctuel (celui du trait d'esprit), mais dévoile ses pleines vertus humoristiques et productives au fil d'un raisonnement qui procède par voies de traverse.

Cette concision de la chronique induit une mystification dans la mesure où le jeu de mots jarryque présuppose un rapport d'équivalence entre un mot et la réalité qu'il désigne. Cette conception du langage rappelle d'ailleurs celle des sociétés dites "primitives" — du moins, ce que l'on en connaît. En effet, dans *Le Langage, cet inconnu*, J. Kristeva indique que "l'homme "primitif" non seulement refuse de séparer le référent du signe, mais aussi hésite à scinder le signifiant du signifié. L' "image phonique" a pour lui le même poids réel que l' "idée", d'ailleurs confondue avec elle. Il perçoit comme une *matière consistante* le réseau du langage, de sorte que les ressemblances phoniques sont pour lui l'indice de ressemblances des signifiés et par conséquent des référents".¹¹ L'une des principales fonctions du jeu de mots jarryque consiste à renverser de la sorte la conception ordinaire du langage qui, loin de représenter une "convention" ou une "symbolisation", devient l'acte fondateur dont le réel n'est qu'un vulgaire plagiat (*Edgar Poe en action*, RB, 15 mars 1901/OC II, 284).

Ce "substrat" explique en partie que, presque un siècle après leur rédaction, les chroniques d'Alfred Jarry restent un événement littéraire. Nul besoin de connaître les faits divers dont elles rendent compte — ou dont elle font semblant de rendre compte. Seule importe l'actualité d'un *regard*, qui classe les incidents sur une grille

¹⁰. Paul Valéry cité par Maurice Saillet in préface de *La Chandelle verte*, Le Livre de Poche 1969, 9.

¹¹. Kristeva, *op. cit.*, 59.

de mots croisés. C'est en cela que la spéculation cesse d'être une chronique; lorsqu'elle revient sur un sujet, elle ne se réfère pas au journal mais à ce qu'elle a déjà dit à son propos (la *Conclusion du "piéton écraseur"* paraît trois mois et demi après la chronique du même nom). Et Jarry note "*post-scriptum*".

Le contraste que Jarry établit entre les sujets qu'il traite (qu'il s'agisse d'un cygne ou du diable) et la manière dont il force l'adhésion de tout un chacun, apparente ses spéculations à des réussites, ce jeu solitaire consistant à combiner et à retourner les cartes suivant certaines règles. La spéculation a les siennes, et le jeu de mots permet d'en définir trois. La première est un refus des apparences qui, en surmontant l'arbitraire du signe, cherche à satisfaire un désir profond de réconciliation entre les mots et les choses. La seconde consiste en un simple plaisir de la réussite verbale et opère sans relâche la résolution d'une énigme que pose chaque jour l'entrefilet. La troisième dissipe le principe de réalité pour redonner ses droits à l'enfant qui sommeille en l'adulte. Trois bonnes raisons qui apparentent les chroniques d'Alfred Jarry à ce que Paul Valéry appelait en son temps "une pure fête de l'intellect".

LES LUMIÈRES DU DÉLIRE:

ALFRED JARRY ET LA CHANDELLE VERTE

Daniel Grojnowski

Puisqu'aujourd'hui le terme "humour" recouvre différentes espèces de discordances qui s'expriment sur le mode ludique, il est amené à désigner toutes les sortes de "déraillages", c'est-à-dire des procédures qui se distinguent du cours ordinaire que l'usage a fixé. Cette pratique suppose connu un certain nombre de normes qu'elle subvertit, comme le font la fantaisie verbale, la vacuité loquace, des associations incongrues ou contrastées: contenu grave et expression bouffonne dans l'humour parodique ou dans l'humour noir, discordance entre ce qui est exprimé et ce qui est signifié dans ce qu'on pourrait appeler (pourquoi pas?) l'humour ironique. Aux jeux de l'inversion que se plaît à organiser la fête des Fols, aux travestissements carnavalesques, au grotesque qui dispose les formes et les valeurs sens dessus dessous, cul par dessus tête, l'humour préfère des translations plus difficiles à décrypter, qui parfois procèdent mine de rien. S'il évince avec tant d'aisance la notion de "comique", c'est qu'il cesse de placer, en l'isolant, la drôlerie au premier plan de ses préoccupations. Il lui préfère des déviances sournoises qui peuvent paraître plus ou moins drôles, par ailleurs ou de surcroît.

Avec l'humour de l'époque romantique dont nous sommes les héritiers directs, prend fin ce qu'on appelait traditionnellement la "franche gaieté" du fonds "gaulois". Car son propos n'est pas pour l'essentiel de faire rire, même s'il produit par ricochets des effets "risifiques".¹ Il vise à détraquer la communication en usant de dysfonctionnements qui la sapent ou la brouillent. Il la rend confuse et douteuse par la mise au jour d'implications qu'on dissimule d'ordinaire, pour qu'elle se déroule sans encombres. C'est ainsi qu'il fait apparaître les signifiants au fondement des signifiés, le non-sens dans les procédures de la signification, la déraison logée à l'enseigne du langage. Du fait qu'il délègue ses pouvoirs dans un moment de récréation, l'humoriste amuse, il introduit dans des circuits strictement codés une aire où le jeu s'exerce en toute liberté.

¹. "qui produit le rire", H. Huguot, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*. Pour son suffixe et sa syllabe supplémentaire, on peut préférer à "risible" cet adjectif disparu.

Il échappe ainsi aux régulations qui organisent la quasi totalité des énoncés. Il suffit cependant que soit perçu un symptôme d'aliénation pour que la commiseration ou la crainte effacent le sourire car le "déraillage" bascule alors dans la pathologie. En ce sens, A. Breton a tort de parler, à propos des délires de J.P. Brisset, d'un "humour de réception".² D'une part parce que tout humour relève de la réception, fût-ce dans le cas où je me trouve drôle moi-même. Et d'autre part, parce que la "parole de Dieu" que révèlent les étymologies délirantes du philologue, ont tôt fait d'inquiéter le lecteur qui s'empresse de délaissier les élucubrations de *La Grammaire logique*.³ Il convient cependant que dans des formes aiguës de l'humour, l'effroi d'un moment de folie parcourt l'énoncé, qu'il laisse planer un doute sur les propos qui sont tenus, qu'il oblige l'interlocuteur à évaluer leur dosage d'insanité et de sens. C'est par ce genre d'hésitation que l'humour se distingue de la drôlerie pure et simple, qu'il appréhende l'étrangeté de significations dont les ricochets suggèrent des profondeurs abyssales. Car les grains de folie, en même temps qu'ils pimentent les propos de l'humoriste, en dévoilent le caractère inquiétant. La communication qu'ils instaurent invite à une aventure où chacun court un certain péril.

Alfred Jarry, journaliste chroniqueur, commente le tout venant de l'actualité, il prend à son égard le recul qui lui permet d'en interroger les tenants, les aboutissants et les invariants, à la manière de l'ethnologue ou du sociologue. Dans la plupart des cas, l'événement auquel il se réfère, est immédiatement intelligible pour le lecteur d'aujourd'hui, bien qu'il en méconnaisse le contexte: le roi d'Angleterre a été opéré de l'appendicite, les pétards et les feux d'artifice de la fête Nationale ont causé de nombreuses victimes, un enfant a été renversé par une automobile de course, et ainsi de suite. Ces faits sont d'intérêt général, ils procèdent des moeurs, des rites ou des institutions, d'un éthos social et culturel qui concerne tout un chacun (l'armée, l'église — le mariage, les transports en commun); par ailleurs, le commentateur les met à distance afin de les exploiter en vue d'une théorisation. La conjoncture nourrit une réflexion au long cours, si bien que l'ensemble des chroniques

2. A. Breton oppose l' "humour tout de réception" à l'humour d'émission "de la plupart des auteurs" qui l'intéressent (*Anthologie de l'humour noir*, J.J. Pauvert 1966, 308). L'expression "la plupart" révèle le caractère indécis de la limite entre l'humour volontaire et l'humour involontaire, entre la production de l'objet drôle et la drôlerie d'une production au regard de son ou de ses "récepteurs". Voir: M. Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs*, Ramsay 1986.

3. Cet ouvrage, publié à Angers "chez l'auteur", en 1883, ainsi que *Les Origines humaines* (Angers 1913), ont été réédités par Baudouin, en 1980.

présente moins une illustration de la vie quotidienne pendant la Belle Époque que l'activité d'un intellectuel. Saga de la sagacité et philosophie de la petite Histoire.

Comment se caractérise la position de Jarry alors que le sollicitent les aléas de l'actualité et une collaboration à des périodiques divers? Il se pose en humoriste, c'est-à-dire qu'il prend le parti de désamorcer les événements de leur charge affective pour les poser en objets de recherches. Il opte également pour un point de vue élitiste qui postule l'insuffisance et la non pertinence des données immédiates. La perception première est trompeuse, toute vulgate aberrante, si bien qu'un esprit éclairé commence par se défier de la *doxa* et qu'il érige le paradoxe en condition *sine qua non* de la connaissance. Il conforte ce postulat philosophique par le principe scientifique selon lequel toute "réalité" se compose d'éléments que ses apparences dissimulent. De même que la chaleur sépare les molécules ("il y a alors décomposition spontanée, dissociation"⁴), de même que le chimiste fait apparaître les éléments constitutifs d'un corps (deux parts d'hydrogène et une part d'oxygène pour l'eau, c'est-à-dire deux gaz pour former un liquide), toute réflexion doit, pour échapper aux illusions du bon sens, se livrer à une pratique systématique de l'analyse: "Il faut opérer par la dissociation, et non par l'association des idées. Une association est presque toujours banale. Une dissociation décompose et découvre des affinités latentes", écrit J. Renard dans son *Journal*,⁵ avant que Remy de Gourmont ne se livre régulièrement à ce genre d'exercice.

Les études que celui-ci publie dans le *Mercure de France* illustrent sa passion pour la "culture des idées".⁶ Tout en se défendant d'être tenté par le paradoxe, il conçoit une méthode qui pose "les règles du jeu de l'esprit" (préface de 1909). La "dissociation des idées" refuse les associations formées de longue date, elle concerte de nouvelles associations et — "ce qui est plus rare" — tente d'organiser "d'originales dissociations" soumises à une logique dont "les

⁴. Le *Dictionnaire universel du XIXe siècle* de P. Larousse (T. 6, 1870) cite cette formule de L. Figuière, dans l'article "dissociation". Celui-ci doit être rapproché de l'article "décomposition" qui est suivi d'une présentation de l'ouvrage en quatre volumes de Maine de Biran, *De la décomposition de la pensée* (1841) dont se souviendra peut-être R. de Gourmont, lorsqu'il invoquera la "dissociation des idées". L'intérêt de Maine de Biran pour les techniques du raisonnement "développé par les signes et les formes du langage", a trouvé son accomplissement dans les écrits de Wittgenstein.

⁵. J. Renard, *Journal*, 24 janvier 1890.

⁶. R. de Gourmont, *La Culture des idées*, *Mercure de France* 1900 (réimprimé en 1909 puis en 1964 par le même éditeur). C'est à cette dernière édition que renvoient nos références.

complaisances sont infinies".⁷ Alors que les lieux communs présentent des agrégats anciens formés à partir d'analogies (Byzance = fin de l'Empire romain = décadence), leur dissociation oblige à concevoir de nouvelles combinaisons que Gourmont place sous l'égide de la "noblesse dédaigneuse" à laquelle l'intelligence doit aspirer. Parfaitement insoucieuse de morale et sans doute aussi d'une vérité qui semble hors d'atteinte, la dissociation se livre aux opérations d'une mathématique abstraite. C'est ainsi que Gourmont dévoile, aux fondements de la Justice (notion à la fois incontestable et indémontrable) une confusion entre l'idée de droit et celle, toute théologique, de châtement. Si on considère la Justice pour elle-même, délestée de ses implications morales ou sociales, ne devrait-on pas admettre qu'elle doit punir, plutôt que le voleur ingénieux, l'imbécile qui s'est laissé berné par lui ?

R. de Gourmont emprunte volontiers le masque sarcastique du maître à penser donnant des "Conseils familiers à un jeune écrivain",⁸ à la manière de Swift qui avait présenté avec le plus parfait cynisme ses *Conseils aux domestiques*. De ces pétitions de principe, Jarry tire quelques certitudes auxquelles il restera fidèle dans l'ensemble de ses chroniques: il n'existe pas d'opinions vraies ou fausses mais des opérations qui seules sont incontestables, du fait qu'elles relèvent d'"idées pures". Fondateur de certitudes, le langage est également à l'origine de tous les errements. S'il paraît vain de vouloir y échapper, on peut cependant privilégier la part de réflexion abstraite qu'il permet en le préservant de ses "végétations parasites". Livrée au déchiffrement des signes, l'intelligence décape la concrétion des idées reçues. La culture des idées jamais ne se fige en certitude, elle se définit comme le jeu en perpétuelle activité d'une dissociation qui gouverne de nouvelles associations.

Si les chroniques de Jarry s'acharnent, deux fois par mois (dans *La Revue blanche*) ou semaine après semaine (dans *Le Canard sauvage*), à porter des "lumières sur les choses de ce temps", on comprend qu'il s'agit d'une élucidation inhabituelle. Leurs clartés sont d'ordre intellectuel, elles ne s'attachent pas tant à la matérialité des faits qu'à leurs propriétés, leurs relations ou leurs

7. R. de Gourmont, *op. cit.*, 63. Association et dissociation occupent une place de première importance dans les opérations argumentatives qu'étudie C. Perelman: "Nous entendons par procédés de liaison des schèmes qui rapprochent des éléments distincts et permettent d'établir entre ces derniers une solidarité visant soit à les structurer, soit à les valoriser positivement ou négativement l'un par l'autre. Nous entendons par procédés de dissociation des techniques de ruptures ayant pour but de dissocier, de séparer, de désolidariser, des éléments considérés comme formant un tout ou du moins un ensemble solidaire au sein d'un même système de pensée" (*Traité de l'argumentation; la nouvelle rhétorique*, édition de l'Université de Bruxelles 1970, 255-256).

8. R. de Gourmont, *op. cit.*, 81.

virtualités. Les considérations du chroniqueur intéressent des notions abstraites combinées en systèmes d'oppositions, d'homologies, de transformations. D'où la nature particulière de ces écrits qui, peu ou prou, relèvent pour la plupart de l'argumentation. Celui qui y expose son point de vue, cherche à l'imposer à son lecteur en s'adressant selon les cas (et parfois simultanément) à ce que Pascal appelait, en les opposant, la "raison" et la "volonté", c'est-à-dire de manière tantôt rationnelle, tantôt émotionnelle, en s'efforçant soit de convaincre (par la démonstration) soit de persuader (par des subterfuges).⁹ Dans tous les cas, l'argumentation vise à emporter l'assentiment d'un lecteur qui pénètre dans l'univers du raisonnement comme on pénètre dans celui du conte, en se laissant emporter par une dynamique interne tout à la fois logique et fabuleuse. Au demeurant, il y accède avec d'autant plus d'aisance que Jarry entremêle à l'envi, souvent de façon indiscernable, argumentation, création et fiction.

L'ensemble des cent cinquante chroniques configure un massif touffu et composite. Deux types d'argumentation y prédominent, qui empruntent les voies divergentes de la séduction et de la démonstration. Si elles interfèrent parfois, chacune n'en fait pas moins appel à des compétences particulières, aux jeux de l'imagination ou de la déduction. Chroniqueur poète, Jarry métamorphose les réalités familières, chroniqueur logicien, il en met à nu les articulations et leurs implications effectives ou supposées.

Les jeux de la métamorphose:

Les textes dans lesquels il transforme les réalités ordinaires par son obstination à filer la métaphore, sont les plus faciles d'accès et les plus attrayants. Ils réactualisent un procédé cher aux auteurs burlesques qui, de longue date, se plaisent à transposer sur le mode trivial des oeuvres et des personnages de renom: Scudéry dans son *Virgile travesti*, ou M. Twain qui relate en journaliste de la presse populaire l'assassinat de Jules César.¹⁰ C'est ainsi que "La Passion considérée comme course de côte" (la seule chronique de Jarry

⁹. On se reportera aux deux premiers chapitres de l'ouvrage d'A. Boissinot, *Les textes argumentatifs*, Bertrand-Lacoste 1996.

¹⁰. M. Twain, *Contes humoristiques*, Mercure de France 1989, 161-165. On s'étonne de voir que ce conte n'a pas été classé dans la section "Pastiches et parodies" du volume. La même remarque peut s'appliquer, au demeurant, à bien d'autres contes remarquables qui décalquent de manière bouffonne les récits édifiants ("Histoire du méchant petit garçon") ou les réponses des journaux dans leur rubrique "courrier du coeur" ("L'infortuné fiancé d'Aurélia").

qu'A. Breton retienne pour son *Anthologie de l'humour noir*) assure au lecteur le double plaisir du sacrilège et de la procédure familière. Car l'association entre des isotopies de registres et de contenus dissemblables (en l'occurrence sportives et religieuses) est le propre de la transposition parodique.

Dans ce type de chroniques, Jarry pose un *a priori* qui énonce le programme de la spéculation, et il l'exploite jusqu'à son terme ultime. La profusion des déductions transforme l'arbitraire du postulat en démonstration au long cours. Alors que l'analogie semble privée d'enjeu idéologique (l'antimilitarisme ou l'anticléricalisme y jouent un rôle convenu), celui-ci se confond avec une virtuosité qui vaut pour elle-même. Jarry assimile les noyés à une espèce aquatique, les machines à sous à des troncs d'église, le drapeau à un animal, les trolleybus aux grands fauves. Chaque fois une réalité familière (*le Comparé*: noyés (a), machines à sous (b), drapeau (c), trolleybus (d)) est assimilée à une autre, elle aussi familière, mais qui n'entretient, eu égard à la connaissance que nous en avons, aucun rapport avec elle (*le Comparant*: espèce aquatique (a'), troncs d'église (b'), animal (c'), rhinocéros (d')). Suivant le parcours d'une gageure, l'écrivain valide une analogie improbable par tous les moyens que le langage met à sa disposition. L'argumentation relève alors de la rhétorique épидictique, elle se présente comme un discours d'apparat qui emporte l'adhésion non par la rigueur de la démonstration mais par les attraits de la séduction.

L'analogie peut être posée sur le mode affirmatif du discours autorisé ou avec la prudence qu'implique toute démarche réfléchie. Dans le premier cas, le chroniqueur fait état d'un savoir universellement partagé ou de ses propres observations, dans le second cas, il pose une hypothèse qu'il transforme en proposition. Dans "Les Pauvres des gares", il commence par se défier des extrapolations car toutes les gares ne ressemblent pas à celle de Bruges dont l'architecture est celle d'une église. Il n'en affirme pas moins qu'elles sont toutes consacrées à la charité. Suit un exposé qui rend compte de la difficulté d'utilisation que présentent les distributeurs automatiques de friandises. Ils promettent un plaisir immédiat auquel répugne la Compagnie qui les gère. D'où la difficulté de porter une réclamation en cas de mauvais fonctionnement et le châtement qu'encourent les protestataires: de fait, la Compagnie ne se préoccupe que de la distribution des sommes réunies à ses employés nécessiteux.

Le cours logique du raisonnement met en évidence une analogie entre les appareils à sous et les troncs des églises: tantôt pour

marquer des différences (l'église promet une récompense dans l'autre monde), tantôt pour souligner des similitudes (les Seigneurs de la Gare méprisent les plaisirs sensuels). Ce qui importe à la démonstration est d'avoir lieu jusqu'au bout, et coûte que coûte, c'est-à-dire au prix de nombreux paralogismes, sophismes et jeux de mots. Le propos ne peut se développer qu'à la condition de soumettre le bon sens à l'épreuve du langage — qui toujours l'emporte. Dans un espace limité (de deux à quatre pages, le plus souvent), l'observateur fait apparaître des ressemblances et des dissemblances, sa démonstration associe étroitement les propositions aux réfutations. D'où la récurrence des marqueurs d'opinion (A) et des régisseurs de relations (B):

— (A): "D'après nos observations"; "croyons-nous"; "comme on sait"; "à notre avis"; "on peut inférer"; "nous sommes en mesure de prouver" ("Les moeurs des noyés"); "sans contredit"; "en effet"; "Il est indiscutable"; "selon toute apparence", etc. ("Cynégétique de l'omnibus").

— (B): "diamétralement opposé"; "de même que"; "à l'instar des"; "comme" ("Les moeurs des noyés"); "une nuance qui rappelle", "il n'en faut chercher d'autre cause que"; "semblable"; "à s'y méprendre"; "n'est comparable qu'à "; "Cet appendice diffère"; "de même qu'on", etc. ("Cynégétique de l'omnibus").

Par un réseau serré d'informations où prolifèrent les connecteurs assertifs, associatifs, distinctifs, Jarry tisse une toile où le lecteur se laisse prendre comme on se laisse capter par les appâts d'une belle déduction, en oubliant son horizon de vérité. Car le chroniqueur s'attache au plaisir de captiver, en défiant le principe de réalité, en délestant les énoncés de leurs référents afin que ceux-ci prennent leur essor dans l'empire des Idées, là où l'omnibus est suivi à la trace par des trappeurs, là où d'impitoyables piqueurs assaillent le Drapaud, là où le Volant avère les théories du transformisme. La chronique ignore la vraisemblance, elle édifie son propre référent sur un mode mi-poétique mi-fantaisiste qu'autorise une charpente strictement agencée. Celle-ci assure l'autonomie d'un monde imaginaire dont le régime est celui de la double appartenance confirmée point par point en chacun de ses éléments.

Parce qu'elle ne se soumet qu'aux règles de son propre engendrement, elle ignore les implications mystiques de l'analogie universelle. Imposées par coup de force, les similitudes qu'établit Jarry, visent à confondre les "réalités" qu'elle recouvrent par des interférences entre le Comparant et le Comparé. Ce qui vaut pour

l'Église, ses fidèles, ses credos, vaut également pour la Gare, ses usagers, leurs préoccupations. Si bien qu'un terme commun s'applique chaque fois avec la même pertinence à la collecte de la monnaie dans les deux cas ("Les Pauvres des gares"):

<u>Comparé</u>	<u>Termes communs</u>	<u>Comparant</u>
<i>Gares</i>		<i>Églises</i>
	monuments	
	charité	
	troncs	
	aumône	
	Compagnie	
	âmes	
	pêcheurs	
	cellules	
	feu, fumée	

La double appartenance de nombreux termes, organise un principe d'indistinction que Jarry applique à toutes sortes d'événements (voir "Les Sacrifices humains du quatorze juillet"). Il consacre ainsi la prééminence d'une réalité textuelle divulguée plus tard par le premier *Manifeste du Surréalisme* qui invoque une "réalité absolue", "supérieure", résultant "de certaines associations" où les contradictions se résolvent. Mais plus qu'elles n'opèrent, comme le demande Breton, le rapprochement "en quelque sorte fortuit de deux termes",¹¹ les associations chères à Jarry dissolvent les analogies en un précipité textuel où la référence se manifeste d'une certaine manière, où le "réel" existe sur un certain mode. Contemporain de Mallarmé, le journaliste de *La Chandelle verte* s'impose une quête de l'absolu qui vénère l'abstraction sans pour autant se vouer à la désincarnation. La mystique qu'elle manifeste est celle des signes voués à l'observation et à l'expérimentation.

"Le Drapaud" désigne l'analogie par un mot-valise qui de prime abord le rend problématique. Car, du début à la fin de cette longue chronique, le *drapeau*, de toute évidence, s'y dispense du *crapaud*. La métamorphose atteint là son point critique du fait que l'écrivain produit une créature qui pour être précisément désignée, n'en demeure pas moins irréprésentable, voire inconcevable. Le Drapaud est, en effet, identifié tour à tour, dans le texte, au hérisson, au serpent, à la chauve-souris et à l'escargot. Il se roule en boule, bien qu'il dispose d'un corps peu flexible, il exhibe des

¹¹. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1929), "Idées", Gallimard 1963, 51.

piquants qui "à vrai dire"... n'en sont qu'un (ressemblant à une corne), des ailes nombreuses qui, elles aussi, n'en forment qu'une, "unique [...] et trilobée, quant à sa couleur". Qu'on le considère dans ses différentes parties, ses caractérisations ou ses actes, le Drapaud ne compose pas un de ces monstres fantastiques qu'on peut se figurer sans difficulté, mais un être foncièrement verbal qui transgresse le principe d'identité, et qu'impose un effet de présence impossible:

Ce drapaud endormi dans sa bauge, d'après nos observations, se roule en boule à la façon du hérisson; mais ses piquants sont disposés autrement: à vrai dire il n'en porte qu'un, de couleur jaunâtre et métallique, dirigé le plus souvent vers le ciel: une sorte de corne. Son corps est cylindrique à l'instar de celui du serpent, mais peu flexible. Aussi notre comparaison du sommeil du drapaud avec celui du hérisson n'est-elle pas de tous points congrue. La vérité est qu'il replie, autour de ce corps rigide et reposant sur le sol par le bout de sa queue, des ailes membraneuses, ou plutôt une aile unique, aussi mince que celles de la chauve-souris, et trilobée, quant à sa couleur, dont le bariolage flatte l'oeil presque autant que celui de certains escargots.¹²

Les exercices de métamorphose n'excluent pas la satire, comme l'indique telle remarque sur les grâces accordées par l'Église aux fidèles, "au prorata" de leurs offrandes. Assimiler la quête à une activité commerciale, le drapeau tricolore à une bête étrange, alors qu'ont été votées les lois contre les congrégations ou que l'armée, sur la défensive, doit affronter les attaques des dreyfusards,¹³ c'est refuser à des institutions consacrées un respect qui, selon certains notables ou le parti nationaliste, leur est acquis de droit. Toutefois, bien que les grands de ce monde ou les corps constitués soient pris en compte par les "mythologies" de Jarry,¹⁴ ils ne représentent pas une cible privilégiée car le chroniqueur accorde le même intérêt à

¹². A. Jarry, OC II, 354.

¹³. Le substantiel dossier publié par H. Bordillon dans les Notices et les Notes de la Pléiade élucide la plupart des références à l'actualité que commente Jarry. En 1901 et 1902 le Bloc des gauches met en oeuvre une politique "radicale" bientôt marquée par l'anticléricalisme du ministère Combes. Rappelons, par ailleurs, que condamné de nouveau par le Conseil de guerre de Rennes en 1899, Dreyfus a été gracié quelques jours plus tard par le Président de la République, E. Loubet. Il ne sera réhabilité qu'en 1906.

¹⁴. Comme les "Spéculations" d'A. Jarry, les "Mythologies" de R. Barthes (réunies en volume en 1957), commentent les événements de l'actualité dans des billets journalistiques. Mais le propos politique et sociologique de "démystification" du second tranche avec celui de son prédécesseur, délibérément imperturbable et cruel.

des événements d'importance inégale comme le vote des femmes en France et la suppression du sabre dans la cavalerie britannique. Sa préoccupation principale n'est ni de dénoncer ni de ridiculiser, comme le ferait un satiriste "engagé", mais de saper les certitudes, fût-ce sur le mode plaisant, d'amener le lecteur à se demander si, d'un certain point de vue, les troncs des églises ne représentent pas des espèces déguisées d'appareils à sous, ou dans quelle mesure les événements criminels rapportés lors d'un procès ne se conforment pas à un scénario antérieurement conçu par la fiction littéraire ("Edgar Poe en action").

Le simple fait de montrer qu'on peut intervertir sans peine les éléments qui procèdent de deux séries distinctes a valeur probatoire. Un autre mode de la réflexion consiste à abroger une certitude au profit d'une autre que l'argumentation établit. Alors que dans le premier cas les opérations se déclinent sur le plan du paradigme, dans le second cas le raisonnement, en quête de vérité, progresse, pour ainsi dire, pas à pas, sur le plan syntagmatique. La dynamique de la chronique est alors déterminée par la succession des arguments. Quitte à ce que la validité du raisonnement l'emporte sur la fiabilité, nécessairement précaire, des propositions avancées.

Les jeux du raisonnement:

Tantôt le raisonnement emprunte la ligne d'une démonstration rigoureuse, tantôt il suit un chemin sinueux qui invite à une extrême attention, tantôt enfin il brouille les pistes, de sorte que le lecteur ne sait ni où elle le mène ni où il en est. Les humoristes se placent volontiers sur le terrain de la logique afin de confondre la Raison, là même où elle devrait triompher avec le plus d'éclat. Swift détraque le syllogisme, L. Carroll manigance des jeux mathématiques, tandis qu'A. Allais montre que "la logique mène à tout, à condition d'en sortir".¹⁵ A. Jarry, pour sa part, semble postuler qu'un raisonnement ne manque pas de mener quelque part

¹⁵. Les sophismes et syllogismes sont familiers aux doctes Eolistes, fervents admirateurs des "éructateurs", dans *Le Conte du tonneau* (VIII section) de Swift: "1. Les mots ne sont que du vent. 2. Or le savoir n'est fait que de mots. 3. Donc le savoir n'est rien que du vent". Le volume de la Bibliothèque de la Pléiade consacre une part importante aux "Oeuvres logiques" de Lewis Carroll, qui comportent notamment *Un Conte embrouillé* et *La Logique symbolique* (p. 1405-1621). Quant à la sentence d'A. Allais, elle donne son titre à la belle anthologie que F. Caradec a publiée en 1970 aux éditions Horay. Il y cite une formule que Paul Acker appliquait à Allais: "Admirable logicien, il déduisait d'un phénomène très naturel [...] des conséquences rigoureuses, bien que tout à fait imprévues. Il régissait en maître absolu le royaume de l'absurde avec les lois de la raison, et, semblable à Spinoza, tenait pour réel tous les possibles", *ibid.*, 6.

celui qui l'engage, pour peu qu'il prenne à contre-pied un certain ordre établi.

Les points de vue de l'Ingénu ou du Persan qu'adoptaient les philosophes du XVIII^e siècle, faisaient apparaître l'étrangeté des mœurs contemporaines. La naïveté de Jarry chroniqueur, quant à elle, oriente une réflexion. Elle pointe une contradiction ou un paradoxe, à partir desquels se formule une thèse qui fait l'objet de la démonstration. "De quelques viols légaux" constate que la législation, de manière contradictoire, tantôt encourage et tantôt condamne la relation sexuelle sous contrainte. À partir de là deux hypothèses sont confrontées dont l'une signale l'arbitraire de la loi et l'autre sa docilité à l'égard du plus grand nombre. Elles seront toutes deux avérées par la suite: le viol est interdit parce qu'il intéresse chaque fois peu d'acteurs mais il advient qu'on le tolère dans certains cas: l'examen légiste par lequel un médecin peut se livrer au "stupre officiel" sur le corps d'une enfant et le mariage qui se commet sous l'autorité de l'Église, en présence de témoins. Il reste à la conclusion d'élucider le paradoxe initial en interprétant la représentation allégorique de la Justice. Feignant de la confondre avec le Droit, le chroniqueur n'a pas de mal à démontrer que ses plateaux, loin de figurer une extrême sensibilité à l'égard de l'équité, témoignent d'un équilibre instable. Régulièrement ballottée entre la règle et l'exception, la Justice est soumise aux pressions du plus grand nombre, tout en légalisant des pratiques singulières. Les forces qui la mobilisent ne sont donc pas celles que l'on croit car elle préserve le bon plaisir du plus fort. La question qui se pose à l'occasion d'un fait divers (une petite fille enlevée par des nomades a-t-elle été victime de leurs abus sexuels?) permet à Jarry de mettre au jour la vraie nature de la Justice, vouée aux aléas de l'arbitraire — et manifestement ainsi nommée par antiphrase.

Le fil du raisonnement se dévide logiquement. Les aberrations mises en exergue dès les prémisses sont illustrées de manière à convertir des hypothèses en thèses. Démonstration rigoureuse, menée avec brio, pour peu qu'on oblitère l'aporie qui la fonde. En effet, dans la société française de l'époque, il ne peut se produire de "viol légal". Jarry dissocie les unités de sens que le terme comporte (viol = "relation sexuelle" + "violence" + "violation de la loi"), il n'en retient que les deux premières, puis il les associe à... "la loi". Dès lors, il peut aisément démontrer que dans des cas précis le viol a lieu en toute légalité.

D'autres chroniques développent avec la même rigueur des thèses paradoxales, démontrant que les filles "en carte" préfigurent l'accession des femmes au droit de vote ("Les Cartes d'électrices")

ou que la peine de mort devrait, pour produire son plein effet, être appliquée... à titre préventif ("L'Abolition de la peine de mort"). Il advient cependant que les méandres du raisonnement obnubilent le propos. Les hypothèses et les thèses dévient ou se contrecarrent, les digressions enlissent la démonstration dont le fil se perd. "L'Appendice du Roi" commence par affirmer que l'opération, loin d'avoir empêché les cérémonies du couronnement d'Édouard VII, en représentent le préliminaire obligé. Il est naturel, en effet, que les Anglais vérifient l'ancienneté d'un lignage en s'assurant de la présence d'un vestige organique. Mais, par ailleurs, la spéculation identifie l'appendice aux organes sexuels du taureau qu'ont adorés les anciens égyptiens ainsi que les Sahibs de l'armée irlandaise. La chronique n'en conclut pas moins qu'une ascendance véritablement ancienne abolit toute trace apparente d'appendice...

Ce type de spéculation ne renonce pas à établir une vérité, comme en témoigne l'insistance des termes et des tours argumentatifs. Toutefois les digressions s'attardent à faire état de manies médicales (l'appendicite est à la mode) ou à établir des accointances étymologiques, entre le "mess" des officiers et la "messe", afin de rendre compte de la dévotion des militaires à l'égard du drapeau, vestige de "quelque Chose qui Pend". La chronique manifeste à la fois la passion de prouver et la difficulté de cette passion à clairement discerner son point d'application. Les propositions se succèdent sans souci de cohérence globale: l'appendice du Roi prouve l'ancienneté de son ascendance; son absence n'en témoignerait pas moins d'un authentique haut lignage. La rigueur du raisonnement n'empêche ni les contradictions, ni les solutions de continuité. La ligne logique laisse place à une ligne mélodique qu'articulent des homologies et des associations aptes à surmonter les contradictions. La chronique "Les Poteaux de la Morale" ne se contente pas de commenter une nouvelle signalisation routière destinée aux automobiles. Elle interroge le statut des signes que dispose l'Association Générale Automobile, et leurs relations avec leurs référents. Dans quelle mesure une sémiologie routière a quelque chose à voir avec une réalité empirique faite de côtes et de virages? Et dans quelle mesure sa cohérence interne ne se détermine-t-elle pas aux dépens de la réalité qu'elle est censée signaler? "Les Poteaux de la Morale" invitent à la réflexion en entremêlant aux informations les digressions et les mystifications. De fait, ils concernent au premier chef la Morale des Poteaux de signalisation et le statut de tout langage symbolique.

"Battre les Femmes" commence par mentionner une information

parue dans *International News*, que reproduit la très sérieuse *Revue internationale de l'Enseignement* du 15 décembre 1901. Il s'agit de l'invention, venue de la colonie anglaise du Cap, d'"un correcteur orthomathique" destiné à sanctionner les élèves — une machine à battre, "à fouailler" — dont Jarry propose d'étendre l'usage à divers domaines:

- pour stimuler l'ardeur des vieillards (par une action "à la Jean-Jacques" dont on connaît un passage des *Confessions* sur les effets érotiques de la fessée)

- pour châtier les épouses

- ou pour suppléer auprès d'elles aux carences du mari ("Qu'est-ce en somme que l'oeuvre de chair [...] sinon une castigation intérieure ?")

- En revanche il ne recommande pas la machine aux marins qui lui préféreront les services de "conjointes en gomme élastique".

La réflexion enchaîne alors sur une comparaison entre ces dernières et les épouses véritables, en mesurant les avantages et les inconvénients des unes et des autres: gratuité du transport pour les premières — les conjointes en gomme — gratuité de l'acquisition pour les secondes — les épouses véritables. Elle conseille enfin, en guise de conclusion, d'acquérir le strict minimum des conjointes en caoutchouc ("On entre en communication avec elles au moyen d'une valve") pour joindre aux avantages du plaisir ceux de l'économie. Envisageant tour à tour la situation des élèves, des vieillards, des époux, puis des célibataires, la chronique se défait de son titre, elle passe sans crier gare de la pédagogie à la stimulation érotique, puis aux usages de la vie conjugale, pour se terminer en évoquant les satisfactions de l'auto-érotisme. Alors que certains développements s'intéressent à l'art de redresser les torts, d'autres concernent la stimulation du désir masculin, d'autres enfin sa satisfaction par des voies qui n'ont strictement rien à voir avec celles que propose le castigateur. Au lecteur de suivre le fil d'une argumentation particulièrement tortueuse qui, de toute évidence, emprunte le cheminement de la divagation.

On ignore comment ont réagi les lecteurs de ces billets d'humeur. Humeur sombre ou cynique, impavide en tous cas, que les collaborateurs du *Chat Noir* avaient mise au goût du jour. Jarry revêt le masque de l'homme de science, afin que son observation se déroule en toute objectivité. "Qu'on ne s'étonne donc point de l'accueil empressé que les cannibales font aux blancs", déclare-t-il dans "Anthropophagie"; et à l'occasion de l'arrestation d'un profanateur de cadavres: "L'usage de forniquer avec les morts a

toujours été considéré comme au plus haut degré saint et moral" ("Hommages posthumes"). Ces considérations ne désarçonnent que les profanes, elles séduisent en revanche les lecteurs initiés au pacte humoristique, qui admettent la transgression des tabous, du moins le temps d'une chronique. La tonalité "noire" ne représente qu'une valeur parmi d'autres. Déjà bien exploitée par les "frénétiques" puis les "macabristes", elle n'inquiète guère en tant que telle. Ce qui déconcerte, en revanche, tout en amusant, ne procède pas des thèmes mais d'une démarche, d'une attitude mentale.

Depuis la fin du XIX^e siècle, les psychiatres portent leur attention sur une perturbation qu'ils appellent "folie raisonnante" ou "délires chroniques". Un certain nombre d'ouvrages cliniques de l'époque sont encore cités aujourd'hui comme initiateurs, ceux du docteur Magnan ou des docteurs Sérieux et Capgras, par exemple.¹⁶ Comment caractérisent-ils les perturbations auxquelles Kraepelin attribuera le terme générique de "paranoïa" (dont la "paraphrénie" se distingue en raison de ses structures instables, moins organisées)? Elle se développe "en réseau" de manière à former un ensemble que régit une cohérence interne: de déduction en déduction, les délirants chroniques parviennent "à se former une conviction inébranlable".¹⁷ La disparition du sentiment de contingence conforte le caractère systématique de leurs interprétations. Indifférents à tout ce qui n'alimente pas leur intelligence des choses, ils intègrent à leur univers n'importe quel événement, fût-il le plus insignifiant ou le moins pertinent. "Ainsi, tout fait et tout objet acquièrent une signification personnelle et une valeur symbolique tirées le plus souvent d'une particularité secondaire [...] L'activité interprétative aboutit à des découvertes de sens, mais aussi à des justifications, des vérifications, des recherches perpétuelles de raisons, d'arguments, tendant à confirmer le système délirant en cours d'élaboration".¹⁸ Ce travail d'interprétation concerte un univers autonome que les Sujets maîtrisent par des associations d'idées, des homologues formelles ou phoniques, des arguments paralogiques: "le point de départ de leurs raisonnements est faux mais enfin ils raisonnent".¹⁹ En construisant de toutes pièces une réalité différente de celle que le

¹⁶, On se reportera notamment à: V. Magnan, *Leçons cliniques sur les maladies mentales*, Paris 1880; Magnan et Sérieux, *Délires chroniques*, Paris, s.d.; Sérieux et Capgras, *Les Folies raisonnantes*, Paris 1907.

¹⁷, Magnan et Sérieux, *op. cit.*, 62.

¹⁸, P. Deniker, Th. Lempérière et J. Guyotat, *Précis de psychiatrie clinique de l'adulte*, Masson 1990, 174.

¹⁹, Magnan et Sérieux, *op. cit.*, 9.

sens commun reconnaît, ils font valoir la prévalence de leurs propres perceptions.

La psychanalyse conçoit cette pathologie comme une défense résultant d'une incapacité à appréhender le réel. Il en résulte un imaginaire construit sur le mode de la projection. Le paranoïaque réédifie le monde "pas plus splendide certes, mais du moins tel qu'il puisse de nouveau y vivre. Il l'édifie par le travail de son délire", écrit Freud.²⁰ En fait, il le modèle comme le ferait l'enfant qui par toute-puissance projette sur l'objet ce qui procède de son Moi archaïque. Si la maîtrise du monde imaginaire — dès lors perçue comme le seul qui soit véritable — témoigne de son inaptitude à l'objectivation, elle manifeste néanmoins la suprématie du Sujet pour qui le réel s'érige en miroir narcissique.

Bien entendu, il n'est pas question de passer les jeux de Jarry au crible de la nosographie psychiatrique et de l'herméneutique freudienne — d'autant que l'intéressé ne formule aucune demande de thérapie. La référence aux errements de la folie permet cependant de comprendre la difficulté d'accès de ces écrits, et l'ambiguïté du plaisir qu'on y prend. Ils suscitent à la fois la jouissance d'une libre édification par la maîtrise des signes, et l'effroi des aberrations qui menacent la connaissance empirique et les usages de la raison. Par leur acharnement à établir des vérités, les chroniques de Jarry font naître l'inquiétude car elles empruntent une tournure d'esprit qui relève d'un ordre moins rationnel qu'obsessionnel, sur lequel la réfutation n'a pas prise. Leur dysfonctionnement exalte les exploits d'un Moi livré aux fastes de sa toute-puissance, d'un Moi qui se joue aussi bien d'éventuels contradicteurs que de ses propres contradictions. Elles introduisent le lecteur dans un espace où prévalent chaque fois l'idée fixe (le volant est un volatile), la manie de prouver (par l'accumulation des indices, des preuves) et la volonté de puissance. Le Sujet ne cesse d'y soumettre à sa perspicacité les faits de l'actualité. Transformateur de la connaissance, le paradoxe dont il fait un usage surabondant, articule la systématique de son délire à son exaltation narcissique.

On voit ce que partagent l'humour spéculatif et le délire d'interprétation, mais aussi ce qui les sépare. Ils "déraillent" l'un et l'autre en suivant des parcours qui ignorent les sentiers battus (cf. *delirare*: sortir du sillon). En ce sens, l'humour, comme la folie, régit

²⁰ S. Freud, *Le Président Schreiber*, "Quadrige", Presses Universitaires de France 1995, 69. "Ce que nous tenons pour la production de maladie, la formation délirante, est en réalité la tentative de guérison, la reconstruction [...] [Par elle] l'être humain a reconquis une relation aux personnes et aux choses du monde" (*ibid.*, 70).

un autre monde qui s'organise aussi bien "à l'envers" (*Il mondo alla rovesa*) que dans le fatras ou dans la logique du non-sens. Toutefois l'aliénation soumet le malade à une idée fixe lancinante. L'humour, quant à lui, ne cesse d'assurer le contrôle des délires: l'obsession de l'aliénation mentale y laisse place à des simulacres qui se renouvellent pour mener de surprise en surprise, dans le jaillissement d'une création perpétuelle. La ratiocination raisonneuse y procède d'un monomane virtuose dont le sac à malice recèle plus d'un tour, d'un monomane qui se plaît à expérimenter des délires contrôlés... Il n'en joue pas moins le rôle du délirant chronique à ses risques, car on n'exhibe pas avec tant de constance les défaillances de la raison sans de sérieux motifs.

Questions

Edwards: Je remercie le professeur Grojnowski et Stéphane Ugarte pour cette intervention jumelée qui nous a présenté plusieurs modèles, plusieurs formes complexes avec lesquelles les chroniques, la "critique poétique" de Jarry s'apparente: le modèle linguistique; le modèle axiomatique — la fin de siècle fut une période de réflexion sur l'importance de l'axiome dans les mathématiques, de Hilbert en 1880 jusqu'à Gödel, une période très *logique* de la mathématique —; puis le modèle rhétorique. La rhétorique qui va jusqu'à la loi du délire est, elle aussi, habitée par le désir de prouver. Dans votre dernière phrase vous avez posé une question vraiment très importante: "à quel point est-ce que Jarry expérimente un système qui joue sur lui-même?" C'est-à-dire à quel point est-ce que Jarry est distant de cette forme, sur laquelle il peut actionner et faire des opérations délirantes pour une raison psychologique ou pour une raison de politique, parce que ses chroniques se terminent souvent avec une pointe de colère contre le fait que la rhétorique juridique, la rhétorique éthique semblent finalement arbitraires et manquent d'absolu. Donc, à quel point est-ce que Jarry est impliqué dans son travail sur ces formes, à quel point en est-il distant?

Grojnowski: Quelle est votre question?

Edwards: La question est de savoir, juste pour prendre un exemple, si Jarry est impliqué personnellement quand il montre l'arbitraire de la rhétorique éthique. Est-il proche des anarchistes?

Grojnowski: Je ne me suis pas posé la question à vrai dire, bien qu'elle soit parfaitement légitime. Je suis parti de l'intérêt que j'avais à suivre ces chroniques; et des réactions de rejet que je

constate souvent chez des lecteurs — ce n'est pas le livre le plus édité de Jarry: je crois que l'édition du Livre de Poche n'a jamais été republiée; elle date déjà de vingt ou trente ans, il faut croire qu'il n'y a pas de demande. Je pars simplement de mes réactions de lecteur. Je ne me pose évidemment pas de questions concernant la logique de l'auteur, c'était une fausse fenêtre que j'ai esquissée en parlant de la psychiatrie. Ce n'est pas le problème, c'est un problème que l'on peut se poser mais ce n'est pas celui que je me suis posé. Ce qui m'intéresse, c'est l'ambivalence que j'éprouve vis à vis de ces chroniques. Parce qu'elles me dérangent, elles m'inquiètent, elles sont perturbantes.

Ernoul: Oui, mais vous avez quand même fait une description nosographique...

Grojnowski: Sur le mode négatif, oui.

Ernoul: ...qui était articulée sur un certain nombre de champs nosographiques différents. Et à ce moment-là on peut effectivement se poser le problème de savoir comment l'expérimentation de tels champs, qui sont peut-être parfois voisins mais qui ne sont pas exactement les mêmes, peuvent être de l'ordre de celui qui se dit: "Eh bien je vais jouer un peu ce rôle-là, et puis après je jouerai ce rôle-là, et je vais épuiser la forte quantité des possibles, ou du moins de ce que je connais", ou bien dans quelle mesure n'est-il pas lui-même...

Grojnowski: Oui, on n'en sortira pas. C'est toujours le même problème, je suis du côté, disons, du lecteur: je vais regarder un tableau de Van Gogh, je vais éprouver certains "délires", si vous voulez, je vais lire une chronique de Jarry, etc. Et chaque fois, effectivement, je fais des expériences symboliques très complexes, et je ne m'interroge pas sur le statut de celui qui les a produites. Il me paraît légitime de m'interroger, mais ce n'était pas ma préoccupation. J'ai simplement essayé de mettre en regard des descriptions de médecins qui rendaient compte de ce qu'on appelle désormais la paranoïa, et du plaisir qu'on peut avoir — quand on est pas paranoïaque, d'ailleurs — à faire l'expérience d'une vision paranoïaque du monde. Parce que c'est ça le plaisir que nous éprouvons. Je me souviens avoir assisté à une soutenance de thèse avec des psychiatres, et ils disaient: "Mais vous avez, vous les littéraires, une vision complètement romantique de la maladie mentale. La maladie mentale authentique elle est triste, elle est affligeante, elle est répétitive." Le plaisir que j'ai en lisant les chroniques, c'est de faire l'expérience de toutes sortes de paranoïa, dont un paranoïaque est évidemment incapable. Donc je suis du côté du lecteur, pour répondre à la fois à vos deux interventions.

Béhar: Bon, mettons que vous n'avez pas voulu parler de paranoïa ni de maladie mentale à la fin de votre intervention, on met ça de côté. Mais il me semble quand même que Jarry pose une question fondamentale dans ses chroniques, c'est la question du sens et du bon sens. Il est évident que le bon sens commun *n'est pas bon*. C'est ce qu'il démontre au cours de ses diverses manipulations — que vous avez bien énumérées sur le plan rhétorique — mais le point de départ c'est de renverser la *doxa*. Cela étant, si on va dans votre voie du délire d'interprétation, comment qualifier les lecteurs qui se réjouissent de cela? Car il y en a quand même quelques-uns.

Grojnowski: Bien entendu. Je vous laisse le soin de répondre.

Béhar: Nous sommes tous délirants.

Grojnowski: Oui, mais nous ne sommes pas en état d'aliénation, et nous ne sommes pas enfermés. Ça fait une grande différence. Même si nous sommes des "border-line".

Béhar: Non, on n'enferme plus.

Grojnowski: Non, je crois que les œuvres d'art nous donnent des expériences, un type d'expérience très particulier. Il n'y a rien à voir entre l'expérience d'Ubu par exemple et l'expérience des chroniques. Le même producteur a deux imaginaires. Ce qui m'intéressait, c'était la spécificité de l'expérience que produisent les chroniques.

Béhar: Mais dans ce cas-là, pourquoi rapprocher ça d'une description médicale, alors que c'est tout simplement un phénomène de logique. Ce que vous avez fait tous les deux, dans votre exposé, c'est de montrer que Jarry est un logicien, mais simplement un logicien qui inverse le point commun, l'opinion commune, communément reçue. Pourquoi vouloir à tout prix...

Grojnowski: Oui, mais je trouvais intéressant aussi que des expériences que nous ne pouvions pas vivre volontairement au premier degré, soient autorisées par des représentations. Et c'est ça qui m'intéressait dans le parallèle que j'établis. On peut en rester à la rhétorique, mais c'est un peu triste. L'intérêt que nous avons pour la maladie mentale n'est pas né des surréalistes. Et quels en sont les enjeux? La réponse est assez simple: nous sommes concernés sans cesse par le délire d'interprétation, et la volonté d'avoir raison. Et à ce moment-là je comprends pourquoi je suis capté par les raisonnements de Jarry. C'est autre chose que des jeux rhétoriques. Le jeu rhétorique n'a pas de support "existentiel", pour employer un grand mot.

Béhar: Si, il y a un support existentiel pour Jarry, de produire ces jeux rhétoriques, c'est tout simplement que ça lui donne une mensualité qu'il ne peut pas avoir autrement.

Grojnowski: Je vous entends bien, mais pour la troisième fois, j'ai pris le parti d'être le lecteur et de m'interroger sur le plaisir que j'éprouvais à ces chroniques.

[Une dame]: Moi aussi je suis un peu gênée avec cette analogie de la paranoïa, parce que Jarry met en route un mécanisme qui abolit d'une certaine façon l'arbitraire du signe. Et il crée des espèces de signes, de signifiants qui par le mécanisme d'une logique sont tout à coup fondés. C'est un procédé poétique, on a toujours fait cela. La différence entre le fou et le poète, c'est justement que le fou est prisonnier de son inconscient et le poète a réussi à le traverser. Jarry a réussi quelque chose que justement le fou ne réussit pas.

Grojnowski: Nous sommes sur le même territoire, il n'y a pas de contradiction. Il n'y a quand même pas une frontière, il n'y a pas un mur infranchissable entre les états normaux et les états qui relèvent de la pathologie. Et c'est l'intérêt de ces pratiques symboliques que sont les représentations de tous ordres.

[La même dame]: Par exemple, Freud a dit une fois dans un texte qui s'appelle "l'intérêt dans les personnages pathologiques au théâtre sur la scène", que justement pour éprouver un plaisir en voyant ces personnages il faut quelque part que le lecteur aussi ait au moins un petit noyau de problèmes qui se posent sur la scène.

[Naudin?]: Si par exemple on lit l'ensemble de la revue *Le Canard sauvage*, en rapprochant les textes de Jarry des autres textes qui sont dans la revue, à ce moment-là on arrive à la conclusion: "Jarry est anarchiste", tout simplement, on peut le lire comme ça.

Grojnowski: On peut le lire comme ça, évidemment, et on peut ne pas le lire comme ça. Ce n'est pas une polémique, c'est une vraie question: quelle est la part de satire? Ce sont des textes datés, en effet en situation, et il y a tout un contexte que la Pléiade restitue. Mais ce qui est étonnant c'est qu'on les lit aujourd'hui avec une indifférence totale à l'égard de ce contexte ["Oh!" dans la salle] enfin on peut... [bruits divers] Écoutez, "Battre les femmes", qu'est-ce que ça peut me faire qu'une publication ait fait paraître une publicité sur le castigateur orthomathique? Ça n'a aucun intérêt. Or il y a un plaisir immense à lire la chronique. Cette espèce de dévergondage... [fin de la cassette]

[Ici la cassette d'enregistrement se termine, mais on se souvient de la défense passionnelle de Jill Fell pour promouvoir un "Jarry défenseur des femmes", ainsi que le démenti tonitruant de François Caradec: "il s'en foutait des femmes!" Un nouveau débat semble néanmoins être lancé, d'apparence presque pervers, mais très intrigant...]

UBU CENTENAIRE

Dialogue intégral de la 5^e Revue de l'OuTraPo

Programme:

Entrée Musicale

musiques de scène pour la pièce d'Alfred

Présentation Centenaire

en hommage à Alfred

Monologues

d'Alfred

Unité de lieu

chez Alfred, d'après l'Abbé d'Aubignac

Redondance dissociée & Canon

avec le concours généreux de deux cobayes: MM. Paul Edwards & Eita Hasegawa

Chorus Line

Grand final avec toute la troupe

Stanley Chapman, Milie von Bariter, Cosima Schmetterling, Anne Feillet, Jean-Pierre Poisson, Nita Le Nelfe, Félix Pruvost, Mysta L. Chenapan, physiquement, vocalement ou épistolairement présents à l'Hôtel de Massa, Société des Gens de Lettres.



MILIE VON BARITER prend la parole à la fin de la musique d'ouverture.— Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, en ces jours-ci nous célébrons un centenaire important: celui de 1896. Nous avons pu certainement fêter l'année dernière celui de 1895 et nous ne manquerons pas de commémorer l'an prochain l'anniversaire séculaire de l'année que nous désignerons en temps utile.

Il y a un siècle, une pièce de théâtre fut créée. Bien sûr elle était écrite depuis des années, sans doute l'auteur n'était pas seul à l'origine de la trame. On sait maintenant parfaitement que l'histoire et la plupart des personnages ne sont pas des créations de

ce bon Alfred, puisqu'il faut le nommer.

La pièce d'Alfred eut quelque mal à être accueillie, cette histoire d'assassinat d'un souverain par un être lâche, et même méprisable pour certains, a pu choquer en son temps. On a pu aussi reprocher à Alfred sa construction dramaturgique, avec trop de changements de décors. Mais la qualité de l'interprète qui jouait le rôle titre de cette pièce sulfureuse a conquis le Tout Paris théâtral en ce début décembre 1896.

Alfred n'avait d'abord pas écrit ses dialogues pour qu'ils soient incarnés par des acteurs, cependant le 9 décembre 1896 l'ensemble de la critique dramatique parisienne était réunie pour rendre hommage au talent infini de l'interprète principale: Melle Sarah Bernhardt (qui, vous l'avez compris, créait au Théâtre de la Renaissance, *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset).

Cette journée du 9 décembre, décrétée "Journée Sarah Bernhardt", et pour laquelle la pièce *Lorenzaccio* fit exceptionnellement relâche, cette journée eut un inconvénient: c'est qu'après avoir passé l'après-midi à fêter le génie de la grande Sarah, au cours d'un banquet bien arrosé, les critiques invités le soir à la générale d'*Ubu Roi* à l'Œuvre soit n'y vinrent pas, soit y furent mais peut-être un peu éméchés.

On a donc vu à l'Œuvre ce soir là une salle emplie de professionnels faisant scandale et ne se rendant pas compte de ce qu'on leur présentait, nul doute que leur comportement était dû à l'ébriété. La faute en est sûrement davantage à la sauterie de Melle Sarah qu'à la sottise des journalistes.

On sait qu'à leurs créations presque simultanées les deux pièces furent amputées chacune d'un passage: *Ubu Roi* n'avait plus sa scène de l'ours et *Lorenzaccio* finissait au meurtre d'Alexandre. Si l'on imagine de faire débiter et terminer simultanément les deux spectacles d'alors, on obtient des intersections saisissantes.

Musset aurait-il copié sur Jarry, après avoir pompé George Sand? On ne le saura malheureusement jamais. Quoi qu'il en soit, les pièces des deux Alfred se répondent à merveille... pas à chaque moment, bien sûr, bien que les deux pièces soient quasiment identiques. Les premiers mots de la première réplique de *Lorenzaccio* par exemple: "Qu'elle" n'ont pas en eux une force particulière, mais certains jurons bien placés se font cependant écho.

Entamant les cinquièmes répliques des pièces, "Entrailles du pape!" correspond à "De par ma chandelle verte!", aux septièmes répliques "Sacrebleu!" correspond à "De par ma chandelle verte!", puis "Honnête rustre!" à "De par ma chandelle verte!" et quatre

répliques avant la fin de cette première scène, une nuance: "Ah! massacre! ah! fer et sang!" d'un côté et "Ventrebleu, de par ma chandelle verte" de l'autre...

Est-il amusant de constater que le repas chez les Ubu invitant Bordure et ses hommes se joue en même temps que le banquet offert dans le palais des Nasi?

Autre intersection: la déclaration de guerre des Strozzi contre le Duc arrive dans le même temps où Ubu reçoit la déclaration de guerre du Czar.

Ce principe de représentations conjointes fait d'autres choses passionnantes et enrichissantes: les scènes de la pièce de Jarry étant plus courtes que celles de Musset, à l'acte I, la scène VI d'*Ubu Roi* est représentée au moment de la scène IV de *Lorenzaccio*, et au mêmes instants trois didascalies se suivent:

Lorenzaccio

- Il prend l'épée d'un page et la présente à Lorenzo
- Lorenzo chancelle; il s'appuie sur la balustrade et glisse d'un coup
- Les pages relèvent Lorenzo

Ubu Roi

- Il présente au Roi un mirliton
- Il tombe en se retournant
- Le Roi, le relevant

On voit donc que c'est bien la même pièce.

De plus, je dois vous entretenir d'un fait troublant: aujourd'hui même, il y a cent ans, on trouve dans la correspondance de Jarry cette lettre: "6 décembre 1896" [car c'est bien le centenaire de cette date que nous célébrons, non?]:

6 décembre 1896.

Mon cher Lugné,

Je vois que Gémier va lâcher le rôle ne pouvant pas passer mercredi. Il serait très imprudent pour moi et aussi pour l'Œuvre de tout gâcher par cette précipitation. Je vous demande de me retarder de huit jours ou de ne pas jouer du tout.

À vous.

A. Jarry.

Puisque nous savons de source sûre que la représentation a bien eu lieu et n'a pas été retardée, c'est donc que Gémier a lâché le rôle

d'Ubu. Maintenant il est certain que c'est la grande Sarah, faisant relâche à la Renaissance, qui interpréta le personnage d'Ubu, à la création.

Bon... d'accord... vous me direz: "même pièce, même interprète, c'est évident... mais les décors..." Eh bien justement... les décors...

[Il se tait et dort.]

FÉLIX PRUVOST, *surgissant*.— Bonjour Jean-Pierre.

JEAN-PIERRE POISSON, *surgissant*.— Bonjour Félix.

FÉLIX.— Et maintenant, où plongeons-nous?

JEAN-PIERRE.— Plongeons-nous maintenant cent ans en arrière, au Théâtre de la Renaissance, et évoquons la grande Sarah dans le rôle titre de la pièce d'Alfred avec le monologue de l'acte quatre... scène...?

FÉLIX.— ...? Hihi.

JEAN-PIERRE.— Trois.

LORENZO, *seul*.— De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi? Quand on pense que j'ai aimé les fleurs, les prairies et les sonnets de Pétrarque! le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant. O Dieu? pourquoi ce seul mot: "À ce soir". fait-il pénétrer jusque dans mes os cette joie brûlante comme un fer rouge? De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti? Que m'avait fait cet homme? Quand je pose ma main là, sur mon cœur, et que je réfléchis, — qui donc m'entendra dire demain: "Je l'ai tué", sans me répondre: "Pourquoi l'as-tu tué?" cela est étrange. Il a fait du mal aux autres, mais il m'a fait du bien, du moins à sa manière. Si j'étais resté tranquille au fond de mes solitudes de Cafaggiuolo, il ne serait pas venu m'y chercher, et moi je suis venu le chercher à Florence. Pourquoi cela? Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Égisthe? M'avait-il offensé alors? Cela est étrange, et cependant pour cette action j'ai tout quitté. la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie; je n'ai été qu'une ruine, dès que ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui. Que veut dire cela? Tout à l'heure, en passant sur la place, j'ai entendu deux hommes parler d'une comète. Sont-ce bien les battements d'un cœur humain que je sens là, sous les os de ma poitrine? Ah! pourquoi cette idée me vient-elle si souvent de puis quelque temps? Suis-je le bras de Dieu? Y a-t-il une nuée au dessus de ma tête? Quand j'entrerais dans cette chambre, et que je voudrai tirer mon épée du fourreau, j'ai peur de tirer l'épée flamboyante de l'archange et de tomber en cendres sur ma proie.

[Il sort.]

FÉLIX.— Émouvant.

JEAN-PIERRE.— Bouleversant. Au même moment, au Théâtre de l'Œuvre, qu'aurions-nous vu?

FÉLIX.— Heu, la grande Sarah?

JEAN-PIERRE.— Pas du tout, ou plutôt si, presque: le grand Firmin dans le rôle titre de la pièce d'Alfred avec le monologue de l'acte quatre... scène...?

FÉLIX.— ...? Ha ha.

JEAN-PIERRE.— Sept.

UBU, *parle en dormant*.— Ah! Sire Dragon russe, faites attention, ne tirez pas par ici, il y a du monde. Ah! voilà Bordure, qu'il est mauvais, on dirait un ours. Et Bougrelas qui vient sur moi! L'ours, l'ours! Ah! le voilà à bas! qu'il est dur, grand Dieu! Je ne veux rien faire, moi! Va-t'en, Bougrelas! Entends-tu, drôle? Voilà Rensky maintenant, et le Czar! Oh! ils vont se battre. Et la Rbue! Où as-tu pris tout cet or? Tu m'as pris mon or, misérable, tu as été farfouiller dans mon tombeau qui est dans la cathédrale de Varsovie, près de la Lune. Je suis mort depuis longtemps, moi. C'est Bougrelas qui m'a tué et je suis enterré à Varsovie près de Vladislas le Grand, et aussi Cracovie près de Jean Sigismond, et aussi à Thorn dans la casemate avec Bordure! Le voilà encore. Mais va-t'en, maudit ours. Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan? Non, il ne m'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles. Décervelez, tudez, coupez les oneilles, arrachez la finance et buvez jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître des Finances.

[Il se tait et dort.]

JEAN-PIERRE.— En

FÉLIX.— fait

JEAN-PIERRE.— nous

FÉLIX.— sommes

JEAN-PIERRE.— i

FÉLIX.— ci

JEAN-PIERRE.— pour

FÉLIX.— pré

JEAN-PIERRE.— zen

FÉLIX.— ter

JEAN-PIERRE.— u

FÉLIX.— ne

JEAN-PIERRE.— con

FÉLIX.— fé

JEAN-PIERRE.— ren

FÉLIX.— ss

JEAN-PIERRE.— sur

FÉLIX.— le

JEAN-PIERRE.— thé

FÉLIX.— à

JEAN-PIERRE.— trr

FÉLIX.— boo

JEAN-PIERRE.— lé

FÉLIX.— ein

JEAN-PIERRE.— Hein?

FÉLIX.— ... Ta question vient tout à fait à propos et semble on ne peut plus judicieuse, quand on songe à tout ce que la notion même de Booléen implique de références à des Ouvroirs pour le moins illustres, je pense au premier d'entre tous, évidemment, à l'Oulipo, à qui nous nous devons de rendre hommage ici puisqu'il reste un Ouvroir de référence pour nous ne serait-ce que dans la notion de Booléen même, qui est une référence directe, vous l'aurez compris, aux travaux oulipiens sur cette même notion de Booléen... Mais si ta question vient tout à fait à propos et semble on ne peut plus judicieuse, quand on songe à tout ce que la notion même de Booléen implique de références à des Ouvroirs pour le moins illustres, elle me paraît aussi tout à fait étrange au regard de ta position dans cette conférence et de la mienne, car souviens-t-en nous étions convenus que je serais le candide et toi le maître de conférence; or ce n'est pas au candide de répondre aux questions mais au contraire de les poser, ainsi je me permettrai de renvoyer la question à son expéditeur, c'est à dire à toi, et je ferai en ces mêmes termes qui valaient tant par leur précision que par leur concision: "hein?"

JEAN-PIERRE.— Oui. Le théâtre Booléen de François Le Lionnais divise la scène en trois parties; la partie A, la partie B, la partie C. Les parties A et B sont indépendantes alors que la partie C est commune aux deux espaces accueillant respectivement une pièce différente. La totalité du public a une vue d'ensemble de la scène.

Dans le cadre de l'OuTraPo, nous avons imaginé différentes variations à partir de ce principe. Nous nous pencherons aujourd'hui plus précisément sur la structure architecturale à intersection.

[FÉLIX montre les divers plans de théâtres.]¹

JEAN-PIERRE.— Comme vous le voyez, le principe de division de la scène reste le même, mais le public est séparé en deux espaces A' et B' de manière à ce que la partie A de la scène soit visible

¹. Cf. *Monitoires* n°39 / *Expectateur* n°18 du Cymbalum Pataphysicum, 6-9; & *OuTraPo's Revue* n°5.

exclusivement par la partie A' du public et la partie B de la scène ne soit visible que par la partie B' du public, la partie C restant visible de l'ensemble du public A' U B'.

Milie à tout à l'heure judicieusement mis en évidence les similitudes entre *Lorenzaccio* et *Ubu Roi*. La ressemblance entre les deux pièces est telle que si on leur impose une durée égale...

FÉLIX.— Égale?

JEAN-PIERRE.— De même longueur... La ressemblance entre les deux pièces est telle que si on leur impose une durée égale — de même longueur...—, et une exécution simultanée...

FÉLIX.— Simultanée?

JEAN-PIERRE.— En même temps... La ressemblance entre les deux pièces est telle que si on leur impose une durée égale de même longueur, et une exécution simultanée en même temps...

FÉLIX.— ...?

JEAN-PIERRE.— ...! Les deux monologues que nous venons d'avoir la joie d'écouter, auraient lieu au même moment. Imaginons cette exécution simultanée dans le théâtre à intersection et plaçons-nous arbitrairement à l'instant commun des deux scènes précitées.

Premier cas de figure, *Lorenzaccio* a lieu en A, et *Ubu* a lieu en B. Si nous nous plaçons en A', que voyons-nous?

FÉLIX.— Heu...

JEAN-PIERRE.— Le monologue de Lorenzo. Et si nous nous plaçons en B', que voyons nous?

FÉLIX.— Le monologue de Lorenzo?

JEAN-PIERRE.— Pas du tout, le monologue d'*Ubu*. Deuxième cas de figure. Les deux scènes ont lieu en C. Que verra la totalité du public A' U B'?

FÉLIX.— ... Le monologue... de...

JEAN-PIERRE.— Nous ne pouvons pas le savoir puisque nous ne l'avons pas encore vu. Et c'est ce que je vous propose de faire tout de suite.

Ubu/Lorenzo

UBU, *parle en dormant*.— Ah! Sire Dragon russe, faites attention, ne tirez pas par ici,

LORENZO, *seul*.—

UBU.— il y a du monde.

LORENZO.— De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?

UBU.— Ah! voilà Bordure,

LORENZO.— Quand je pense que j'ai aimé les fleurs, les prairies

et les sonnets de Pétrarque!

UBU.— qu'il est mauvais,

LORENZO.— le spectre de ma jeunesse se lève

UBU.— on dirait un ours. Et Bougre

LORENZO.— devant moi en frissonnant.

UBU.— las qui vient sur moi!

LORENZO.— Ô

UBU.— L'ours,

LORENZO.— Dieu

UBU.— l'ours!

LORENZO.— ?

UBU.— Ah!

LORENZO.— pourquoi ce seul mot: "À

UBU.— le voilà

LORENZO.— ce soir" fait-il pénétrer jusque dans mes os cette joie brûlante comme un fer rouge?

UBU.— à bas! qu'il est dur, grand

LORENZO.— De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti?

UBU.— Dieu!

LORENZO.— Que m'avait fait cet homme?

UBU.— Je ne veux rien faire, moi! Va-t'en,

LORENZO.— Quand je pose ma main là,

UBU.— Bougre! las!

LORENZO.— sur mon cœur, et que je réfléchis, —

UBU.— Entends-tu, drôle? Voilà Rensky

LORENZO.— qui donc m'entendra dire demain: "Je l'ai tué", sans me répondre: "Pourquoi l'as-tu tué?"

UBU.— maintenant, et

LORENZO.— cela est étrange.

UBU.— le Czar!

LORENZO.— Il a fait du mal aux autres, mais il m'a fait du bien, du moins à sa manière.

UBU.— Oh!

LORENZO.— Si j'étais resté tranquille au fond de mes solitudes de Cafaggiuolo, il ne serait pas venu m'y chercher, et moi je suis venu le chercher à Florence.

UBU.— ils vont se battre.

LORENZO.— Pourquoi cela?

UBU.— Et la Rbue!

LORENZO.— Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Égisthe?

UBU.— Où as-tu pris tout cet or?

LORENZO.— M'avait-il offensé alors?

UBU.— Tu m'as pris mon or,

LORENZO.— Cela est étrange, et

UBU.— misérable, tu as été farfouiller dans mon tombeau

LORENZO.— cependant pour cette action j'ai tout quitté; la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie; je n'ai été qu'une ruine, dès que

UBU.— qui est dans la cathédrale de Varsovie, près de la Lune.

LORENZO.— ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui.

UBU.— Je suis mort depuis longtemps, moi.

LORENZO.— Que veut dire cela?

UBU.— C'est Bougrebas qui m'a tué et je suis enterré à Varsovie près de Vladislav le Grand, et aussi à Cracovie près de Jean Sigismond, et aussi à Thorn

LORENZO.— Tout à l'heure, en passant sur la place, j'ai entendu deux hommes parler d'une comète.

UBU.— dans la casemate avec Bordure!

LORENZO.— Sont-ce bien les battements d'un cœur humain que je sens là, sous les os

UBU.— Le voilà encore.

LORENZO.— de ma poitrine?

UBU.— Mais va-t'en, maudit ours.

LORENZO.— Ah!

UBU.— Tu ressembles à Bordure.

LORENZO.— pourquoi cette idée me vient-elle si souvent depuis quelque temps?

UBU.— Entends-tu, bête de Satan?

LORENZO.— Suis-je le bras de Dieu?

UBU.— Non,

LORENZO.— Y a-t-il une nuée au dessus de ma tête?

UBU.—il ne m'entend pas, les Salopins lui ont coupé les ongles. D

LORENZO.— Quand j'entrerai dans cette chambre, et que je voudrai

UBU.— écervelez,

LORENZO.— tirer

UBU.— tudez,

LORENZO.— mon épée

UBU.— coupez les ongles,

LORENZO.— du fourreau, j'ai peur

UBU.— arrachez la finance et buvez jusqu'à la mort,

LORENZO.— de tirer l'épée flamboyante de l'archange

UBU.— c'est la vie des Salopins,

LORENZO.— et de tomber en cendres

UBU.— c'est le bonheur du Maître

LORENZO.— sur

UBU.— des Finances.

LORENZO.— ma proie.

UBU (*il se tait et dort*)

LORENZO (*il sort*)

FÉLIX.— C'est magique.

JEAN-PIERRE.— Non, c'est scientifique.

FÉLIX.— Au revoir, Jean-Pierre.

JEAN-PIERRE.— Au revoir, Félix.

[*Ils disparaissent.*]

Milie *se réveillant* — Bon... d'accord... vous me direz: "même pièce, bien sûr!... même interprète, sans aucun doute!... même auteur, c'est évident!... mais les décors?..." Eh bien justement... les décors...

L'UNITÉ DE LIEU

Les classiques français nous ont donnés par anticipation de grandes et belles contraintes souvent injustement interprétées par notre monde moderne comme arbitraires parce que méconnues. Francis Hédelin, Abbé d'Aubignac (en 1657) donne, avec sa "pratique du théâtre", une conception des règles dramatiques basée sur la vraisemblance. Les trois unités y sont indispensables pour que le spectateur puisse croire à ce qui est montré sur la scène.

Mais écoutons les conseils de ce bon abbé:

On pourroit feindre un Palais sur le bord de la mer abandonné à de pauvres gens de la campagne; un Prince arrivant aux côtés par naufrage, qui le feroit orner de riches tapisseries, lustres, bras brodez, tableaux et autres meubles précieux; après on y feroit mettre le feu par quelque aventure et le faisant tomber dans l'embrasement, la Mer paroistroit derriere, sur laquelle on pourroit encore représenter un combat de Vaisseaux. Si bien que dans cinq changemens de Théâtre l'Unité du lieu seroit ingénieusement gardée.

N'est-ce pas un sujet de méditation pour nos décorateurs contemporains que de tenter de rétablir l'unité de lieu dans les pièces qui en semblent dépourvues, afin d'y maintenir la

vraisemblance de l'histoire présentée?

La première pièce qui me vient à l'esprit est *Lorenzaccio*, je ne sais pas pourquoi... Peut-être parce que les lieux en sont parfois *un jardin, un pavillon dans le fond, un autre sur le devant. Puis une rue, ou bien le palais du duc, le bord de l'Arno, le palais des Strozzi, le palais des Soderini*, etc. Il semble difficile de respecter une unité...

Puis soudain tout s'éclaire: à la scène VII de l'acte IV: *Le bord de l'Arno, un quai. On voit une longue suite de palais.*

Voilà, Alfred y avait pensé, tous les décors sont présents ensemble sur scène comme on peut le voir dans cette gravure de la création...

[Il montre la gravure à l'assistance.]

Prenons donc une autre pièce dans laquelle l'unité de lieu semble réellement absente. Au hasard...

UBU ROI

La scène représente le parvis du Palais du Roi, accolé à la Cathédrale de Varsovie dont on ne voit qu'un peu de mur. Sur ce parvis, Ubu a sa maison: une grande bâtisse en ruine, on voit donc tout ce qui s'y passe au travers des parois écroulées. Les portes monumentales du Palais s'ouvrent et l'on en découvre l'intérieur, dans lequel vit le Roi.

À la fin du premier acte, Ubu et ses alliés sont tant décidés de tuer le Roi pour prendre le pouvoir qu'ils détruisent la maison d'Ubu (qui leur devient inutile puisqu'ils veulent vivre dans le Palais). Derrière la maison d'Ubu, il y a des montagnes dans lesquelles d'immenses cavernes sont visibles et sur une desquelles est dangereusement perchée un cabane de paysans.

Lorsqu'Ubu vient réclamer les impôts aux paysans, furieux, il saccage sauvagement la cabane. Sous les coups, le sol s'effondre (car l'immense caverne d'en dessous rendait la montagne fragile). L'affaissement de la montagne permet alors de voir au loin le Palais du Czar, de l'autre côté de la frontière, et plus loin encore le château d'Elseneur...

La Mère Ubu cherchant le trésor des anciens Rois de Pologne commence à ravager la partie visible de la Cathédrale, et Bougrelas, arrivant pour reprendre le pouvoir, fait table rase de tout ce qui se trouve devant lui. Les horreurs de la guerre sont impitoyables: Bougrelas d'un côté, Ubu et son armée de l'autre, ont vite fait de tout détruire. Il ne reste plus qu'un fossé (à la place du Palais et de la Cathédrale) derrière lequel il y a la suite des montagnes aperçues à l'acte II comprenant également une

immense caverne surplombée d'un moulin à vent.

La neige se met à tomber, recouvrant tout le paysage d'un charmant dais blanc, puis le soleil vient à darder ses rayons brûlants provoquant la fonte des neiges. La scène se couvre de l'eau provenant de la fonte, et sur cette eau Ubu s'enfuit en bateau.



FAUBAUBADADA

pour le six-dix décembre 1896-1996

*Tigres, toutous, oursins, crocodiles, zoiseaux
De l'arche de Noé (presque Noël) vos beaux
Accoutrements de ce vendredi-nicolas
Sont des flocons de neige ou des vers de verglas!*

*Isolé aux rives de la triste Tamise
Chaque soir (demi-brume) on invente des mises-
En-scène pour l'ouvrage de la tra-ge-co-mé-
Die où grand Ubu Roi et Lorenzo, paumés*

*Dans le Paris de mil huit cent quatre-vingt seize,
Se bousculent. Et comme un clown portant le fez
Au lieu de la couronne on l'enlève - et vous estes*

*Prêts à voir des gros mots qui vont devenir gestes
Pour ce fin tourbillon de rôles et de sexes
En canon, écoutez ce sonnet de l'Annexe.*

Enchaîné aux archives phynancières de l'Annexe, grâce à la lumière de la première chandelle verte de Chanukah, qui commence aujourd'hui, je vous adresse ma pensée et chacune des fleurs du bouquet ophélien.

Les choix sont toujours embarrassants, surtout en 1896, année pendant laquelle on aurait pu fonder des Galeries Lafayette en chantant l'internationale, voir Irving en Richard III, voir les pièces les plus importantes d'Ibsen et de Tchekhov, être illuminé à Piccadilly Circus, ériger une statue de la Reyne Victoria sur les quais de la Patamise, recevoir Czar et Czarina à Paris, fonder une nouvelle Sorbonne, voir et écouter des pièces chez soi grâce aux théâtrographes, théâtrophones et kinétoscopes, publier le tome premier de la *Logique Symbolique* de Lewis Carroll, recevoir sa

proposition de fonder une "nouvelle" Oxford, l'entendre donner en ce jour du 6 décembre un sermon de 18 minutes sur l'évangile de Saint Marc "Je crois! Viens en aide à mon peu de foi", et même assister aux baptêmes et aux tétées des bébés Breton (André) et Tzara (Tristan).

Mais, si l'on était où vous êtes à présent, on aurait pu voir les écrase-merdre (le début) d'Ubu, la braguette (le beau milieu) de *Lorenzaccio* renaissant sur scène après 62 années poussiéreuses, et puis le retour d'Ubu devant Elseneur, en zigzagant dans le fiacre d'Yvette Guilbert, d'un théâtre à l'autre.

Où, voir d'abord les pantoufles de Lorenzo, ensuite la gidouille d'Ubu, pour terminer avec un Lorenzo toujours vivant (par les bons soins de Monsieuy Armand d'Artois) qui se suçait le doigt en respirant l'air florentin (puisque Madame Sarah Divine n'avait pas voulu être assassinée sur le Rialto).

Mais ce cadavre carrousel exquis ne vous aurait été possible que pendant une seule soirée. Madame Bernhardt a eu la grâce ("merci, merci, merci") de faire relâche et de permettre à ses doubleurs, figurants et remplaçants d'aller faire le chahut pendant l'avant première d'*Ubu Roi* — Bien que sur son estrade à la Renaissance, lorsque les poètes de Paris la couronnaient, elle aurait bien pu entendre l'écho des hurlements de la haute bourgeoisie avertie du théâtre de l'Œuvre.

Ce que nous allons essayer d'évoquer n'est pas simplement le jumelage des deux Alfred, mais, tout en reconnaissant l'enseignement de François Hédelin, Abbé d'Aubignac (celui qui inventa le terme Tragedie), et Julien Duquesnoy, un raccourci de ces deux journées où se mélangeaient une pièce historique écrite sur l'histoire, et une pièce jouée d'actualité et d'avenir — toutes deux farcies d'assassinats, d'anachronismes et d'anarchies — avec des rôles d'hommes en travesti, et de femmes en veste-à-tri!

Et cette pièce écolière où les pantins pantois devenaient pantelants (en même temps qu'un récital de poésie qui devenait messe) est à l'origine de nos cent mille milliards de pièces et de mises en scène qui sont encore à venir.

Voici donc un simulacre simultané des gestes, des opinions, des mises, des en et des scènes, des hauts, des moyens, des bas, des bois, des coups triples, des fantassassinats, des combats, des discours longs, des dislongs courts, des répliques à part, des remparts à pic, des soliloques en loques, des monologomachies magiques — bref, le monde des idées et des idées de décembre 1896, plié et renfermé comme un ressort de lit dans l'écaille de noix de Hamlet ensablé, ou dans un sein de Grable (Betty) ou d'un grain de sable minutieux de

William Blake.

Dans mon désir de partager vos plaisirs et vos jours, n'importe où je serai aujourd'hui, je pratiquerai sans cesse notre canon de gestes afin d'établir une coordination mondiale à travers les cartes qui ne font pas encore nos territoires.

L'OuTraPo existe parce que Jarry jouait avec, travaillait dans, écrivait pour, et surtout paraissait sur le théâtre tangible où la parole devenait chair(e) qui devenait trône.

L'OuTraPo est une perpétuelle table ronde où les mets se réapprovisionnent sans cesse. Les deux O de bois à chaque bout de son nom se rapprochent comme les verres ou les lentilles de jumelles qui louchent afin d'astiquer des astrolaboratoires cadastrolabyrinthiens, booléens, oobooléens et même superbooléens où tous les ou de l'outrapotentialité se confondent (très clairement) en une Ubunité démontrant que le monde est une scène où vont acharnant masques et bergamasques sans leurs déguisements fantasques...

On a choisi donc de souligner avec des anneaux booléens cet engrenage, cet entrelacement, cette rivalité même, afin de vous divertir.

Et maintenant je ferme cette gueule de bois en laissant la parole — et surtout le geste — à la très puissante potentialité de mes jeunes collaborateurs et collègues

M.L.C.

Régent d'Épidictique



LA TÊTE D'ANNE— Très très très bien. Je vois que vous êtes tous absolument convaincus de fêter ce centenaire de *Lorenzubbaccio*. Atchou! Excusez-moi. Mais il est un autre célèbre centenaire: celui d'Abel Poisson dont voici le chapeau melon. Et c'est en cette honorable occasion que nous vous présentons un exercice en trois parties:

1^{ère} partie: Redondance. Il s'agit d'interpréter une scène d'*Ubu Roi* en soulignant le jeu par une partition gestuelle qui est une superfluité par rapport à ce jeu. Le résultat en est très clair.

Exemples: la colère [*geste de colère*], la fatigue [*geste de fatigue*].

Exemples littéraires: de... de Tchekhov "je suis une mouette" [*geste de mouette*], de de Musset "de quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?" [*geste de tigre*].

2^{ème} partie: Dissociation. Il s'agit d'interpréter cette fois-ci une

scène de *Lorenzaccio* en y reproduisant exactement la même partition gestuelle que précédemment. Et le résultat d'en être fameux:

Exemples: la fatigue [*geste de colère*], la colère [*geste de fatigue*].

Exemples littéraires: de de Musset "de quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?" [*geste de mouette*], de de Tchekhov "je suis une mouette" [*geste de tigre*].

REDONDANCE²

Acte II, scène III.

LA REINE.— Enfin je commence à me rassurer.

BOUGRELAS.— Vous n'avez aucun sujet de crainte.

[*Une effroyable clameur se fait entendre au dehors.*]

Ah! Que vois-je? Mes deux frères poursuivis par le Père Ubu et ses hommes.

LA REINE.— O mon Dieu! Saint Vierge, ils perdent, ils perdent du terrain!

BOUGRELAS.— Toute l'armée suit le Père Ubu. Le Roi n'est plus là. Horreur! Au secours!

LA REINE.— Voilà Boleslas mort! Il a reçu une balle.

BOUGRELAS.— Eh! [*Ladislas se retourne.*] Défends-toi! Hurrah, Ladislas!

LA REINE.— Oh! il est entouré.

BOUGRELAS.— C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse.

LA REINE.— Ah! Hélas! Ces furieux pénètrent dans le palais, il montent l'escalier.

[*La clameur augmente.*]

LA REINE & BOUGRELAS, à genoux.— Mon Dieu, défendez-nous.

BOUGRELAS.— Oh! ce Père Ubu! le Coquin, le Misérable, si je le tenais...

Scène IV

les mêmes. La porte est défoncée. le Père Ubu et les forcenés pénètrent.

PÈRE UBU.— Eh! Bougrelas, que me veux-tu faire?

BOUGRELAS.— Vive Dieu! je défendrai ma mère jusqu'à la mort!

². Cf. *OuTraPo's Revue* n°1 et n°5; & *Monitoires* n°39 / *Expectateur* n°18, 30.

Le premier qui fait un pas est mort.

PÈRE UBU.— Oh! Bordure, J'ai peur! laissez-moi m'en aller.

UN SOLDAT, *avance*.— Give it up, Buggerlass!

LE JEUNE BOUGRELAS.— Tiens voyou! voilà ton compte!

[Il lui fend le crâne.]

LA REINE.— Tiens bon, Bougrelas, tiens bon!

PLUSIEURS, *avancent*.— Bugola, Watashitachiwa Omaeo
Kolosanaito Chikau.

BOUGRELAS.— Chenapans, sacs à vins, sagouins payés!

[Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.]

PÈRE UBU.— Oh! je vais bien en venir à bout tout de même!

BOUGRELAS.— Mère, sauve-toi par l'escalier secret.

LA REINE.— Et toi, mon fils, et toi?

BOUGRELAS.— Je te suis.

PÈRE UBU.— Tâchez d'attraper La Reine. Ah! la voilà partie.
Quant à toi, misérable!...

[Il s'avance vers Bougrelas.]

BOUGRELAS.— Ah! vive Dieu! voilà ma vengeance!

[Il lui découd la boudouille d'un terrible coup d'épée.]

Mère, je te suis!

[Il disparaît par l'escalier secret.]

DISSOCIATION³

Acte I, scène vi.

UN DES BANNIS.— Où allez-vous?

MAFFIO.— À Pise; et vous?

Le Premier. — À Rome.

[Une effroyable clameur se fait entendre au dehors.]

UN AUTRE.— Et moi à Venise; *[Ladislas se retourne.]* en voilà
deux qui vont à Ferrare; que deviendrons-nous ainsi éloignés les
uns des autres?

[La clameur augmente.]

MAFFIO.— Adieu, voisin; à des temps meilleurs. Adieu; pour
nous, nous pouvons aller ensemble jusqu'à la croix de la Vierge.

LE PREMIER BANNI, à genoux.— C'est toi, Maffio! Par quel
hasard es-tu ici?

MAFFIO.— Je suis des vôtres. Vous saurez que le duc a enlevé ma
sœur; j'ai tiré l'épée; une espèce de tigre avec des membres de fer
s'est jeté à mon cou et m'a désarmé; après quoi j'ai reçu l'ordre de

³. Cf. *OuTraPo's Revue* n°1 et n°5; & *Monitoires* n°39 / *Expectateur* n°18, 30.

sortir de la ville et une bourse pleine de ducats.

Les mêmes. La porte est défoncée. le Père Ubu et les forcenés pénétrèrent.

LE SECOND BANNI.— Et ta sœur, où est-elle?

MAFFIO.— On me l'a montré ce soir sortant du spectacle dans une robe comme n'en a pas l'impératrice; que Dieu lui pardonne! Une vieille l'accompagnait, qui a laissé trois de ses dents à la sortie. Jamais je n'ai donné de ma vie un coup de poing qui m'ait fait ce plaisir-là.

LE TROISIÈME BANNI, *avance*.— Let them perish in the stink of their corruption, and we shall die content.

MAFFIO.— Philippe Strozzi nous écrira à Venise; quelque jour nous serons tout étonnés de trouver une armée à nos ordres.

LE TROISIÈME.— Long live Philippe! *[Il lui fend le crâne]*

As long as there's a hair on his head,
liberty in Italy is not dead.

UNE VOIX, *avance*.— Salabaja!

UNE AUTRE.— Till better times unite us!

LE PREMIER.— Adieu, Florence, peste de l'Italie! Adieu, mère stérile, qui n'as plus de lait pour tes enfants!

[Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.]

LE SECOND.— Adieu, Florence la bâtarde, spectre hideux de l'antique Florence. Adieu, fange sans nom!

[Il s'avance vers Bougrelias.]

TOUS LES BANNIS.— Adieu, Florence! Maudites soient les mamelles de tes femmes!... thy women's teats! Dessu!... Maudits soient tes sanglots! Maudites les prières de tes églises, le pain of thy wheat... Dessu!... l'air de tes streets!... Dessu!... Malédiction upon the last drop... sur la dernière goutte de ton sang...

[Il lui découle la boudouille d'un terrible coup d'épée.]
of thy stinking bastard blood!... Dessu!... corrompu!

[Il disparaît par l'escalier secret.]



UNE VOIX.— Mesdames et Messieuyes, ici Cosima Schmetterling retenue loin de vous par des admirateurs possessifs. Je vais néanmoins participer à l'ardente recherche scientifique qui s'effectue en ces jours de célébration. Vous avez pu voir mes charmants camarades redondants et dissociés. Nous vous

demandérons maintenant de prendre une loupe et de la déposer délicatement sur quelques uns de ces mouvements.

Isolons tout d'abord le personnage présent le plus longtemps dans les deux scènes passées, et admirez les gestes de Bougrelas:

Dans la calme chapelle du Palais, Bougrelas entre sans aucun sujet de crainte. Attendant le Roi, son père, il est parfaitement rassuré et écarte largement ses jeunes bras. Mais que ce passe-t-il? *Une effroyable clameur se fait entendre...* Il se bouche les oreilles et, l'angoisse montant, il se ronge les ongles puis voit maintenant, par la fenêtre, Ubu vaincre son père. Observez-le qui encourage son frère... Mais *Ladislas se retourne* et s'en est fait de lui, Bougrelas en laisse tomber les bras.

La clameur augmente, il semble bien que le danger se rapproche. Bougrelas, à genoux, prie. Mais voici que *la porte est défoncée...* Bougrelas se lève, le Père Ubu et les forcenés pénètrent.

Bougrelas a des principes. Et lorsqu'un soldat avance, *il lui fend le crâne. Puis plusieurs avancent. Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.* Quel courage! Il enjoint sa mère à se sauver... il s'avance vers Ubu... il prend son élan... le suspens est à son comble... *il lui découpe la boudouille d'un terrible coup d'épée.* À présent il suit sa mère. Et c'est un merveilleux coup de théâtre: il disparaît par l'escalier secret.

Bien. Tout cela vous l'aviez déjà observé, mais imaginons de prendre cette partition gestuelle de Bougrelas et de distribuer ces mêmes mouvements à chacun des personnages de la scène. À eux de les exécuter pendant leur temps de présence sur le plateau. On obtient alors un "Canon gestuel" dont voici le principe:

Prenons une pièce de théâtre (n'importe laquelle), chaque personnage reçoit exactement la même partition gestuelle à répartir sur l'ensemble de son texte. Selon son temps de présence en scène et la longueur de son rôle, chaque acteur exécutera la mise en scène à un rythme différent.

Un personnage arrivant pour la première fois au troisième acte (pour une pièce en plusieurs actes, bien sûr) répondra avec les mouvements de début de partition aux mouvements de milieu de partition (par exemple) d'un autre personnage, en scène depuis plus longtemps.

Les gestes doivent à l'évidence être étudiés de façon à ce qu'ils soient harmonieux en se confrontant, comme les notes d'un canon. Entendez bien "canon" tel un canon musical (non pas tout à fait "Frère Jacques" mais plutôt celui de Pachelbel) dans lequel chaque musicien reprend tour à tour le même thème à des rythmes divers, et varie la ligne mélodique selon la personnalité de son instrument.

Et maintenant que sonne notre Canon dramatique, puisque vous connaissez la mise en scène redondante de Bougrelas, qui figure l'étalon (en l'occurrence le poisson pilote) de cette partition gestuelle.

Comme vous avez en tête le "hoquet, éternuement et toux" de Lorenzo qui, faut-il le préciser, est un palindrome pulmonaire.

CANON

Acte II, scène III.

La Reine et Bougrelas, entrent.

LA REINE, *écartant les bras*.— Enfin je commence à me rassurer.

BOUGRELAS, *écartant les bras*.— Vous n'avez aucun sujet de crainte.

*[Une effroyable clameur se fait entendre au dehors,
La Reine se prend la tête dans les mains.]*

BOUGRELAS, *la tête dans les mains*.— Ah! Que vois-je?

[La Reine se ronge les ongles.]

Mes deux frères poursuivis par le Père Ubu et ses hommes.

[Il se ronge les ongles.]

LA REINE, *se couvrant les yeux avec le dos de la main*.— O mon Dieu! Saint Vierge, ils perdent, ils perdent du terrain!

BOUGRELAS.— Toute l'armée suit le Père Ubu. Le Roi n'est plus là. Horreur! Au secours!

[Il se couvre les yeux avec le dos de la main.]

LA REINE, *montrant le poing*.— Voilà Boleslas mort! Il a reçu une balle.

BOUGRELAS.— Eh! *[Ladislas se retourne.]* Défends-toi! Hurrah, Ladislas!

[Bougrelas montre le poing.]

La Reine laisse tomber les bras.]

Oh! il est entouré.

[Elle s'agenouille.]

Bougrelas laisse tomber les bras.]

C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse.

[il s'agenouille.]

LA REINE, *en prière*.— Ah! Hélas! Ces furieux pénètrent dans le palais, il montent l'escalier.

[La clameur augmente.]

LA REINE & BOUGRELAS, *à genoux, Bougrelas en prière*.— Mon

Dieu, défendez-nous.

[La Reine se lève.]

BOUGRELAS.— Oh! ce Père Ubu!

[La Reine pointe l'index au ciel et Bougrelas se lève.]
le Coquin, le Misérable, si je le tenais...

Scène IV

Les mêmes. La porte est défoncée. le Père Ubu et les forcenés pénétrèrent.

PÈRE UBU, écartant les bras.— Eh! [La Reine frappe de haut en bas.] Bougrelas, que me veux-tu faire?

BOUGRELAS, pointe l'index au ciel.— Vive Dieu! je défendrai ma mère jusqu'à la mort!

[La Reine fait le moulinet avec le bras,
Ubu se prend la tête dans les mains.]

Le premier qui fait un pas est mort.

PÈRE UBU, se rongant les ongles.— Oh! Bordure, J'ai peur! laissez-moi m'en aller.

UN SOLDAT, avance.* — Give it up, Buggerlass!

LE JEUNE BOUGRELAS.— Tiens voyou! voilà ton compte!

[Il frappe de haut en bas. Il lui fend le crâne.
Ubu se couvre les yeux avec le dos de la main.]

LA REINE, les mains en porte-voix.— Tiens bon, Bougrelas, tiens bon!

[Ubu montre le poing, La Reine avance.]

PLUSIEURS, avancent*— Bugola, Watashitachiwa Omaeo Kolosanaito Chikau.

BOUGRELAS.— Chenapans, sacs à vins, sagouins payés!

[Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.]

PÈRE UBU, laisse tomber les bras.— Oh! je vais bien en venir à bout tout de même!

[Il s'agenouille.]

BOUGRELAS, les mains en porte-voix.— Mère, sauve-toi par l'escalier secret.

[Ubu est en prière.]

LA REINE, prend son élan.— Et toi, mon fils, et toi?

[Ubu se lève.]

BOUGRELAS, avance.— Je te suis.

* Chacun entre, écarte les bras, prend sa tête dans les mains, se ronge les ongles, se couvre les yeux avec le dos de la main, montre le poing, laisse tomber les bras, s'agenouille, prie, se lève, pointe le doigt au ciel, frappe de haut en bas, fait le moulinet, met les mains en porte-voix, avance, prend son élan, fonce, tête et poing en avant, lève les bras au ciel, disparaît.

[La Reine fonce la tête la première et le poing en avant.]
PÈRE UBU, *pointe l'index au ciel.*— Tâchez d'attraper La Reine.

[Il frappe de haut en bas.]

La Reine lève les bras au ciel et disparaît par l'escalier secret.]
Ah! la voilà partie.

[Il fait le moulinet puis met les mains en porte-voix.]
Quant à toi, misérable!...

[Il s'avance vers Bougrelas qui prenait son élan.]
BOUGRELAS.— Ah! vive Dieu! voilà ma vengeance!

[Il fonce la tête la première et le poing en avant.]
Il lui découd la boudouille d'un terrible coup d'épée.

Ubu prend son élan puis fonce
la tête la première et le poing en avant.
Bougrelas lève les bras au ciel.]

Mère, je te suis!

[Il disparaît par l'escalier secret.]
Ubu lève les bras aux ciel et disparaît par la porte défoncée.]

T A B L E R O N D E

Organisée par Milie von Bariter
de l'OuTraPo (Ouvroir de Tragi-comédie Potentielle).

Présidée par Paul Edwards

I

*Guilhem PELLEGRIN, interprète d'Ubu et adaptateur pour deux
comédiens, quelques fruits et beaucoup de légumes par le Nada
Théâtre*

Edwards: Et si l'on commençait, par un bref rappel des contraintes, puisque l'OuTraPo est à l'honneur aujourd'hui après le spectacle que nous venons de voir. Si l'on parlait un peu des contraintes que chaque metteur en scène s'était données? Les vôtres, Monsieur Pellegrin, étaient costaux.

Pellegrin: Il y avait au départ un désir de travailler avec une compagnie qui s'appelle Nada Théâtre et qui travaille beaucoup avec des objets. C'était donc au départ une adaptation pour deux comédiens et objets. L'adaptation mettait en scène uniquement le Père Ubu et la Mère Ubu et tous les autres personnages étaient manipulés à vue. Il a fallu beaucoup réfléchir, et essayer, et partir dans plusieurs directions pour voir comment faire tenir tous ces personnages — qui sont nombreux dans la pièce —, simplement avec deux comédiens. Voilà, c'était ça le problème de départ.

L'idée des légumes est venue ensuite. On s'est dit, "on va prendre le point de départ d'*Ubu Roi*, c'est-à-dire le banquet, le festin offert au capitaine Bordure et aux invités." Alors on a commencé à se dire, "Bon, puisque ça démarre par un festin, le capitaine Bordure ça peut être une fourchette à gigot piquée dans une cuisse de poulet..." et puis on a commencé à délirer un p'tit peu comme ça, et on s'est beaucoup amusé dans ce qu'on pensait être l'esprit de Jarry, c'est-à-dire un amusement de potaches qui essayent de monter ça avec des bouts de ficelles, en l'occurrence des bouts de poireaux. Voilà comment l'idée de départ est venue.

Sinon, au niveau de l'adaptation pure pour deux comédiens et objets, je ne me suis fixé aucune contrainte. Je n'ai pas voulu essayer de savoir comment on aller faire pour, par exemple, le voyage en carrosse entre le moment où on a tué le roi de Pologne et au moment où il arrive au palais. À deux comédiens on aurait pu le couper, non, j'ai fait l'adaptation en gardant exactement l'action

principale d'*Ubu Roi* et en essayant d'éliminer les personnages qui ne se rapportaient pas directement à l'action.

Edwards: Nous avons vu des marionnettes de conceptions différentes. D'un côté il y avait des légumes qui se transformaient par un simple mouvement, par exemple, d'écartement des branches du poireau: soudain c'était un personnage avec deux jambes qui pouvait marcher, qui avait une tête, même une chevelure. De l'autre côté, on avait des personnages très complexes...

Pellegrin: On a essayé de faire vivre ces légumes, et on a eu des nuits d'insomnie avant les premières représentations, parce qu'on s'est dit, "ou bien on va être complètement ridicules, ou ça va être génial", mais on avait très peur. Le pari a été réussi dans la mesure où, au bout d'un moment, le public oublie que ce sont des légumes et voit vraiment des personnages. Quand les poireaux défilent représentant les nobles — c'est-à-dire à l'envers, les racines du poireau faisant les cheveux, le corps blanc et la robe verte —, les gens voient vraiment des nobles qui vont mourir: le grand-duc de Posen, la duchesse [*sic*] de Courlande, etc. Ma partenaire, qui est la Mère Ubu, — et qui manipule beaucoup plus que moi tous les légumes, ayant travaillé beaucoup avec des marionnettes, notamment avec Philippe Gentil —, sait admirablement manipuler ses poireaux. Quand la duchesse de Courlande va mourir, il y a une feuille qui se relève et qui tout à coup s'évente comme ça [*geste*] et puis quand le couteau entre, il y a même des gens — mais ça c'est la puissance merveilleuse et la magie du théâtre — qui voient des larmes couler à la tête du poireau.

Il y a eu aussi la conception des marionnettes. Je crois que la toute première mise en scène d'*Ubu*, peut-être que je me trompe, a été faite avec des marionnettes?

Paul Edwards: Des marionnettes d'ombre...

Pellegrin: Voilà. Les deux personnages les plus importants, le capitaine Bordure et le roi de Pologne, on a décidé de les faire en marionnettes, des marionnettes de fruits, en fruits. Et ce sont donc des personnages un peu plus élaborés que le simple légume, le poireau, le fenouil.

Edwards: Effectivement, c'était des fruits multiples qui étaient entassés les uns sur les autres, on ne voyait pas d'ailleurs comment ça tenait.

Pellegrin: Et tout ça sort d'une immense coupe de fruits...

Edwards: C'était comme les portraits au Louvre où tout est composé de fruits et légumes, mais avec votre spectacle on les avait en trois dimensions, et ça s'agitait.

Pellegrin: Ils sont frais en plus, on fait le marché à chaque fois.

Edwards: C'est un art éphémère: à chaque fois ils se font décerveler et tuder. Ils passent à la casserole très littéralement. Il faut les refaire chaque jour.

Pellegrin: Chaque jour, et puis partout dans tous les pays où on allait on commençait par faire le marché, voir quels étaient les légumes qu'on pouvait utiliser. Les conspirateurs, par exemple, sont des choux rouges, mais on ne trouve pas forcément des choux rouges en Amérique du Sud, donc on a pris des papayes. On fait le marché régulièrement. Les commerçants sont un peu surpris, parce qu'ils nous demandent, "Quelle sorte de pommes de terre est-ce que vous voulez?" "Bien on voudrait des pommes de terre qui - *éclatent* - bien." Alors ils nous regarde un peu surpris.

Edwards: Oui, parce que la dernière scène — pour ceux qui n'ont pas vu le spectacle — est une vraie bataille sur scène avec des patates. Et il y en a des cageots et des cageots qui entrent. Et ils entrent de plus en plus vite, c'est-à-dire qu'on pense que ce sera deux patates, dix patates, une caisse, deux caisses, dix caisses, mais ça continue bien au-delà, et il y a des patates qui volent absolument partout.

Pellegrin: Oui, parce que le problème était de savoir comment traiter la guerre entre les Russes et les Polonais à deux: Père Ubu, Mère Ubu. Et finalement c'est une immense scène de ménage entre le Père Ubu et la Mère Ubu, la Mère Ubu jouant les Russes, et foutant une raclée au Père Ubu qui est complètement asphyxié par des cageots de légumes.

Décaudin: Vous avez gardé le texte intégral?

Pellegrin: Oui. Il y a simplement quelques répliques de liaison que j'ai amenées parce que j'ai intégré un petit texte de Rabelais et un petit texte d'Agrippa d'Aubigné. Justement pour traiter la guerre, ça a été un petit problème, je me suis demandé ce que je pouvais trouver. Je savais que Jarry était un grand admirateur de Rabelais, donc j'ai cherché dans la guerre pichrocholine mais je n'ai rien trouvé. Puis je suis tombé sur un texte de *Gargantua* où il y avait une série de jeux: "le trictrac, le tarau, la bousquine, le picandeau..." j'ai trouvé ça très joli comme texte. Et dans Agrippa d'Aubigné, qui était aussi un admirateur de Rabelais, j'ai trouvé aussi toute une déclinaison de couleurs, et j'ai pu l'intégrer au texte: quand on parle de la capeline rouge, la Mère Ubu décline toute une série de couleurs comme ça. Beaucoup de gens ne savent pas où sont Rabelais ou Agrippa d'Aubigné dans le texte. C'est là où je trouve qu'il y a une puissance du texte importante dans Jarry, dont on ne parle pas souvent, qui est une qualité réelle d'écriture. Notamment en s'amusant sur les mots, quand il donne le menu au départ, les

côtes de rastron etc., eh bien Rabelais c'est pareil, en jouant avec les mots.

II

Paul EDWARDS, mise en scène d'Ubu Roi pour théâtre miniature victorien, avec les voix de quelques Outrapistes

Edwards: On va continuer un peu sur les contraintes. Je vais vous expliquer le "théâtre victorien" ou le "théâtre modèle" [en anglais: Model Theatre]. Le théâtre victorien commence en fait avant la reine Victoria en Angleterre. Après un spectacle sur la grande scène, on dessinait les acteurs et leurs costumes et on gravait des planches qu'on vendait à la criée. On achetait ça comme un programme. Ensuite ça se développe. On faisait sur une seule feuille le même personnage dans plusieurs positions. Puis on a commencé à les acheter par paquets: une feuille pour le personnage principal, une pour ses sbires, une pour l'ours etc. L'idée était de les découper et de les monter sur carton ou sur bois, de les mettre sur des fils de fer et de les agiter. Les gens qui vendaient ces xylographies trouvaient que c'était rentable de les vendre par paquets et d'inclure les décors du théâtre — et des décors assez compliqués qui s'ajoutaient. C'est-à-dire qu'il y a l'arrière-plan, plan droite, plan gauche: ce qui permet quelques effets de perspective. Après quelques années on trouvait que c'était bien d'offrir le théâtre aussi. Le "Toy Theatre" est né ainsi: on achetait de quoi se fabriquer la pièce entière. Cela demeure très rudimentaire: la personne qui agit tout doit apprendre le texte; on la voit pendant qu'elle fait sa représentation; c'était vraiment à faire en famille. Cette tradition de théâtre familial continue jusqu'à aujourd'hui, parce qu'on peut encore acheter le Pollock's Toy Theatre à Londres. Un certain Robert Poulter, dont voici le livre [*Model Theatre: An Easy Step By Step Guide on How To Make Your Own Theatres and Productions*, National Council for Educational Technology, Coventry, 1993] l'a modernisé et rendu véritablement dramatique afin que l'on puisse montrer sans honte une production avec de petits personnages en carton pas plus grands que ça [10 à 20 cm] tout en étant soi-même caché, en se servant de voix préenregistrées, et d'effets spéciaux qui méritent d'être énumérés.

En premier, le diorama — comme il y en avait parfois à la fin d'un spectacle de Toy Theatre. Vous peignez une scène sur un côté et une variante de la scène sur l'autre, puis quand vous éteignez la lumière de devant pour substituer une lumière qui éclaire par

derrière, vous voyez cette autre scène apparaître comme de nulle part. Dans une pièce célèbre qui s'appelle *The Miller and his Men*, on voit de face un château et on le fait exploser à la fin par un simple changement de lumière. Le doyen du Toy Theater, George Speaight, joue cette pièce aujourd'hui comme il l'avait jouée dans les années trente devant George Bernard Shaw et la famille royale. Une vieille boîte à biscuits suffit pour ajouter un bruit authentique.

Deuxièmement, il y a les ampoules colorées, et les variateurs de lumière.

L'autre invention de Poulter, qui est toute simple, c'est de faire le parterre du théâtre avec des tranchées. Ainsi on ne voit pas ce qui fait bouger les personnages, ce qui est bien plus magique.

Une contrainte qu'il s'était imposée c'était de ne jamais fermer le rideau afin qu'une scène disparaisse peu à peu. Une scène se fond dans une autre scène.

Il a inventé également le ciel déroulant. Il y a donc plusieurs effets de perspective et de lumière.

Vous pouvez transporter votre théâtre sous le bras, et l'installer en trente secondes [ici une démonstration].

J'ai voulu voir ce qui pouvait se passer quand on prenait le théâtre qui, à l'origine était le plus naturaliste possible, et si l'on mettait *Ubu Roi* à l'intérieur.

Je remercie les membres de l'OuTraPo ici présents qui ont bien voulu faire les voix, c'était quelque chose de très important. J'ai demandé à Milie von Bariter, à Cosima Schmetterling, à Anne Feillet, à Jean-Pierre Poisson et à Thomas Ivernel de faire les voix parce qu'on travaille avec une bande magnétique préenregistrée. C'est-à-dire qu'il faut tout mémoriser, et pendant qu'on écoute il faut agiter les personnages dans tous les sens, juste au bon moment, et il ne faut surtout pas avoir de retard parce que sinon il ne se rattrape plus.

Demarcy: Et vous jouez l'intégrale d'*Ubu Roi*?

Edwards: L'intégrale, et ça dure trois heures et demie. C'est très dur pour le public. On n'a joué ça qu'au festival de Ramsgate, dans les sous-sols des bars, avec une dizaine d'autres théâtres miniatures, pour des petits publics de trente personnes au maximum.

Pellegrin: Ce n'est pas très rentable alors?

Edwards: Pas du tout rentable, mais on nous paie les bocks.

Azerthiope: Le système de glissières n'existe plus dans le théâtre. Ça s'appelait des "costières", des rails en creux sur lesquels on amenait des décors. Ça a été supprimé parce que maintenant tous les décors ont des roulettes ou des trucs en caoutchouc, mais à

l'époque il y avait des rails, comme des rails de tramway, dans le plancher.

Edwards: Le théâtre que j'ai vu qui ressemble le plus au petit théâtre c'est celui du château de Fontainebleau construit par Lefuel [1854-1856] pour Napoléon III pour les pièces d'Offenbach. Le théâtre est minuscule, il y a de la place pour une centaine de personnes. Mais ce qui est intéressant c'est que la scène n'est ni large, ni profonde, donc tous les décors, qui sont complexes et multiples, ne descendent que de quelques centimètres de distance l'un par rapport à l'autre. C'est alors uniquement par le dessin qu'on peut avoir un effet de perspective, ce qui est le même principe qu'ici. Car vous imaginez que sur ces quelques centimètres il faut donner l'impression de distance avec, par exemple, des piliers successifs qui se font de plus en plus petits. Également, quand vous avez un personnage devant, il faut qu'il soit grand, et il faut refaire le même personnage en plus petit quand il disparaît puis réapparaît derrière, au fond de la scène, à distance. J'ai donc sept Père Ubu, quatre Mère Ubu etc., suivant leur position.

III

Guénolé AZERTHIOPE, mise en scène d'Ubu aux Tréteaux de France

Edwards: Si vous voulez nous parler de quelques contraintes que vous avez observées et qui vous ont inspirées pour votre mise en scène...

Azerthiope: On ne se donnait qu'une seule contrainte: c'était de commencer tous ensemble et de terminer tous ensemble. On avait quand même une contrainte pour terminer: c'était le premier qui avait fini qui était le premier au bistrot. Ça éliminait les saluts. Et à la fin il n'y en avait plus qu'un, c'était toujours celui qui n'avait pas soif qui restait, qui saluait le dernier, tous les autres étaient partis au bistrot. Et ça c'était notre position esthétique.

Demarcy: Vous étiez fidèle à Jarry là?

Azerthiope: Ben écoute ouais. J'ai vu dans le programme là que vous aviez marqué qu'on avait fait une tournée avec les Tréteaux de France, mais avant de faire cette tournée, lamentable d'ailleurs, on a quand même joué un an à Paris dans deux théâtres qui ont disparu. Le premier s'appelait Théâtre de Plaisance, qui n'était pas très loin d'ici, où il y a eu une grande soirée du Collège d'ailleurs, l'une des dernières, et après on l'a jouée pendant un an au théâtre Mouffetard, qui a été démoli, et qui n'est pas celui qui est

actuellement là. Donc dans les deux salles où on a joué, les théâtres ont été rasés. On avait monté ça dans les années soixante-neuf je crois, et ça avait très bien marché parce qu'à l'époque on était opposé à un monument du théâtre, Jean-Louis Barrault. Il avait un truc à lui qui s'appelait à l'époque *Jarry sur la butte*, qui était un tas de boue innommable, enfin d'une prétention... C'était fait par cette bande d'universitaires qui lisent en diagonale. Il avait fait une sorte de salade avec tous les personnages, il avait tout mélangé. Même un fan de Jarry ne pouvait rien comprendre. C'était inbittable, si je puis dire. Et comme toutes les critiques faisaient une comparaison entre les deux spectacles, c'était souvent à mon avantage. Et c'était mon premier spectacle, on était une troupe absolument inconnue, des jeunes branleurs, il y en a qui n'étaient même pas comédiens. Alors je suis allé le voir, et je lui ai dit ce que j'avais essayé de faire avec Jarry et puis il me dit, "Ce que j'ai voulu faire c'est que les gens pensent à la mort." "Bon," je me dis, "si c'est comme ça", bon, je ne lui ai rien dit, je suis parti, parce que je ne voulais pas dire de conneries... autant de prétention... C'est des gens qui ne savent pas lire... ils ont quand même eu un théâtre pendant trente ans je crois. Que des gens aient mal ou rien compris à ce point-là, je trouve ça inquiétant. Je l'ai revu dans le milieu du théâtre régulièrement, depuis le temps que j'en fais, depuis que j'ai arrêté, je crois que ça n'a pas changé. Il y a plein de gens qui n'ont rien à foutre dans le théâtre, ils ne savent pas lire, ou alors ils ne comprennent rien. Tout ça pour montrer que je suis un peu remonté contre cette profession. Nous, on cassait le théâtre tout en faisant du théâtre, mais avec des moyens très rudimentaires. On n'avait pas beaucoup d'argent, et le spectacle on l'a monté avec huit personnes qui faisaient tous les rôles. Alors il n'y a pas eu de coupes. À part le Père Ubu qui restait toujours le Père Ubu, tous les autres acteurs — c'est sur un ring — jouaient tous les rôles en permutant. Ça permettait un jeu très rapide, on jouait ça — contrairement à ce que tu disais toi, tu faisais ça en trois heures — nous on faisait ça en une heure vingt à peu près, sans rien couper. C'était très enlevé. C'était un peu l'époque dans les années soixante-huit, les spectacles il y avait beaucoup de visuel, beaucoup de son, beaucoup d'excès. J'avoue que si je refaisais Ubu maintenant je ne le referais pas de cette manière-là. C'était dans l'air du temps, il fallait qu'on cogne. Alors comme c'était le premier spectacle et je n'avais jamais fait de théâtre et que je m'en foutais, on y allait comme des nez de bœufs. C'était d'un goût absolument abject. On s'est fait interdire en Belgique. Notre ami Blavier nous avait combiné une tournée en Belgique, et les accessoires ont été confisqués par le Commissaire du Roi. Le

directeur du centre culturel, qui nous avait fait venir, a giclé parce qu'il y avait une plainte pour atteinte aux bonnes mœurs. La salle était pleine d'enseignants et de leurs élèves, et il y avait des classes entières qui sortaient, tirées par les profs. Et les élèves voulaient rester, ils se marraient, ben comme tout le monde. Ça a été épique, comme doit être *Ubu Roi*, c'est un spectacle épique. Mais nous on dépassait les bornes. Mais c'était en soixante-neuf, depuis, maintenant on peut montrer son cul à la télé ça ne choque plus personne. Mais nous à l'époque... les acteurs étaient habillés en lutteurs, et ils changeaient de vêtements quand ils devenaient rois et tout, et la Mère Ubu avait un maillot de lutteur et puis une touffe de fourrure à la place du slip, par-dessus. Et en Belgique on jouait dans un opéra, c'est une très grande salle, et des gens avaient cru — comme les maillots étaient un peu couleur chair —, ils avaient cru qu'elle était à poil. On révélait la connerie, c'est ça qui était assez marrant. Autant il y avait des gens qui venaient voir le spectacle dix fois, autant il y en avait qui au bout d'un quart d'heure se levaient en hurlant. Et c'est assez rare au théâtre, moi j'ai foutu la merde pendant quinze ans au théâtre avant d'arrêter là, parce qu'après ça devient trop facile, mais arriver à faire virer les gens d'une salle c'est assez dur. Je ne suis pas peu fier. Des gens qui étaient... mais écœurés, scandalisés, alors que ce qu'on faisait si on le faisait maintenant ça paraîtrait d'une... on était comme des gamins. Comme on se foutait de tout, qu'on ne respectait rien, on respectait pas le théâtre... Moi je n'avais jamais appris un texte alors je le lisais, j'avais le bouquin à la main et je lisais les interlignes, je faisais Jarry surveillant son spectacle. Donc je pouvais lire tout ce qu'il écrivait, tout ce qu'il avait écrit, toutes les indications, de costume et tout, tout ce qui était dans le bouquin.

Le spectacle a été très très bien accueilli puisqu'on l'a joué quand même un an à Paris, et après on a été en tournée avec les Tréteaux de France, où on nous a imposé un acteur Pierre Doris pour faire le Père Ubu, et c'était absolument lamentable. Enfin, à mon avis: il faisait du Pierre Doris, il ne faisait pas *Ubu Roi*. Nous on avait un petit acteur, minuscule, et qui était tellement petit qu'il fatiguait au fur et à mesure du spectacle. C'est-à-dire qu'il arrivait — il picolait pas mal, déjà il était en forme en arrivant — et au bout d'une heure et un quart il était mais presque à quatre pattes tellement il était usé, épuisé. Et ça donnait une dimension tragique au spectacle de voir tout ce petit bonhomme qui avait un gros ventre, ses petites jambes et son petit chapeau avec sa plume et puis un nez au bout du chapeau là, et deux petits bras qui sortaient, et dans son ventre il avait deux poches — vous savez comme un manchon —, et alors il

sortait son croc à phynances de son ventre. Il y a plein d'idées comme ça, parce que je suis un peu sculpteur aussi. J'avais tout mélangé, comme d'habitude. Pour qu'on ait tenu un an il fallait que ça tienne quand même et c'était du théâtre privé, je rappelle qu'à l'époque on avait pas de subvention, pas de pourboire disons.

La vision que j'avais d'*Ubu Roi*... j'ai retrouvé un texte que j'avais écrit à l'époque, et comme je n'écris qu'une fois tous les quinze ans je l'ai amené, et je peux vous le lire car ça va vous donner une idée.

"À une époque où sévissaient sur les scènes Feydeau et Courteline, Jarry balance sur le marché de l'art le 10 décembre 1896 *Ubu Roi*, pièce écrite par des lycéens de Rennes vers 1888 et qu'il retravaillera jusqu'à 1893. Désarroi des censeurs culturels et critiques artistiques devant cette production d'Art Brut; dans une autre discipline Jarry refera le même coup avec le douanier Rousseau."

Voilà l'attaque!

"Quand Vilar monta *Ubu*..."

Entre parenthèses: "version pour la scène" — c'est ce qui était écrit sur le programme du T.N.P.

"...l'éminent critique du *Monde* et du moment, M. Kemp ne se rendait même pas compte de la salade bâtarde qu'avait montée l'illustre directeur à partir de quatre *Ubus*, quatre pièces écrites dans des styles différents à plusieurs années d'intervalles. Nous eûmes droit à du vrai théâtre avec de beaux ringards, un spectacle sain, hygiénique, psychologique en diable avec numéros d'acteurs à la clé, enfin exactement l'inverse de ce que préconisait Jarry. La culture était sauve, ce pauvre Jarry avait fait sourire un peu avec ses gros mots. L'hommage au poète maudit était vomi, le dédouanage intellectuel consommé et salut Alfred. Peu d'auteurs ont été autant méconnus et déformés qu'Alfred Jarry. On a vu en *Ubu Roi* une satire de la bourgeoisie, une parodie shakespearienne, un drame à résonance profonde. Le Phénoménal Bazar Unlimited (c'était le nom de ma troupe) y a vu une œuvre entièrement gratuite et dérisoire où toutes les ficelles et conventions théâtrales et autres sont tordues, essorées et bafouées. *Ubu Roi* est un gros réveil qui n'indique pas d'heure mais dont on entend le tic-tac comme une bombe à retardement. Une machine infernale qui n'explosera jamais parce qu'elle est creuse. Il a été indispensable d'admettre et de comprendre les spéculations de Jarry, il a été encore plus difficile aux talentueux phénomènes de la troupe de les jouer mal. Au théâtre les acteurs ne meurent pas pour de vrai, question: doit-on bien ou mal faire semblant de mourir? (J'attends la réponse.) Cette

œuvre unique dans les annales du théâtre fera encore couler beaucoup d'encre. Depuis quelques années et nettement après la publicité et le cinéma, le théâtre a admis la nudité et la pornographie. Il n'est pas encore prêt à admettre la merdre. Aucun alibi esthétique, artistique et culturel ne pourrait servir à la faire passer. Encore une fois, Jarry se fout du monde, et nous aussi. *Ubu Roi* est vraiment irrécupérable."

Bon, ça c'est vieux, peut-être que je ne réécrirais pas la même chose.

Le spectacle commençait avec le bruit de chasse d'eau et il y avait un énorme colombin qui tombait des cintres... mais un colombin qui faisait dix mètres de long. En tombant il se mettait en spirale, et le Père Ubu tombait de là-haut, des cintres: il tombait dans le coussin. Et en arrivant en bas il disait, "Merdre." Alors dès la première seconde il y avait des gens qui étaient... enfin c'est des souvenirs...

Ce qui m'avait beaucoup aidé à le monter c'était son texte sur "L'Inutilité du théâtre au théâtre", où il y a des indications qu'on a essayé d'utiliser, qui ont toujours deux cents ans d'avance, qui sont lucides. Je ne connais pas dans le théâtre de gens qui sont arrivés à dépasser ça. Même Brecht. Ce n'est que la continuité de ce qu'a proposé Jarry, dans cette façon d'aborder le théâtre. Cette modernité elle est toujours là.

J'ai essayé de monter d'autres pièces de Jarry mais en toutes petites pièces: les *Antliaclasses* et puis les *Alcoolisés*. On a eu des problèmes — on a toujours eu des problèmes quand on a joué. Les acteurs avaient un col roulé noir et la tête posée sur un bocal où il y avait un corps de baigneur. Les acteurs avec leurs vraies têtes sur fond noir jouaient le chœur des *Alcoolisés*. Et parmi les bocaux il y avait un vrai fœtus. Bah, il faut bien rire. [*Rires dans la salle.*] Et le directeur du théâtre était venu me faire signer une décharge avant qu'on joue en disant que... enfin j'avais dit que c'était mon fils pour qu'il n'y ait pas de problèmes. Ça avait failli mal se passer.

[*S'adressant à Richard Demarcy*] Bon, eh bien à toi.

Demarcy: Qu'est-ce que tu as fait de ton fils après? T'as vidé le bocal?

Azerthiope: Non, Je l'ai toujours.

III

Richard DEMARCY, mise en scène d'Ubu toujours avec le Sanza Théâtre, inter-africain

Demarcy: Alors c'est toujours sur les contraintes? Je vais

chercher... La première contrainte était de réaliser cet *Ubu* en Afrique, en Afrique centrale en particulier, avec des acteurs donc africains, mais en français, et avec des chants et des danses d'Afrique centrale, du Zaïre, du Congo, Cameroun enfin de toute la région de l'Afrique tropicale. Ça donnait un *Ubu* bien différent de ce qui a été fait, et même de ce que Jarry a écrit puisque c'est une pièce qui a été réécrite. La contrainte aussi c'était de réécrire *Ubu Roi*, en réaménageant l'histoire, les péripéties, en tuant un peu plus que lui d'ailleurs — Bougrelas —, en déblayant un peu plus, et puis en affinant ce qu'on appelle la fable — cela me paraissait très important. Jarry c'est de la digression... je ne dis pas "brouillon", mais il y a de la broussaille. Ça se tire en Russie ou ça revient et il y a toujours un jeune Bougrelas qui est prêt à poursuivre, enfin il y a un côté Tintin au Tibet. Enfin, en quoi est-ce que ça pouvait rester fidèle à Jarry: d'abord utiliser une bonne partie du texte, on va dire que ça faisait soixante-quarante: soixante pour moi, quarante pour Jarry. Plus: des chants et des danses d'Afrique: qui sont aussi des textes puisqu'il y avait des lyrics. Surtout, ce qui est important chez Jarry, c'est les personnages. Quand on parle des pièces on ne parle pas de l'histoire réellement parce que l'histoire elle s'ébat un peu dans tous les sens. La force de Jarry, peut-être la force des grands auteurs de théâtre, avant d'écrire des pièces, c'est de bâtir dans leur tête de vrais "fantômes" de théâtre, comme on dit, c'est-à-dire des *personnages*... ce qui dépasse la personne elle-même et qui va devenir... Don Juan est plus éternel peut-être que Molière, mais maintenant, le couple fatal le Père la Mère Ubu comme les Macbeth, comme Mère Courage, c'est toute cette série de personnages qui dépassent les êtres humains, qui font rêver. D'un siècle à un autre des acteurs rentrent dans ces espèces d'enveloppes vides qui tournent et puis sont à nouveau Antigone etc. Ça dépasse l'auteur. Les créatures vont plus vite que les créateurs. Et la force de Jarry... à part qu'il ait fait un théâtre subversif, à matière surréaliste, on peut peut-être dire que c'est le surréalisme au théâtre vraiment déchaîné avec lui. Ce côté démolition du théâtre et intégration des éléments... shakespeariens, Rabelais, tout ce qu'on veut enfin puisque c'est des potaches qui repassent aussi sur la culture des potaches. Enfin tout ça c'est dedans, mais le plus important c'est cette grille de personnages. La preuve c'est que si on ouvre un dictionnaire aujourd'hui, bon on trouvera bien Jarry dans les noms propres mais on trouvera un mot qui n'était pas là avant que Jarry l'ait inventé, c'est: "ubuesque". Et pour qualifier Mobutu ou l'ambassadeur qui roulait l'autre on dira, pas de la situation seulement, on dira "ubuesque", on dira que le personnage est

ubuesque. Le maréchal, le président est ubuesque, par les excès de pouvoir, la mégalomanie, etc. Car il tire à boulets rouges sur les défauts de l'homme, qu'il soit petit chef lorsqu'il dérègle avec le désir du pouvoir, ou grand chef militaire ou autre. La force de Jarry c'est de nous donner une grille de personnages formidables et c'est ce qui m'a guidé, c'est ce qui m'intéressait de travailler avec les acteurs africains qui ont une dimension tragique et comique forte et qui ont un théâtre très offensif, je dirais au bout des doigts, un théâtre de communication physique avec les spectateurs. C'est des gens qui s'engagent physiquement dans le théâtre, corporellement. Et ça donne un spectacle effectivement qui est de nature très festive et en même temps tragique.

C'est là où il y a une grande modification par rapport au texte de Jarry, c'est le fait qu'il y a de la danse, du chant et d'autres arts de la musique. Ce qui fait que c'est plutôt Ubu en Afrique que Ubu en Europe, encore que l'Europe et l'Afrique aient la main dans la main. On le sait bien puisqu'ils ont la main dans la caisse en même temps. Pasqua le sait très bien lorsqu'il s'agit d'Elf Aquitaine; ils pompent le même pétrole là-bas. Peut-être que c'est sur le fond dans le sens de Jarry, parce que ce que je trouve formidable chez Jarry c'est qu'il est au croisement des arts. Évidemment ce sont des arts plus proches du théâtre — la marionnette c'est quand même un art très proche du théâtre. Mais il y a aussi du chant chez lui, il y a du dessin. C'est quelqu'un qui illustre et qui fabrique ses personnages, enfin c'est quelqu'un qui intègre d'autres arts, certes pas la danse, mais d'autres arts au théâtre. C'est un carrefour son théâtre. Et puis il y a cette force de subversion langagière. Le simple fait de mettre un "r" en plus à un mot de cinq lettres et tout démarre formidablement. Vitrac l'a découvert avec *Victor ou les Enfants au pouvoir*. Vitrac aimait beaucoup Jarry. Le début de *Victor...* qui s'adresse à la bonne, "le fruit de votre entaille est béni", Vitrac enlève un "r" à "entrailles" alors que Jarry a remis un "r" dans le "merdre". Enfin on se passe toujours un "r" dans la vie d'ailleurs, un peu plus d' "r" et on respire tout à l'heure.

Béhar: C'est l' "r" du temps.

Demarcy: Voilà, Lacan serait content.

Béhar: Lacran.

Demarcy: L'à cran, oui. Et les merdicaments, il n'y aurait pas de trou à la sécu si on nous filait une enveloppe pour prendre des merdicaments... on peut rêver.

Décaudin: Votre fin n'est pas celle d'*Ubu Roi*, elle nous laisse sur une rupture avec la Mère Ubu qui roule le Père Ubu. Ça vous est venu comment?

Demarcy: Il y avait d'abord un désir d'accentuer les enjeux, les conflits qui sont, comme on dit, les moteurs du théâtre:

**Au théâtre, personnages, enjeux, conflits,
Enfin bases, machin truc, de la dramaturgie.**

Il est incontestable que c'est un moteur. Quand je vous disais "la fable"... je trouvais qu'il y avait trois personnages qui étaient en compétition pour le pouvoir, et que c'était extrêmement important, surtout aujourd'hui, parce que c'est une pièce qui résonne beaucoup sur aujourd'hui. Il y a le Père Ubu avec son désir de pouvoir, il y a des illustrations du pouvoir, capeline, parapluie, etc., qu'elle lui fait comme ça briller aux yeux, et il tombe dans le panneau. Et elle, elle sait où elle va, c'est une pousse-au-crime si on peut dire, Lady Macbeth. Dès le début, on voit bien qu'il y a un enjeu entre eux, même s'ils ont l'air d'être complémentaires. Bien sûr ils sont toujours ensemble, ils seront toujours ensemble comme Père et Mère c'est évident, ils ne divorceront pas, ils feront la même cuisine ensemble et ils voleront dans la caisse ensemble, mais ceci dit, il y en a un qui essaiera de tirer la caisse à l'autre au bon moment. Et ça, j'ai voulu le réaliser. La Mère Ubu, très consciente de tous les enjeux — économiques en particulier —, elle dit, "moi c'est le sous-sol, toi tu t'occupes des étages, tu comprends, t'as le pouvoir c'est là-haut c'est vachement bien on te regarde et tout... moi je m'occupe là en-dessous, pétrole et machin." D'ailleurs il l'appelle Mère Pétrole, ce qui en Afrique résonnait beaucoup. On l'a créé à Libreville où il y a Elf Aquitaine qui pompe le pétrole. Tout le monde savait de quoi il s'agissait. C'est une métaphore facile. Il y avait des compétitions extrêmement fortes, et cette compétition je l'ai fait avancer jusqu'au bout, c'est-à-dire qu'ils vont éliminer tout le monde. Lui, il est le bras armé de la Mère Ubu, et il va tuer allègrement comme on sait avec le désir assassin, les nobles etc., il va décapiter comme il faut. Et puis ils vont se retrouver sur cet océan de cadavres sur le plateau, cherchant un endroit par où sortir dans ce labyrinthe, et comme c'est un peu dans la pièce d'ailleurs, très labyrinthique. Ils se retrouvent sur un océan, et la Mère Ubu tire la caisse au Père Ubu. C'est une bataille féroce entre les deux pouvoirs, car il n'en reste plus que deux: ils ont éliminé le pouvoir militaire — dont on connaît bien en Afrique la puissance. C'est terrifiant d'avoir un continent sur-armé comme celui-là. On en sait quelque chose tous les jours parce que c'est bien ça le drame de l'Afrique, d'avoir des armées non pas en déroute mais complètement cinglées et utilisant leur pouvoir n'importe comment.

Voilà, bon, ils éliminent tout ça et ils se déchirent entre eux. Ceci dit, des gamins avec lesquels on discutait avaient bien compris: on leur a dit, "mais la fin, qu'est-ce que vous pensez de la fin?" Alors ils disent, "On a vu le Père Ubu essayant de rattraper la Mère Ubu, mais l'autre canoë a un moteur hors-bord... c'est sûr que la caisse elle se tire beaucoup plus vite et lui il n'arrivera jamais et il va finir sur l'océan sous la lune comme ça en plein Atlantique, comment il va se démerder?" Ils ont bien compris que ni l'un ni l'autre ne meurt. Mais ils m'ont dit, "Mais ils vont se retrouver, c'est pas possible, ils ont trop...". Et là-dessus ils ont la phrase aux lèvres — qui est chez Jarry dans la fin de cette pièce et qui m'a permis de faire une suite à cette histoire —, il dit, "Prenons ce bateau en partance pour la France." On sait bien que c'est le seul endroit où certains dictateurs ont trouvé l'accueil, l'asile, etc. Ils se disent là-bas, "pays des arts des armes et des lettres, on sera bien accueillis, il fait bon l'hiver." Vous connaissez le poème extraordinaire que Jarry a écrit sur la France où il n'y a que la gendarmerie nationale qu'on n'arrivera pas à détruire. Effectivement le Père Ubu et la Mère Ubu s'étaient dit presque, "Rendez-vous à Paris, si possible devant la tour Eiffel."

Pellegrin: "Maître de Phynances à Paris."

Béhar: Ce que vous dites est très intéressant, en particulier les quarante-soixante de production entre Jarry et vous. Mais pourquoi avez-vous pris Jarry et pas Vollard qui a fait déjà un Ubu africain, ou plutôt un Ubu colonial?

Demarcy: Pour moi, le point de départ essentiel c'est *Ubu Roi*. Dès le premier mot tout est jeté, les dés sont lancés, "Merdre" — allez et maintenant il faut se battre avec ça. C'est Jarry quelque part, c'est peut-être l'œuvre d'origine, la première, *Les Polonais*. C'est peut-être l'œuvre qui est la plus composite aussi parce qu'elle est peut-être à plusieurs, c'est peut-être la trace d'une vie collective de potaches et d'une œuvre, enfin je n'en sais rien... En tout cas, pour moi personnellement, c'était *Ubu Roi*... Aujourd'hui comme au temps de Jarry on peut continuer la saga. J'ai écrit la suite, *Ubu déchaîné*, pour la même catégorie d'acteurs pour aller faire ça à Brazzaville etc. Ils se retrouvent pareils devant la tour Eiffel, esclaves. On s'en va à Brazzaville dans quelque temps et on jouera les deux en même temps en alternance. Je crois que l'œuvre de genèse, la première, c'est vraiment *Ubu Roi*. Quels sont le cœur et les nerfs chez Jarry pour le grand thème si on peut dire, c'est même plus que le thème, c'est l'insolence violente vis à vis du pouvoir, ce rejet de tout pouvoir qu'il a... y compris le pouvoir langagier, tout, à tous les niveaux, c'est-à-dire il faut changer les mots pour les rendre plus relatifs, montrer qu'un mot a un pouvoir sur les autres:

il couche trop fort dans une phrase et il empêche les autres d'exister. Un verbe par exemple, alors changeons-le un peu. Un autre, c'est pareil. Je pense que c'est là. Et c'est *roi* alors, c'est *Ubu roi*. Je devais repartir en Afrique après un autre spectacle et je me suis dit, "Qu'est-ce qu'on peut faire?" Et on me dit, "fais un autre texte, tiens il y a un texte à toi" — mais je le trouvais trop animalier. Je n'aime pas beaucoup aller vers l'Afrique avec des histoires, contes ou légendes où les animaux sont trop présents parce que ça colle trop aux stéréotypes, aux clichés de l'Afrique. Le *Roi Lion* c'est pour l'Afrique, la jungle c'est l'Afrique, non, c'est pas vrai, il y a aussi des tas d'autres choses, bon enfin je n'aimais pas faire ça. Shakespeare, le *Songe d'une nuit d'été*, c'est sûr c'est merveilleux à faire là-bas dans le théâtre de verdure, certainement. Et puis je me suis dit, attends, Jarry, je n'aimais pas tellement Jarry, pas Jarry l'homme, si, il me faisait rire, mais enfin *Ubu Roi* c'était un théâtre que je trouvais un peu grotesque, normal, c'est comme ça qu'il se définit aussi. Mais en fait en regardant bien à la loupe je me suis dit qu'il y a des scènes merveilleuses. J'ai fait du 60-40 quand même. Mais *pour* les acteurs... parce que réécrire ou écrire c'est écrire pour des acteurs, ça c'est vraiment merveilleux quand on connaît les acteurs, qu'on a travaillé avec eux. Car c'est quand même *eux* les vrais pilotes de l'avion. Un acteur c'est un joueur, et un metteur en scène est un entraîneur, c'est quelqu'un qui va transférer son énergie, qui va proposer à des gens un jeu particulier et je crois que c'est vraiment déterminant d'écrire pour eux. Et c'était tout simple d'écrire *Ubu déchaîné*. C'est tellement évident, ils sont là... je pense qu'un auteur a une facilité, c'est qu'il a des personnages qui écrivent pour lui. Ça ce n'est pas fantomatique, ce n'est pas de l'ésotérisme, mais à un moment on sent bien que le coup part tout seul. C'est pas nous qui écrivons, c'est que les personnages dialoguent entre eux. C'est beaucoup plus facile d'écrire du dialogue avec des situations et des actions, qu'un roman. J'ai écrit un ou deux romans, bon, quelque part on est toujours seul dans le roman, tandis que là on a une population comme on dit des enfants, et puis chaque enfant vaut l'autre, même si l'un est assassin, il n'y a pas de problème, il est aussi bon que l'autre. La fille de Mère Courage vaut la Mère. Ils discutent entre eux, on n'a plus qu'à copier, si je puis dire, à tailler etc. Sérieusement, c'est tellement plus simple. Mais la contrainte c'est effectivement d'écrire que pour un certain nombre de gens. Comme on a dans une page de théâtre au début, ce qu'on n'a pas dans un roman. La fameuse grille de personnages dont je parlais, qui est vraiment essentielle. C'est qu'ils sont là, ils existent, et dès la première page on a le titre et puis

après la seconde bien c'est Père Ubu, Mère Ubu etc. Là voilà la vraie contrainte au théâtre, qui est difficile: c'est d'écrire seulement avec un certain nombre de gens. Mais une fois qu'on les a dans la main, ils écrivent pour nous. Ils sont très fraternels.

Edwards: Il y avait aussi dans votre pièce — je ne sais pas si c'était une autre contrainte —, mais vous aviez un autre moteur c'était la table qui était au milieu de la scène, qui se transformait. C'était comme une énorme gidouille au beau milieu de la scène, et en-dessous de laquelle surgissaient des personnages. Ça se séparait, c'était chamboulé, mis à l'envers etc. Et il me semble que dans vos trois pièces il y a quelque chose d'autre qui est nouveau peut-être avec Jarry, c'est le côté sculptural. [*S'adressant à Azerthiope*] Comme vous avez dit, vous avez sculpté une merde, et nous avons vu également des sculptures de fruits et de légumes...

Azerthiope: Sculpté une merde!!

Demarcy: "Guénolé Azerthiope sculpte une merde!" [*Rires.*]

Edwards: Qui descendait du ciel...

Azerthiope: C'est un traitement visuel.

Demarcy: Après tu l'as appelée un coussin.

Azerthiope: Non, il y avait cet énorme colombin qui tombait, ensuite un, deux, trois petits et le quatrième c'était le Père Ubu. Parce que j'ai observé aussi pour... [*Rires*] Tout ce qu'on fait à l'air gratuit, mais pour que ça soit gratuit il faut le faire scientifiquement.

Edwards: Vous annoncez que c'est du théâtre naturaliste avant de...

Azerthiope: J'avais calculé: une, deux, trois, quatre, "Merdre." "Merdre" à trois, ça ne passait pas.

Demarcy: Ça se sent.

Azerthiope: C'est dans le rythme, dans la présentation, comme c'est le début, il faut soigner en fait la première minute et puis le salut et puis après... on remplit. C'est ça le théâtre.

Demarcy: C'est la pompe à — comment tu dis? Phynance ou merdre?

Azerthiope: Les gens, ils ont payé, bon, ils ont une heure et demie à attendre.

Edwards: Il est intéressant que la pièce ait souvent sollicité ou encouragé ses metteurs en scène à construire ou à concevoir les objets sur scène d'une manière nouvelle. Un peu comme les mots — on a ce Père Ubu qui est comme vous dites un moteur: il a un mot, il le tord. Également tout ce qui est accessoire, tout ce qui est cette chose inutile du théâtre au théâtre, elle est *couic!* tordue. Elle est refaçonnée.

Demarcy: Oui, mais c'est je crois... on le sent, ou peut-être c'est un hasard, mais c'est quand même un théâtre d'objets. Je dirais presque qu'il convoque l'objet en même temps. Ce que je trouve merveilleux c'est l'histoire des légumes, les objets vivants qui ont une âme de poireau et qui dansent le soir la sarabande, et la citrouille à minuit qui sera un carrosse... D'ailleurs quelqu'un m'a dit c'était au ministère de [X], il me parlait de votre spectacle, il m'a dit, "Oh là là! Quand on m'a proposé de faire tourner ce spectacle en Afrique", il l'avait beaucoup aimé, "je me suis dit, attends, oui on va le faire, non on ne va pas le faire", enfin ça a été long.

Pellegrin: Oui, les gens qui étaient le plus choqués c'était les blancs. Pas les Africains du tout, qui se régalaient, qui ont joué... parce qu'ils trouvaient ça merveilleux. Mais les blancs étaient choqués et disaient, "Quand même, quel gaspillage!" Mais écoutez, on va ouvrir deux bouteilles de champagne dans une pièce de théâtre ça me fera le même prix que le marché, les gens ne me diront rien, mais là, "Ah!" c'est le tabou de la nourriture, on ne joue pas avec la nourriture, et encore moins dans les pays où il y a un problème.

Demarcy: Voilà, il m'a dit, "Les gens sont affamés là-bas, et il va y avoir un gâchis alimentaire terrifiant." J'ai dit, "Peut-être que si les poireaux volent dans la salle..."

Pellegrin: Oh tout est récupéré à la fin. Ils montaient sur le plateau, ils prenaient tout, il n'y avait aucun problème. On n'avait même pas à leur dire, c'était tout à fait naturel.

Demarcy: Surtout les patates-grenades, je trouve ça formidable. En fait ce qui est formidable c'est qu'on redécouvre que les légumes c'est le genre humain.

Pellegrin: Oui, puis c'est vivant. les dictateurs jouent, eux, avec la chair humaine, nous on prend des légumes. C'est choquant, c'est de la nourriture, c'est tabou. Et c'est vrai qu'il y a des gens qui étaient choqués. On m'a dit, "Écoutez, quand vous bouffez devant votre écran de télé, quand vous voyez tous les champs de bataille qui passent en direct, la guerre en direct, ça ne vous coupe pas l'appétit, vous bouffez quand même?" C'est bizarre hein.

Demarcy: Surtout qu'à la télé, combien de scènes de repas où on vous amène... Dallas ça n'arrêtait pas, les mecs se mettent à table pour bouffer, on leur amène à bouffer, puis ils ne touchent jamais aux plats, ils discutent, "le contrat" et tout. Les Africains, eux, ils se disaient, "Mais putain, attends, quand est-ce qu'ils mangent?" [Rires] C'est toujours... le repas d'affaires, vous savez, chez nous on se dit, "Attends, j'attaque la bouffe ou on discute le contrat?" C'est l'horreur. Ça ils savent très bien que là-bas: non. On va

discuter, mais maintenant là on mange. Ça leur a beaucoup plus en Afrique, ça je le sais on est passé derrière.

Pellegrin: Il y a une chose qui était très drôle c'était quand la Mère Ubu à la fin balaie les légumes. Il y a le Père Ubu qui s'écroule, qui ne veut plus dire le mot, alors la Mère Ubu en profite pour balayer un peu les légumes pour dégager la scène, et puis elle amène une bassine d'eau avec une serpillière, et [*claquements des doigts*] elle me montre la serpillière pour me faire comprendre de nettoyer. Et là on a entendu une femme dans le vide qui dit "Oh non pas ça Madame." Vraiment choquée de rien, mais choquée qu'une femme dise à un homme de faire le ménage. [*Rires.*]

[Une voix]: Le merdage.

Demarcy: Oui, ben d'ailleurs en ce moment il nage sur une mer... sur un océan de casseroles au cul et de fausses factures.

Pellegrin: Le mer-nage...

Demarcy: Ce soir on va se mettre des "r" partout et puis tu vas voir *vrrouut!*

Pellegrin: Ce que vous disiez c'était intéressant. C'est vrai qu'il nous bouscule Jarry dans la mesure où c'est un univers surréaliste et qu'on ne peut absolument pas tomber ni dans le quotidien ni dans un registre classique. On est obligé forcément d'inventer, de sculpter l'espace, de jouer avec les objets.

Demarcy: Je trouve que c'est un mec qui nous donne des coups de fouet pour imaginer. Je pense que les gens de théâtre vont vers lui avec...

Pellegrin: Absolument.

Azerthiope: Pas tant que ça quand même.

Demarcy: Non, justement, c'est la catégorie des metteurs en scène qui aiment être inventeurs scéniques. Parce qu'il y a des metteurs en scène qui ne sont pas liés à l'invention scénique. Ce n'est pas leur boulot. Il y en a d'autres, ce qu'ils aiment c'est effectivement inventer un monde et l'invention scénique, le théâtre du merveilleux, le théâtre fantastique, etc., tout ça c'est notre truc quelque part. Je pense que nous sommes tous de cette catégorie-là. Il y en a c'est: attends, les acteurs, le texte, bon il y aura un décorateur qui fera un décor machin. Mais souvent il n'y a pas de réelle intimité entre le décor et les acteurs... on nage dans la soupe. Cette catégorie de metteurs en scène qui aime l'invention scénique, un peu à la Robert Houdin, on est tous liés quelque part, on aime jouer avec les objets. Il y a ce côté même aussi, parce que les enfants sont extraordinaires de ce point de vue: les objets c'est leur partenaire immédiat dans l'espace. Avec la voiture ils font tout ce qu'ils veulent. Jarry nous dit d'inventer, vous êtes obligé d'inventer,

il y a une telle profusion d'action, de péripéties, d'événements que c'en est un défi, la preuve c'est qu'on est là, ou alors on fait une synthèse. Bon, alors la table fait synthèse, ça permet avec le même objet de faire vingt-cinq scènes en changeant la table-autel, la table-échafaudage, la table-cave-souterrain etc. "Gidouille", comme vous disiez tout à l'heure, enfin la matrice d'où tout sort. [S'adressant à Azerthiope] Vous êtes sculpteur? [Azerthiope fait signe que oui] C'est bien clair, quelque part à mon avis nous avons tous un art frère.

Azerthiope: Peter Brook avait fait une mise en scène très épurée d'*Ubu Roi* là-haut aux Bouffes du Nord. Il y avait un petit tas de sable et puis une brique.

Demarcy: Non. La fameuse roue...

Azerthiope: Ah oui!

Pellegrin: Les roues des travaux publics.

Demarcy: Les bobines électriques. Vous savez, quand on est enfant on joue avec des bobines de fil. Nos grand-mères nous filaient les bobines en bois et puis on mettait un crayon dedans et puis avec ça allez basta on fait soit des plateaux à roulettes comme les Buñuel... C'est le même principe, c'est ce ludique enfantin où l'objet comme première présence au monde et médiateur circulant énormément... et qui fait qu'on efface une table très vite.

[S'adressant à Edwards] Vous vous avez une formule je dirais spatiale pour effacer, renouveler, transformer. C'est un théâtre d'images rapides avec des contraintes intéressantes. Ce que j'aimais bien c'est "merde! il doit passer quatre lignes plus loin pour réduire le personnage!" La série des Ubus à la queue-leu-leu! Il ne faut pas se gourer, "merde! j'ai foutu un grand au fond!"

Bon, avec tous ces objets-là, et la bobine... moi la brique je trouve que c'était formidable aussi. Mais cette grande bobine, pareille, elle faisait la même chose que la table. Avec ce truc qui était merveilleux: quand c'était un char d'assaut, il fonçait sur les adversaires avec cette grosse bobine là qu'on a sur les trottoirs quand on déroulait les câbles, mais par bonheur le mec arrivait à passer entre les quatre roues de la voiture. Il ne fallait pas le louper, ça pèse assez lourd. Ceci dit, Brook utilisait beaucoup le théâtre, mais peu d'objets.

Pellegrin: Chaque fois qu'il y a eu des metteurs en scène qui ont voulu le monter avec des gros moyens, avec l'armée polonaise, l'armée russe, c'est souvent au détriment de l'invention, et ça n'a souvent pas marché.

Azerthiope: Si, ça marche auprès du public, mais bon, peut-on se fier au public? Quand Vilar l'a montée ils étaient des centaines sur

le plateau. Et ça n'avait aucun intérêt, enfin à mon avis.

Décaudin: Ce qui m'intéresse c'est que vous tenez à peu près le même discours sur les problèmes de mise en scène, alors que vous avez apportés trois *Ubu Roi* absolument différents.

Béhar: C'est le plus merdique celui d'Azerthiope.

Azerthiope: Ben oui, comme je commençais à faire du théâtre je réglais mon compte tout de suite avec la profession.

Demarcy: "Merdique" il a dit, il n'a pas dit que tu réglais ton compte avec la profession. [*Rires.*]

Béhar [*s'adressant à Demarcy*]: Et le vôtre est complètement politique.

Demarcy: C'est vrai, il *est* politique, oui oui. C'est aujourd'hui, et la politique aujourd'hui ben c'est de la merde.

Décaudin: Ça révèle tout de même la richesse du texte.

Demarcy: Oui, mais bien sûr.

Décaudin: On le dénigre souvent.

Béhar: Il y a quand même une différence [*inaudible*] dans cette espèce de consensus, c'est qu'il y en a un qui se sert d'*Ubu Roi*, alors que les autres essaient de le servir et de le représenter. Que vous ayez la même analyse sur l'impulsion, l'envie de... créer des objets... mais il y a une différence fondamentale — je ne parle pas de M. Edwards parce que ne l'ai pas vu — mais entre les trois, il y a vraiment une autre conception du théâtre.

Demarcy: Très nette, bien sûr.

Béhar: Même si vous dites que vous avez le même sentiment à la lecture de la pièce, cette *envie de*, je crois qu'on est quand même dans deux univers tout à fait différents. Et je pense que Jarry supposait ses prolongements mais laissez cela aux spectateurs. Disons que c'est au public de fabriquer la suite. Lui se contentait de donner des propositions. Vous vous allez dans un autre domaine.

Demarcy: Bien sûr.

Béhar: Je ne crois pas qu'il y ait un accord malgré l'apparence.

Edwards: Oui mais il y a une chose qui me frappe c'est que à ma connaissance personne n'a essayé de monter *Ubu Roi* en essayant de reproduire ce qui aurait *pu* être fait le jour de la générale. C'est-à-dire qu'on n'a pas essayé de faire le décor, on n'a pas essayé de demander aux acteurs de faire les pantins — sauf le Théâtre Ubu de Montréal, mais encore ils ont beaucoup inventé de gestes, ils font des scènes entières il n'y a que les gestes, ils re-entrent et font maintenant la scène avec les mots, c'est-à-dire que ce sont des pantins mais ce sont des pantins extrêmement virtuoses.

Béhar: Faire une création historique ça ne présente aucun intérêt. Jarry n'a pas vu, en-dehors de ce qu'il a monté lui en pantins et en

théâtre d'ombre... la représentation qu'il a vu de son vivant était une série de concessions qu'il a été obligé de faire, et c'était normal dans le contexte. Autrement dit il n'y a pas eu de représentation historique, ce n'est pas vrai, il y a eu une représentation à un moment donné, et la reproduire je pense serait d'un intérêt extrêmement limité. D'autant plus que le théâtre est un art du vivant, éphémère, c'est sa vertu. Alors si on s'amuse à figer les choses je ne vois pas quel intérêt ça aurait.

Edwards: Oui, l'idée d'avoir un décor symboliste est difficile, peut-être que le Topor était comme ça, c'était un décor de conte de fée, mais ça ne passait pas avec tout le monde. Mais non, on ne reproduirait pas *Ubu Roi* avec les coupures qu'on a infligées à Jarry.

Béhar: Dans la polémique entre le Collège de 'Pataphysique et la représentation de Vilar, à laquelle Azerthiope faisait allusion, le Collège de 'Pataphysique se prétendait le conservateur de la représentation historique. Ils parlaient au nom d'une représentation historique. N'oublions pas que cette représentation historique c'était un gâchis, un renoncement. Jarry le dit bien dans sa préface, dans son prologue, disant "j'ai accepté toutes les coupures qu'on a voulu"...

[Une voix dans l'audience]: Le Collège voulait défendre l'intégralité du texte, par respect du texte. Vilar avait trop pris en représentant *Ubu Roi*, *Ubu enchaîné*, *Ubu sur la butte*. Vilar c'était choquant.

[Autre voix]: Ce n'était pas convenable.

Azerthiope: Sur le programme il y avait marqué, je me souviens, il y avait marqué en-dessous entre parenthèses, "version pour la scène", ce qui est intellectuellement une escroquerie — prendre quatre pièces de théâtre et d'en faire une cinquième et de mettre "version pour la scène". On n'attendait pas ça de cet illustre personnage que j'ai admiré — parce que j'en ai vu d'autres de ses productions à l'époque. Comme je connaissais déjà Jarry je me disais, "c'est pas pensable, une telle liberté, par rapport à un auteur, ce qu'il n'aurait jamais fait avec Shakespeare, ni Claudel." Jarry a été coupé, c'est l'auteur qu'on taille dans tous les sens. Mais personne va prendre un bout du *Soulier de Satin*... là ils n'osent pas, mais avec Jarry... il est comique, c'est un marrant, allez on y va on taille, et moi ça m'a toujours choqué. Vilar et Barrault ils ont fait du charcutage.

Béhar: La grande erreur de Barrault, il le proclamait, c'était qu'il croyait que Jarry c'était un écrivain moral. C'est fantastique.

Azerthiope: C'est Barrault qui était moral, pas Jarry.

Béhar: Par contre s'il y a un phénomène dont vous pouvez rendre compte c'est le rapport entre *Ubu Roi* et *Ubu enchaîné*. En tant qu'hommes de théâtre, comment l'avez vous perçu? J'imagine que le succès d'*Ubu Roi* pour chacun d'entre vous avait dû vous dire, "Tiens, si je continuais avec du Jarry?" Est-ce qu'on peut en faire autant avec *Ubu enchaîné*?

Azerthiope: Non, pour moi c'était une toute autre pièce, ce n'est pas la même inspiration, la même forme, c'est plus chansonnier presque. Et il n'y a pas cette démesure qu'il y a dans *Ubu Roi*. Parce que *Ubu enchaîné* c'est quand même lui qui l'a écrit, *Ubu Roi* ce n'est pas lui. Il a essayé de faire de l'*Ubu Roi*, mais avec une maturité, alors que l'avantage d'*Ubu Roi* c'est qu'il a fait ça très jeune et sans se soucier... Et moi ça m'intéressait moins. En plus c'est une pièce qui n'est pas très longue, si on est tenu de faire au moins une heure et demie.

Edwards: *Ubu enchaîné* m'intéressait comme pièce, mais pour le Petit Théâtre ce qui s'imposait vraiment c'était *César-Antéchrist*. L'Acte héraldique surtout. C'est une pièce de théâtre en plans qui se déroulent. Il faudrait à un moment quelque chose qui tourne, mais on peut avoir quelque chose qui arrive puis qui repasse derrière dans l'autre sens, donc on voit deux côtés différents, et on peut penser que ça tourne. Donc on peut, avec deux cartons, on peut le faire. C'est encore la contrainte qui mène à ça.

Béhar: Avec les blasons?

Edwards: Oui oui. Ça sera pour l'année prochaine. L'idée c'est de reproduire les xylographies de Jarry et celles qu'il a bien voulu reproduire aussi, de dessiner les armes, et de les faire en diorama. C'est-à-dire de les faire en noir et blanc quand la lumière est frontale, et avec un système de trous cachés et de voiles colorés derrière, quand on illumine par derrière on va les voir en couleur. Avec les diorama on peut aussi faire apparaître des gens, parce que c'est très difficile de faire apparaître des oiseaux à mi-hauteur. Voilà pour moi le Jarry qui s'imposait après *Ubu Roi*. À cause de ce théâtre particulier.

LE SECRET DE POLICHINELLE

Jean-Louis Cornille

Comment aujourd'hui, alors qu'on en est toujours à célébrer la créature en lieu et place de l'auteur, ne pas revenir sur la question de l'autorité controversée d'*Ubu Roi*, en laquelle la signature d'Alfred Jarry paraît d'emblée venir s'abîmer? Peu après Lautréamont ou Mallarmé, Jarry semble à son tour avoir obstinément cherché à exclure de l'écriture celui qui passait pour en être le légitime propriétaire: or on n'a guère évalué dans toute leur complexité les mesures d'expropriation de la fonction d'auteur déployées par Jarry dans son œuvre. Cette préoccupation est pourtant au centre de son écriture: qui donc en est véritablement le maître? Que Jarry n'ait pas été l'unique "auteur" de la plus fameuse de ses pièces, la seule de ses œuvres qui soit vraiment lue, que des condisciples aient mis la main à la pâte de l'inquiétante marionnette en s'inspirant d'un enseignant de lycée particulièrement grotesque, rien de cela n'a diminué sa renommée littéraire, bien au contraire, sa gloire s'en est trouvée accrue.

Ce petit cafouillage initial, qui ne devait être pleinement révélé que de manière posthume, aurait préoccupé Jarry plus qu'on ne le pense. La mise en question de l'autorité d'*Ubu Roi* s'affiche en effet dès les toutes premières pages: dès la dédicace à Marcel Schwob, auteur d'une traduction en ancien français d'*Hamlet*, dans laquelle se formule la célèbre équation $Ubu = Shakespeare$, obtenue par la plus littérale des translations, et cela à un moment où la toujours actuelle controverse sur l'identité de Shakespeare battait son plein. Tout naturellement, Ubu dramaturge devenait ainsi son propre auteur — après quoi il ne restait plus à Jarry qu'à égaler son personnage, ce dont il s'acquitterait en s'identifiant à lui sans réserve. Il y aurait, dans son cas, simultanément saisissement et dessaisissement de la plume, résultant en un relayage sans fin de la fonction auctoriale.

Est-il vraiment utile d'y revenir? Minimisée par une critique toujours soucieuse de préserver la singularité de l'Auteur, d'assurer la permanence du Nom, l'Affaire *Ubu* nous semble aujourd'hui bien mineure. De la petite histoire, d'un intérêt décidément tout à fait anecdotique. Affaire entendue, donc; et même affaire close: *Ubu Roi*

est par Alfred Jarry. Plus aucune révélation n'est à attendre de ce côté, le dossier étant depuis longtemps rangé. Au pis, on n'y voudra voir qu'un simple accident de parcours, d'autant plus extérieur à l'œuvre que Jarry n'en fait mention nulle part (mais justement "Nulle Part", sous sa plume, ne veut pas "rien dire"). Au mieux, Jarry n'aurait fait qu'emprunter aux *Polonais* leur canevas; mots impropres et noms propres sont bien de son invention. La signature est sauve; Jarry s'est fait Ubu comme le Verbe jadis s'est fait chair.

De fait, si l'essentiel de la pièce a pu être emprunté à une quelconque tradition scolaire, des pans entiers du texte continuent d'échapper à cette opération de transfert. Il s'avère en effet que toute la fin d'*Ubu Roi* (la fuite en bateau des Ubs) est truffée d'allusions à la version imprimée de la pièce. Cette dernière scène d'*Ubu Roi*, dans laquelle l'usurpateur s'enfuit vers la France, ne saurait donc en aucune façon faire partie du manuscrit original: les nombreuses références au processus de l'édition du texte par Alfred Vallette l'en excluent. Le désir d'Ubu de se rendre à Paris pour y devenir "Maître des Finances" (ce dernier mot étant, pour l'occasion, orthographié correctement) cache une allusion à peine voilée au Mercure de France, qui est la véritable destination de l'œuvre. Tout naturellement, le voyage du livre se termine donc auprès de l'éditeur, dont les initiales nous signalent qu'il est, à l'égard du texte, le seul Maître des Finances. En outre, lorsque le navire d'Ubu manque d'aller par le fond, cela devrait suffire à évoquer les armoiries de la ville de Paris: *Fluctuat nec mergitur*. La scène est sur la Seine. Enfin, lorsque ce même navire s'élance sur une mer du Nord baignant la "Germanie", le lecteur doit bien se rendre compte qu'il est en fait sur le point d'aborder l'étroite rue de l'Echaudé-Saint-Germain, où était sise la maison d'édition d'Alfred Vallette: ces allusions constituent autant d'ajouts tardifs, ou becquets, que seul Jarry a pu y apporter.¹

Allons au bout de ce raisonnement. S'il est donc vrai que, dans la dernière scène, "l'auteur" nous livre l'histoire finale de l'impression d'*Ubu Roi*, son transport de Rennes à Paris, on est en droit de se demander s'il ne se serait pas exprimé également au sujet de la non moins remarquable genèse de cette même œuvre, dont l'origine demeure à moitié obscure. La question qui s'y pose est pourtant claire: qui donc est le roi légitime de Pologne? C'est, par la même occasion, se demander qui est l'auteur reconnu des *Polonais*, sous-titre initial d'*Ubu Roi*. Autant dire qu'Ubu s'emparant de la couronne de Pologne, c'est un peu Jarry s'appropriant frauduleusement le manuscrit des *Polonais*.

¹. Sur ce point, voir notre ouvrage, *Le Volume de la Voix*, Noésis, Barcelone 1994.

Il en va de même pour le passage dans lequel Ubu et ses Palotins sont attaqués par un Ours, qui pourrait à son tour être lu comme un commentaire voilé de cette attribution faussée. En note de l'édition de la *Pléiade* d'*Ubu Roi*, Michel Arrivé faisait observer que cette "scène de l'ours est visiblement empruntée à *La Princesse d'Elide*, de Molière, sc. II du Deuxième Intermède: Moron, attaqué par un Ours, commence par le trouver 'galant', puis prend peur. Des chasseurs s'attaquent à l'ours et le tuent après avoir couru de graves dangers. Moron, 'devenu grave par l'éloignement du péril', se précipite alors sur la bête pour lui donner 'mille coups'.² Cependant, pourquoi ce recours à une pièce peu connue de Molière, pourquoi ce petit rapt textuel, sinon pour signifier à travers le nom de Moron, celui tenu secret, élidé, du véritable auteur de la pièce, Morin? Lorsque le Père Ubu, après avoir retrouvé tout son courage, achève "d'un coup de *Pater Noster*" l'animal déjà mort, pris d'abord pour un "toutou", ne sommes-nous pas amenés à penser que l'auteur supposé, alors même qu'il revendique haut et fort la paternité de l'œuvre, se contente lui aussi d'achever l'ours d'un autre? C'est bien ainsi qu'on nomme, en jargon littéraire, une pièce de théâtre non jouée, un manuscrit non publié, en l'occurrence *Les Polonais* — l'auteur se contentant de renommer et de paraphraser une œuvre rédigée par d'autres, comme Ubu parachève l'action des Palotins pour s'en approprier la renommée. Et voilà donc cet ours, toutou Ubu, enfin joué sur scène. Si l'usurpateur fait disparaître à son gré Nobles et Magistrats, Jarry n'aura, quant à lui, guère manoeuvré différemment. À la trappe, le professeur Hébert! Au trou (trou des souffleurs, il va sans dire) les Moron ou Morin et autres camarades de classe!

Le secret d'Ubu n'est évidemment pas un vrai secret. C'est un secret de Polichinelle, on s'en doute bien: nous sommes au Guignol. Secret de Polichinelle, puisqu'une partie du public est depuis longtemps averti des dessous de l'affaire. De fait, la contribution des frères Morin à la geste d'Ubu était connue de certains contemporains de Jarry (si cela ne s'était pas ébruité, c'est que les frères Morin avaient tenu à garder l'anonymat). Des proches comme Alfred Vallette et Laurent Tailhade savaient: le premier évoquerait, à l'occasion des obsèques de l'auteur (comme s'il pouvait enfin révéler le pesant secret), la "collaboration" de "deux camarades" de lycée; le second, plus explicite, dévoilerait le nom d'Hébert (Ébé, Ébouille) et la transmission orale de ses "dires mémorables". Cette paternité était suffisamment incertaine pour

². À ce sujet, voir la note de M. Arrivé dans OC I, 1162.

que Mallarmé traite d'Ubu,³ et cela dès 1896, non pas les toutous, mais la population des chats errants qui traversent sa correspondance. Marcel Schwob, Rachilde, Lugné-Poe avaient, eux aussi, été initiés quant à ce petit secret de fabrication, qui, loin de concerner un aspect simplement extérieur de l'œuvre, en aurait constitué un rouage essentiel.

Cependant il serait erroné de croire que l'auteur lui-même ne se serait jamais exprimé à cet égard. Il lui arrive d'en parler, mais toujours de biais, par la bande, avec d'infinies précautions, des transpositions savamment préparées, des détours à n'en plus finir. Jarry multiplie les croisements, les embranchements, fait, comme on sait, "dans la route des phrases un carrefour de tous les mots": des bifurcations surtout, de ces "Y" absolument fourvoyants, devant lesquels on reste à réfléchir longtemps. D'abord, Jarry fit lui-même ouvertement référence à la représentation rennaise de 1888, des *Polonais*, par le Théâtre des Phynances,⁴ précisant que le public était libre d'y voir, entre autres allusions, "la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde." (OC I, 399.) Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il nous a mis la puce à l'oreille: sans doute a-t-il dû prévoir qu'il se ferait dans ce sens quelque découverte, un jour ou l'autre. De là à penser qu'il a pu semer ici et là des indications, laisser des traces, ménager un espace libre, tout un jeu de double sens relatif à cette collaboration ou au personnage d'Hébert, le pas est vite franchi. Il est vrai que le nom d'Hébert n'intervient pas une seule fois sous la plume de Jarry. Cependant, de vagues échos subsistent. Que penser par exemple de ce quasi-homonyme d'Hébert, Humbert, dont il est quelquefois question vers 1902-1903, au détour de pièces journalistiques? Spéculations, sans doute, mais on sait que l'œuvre de Jarry les favorise (ce fut l'un des titres prévu par lui). Si Jarry consent à éclairer comme en un C.V. les dessous de la chose, ce sera à sa façon, tout à fait obscure, résolument hermétique: à la lueur vacillante de sa *Chandelle Verte*, ou à la lumière non moins incertaine du recueil ou fourre-tout d'articles qu'il projetait de publier sous ce titre.

Curieusement, en effet, c'est dans ses "œuvres" réputées les moins littéraires, dans ses écrits les plus alimentaires, ses articles et comptes rendus, ses contributions à des revues qu'il va glisser des allusions, combien discrètes, menues, maquillées, à peine

³. S. Mallarmé, *Correspondance*, VIII, Gallimard, 265.

⁴. À l'époque de cette représentation potachique des *Polonais*, Jarry écrivait déjà: en 1888, on compte deux pièces de sa main. C'est ainsi que Jarry pouvait préciser, pour ses œuvres de jeunesse, ou *Ontogénies*, que quelques-unes étaient "postérieures à *Ubu Roi*" (OC I, 1).

perceptibles à la geste "ubutique". Deux "événements" en particulier lui permettront de s'exprimer de cette façon voilée sur la genèse frauduleuse d'*Ubu Roi*: ce sont la célèbre affaire Dreyfus, dans laquelle Jarry ne semble d'abord guère prendre de position,⁵ et cette autre, certes moins retentissante, l'affaire Humbert — deux affaires qu'il évoque à diverses reprises, entre 1902 et 1903, dans *La Revue Blanche*, *Le Canard Sauvage* et *La Plume* et qu'il lui arrive même de réunir en une seule, en parlant de l'*Affaire Humbert-Dreyfus*. Or si elles ne forment qu'une seule histoire à ses yeux, ne serait-ce pas d'abord que toutes deux ne prennent leur sens qu'une fois rapportées à la saga d'*Ubu*?

Quelle est donc cette affaire Humbert, qui fit si grand bruit en ce début de siècle? Vers 1882, Thérèse Humbert, installé à Paris avec son mari, répand la rumeur qu'elle attend un héritage (cent millions de francs) d'un certain Crawford, citoyen américain né de son imagination. Sur la foi de cet héritage à venir, entièrement fictif, elle multipliera les emprunts pendant près de vingt ans, allant même jusqu'à tenter un procès à d'imaginaires neveux de ce Crawford, qui prétendent lui contester la succession: ce sont à vrai dire ses deux frères, Romain et Émile (ou Étienne) Daurignac, habilement grimés pour l'occasion. L'escroquerie, pour ingénieuse qu'elle fût, prit pourtant fin en 1902, moment où la justice, alertée par la presse, décida d'intervenir. Une perquisition est ordonnée. Trop tard! Le coffre supposé contenir la succession Crawford est vide. Les Humbert, qui ont pris la fuite avec la caisse, seront toutefois extradés quelques mois plus tard, jugés et condamnés.

Si Jarry s'intéresse à plus d'une reprise⁶ à ce fait divers énormément grossi, c'est assurément en raison de l'exemplarité qu'il recèle. Une question de faux héritage, de succession fictive, cela devait suffire à attirer son attention. Sans doute a-t-il dû y reconnaître un mécanisme intimement lié à ses propres stratagèmes d'affabulateur aux abois. Et pour cause! Car l'*Affaire Ubu* n'est elle-même rien que cela, une question d'héritage littéraire frauduleusement acquis. Dès lors, les échos, d'une affaire à l'autre, ne cesseront de se multiplier. Ainsi, nous apprenons qu'à l'ouverture de coffre-fort d'Humbert, celui-ci ne contenait aucun

5. "Quant à Dreyfus, on sait bien qu'il est innocent, c'est même notre opinion personnelle" (OC II, 626). Bien plus tard, dans *La Dragonne*, Jarry devait prévoir tout un chapitre sur Dreyfus (appelé successivement Zweifeluss, puis Schwynfuss), d'inspiration cette fois franchement antisémite.

6. On ne relève pas moins de cinq articles concernant ces "deux affaires ingénieusement alternées": *La Vérité sur l'Affaire Humbert-Crawford* (paru dans *La Revue Blanche* en juin 1902); *L'Affaire est L'Affaire* (*Le Canard sauvage*, avril 1903); *Le Coffre-fort et l'Affaire* (*Le Canard sauvage*, août 1903); enfin *L'Affaire Humbert-Dreyfus* (*La Plume*, décembre 1903).

des "titres" séquestrés. Que souhaiter de plus? "Les Polonais", "Les Polyèdres" ne constituent-ils pas à leur tour autant de "titres" subtilisés? Thérèse Humbert a-t-elle eu pour complices ses deux frères? Mais les révélations sur Hébert reposeront sur le témoignage non moins suspect de "deux frères", Charles et Henri Morin. Ce nom de Morin, dont il ne reste aucune trace sous la plume de Jarry (pas plus que du nom d'Hébert), n'en revient pas moins dans le prénom, habilement grîmé et dûment cité par notre auteur, de Romain,⁷ réversible à souhait.

De fait, les noms sont souvent approximatifs, dans l'œuvre de Jarry; peu stables, ils se déforment pour un rien: ici, il est question d' "un sieur Dupont ou Dumont" (OC III, 553); là, d' "un nommé Boulaire, Balaine, Baulaire ou Badelaine", impression qui favorise la confusion avec le nom de Baudelaire (OC II, 382). Le nom même d'Ubu n'est pas à l'abri de semblables déformations (P.U., Ubs). Dans de telles conditions, le passage d'Hébert à Humbert ne saurait poser de difficulté: on glisse tout naturellement de l'un à l'autre. Il suffit du reste d'être un tant soit peu imbu "de bonne littérature et de culture classique" (OC II, 382), pour que "ce vocable imprécis" d'Humbert en vienne à suggérer, "en vertu d'une association par similitude, le nom quasi identique" d'Hébert. Libéré de son contexte anecdotique comme de son référent concret, ce nom devient une sorte de personnage-pseudonymique: cet Humbert, amalgame d'Ubu et d'Hébert, peut d'ailleurs à tout moment se modifier à nouveau. "La plus grande escroquerie donc, n'est point tant l'affaire Humbert que, si nous pouvons nous exprimer ainsi, l'affaire Hubert. Disons: Saint-Hubert pour être plus clair", puisque "tout ça, ce sont des histoires de chasse" (OC II, 508), entendez: des histoires d'ours. C'est ainsi encore qu'Ubu ne se rendait à la chasse qu'ayant revêtu "sa grande quincailerie de Saint-Hubert" (OC I, 543).

On serait tout à fait naïf de croire qu'en s'adonnant au journalisme, Jarry aurait perdu de vue son œuvre: elle s'y poursuit

7. L'autre frère n'étant pas nommé: Jarry n'a d'ailleurs fréquenté qu'un seul des frères Morin. Comme Dazet pour Ducasse, Henri Morin fut pour quelque temps l'ami intime d'Alfred Jarry (avant que celui-ci ne se lie avec Fargue). Intime au point de susciter certaines rumeurs, dont Rachilde se hâterait de confirmer le bien-fondé. Voir aussi Charles Chassé, *Sous le Masque d'Alfred Jarry. Les Sources d'Ubu-Roi*, H. Floury 1921. Charles Morin devait écrire au lendemain de la première d'*Ubu Roi* une lettre à Henry Bauër, critique de théâtre, dans laquelle il révélait la part qu'il avait prise dans la geste d'Ubu, et qui n'a commencé à transparaître qu'une fois Morin interrogé, au début des années vingt, par Chassé. Et voilà Ubu à nouveau traqué. Ou chassé, si l'on veut. Le Secret de Polichinelle dont nous parlons est aussi un secret de Polytechnique. De fait, les frères Morin finirent par choisir l'un comme l'autre une carrière militaire (Charles fut polytechnicien, Henri saint-cyrien), à l'époque où Alfred Dreyfus fut condamné.

aussi sûrement qu'en un journal intime. L'auteur se serait à vrai dire saisi de la très anecdotique affaire Humbert pour y transposer sa version des faits. Version difficile à juger, parfaitement indécidable: n'attendez de sa part aucune révélation précise. Jarry se joue du lecteur, celui-ci est une fois de plus mené en bateau. Toute cette affaire Humbert/Hébert ne serait, s'il faut l'en croire, qu'une invention de la part d'un auteur en mal de publicité. La presse a beau clamer que Crawford n'a jamais existé, que cet oncle d'Amérique n'est qu'une affabulation d'Humbert, Jarry soutient tout au contraire que "*ce sont les Humbert et même toute l'affaire Humbert qui n'ont jamais existé*: le tout est une habile réclame organisé à son profit par un bien vivant Crawford" (OC II, 359). Car à nouveau survient ce flottement onomastique: il y a au moins deux Crawford, l'un de pure invention, issu de l'imaginaire des Humbert, l'autre un auteur américain, bien réel, lui, qui séjourna longtemps en Italie, et dont une pièce venait d'être traduite par Marcel Schwob, dédicataire, on s'en souvient, d'*Ubu Roi*:⁸ "MARION CRAWFORD, l'auteur de *Francesca di Rimini* au théâtre Sarah-Bernhardt" (OC II, 360). Un auteur que Jarry nous présente erronément comme étant "bien vivant", puisque Crawford est mort en 1901, alors que l'article de Jarry est daté, lui, de 1902. Ce n'est donc que de façon posthume qu'éclaterait la vérité sur l'identité de l'auteur. Car on l'aura compris, ce *Marion* n'est bien sûr qu'un homme de paille, encore une marionnette dont Jarry tire les ficelles de derrière l'écran. Par le biais de la traduction de Marcel Schwob, qui assure implicitement le passage entre la pièce de l'américain et celle d'Alfred Jarry, nous sommes gracieusement invités à permuter les noms d'Humbert et d'Hébert. Transposé, le

⁸ Marcel Schwob fut surnommé par Jarry, "Celui qui sait". Mais que savait-il au juste? Que savait-il, par exemple, sur *Ubu Roi*, pour que l'auteur lui eût dédié le livre et la pièce? Il est vrai que c'est Schwob qui fit publier les premiers textes de Jarry. Rappelons que, parmi les vingt-sept livres pairs et dépareillés de sa bibliothèque, le docteur Faustroll avait rangé une œuvre de Marcel Schwob, et que cette œuvre y était immédiatement suivie d'un volume d'*Ubu Roi* — selon un principe de proximité tout sauf fortuit, étant donné l'hommage sur lequel s'ouvre le livre d'*Ubu Roi*: "Ce livre est dédié à Marcel Schwob." Mais la dédicace ne s'arrête pas là, puisque lui fait suite cette boutade, dans laquelle Jarry s'exprime en une espèce d'ancien français: "Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare." Cette allusion sous saut fortuit, étant donné que Shakespeare s'expliquerait non seulement par d'évidents emprunts à l'histoire de *Macbeth*, mais aussi par la traduction d'*Hamlet*, en un français contemporain de Shakespeare, que signa Marcel Schwob — d'où ce semblant, cette approximation d'ancien français. Rappelons en outre qu'en fuyant la Pologne, Ubu et son entourage passent sous le château d'Elseleur. On peut d'ailleurs reconnaître dans la fameuse petite phrase sur la Pologne, qui n'est Nulle Part, une allusion de plus à l'œuvre de Shakespeare, traduite tout de travers, un discret rappel de la question posée à Hamlet, assassin de son beau-père: "Où est Polonius?". À la fin de la pièce, Fortinbras revient vainqueur de l'armée de Pologne.

passage peut se lire comme suit: c'est Hébert et même toute l'affaire Hébert qui n'a jamais existé, elle ne serait que l'habile campagne publicitaire d'un homme de théâtre cherchant à mystifier son public — ALFRED JARRY, l'auteur d'*Ubu Roi* au théâtre de l'Œuvre.

Dans ce parcours des plus sinueux, le nom de "Dreyfus" (qui, comme Jarry, se prénomait Alfred) ne constitue jamais qu'un détour de plus: son "Affaire", évoquée à plusieurs reprises, nous ramène encore et toujours à Ubu. C'est ainsi déjà que, sous le titre *L'Ile du Diable*, le premier *Almanach du Père Ubu* nous présentait une version adaptée des procès expéditifs d'*Ubu Roi*: le nom du traître y est bien toujours Bordure, mais les allusions à Dreyfus⁹ sont évidentes, comme l'accusation de trahison ou la scène de la dégradation.

Peu à peu s'élabore ainsi tout un réseau. Et ce qu'ont en commun ces trois affaires liées, c'est qu'il y est à chaque fois question de faux en écritures: le bordereau dans le procès Dreyfus, l'héritage dans l'affaire Humbert; enfin dans l'affaire Hébert, le fameux petit cahier vert de trente pages, introuvable, des frères Morin. Trois auteurs douteux, en somme, sur les écrits desquels pèse un lourd soupçon: petites falsifications d'Alfred Jarry, faux en écriture d'Humbert (ou des frères Daurignac), écriture forgée du tandem Esterhazy/Henry. Une même question revient sans arrêt: qui est l'auteur? L'auteur du bordereau, par exemple. Est-ce Dreyfus, Charles Esterhazy ou le colonel Henry? Et l'auteur du faux héritage Crawford? Les Humbert? Les frères Daurignac? Enfin, à qui revient de droit le personnage d'Ubu? À Hébert? Ou aux frères Morin, Charles et Henri? Et qu'en est-il dans tout cela d'Alfred-Henry Jarry? Il y a là de quoi se perdre, avouons-le. Car enfin, de qui parle-t-on, en évoquant Henry? Est-ce Hubert Henry, le colonel impliqué dans l'affaire Dreyfus, ou Émile Henry, l'anarchiste qu'il arrive à Jarry de citer? Lorsqu'on parle d'Humbert, s'agit-il de Thérèse ou est-ce du général qu'il est question, mentionné dans *L'Ile au Diable*, où il est associé au général Lascy? Tout est falsifié. Impossible de distinguer entre de "vrais" faux et de "faux faux" (OC II, 427); entre une pièce d'origine et de "faux authentiques". Par une coïncidence supplémentaire, le "faux" d'Henry fut rédigé en 1896, l'année même de la parution d'*Ubu Roi*. "De telles précautions, un tel truquage" (OC II, 532) ne s'imposent qu'en

9. Il y est, entre autres, question du fils d'Ubu, "Malsain Athalie-Afrique", transposition potachique de Walsin "Esther-Asie" — Esterhazy n'étant jamais désigné nommément par Jarry. Cette pièce de 1899 se termine comme il se doit par la *Chanson du Décervelage*, entonnée cette fois par un chœur de généraux, en tête de liste desquels on trouve, comme par hasard, le nom d'un général Humbert (OC I, 551).

raison de l'écran de fumée dont Jarry entend envelopper son œuvre: l'auteur hoche de la poire, sans préciser dans quel sens (de haut en bas? de gauche à droite?), nous faisant signe sans jamais nous dire s'il nie ou s'il confirme.

Ces courts textes journalistiques dans lesquels il est question d'Humbert ou de Dreyfus font en outre tous explicitement référence au Théâtre; ils se placent d'emblée et sans équivoque aucune sous le signe de l'art dramaturgique: à la fin de *La Vérité sur l'Affaire Humbert-Crawford*, Jarry renvoie, rappelons-le, à la pièce de Marion Crawford, *Francesca di Rimini*, traduite par Marcel Schwob. Ailleurs, il rappelle la "formule d'Aristote" sur l'unité d'action, parle de "scènes", de "galeries" (OC II, 532), mentionne "le public" (OC II, 498), "le bon public" (OC II, 531). Dans *Le Coffre-Fort*, il commence par évoquer *L'Avare*, en citant Harpagon (OC II, 496). Enfin, *L'Affaire* achève d'établir ce parallèle avec la scène: "Une affaire, cela se découvre, se médite et se construit comme une pièce de théâtre" (OC II, 498). L'expression "les Affaires sont les Affaires" (OC II, 497), citée par la même occasion, ne constitue jamais qu'une allusion de plus au théâtre: il s'agit d'une pièce d'Octave Mirbeau, jouée cette même année.

S'il est ainsi question de théâtre, à chaque fois que sont mentionnées les affaires Humbert et Dreyfus, n'est-ce pas dans le but évident de ramener celles-ci aux dimensions scéniques de l'affaire Ubu? Manifestement, il n'est qu'une scène sur laquelle Jarry consent à évoluer: c'est celle d'Ubu. Aussi, dès les premiers mots de *L'Affaire Humbert-Dreyfus*, l'auteur soutient-il que "quatre soldats, au théâtre, par leur défilé indéfini représentent une marche d'armée" (OC II, 531). On ne saurait plus clairement faire allusion à la pièce d'*Ubu Roi*, pour laquelle, on s'en souvient, Jarry avait exigé que toute une armée fût figurée par un seul homme.¹⁰ Lorsque les Humbert s'enfuient avec la caisse des rentiers, cela n'est pas sans évoquer la fuite précipitée d'Ubu et de son entourage. Enfin comment ne pas voir dans le coffre-fort qu'ils abandonnent à la curiosité de public (il n'a d'égal que les caisses non moins vides d'Ubu) une métaphore pour l'œuvre elle-même?

Reste une dernière question. Pourquoi tant d'affairement autour du nom d'Hébert? Qu'est-ce qui a bien pu mener l'auteur à

¹⁰. "Un décor, ni une figuration, ne rendraient l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine" [...] Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit [etc.]" écrivait-il dans une lettre à Lugné-Poe (OC I, 1043). Ailleurs, Humbert, est comparé à un "aigle" (OC II, 496), mais Ubu, selon l'étymologie fantaisiste qu'en propose l'auteur, proviendrait d' "*Yhex* peut-être, le Vautour" (OC I, 467).

s'éloigner de ce nom ou à déformer celui-ci? Le Père Hébert, en somme, cela n'était pas mal, cela pouvait très bien faire l'affaire. N'était l'excès de transparence qui s'y serait affiché. C'est qu'il existe, en effet, un autre Hébert. Fameux, celui-là, est-il besoin de le rappeler? Non pas le sinistre et médiocre Félix, mais le redoutable, l'"horriblement célèbre" Jacques Hébert, celui-là même qui donna sa voix au *Père Duchêne*, organe pamphlétaire de la Commune de Paris aux premiers jours de la Révolution — et dont Roland Barthes rappelait qu'il ne commençait jamais un de ses numéros sans y placer quelques "foutre" et quelques "bougre". Son langage artificiellement oral semble avoir fonctionné aux yeux de Jarry comme un modèle littéraire soigneusement recouvert.

Les infimes transformations et menus déplacements encourus par le nom d'Hébert pour aboutir à celui d'Ubu sont relativement transparents, et on peut se demander comment il se fait qu'on n'ait pas songé à faire le rapprochement nécessaire: Père Duchêne — Père Hébert — Père Ubu — Ubu enchaîné. Le nom bien en vue de Bougrelas ne s'affiche-t-il pas comme la contraction d'un des énoncés-type du Père Duchêne: "ce bougre-là"? On aurait pourtant dû voir ces parallélismes à tous égards maintenus. À chacune des particularités du Père Duchêne correspond une caractéristique voisine du Père Ubu. C'est ainsi que Jacques Hébert travaillait au théâtre, avant de devenir le personnage qu'on sait: il était vendeur de contremarques. On le dit encore marchand de "fourneaux", ancien marin aussi: la geste d'Ubu s'y conformerait minutieusement. Dans les deux cas, il est fait appel à une tradition préexistante, qu'on s'arroge impunément: car le Père Duchêne, personnage des foires, existait bien avant que Jacques Hébert en fit son porte-parole. Rien de surprenant non plus à ce que Jarry se soit pris pour le Père Ubu. Jacques Hébert s'était bien identifié au Père Duchêne, au point de se prendre pour lui dans la vie. Jarry faisait-il paraître un *Almanach du Père Ubu*? Mais, en 1790, il y en avait déjà eu un du Père Duchêne! Sur le plan stylistique, l'identité des procédés saute aux yeux: ici comme là, on trouve le même alliage de mots orduriers et de tournures nobles; l'un comme l'autre font usage d'une langue par ailleurs classique, truffée de jurons fabriqués, stylisés, pour donner l'illusion d'un parler populaire, en vérité disparate et fictif — qui repose pour l'essentiel sur l'introduction de gros mots: ici "bougre" ou "foutre", là "merdre" et "cornegidouille".

Sans vouloir pour autant nous livrer au même exercice auquel s'adonna Jarry, lorsqu'en février 1902, il adressait une lettre au directeur de la *Revue Blanche*, dans laquelle il prenait la peine de

"relever les coïncidences" (liste de quatre pages à l'appui), entre son roman, *Messaline*, et celui d'un prétendu plagiaire, nous pourrions aisément, si le temps ne nous manquait pour le faire, relever à notre tour les troublantes coïncidences entre les dires du Père Ubu et ceux de son prédécesseur, flanqué, lui aussi d'une non moins terrible épouse, Mamie Duchêne.

C'est non seulement le même esprit qui règne dans *Ubu Roi*, on y retrouve jusqu'à la lettre du discours anarchisant d'Hébert.¹¹ Jarry ne se serait pas contenté de transformer ce nom: en récrivant le texte de base, il aurait joué à fond l'équivalence entre l'un et l'autre Hébert. Il aurait grossi le personnage déjà épais du père Félix, en empruntant au Père Duchêne son vocabulaire énergique et grossier, dont il reprend les "bouGRE", mais non les "foutRE", auxquels il se contente de substituer son "MerDRÉ" initial, construit selon le même paradigme. Le nom d'Ubu, Jarry l'aurait à vrai dire bricolé pour dissimuler celui, autrement révélateur, d'Hébert, Jacques — une source homonyme à laquelle il se garde bien de faire la moindre allusion, puisque c'est celle sur laquelle il convient de garder le secret. C'est en multipliant les emprunts aux textes d'autrui que Jarry aurait fait sien le bonhomme P.H..

On ne complot jamais seul. On s'y met nécessairement à plusieurs, en formant par exemple une société secrète, une association clandestine de petits fauteurs de trouble, anonymes ou homonymes. Jarry semble n'avoir été en mesure d'envisager la littérature que sous la forme d'un jumelage de forces et d'agissements obscures, aux personnages se dédoublant vertigineusement. Aucun hasard à ce qu'un complot soit à la base de l'intrigue d'*Ubu Roi*. Écrire c'est ourdir, c'est tramer. L'idée de complot se propage ainsi, se poursuit, se prolonge au-delà la représentation de la pièce. Une machination orchestrée par l'auteur lui-même, préméditée, diffusée d'outre-tombe, ébruitée posthumément, à coup de petites révélations lâchées au compte-gouttes, de confidences soigneusement arrangées.

Questions

Naudin: Est-ce que vous pensez que les Morin connaissent le Père Duchêne? Ça m'étonnerait.

Cornille: C'est ce que j'ai voulu dire en dernier lieu...

¹¹. Pour d'amples extraits du Père Duchêne, voir F. Brunot, *Histoire de la Langue Française*, A. Colin 1939; puis R. Balibar, *L'Institution du français*, PUF 1985.

Naudin: Jarry a injecté Duchêne dans...

Cornille: Oui, c'est Jarry qui se prend pour Ubu, c'est Jarry qui lance un *Almanach*, c'est Jarry qui fait du théâtre, donc c'est Jarry qui reprend en quelque sorte le Père Duchêne et renforce je dirais le Père Ubu... c'est Jarry qui aurait inventé le "merdre" aussi... je crois que c'est un renforcement mais aussi une désécriture qui lui permet de réécrire en quelque sorte et de s'attribuer la pièce.

Edwards: Quant au père Duchêne, il y a un autre "endroit" qu'on ne connaît pas et qu'on ne peut pas connaître, c'est le savoir des parents ou des grands-parents... car le dessin de la poire du Père Ubu est calqué sur le dessin de Charles Philipon caricaturant Louis-Philippe en poire [*Charivari*, 1834]. Obligatoirement, ça c'est le savoir de la génération d'avant, ce n'est plus du tout de la génération de Jarry...

Cornille: Mais on ne peut pas remonter au Père Duchêne quand même, ce serait un peu trop anachronique.

Edwards: Mais il était suffisamment célèbre pour que cela descende au grand-père Quernest...

Cornille: Et aux élèves, par les manuels.

Finter: Ce que je trouve intéressant c'est de lier le Père Ubu et le père Duchêne aussi par rapport à ce nouveau type de comique que Jarry va inventer et qui est rendu possible à partir de la révolution avec la fin des anciens types qui, eux, sont liés avec le rapport maître/serviteur, tout ça avec les masques qui tombent avec la révolution. Qu'Ubu sorte justement à partir de la révolution...

Cornille: Surtout, il s'inscrit par la référence au Père Duchêne dans la lignée anarchiste issue de la révolution. Déjà les frères Morin voyaient en Alfred un possible anarchiste. Ça ne fait que renforcer ce rapprochement. Tous les textes ultérieurs de Jarry, qu'ils soient de gauche ou de droite, resteront dans une lignée anarchiste.

Décaudin: C'est l'anarchisme de l'époque...

Laurenti: ...autour de Fénéon, qui sont des amis de Mallarmé. [*S'adressant à Finter*] Mais pour ce que vous disiez sur le comique, je crois que c'est très important, et que la scène de l'ours est capitale. La transformation de la *Princesse d'Élide*... je crois qu'il y a un changement radical de l'effet comique. Ça serait à étudier en détail.

Naudin: Si je me souviens bien, les derniers avatars du Père Duchêne circulaient encore sous le manteau chez les appelés dans les années soixante, et bien entendu très sévèrement pourchassés par la hiérarchie, et la seule idée que les Morin, lieutenant-colonel et tout, se mettent à rassasier le Père Duchêne...! mais ça c'est

terminé chez les militaires.

Cornille: J'ai moins développé cette partie-là, je la travaille encore, et ce qui m'intéresse de ce point de vue, c'est l'inscription de Jarry dans l'oralité, dans l'émergence d'un français parlant, ou parlé, qui ensuite se concrétise à travers Céline, qui fait des emprunts à Jarry. Cette recherche sur un français écrit issu d'un français parlant passe forcément par Duchêne, aussi fictif et imaginaire que soit ce français parlé de Duchêne.

TRADUIRE *UBU ROI*

UBU FALSTAFF ET LA MACHINE À TRADUIRE

Paul Edwards

Je voudrais montrer comment se construit une "machine à traduire" à partir d'*Ubu Roi*. Toute œuvre littéraire se doit, en effet, d'être traduite selon ses propres critères.

Le traducteur se "programmera" en quelque sorte, en adoptant le ton et la voix de l'original, et en intériorisant les lois de formation des néologismes et des emprunts littéraires. *Ubu Roi*, dans ces conditions, se présente comme un vrai festin, et il n'est nullement étonnant qu'il existe une bonne dizaine de traductions anglaises. Quel traducteur ne serait-il pas tenté de se laisser habiter par une langue à la fois si inventive, destructrice et infantile. N'y a-t-il pas un réel plaisir à se voir autorisé à faire beaucoup de fautes? Fautes de ton, de lourdeur, licence poussée jusqu'au vulgaire. C'est cette licence reconnue, derrière laquelle on voudrait se cacher, comme derrière un masque primitif, qui est à l'origine de maintes traductions, à mon avis, de qualité *douteuse*.

Quelle est donc la voix spécifique de la pièce? On la dit "fausse", mélange de français classique et de vulgarismes.¹ Elle est double. Premièrement, alexandrins et hémistiches le rythment parfois, comme une tragédie qui se voudrait antique; des mots archaïques lui donnent le ton désuet d'un texte historique² — ce qui, en bref tend à élever en dignité et en noblesse le Père Ubu et toute la pièce. Deuxièmement, et inextricablement liée avec cette voix de la grandeur, est celle de la misère. Le Père Ubu parle comme un voyou.³

Je rappelle ce caractère bien connu de la "fausseté" du style et de la double voix d'*Ubu Roi*, car les traductions anglaises ont pris le parti d'*abaisser* le niveau de la langue, et de la rendre *seulement* vulgaire et puérile. Elles font de la pièce une simple parodie d'une

1. Les notes de la Pléiade et les volumes de Michel Arrivé et d'Henri Béhar, pour n'en citer que deux, l'ont longuement commentée.

2. Ou régional, ce qui peut revenir à la même chose.

3. Comme le dit la Mère Ubu, "vous estes un fort grand voyou", dans sa phrase qui combine l'ancien français avec le français parlé, "voyou" datant de 1830 d'après le Petit Robert. Maintes phrases et rapprochements de ce type suivront, comme le "conspuez" et le "brouter" de la scène 7 pour ne citer qu'un seul exemple. Je renvoie aux études de Michel Arrivé et d'Henri Béhar pour les autres.

pièce classique, de *Macbeth*, en l'occurrence. Le spectateur anglais ayant en tête les dénouements traditionnels et le niveau de langue approprié à la tragédie, le traducteur peut alors lui jouer un tour prévisible, en faisant que la pièce se déroule dans une langue continuellement basse. Il n'y aura donc ni pentamètres iambiques, qui sont les vers anglais classiques correspondant aux alexandrins, ni voix élevée, noble.⁴

Le résultat en est une parodie d'*Ubu Roi*, car les traducteurs n'ont pu résister à la tentation de réduire les quelques "périodes", vers cachés et archaïsmes de la pièce à des vulgarités. Ainsi, une méthode de réécriture propre à *Ubu Roi* — consistant à "potacher" les classiques — fut appliquée à *Ubu Roi* même.

Ces traductions font qu'en Angleterre *Ubu Roi* est trop souvent considéré comme une énième parodie de *Macbeth*, comme chaque collègue et chaque université s'amuse souvent à en composer en fin d'année. Je ne cesse d'entendre qu'*Ubu* n'est qu'un voyou et que la pièce n'a de mérite que les expérimentations de mise en scène qu'elle suscite.⁵

Puisqu'il me semble qu'*Ubu Roi* a tout à gagner à être traduit afin d'en montrer et la grandeur et la misère, je vais maintenant citer

4. Cf. Claude Schumacher qui opine: "Taken as a whole, the language of *Ubu* is pithy, abrupt and, some would say, shocking, and owes nothing to classical, theatrical rhetoric." ["Pris globalement, le langage d'*Ubu* est concis, abrupt et, certains le diront, choquant, et il ne doit rien à la rhétorique classique et théâtrale."] *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, Londres: Macmillan 1984, 53-54.

5. Il est difficile de faire croire à un Anglais qu'*Ubu Roi* trouble à tout jamais son *Macbeth*. Mais, il suffit pourtant de jouer *Macbeth* trop rapidement pour qu'il perde tout son sérieux.

Laforge n'a-t-il pas définitivement perturbé *Hamlet*? Il est difficile maintenant d'oublier le *Hamlet* juvénile de 1886. Les pièces ne peuvent être que hantées par leur postérité.

Avec *Ubu*, une ombre est passée sur l'œuvre de Shakespeare. Jarry laissa en témoignage l'épigraphe — borghesien avant l'heure — qui attribue à *Ubu* la paternité des œuvres de Shakespeare: "Adonc le Père *Ubu* hoscha la Poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript." Qu'une jeune génération puisse trouver de nouveaux sens dans les œuvres d'antan est un thème suggéré dans le "linceul" des *Minutes* où il est question de sens "postérieurs et contradictoires". C'est le thème principal du célèbre essai de T.S.Eliot de 1919, "Tradition and the Individual Talent", où il est dit que l'œuvre moderne relit la tradition littéraire, et la réinterprète, comme si le nouvel écrivain était l'auteur des textes de ses prédécesseurs...

Commençons alors par le rappeler aux Anglais dans la langue de Chaucer — c'est l'équivalent du "Rabelais" que cite Jarry — à partir d'un manuscrit de la fin du 14^e siècle découvert, disons(!), par nos soins, et qui, bizarrement, commence en imitant le bruit de la chouette anglaise, qui fait "to wit, to woo":

To wit *Ubu* gan for to shake his pere,
fro whennes he is in Britayne yclept
Shakespeare, and hast fro hym vnder that name
beltragedeyes manie in escript.

quelques unes des grâces du style, avant d'en venir aux mots. Car il faut bien que le Père Ubu dise "vous me faites injure", avant de pouvoir sortir son "passer à la casserole". Ce sont donc, en premier lieu, ces hémistiches qui donnent un accent classique à la pièce:

Oh! voilà du joli	(I, I, p. 31) ⁶
Que ne vous assom'je	(<i>Ibid.</i>)
Eh! pauvre malheureux	(I, I, p. 33)
À ta place, ce cul	(<i>Ibid.</i>)
Que fais-tu, malheureux?	(I, II, p. 35)
Ah! le veau! le veau! veau!	(I, II, p. 36)

On remarque au début que c'est la Mère Ubu qui commence ses phrases avec des hémistiches qui contrastent avec les phrases du Père Ubu, et ensuite avec les siennes mêmes. Ce qui caractérise la pièce, c'est l'alexandrin *lancé* qui s'écroule comme une bourse. Soit en prose, soit avec un mot impropre, à l'image du célèbre:

mais acceptez, de grâce, ce petit mirliton. (I, VI, p. 45.)

La pièce s'anime par ses chutes du sublime au ridicule. Et vice versa. Voici une chute du ridicule au sublime:

PÈRE UBU: [...] **Je cède à la tentation. Bougre de merdre**
[il assassinerait le roi...]
 MÈRE UBU: [...] **te voilà devenu un véritable homme.**⁷
[Citation de Macbeth.]

C'est là un effet qui vient d'un changement radical de registre. L'attente du lecteur est déjouée. Parallèlement, l'hémistichisme "À ta place, ce cul," accueille dans la langue de Racine un mot normalement exclu de son vocabulaire. Encore faut-il faire sentir qu'un vocabulaire restreint est employé, à la fois pour faire penser à Racine et en bafouer les règles.

Des vestiges de poésie demeurent cependant, concentrés surtout dans le récit de la Mère Ubu quand elle se réfugie dans la caverne. Un certain lyrisme et un rythme y apparaissent, comme la phrase de Lascy qui rappelle aussi, par sa syntaxe, le vers célèbre de Ronsard:

⁶. Pour *Ubu Roi*, toutes les références aux pages renvoient à l'édition établie par Noël Arnaud et Henri Bordillon, *Ubu*, Collection "Folio", Gallimard 1978.

⁷. I, I, pp. 33-34.

ne voyez-vous pas dans la plaine les Russes?⁸
Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose

Voilà quelques exemples de fragments classiques, dont les traits les plus superficiels sont: le rythme, la syntaxe, et les mots de vieux français.⁹

On traduira avec rythme, avec noblesse, et avec un grand air.

Il faut maintenant rappeler les sources classiques d'*Ubu Roi*. Ce qui m'intéresse c'est le détournement par des mineurs de la tradition littéraire. Les chercheurs ont trouvé, et les Morin ont avoué, entre autres: Rabelais, Le Sage, Byron, Shakespeare, Racine, Molière, l'abbé Prévost, Guillaume 1er à Sedan en 1870.¹⁰

⁸. IV, III, p. 94.

⁹. Viennent ensuite les composantes plus vulgaires, en commençant par le nom d'*Ubu*, qui fait offense aux Iphigénie, Britannicus, Éphèse, aux noms harmonieux. "U", c'est la voyelle la plus gutturale, la plus ventrue, la plus française au dire des anglo-saxons. Aucune voyelle semblable n'existant dans la langue anglaise, ces derniers seront alors mieux servis par la transcription pure et simple du nom français, que par une version anglaise qui ne peut que la domestiquer. D'ailleurs, le traducteur qui demande de ses lecteurs ou acteurs la prononciation française, gagne sur la version française, car le "U" français est bien pire pour un Anglais que pour un Français. La traduction va plus loin et dans le sens de l'original.

Entre parenthèses, il y a deux sons français qui sont extérieurs à la langue anglaise, la deuxième étant le "r" dans "Père". Pour celui qui apprend le français, il n'y a de meilleur exercice de prononciation que de répéter mille fois "Père Ubu". Comme disait Jarry, "pour savoir une langue il suffit d'apprendre 'le fonds de la langue' — qui, pour l'anglais, était du temps de Beaumarchais *goddam* [...]". "L'Étude de la langue anglaise, in *La Revue Blanche* (15 mai 1901), repris in OC II, 295.

¹⁰. Charles Morin, qui dit avoir écrit *Les Polonais*, l'*Ur-Ubu*, "d'un bout à l'autre sans ratures", ce dernier état du manuscrit étant confirmé par Paul Fort en 1928, et cela à 16/17 ans à peu près, puisqu'il est né en 1869 (très patriotiquement le 8 mai [Voir Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire: D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique 1947, 80. La date de naissance de Charles Morin ne figure pas dans la 1ère éd. (1921) du livre de Chassé.], et puisque Henri Morin affirme la pièce écrite vers 1885/1886. À cet âge on est peu sérieux, mais on peut très bien avoir beaucoup lu. Charles Morin affirme "C'était presque exclusivement dans Rabelais et dans Le Sage que nous allions chercher notre inspiration." (Chassé, *op. cit.*, 32.) Il ajouta aussi le *Don Juan* de Byron (pour le personnage du général Lascy).

En plus de ces trois auteurs classiques, l'on peut proposer Jacques René Hébert dont le journal *Le Père Duchêne* à l'époque de la révolution débutait d'ordinaire par des jurons (selon Barthes, introduction au *Degré zéro de l'écriture*). J'indique cette source possible surtout pour suggérer qu'en plus des lectures de classe, il y a les connaissances des parents et de la famille. Le portrait en poire de Louis-Philippe n'est pas de l'époque de nos potaches, et l'on peut se demander combien d'éléments d'histoire littéraire, ou d'histoire tout court — comme les historiques paroles pompées de Guillaume 1er à Sedan en 1870 ("O les braves gens, je les adore", rappelés que les braves gens en question sont en train de pisser sur scène, p. 96, et note 37 à la p. 464) — sont maniés par les auteurs de "la geste" comme autant de fragments rapportés? De toutes les feuilles volantes fournies par la classe de physique de Morin aîné à l'épopée du Père Hébert, celles d'Ange Lemaux ont peut-être ajouté quelque vocabulaire, quelque tournure, ou quelque citation ramenés d'on ne sait où. Ange Lemaux dont Henri Morin disait à Chassé qu'il

Le traducteur, lui, ne peut pas détourner une citation de la tradition littéraire française sans demander un surplus d'érudition de la part de son public. Mieux vaut trouver des équivalents. C'est maintenant que l'on pourrait s'apercevoir qu'*Ubu Roi* est une magnifique "machine à traduction", une gamme d'exemples et d'instructions pour pousser le traducteur à faire pareil détournement de la tradition littéraire de son propre pays. Les classiques deviennent alors des recueils de situations potentiellement théâtrales, de citations réutilisables, et de mots ubuesques. Il suffit de penser que c'est Ubu qui les prononce, ou

fut: "un des ouvriers de la première heure de l'œuvre ubuesque. Il n'alla jamais au delà du premier cycle qui comprenait *Les Andouilles du Père Ubu* [sic] (dont il était l'auteur), *La Bastingue* et *Les Héritiers* [...] C'était un cerveau extraordinaire, incroyable fatras de lectures aussi nombreuses que mal digérées, allant de *La Vie des Saints* à *Madame Bovary* en passant par *Monte Christo*. Son père, ouvrier [comptable] de l'imprimerie Oberthur, lui procurait, sans discernement d'ailleurs, tous les bouquins possibles. Sa table d'écolier était un monceau de volumes. A quinze ans il avait tout lu, mais dans cette cervelle de Breton bretonnant, resté malgré tout très naïf, ces lectures avaient produit le résultat le plus extraordinaire. Il était d'ailleurs doué d'une grande imagination. Je ne sais ce qu'il est devenu." (Chassé, *op. cit.*, 46-47, note.) On voudrait bien savoir, mais peut-être qu'Henri y mêle un peu de lui-même et un peu de Jarry, comment savoir? Avec une description pareille, on pourrait comprendre pourquoi un Jarry ne voudrait rien changer à la production littéraire d'un Ange Lemaux, car celle-ci apparaît comme une authentique et scientifique expérimentation sur la tradition littéraire.

Pour *Les Polonais*, la tradition critique n'accorde pas d'importance à l'affirmation des Morin qui dit que l'*Ubu Roi* tel qu'il est imprimé est identique aux *Polonais*, à part quelques détails, écrit par Charles Morin. Je suivrai plutôt le témoignage de Paul Fort, qui a vu et l'*Ubu* et les feuilles de Jarry et qui conclut: "le manuscrit original de Jarry est couvert de surcharges et de corrections." Jarry a donc remanié le texte, tout en voulant sauvegarder sa qualité de document. Il faut compter avec ce remaniement, et peut être aussi celui de Paul Fort, puisqu'il s'attribue le rôle d'éditeur — dans le sens anglais — de la pièce. Il parle en effet de "mettre en ordre ces scènes, ces dialogues confus" avec l'aide de Charles Henry Hirsch et Louis Ulmann. (Interview de Paul Fort dans *Comœdia*, citée par Rachilde dans son *Alfred Jarry ou le Surmâle des lettres*, 111, et reprise par Henri Béhar dans son *Jarry Dramaturge* Nizet 1980, 132.) Doit-on aussi penser que Schwob ou le spécialiste du théâtre élisabéthain Lugné-Poe influencèrent sa forme définitive? Ce dernier disait effectivement dans ses mémoires: "Auparavant, il m'avait communiqué non achevé *Ubu Roi*, que je ne savais par quel bout prendre pour le réaliser à la scène." (*Acrobaties*, 160, cité par Béhar, *Jarry Dramaturge*, 68.)

Cela fait bien des littérateurs qui rodent autour de l'authentique potacherie. On ne pourra jamais savoir à quel moment telle citation, par exemple le fragment récrit d'*Andromaque* (Racine) ("Grâce au ciel j'entrevois [etc.]",) entra dans l'œuvre. Nous savons par les *Paralipomènes d'Ubu* que la technique de calquer un nouveau geste, ou une action sur une œuvre classique, était la méthode potachique, et c'est là l'essentiel. Jarry cite le cas d'une "pièce ancienne des gestes d'Ubu" qui fut "calquée sur *Manon Lescaut* [de l'abbé Prévost]". (Voir OC I, 468.) L'œuvre pleine à la fois d'idéal et de basse matérialité n'est d'ailleurs pas sans rapport avec *Ubu Roi*, dans lequel l'élévation de la langue prépare sa retombée dans la merdre bien moulée.

Continuons sur la trace des sources sûres. Il y a Molière, car Jarry précise dans *Guignol* que la voix d'Ubu est celle de Macroton, personnage de l'*Amour médecin*. La scène de l'ours dans *Ubu Roi* a été retrouvée dans *La Princesse d'Élide* (voir Folio, 464). On fait état aussi du nom de Memnon dans *Ubu cocu*, qui provient du *Malade imaginaire*.

d'imaginer comment le Père Ubu les déformerait. Comme l'équivalent de Rabelais pourrait être Chaucer, il faudrait trouver d'autres équivalents pour Molière, Racine et les autres. Toute la tradition littéraire anglaise s'ouvre devant nous. Mais il faut commencer avec l'auteur anglais qui a le plus retenu l'attention de Jarry à cette époque-là: Shakespeare.¹¹

Je voudrais signaler l'importance d'une source en particulier, celle des *Joyeuses commères de Windsor*, signalée d'ailleurs par les notes de l'édition Folio à cause du fait qu'Ubu a trois palotins comme Falstaff a trois compagnons (Bardolph, Nym et Pistol).¹²

C'est le genre très particulier des *Joyeuses commères*, unique dans l'opus shakespearien, qui est semblable au guignol littéraire d'*Ubu Roi*, et c'est tout le personnage de Falstaff — ivrogne bouffon doué d'une inertie redoutable — qui se rapproche du Père Ubu, celui d'*Ubu Roi* en tout cas.

Le critique de la *Lanterne* soupçonnait déjà que le personnage d'Ubu avait pour source Falstaff. Il écrit le 12 décembre 1896: "Gémier a fait du roi Ubu, de cette outre pleine d'excréments et de vin, de ce Falstaff de la petite Pologne [gna gna gna]".¹³

Parmi les emprunts probables des *Joyeuses commères*, on peut noter: le jeu de mot sur les cousins germains dans *Ubu Roi* (V, iv): "[...] le pays appelé Germanie, ainsi nommé parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains." (p. 130.) Ce qui serait à rapprocher de: "[...] there is three cozen-Germans that has cozened all the hosts [...]" (IV, v, vv. 70-77, pp. 125-126.¹⁴) Le jeu de mot

¹¹ *Ubu Roi* commence comme une version en accéléré de *Macbeth*, où une femme pousse son mari à tuer le roi pour lui prendre sa place. Quelque emprunts/traductions sont à trouver dans le texte français, et ils n'ont pas été difficiles à trouver. Par exemple: "Moi, je suis d'avis de lui ficher un grand coup d'épée qui lui fendra de la tête à la ceinture", dit Bordure (47), tout en s'inspirant de la ligne archi-connue des potaches anglais: "unseamed him from the nape to th'chops" (I, II. Il est devenue d'usage récemment de réserver ce sort à Macbeth lui-même, et l'on voit souvent l'épée de Macduff lui remontant le pantalon.). Ensuite, *Macbeth* se transforme de manière incongrue en *Jules César*, et c'est toute une conspiration pour tuer le tyran. De cette pièce est tirée aussi l'idée du songe prémonitoire de la reine. Vient alors une idée-force d'*Hamlet*: le fantôme de l'aïeul qui revient réclamer vengeance... sauf que ce n'est pas notre "héros" Ubu qui est Hamlet, mais le Laforguien petit pissenlit Bougrelas, 14 ans. (De cette pièce, Jarry emprunte, mais tout à fait à la fin, la mention laconique du château d'Elseneur.) Il ne faudrait pas sous-estimer le déroutement que provoque dans les premières scènes ce triple changement de pièce.

¹² Il n'y a effectivement qu'une seule pièce où le nombre de ses compagnons sont au nombre de trois. Dans la première partie de *Henri IV* ils sont quatre (Bardolph, Poins, Peto et Gadshill), et dans la deuxième partie ils sont encore quatre, sans compter le page.

¹³ Cité par Béhar, *op. cit.*, 72.

¹⁴ Pour *Les Joyeuses commères*, toutes les références aux pages renvoient à: *The Merry Wives of Windsor*, édition de H.J. Oliver (1973), Collection "The Arden Shakespeare", Londres et New York: Methuen 1984.

n'est pas sur "germain" mais sur "to cozen", "imiter, escroquer". Faut-il lire la phrase dans *Les Polonais*, pièce aujourd'hui "virtuelle" de Charles Morin, comme: "les habitants sont tous des cousins germains, c'est-à-dire des voleurs"? Ce qui en 1885 est politiquement de l'époque, surtout dans la bouche du futur commandant d'artillerie.

Nous retrouvons un "coupez les oneilles" ubuesque dans la bouche du gynécologue français des *Joyeuses commères*, le Docteur Caius: "By gar, me vill cut his ears." (II, III, p. 66.) Si celui-ci dit "by gar" (pour "by God") trente-six fois dans la pièce, c'est bien pour camoufler un blasphème et faire entendre le juron "bugger".

Il est même question de décervelage, car Falstaff parle d'avoir sa cervelle extraite et beurrée ("[...] I'll have my brains ta'en out and buttered [...]"), dans *Les Joyeuses commères*, III, v, p. 95).

Nous trouvons aussi le "charogne" d'Ubu, sous forme du mot bien élisabéthain "carrion" (*Les Joyeuses commères*, III, III, p. 88).

Venceslas n'est pas jeté dans la Vistule comme le prévoyait la reine, mais ce sort fut bien réservé à Falstaff, balancé dans la Tamise (dans *Les Joyeuses commères*, III, v.).

On peut aussi noter les termes héraldiques dans les toutes premières lignes des *Joyeuses Commères*: "coat", "give", "passant", "lucres" [pour "fleur de lys" j'imagine?], et "quarter". Avec les jeux de mots, le public comprendra qu'il s'agit soit d'un poisson "passant", ce qui est drôle, ou d'une puce, symbole de fornication, ou d'un "cod", qui est un poisson "salé", à comprendre "sexuel", et paronyme de l'autre "cod", le phallus. Dans la confusion du dialogue de sourds entre Justice Shallow et Slender, l'héraldique mène à un discours paillard.

Regardons aussi le théâtre, plus précisément les débuts et fins de scènes.

Falstaff ouvre une scène comme Ubu en criant "Non". Je pense à l'acte II, scène vi d'*Ubu Roi* (pp. 60-61) qui débute: "Non, je ne veux pas, moi!", car, comme il le dit plus tard: "[...] je ne lâcherai pas un sou." Cette scène fait écho à la scène ii de l'acte II des *Joyeuses commères*, qui s'ouvre avec le tonitruant: "I will not lend thee a penny." (p. 50.) Et dont le refrain reprend après: "Not a penny."

Quant aux fins de scènes, l'aparté d'Ubu en quittant le roi (I, vi, p. 46) est célèbre, car contredite aussitôt: "Vous avez bien de la bonté de reste. (*Il sort.*) Oui, mais, roi Venceslas, tu n'en seras pas moins massacré." L'origine de ce revirement n'est-elle pas la repartie de Mistress Quickly, également à la sortie d'un personnage: "You shall have An— [*Exeunt Caius et Rugby*, qui

entendent et comprennent: "You shall have Anne Ford", mais Quickly continue, et la phrase est alors: "You shall have An—] fool's head of your own." (*Les Joyeuses commères*, I, IV, pp. 34-35.) La flatterie est comme une caresse ici qui se terminerait à rebrousse-poil.

Quant au changement de scène, on se souvient des paysans qui parlent du diable avant d'en voir la queue, puis de Bougreles qui crie: "Oh! ce Père Ubu! le coquin, le misérable, si je le tenais..." quand justement "la porte est défoncée, le Père Ubu et les forcenés pénètrent" (II, III-IV, pp. 55-56.) Ce changement rappelle l'entrée — cette fois-ci dans *Henri IV* première partie — du Prince quand Falstaff est en train de se vanter des coups qu'il va lui donner, tout en brandissant sa trique: "[...] an he were here I would cudgel him like a dog [...]" [*Enter the Prince marching, and Falstaff meets him, playing upon his truncheon like a fife.*] (1 *Henri IV*, III, III, p. 114.)¹⁵

Il y a beaucoup d'emprunts de la première partie de *Henri IV*, mais je ne peux en parler aujourd'hui, et en revanche peu de choses de la deuxième partie ou de *Henri V*.¹⁶

¹⁵. Pour la première partie de *Henri IV*, toutes les références aux pages renvoient à: *The First Part of King Henry IV*, édition de A.R.Humphrys (1960, 1967), Collection "The Arden Shakespeare", Londres et New York: Methuen 1985.

¹⁶. D'autres emprunts superficiels de *Henri IV* (I):

— Le Père Ubu s'assoit sur sa bouteille en pleine bataille, comme Falstaff (dans 1 *Henry IV*, V, III, p. 154) qui, en pleine bataille de Shrewsbury, garde sa bouteille de "sack" dans la poche prévue pour son revolver.

— Falstaff "achève" les soldats qui sont déjà morts, en l'occurrence Hotspur (dans 1 *Henry IV*, V, IV, p. 161), comme le Père Ubu se vante d'avoir fait (dans IV, v).

— Falstaff, à la "bataille" de Gad's Hill, s'enfuit. Mais, encore mieux, pendant l'élaboration du plan d'attaque, il perd courage, et contribue à la conspiration par de petites phrases de découragement mal à propos (GADSHILL: "There's enough to make us all." FALSTAFF: "To be hanged." [...] PETO: "How many be there of them?" GADSHILL: "Some eight or ten." FALSTAFF: "'Zounds, will they not rob us?" 1 *Henry IV*, II, II, p. 47). Cette attitude sera celle d'Ubu pendant la conspiration (I, VII, p. 47, PÈRE UBU: "Si je savais, je filerais vous dénoncer pour me tirer de cette sale affaire [...]").

— Falstaff et Hal s'adonnent à des tirades d'insultes dans *Henri IV* (I) (II, IV, pp. 69-70), qui rappellent, mais sans les rimes, celles de la scène antépénultième d'*Ubu Roi*.

— L'Ubu qui dénigre les gardes à cheval de Dantzick, "Ils me paraissent misérables" (II, II, p. 53), fait écho aux propos de Hal devant les soldats de fortune de Falstaff: "I did never see such pitiful rascals." (1 *Henry IV*, IV, II, p. 131.)

— Il y a encore un écho dans la phrase du Père au sujet de la Mère Ubu, "[...] on ne sait par où la prendre." (V, I, p. 116). Falstaff dit à propos de Mistress Quickly: "[...] a man knows not where to have her." (1 *Henry IV*, III, III, p. 116.)

— Quand Ubu demande aux paysans qu'on lui ouvre "de par Saint Nicolas", on peut trouver la référence traditionnelle, car le saint patron des voyageurs, ses pièces d'or à la main, fut souvent appelé patron des voleurs. Remarquons seulement que cette ambiguïté est exploitée dans *Henri IV* (I) (II, I), où il est question de "Saint Nicholas' clerks", comme euphémisme pour les brigands. (Voir la note de l'éditeur de l'édition Arden de 1 *Henry IV*, p. 41.)

Passons maintenant à la syntaxe, et aux accents. Les contresens, genre: "j'ai des oneilles pour parler [...]" (III, VII, p. 83) et les lourdeurs du Père Ubu, sont une composante régulière de la comédie shakespearienne, par exemple, dans le langage de *Mistress Quickly*.¹⁷

Plus intéressant est le cas des accents. Dans le programme d'*Ubu Roi* (p. 337), Jarry indique que Bordure parle anglais et que la reine Rosemonde "charabie du Cantal", ce qui a dû se produire effectivement sur scène car les comptes rendus parlaient de la reine Auvergnate. Considérer les accents comme des mécaniques comiques, à cause des déformations et jeux de mots qu'ils provoquent, est un trait des comédies de Shakespeare, et tout particulièrement du cycle Falstaff. Dans *Les Joyeuses commères*, une confrontation entre le prêtre gallois et le docteur français permet aux autres personnages de les entendre tordre l'anglais, "hack our English" (III, I, p. 72). La leçon de latin dans *Les Joyeuses commères*¹⁸ est un exercice de multiplication de sous-entendus sexuels. Il faut voir dans le langage et les accents d'*Ubu Roi* cette même volonté de tordre la langue, de lui couper les oneilles, pour mieux faire entendre les exclamations primaires, généralement sexuelles.

Un point sur le genre de pièce: le théâtre shakespearien est connu pour son inexactitude quant au temps et à l'espace. En ce qui concerne *Les Joyeuses commères*, l'action se déroule simultanément sous le règne de Henri IV ou V — puisqu'on retrouve Falstaff, et aussi parce que Fenton est censé avoir tenu compagnie au "wild Prince [Prince Hal, futur Henri V] and Poins" (III, II, p. 78) — et, dans l'Angleterre de la reine Élisabeth, en 1597 pour être exact, puisqu'il y est fait mention d'une cérémonie de remise de l'ordre de la jarrettière au château de Windsor. Si l'appareil critique dans l'édition de Jarry n'est pas allé jusqu'à signaler que l'heureux décoré n'était nul autre que la personne qui patronnait Shakespeare — d'où la possibilité de datation de la pièce à partir des détails relatifs à Windsor dans la scène des fées —, le potache et jeune homme aurait néanmoins trouvé tout seul que le roi en devenant "our radiant Queene" avait changé de sexe. Ne nous égarons pas, la "Queene" est d'abord la Reine des Fées, mais elle siège aussi au château de Windsor. La pièce passablement historique se transforme en mascarade royale avant de reprendre à sa manière le cours de l'histoire. L'action se situe donc dans deux périodes historiques, dont l'une était contemporaine. On trouve là,

¹⁷. Dans *Henri IV* (2) et *Les Joyeuses commères*.

¹⁸. Et la leçon de français dans *Henry V*.

mise en pratique, la théorie de Jarry à propos du Temps dans l'Art.

À la relecture, *Les Joyeuses commères* prennent des allures ubuesques. Ne serait-ce pas intéressant de faire jouer Falstaff par Ubu et vice versa? Ce qui définit en effet Falstaff sur scène, c'est l'ampleur de son ventre.

La "graisse de momie" d'*Ubu cocu*, si mystérieuse vu qu'une momie est toute sèche, n'est-elle pas tout simplement la graisse du "gorbely" de Falstaff? Il se plaint de son bain dans la tamise: "[...] for the water swells a man; and what a thing should I have been when I had been swelled! I should have been a mountain of mummy." (*Les Joyeuses commères*, III, v, p. 96.) Et l'éditeur indique que dans l'*Oxford English Dictionary*, "mummy" signifie aussi une masse ou substance pulpeuse. Notons que dans tout le cycle Falstaff, notre héros revient souvent sur l'état de son ventre qui se fond en gouttes de graisse, de la graisse de "mummy".

On ne nous laisse d'ailleurs pas oublier que Falstaff est un gros bonhomme, des centaines d'imprécations sont déversées sur son ventre et son appétit. L'effet est amplifié sur scène quand on le prive de son cheval avant l'attaque de Gad's Hill. Comme le Père Ubu qui refuse d'aller à la guerre à pied, (III, VIII, p. 87), il est hors de question pour Falstaff de bouger son lard ne serait-ce que de quelques pas ("eight yards", I, II, 1 *Henry IV*, pp. 45-46).¹⁹

Pour conclure, *Les Joyeuses commères* et Falstaff seraient de bons points de départ pour l'étude du genre de la pièce de Jarry,²⁰ et de son personnage, puisque c'est un théâtre fait de mécanismes et, comme *Ubu Roi*, les éléments tragiques (dénouements, motivations psychologiques...) sont traités comme autant de procédés comiques mécaniques.

¹⁹. En revanche, ce n'est pas lui qui se compare à un météore, bien que les autres aspirants se fassent traiter ainsi. Henri IV parle du traître Worcester comme: "[...] an exhal'd meteor, / A prodigy of fear, and a portent / Of broached mischief to the unborn times [...]" (1 *Henry IV*, V, 1, p. 141.) La métaphore est élisabéthaine.

²⁰. Le genre des *Joyeuses commères* est unique dans l'œuvre de Shakespeare, et il est difficile de lui donner un nom. La pièce est peu jouée, et encore moins prise au sérieux. *Ubu Roi* en Angleterre est connu pour sa valeur de scandale à une époque qui en avait besoin pour changer et redevenir sérieuse. *Les Joyeuses commères* sont discutées comme une œuvre ponctuelle, un fait divers, fruit d'une commande royale pour l'occasion d'une fête, avec un thème imposé (Falstaff amoureux), et une satire toute personnelle à Shakespeare, qui caricature les personnes qui ont empoisonné sa vie, mais aussi avec une paillardise plus soutenue et plus évidente.

La machine à traduire.

Au traducteur, le mot "merdre" avec sa lettre supplémentaire fait entrevoir toute une gamme de possibilités de traduction. La "machine à traduire" s'agence ainsi: prenez tous les synonymes fécaux, et à chacun ajoutez une lettre ou une syllabe pour "souligne[r] la chose" (André de Fouquières).

Le maître mot a permis de voir que la scatologie était une affaire de lettres.

Le traducteur, au lieu de choisir, et donc de se limiter à un seul synonyme augmenté, ne pourrait-il pas plutôt montrer la mécanique de fabrication? La "merdre" se décline, et se conjugue. En remplaçant *mensa*, *annus*, *bellum*, *res* et ainsi de suite..., par le radical "shit-", on peut utilement remplacer la grammaire latine, et sans pour autant perdre son latin car on substitue toujours le radical donné en exemple. Vous faites de "shit-" une racine universelle, puis vous y ajoutez toutes les terminaisons des 5 déclinaisons et des 4 conjugaisons principales des noms et verbes latins. Vous retrouverez ce que connaissent tous les potaches: le très homophonique accusatif pluriel de la première déclinaison de *mensa*: *mensās* (en français, "le cul des hommes"). Vous la trouverez agréablement augmentée d'une merde: "shit, shit, shitam; shिताe, shिताe, shitā; shिताe, shिताe, *shitarse*; shitarum, shitis, shitis".

U B U R O I

ACT I

SCENE I

PÈRE UBU, MÈRE UBU

PÈRE UBU:

shit
shit
shitam

shitae
shitae
shitarse

shitae
shitae
shit~~ar~~

shit~~ar~~um
shit~~is~~
shit~~is~~

[2e]

shitus
shite
shitum

shiti
shiti
shit~~os~~

shiti
shito
shito

shitorum
shit~~is~~
shit~~is~~

[3e]

shits
shits
shitem

shites
shites
shites

shitis
shiti
shite

shitium
shitibus
shitibus

[4e]

shitus
shitus
shitum

shit~~us~~
shit~~us~~
shit~~us~~

shit~~us~~
shitui
shitu

shituum
shitubus
shitubus

[5e]

shitees
shitees
shiteem
shiteei
shiteei
shitee

shitees
shitees
shitees
shite~~er~~um
shiteebus
shiteebus

shit- <i>o</i> shit- <i>as</i> shit-at shit- <i>amus</i> shit- <i>aris</i> shit-ant	shite- <i>eo</i> shite- <i>es</i> shite-et shite- <i>emus</i> shite- <i>etis</i> shite-ent	shit- <i>o</i> shit- <i>is</i> shit-it shit- <i>imus</i> shit- <i>itis</i> shit-unt	shit- <i>io</i> shit- <i>is</i> shit-it shit- <i>imus</i> shit- <i>itis</i> shit-iunt
shit-or shit- <i>aris</i> shit- <i>atur</i> shit- <i>amur</i> shit- <i>amini</i> shit-antur	shite- <i>eor</i> shite- <i>eris</i> shite- <i>etur</i> shite- <i>emur</i> shite- <i>emini</i> shite-entur	shit-or shit- <i>eris</i> shit- <i>itur</i> shit- <i>imur</i> shit- <i>imini</i> shit-untur	shit- <i>ior</i> shit- <i>iris</i> shit- <i>itur</i> shit- <i>imur</i> shit- <i>imini</i> shit-iuntur
shit-em shit- <i>es</i> shit-et shit- <i>emus</i> shit- <i>etis</i> shit-ent	shite- <i>eam</i> shite- <i>earse</i> shite-eat shite- <i>eamus</i> shite- <i>earis</i> shite-eant	shit-am shit- <i>arse</i> shit-at shit- <i>amus</i> shit- <i>aris</i> shit-ant	shit-iam shit- <i>iarse</i> shit-iat shit- <i>iamus</i> shit- <i>iaris</i> shit-iant
shit-er shit- <i>eris</i> shit- <i>etur</i> shit- <i>emur</i> shit- <i>emini</i> shit-entur	shite- <i>ear</i> shite- <i>earis</i> shite- <i>earur</i> shite- <i>eamur</i> shite- <i>eamini</i> shite-eantur	shit-ar shit- <i>aris</i> shit- <i>atur</i> shit- <i>amur</i> shit- <i>amini</i> shit-antur	shit-iar shit- <i>iaris</i> shit- <i>iaur</i> shit- <i>iamur</i> shit- <i>iamini</i> shit-iantur
shit- <i>ebam</i> shit- <i>ebarse</i> shit- <i>ebat</i> shit- <i>ebamus</i> shit- <i>ebaris</i> shit- <i>ebant</i>	shite- <i>ebam</i> shite- <i>ebarse</i> shite- <i>ebat</i> shite- <i>ebamus</i> shite- <i>ebaris</i> shite-ebant	shit- <i>ebam</i> shit- <i>ebarse</i> shit- <i>ebat</i> shit- <i>ebamus</i> shit- <i>ebaris</i> shit-ebant	shit- <i>iebam</i> shit- <i>iebarse</i> shit- <i>iebat</i> shit- <i>iebamus</i> shit- <i>iebaris</i> shit-iebant
shit- <i>abar</i> shit- <i>abaris</i> shit- <i>abarur</i> shit- <i>abamur</i> shit- <i>abamini</i> shit- <i>abantur</i>	shite- <i>ebar</i> shite- <i>ebaris</i> shite- <i>ebarur</i> shite- <i>ebamur</i> shite- <i>ebamini</i> shite-ebantur	shit- <i>ebar</i> shit- <i>ebaris</i> shit- <i>ebarur</i> shit- <i>ebamur</i> shit- <i>ebamini</i> shit-ebantur	shit- <i>iebar</i> shit- <i>iebaris</i> shit- <i>iebarur</i> shit- <i>iebamur</i> shit- <i>iebamini</i> shit-iebantur

MÈRE UBU: O! Language! That's a nice way to talk. Père Ubu, thou art a bloody hooligan.

Une fois passé le premier mot, on pourrait se servir du "shitarse" comme traduction des autres occurrences de "merdre".²¹

L'univers d'*Ubu Roi* est verbal, et les lois de formation et de déformation des mots peuvent être reproduites par la "machine à traduire".

On peut maximiser le nombre de mots qui se terminent, innocemment ou pas, en "-as" ou en "-âs". Comme par exemple: Boleslas, Ladislas, Shortas, Arse-assinated, arse-fixiate, vicoriarise, scimitarse, jugularse, abbatoirse, flagellarise, Excalibarse. Ceux qui voient une surabondance de mots terminés en "-re" dans *Ubu Roi* (depuis l'étude statistique de Michel Arrivé), pourraient alors trouver leur compte par une telle démarche. La "machine à traduire" s'empare alors de vocabulaires et de textes, met de côté ce qui se termine déjà par le son désiré, et déforme ce qui ne l'est qu'à moitié.

La famille des sons en "as" traduit d'une certaine manière la ressemblance de famille des mots en "-ouille" de l'original.

Les sons qui se propagent dans les néologismes, archaïsmes et régionalismes sont, tels des calembours, difficiles à rendre dans une autre langue. Mieux vaut se souvenir des registres et des sous-entendus, et de les mettre ailleurs, à chaque fois que l'occasion se présente en anglais. Cela oblige le traducteur qui cherche ses mots — surtout en relisant des auteurs classiques — à garder les oreilles ouvertes à tous les sous-entendus possibles, en dépit de ce qui pourrait être l'intention de l'auteur. Cela oblige en somme, à lire potachiquement. Vous pouvez, par exemple, prendre la phrase du fantôme du père d'Hamlet qui passe en-dessous de la scène en disant "Swear" (en français, "Jurez"), puis l'introduire dans la scène des conspirateurs, afin qu'on lui réponde par un juron.

En contrepartie des vocabulaires restreints des textes classiques, il y a la langue vulgaire, dont il convient au traducteur d'y faire l'emplette d'ubuismes inconscients énoncés par les publications vulgaires récentes, comme la bande dessinée, les séries télévisées, les mauvais journaux, les magazines branchés. De ce fonds, afin que leurs mots et leurs phrases ne datent, ou ne sentent leur époque dix ans après, il convient de choisir ceux qui sont déjà archaïques — car la vulgarité des journalistes et des écrivains de bandes dessinées²²

²¹ Le premier échange entre le Père et la Mère Ubu pourrait être:

PÈRE UBU: "Shitarse."

MÈRE UBU: "O! language! [etc.]"

ce qui fait dire à la Mère Ubu malgré elle: "arse-hole language" (en français, "langue de trou du cul"). Tous les trous sont pairs dans cette géométrie.

²² Voir à ce sujet les numéros des années 1980 du magazine anglais *Viz*.

vient le plus souvent de la résurrection de mots shakespeariens ou de mots simplement tombés en désuétude — ou de choisir aussi ceux qui sont transformables en calembours, afin que la traduction les consacre en quelque sorte. Il faut éviter les mots simplement à la mode et qui, éphémères, mourront.

En conclusion, la relecture à la lumière potachique des textes classiques que fait *Ubu Roi*, demande au traducteur de revoir la tradition littéraire de son pays comme s'il était encore potache, et dans un esprit de revanche.

Appendice: Tableau des fausses citations

Chaucer:	Wyf Ratoon Auctoritee Opinioun
Pearl poet:	Gem withouten spot
Wyatt:	How like you that, newfanglenesse
Shakespeare:	∞+
Prayer bk.:	Into your hands I commend... (etc.)
Bible (1611):	I shall be among you and remain with you... (etc.)
Keats:	A thing of beauty Aye, ages long ago Twang-dillo-dee
Tennyson:	I am aweary, weary
Dickens:	Humbug
Conrad:	Kill the brutes Horror, horror
Carroll:	whoo are yooooo
A.A.Milne:	Pooh-sticks
G.B.Shaw:	Not pygmalion fucking likely
Beckett:	What sd. we want with a swozzle, at our time of life

Histoire:	Taken seisen Mr. Chicken I presume Forward together
Cockney:	Trouble and strife Me old Dutch
Films:	Here's poking you in the eyes Here's another fine mess Up yer bum Do bloody hope so
Télé:	Consolation prize
Radio:	Are we sitting comfortably, then we'll begin
Chansons:	Oh, dear, what can the matter be Merry old thing Did you ever see such a thing in your life For he's a jolly good sovereign I'm king of the castle Rain, rain, go away, come again another day Here come the Russians to chop off my head
Business:	It is my privilege... (etc.)
Politique:	I don't believe I've had the pleasure (etc.)
B.D.:	Farty-pants PAH! CAH! NUR! YUK!

Questions

Ehrich: En allemand, il se pose exactement le même problème, il existe au moins six traductions allemandes actuellement. Chaque nouvelle troupe de théâtre qui entreprend une mise en scène d'*Ubu Roi* se fabrique aussi sa propre traduction Il y a au départ une certaine fidélité à la lettre "r" de Jarry. Par exemple, tout le monde sait que "merde" en allemand est "Scheiße". La première traduction a donc placé le "r" après le "Sch": "Schreiß". Une autre le met à exactement la même position que Jarry, au début de la deuxième syllabe: c'est "Scheißre". Ensuite, comme vous avez suggéré, il faut puiser dans la source de la langue même dans laquelle on traduit Jarry, et il y a un éloignement du "r" à une lettre qui au niveau du son représente un peu cette acuité du "r" en français par un "z" en allemand, qui est très sifflant: "Scheize". Il y a tout un champ d'expérimentation autour de ce mot "merdre" en allemand.

Edwards: Une des traductions anglaises les plus intéressantes était celle de Shattuck — qui n'a pas fait une traduction de la pièce, mais a juste traduit le mot —, il avait suggéré le mot "Shite", un mot qui existe déjà, qui est considéré comme vulgaire mais qui est un juron utilisé surtout par les classes nobles en Angleterre, la grande bourgeoisie. Donc l'idée d'utiliser ça comme un juron vulgaire était assez amusant.

Cornille: Dans les rapports d'échange entre l'anglais et le français, et dans le contexte de la fascination de Jarry... avec les deux "r" — le son "r"... le problème c'est qu'en anglais le "r" ne se prononce pas, même pas dans le mot "arse".

Edwards: Le son français "r" n'existe pas en anglais, c'est un des deux sons français qui n'existent pas en français.

Cornille: Jarry, connaissant l'anglais, a dû quelque part se poser quelques questions.

Edwards, le père: Par souci d'équivalence, en prenant un son anglais qui n'existe pas en français, le "th", on pourrait traduire: "shith".

Cornille: La lettre "r" c'est la lettre française par excellence.

Edwards: Il y a deux sons, l'autre son qui n'existe pas en anglais c'est le "u".

Ehrich: Donc en Angleterre il n'y a pas de "ru[es]"?

Edwards: L'exercice fondamental pour apprendre la prononciation française, c'est de répéter "Ubu Roi"...

Ernoul: En combien de langues *Ubu Roi* a-t-il été traduit? En polonais non?

Décaudin: Il est traduit en polonais.

Naudin: Il a beaucoup de succès en Pologne. Quand ils jouent la

pièce en Pologne et qu'ils disent, "En Pologne, c'est à dire nulle part", les polonais sont écroulés sous les sièges. C'est le témoignage d'un de mes frères qui l'a vue à Varsovie. Ils n'y comprenaient rien, mais au moment où on dit, "la pièce se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part", il n'y a pas d'ambiguïté, tout le public était écroulé de rire.

Fell: [*S'adressant aux Japonais de la salle*] Comment traduit-on "merdre" en japonais?

[Réponse]: Au Japon, on ajoute un "r". Le son "r" n'existe pas en japonais.

Ernoul: Est-ce qu'il y a des traductions anglaises et d'autres américaines, et dans lesquelles on peut distinguer précisément qu'il y a une culture américaine distincte de la culture anglaise?

Edwards: Oui, il y a une traduction de David Copelin publiée par Pulp Press, où les jurons sont particulièrement américains. J'ai dû regarder dans un dictionnaire pour savoir ce qu'ils voulaient dire.

Décaudin: J'étais en Hongrie au moment où on venait de publier une traduction en hongrois, et il y avait dans la presse une polémique, que je me suis fait traduire: on avait attaqué le traducteur en lui disant qu'il avait traduit "merdre" par un mot qui était trop raffiné. Le critique proposait un autre mot — qu'au contraire on trouvait beaucoup trop vulgaire! — mais il ne s'agissait pas de la question du "r" superfétatoire. C'était très amusant de voir cette affaire devenir un débat public dans la presse officielle.

Edwards: La question de la traduction est importante quand on met la pièce sur scène, et j'en ai fait l'expérience quand j'étais au lycée. On était gêné parce que les mots étaient d'une mode... d'une génération antérieure.

Cornille: Que faites-vous de Bordure? Puisque dans le texte français il a l'accent anglais?

Edwards: Il y a certaines choses qu'on doit laisser décider au metteur en scène. Quand j'ai monté la pièce au lycée, Bordure avait un accent écossais de la grande bourgeoisie d'Édimbourg.

LES UBUS DE MIRÓ¹

Riewert Ehrich

Il y a très peu d'artistes pour qui la confrontation avec Jarry eut une telle importance comme pour le peintre catalan Joan Miró. Un grand nombre de peintres, tels Bonnard, Rouault, Ernst, Matta, Baj, Bodson, Schönwald entre autres, a rendu hommage à Jarry par l'un ou l'autre de leurs Ubus (cf. aussi C. Van Schoonbeek, *Les Portraits d'Ubu*), mais de loin non avec la même notoriété que Miró.

Dès 1920, Miró passe plusieurs hivers consécutifs à Paris dans son atelier, au 45 de la rue Blomet. C'est André Masson et tout son cercle d'amis qui lui feront faire connaissance des textes de Jarry et Miró très vite adoptera la théorie esthétique de celui qui "appelait monstre toute originale inépuisable beauté". Miró en se souvenant: "La rue Blomet, c'était avant tout l'amitié, l'échange et la découverte exaltée à travers un groupe d'amis merveilleux. Les familiers de ces rencontres dans l'atelier de Masson, c'était d'abord Michel Leiris, resté mon ami le plus cher, et Roland Tual, Georges Limbour, Armand Salacrou. On discutait, on buvait beaucoup. [...] Roland Tual, qui écrivait en cachette et ne publiait pas, lisait avec une splendide voix d'acteur. Limbour lisait Saint Pol Roux et Jarry; je me souviens de la forte impression que lui a laissée la lecture du Surmâle. Et on lisait aussi Rimbaud et Lautréamont, Dostoïevski et Nietzsche [...]". Dès lors on trouve visiblement dans ses peintures, par exemple dans *Le Gentleman* (1924), *Peinture* (1925), *L'Addition*

¹. Références bibliographiques:

- B. Catoir, *Miró auf Mallorca*, München 1995.
- J. Dupin, *Joan Miró. Leben und Werk*, Köln 1961.
- W. Erben, *Joan Miró. Mensch und Werk*, Köln 1993.
- C. Escudero i Anglès, "Theatrum chemicum. Miró i l'art de la transmutació" in Fundació Miró (éd.), *Miró en escena*, (Catalogue d'exposition) Barcelona 1994.
- Fundació Joan Miró (ed.), *Obra de Joan Miró*, Barcelona 1988.
- H. Gassner, *Joan Miró. Der magische Gärtner*, Köln 1994.
- Kunsthau Zürich/Städt. Kunsthalle "Joan Miró", Düsseldorf 1986.
- R.M. Malet, "L'Auca d'Ubu" in *Dessins de Miró*, Centre d'Art et de Culture G. Pompidou 1978.
- R.M. Malet, *Joan Miró*, Barcelona 1984.
- J. Raillard, *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris 1977.
- M. Rowell, *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Boston 1986.
- P.A. Serra, *Miró i Mallorca*, Barcelona 1984.
- C. Van Schoonbeek, *Les Portraits d'Ubu*, Séguier 1997.

(1925) ou *L'Adultère* (1928), de nombreuses réminiscences de ses lectures de Jarry, notamment de *L'Amour absolu* et du *Surmâle*. On peut dire que l'influence des écrits de Jarry amena à ce que la peinture de Miró prit, dès le milieu des années 20, une nouvelle couleur atmosphérique. À la magie alchimique et à l'astrologie mystique de ses paysages imaginaires se mêlent une tonalité burlesque et des figures grotesques qui sont, pour Jarry comme pour Miró, étroitement liées à un penchant vers l'ésotérisme et l'occulte. Ce tournant tel qu'il se manifeste pertinemment dans le tableau *Carnaval d'Arlequin* (1924) a été certes une des raisons pour laquelle Breton surnomma Miró le "plus surréaliste" de tous les surréalistes de son cercle.

Dans une étude récente sur Miró, Hubertus Gassner a montré que la première allusion au protagoniste de Jarry se trouvait dans la peinture *Le Gentleman*, quoique là ce n'était pas *Ubu Roi* qui était dans l'optique du peintre mais *Ubu cocu*. Dans les dessins et les travaux graphiques de Miró les représentations d'*Ubu Roi* se font de plus en plus fréquentes au début de l'ère fasciste en Espagne, et ceci avec un rapport tout à fait évident à la réalité politique de son pays. Une figure de dictateur sur un dessin au crayon de 1936 (*Composició*; FJM n°4391) évoque nettement l'*Ubu* de Jarry, un *Ubu* qui réapparaît par la suite dans une série de graphiques intitulée *Barcelona* (1939-1944); il est flanqué des attributs propres à *Ubu* tels la gidouille, la silhouette typique que Jarry a attribué à sa marionnette ainsi qu'avec, sur plusieurs planches, un énorme phallus en érection, ce qui fait encore mieux ressortir l'aspect phallique du pouvoir, une connotation que Jarry lui-même laissait entrevoir.

Miró n'a pas caché l'importance qu'eut *Ubu Roi* sur sa vision du monde, notamment à cette époque: "Maintenant tout le monde voit clairement ce qu'Alfred Jarry a imaginé; c'était en réalité Franco et sa clique. Voilà pourquoi *Ubu* m'a tant fasciné pendant les années du franquisme, et c'est la raison pour laquelle je l'ai si souvent dessiné." Ou encore en expliquant la composition d'une gravure-collage dans laquelle figurent la date du 28 octobre 1975 ainsi qu'un personnage qui se volatilise, Miró dit ce qui lui est passé par la tête en créant cette gravure, que c'était tout à fait ça: "Fous le camp! fous le camp! ne reviens plus!" Oui, l'explosion d'*Ubu*. Doña Carmen, Villaverde et toute la clique, c'est toute la famille *Ubu*, la trappe et le croc à phynance...!"

C'est entre la série *Barcelona* et cette date marquant la fin de l'ère de Franco que Miró crée et publie successivement les différents ensembles de lithographies consacrées au protagoniste de Jarry:

son édition illustrée d'*Ubu Roi* (1966), ses propres créations *Ubu aux Baléares* (1971) et *L'Enfance d'Ubu* (1975) chez Tériade à Paris. De plus il existe toute une kyrielle d'esquisses et de dessins se trouvant pratiquement tous aujourd'hui à la Fundació Miró à Barcelone. Il y a aussi 49 dessins avec pour thème *Ubu Roi* d'environ 1970/72 que Rosa Maria Malet a rassemblés sous le titre *L'Auca d'Ubu*. Ils figuraient pour la première fois dans l'exposition *Dessins de Miró* (Paris, Centre Pompidou) en 1978. R.M. Malet, directrice de la Fundació Miró à Barcelone, écrit avec détermination dans le catalogue "que le cycle d'Ubu permet d'approcher Miró, l'homme et l'artiste, et de mieux le connaître", et j'ajouterai même qu'il est la clef principale pour la compréhension d'une part majeure de son œuvre. Le "cycle ubuesque de Miró" ne se terminera qu'avec la création théâtrale *Mori el Merma* (1978) à Barcelone.

Puisqu'il s'agit ici juste d'un exposé, je tiens à me limiter à la présentation chronologique de ces cinq "Ubues" réalisés par Miró. Je dois laisser de côté une multitude d'esquisses, les seize "collages-graphiques" que R.M. Malet appelle les "maquettes d'Ubu" ainsi que l'exemplaire d'*Ubu Roi* de Jarry (Édition Fasquelle 1921) que possédait le peintre et qu'il a illuminé par ses dessins que j'ai pu voir de près au cours de mes recherches dans les archives de la Fondation Miró à Barcelone.

Les illustrations pour l'Ubu Roi de Jarry (1966)

En ce qui concerne la composition et le style de ces 13 feuillets, ils rappellent indéniablement la série *Constellations* de 1940/41 qui marquaient une nouvelle tournure dans l'œuvre de Miró. Dans les *Constellations* l'artiste rejette toute inspiration extérieure, donc fait abstraction de tout ce qui l'entoure et matérialise ainsi "les êtres, les astres et les signes de son univers intérieur" (R.M. Malet). Mais il y a aussi certains traits communs avec ses huiles du genre *Femme et oiseau dans la nuit* (1945) et *Femme et oiseau au petit jour* (1946) ou avec la *Peinture murale pour Joaquim Gomis* (1948). Ce qui caractérise ces travaux ce sont des formes biomorphes ou humanoïdes rudimentaires qui sont contournées de lignes sinueuses noires et colorées partiellement avec des couleurs primaires très vives et souvent complémentaires. Pour ce qui est du contenu de la série *Ubu Roi* Miró se permet une assez grande liberté par rapport au texte de Jarry. L'attribution à certains épisodes, pas toujours les plus importants, n'est pas vraiment évident. Ces lithographies ne se veulent pas de véritables illustrations du texte. Jacques Dupin nous enseigne, à propos du procédé créateur de Miró, que ce

dernier "assimile la poésie" afin qu'elle règne sur ses dessins sans se vouloir illustration au sens propre du terme, ce qui n'exclut pas que Miró ne se laisse pas inspirer par l'un ou l'autre texte, de Jarry ou d'Apollinaire par exemple, mais alors c'est pour le transformer en images. Toutefois l'association libre des éléments poétiques et le travail sur les structures picturales s'entremêlent et se complètent dans un espace imaginaire et tout à fait propre à Miró. Il va même jusqu'à ironiser certaines scènes d'*Ubu Roi*, amplifiées par des éléments qu'on ne trouve pas chez Jarry, on y voit un coq, un serpent etc. Néanmoins j'ai pu y trouver un lien assez direct avec les scènes suivantes:

On découvre sur la page en titre un Ubu phalliforme, tout un amassis de lignes entremêlées, les mains sont énormes, surdimensionnées, à sa gauche un coq, peut-être une allusion à *Ubu cocu*, ainsi qu'une bouteille pour bien le caractériser.

La première planche, insérée dans le texte, en pleine phrase de la Mère Ubu "Dîne plutôt, Père Ubu, voilà de la Polonaise", représente la scène du banquet (I, III). À côté d'un Père Ubu tout vert, on reconnaît à droite sa femme en train de lui hurler quelque chose en pleine face, entre eux de nouveau le coq — symbole de l'adultère à venir de Mère Ubu avec Bordure, un Bordure qu'on voit, lui, derrière Mère Ubu, debout, sur la droite du dessin.

Le deuxième feuillet, entre la scène I, VI et I, VII, se rapporte à la conversation d'Ubu avec le roi Venceslas; Ubu a la tête écarlate cette fois, et se traîne à genoux devant le Roi en lui tendant un mirliton.

Au troisième feuillet, ce sont Venceslas, la Reine et Bougrebas qui sont représentés dans le palais (scène II, I). La Reine est en train de supplier le Roi de ne pas participer à la revue militaire car elle vient de rêver qu'on essaierait de l'y tuer. Miró a ajouté un serpent qui rampe sur le sol et qui peut être considéré comme le symbole de la trahison. Il est plus difficile pour ce qui est du quatrième feuillet de savoir où il se situe exactement. Il est inséré entre les scènes II, III et II, IV et représente très probablement la fin de la scène où Bougrebas, résolu à se battre, "découd la boudouille du Père Ubu d'un terrible coup d'épée."

Le cinquième feuillet accompagne la phrase de la Reine mourante "[...]je ne verrai pas cet heureux jour." On voit une forme gisant à terre que l'on devine être la Reine; elle a au dessus de sa tête une forme flottante qui rappelle un papillon; cette forme symbolique semble la mettre en relation avec une sorte de personnage à plusieurs yeux et qui flotte, lui aussi, par dessus leurs têtes; on peut y voir les âmes des morts, donc des ancêtres que Bougrebas, à droite

sur le dessin, devra venger.

Sur la sixième planche on découvre Ubu en train de dépouiller un noble: un Ubu avec une tête énorme qui fait penser à celle d'un vautour; il tient le Comte de Vitepsk au bout de son "crochet".

Le feuillet suivant se rapporte à la 6e scène du IIIe acte, à la discussion entre Bordure et le Tsar Alexis. Ce dernier est dans la posture des danseurs cosaques, en pantalon bouffant, coiffé d'une couronne; Bordure si maigrelet sur le premier dessin nous apparaît ici tout enflé, à la manière ubuesque, maintenant qu'il vient d'être promu par le Tsar au grade de sous-lieutenant du 10e régiment des Cosaques...

Le huitième feuillet a sa place dans la 2e scène du 4e acte; c'est le discours de Bougrelas au peuple de Pologne; il incite le peuple à poursuivre son combat de vengeance contre Ubu. Un oiseau vole au dessus des personnages. Celui-ci, à l'encontre de l'oiseau de la première feuille, semble plutôt symboliser l'aigle polonais.

Le 9e feuillet relate probablement la campagne de Russie (IV, iv): On y voit un Ubu qui se démène et se bat contre tout ce qui l'entoure; sa gidouille est réduite à la taille d'une astérisque! Cette feuille entrecoupe la phrase du Père Ubu "Ah! c'est bien fait et on tape// dessus." (*Ubu Roi*, 131). "Le bâton-à-physique fait merveille." (*Ibid.*) — on voit le bâton à physique dans la grosse patte d'Ubu ainsi qu'une victime, entièrement bleue, qui vole à travers les airs tout comme un ballon de foot.

Le dixième des feuillets montre Ubu en plein centre du dessin avec Pile à ses côtés, sur sa droite; à sa gauche, une sorte de forme ressemblant fort à un animal, vraisemblablement cela doit être l'ours (IV, vi). L'illustration correspond tout à fait à la scène où Pile demande à Ubu une pierre à fusils afin de pouvoir faire griller l'ours.

Sur le 11e feuillet on découvre un Ubu endormi (7e scène du 4e acte), en plein cauchemar, il rêve que ses adversaires l'assomment à coups de massue.

Et enfin la dernière planche qui relate le retour du Père Ubu avec la Mère Ubu sur leur bateau à voiles; la Mère Ubu occupant tout le milieu du tableau "Ah! quel délice de revoir bientôt la douce France" s'exclame-t-elle... voilà qui serait un joli titre pour ce dessin.

Ubu aux Baléares (1971)

"J'ai dessiné *Ubu aux Baléares* contre tous les Ubus qui se vautrent sur les plages au mois d'août", disait Miró dans un entretien avec René Bernard.

Avec cette explication il est clair que Miró situe ici son cycle de

lithographies dans un contexte plutôt socioculturel — le seul nom d' "Ubu" invoquant le type même du petit bourgeois qui envahit les plages des Baléares — et que donc pour lui, conformément à Jarry, le protagoniste ne se laisse justement pas seulement réduire à quelconque figure politique fasciste.

La série se compose de 23 lithographies en couleurs, précédées de sept pages de textes calligraphiés, d'une page en titre ainsi que d'un graphique de boîtier noir et blanc. Juste quelques traits de crayons de couleurs différentes dessinent les contours des personnages. Une silhouette phalliforme noire et blanche qui ressemble vaguement à un Ubu présentée sur le dessin de couverture revient aussi sur la page en titre, mais, cette fois-ci, colorisée en vert.

Suivent enfin les sept planches de textes calligraphiés qui proviennent d'un projet antérieur de livre. Miró avait parlé pour la première fois de ce projet à Pierre Matisse dans une lettre du 18 décembre 1936; il l'avait alors appelé "de la plastique poétique ou de la poésie plastique". Il s'agit ici de ses propres poèmes des années 1936 et 1937, écrits en langue française car le français était et devait rester sa langue poétique. Son intention était de supprimer les barrières entre la peinture et la poésie, également celles qui se dressent entre la peinture et la musique — il voulait tout rassembler dans un même ouvrage — ce qu'on appelle en allemand depuis Wagner "Gesamtkunstwerk" (œuvre d'art complet). Dans ce livre il voulait selon ses propres paroles "reproduire des toiles avec des titres très poétiques, parallèle entre la poésie et la peinture comme entre musique et peinture; intercaler dans ce livre des eaux fortes, lithographies, etc. [...] reproduire une musique avec des notes qui suivent un rythme comme mes peintures. [...] Imprimer certaines pages en caractères d'imprimerie; d'autres je les écris moi-même avec des caractères magiques; [...]".

Une peinture à l'huile de 1966 ayant pour titre *Musica del Capvespre V (Musique du crépuscule; FJM, inv. n°1025)* ressemble beaucoup à la dernière feuille de ce cycle *Ubu aux Baléares*; cette peinture doit donner une "image en son" comme le titre l'indique. Or Miró tente, avec un décalage de plus de trois décennies, de réaliser enfin son projet de "livre total" — toujours en partant de la notion d'Ubu et terminant son Ubu par une "note musicale" telle qu'il l'a vue en tant que peintre.

On s'étonnera moins maintenant de ce que Miró fait précéder ses dessins ubuesques par un texte poétique qui ne renvoie qu'indirectement à *Ubu Roi*, mis à part le "merdre" de Jarry qui a remplacé maintenant le "merde" du texte d'origine de 1936.

Néanmoins les vers sont proches — dans leur thématique, scatologique en partie — et dignes du langage poétique de Jarry; ils ne manqueront pas, tel *Ubu Roi*, de choquer le bon petit bourgeois. Ce n'était pas l'intention de cohérence dans le texte qui valait ici, ni plus le souci de la syntaxe dans cette jonction de textes et d'images — l'aspect (calli-)graphique lui semblait être bien plus important aussi bien que la franchise artistique comme il l'a écrit un jour à Pierre Matisse: "C'est l'expression de l'esprit de l'homme qui compte et mettre à nu son âme."

Pour donner quelques exemples je renvoie à la première de ces peintures-poésie qui ressemble au chapitre que Jarry a "dédié" à la Vieille Dame dans *L'Amour en visites*, très bel exemple d'ailleurs de la qualité peu connue de poète de ce peintre catalan:

**La belle comtesse montre sa vieille cuisse ses entrailles
cuisent les nuées son rond ventre éventail défie le soleil rond
les poils de ses aisselles se collent aux cils des chérubins...**

(Il me semble opportun de rappeler à ce propos que Miró a intitulé une peinture de 1940 justement par le titre "Femme à l'aisselle blonde se coiffant à la lumière des étoiles" [Cleveland Museum of Modern Art] qui fait partie de la série *Constellations*; un rapport des plus nets est ainsi établi entre les *Constellations* et *Ubu aux Baléares*.) Ou bien:

**Les couilles d'un bossu tirées par les moustaches d'une
fourmi chinoise qui attendait que le facteur lui apporte un
plumeau...**

Ou bien, inspiré de Bosse-de-Nage, quand il est dit d'un général qu'il aurait

les oreilles épinglées sur les fesses...

Son ordre par contre est tout à fait ubuesque:

Marchez à droite, visez à gauche, visez gauchedroite.

Cette introduction aux lithographies poétiques tout à fait dans l'esprit de Jarry met le lecteur d'emblée dans l'ambiance de la série de dessins qui suit.

Comme je l'ai déjà dit à propos de ses lithographies d'*Ubu Roi*, il ne faut pas vouloir trouver là l'illustration d'une suite fabulée de la

vie d'Ubu, du genre des "Ubus" d'Ambroise Vollard encore assez proche de leur modèle, ni la "fuite" d'Ubu aux Baléares comme le suggère Barbara Catoir dans son *Miró à Majorque*. Les dessins, tous à nouveau effectués dans les couleurs élémentaires et d'un trait de crayon presque enfantin, représentent — comme dans *L'Enfance d'Ubu* — des constellations de personnages arbitraires qu'on peut, en fait, difficilement assimiler à *Ubu Roi*.

Ce qui crée pourtant un lien avec le protagoniste de Jarry, à part le titre et le fait qu'Ubu incarne le petit bourgeois "tout court", c'est qu'on se rend compte que les personnages masculins sont inspirés de la forme du phallus. Pour ce qui est du contenu, ce sont plutôt des scènes de la vie de famille de tous les jours qui y sont représentées. Des animaux apparaissent de nouveau, à plusieurs reprises, aux côtés des personnages, des chiens par exemple ou bien une vache ou encore un oiseau — bref une ménagerie que l'on ne connaît pas ainsi d'*Ubu Roi* mais qui s'intègre davantage dans le contexte bucolique du domaine paternel à Montroig et des peintures de la première phase de Miró.

Il a réalisé, de toute évidence, avec son *Ubu aux Baléares* — après le succès de son édition bibliophile d'*Ubu Roi* — deux choses en un même temps: réunir dans un ouvrage et de manière réussie une bonne partie de sa poésie-plastique, donc le projet qu'il préconisait depuis 1936, et puis bien sûr rendre hommage à Jarry, qui une nouvelle fois lui importe tant.

L'Auca d'Ubu (1970/72)

L'Auca est un genre d'expression populaire en Catalogne; il s'agit d'une histoire en dessins avec des sous-titres, souvent rimés et pleins de cocasseries. Chacune des lithographies de Miró correspond à une phrase ou un passage précis d'*Ubu Roi* de Jarry que le peintre a choisi avec intention. Puisqu'il existe une édition française de ces planches sous forme de catalogue de l'exposition mentionnée plus haut — elles y sont de plus largement commentées par R.M. Malet — je me permets d'abrégé la présentation en me réservant juste quelques notes supplémentaires.

Malet a analysé ces gravures sur quatre plans différents: le temps, l'espace, les personnages et le contexte. Elle a pu démontrer que Miró, tout en suivant le fil conducteur de la pièce de Jarry, s'est pris certaines libertés en mettant l'accent bien souvent sur des détails ou aspects comiques, par exemple en concrétisant des jurons tels que: "Vous allez passer à la casserole, Père Ubu" par un dessin montrant effectivement Ubu dans une casserole. Pour citer un autre exemple au niveau de l'espace: le fait que l'action d'*Ubu Roi* se

déroule "nulle part" est signalé par l'absence totale d'indications topographiques dans ces dessins. Quant aux personnages, c'est plus leur attitude que leur apparence physique qui a de l'intérêt pour le peintre. Il arrive que certains personnages ne sont indiqués que par une partie distincte de leur corps, cf. "Le cul au trône" (Cat. n°261). Pour ce qui est de la fidélité au texte, Miró se permet, entre autre, d'introduire le fameux "cure-dents" d'une des anecdotes autour de Jarry dans un dessin de cette série. Ces quatre exemples devraient pouvoir illustrer que Miró en tant que bon connaisseur de la vie et de l'œuvre de Jarry a su faire d'infimes détails "le centre d'une composition chargée de sens." (R.M. Malet).

En effet ce sont souvent des choses factices que Miró pioche dans le texte de Jarry et il leur donne une importance toute particulière; par exemple le Père Ubu saisissant un poulet (Cat. n°263) ou bien lorsque ce même Ubu tend un mirliton au roi polonais (Cat. n°265), un détail qu'il avait déjà choisi pour sa deuxième illustration d'*Ubu Roi*. Malet ne soulève pourtant pas la question de savoir dans quelle intention ce choix arbitraire avait été fait; un choix qui ramène des épisodes importants comme *Le Père Ubu dirigeant la bataille* (Cat. n°286) au même rang que les passages de moindre importance dont il était question plus haut.

Pour ma part je pense que ce qui s'exprime ici c'est entre autre une joie enfantine profonde de l'artiste pour les éléments de texte; un regard adulte voit là plutôt quelque chose de pubertaire dont l'effet serait bien minime — l'intérêt scatologique pour le *Cul du Père Ubu* (Cat. n°260) est bien sûr d'une importance mineure — mais c'est aussi une sorte d'amplification du ridicule du protagoniste qui se fait valoir au travers de cela. Or, cette amplification témoigne une fois de plus d'une lecture bien arbitraire du texte de Jarry puis aussi d'une prise de distance et d'une interprétation voulues. Dans tout cela aussi pour ce qui est de la création des formes, il n'y a aucun rapprochement des modèles graphiques de Jarry; bien plus, Miró reste fidèle entièrement à son écriture iconographique toute particulière. Une fois de plus, il serait très difficile d'attribuer la plupart de ces planches à *Ubu Roi*, s'il n'y avait pas le rapport fait expressément au texte de Jarry — sans cela on les croirait plutôt dues à l'imagination personnelle de Miró. Mais ceci ne doit pas être considéré comme une contradiction puisque dès les années 20 l'artiste était déjà bien "imbibé" par les textes et les idées de Jarry.

Certains de ces dessins sont tellement réduits à des formes phalliques ou encore à la représentation d'arrière-trains (Cat. n°259, 260, 261, 263, 269) qu'on serait vraiment enclin à les prendre

pour des graffitis de certains lieux publics — cette comparaison ne veut en aucun cas ici donner une valeur négative, elle doit plutôt contribuer à bien illustrer; d'ailleurs certains murs dans son atelier "Son Boter" à Majorque sont encore couverts de ce genre de graffitis qui lui servaient d'esquisses. De plus il y a là quelque chose de frais, de spontané et de ludique — tout à fait compatible avec l'esprit de Jarry bien sûr — et qui nous conduit avec une certaine conséquence au thème de la série suivante.

L'Enfance d'Ubu (1975)

Jusque là personne ne s'était encore préoccupé de savoir pourquoi Miró s'était aussi intéressé à l'enfance d'Ubu. Bien sûr cette question ne trouvera pas de réponse pleinement satisfaisante, mais toutefois on peut faire quelques spéculations: Nous avons vu plus haut que Miró s'était servi, sa vie durant, de moyens d'expressions infantiles ainsi que de thèmes enjoués — cela documente son attirance tout spécialement pour le monde de l'enfance qu'il gardera jusqu'à un âge fort avancé. Enfance et jeux sont très étroitement liés — il n'y a donc qu'un pas de là aux jeux de rôle et à la mise en scène. D'une part ce sont des fantasmes qui s'extériorisent, d'autre part c'est tout simplement un élargissement total du champ de liberté personnel et créatif.

On sait que Miró dès son arrivée à Paris s'est beaucoup intéressé aux ballets ainsi qu'au théâtre. En 1926 déjà, il réalise avec Max Ernst les décors pour *Roméo et Juliette* — une interprétation du Ballet Russe. R.M. Malet a bien fait entrevoir à quel point ces décors ressemblent à ses peintures.

Quelques années plus tard c'est pour le chorégraphe Léonide Massine qu'il réalise non seulement les décors mais aussi les costumes pour le ballet *Jeux d'Enfance*, d'après le Libretto de Boris Kochno et la musique de Georges Bizet; ce ballet fut joué le 14 avril 1932 par le Ballet Russe au Grand Théâtre de Monte Carlo et connut un énorme succès.

Ce thème de l'enfance n'a pas seulement pour les surréalistes cette importance si singulière, il revient déjà avec notoriété dans la prose de Jarry. C'est bien pourquoi il est tout à fait justifié de se poser des questions sur l'enfance du plus populaire des protagonistes de Jarry qui, lui-même, avait consacré des chapitres à l'enfance justement de ses héros romanesques, d'Emmanuel Dieu par exemple, d'André Marcueil et de Jeanne Paranjeux-Sabrenas.

La série *L'Enfance d'Ubu* est composée de 20 lithographies précédées de trois feuillets pour l'emboîtement, la préface et le titre. Et ce n'est pas dû au hasard que la page de couverture représente

un théâtre de marionnettes au centre duquel un personnage ubuesque ouvre le spectacle. Les 20 feuilles qui suivent racontent l'enfance d'Ubu en épisodes; pour ce qui est de la technique, on dirait des véritables dessins d'enfants, ils sont faits de la même façon que ceux d'*Ubu aux Baléares*.

Il est bien difficile d'identifier exactement les différents épisodes car l'inventaire des personnages varie graphiquement — c'est une caractéristique qu'on trouve aussi dans les autres séries d'Ubu — il manque de plus un texte explicatif. Il existe pourtant une série de collages-graphiques que Miró lui-même attribue à cette série de dessins — ce sont des fragments de phrases formulées en dialecte majorquin et catalan, sous forme de constellations — toutefois il ne les a pas intégrés dans cette édition. Il parle de "frases poéticas con más o menos relación con Ubu" ("phrases poétiques plus ou moins en relation avec Ubu"). Il m'a été possible de voir les originaux dans les archives de la Fondation Miró à Barcelone. Le contenu de ce texte décousu et hiératique réparti tout au long des 15 feuillets — en partie sous forme de collages — reste jusqu'à aujourd'hui énigmatique.

Mori el Merma (1978)

A la fin de la longue série de participations à des créations théâtrales et chorégraphiques il y a *Mori el Merma*, mise en scène par la troupe de théâtre La Claca de Barcelone et donné au Teatro del Lyceo, en 1978. Le personnage principal "el Merma" est un personnage effrayant, une sorte de monstre, bien ancré dans la tradition populaire catalane; il partage avec Ubu ou l'"ogre" des contes populaires la monstruosité et la provenance de l'inconscient collectif. Parce que ce personnage, dans la pièce, est ridiculisé et parce qu'ensuite, il est conduit à la mort — entraîné par cette danse macabre dont la mise en scène est absolument remarquable — il perd son aspect effrayant, traumatisant, et la pièce devient du coup une pièce libératoire. L'exposition *Miró en Escena* (Barcelone, 1.12.94-12.2.95) a présenté chronologiquement toute la palette des dessins et croquis de Miró consacrés au théâtre. On découvre que les origines de *Mori el Merma* remontent à un projet de ballet de 1935 (cf. Catalogue, pp. 171-199). Le parrainage de Jarry y est documenté par des cahiers et des tas de feuilles de bloc-notes, montrant par exemple les trois palotins (n°106; FJM 1072b) ainsi que des citations manuscrites empruntées à *César-Antechrist* et aux *Minutes de sable mémorial*. Tout cela a été amplement commenté par Carme Escudero i Anglès (Catalogue, pp. 131-170). Dans cette création personnelle du peintre "où l'on peut voir bouger les

personnages de l'univers de Miró" toutes les formes, tous les personnages — "auxquels on a donné forme avec du tissu de coton blanc et du caoutchouc-mousse. C'est Miró lui-même qui les a coloriés." (R.M. Malet) — se sont enfin libérés de la surface à deux dimensions, ont reçu volume et mouvement dans l'espace. Ainsi se prolonge et s'achève la série des personnages ubuesques de Miró; dans leur mise en scène grandiose on peut voir une sorte de règlement de compte final avec le passé fasciste de son pays.

* * *

Sans l'intermédiaire de Miró, le protagoniste de Jarry n'aurait certainement pas connu la popularité dont il bénéficie actuellement dans toute l'Espagne. Preuve en est que l'écrivain barcelonais Albert Boadella ait pu "marquer au fer blanc", au cours de la dernière campagne électorale en 1995 dans sa province, le président de la Catalogne dans sa pièce de théâtre avec pour titre *Ubu Président* ; cette pièce fut montrée l'année dernière dans toutes les grandes villes espagnoles et fut accompagnée d'un vaste écho des médias.

Et pour conclure, ce que je viens juste d'apprendre: ces jours-ci, au Teatro Pradillo à Madrid, la compagnie basque, Legaleón Teatro, commémore le centenaire d'*Ubu Roi* par une mise en scène d'Oscar Gómez Mata. Cela prouve que le Père Ubu est toujours bien vivant, même au-delà des Pyrénées!

Questions

Finter: Il y a toute une tradition concernant l'enfance d'Ubu, de peintures, de dessins, qui concernent la représentation de types théâtraux. Par exemple, il y a un des derniers, c'est la vie de Pulcinella qui commence avec sa germination des œufs, et il se peut que Miró l'ait connue. Il y a des planches de différents peintres, vénitiens, napolitains... c'était très connu. Et comme il prend Ubu pour un type théâtral...

Ehrich: Je n'ai pas vu cet aspect-là, c'est fort possible, mais je n'ai jamais trouvé aucune trace dans la littérature sur Miró sur cette influence italienne.

Finter: C'est présent dans l'imaginaire de ces années-là, même avant la première guerre mondiale, dans tous les milieux théâtraux, et aussi dans le théâtre russe, mais aussi derrière

Picasso, qui a repris Pulcinella. Il y a toute une série de spectacles qui se sont faits à partir de ce personnage.

Ehrich: Comme Miró avait une très vaste culture, c'est tout à fait probable... mais d'un autre côté, il vivait déjà assez retiré et cette *Enfance d'Ubu* finalement, il l'a créée en 1971.

Finter: La compagnie Pulcinella...²

Ehrich: En catalan... Polichinelle, oui, ce groupe de théâtre, peut-être par l'intermédiaire de ce groupe de théâtre... c'est fort possible.

Fell: Est-ce que vous connaissez d'autres références hors Ubu au texte de Jarry?

Ehrich: Oui, j'ai cité initialement *Ubu cocu* et *Le Surmâle*, mais c'est surtout ce personnage d'Ubu, et cette forme très caractéristique, cette forme phallique on peut dire... qui se retrouve d'ailleurs dans cette magnifique statue *Femme et oiseau* sur la place Miró à Barcelone, qui est un énorme phallus avec une grosse fente verticale qui doit représenter une femme avec oiseau. Le thème "Femme avec oiseau", "Femme devant la lune" etc., c'est un thème que Miró a déjà expérimenté dans les années quarante et qui est tout à fait proche de ses lithographies pour illustrer *Ubu Roi* ou *Ubu aux Baléares*. Je serais presque enclin à dire qu'il y a un hermaphrodisme dans ces figures humanoïdes et souvent phalliformes, ces créations de Miró dans lesquelles se confondent ces deux aspects, le masculin et le féminin. Mais c'est toujours Ubu — œuf du monde et bâton-à-physique.

Naudin: En sculpture il y a une Mère Ubu par Miró.

Ehrich: Oui. Je ne voulais pas m'engager dans une discussion sur la Mère Ubu. Miró ne l'a pas oubliée, effectivement, en 1970 il a créé une grande sculpture ayant comme titre *Mère Ubu*. C'est un bronze d'un mètre soixante-dix de hauteur et assez volumineux. (Il en existe quatre exemplaires dont l'un a été offert à la ville de Madrid.) Quand je parle d'*Ubu Roi*, elle est toujours impliquée, bien entendu. *Le Surmâle* aussi apparaît en peinture, mais c'est tout cet aspect de férocité, de monstruosité, de bêtise humaine mis en scène par Jarry d'une part qui intéressait Miró; d'autre part, certes, la multitude de formes iconographiques et plastiques que fournissait le modèle tel que Jarry l'avait déjà réalisé lui-même sous forme de marionnette, dessins et gravure sur bois.

². I.e. Puxtinell iis Claca [R.E.].



1

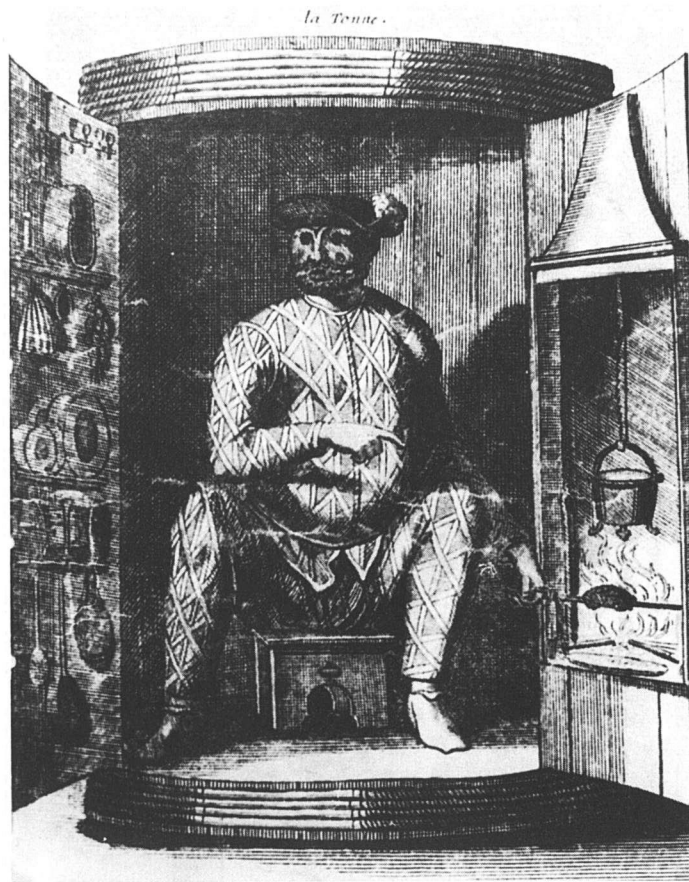


3



2

4



RIRE D'UBU: NOTES SUR LES ANTÉCÉDENTS D'UN NOUVEAU TYPE COMIQUE¹

Helga Finter

Souvent *Ubu roi* a été lu par les metteurs en scène comme annonciateur d'un nouveau type social du 20^e siècle: le dictateur. Rions-nous de ce nouveau type de tyran quand nous rions d'Ubu? L'effet comique d'Ubu ne semble guère se borner à une telle interprétation. Mais de quoi rions-nous aujourd'hui?

Ce fut justement à l'époque des fascismes où l'esthétisation du champ politique bâtit son plein qu'une réflexion sur le rire rebondit pour en poser de nouveaux jalons: "Le rire est le propre de l'homme" constata Georges Bataille avec Nietzsche en 1939² contre ceux qui cherchaient ce propre plutôt dans la pensée, dans la raison pure. À peu près à la même époque — la deuxième moitié des années trente — Walter Benjamin fit valoir le rire contre Bertolt Brecht qui dans le *Messingkauf*, "l'achat de cuivre" ou plutôt "de l'étain", avait soutenu que "la plus grandiose faculté de l'homme est la critique".³ Pour Benjamin c'était le rire collectif éclatant face au cinéma burlesque américain qui seul puisse parer aux affects passibles d'éclater autrement dans des psychoses de masses.⁴ Antonin Artaud semble avoir pensé quelque chose d'analogue à la même époque quand il rajouta une note de 1932 sur les *Animal Crackers* des Marx Brothers aux écrits pour un théâtre de la cruauté, publié en livre sous le titre *Le théâtre et son double* en 1938.

¹. Illustrations:

— Planche 1: Giandomenico Tiepolo, *Pulcinella nasce da un uovo di tacchino* [Pulcinella naît d'un oeuf de dinde] (Londres, Brisley Ford) in: Domenico Tiepolo, *I disegni di Pulcinella*, Introduzione e schede di Adelheid Gealt, Milan: Mondadori editore 1986, 29.

— Planche 2: Giandomenico Tiepolo, *Altalena dei Pulcinella* [L'escarpolette des Pulcinella] 1771/92, Ca' Rezzonico, Venise.

— Planche 3: Anonyme, *La nascita degli Zanetti* [naissance des petits serveurs | XVIe (Recueil Fossard) in: Pierre Louis Duchartre, *La comédie italienne/ the Italian Comedy* 1929/1966, 338.

— Planche 4: Anonyme, *Arlecchino au ventre de sa mère, la Tonne*, XVIIe (Biblioteca e Raccolta Teatrale Bucardo, Rome) in: Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milan: Mondadori 1985, 45.

². Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, t. V, Gallimard 1973, 347.

³. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, t. XVI, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, 567.

⁴. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. I, 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp Wissenschaft 1991, 462.

Il y constata que dans ce film "il y a comme une sorte de liberté intellectuelle où l'inconscient de chacun des personnages comprimé par les conventions et les usages se venge et venge le nôtre en même temps."⁵

Le rire, hautement prisé comme arme de l'esprit par certains penseurs et écrivains de l'entre-deux guerres est pour eux révélateur de ce qui est refoulé, réprimé, de ce qui est inconscient. Pour eux le rire a la faculté de faire parler ce qui est hétérogène à la structuration du sujet dans une société donnée et par ceci hétérogène de la société elle-même. Mais ces penseurs diffèrent pourtant sur la portée collective de ce rire: pour Georges Bataille le rire en commun présuppose l'absence d'une véritable angoisse, qui pour lui est en dernière instance le générateur du rire;⁶ Benjamin et Artaud par contre, ne le jugent possible qu'en tant que rire singulier de chaque membre d'un groupe. L'enjeu d'un accord sur le caractère collectif du rire semble en effet porter sur l'objet de ce rire, sur ce qui circonscrit ou manifeste un hétérogène perçu comme relevant à la fois du singulier et du social.⁷

Ceci était aussi l'enjeu d'un échange épistolaire entre des penseurs de l'École de Francfort à la même époque — entre Erich Fromm et Max Horkheimer en 1934 — qui porta sur les difficultés à évaluer avec justesse l'objet comique provoquant le rire.⁸ Il nous renseigne mieux encore sur ce qui en était l'impact: ainsi Erich Fromm avait rapporté son émerveillement devant le rire jugé "sans médiation" et "révolutionnaire", éclaté dans un cinéma à Chicago parmi une assistance de noirs face à l'image projeté du Baron Rothschild débarquant dans le Nouveau Monde. Mais son destinataire Max Horkheimer était loin de partager un tel jugement optimiste. Il y voyait plutôt une version du "rire du laquais sur le parvenu qui n'atteint pas le comportement de son propre maître", tout en concédant qu'ici la situation était plutôt renversée: "les laquais avaient ri de la civilisation ancienne [européenne] qui se ridiculise aux yeux des parvenus [américains]". Et il ajouta dans cette lettre du 20 juillet 1934: "Les noirs ont ri du

5. Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, t. IV, nouvelle éd., Gallimard 1978, 134.

6. *Oeuvres complètes*, t. V, 113.

7. Georges Bataille lui-même avait renoncé quelques années plus tôt à écrire une hétérologie qui aurait fait l'inventaire des configurations historiquement changeantes de l'hétérogène à travers les âges indiquant par ceci l'impossibilité d'un paradigme moderne et en même temps critique de l'hétérogène. Cf. Helga Finter, "Heterologie und Repräsentation. Strategien des Lachens" in Helga Finter/Georg Maag (éds.), *Bataille lesen: Die Schrift und das Unmögliche*, München: Fink 1992, 13-31.

8. Cf. Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, t. XV: *Briefwechsel 1913-36*, Frankfurt: Fischer 1995, lettre de Erich Fromm du 11 juillet 1934 (152-153), lettre de Max Horkheimer du 20 juillet 1934 (160-163).

baron comme les jeunes hitlériens auraient ri de lui ou d'eux-mêmes [des noirs]".

Nous pouvons ici entrevoir les problèmes qu'une réflexion sur le rire rencontre aujourd'hui, dans une société sans discours unificateur ni horizon commun. Ce qui fait rire, le comique, ne l'est, dans la plupart des cas, que pour un certain groupe à partir d'un système clos de valeurs qui en désigne en même temps son hétérogène. Quand ces valeurs concernent un physique — et ceci est souvent le cas par exemple avec les types théâtraux — le rire peut se teinter même de racisme. Aussi quand il ne concerne que des comportements, il risque toujours de participer au geste d'exclusion. De toute façon, le rire de groupe sera teinté de supériorité et court le danger de devenir dénonciation. Il relève alors de ce *comique significatif* que Charles Baudelaire avait décrit dans son "De l'Essence du rire."⁹

Mais Baudelaire y repéra aussi un autre comique, celui qui touche une vérité en dehors des systèmes sociaux. Celui-ci, il l'appelait *comique absolu*: nous le rencontrons quand un objet comique nous fait entrevoir l'état déchu de la création. C'est un rire d'après la mort de Dieu, un rire qui éclate face au vide. On le trouve par exemple chez Dostoïevski: c'est celui du Grand Inquisiteur des *Frères Karamasov* le jour du Jugement dernier. On le trouve aussi chez les personnages de Kafka: chez K., chez Gregor Samsa ou chez l'homme devant la porte de la Loi. Mais au théâtre?

Le personnage d'Ubu d'Alfred Jarry présente une telle configuration du *comique absolu* pour notre siècle. C'est un des rares types que le théâtre moderne ait inventés: n'affirme-t-il pas ce qui est plus ou moins refoulé dans l'être structuré par toute langue, par toute société à travers une trinité de *physique*, *phynance* et *merdre*? En étant à la fois maître et serviteur? Le serviteur devenu maître? Et le maître devenu serviteur? Le cycle d'Ubu nous en parle — *Ubu roi*, *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu* et aussi *Ubu sur la butte*. Mais en même temps ce personnage-type ne nous vient pas d'un néant de représentations comiques. Il porte les insignes et traces intertextuels des personnages et types théâtraux qui l'ont précédés. Et il les transforme de telle sorte que leur apparente innocuité parvienne à nous parler de leur passé de violence et d'hétérogène. Questionner cet héritage d'Ubu et ses transformations sera donc ma tâche.

Il y a quelque temps, j'avais déjà commencé à interroger la

⁹. Cf. Charles Baudelaire, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, éd. H. Lemaître, Garnier 1962, 241-263.

descendance d'Ubu à travers ses insignes, tels qu'ils se présentèrent à ses débuts, par exemple dans *Guignol*, dans le chapitre "Art et science". Ubu s'y était affublé des cornes et du serpent d'airain de Moïse, il s'y comportait en législateur et en pourfendeur de l'Immonde. Mais en même temps il se réclamait d'un corps céleste, rappelant par sa forme de tonneau, le corps sphérique des anges tel que Theodor Fechner l'avait conçu dans son *Anatomie der Engel*.¹⁰ Mais ces insignes furent passagers, Ubu les mettait en retrait dans ses futures apparitions.

C'est pourquoi qu'aujourd'hui je voudrais suivre une autre piste plus insistante, celle qui apparente Ubu aux types d'un certain théâtre comique: car nous avons dans les textes concernant Ubu aussi maintes indications et indices nous permettant d'appréhender son parenté implicite et détournée avec les types comiques de la tradition: celle de la *commedia dell'arte* d'une part et de sa dérivation — le guignol — d'autre part. On connaît bien sûr la part de guignol. Mais il n'en résulte pas que Jarry n'ait voulu nous procurer qu'un plaisir de la petite enfance ou des blagues de potache. Car ces formes de théâtre ont leur propre logique: ce sont des formes d'intégration et d'énonciation de l'hétérogène en acte et c'est justement cela que Jarry nous fait savoir en nous faisant rire d'un nouveau type qui transforme des caractéristiques d'aspect physique et narratif de la tradition.

Le parent de Maccus, Pulcinella, Arlequin

Les types et les masques de la *commedia dell'arte* ainsi que du guignol avaient cessé de faire rire avec la Révolution, au moins pour un moment. Pourquoi? La phrase que Beaumarchais avait mis en exergue sous le titre de son *Second Tartuffe ou la mère coupable* de 1792 — dernière partie, sans succès, de sa trilogie du *Figaro* — résumait en peu de mots ce qui jusqu'alors fut le sujet comique de maintes comédies et allait même la définir:

Car on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant.

Il s'agissait en effet du *pharmakòs* que depuis les temps la comédie avait mis à mort symboliquement. Il semble qu'avec la

¹⁰ Cf. Helga Finter, "Ubu hétérologue: quelques remarques sur Jarry, la littérature et le Mal" in Henri Béhar et Brunella Eruli (éds.), *Jarry et Cie. Communication du colloque International (TNP 12-13 mai 1985), L'Etoile-Absinthe*, 25-28e tournées (1985) 31-41; ainsi que Helga Finter, *Der subjektive Raum, tome 1: Sprachräume des Imaginären: Die Theaterutopien Mallarmés, Jarrys und Roussels*, Tübingen: Narr 1990, 138 et seq., 165 et seq.

Révolution l'expulsion du bouc émissaire avait perdu justement tout aspect comique parce que la Révolution la projeta dans le réel pour la parfaire sur les planches sanglantes du théâtre de la guillotine, le théâtre de la Terreur. Ceci est au moins l'avis du Père Ubu qui — interrogé à propos de son opinion sur le 14 juillet — répondit à Alfred Jarry:

Le Quatorze juillet est une date abominable, Mô,ô, ôssieu, parce que c'est l'anniversaire des massacres de septembre.¹¹

Car étant parent des personnages masqués qui alors furent interdits, le Père Ubu savait, 110 années plus tard, de quoi il parla, affublé d'un masque et d'un costume qui dessinait gracieusement sur son ventre la spirale de sa gidouille, avec son balai innommable dans la main. N'était-il pas un descendant de *Pulcinella* en étant né, comme lui, de la germination d'un œuf¹² ainsi que nous l'a transmis Giandomenico Tiepolo dans la planche 2 de ses *Divertimenti* de l'époque révolutionnaire ?¹³ [**Planche 1**] Ubu, n'est-il pas, comme lui, monté au ciel¹⁴ ainsi que nous l'a transmis le même Giandomenico Tiepolo dans une fresque de plafond de sa maison peinte entre 1791 et 1792 laquelle aujourd'hui se trouve à Venise à la Ca' Rezzonico?¹⁵ [**Planche 2**] Et ne lui ressemblait-il pas aussi physiquement avec son ventre et sa bosse dorsale et une forme de tête rappelant la coiffe du personnage napolitain ainsi qu'avec sa boulimie, sa voracité et sa vulgarité qui avaient d'ailleurs empêché que le *Pulcinella* napolitain s'installe avec le même succès en France qu'Arlecchino ?¹⁶

Alfred Jarry connaissait la version française de *Pulcinella*, les *Polichinelles* ou, comme il écrivit en 1902 dans *Le Soir illustré* de Bruxelles, "Les 'Pouchinels' ".¹⁷ En s'y référant à leur ancêtre le "maccus antique", il semble avoir aussi eu connaissance de ce qui caractérisait le *Pulcinella* napolitain. Car Maccus avec son grand

¹¹. Alfred Jarry, OC I, 418.

¹². Cf. *César Antéchrist, l'Acte héraldique*, Acte II, scène IX: "Au premier plan, Ubu, puis les trois Palotins semblables à des sphères grossissantes, germent", OC I, 293.

¹³. Voir planche 1: Giandomenico Tiepolo, "Pulcinella nasce da un uovo di tacchino" (Londres, Brislley Ford) in Domenico Tiepolo, *I disegni di Pulcinella*, Introduzione e schede di Adelheid Gealt, Milan: Arnoldo Mondadori editore 1986, 28-29.

¹⁴. Cf. *César-Antéchrist, Acte dernier (du jugement). Le Taurobole*, Acte IV, scène première: "Le noir de ce que fut le ciel où disparaît l'ascension météorique d'Ubu, Pile et Cotice", OC II, 325.

¹⁵. Planche 2: "Altalena dei Pulcinella", Ca' Rezzonico, Venise.

¹⁶. Cf. pour l'iconographie de *Pulcinella*: Franco Carmelo Greco (éd.), *Pulcinella maschera del mondo*, Naples: Electa 1990.

¹⁷. Cf. OC II, 643.

nez, ses jambes minces sur un corps de tonneau, était plus proche du masque italien et d'Ubu que de la version adoucie française que nous transmet Maurice Sand ou les planches d'images d'Épinal lesquelles étaient certainement familières à l'iconophore qu'était Jarry.¹⁸ Même pour le reste des cornes qui persistait aussi quand Ubu ne prétendait plus à vouloir être Moïse, nous trouvons un trait analogue chez Pulcinella: car son masque en cuir portait la bosse frontale caractéristique, rappelant ses oubliés antécédents infernaux.¹⁹

Ubu n'est cependant pas la pure reprise d'un masque ancien. Plutôt est-il le *montage* de plusieurs types. Et entre alors en jeu le masque qui est encore plus significativement un assemblage d'une multitude de types — celui d'*Arlequin*. Car la naissance d'Arlequin ou des *Zanni* en général nous est attesté de la même façon que celle d'Ubu ou du Pulcinella napolitain: ainsi on pouvait déjà à la fin du 16^e siècle voir sur une gravure italienne, qui se trouve dans le recueil Fossard, des *Zanni* naître de grands œufs, ce qui voulait dire leur attester une naissance monstrueuse en liant le bestial à l'humain.²⁰ [Planche 3] Avec Arlequin Ubu partage en outre une autre prédilection: si Ubu apprécie le séjour dans la gidouille comme nous le montre l'*Ubu cocu*, c'est le ventre de sa mère qu'Arlequin élit comme domicile comme nous le montre une gravure du XVII^e qui se trouve à Rome à la Biblioteca e Raccolta Teatrale Bucardo. Elle est intitulée: *Arlecchino au ventre de sa mère la Tonne*.²¹ [Planche 4] Et Arlequin n'y est pas moins confortablement installé que Ubu dans la gidouille. Avec Arlequin Ubu partageait en sus la batte, devenu "balai innommable" ou une canne, ainsi que les cornes du masque en cuir ou ce qui en resta.

Ubu, ancien serviteur en masque corporelle comme Pulcinella ou Arlequin et maître de phynance, de physique et de merdre, n'aurait donc guère eu droit de cité sous le nouveau règne du Bien et de la Raison que la Révolution installa. Car avec l'ordonnance du 31 janvier 1790, le port des masques ainsi que les processions burlesques furent rigoureusement interdits sous peine de prison. L'ordonnance concernait le carnaval qui fit place à un carême nommé "vertu". "Le carnaval est une occupation pour les peuples

¹⁸. Pour la filiation avec le masque latin cf. Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, authorized translation from the French by Randolph T. Weaver, édition révisée et augmentée par l'auteur [1929], New York: Dover 1966, chapitre XVI: "Pulcinella, his Ancestors, and his Family", 208 *et seq.*; pour les représentations françaises de Pulcinella cf. Franco Carmelo Greco, *op.cit.*, 150 *et seq.*

¹⁹. *Ibid.*, 221.

²⁰. *Ibid.*, 338.

²¹. Cf. Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milan: Arnaldo Mondadori 1985, 45.

esclaves" écrivait déjà l'*Ami du Peuple* le 21 décembre 1789. L'air était plus propice au lever des masques, à ceux qui démasquaient, dans les libelles par exemple.²²

Mais masques et carnaval, ainsi que le déguisement sont aussi source essentielle du comique, fut-ce celui du serviteur ou du maître. Figaro, personnage de la veille de la Révolution, en usa justement dans ses stratagèmes de la *Folle journée*. Le Père Ubu, illustre descendant d'Arlequin et de Figaro, ancien valet devenu Roi de Pologne, "c'est-à-dire de nulle part", aussi esclave et mari cocu, prendra plus d'un siècle pour naître contre un tel verdict. Et par son personnage il mit en relief ce qui dans les anciennes masques relevait plutôt d'une stratégie de révélation, de démasquement par le masque: faire parler l'hétérogène à travers le masque tout en l'énonçant à partir du problématique rapport entre le maître et l'esclave.

Masques de l'hétérogène

Interrogeons donc le serviteur type qui régnait sous l'Ancien Régime sur les planches, Arlequin, que la comédie du 17^e et surtout du 18^e siècle avait chéri. Et demandons-nous quelle fonction traduisait ce masque de serviteur et quel contrat le liait au seigneur pour comprendre Ubu qui fonde en une les deux fonctions. Car à travers ses différentes versions nous entrevoyons déjà les traits de maints *gestes* de notre fameux personnage.

Le serviteur ou valet sur scène apparaît avec la comédie. Déjà chez Aristophanes nous trouvons par exemple dans les *Batrachoi*, les *Grenouilles*, avec l'esclave Xanthias une première fonction, généralisée dans la nouvelle comédie attique et qui nous est parvenue de la façon la plus probante avec un personnage de la comédie latine: ainsi Sosie, esclave que Plaute mettait à côté d'Amphitryon, est — comme son nom indique — le *double*, non seulement l'ombre du dieu Hermès ou Mercure mais aussi l'ombre du maître — c'est Sosie qui révèle et fait ce que l'état et les convenances de celui-ci obligent à taire.

La fonction du valet se précisera depuis la Renaissance avec la *commedia dell'arte* qui donne la parole au *zanni* — Giovanni, Jean, Hans — ces serviteurs ingénieux qui sous de noms divers — Arlecchino, Brighella, Bertolino, Truffaldino, Mezzetino, Trivellino, Pulcinella — peuplaient à partir du 17^e siècle les planches de l'Europe entière pour la divertir avec leurs *lazzi*, leurs plaisanteries. Mais c'est surtout Arlecchino, Arlequin qui emportera

²² Cf. Chantal Thomas, *La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Seuil 1989.

en France et deviendra le personnage que nous connaissons aujourd'hui encore à travers *Le serviteur de deux maîtres* de Goldoni. Le dix-huitième français raffolait d'Arlecchino. Déjà au début du siècle c'est le protagoniste majeur du théâtre de la Foire. Mais il figurera aussi dans l'emploi de 13 des 35 pièces qu'écrivit Marivaux en grande partie pour le Théâtre des Italiens.

Quels étaient les caractéristiques de ce type? D'où venait-il? Arlequin est porteur d'un masque et costume bien précis: un demi-masque de cuir noir à une ou deux bosses sur le front, entouré de durs poils hirsutes; un chapeau mou à queue de lapin; un costume bariolé, autrefois rapiécés de morceaux de tissu et de fourrure, et qui plus tard était stylisé en losanges multicolores. Ce costume, dérivé d'un vêtement en haillons, indiquait une condition sociale peu enviable. Mais fait de morceaux de fourrure, il était autant que le masque noir avec ses bosses et ses poils, trace d'une origine beaucoup plus sombre et archaïque à laquelle réfère aussi son nom: car la couleur noire, les bosses et les poils ainsi que les rapiècements de fourrure réfèrent à l'aspect d'un diable à cornes, *Alichino*. Dante par exemple le place à côté de neuf autres diables dans la cinquième *bolge* du huitième cercle aux Chant 21 et 22 de son *Enfer*. Sous le nom de Hellequin ou Herlequin il était meneur de la sarabande des diables qui sortaient de l'enfer dans les mystères populaires déjà dès l'onzième siècle. Et comme la montra Otto Driessen²³ cette fonction a même trace dans le vocabulaire français contemporain: le *manteau d'Arlequin* désigne justement l'encadrement de la scène d'un théâtre qui figure des rideaux relevés: lointain souvenir de la bouche d'enfer d'où Arlequin sortait autrefois. Le décor de la première mise en scène d'*Ubu Roi* va en effet rappeler cette bouche d'enfer en forme d'une porte centrale de cheminée dans son décor unique.²⁴ Ubu revendique donc implicitement une source infernale analogue à celle des masques anciens.

Le masque renvoyait Arlequin au règne du sombre, au règne de l'enfer, et il le désigne comme figure du Mal ou de l'hétérogène, figure qui représente ce qu'exclut le contrat social, une société. De telle sorte il est marqué comme celui qui défie les normes, le comportement et l'action convenus comme normaux. Devenu prototype du serviteur, antagoniste du seigneur, Arlequin fait parler des revendications tues, mais aussi les désirs et pulsions illicites, il dit et fait voir ce que l'ordre régnant refoule. Ainsi Arlequin est d'abord rivé à ses besoins gloutons de boire et de manger, ce qui, quand il devient valet, rejoint la réalité du serviteur

²³, *Ursprung des Harlekins*, Berlin 1904.

²⁴, Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1814*, CNRS 1989, 167.

sous-alimenté et mal payé. Mais ce trait de caractère persistera aussi dans d'autres contextes, comme si la pulsion orale répondait à toute une nature enfantine et lutine que les espiègleries et *lazzi* montrent hors du règne du principe de réalité: il oublie le temps, ses devoirs, s'attache à des occupations sans but, sans nécessité, par quoi il peut devenir nocif au bon agencement d'un monde qui suit ses intérêts et ses affaires. Ainsi il est aussi figure de *dépense* au sens que Georges Bataille donna à ce terme.

Devenu citoyen français, Arlequin avait ajouté à ces traits principaux d'autres caractéristiques qui montrent bien sa fonction foncièrement *transgressive*: Arlequin redevient coureur de jupes,²⁵ sans pour autant vouloir être libertin. Par ceci il rejoint son homologue napolitain Pulcinella qui déjà associait un fort appétit oral et sadique aux envies de la chair.²⁶ Arlequin échange une partie de sa nature de benêt contre l'ingéniosité du confident astucieux, se fait donc aussi Truffaldino et Trivellino, le valet fourbe dérivé d'un autre masque de *Zanni*, Brighella. Celui avait relativement bien réussi socialement en devenant aubergiste ou concierge comme plus tard Figaro qui reprendra d'ailleurs dans le costume une stylisation du costume de Brighella: les boutonnieres frangées d'argent de son gilet renvoient aux boutonnieres frangées de vert de celui-là. Ces nouveaux traits permettront à Arlequin aussi de nouvelles intrigues et emplois: Arlequin, fourbe et amoureux, ajoute à ses pulsions primaires le désir de conquérir des belles hors de toute condition sociale. Et il convoitera même celles destinées au prince ou au maître pour en devenir le rival. Et qui plus est, il conquerra même sa place, s'y substituera pour la durée d'une intrigue, d'un drame. L'exercice de ses pulsions et désirs lui réussira grâce au pouvoir surnaturel qui le placera lors d'une féerie au palais de l'empereur de Chine, sur la lune, sur l'île mythique des esclaves ou dans un pays d'une antiquité dérisoire, parodie du lieu de scène préféré du Théâtre français d'alors.

Ces traits sont les plus patents dans le théâtre de la Foire. Ainsi dans *l'Arlequin invisible* de Lesage (1713), Arlequin parachuté à la cour de Chine grâce au diable Asmodée, fera d'exploits tels que de se remplir les poches de bijoux, manger des fruits volés sur le trône de l'empereur dont il substitue le sceptre par sa batte. Il lui crache au visage, embrasse sa favorite, la palpe et le berne de telle sorte que celui-là se ridiculise encore plus que le comte Almaviva, car en

²⁵ Il l'était par exemple encore au XVI^e siècle dans des représentations du Recueil Fossard, cf. Duchartre, *op.cit.*, 320

²⁶ Cf. Romeo de Maio, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Florence: Sansoni 1986, 79 et seq., 157 et seq.

tant que cocu, il ne sera qu'un pauvre Pantalone. Dans une autre pièce de Foire, cette fois de Lesage et Orneval de 1716, *Arlequin Hulla ou la femme répudiée*, Arlequin réussira même à épouser une Sultane, bien que sa gloutonnerie l'empêchera finalement de goûter à l'autre fruit défendu.²⁷

L'Arlequin français transgressera ainsi déjà au début du XVIII^e les limites de son état social: il ne désire plus seulement les Colombines, il désire aussi les dames de haute condition qui d'ailleurs lui rendent bien ses charmes. Arlequin change de place sociale, mais à titre de jeu ou de leçon morale. Tels seront ses emplois chez l'auteur qui donnera à Arlequin ses lettres de noblesse: Marivaux. Son Arlequin débutera en 1720 "poli par l'amour", objet de désir d'une fée qui pour lui délaissera le grand magicien Merlin. Aimé d'une belle femme mûre, insouciant, faux ingénu, il semble d'abord être un petit cousin de Chérubin, dont le distingue cependant la toujours forte gourmandise et le trait rêveur qui change en ruse quand il rencontre l'amour sous les traits d'une jeune bergère. En échangeant sa batte contre la baguette de la fée il réussit à neutraliser le pouvoir de l'enchanteresse, mais ayant goûté à ses délices, il annonce à sa bien-aimé le dessein de chercher un pays où se faire roi. Cette féerie qui propose un Arlequin futur maître, trouvera une suite dans *La double inconstance* de 1723, où Arlequin devient même le rival du prince à propos d'un de ses sujets. Il lui résiste aussi vaillamment que Figaro au comte, mais les charmes d'une dame de la cour contribueront à ce qu'Arlequin cède, accepte la nouvelle condition de confident du prince et épouse une dame de sa suite.

La pièce qui montre une inversion des rôles et même du régime politique, et qui aurait pu être beaucoup plus inquiétante pour l'ordre régnant, est *L'Île des Esclaves*, joué en 1725, 21 fois de suite. Pour Sainte Beuve cette comédie en un acte étaient "les Saturnales de l'âge d'or" et il écrit: "C'est presque à l'avance une bergerie révolutionnaire de 1792".²⁸ De quoi s'agit-il? Arlequin naufrage avec son maître sur une île, où les rôles sont inversés. Avec leurs vêtements ils doivent échanger aussi leurs noms et fonctions, pour que les maîtres apprennent la leçon de modération et de générosité. Une ancienne maîtresse et son ancienne servante dans le même cas donnent ainsi une belle scène de ressentiment vengeur et d'arrogance humiliée. Arlequin par contre n'est point rancunier, il oublie tous les sévices subis tant qu'il y a suffisamment de bonne chère. Les choses se compliquent dès que l'amour entre en jeu:

²⁷. Cf. Dominique Lurcel, *Le théâtre de foire au XVIII^e siècle*, 10/18 UGC 1983.

²⁸. Beaumarchais, *Théâtre complet*, éd. Marcel Arland, Gallimard 1949, 1542.

Arlequin ne désire point la nouvelle maîtresse, mais l'ancienne; et aussi l'ancienne servante trouve plus d'attraits dans l'ancien maître. Ceux-ci, par contre, ne voient point d'appâts érotiques dans les nouveaux maîtres. Finalement, Arlequin, attendri par le désespoir de l'ancienne maîtresse, appelle à une réconciliation fraternelle qui donne lieu au retour du quatuor à Athènes, ville d'où ils avaient débarqués. Conclusions donc des serviteurs avec les paroles d'Arlequin: "Nous sommes aussi bouffons que nos patrons mais plus sages."²⁹

Résumons: Quels traits le théâtre français ajoute-t-il à la lutinerie et aux besoins primaires de l'ancien Arlequin? La critique du maître s'étend à la critique de la noblesse et du pouvoir. Pour le moment d'un rêve, d'une féerie, la hiérarchie sociale est abolie, les rôles sont inversés. Mais surtout la projection du désir s'étend aux attraits ou pouvoirs érotiques des seigneurs. Non seulement Arlequin est amoureux, mais il a le même objet de désir que son maître, il a le pouvoir de rejeter le dévolu de la maîtresse. Encore doit-il céder au rayonnement érotique du maître, mais ceci d'une part, parce que lui-même refuse d'assumer la condition de maître avec tous ses codes et lois. Et d'autre part surtout parce que l'aura érotique du seigneur l'emporte encore chez les femmes.

L'aura du maître, du roi ou du seigneur est liée au droit de représenter la dépense dans un cadre donné. L'aura érotique en résulte et le maître représente par ceci aussi le désir. Don Giovanni sera un dernier représentant de ce droit seigneurial à l'hétérogène. Le comte Almaviva du *Figaro* par contre, un Don Giovanni âgé, fait déjà entrevoir la fin de l'Ancien Régime. L'Arlequin français, devenu amoureux, poli par l'amour, avait eu part de ce royaume des désirs sans pour autant oublier ses besoins. Levé le masque, l'ancien serviteur retourne devenir le cousin de Sganarelle. Mozart et Da Ponte qui ont écrit leur *Don Giovanni* après le *Figaro*, ont justement fait chanter par le même baryton-basse Figaro et Leporello comme d'ailleurs aussi Almaviva et Don Giovanni. Avec *Don Giovanni* de 1787 le rire du Seigneur revenait dans le "no vecchio infatuato" et dans le cri qui l'emporte dans l'enfer. C'est un rire qui d'ailleurs a beaucoup occupé Georges Bataille. Si le serviteur laisse tomber le masque, c'est dès lors le maître qui va en enfer, et emporte le rire? Peut-être.

Et le masque d'Arlecchino? Disons qu'il va au ciel, sous la forme hideuse de son cousin Pulcinella: pour souligner ce propos portons encore une fois l'attention sur le tableau déjà mentionné au début. Il me paraît en être l'emblème: parmi les fresques que Giandomenico

²⁹. *Ibid.*, 442.

Tiepolo exécuta entre 1791 et 1792 dans son habitation privée se trouve aussi cette peinture de plafond qui montre *l'altalena dei Pulcinella*, l'escarpolette. Dans un ciel diaphane comme celui de ses gloires et ascensions nous voyons d'en bas l'envol d'un personnage en blanc, bossu et ventru, au demi-masque avec le nez crochu de Pulcinella. Quand le spectateur tourne le dos au théâtre, comme dans un autre tableau de Domenico, *Le nouveau monde*, pour suivre les tours de prestidigitation d'un charlatan, quand les masques tombent et les seigneurs sont envoyés en enfer, l'hétérogène change aussi de place: Pulcinella qui à cause de son franche obscénité et de sa grossièreté n'a jamais pu prendre pied sur les planches de Paris et qui alors déserte même Venise, montera dans le ciel où triomphaient jadis Apollon, Vénus, la Vierge et le Christ. Dans le nouveau monde qui ainsi s'annonce, l'hétérogène sera la seule transcendance. En tant que comique il grince les dents et s'approche du tragique. Maldoror, le héros noir du comte de Lautréamont peut venir. Et Ubu bien sûr, qui avec sa gidouille et son haut chapeau pointu a pris bien de traits de ces anciennes versions du comique et dont il fait revivre la force hétérogène archaïque, cachée sous le vernis d'un polissage qui l'avait de plus en plus emprisonné dans le désir du seigneur.

Le maître abolé en même temps que Dieu et la Loi, le nouveau maître, Ubu Roi, fera de l'acte son nouveau langage, sa nouvelle loi qui ne fixera pas un nouveau symbolique car il sera mu d'une motilité pulsionnelle d'avant le langage et d'avant le symbolique: oral, anal et sadomasochiste ce nouveau type est structuré par une chora prélinguistique dont l'intérieur de la gidouille, du tonneau ou de la caverne est la métaphore si ce n'est la demeure favorite. Ainsi législateur pervers d'un simulacre de Loi, Ubu peut sans difficulté et avec la même satisfaction occuper à la fois la position du maître et de l'esclave. Jamais assouvi, Ubu nous renseigne des futurs habits d'un hétérogène sans Loi, quand le firmament s'est retiré comme au dernier acte de *César Antechrist*: il annonce le *acting out*, l'agitation sans désir, l'agitation de la *haine du désir* (Sibony), du ressentiment pur. En ceci Ubu est le type comique de ce siècle. En rire ne crée plus de nouvelles communautés, mais nous renseigne — chacun pour soi — sur la cruauté du retour de ce qui est refoulé dans le procès qui fait de l'être humain un *parlêtre* (Lacan). Avoir créé ce personnage, dont il n'arrivait pas à s'en débarrasser, en avoir été même phagocyté vers sa fin, c'est à la fois la grandeur, le mérite et le sort tragique de celui qui finit par se faire lui-même appeler "Père Ubu". Prenant sur lui une ubiquité qui avec la fin du catholicisme replia le religieux sur l'hétérogène, le sacré sur

l'abject. Une passion qui n'est pas sans rappeler celle de Pulcinella, telle que nous le montre d'un geste goyesque les dessins de Giandomenico Tiepolo.

Questions

Cornille: Les œufs ovales dans l'illustration...

Finter: Ce sont des œufs d'autruches.

Cornille: Ubu a une forme ovale...

Finter: Il se rapproche par sa forme de la sphère, du tonneau, de l'anatomie des anges.

Cornille: Quelle est la symbolique...

Finter: C'est une naissance de monstre, d'humanoïde à l'origine bestiale. Il y a du monstre: qui justement fait lien entre la bête et l'humain.

Naudin: Les naissances ovipares ne sont pas seulement de Naples. Il y a aussi Castor et Pollux, qui sont jumeaux comme Arlequin et Polichinelle, et qui sont de naissance à la fois divine et animale. La naissance ovipare relève de la plus haute antiquité. La forme du dieu soleil en Inde était une carapace ronde en forme de bouclier.

Finter: L'importance est de savoir si c'est ici un intertexte prégnant.

Naudin: Je ne cherche pas l'intertexte, je voulais rappeler que cela remonte très loin.

Edwards: En Angleterre, le marionnettiste qui fait "Punch" a quelque chose dans la gorge pour faire une voix presque métallique, est-ce qu'il y a dans les traditions que vous avez évoquées des voix spéciales?

Finter: Bien sûr. Chaque type dans la *Commedia dell'arte* a une voix spéciale. Arlecchino parle le bergamasque, Brighella aussi. Pantalone parle le vénitien d'une voix de tête. Il y a des voix qui sont attribuées à chaque personnage. Le *dottore* parle avec l'accent de Bologne un latin de cuisine. Pulcinella le napolitain — et il y a eu des représentations, dont témoignent des enregistrements et des films des années trente avec l'acteur Petrolini, où Pulcinella était joué avec une voix haute... Pulcinella est un type très maternel. Il n'y a pas parmi les serviteurs dans la *Commedia del Arte* de types de femmes spécifiques. On peut se demander si la Mère Ubu n'est pas une espèce de scission de Pulcinella aussi...

Eruli: Il y a des gravures où Pulcinella enfante ses enfants par le

dos, par sa bosse...

Finter: Il lui donne même des seins, il a un bébé emmaillotté et il le nourrit. Et Pulcinella cuisine beaucoup, on le voit souvent au fourneau de la cuisine. Mais c'est un personnage très changeant. Dans le livre que j'ai cité de Maio, il montre tout un courant populaire qui fait de lui un caractère de sauveur, un caractère religieux. Il est presque traité en personnage christique. Le "pauvre pulcinella" comme le "povero Christo". Il y a aussi la passion de Pulcinella calquée sur la Passion du Christ, que l'on voit représentée dans l'iconographie.

Pierrot par contre est un personnage dont toute la violence est transformée en mélancolie. [...] Il n'est plus vraiment comique.

Ehrich: Vous avez dit qu'Ubu incarne la dernière figure dramatique du vingtième siècle...

Finter: En tant que type comique.

Ehrich: Est-ce pour cela que Jarry et notamment *Ubu Roi* est beaucoup plus joué en ce moment et plus notoire dans les pays avec un passé fasciste, par exemple l'Allemagne ou l'Espagne ou autre, qu'en France? Je n'ai pas tellement senti d'activité autour de ce centenaire d'Ubu, qui est quand même une pièce vraiment ancrée dans le patrimoine culturel de la France, pourquoi ce centenaire n'est-il pas plus marqué en France par rapport à d'autres pays — en Allemagne il y a des manifestations et des mises en scènes d'Ubu et en Espagne aussi. [...]

Ernault: Il se passe beaucoup de choses en France dont l'écho ne vient pas jusqu'à Paris.

Edwards: En 1989 il y avait beaucoup d'*Ubu Roi* dans l'Est de l'Europe, et ce fut rapporté par la presse anglaise.

Ehrich: Il n'y a pas la même connaissance de la pièce en France. Il m'arrive de parler à des étudiants français qui ignorent complètement le nom d'Ubu et de Jarry. [...] C'est dû à un fait historique: les pays fascistes, ils se rappellent ces choses, ils thématisent les nouvelles tendances fascistes, et on prend toujours Ubu comme incarnation de tout ce que cela implique. Il y a des formes de réception bien différentes. [...]

Cornille: En Afrique du Sud aussi il y a eu un Père Ubu calqué sur Botha. *Ubu Roi* n'est pas une pièce assez française?

Finter: C'est qu'ici il y a longtemps eu une lecture qui traite le comique d'Ubu à partir de l'histoire de l'écriture de cette pièce, le lycée etc. Mais il y a eu quand même ici des mises en scènes très marquantes. Je me souviens d'une mise en scène de Peter Brook des années 70 qui était très intéressante.

Ehrich: Tout ça c'est du passé. Ces dernières années il s'est passé

politiquement beaucoup de choses en Europe qui, dans la notion des gens, pourraient se rapprocher de cette culture d'Ubu.

[Naudin?]: Tout le monde dit "Ubu, ce n'est pas moi." Si nous n'avons pas connu de dictature, on est encore mieux à même de voir l'universalité d'Ubu.

Mme Laurenti: Le jour où j'ai mis *Ubu Roi* à mon programme de premier cycle, j'ai eu beaucoup d'étudiants qui sont venus parce que le nom du type les attirait, mais j'ai eu des refus très forts. En particulier un groupe de filles que j'ai reçu qui m'ont renvoyé le paquet d'injures. C'était marrant. Ça prouve qu'Ubu bien senti provoque un refus, et c'est celui que voulait Jarry, ce mépris de la foule qu'il affiche dans son texte. Il dit qu'il faut la remuer, l'obliger à mordre. Il faut voir qu'Ubu gêne, et dans la littérature française ça représente un énorme pavé. Et même si on veut l'étudier de près, on ne sait pas par quel bout le prendre.

Ernoul: Et encore connaît-on les autres ouvrages? [...] Il faut être tombé dans la marmite, or tout le monde ne rentre pas dans cette marmite.

Edwards: Je propose qu'on tombe dans la marmite.

[Ils s'en vont ripailler.]

LE THÉÂTRE DES PANTINS: D'UN AVATAR D'UBU ROI AUX PROLÉGOMÈNES DE PANTAGRUEL

Philippe Cathé

Genèse du Théâtre des Pantins

De décembre 1897 au mois de mars 1898, dans la petite salle attenante à l'appartement du compositeur Claude Terrasse naît, vit et disparaît un petit théâtre de marionnettes. Des artistes parmi les plus talentueux de ce temps s'y retrouvent pour collaborer avec passion aux spectacles qui y sont donnés et contribuent à faire de cette entreprise éphémère une des plus intéressantes de la fin du XIXe siècle.

Pourquoi créer un théâtre, et pourquoi un théâtre de marionnettes, un peu moins d'un an après la création d'*Ubu Roi* sur la scène du Théâtre de l'Œuvre? Parmi les mille nécessités qui conduisent à la création du Théâtre des Pantins, nous pouvons citer tout d'abord la Querelle de "l'Œuvre" et du "Mercure"¹ du printemps et de l'été. Lugné-Poe, directeur du Théâtre de l'Œuvre, choisit de croiser le fer avec les poètes symbolistes par une déclaration qu'il fait imprimer et distribuer peu avant le dernier spectacle de la saison. Il y oppose les productions théâtrales françaises et étrangères, et, plaidant le malentendu, "rompt" officiellement avec le symbolisme auquel il était lié. La réponse ne se fait pas attendre. Signée d'auteurs joués au Théâtre de l'Œuvre et d'autres symbolistes, elle est ainsi rédigée:

M. Lugné-Poe juge opportun de rompre avec le symbolisme, dont il aurait subi, déclare-t-il, la tyrannie exclusive et désastreuse.

En fait, telles pièces jouées à "l'Œuvre", et signées de noms français, avaient avec le théâtre de Ponsard et de notre national Émile Augier les plus fâcheuses affinités, et le symbolisme ne saurait être rendu responsable de la *Dernière Croisade*, *L'École de l'Idéal* ou *Le Fils de l'abbesse*, par exemple.

Le symbolisme — si symbolisme il y a — n'a donc rien à voir avec M. Lugné-Poe, entrepreneur de représentations

¹ André HALLAYS, "La Querelle de 'l'Œuvre' et du 'Mercure'" in *Débats* (27 juin 1897) cité in *Mercure de France* (juillet 1897) 191-192.

théâtrales.

"L'Œuvre", au contraire, a profité, pour la représentation de pièces françaises où [sic] étrangères, du mouvement d'idées qu'avaient suscité autour d'elle des écrivains que M. Lugné-Poe n'a pas à juger. Ceux-ci lui purent accorder leurs sympathies quand il faisait des tentatives intéressantes, tout en réservant courtoisement leur appréciation sur la façon, parfois singulière, dont il les présentait au public.

Ils ne lui permettent pas de rompre des relations purement fictives, s'il lui plaît de donner ce nom à la trop grande condescendance dont ils témoignèrent à son égard.

Suivent les signatures de Henry Bataille, Romain Coolus, Henri Davray, Louis Dumur, Paul Fort, Henry Ghéon, André-Ferdinand Herold, Alfred Jarry, Gustave Kahn, Tristan Klingsor, Georges Pioch, Pierre Quillard, Rachilde, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, Jean de Tinan et Auguste Villeroy. Cette liste, assurément, justifie le titre d'André Hallays assimilant ces auteurs au Mercure de France.

Retenons de ceci qu'une scène se ferme à des auteurs désireux d'écrire un théâtre neuf. L'influence de cet événement sur la création du Théâtre des Pantins est certaine si l'on précise que Jarry et Herold, tous deux signataires de la réponse à Lugné-Poe ont donné leur temps, leur énergie et leur talent pour la réussite de ce théâtre, et que plusieurs autres y étaient les plus assidus spectateurs — et les plus enthousiastes.

Par le choix des marionnettes, le théâtre s'apprête à faire renaître une tradition "potachique" essentielle pour Alfred Jarry. Jean-Hugues Sainmont note avec acuité l'importance de ces expériences:

Jarry avait fait, à quinze ans, avec le Théâtre des Phynances à Rennes et auparavant avec ses marionnettes de Saint-Brieuc déjà, de cruciales expériences. Mais tandis que nous tous n'avons de ces jeux gardé qu'un souvenir pâle et distant, lui s'y est cramponné — quelques tardigrades parlent de fixation infantile - et y a trouvé les idées qui sont au départ de toute la rénovation du théâtre moderne. On sait qu'en 1896 les acteurs d'*Ubu Roi* copiaient le maintien des pantins.²

². Jean-Hugues SAINMONT, *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n°10, "Expojarrysition", 99.

Nous sommes ici au cœur de ce qui, pour Alfred Jarry, motive l'envie de faire du Théâtre des Pantins une scène spécifiquement dédiée aux marionnettes. De son côté, Claude Terrasse, ayant fait une partie de ses études à Lyon, y a probablement contracté le goût du théâtre de marionnettes.

En plus des influences déjà presque lointaines de ces traditions, le succès d'*Ubu Roi* l'année précédente au Théâtre de l'Œuvre pousse Alfred Jarry et Claude Terrasse à recommencer ensemble des expériences théâtrales. La sortie en volume de leur *Ubu Roi* à ce moment précis constitue une invitation supplémentaire à de nouvelles collaborations. On peut lire dans les numéros d'octobre et de novembre du *Mercure de France* deux annonces au libellé proche:

Alfred Jarry et Claude Terrasse: *Ubu Roi*, texte et musique, fac-simile autographique; "Mercure de France", 5 fr.

Terrasse, Jarry et Herold ne sont pas les seuls à s'intéresser à l'esthétique des pantins. Ranson, qui avait travaillé aux décors d'*Ubu Roi*, a aussi "un théâtre [de marionnettes] dans son propre atelier, où il [joue] ses propres pièces, lesquelles évoluent autour du nonpareil abbé Prout, inventeur de "la Vaseline de l'Immaculée Conception" produit anti-sceptique c'est-à-dire qui méprise les idées sceptiques et ne garde que les bonnes idées chrétiennes."³ Pour ces spectacles, les marionnettes sont façonnées par Georges Lacombe, le "nabi sculpteur" ou par Maurice Denis. Dès 1892, plusieurs Nabis représentent leurs œuvres, ainsi que d'autres, sur des théâtres de marionnettes. On voit ainsi "chez le conseiller d'État et Mme Coulon: la *Farce du pâté et de la tarte* dont le décor est dû à Vuillard, *Les Sept Princesses* de Maeterlinck, le 22 mars 1892, dont Maurice Denis dessine les costumes, Verkade le rideau de scène et Ranson le programme."⁴

Les Hommes

Claude Terrasse est le fédérateur de la troupe des Pantins. Le théâtre est chez lui, la salle de spectacle fait partie de l'appartement qu'il loue au 6 de la rue Ballu. Il vit avec ce projet théâtral jour et nuit, même si une partie de ses journées est occupée par les leçons

³. Sainmont, *op. cit.*, 104. Claude Terrasse a écrit une valse *Les folles Voluptés* pour le livre que Paul Ranson a tiré des aventures de l'abbé et qui parut en décembre 1902 aux Éditions du Mercure de France.

⁴. Claire FRECHES-THORY, "Les Nabis et le théâtre" in Claire FRECHES-THORY & Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Flammarion 1990, 273.

de piano qu'il donne dans son "Cours spécial de musique", installé lui aussi 6 rue Ballu, et qui assure sa subsistance et celle de sa grandissante famille, en attendant que le théâtre ne s'en charge. Sur son rôle, Franc-Nohain lui écrit:

Vous êtes l'âme des Pantins — par vous et vos amis. Car je ne suppose pas que Bonnard, Sérusier [sic] ou les autres — et vous pouvez dire moi-même — s'intéresseraient de très près à ce petit théâtre, le jour où vous n'y seriez plus intéressé. Il y a même des questions matérielles: la salle enclavée dans votre appartement — la propriété des pantins, — qui font qu'on ne peut se passer de vous.⁵

Le directeur est Charles Roussel, le frère du peintre et graveur Nabi et les littérateurs, au nombre de trois: Alfred Jarry, compagnon inséparable depuis la préparation puis la création d'*Ubu Roi* à l'Œuvre l'hiver précédent; Franc-Nohain, en poste à Montauban comme chef de cabinet du préfet à cette époque, mais qui communique épistolairement et participe littérairement à l'entreprise; et André-Ferdinand Herold, enfin, ami indéfectible.⁶

Les peintres, même s'ils ne se sont pas tous investis de la même manière dans la vie du théâtre, ont l'avantage du nombre. Pas moins de sept hommes dont plusieurs de tout premier plan. En tête, Pierre Bonnard, toujours présent, Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Paul Ranson, Félix Vallotton, Charles Bonnard,⁷ frère de Pierre, et Alfonse Herold, décorateur, frère d'André-Ferdinand. Les cinq premiers sont très liés, amicalement et artistiquement, au travers du groupe des Nabis. Bonnard, Vuillard et Ranson ont fait les décors et les masques de la première d'*Ubu Roi* aux côtés de Sérusier, Toulouse-Lautrec et Jarry. Un article de Thadée Natanson mériterait d'être cité en entier, qui nous indique la part de chacun dans la décoration du Théâtre des Pantins:

Si l'on n'était sûr de s'amuser au Théâtre des Pantins, il faudrait déjà y aller voir les décorations de MM. Bonnard,

⁵. Lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse du 14 janvier 1898, publiée dans "Ronde autour du Théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n° 29-30, 17.

⁶. Un quatrième écrivain a peut-être participé: Jules Renard. Le programme du Théâtre des Pantins annoncé dans la *Revue Blanche* du 1 janvier 1898 comprend en effet: les *Histoires naturelles* de Jules Renard illustrées par Félix Vallotton. Le *Mercure* de la même période n'en dit rien et tout permet de penser que cette partie du programme n'a jamais abouti.

⁷. Rarement mentionnée, la participation de Charles Bonnard est attestée par un dessin de son frère reproduit in Antoine TERRASSE, *Bonnard*, Gallimard 1988, 265.

Vuillard, Roussel et Ranson, mais surtout MM. Bonnard et Vuillard.

Ils ont fait une salle qui, sans doute, par certains côtés, fait songer à celles que nous devons à l'école qui a décoré les Cabarets de Montmartre, mais dont le goût est singulièrement plus châtié, de meilleur aloi, plus agréable et qui témoigne d'infiniment plus de talent. Et ce n'est pas si peu dire quand on songe que MM. Auriol, Rivière, Willette et d'autres artistes doués appartiennent à cette école de Montmartre.

La part de M. Ranson est fort petite. M. Roussel ne semble pas avoir pris beaucoup de goût à sa tâche et n'a pas trouvé moyen d'y faire valoir ses dons qui, par ailleurs, sont de tout premier ordre.

Il semble que M. Bonnard ait le mieux compris et réalisé l'effort intéressant qu'il fallait faire. Il est très à son aise. Ses pantins se distribuent très heureusement sur la surface à couvrir. Les personnages et la composition ne sont pas seulement spirituels, et excellemment appropriés à la distribution décorative, à la physionomie de la salle, ils sont d'un style charmant et qui permet qu'on les distingue.

À M. Vuillard, qui a fait un très joli panneau, on ne saurait reprocher que de n'avoir fait, sans assez d'autres préoccupations, qu'un très joli panneau.

M. Jarry témoigne dans la décoration du guignol de qualités que des pages de ses livres avaient heureusement permis de remarquer.

Mais on ne saurait trop louer M. Vallotton d'une enseigne qu'il a accrochée dans la cour, et qui n'est pas seulement un excellent Vallotton, mais encore une admirable enseigne.

Une génération nouvelle d'artistes, qui apporte des préoccupations nouvelles, paraît pour la première fois dans un lieu public. Pour des raisons diverses, elle n'a pas encore fourni ici ce dont elle est capable, mais c'est pourtant une petite date à retenir.⁸

Tous ces artistes se sont probablement rencontrés au Théâtre de l'Œuvre; c'est la version, fort plausible, avancée par Charles Terrasse et reprise dans le catalogue de l'Expojarrysition. Antoine Terrasse note par ailleurs que les expériences nouvelles du théâtre passionnent les peintres nabis et il en dresse un bref récapitulatif:

⁸. Article de la *Revue Blanche* (1 février 1898) cité in Noël ARNAUD, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde 1974, 384-385.

Ibels compose des lithographies pour les programmes du Théâtre Libre d'André Antoine. Tous ont créé des décors et des costumes pour le Théâtre d'art de Paul Fort. A la maison de l'Œuvre, qu'il a fondée en 1893, Lugné-Poe monte *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, et des pièces de Björnson, Ibsen, Strindberg. Bonnard a dessiné la vignette de publicité du théâtre, et Vuillard dessine la plupart de ses programmes.⁹

Patrick Besnier note avec raison que "la caractéristique majeure des Pantins [...] [est] leur aspect collectif qui se retrouve autrement dans la vie de Jarry [et de A.-Ferdinand Herold] à l'époque: l'aventure du Phalanstère."¹⁰ On peut dire la même chose du groupe des peintres Nabis, et noter plus généralement des liens amicaux et familiaux dans le Théâtre des Pantins, que ce soit les trois couples de frères, Pierre et Charles Bonnard, André-Ferdinand et Alfonse Herold, ou Ker-Xavier et Georges Roussel, ou Claude Terrasse, beau-frère des deux premiers depuis qu'il a épousé leur sœur Andrée en 1890.

Chronologie

Quand ce projet théâtral prend-il forme? Faute de documents précis, nous en sommes réduit aux conjectures. Henri Bordillon et Patrick Besnier évoquent de manière vague l'année ou la fin de l'année 1897.¹¹ Noël Arnaud penche pour le mois d'octobre.¹² Une lettre, publiée en 1986 seulement, permet peut-être de considérer cette inclination comme légèrement tardive, et le mois de septembre est plus vraisemblable. Franc-Nohain, répondant le 11 octobre 1897 à une lettre de Claude Terrasse, débute ainsi:

**Cher Monsieur,
Je n'ai jamais tant regretté d'être très paresseux, et de
n'avoir dans mes tiroirs le moindre symptôme de livret...**

Et plus loin:

**En attendant je souhaite que notre Benjamin triomphe, —
et m'oblige à me mettre de la Société des Auteurs et
compositeurs, dont je ne fais pas partie...¹³**

⁹. Antoine TERRASSE, *Pierre Bonnard*, Gallimard 1980, 57.

¹⁰. Patrick BESNIER, *Alfred Jarry*, Plon, Coll. biographique 1990, 47.

¹¹. Henri BORDILLON, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval: Éd. Siloé 1986, 62 et Besnier, *op. cit.*, 46.

¹². Arnaud, *op. cit.*, 379.

¹³. "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 13-14.

On peut conclure de cette lettre qu'antérieurement au 11 octobre 1897, Claude Terrasse a demandé au poète amorphe s'il avait un livret susceptible de recevoir une musique — le terme de "livret" le laisse supposer — et d'affronter l'épreuve de la scène. Il est vraisemblable qu'il s'agisse de celle des *Pantins* dans l'esprit du compositeur. La réponse de Franc-Nohain nous laisse deviner la teneur de la lettre qu'il avait dû recevoir du musicien, et l'allusion à *Benjamin* permet de penser qu'à cette date, cette pièce était déjà composée et prête à être représentée.¹⁴

Dans une lettre du mois suivant, Franc-Nohain donne tous pouvoirs à Claude Terrasse pour la représentation d'œuvres qui formeront une partie conséquente des deux premiers spectacles du Théâtre des *Pantins*:

27 novembre 1897

Mon cher Terrasse

Conformément aux conventions intervenues entre nous, je donne à vous seul le privilège d'interpréter ou faire interpréter mes poèmes amorphes.

Je vous prie donc de bien vouloir veiller à ce qu'aucune interprétation n'ait lieu, qui n'ait été autorisée par nous deux — et je vous charge de faire respecter mes intérêts, puisqu'ils sont aussi les vôtres,

Cordialement à vous,
Franc-Nohain¹⁵

À cette époque, la réalisation du théâtre est d'ores et déjà en cours. Une carte de Claude Terrasse à Alfred Jarry datée du 8 décembre est le témoin de cette fiévreuse préparation:

Alphonse Hérold [sic] sera à déjeuner, il est urgent que n[ou]s puissions causer marionnettes tous ensemble, le théâtre est monté.¹⁶

¹⁴. Il semble que cette partition soit restée inédite. Une partition piano et chant soigneusement manuscrite fait partie d'une collection privée. Elle porte un tampon de la Société des Auteurs daté du 20 novembre 1897. Il semble que le compositeur ait regroupé ses partitions pour les faire enregistrer à la Société des Auteurs. Le tampon nous indique néanmoins l'ultime date possible pour la composition de *Benjamin*, qui fit peut-être partie du programme du 20 janvier 1898.

¹⁵. "Ronde autour du théâtre des *Pantins*", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 14.

¹⁶. Jean-Hugues SAINMONT, "Dix ans de la vie de Jarry, L'interminable histoire du *Pantagruel*" in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n°15, 21.

Dans son édition de décembre, en effet, le *Mercure de France* publie l'écho suivant:

Le Théâtre des Pantins. — Le Théâtre des Pantins (16, [sic] rue Ballu; Directeur M. Georges Roussel) annonce pour le 15 décembre sa première représentation.¹⁷

Le programme des deux premiers spectacles est donné, la suite esquissée, et un — optimiste — abonnement aux dix spectacles de la saison proposé pour la somme de cinquante francs. Afin que l'adresse seule ne soit pas fausse, la date est aussi erronée, par somnolence du typographe — déjà avérée dans le premier nombre —, ou plus probablement par excès d'optimisme des pantins eux-mêmes.

Le *Mercure de France* n'est pas la seule revue à annoncer la naissance du théâtre. *La Critique*, qui avait déjà édité les programmes du Théâtre de l'Œuvre pour la saison 1896-1897, met en vente six lithographies tirées à trente exemplaires pour dix francs qui constituent les Programmes du Théâtre des Pantins. De plus, le n°70 de *La Critique* "contient une précieuse publicité reproduisant le père Ubu aux chandelles, emblème du théâtre, l'annonce du programme: *Paphnutius, Ubu Roi, Viv' la France*, et le prix des places (5 fr. et 3 fr.)."¹⁸

La première représentation n'a lieu que le 24 décembre 1897, d'après Noël Arnaud,¹⁹ qui ne précise pas sa source documentaire. Toutefois, dans son *Almanach des spectacles* de 1897, Albert Soubies donne la date du 28 décembre,²⁰ date confirmée par le dossier de la Censure théâtrale relatif au Théâtre des Pantins conservé aux Archives Nationales.²¹ Ce dossier contient six œuvres, portant une mention manuscrite du directeur Georges Roussel, dont cinq déposées le 27 décembre. Les trois qui font partie du programme du premier spectacle ont été acceptées le lendemain 28 décembre.

À moins qu'il n'y ait eu des représentations privées avant cette date, et en l'absence d'autres éléments, on peut considérer qu'il s'agit de la date de la première.

¹⁷ *Mercure de France* (décembre 1897) 966-967.

¹⁸ *La Critique*, n°70 (20 janvier 1898) décrit par Jean-Hugues Sainmont in *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°10, "Expojarrysition", 100.

¹⁹ Arnaud, *op. cit.*, 384.

²⁰ Albert SOUBIES, *Almanach des spectacles* (1897) 81.

²¹ Décrit dans "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 7.

En voici le programme:²²

PREMIER SPECTACLE (28 décembre 1897):

- Discours d'ouverture de Franc-Nohain²³
- *Paphnutius*, mystère de Hrotswitha, traduit par A.-F. Herold²⁴
- *Motet burlesque* de Mozart²⁵
- *Trois chansons à la charcutière*, poèmes de Franc-Nohain, musique de Claude Terrasse:²⁶
 - *Du pays tourangeau*
 - *Malheureuse Adèle*
 - *Velas, ou l'Officier de fortune*
- *Noëls bourguignons de la Monnoye ou un Réveillon académique sous Louis XIV*, fantaisie par Léon Durocher, airs de l'époque harmonisés par Claude Terrasse.

Il est possible que ce programme ne soit pas exhaustif. Le dossier de la Censure théâtrale contient en effet la copie manuscrite d'une œuvre intitulée *Le Tandem* enregistrée et acceptée aux mêmes dates que les précédentes. "Cette petite piécette inédite de Franc-Nohain était destinée", écrit Henri Bordillon, "à 'ouvrir' certains spectacles du Théâtre."²⁷ Tout lui permet d'avoir ouvert celui-ci.

Nous ne connaissons pas le nombre des représentations de ce premier programme. Deux éléments attestent cependant sa modestie. D'abord, le début du spectacle suivant le 20 janvier 1898, soit 23 jours plus tard, ne lui laisse que bien peu d'espace temporel. Et cette lettre de Franc-Nohain ensuite, qui stigmatise les premières erreurs, semble indiquer que le théâtre fait déjà relâche le 10 janvier: "Nous avons essuyé les plâtres. Le palais est prêt pour Ubu... Mais ne recommençons pas les bêtises: soignez la publicité et

²². Transcrit d'après le programme dessiné par Paul Ranson, "vaste composition représentant Thaïs et Paphnutius dans un paysage de neige" (J.-H. Sainmont), édité par la revue *La Critique* de Georges Bans.

²³. Empli de l'esprit inimitable et irrévérencieux de son auteur, ce texte a paru dans FRANC-NOHAIN, *Flûtes*, Éd. de la Revue Blanche, 175-179.

²⁴. Tiré à 274 exemplaires, l'ouvrage a paru aux Éditions du Mercure de France, orné par Paul Ranson, K.-X. Roussel, et Alfonse Herold.

²⁵. K. 244a, l'attribution de ce motet à Mozart est douteuse.

²⁶. Inédites à la création, ces trois mélodies sont annoncées dans le *Mercure de France* (mars 1898) 984. Pierre de Bréville en a rendu compte de manière flatteuse dans le *Mercure de France* (mai 1898) 596 et Pierre Bonnard a exécuté six lithographies en noir pour les couvertures.

²⁷. "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n° 29-30 (1986) 8.

les invitations!"²⁸

Les Pantins utilisent plusieurs supports publicitaires; outre les mentions dans le *Mercure de France* et la *Revue Blanche*, un billet à en-tête du Théâtre des Pantins nous renseigne sur un autre moyen utilisé:

Reçu de M. le Directeur du théâtre des Pantins la somme de dix-huit francs pour fourniture d'une grosse de ballons blancs imprimés "théâtre des Pantins, 6 rue Ballu"

Paris, le 30 Xbre [décembre] 1897

[suivent deux signatures, dont celle de Charles Roussel]²⁹

Tandis que l'air de Paris blanchit à l'envol des ballons, Franc-Nohain, dans une lettre du 9 janvier 1898, demande des nouvelles au musicien et pose les bases d'un prochain spectacle:

Quid de l'édition de nos chansons? Je vous enverrai des indications pour le lançage en province — Et nos poèmes amorphes Vont-ils passer avec Ubu?

Je vous enverrai demain sans faute le Prologue de *Vive la France!* Et vous pourrez vous mettre à la besogne, car je vous en donne beaucoup, ô mon musicien! J'ai déjà dans mon prologue le chœur des voyageurs, — le chœur des soldats — et les couplets du chef de gare. — Mais cela n'est pas pour vous effrayer, non?³⁰

Début janvier, le projet d'un *Répertoire des Pantins* est donc bien avancé, puisque l'édition des premières partitions au *Mercure de France* est en discussion. Les *Poèmes amorphes*, dont il est à nouveau question dans la lettre suivante, feront effectivement partie du programme qui contient *Ubu Roi*. Mais *Vive la France!* dont le *Prologue* est écrit, d'après le poète, n'est pas envoyé à la date prévue, ainsi que nous l'apprend une lettre datée du 10 janvier:

Il me semble que les petits poèmes pourraient être donnés dans cet ordre: — Complainte — Romance — Triangle — Berceuse — Paysage — Sollicitude et terminez par les Coaltars si vous comptez sur eux.

Maintenant il faut au moins 3 interprètes, correspondant

²⁸. *Ibid.*, 15.

²⁹. *Ibid.*, 9.

³⁰. *Ibid.*, 15.

aux 3 chanteurs... enfin j'ai confiance...

Je n'ai pas le temps de recopier mon prologue ce soir — Mais [vous] le recevrez sûrement mercredi matin. Et je travaille, et moi aussi j'ai le grand désir que nous fassions qqch. de bien — Mais il est bien entendu que *Vive la France!* est seulement un essai pour marionnettes — et nous verrons après la chose très sérieuse.³¹

Hormis les projets, dont plusieurs aboutiront, cette lettre nous fournit surtout l'occasion de faire le point sur les *Poèmes amorphes* avec les documents dont nous disposons. Elle nous permet également de préciser la genèse de la devise du théâtre, dont Jarry s'est fait l'écho en ces termes dans la "Conférence sur les Pantins" qu'il a prononcée à la Libre Esthétique de Bruxelles le 22 mars 1902:

[À propos des marionnettes] Nous les gouvernions, comme il convient, au moyen de fils, et Franc-Nohain, chargé d'inventer la devise pour le Théâtre des Pantins, n'a pas eu à en trouver de meilleure que la plus naturelle: en avant, par fil.³²

Franc-Nohain écrit en effet:

Mon cher ami,
En avant! par fil...
ou
En avant, par fil!
Voyez ce qui vaut le mieux comme ponctuation.³³

C'est le 10 janvier que Franc-Nohain expédie de Montauban la devise qui figure désormais sur le programme du deuxième spectacle.³⁴ Ce même jour, la Censure théâtrale autorise la représentation de deux œuvres: *Les Histoires naturelles* de Jules Renard et *Les inattentions et sollicitudes* du poète Franc-Nohain.³⁵

³¹. *Ibid.*, 15-16.

³². OC I, 420.

³³. Lettre citée in "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 15.

³⁴. Pl. 61 et 62 in *Peintures, gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, 95 E.P. [1967]. Si cette lettre, comme il semble, est le témoin de la création de la devise des Pantins, elle infirme le commentaire de Michel Arrivé, page 121, qui date cette lithographie de décembre 1897, et qui ne pourrait avoir été achevée avant le 10 janvier 1898.

³⁵. In "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 7. La première œuvre est autorisée à être lue, la seconde à être chantée avec une modification: le

Quatre jours plus tard, Franc-Nohain répond à une lettre de Terrasse nous révélant qu'il ignore la date de la première du spectacle suivant.³⁶ Étant donné la densité de la correspondance entre les deux hommes à ce moment, on peut penser que nul ne sait encore, une semaine auparavant, quel jour *Ubu Roi* et les *Poèmes amorphes* seront prêts à être représentés. Durant toute cette période, les répétitions se poursuivent. Un témoignage de Franc-Nohain en évoque un épisode divertissant:

Pour *Ubu Roi*, l'orchestre qui devait comprendre force instruments variés, tels que hautbois, chalumeaux, cervelas, petits cornets noirs et cornets blancs aigus, sacquebutes [sic] et olifants verts, galoubets, bombardes et grandes orgues, était réduit à deux pianos tenus en coulisse, l'un par le compositeur lui-même, l'autre par la femme du compositeur, Andrée Terrasse. Et ces deux pianos étaient complétés par un gong prêté et manœuvré par le poète A.-F. Herold. Il arriva qu'une nuit, au sortir d'une répétition, Herold laissa échapper le gong de ses mains, qui se mit à dégringoler la rue d'Amsterdam avec des sursauts de tonnerre.³⁷

Au-delà de l'aspect anecdotique, ce petit texte contient une indication intéressante: les deux pianos sont tenus par Claude et Andrée Terrasse, elle aussi excellente pianiste. Or, aucune des études traitant du Théâtre des Pantins n'évoque l'aspect musical autrement que pour affirmer Claude Terrasse musicien unique de ces représentations, alors que la partition de *L'Ouverture d'Ubu Roi*, écrite pour piano à quatre mains, nécessite deux exécutants. Qu'il s'agisse de Claude et Andrée Terrasse — chez eux au 6 rue Ballu — est tout à fait vraisemblable.³⁸

Enfin prêt, le nouveau spectacle commence le 20 janvier avec ce programme:³⁹

deuxième couplet de *La Ballade des cannes et des parapluies* est rayé.

³⁶ "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 17.

³⁷ Texte cité dans une notice dactylographiée (collection privée).

³⁸ À l'examen de la correspondance de Franc-Nohain, on peut se demander si la relation de cette anecdote est de première main. En effet, il écrit souvent, toujours de Montauban, et regrette précisément de ne pas être à Paris. Un dessin de Pierre Bonnard — est-il besoin de preuve plus irréfutable? — le représente cependant au Théâtre des Pantins, ainsi que Herold et le Père Ubu en marionnette, prouvant qu'il a pu être témoin de ce qu'il rapporte. Seuls manquent les pianos et le gong intempestif. Le dessin est reproduit in Antoine TERRASSE, *Bonnard*, Gallimard 1988, 265.

³⁹ Transcrit d'après le programme dessiné par Alfred Jarry, où "le Père Ubu est traité en marionnette; le relief est soigné." in *Peintures, gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, 95 E.P. [1967], pl. 60 et p. 121 pour le commentaire de Michel Arrivé.

DEUXIÈME SPECTACLE (20 janvier 1898):

- *Ubu Roi* d'Alfred Jarry avec:
- *Ouverture d'Ubu Roi*
- *Marche des Polonais*
- *Chanson du décervelage* de Claude Terrasse⁴⁰
- *Petits poèmes amorphes* de Franc-Nohain, musique de Claude Terrasse

Les *Histoires naturelles* de Jules Renard, acceptées par la Censure théâtrale dix jours plus tôt et annoncées au programme par une publicité parue dans la *Revue Blanche* du 1 février 1898 (illustrées par Félix Vallotton⁴¹) semblent avoir été abandonnées. De même, nous ne savons pas si *Benjamin*, pièce du même recueil que les autres *Petits poèmes amorphes*, dont la musique est achevée depuis le 20 novembre de l'année précédente a été représentée.⁴²

Ce spectacle est mieux connu que le précédent grâce à une couverture de presse plus importante et quelques témoignages et anecdotes. Dans la *Revue Blanche*, en post-scriptum à la "Quinzaine Dramatique" d'Alfred Athis du 1 février, un article signé F.⁴³ nous en donne un compte-rendu conséquent:

Le Théâtre des Pantins, après avoir figuré la vie voluptueuse et la vie ascétique de Thaïs, dans le *Paphnutius* traduit par M. A.-F. Hérold [sic] du latin de l'abbesse Hroswitha, reprend l'*Ubu Roi* de M. Jarry. Les personnages, sauf le principal, qui est de la main dramaturge, sont sculptés dans une sorte de mastic par M. Pierre Bonnard: le roi de

⁴⁰. Inédites à la création, ces trois partitions sont annoncées dans le *Mercur de France* (février 1898) 672.

⁴¹. Article cité in Arnaud, *op. cit.*, 395.

⁴². Des didascalies sur le manuscrit original en rendent pourtant la représentation scénique vraisemblable. Et Jean de Tinan en parle dans le *Mercur de France* (septembre 1898) comme d'une pièce connue. Le même écrivait quelques mois auparavant: "C'est très beau d'être 'musicien', mais je n'ai jamais pu, le mois dernier, obtenir, avec les éléments choraux que je pouvais réunir dans ma famille, un ensemble satisfaisant sur *Benjamin* (musique de Claude Terrasse), tandis qu'il m'aurait suffi de cinq minutes pour obtenir une interprétation parfaite de 'Il n'a pas de parapluie / Ça va bien quand il fait beau / Mais quand il tombe de la pluie / Il est mouillé jusqu'aux os.'" in *Mercur de France* (mai 1898) 839. *Benjamin* n'est effectivement pas facile d'intonation pour des amateurs, même de moyenne force. Ce témoignage est cependant étonnant car, à notre connaissance, la pièce n'a jamais été éditée. Jean de Tinan est certes familier des créateurs du Théâtre des Pantins, mais l'absence de renseignements quant à une date de représentation n'autorise que des spéculations.

⁴³. Arnaud écrit: "on peut l'attribuer à Félix Fénéon, secrétaire — et mieux que cela — de la revue, ou à Fagus dont ce serait alors la première collaboration à la revue des frères Natanson." in Arnaud, *op. cit.*, 395.

Pologne, l'infant Bougreles, tel qu'une courge, mais si agile, le tzar, tous luttent d'horreur avec le texte, et la reine de Pologne, de charme; les palotins explosent à souhait, cependant que le capitaine Bordure zigzague en rouge éclair et que se déchaîne la musique de M. Claude Terrasse. La voix de Mme Louise France s'adapte à la mère Ubu, de M. Jacotot au roi de Pologne, de M. Jarry au père, de Mlle Fanny Zaessinger à la reine et au capitaine Bordure. Et l'applaudissement est unanime. — F.⁴⁴

Un quart de siècle plus tard, quoique bousculant le nom des rues, Paul Léautaud se souvient encore de la voix du Père Ubu:

J'ai vu pour ma part *Ubu Roi*, autrefois, au Théâtre des Pantins, rue Chaptal [sic], chez le musicien Claude Terrasse, joué au moyen de marionnettes mises en mouvement par Jarry lui-même. Lui seul avait la voix et savait les intonations qu'il faut pour donner à cette farce toute la saveur caricaturale et bouffonne qui est réelle et à certains endroits d'un caractère très humains [sic].⁴⁵

Thadée Natanson nous invite à penser que l'atmosphère des représentations rue Ballu ne doit pas être très académique et que nul ne se cantonne dans le rôle précis qu'on essaye de lui attribuer aujourd'hui:

Bonnard fut de ceux qui poussèrent le plus haut les refrains des chansons magyares que Ronai nous apprenait. Un peu comme il devait faire sa partie au Théâtre des pantins dans la chanson du *Décervelage* de Jarry.⁴⁶

Un enthousiasme collectif et irréprensible s'empare certainement de l'ensemble des artistes, et, si on laisse Jacotot, ci-devant créateur de la *Chanson du décervelage*,⁴⁷ officier seul durant les couplets, tous reprennent sûrement en chœur l'admirable refrain qui s'achève à

⁴⁴ *La Revue Blanche* (1 février 1898) citée in Arnaud, *op. cit.*, 395-396.

⁴⁵ Propos rapporté par Maurice BOISSARD, "Chronique dramatique" in *La Nouvelle Revue Française*, n° 104 (1 mai 1922) cité par SAINMONT, Jean-Hugues, *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 10, 90.

⁴⁶ In NATANSON, Thadée, *Le Bonnard que je propose, 1867- 1947*, Genève: Cailler 1951, 56.

⁴⁷ Il est ainsi désigné sur la lithographie de Jarry qui orne l'édition de cette chanson avec la musique de Claude Terrasse qui paraît aux Éditions du Mercure de France en 1898. Lithographie reproduite in *Peintures, gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Collège de Pataphysique, 95 E.P. [1967], pl. 65.

gorge déployée sur ce cri qu'il nous fut donné d'entendre monumental par la Chorale du Cymbalum pataphysicum: "Hurrah, cornes-au-cul, vive le Père Ubu!"

La situation financière du théâtre lui permet apparemment de rétribuer son personnel nombreux, si l'on en croit Henri Bordillon:

Aux Pantins, Jarry est quelque chose comme le factotum: il fournit le dessin qui orne le papier à lettres à l'en-tête du théâtre; il confectionne puis manipule les marionnettes. Ces activités lui valent d'être rémunéré de manière fixe pendant trois bons mois; pour janvier 98, par exemple, il touche plus de quatre-vingt-dix francs!⁴⁸

En effet, "l'applaudissement unanime" vanté par la *Revue Blanche*, les précautions publicitaires recommandées par Franc-Nohain, et les articles de presse, permettent de tenir jusqu'à la fin du mois. Un reçu de l'écriture emphatique et difficile de Jacotot mentionne plusieurs représentations, dont une le 31 janvier 1898.⁴⁹ Le succès ne va guère au delà; on lit à la dernière page du *Mercure de France* de février 1898:

Au Théâtre des Pantins, 6, rue Ballu, après la première série des représentations d'*Ubu Roi*, relâche pour les répétitions des *Silènes*, d'Alfred Jarry, musique de Claude Terrasse, et de *Vive la France!* de Franc-Nohain.

Ce deuxième spectacle sera donné dans le courant de février.⁵⁰

Lignes bien optimistes qui ne tiennent pas compte des nombreuses difficultés à venir. La première série de représentations d'*Ubu Roi* ne sera jamais suivie d'une seconde; le spectacle suivant ne verra le jour qu'à la fin de mars, et entre-temps les *Silènes* disparaîtront.

Cependant, en cette fin de janvier, l'enthousiasme est intact et l'ardeur au travail est grande. Franc-Nohain envoie régulièrement le texte de *Vive la France!* et Claude Terrasse s'emploie à le mettre en musique. Le 26 janvier 1898, le poète écrit au musicien:

⁴⁸. Bordillon, *op. cit.*, 62.

⁴⁹. "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 11.

⁵⁰. *Mercure de France* (février 1898) 672.

Mon cher ami,

Vous recevrez après demain matin sans faute [le] 1er acte complet de *Vive la France!*. Et je prends engagement par écrit qu'au 15 février, dernière limite, la pièce entière soit livrée.⁵¹

Pour une fois dans la brève histoire du théâtre, une date sera respectée. Le lendemain, Claude Terrasse reçoit une lettre qui commence par ces mots: "Ci-joint 1er acte."⁵² Le 1 février, une autre qui promet le second acte pour le lundi suivant, et qui se termine par: "Je vous apporterai le 3ème et l'Apothéose, j'espère, à la fin de l'autre semaine."⁵³ Le compositeur reçoit le troisième acte — seul — le lundi 14 février 1898. Dans la lettre qui l'accompagne, Franc-Nohain écrit: "Ci-joint le 3 — Il n'y aura plus maintenant que l'apothéose que je vous enverrai demain."⁵⁴ Claude Terrasse se trouve probablement en possession de l'œuvre complète le 16 février.

Aucun document n'éclaire la vie du théâtre entre le 16 février et le 29 mars 1898. Toutes les énergies convergent peut-être à satisfaire au mieux les demandes de Franc-Nohain pour *Vive la France!* Très tôt, le dramaturge définit l'esprit de l'œuvre:

En somme toute l'ironie doit être dans ce fait que les gens entendront, dits par des marionnettes, des axiomes indiscutables, des refrains guerriers, des couplets de bravoure, — et pourront à loisir ou prendre la chose au sérieux, ou s'apercevoir qu'on se f. d'eux.⁵⁵

Il n'oublie pas non plus les détails matériels:

Et nos bonhommes, je crois aussi qu'il faut s'occuper de les faire: il en faut pas mal, et de beaux, puisque c'est une trilogie à grand spectacle.

Pour notre second acte, le Français est galant, il nous faut un somptueux salon orné de glaces. [...]

[Suit la description des personnages]

Enfin, je vous sou mets, car c'est vous surtout que ça regarde, l'idée d'un clou pour terminer le second acte. "Au 2ème acte, grand ballet réglé par M. Alfred Jarry". Vous vous

⁵¹, "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n°29-30 (1986) 20.

⁵², *Id.*

⁵³, *Ibid.*, 21-22.

⁵⁴, *Ibid.*, 22.

⁵⁵, *Ibid.*, 20. Lettre du 27 janvier 1898 à Claude Terrasse.

rappelez le gros succès des chantres: il me semble que six danseuses en tutu, exécutant cinq minutes de pitreries sous les doigts agiles de Jarry, et accompagnées par une musique ingénieuse, je crois que cela terminerait l'acte par un triomphe!⁵⁶

Deux semaines plus tard, le travail avancé, le poète exprime de nouveaux desiderata liés aux costumes et à la mise en scène.⁵⁷

Claude Terrasse a-t-il consacré deux mois à l'écriture de la partition vocale et du ballet instrumental, Pierre Bonnard à la confection des marionnettes et des décors, Alfred Jarry à la confection, à la manipulation des pantins, et à la chorégraphie de leur ballet? Rien n'éclaire ces interrogations.

De même, rien n'explique pourquoi *Les Silènes*, livret si réjouissant de Grabbe traduit par Jarry et décoré de guirlandes musicales par Terrasse, n'a pas abouti. Les fragments musicaux et littéraires connus n'impliquent qu'une chose avec certitude: ils ne représentent pas la totalité de ce qui a été écrit.⁵⁸ Henri Bordillon pense que "le travail de composition [...] [est] probablement abandonné par Terrasse, lorsqu'il [...] [est] décidé, à la fin du mois de mars 1898, de faire disparaître le théâtre des Pantins";⁵⁹ explication insuffisante et peut-être hasardeuse, car rien n'indique que cette décision ait été prise, en tout cas à cette date, et la collaboration acharnée entre Terrasse et Jarry au *Pantagruel* pendant toute l'année 1898, tend à démontrer au contraire que les deux hommes pensent plus que jamais à sa réouverture.

À la fin de ce mois sur lequel toutes les archives sont muettes, le nouveau spectacle est prêt. Le *Mercure de France* l'annonce à ses lecteurs dans son numéro d'avril 1898:

Au Théâtre des Pantins (6, rue Ballu), le 29 mars et les jours suivants, représentation de *Vive la France!*, trilogie à grand spectacle de Franc-Nohain, musique de Claude Terrasse. —

⁵⁶, *Ibid.*, 21. Lettre du 1 février 1898 à Claude Terrasse.

⁵⁷, *Ibid.*, 22. Lettre du 14 février 1898 à Claude Terrasse.

⁵⁸, Il subsiste deux manuscrits musicaux de cette œuvre dans une collection privée. Le premier, de la main de Claude Terrasse, contient dix-neuf pièces et la mention "Acte Ier" sur la première page. Le second, probablement une mise au net de copiste, contient, avec beaucoup de fautes, les quatorze premiers morceaux. Le travail est interrompu au milieu de ce quatorzième morceau. Du texte de Jarry, on ne possède que deux sources incomplètes, et l'on connaît l'existence d'un manuscrit complet de Jarry qui devait servir à la représentation sur la scène du Théâtre des Pantins; il est hélas la propriété d'un collectionneur qui n'en a jamais livré la teneur. Pour les manuscrits de Jarry, cf. OC II, 697-704.

⁵⁹, Henri BORDILLON, "Les Silènes, Notice", OC II, 700.

On trouve des billets: au Théâtre des Pantins; à la Revue Blanche, 1, rue Laffitte; à l'Art Libre, 5, avenue Victor-Hugo; et au Mercure de France.⁶⁰

Le programme en est simple et conforme à ce qu'en écrit le *Mercure*:

TROISIÈME SPECTACLE (29 mars 1898):

— *Vive la France!* trilogie à grand spectacle de Franc-Nohain, musique de Claude Terrasse⁶¹

Quelques années plus tard, dans une lettre à Terrasse, Alfred Jarry se souviendra encore avec humour de son rôle dans *Vive la France!*:

Je me suis aperçu hier soir là-bas [au Coudray] en lisant un journal que c'était la répétition de Nohain. J'en ai une guigne pour les pièces de Franc-Nohain: *La Grenouille*, pas à Paris; *L'Enfant do*, influenza; je n'ai même pas vu *Vive la France*, puis-je j'en tirais les ficelles!⁶²

Hélas pour les Pantins, Émile Zola, le 13 janvier précédent, écrit au président Félix Faure la plus célèbre lettre qu'il devait recevoir; *L'Aurore* publie *J'accuse*, qui, après les articles de Bernard Lazare, plus prompt mais moins célèbre que le romancier naturaliste, jette l'un contre l'autre les citoyens français. Thadée Natanson, Pierre Quillard et Fagus, Albéric Magnard, pour ne citer ici que des artistes, tous ardents dreyfusards, se jettent à corps perdu dans la bataille contre "le sabre et le goupillon". Le procès de Dreyfus mobilise l'attention publique de février à avril. Et la Censure, plus répressive que jamais, est sur le qui-vive. Comme il était à craindre, "la police aux aguets dans la rue Ballu se rue sur deux douzaines d'abominables malfaiteurs qui, pour accomplir leurs forfaits, se sont modelés dans la glaise et réduits à la taille de 40 centimètres. Au soir du 29 mars, *Vive la France!* est interdit."⁶³

⁶⁰. *Mercure de France* (avril 1898) 336.

⁶¹. Optimiste comme les Pantins eux-mêmes, nous espérons bien retrouver un jour prochain la musique que Terrasse a écrite; quant au livret, dont on avait perdu la trace depuis la "Conférence sur les Pantins" prononcée par Jarry à la Libre Esthétique de Bruxelles le 22 mars 1902, et recherché par tous les exégètes jarryques depuis lors, on nous permettra de dire quel réel plaisir nous avons eu à en retrouver la trace très récemment. Un article spécifiquement consacré à cette œuvre historiquement importante paraîtra dans la revue du Cymbalum Pataphysicum.

⁶². Lettre du [18 avril 1901], citée in OC III, 548.

⁶³. Arnaud, *op. cit.*, 398.

Dans son œuvre, Franc-Nohain met en scène, en toute candeur, Dieu et l'Ange exterminateur, tous deux fort tracassés car le fils du premier, deux mille ans plus tôt, est né juif. La judaïcité devenant difficile à porter en cette fin de siècle, ils songent à l'en faire changer pour qu'il devienne — pourquoi pas ? — français. Cette trame si caustique, hérissée de trouvailles plus piquantes les unes que les autres, n'a pas l'heur de plaire à la Censure, bien évidemment. L'unique représentation a lieu à guichets fermés. Le Théâtre des Pantins ne devait pas s'en relever.

Quelques plumes s'aiguisent dans la presse pour prendre la défense des marionnettes. Tous leurs articles mériteraient d'être cités. De ceux que nous possédons, l'article de *L'Écho de Paris* est celui qui s'attarde le plus à la description du lieu et de son public :

Théâtre des Pantins. — Rue Ballu, au fond d'une cour, au premier étage, un théâtricule pour quelques-uns. — C'est là que récemment Alfred Jarry fit revivre quelques soirs durant, à l'aide d'ingénieuses marionnettes, son épique Ubu, fantaisie porte-bonheur dont l'éloquence scatologique fut incomplètement digérée par quelques oreilles, le soir de la première à l'Œuvre.

La salle est restreinte mais plaisamment décorée, par Édouard Vuillard [sic], de pyrotechnies de couleurs superbes, et par Bonnard, de silhouettes noires et grises d'une grande virtuosité de facture. Un petit guignol historié d'images, telles qu'on en voit dans les songes pantagruéliques, deux rideaux à droite et à gauche pour dissimiler les coulisses, la simplicité même réclamée par l'Oncle.

La salle est faite par les familiers du *Mercure* et de la *Revue blanche*; on y voit A. Germain, Ferdinand Herold, le bon chanoine Gauthier-Villars, de l'abbaye de Willy, de Tinant [sic], Walloton [resic], le néo-xylographe aux noirceurs bien connues, Alfred Vallette, Damois, le Talma des premières, et, d'autre part, Louise France, en mère Ubu, Rachilde, ruisselante de gaieté, Madame K... et tous les amis de la maison, Jarry en tête.

On donne *Vive la France!* trilogie à grand spectacle de Franc-Nohain, trois tableaux, un prologue, une apothéose. On nous prévient que la censure n'a pas autorisé la pièce, nous voici donc en private society.

Oh! l'exquise guignolerie, où tout fut joie, où l'effroyable satire se souligne à peine d'elle-même, où la musique délicieusement savante en sa perfidie parodiste accentue

l'incomparable déséquilibre de versification du vrai poète Franc-Nohain, où les décors intentionnistes sont des œuvres d'art, où les têtes de pantins sont ciselées par Bonnard de la plus burlesque et de la plus saisissante façon! Et quels interprètes pour les romances de Claude Terrasse: Jacotot, Lardennoy, et Mme Rey! Les trois arguments de ce triptyque dramatique portent: 1° le Français est brave (la scène est au café de la Jeune France); 2° le Français est galant (nous nous trouvons en un luxueux salon d'hospitalité de nuit); 3° le Français est spirituel (c'est la place de la Roquette un matin d'exécution).

Il est peu probable que cette aimable folie fasse jamais les délices des salons académiques ou des five o'clock de la Bodinière; le sel en est trop menu et saupoudre trop délicatement des vanités éminemment françaises; toutefois elle révèle en M. Franc-Nohain non seulement l'étrange humoriste que l'on sait, mais bien mieux un Aristophane à effets fragmentés, à blague froide, et qui distribue les paillettes de son esprit assez inégalement, de la même manière que certains peintres modernes, et non des moindres, distribuent la lumière.⁶⁴

Dans un court article de *La Plume*, Georges Roussel, directeur du théâtre, ironise sur le coup d'arrêt qui vient de le frapper et, afin de ne pas encenser lui-même l'entreprise qu'il dirige, cite les éloges distribués par *L'Écho de Paris*. Il commence ainsi:

La Censure a gentiment lancé les Pantins; où s'arrêteront-ils après le succès de *Vive la France*!⁶⁵

Entre-temps, le 4 avril 1898, *La Presse* et *Le Gil Blas* apportent eux aussi, mais en vain, leur soutien aux pantins. Le théâtre ne devait plus présenter qu'une manifestation publique, deux ans plus tard.

Les renseignements concernant cette dernière représentation sont assez précis. Elle a lieu le samedi 10 mars 1900, ainsi qu'en témoigne un programme détaillé, imprimé et illustré d'une gravure d'Alfred Jarry:

⁶⁴, Article signé LA CAGOULE in *L'Écho de Paris* (1 avril 1898).

⁶⁵, Article paru dans *La Plume* (15 avril 1898).

QUATRIÈME SPECTACLE (10 mars 1900):

- *Trio à cordes* de Claude Terrasse⁶⁶
- Chansons scandinaves:
 - *La Chanson d'Ingrid* de H. Kjerulff
 - *Viens avec moi* et
 - *Holà la lune* de F. Rung
 - *Petite Inga* et
 - *L'or et les forêts vertes* de P. Stenhammer
- *Sérénade* pour piano & cordes de Claude Terrasse⁶⁷
- *Godefroy* de Georges Courteline, choeurs de Claude Terrasse⁶⁸
- *Revue des Pantins* d'Alfred Jarry⁶⁹

Le 10 mars, Terrasse écrit dans son journal:

Soirée 6 rue Ballu — très réussie. beaucoup d'entrain et de gaieté. Beaucoup d'amis. Le trio a bien marché. ainsi que la *Sérénade*, André s'est révélée artiste parfaite pour beaucoup de personnes qui ignoraient son talent. On a soupé jusqu'à 5 h 1/2 du matin.

Et le 11, ce seul mot:

Repos.

De ce repos, les marionnettes ne se sont jamais réveillées. Le lieu sert à une ultime audition privée le samedi 30 juin 1900, mais elle n'est pas placée sous les auspices du Théâtre des Pantins. On crée ce

⁶⁶. Il existe une partition manuscrite de ce *Trio* dans une collection privée. Il porte la date de "Janvier 1900". La même collection contient également un jeu de parties séparées soigneusement manuscrites.

⁶⁷. La *Sérénade*, comme le *Trio*, existe en double exemplaire: une partition complète avec la date du 6 février 1900 et quatre feuillets cousus comportant les parties séparées.

⁶⁸. Il existe deux manuscrits chant et piano de *Godefroy*. Rebaptisée *Sigismond*, la pièce paraît ensuite aux Editions Juven, avec des extraits de la musique et des photos de représentations, dont plusieurs avec Terrasse et Courteline.

⁶⁹. Le texte de la *Revue* est perdu. Par le programme, il nous reste la liste des personnages. Ils correspondent aux marionnettes exécutées pour les précédents spectacles: Père Ubu, Mère Ubu, le Berger trompette, Le Berger et la Bergère Watteau, Paphnutius, Madame, Ces Dames, Thaïs, Le Commandant, La Locomotive, Les Coaltars, Le Cul-de-Jatte, Premier Chantre, Second Chantre, Le Ballet, Le Cheval à Phynances, L'Armée polonaise, Velas, Les Bouffres destinés à la trappe. Quant à la genèse de cette revue, Claude Terrasse note le 7 février: "Jarry vient l'après-midi. Nous sortons les pantins de leur boîte. Ils sont suffisamment en bonne forme. On va construire une pièce pour notre soirée."

soir-là une œuvre de Georges Courteline et Claude Terrasse, *La Vieillesse de Marc-Antoine*, prologue des *Guerres puniques*, et prologue à une nouvelle et prometteuse carrière du musicien.

Théâtre du Rêve

Nous n'aurons pas tout dit — loin s'en faut — si nous ne parlons pas des projets nés au Théâtre des Pantins. En généralisant le propos de Patrick Besnier, on peut dire de ce petit théâtre qu'il a été "le lieu d'une activité considérable pendant quelques années; mais plus grande encore y fut l'activité rêvée: théâtre du possible, il [...] [a engendré] des projets plus que des spectacles."⁷⁰ "La Table des Matières d'une des rédactions de la 1ère Version du *Pantagruel* offre à son verso une longue note de la main de Terrasse, qui résume tous ces projets et préparations [...]:

- 1 VIVE LA FRANCE
Trilogie à grand spectacle de Franc-Nohain 3 actes
- 2 Pantomime à 3 scènes
EAUTON COCUMENOS de Frédéric de Neufville
- 3 L'EXPLORATEUR 3 actes
de Bonis-Charancle
- 4 PANTAGRUEL 5 actes
Alfred Jarry
- 5 LES POIRES 4 actes
Franc-Nohain
- 6 SUR LE MAIL DE 4 À 5
Franc-Nohain 1 acte
- 7 Grande Comédie Féérique
avec Tristan Bernard 3 actes
- [?] L'INSTAR
Grande pièce en 3 actes de M. Franc-Nohain
Musique de Cl. T.
- 8 Ste LUSTRINE
Franc-Nohain — Pantomime

⁷⁰ Besnier, *op. cit.*, 118.

La datation de cette note manuscrite est problématique. On la considère généralement comme une feuille indiquant des projets non réalisés. Sainmont raisonne ainsi: "*Ubu Roi*, ni *Paphnutius* n'y figurant, on peut supposer qu'il s'agit de pièces à écrire: on peut supposer aussi que ce document est postérieur aux représentations d'*Ubu Roi* au Théâtre des Pantins."⁷² Arnaud de même: "Sur les ambitions de Claude Terrasse et, partant, de Jarry, une note, de la main de Terrasse, *contemporaine des débuts des Pantins* [nous soulignons], est fort instructive. On y lit un projet de programme pour les Pantins, et *Pantagruel* y figure avec *Vive la France* de Franc-Nohain qui sera joué en mars 1898."⁷³ Un document, pourtant, s'oppose à cette interprétation. Il s'agit d'une lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse du 29 avril [1898], dans laquelle le poète parle pour la première fois d'une idée qui lui est venue:

[...] Et puis je veux vous dire que j'ai trouvé — ou crois avoir trouvé — la forme nouvelle dont il convient de rajeunir honorablement l'opérette, et qui serait tout simplement la forme de la comédie grecque, en restituant le chœur antique. Et le livret que je vous proposerai après *Sur le Mail*, s'appellera très bonnement les *Poires*, avec un chœur de poires (comme furent exactement, et avec un analogue calembour, le chœur des *Oiseaux* ou des *Guêpes* ou des *Grenouilles*...) et ça aura quatre actes, et ce sera fort beau, et Jeanne Gravier nous grattera à l'ombre de Samuel (?)...⁷⁴

Cette missive semble évoquer *Les Poires* pour la première fois; ce titre étant placé en cinquième position dans la liste d'œuvres mentionnée ci-dessus, on peut donc la dater de l'extrême fin du mois d'avril ou du début du mois de mai 1898 au plus tôt.⁷⁵ Or, à cette date, *Vive la France!* n'est plus un projet puisque l'œuvre est achevée et a même été représentée le 29 mars. Abandonnant la

⁷¹ J.-H. SAINMONT, "Dix ans de la vie de Jarry, L'interminable histoire du *Pantagruel*" in *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 15, 21-22.

⁷² *Id.*

⁷³ Arnaud, *op. cit.*, 382.

⁷⁴ Lettre citée in "Ronde autour du théâtre des Pantins", *L'Étoile-Absinthe*, n° 29-30 (1986) 23.

⁷⁵ Soit trois mois plus tard que les datations habituellement admises (circa janvier-février 1898). Il reste à déduire les implications de cette nouvelle datation de la genèse du *Pantagruel*.

notion de "pièces à écrire" qui n'est plus pertinente, on peut supposer qu'il s'agit de l'ébauche d'un programme dans l'optique d'une renaissance du Théâtre des Pantins, écrit après l'intervention de la Censure. On peut alors penser que Claude Terrasse, insatisfait de l'interdiction signifiée à *Vive la France!* la place dans les œuvres à reprendre prioritairement au moment de la réouverture du théâtre.

Un autre élément rend caduque l'hypothèse d'une liste de pièces à écrire, c'est la présence d'*Eauton cocumenos*, hellénisme trivial pour désigner celui qui se cocufie lui-même. Aucun auteur n'a à notre connaissance fait état de cette œuvre. Elle existe pourtant, sous la forme de trois manuscrits. Deux manuscrits contiennent la musique de toute la pièce, un pour piano à deux mains, l'autre pour orchestre; la troisième est une version de l'*Ouverture* seule étendue pour piano à quatre mains et qui porte au crayon cette mention intéressante: "d'après le texte de M. Frédéric de Neufville, représenté au théâtre Mondain, le 9 juin 1897", c'est-à-dire avant même la création du Théâtre des Pantins. Dans son *Almanach des spectacles* — 1897, Soubies, qui ne prétend pas être exhaustif, ne mentionne pas ce spectacle, mais le dépouillement de la presse de l'époque nous permettra probablement de corroborer les indications de cette partition.

Cette liste, probablement incomplète, montre le foisonnement d'idées dont le théâtre est le centre; œuvres achevées ultérieurement, œuvres à jamais inachevées, œuvres perdues, esquisses jamais remaniées, titres vides sans jamais de contenu, qu'importe. Il nous reste l'exaltation de ces artistes ivres de renouveler le monde de leur art, il nous reste leur passion dans ces listes pour partie chimériques, et — heureusement — les œuvres qui ont vu le jour.

La collaboration entre Claude Terrasse et Alfred Jarry s'organise pendant plus de dix ans autour du *Pantagruel*, monumentale adaptation des cinq livres de Rabelais à laquelle les deux hommes consacreront plus d'énergie qu'à n'importe laquelle de leurs autres œuvres. Divers projets plus modestes voient également le jour pendant ces années. Pour nous en tenir strictement à l'histoire des Pantins, mentionnons *L'Hymne des Palotins*, deux feuilles crayonnées esquissant un texte et une musique,⁷⁶ *Les Silènes* et leur musique inachevée déjà évoquée, et *Par la taille*, dont un manuscrit plus complet que ceux qui sont connus et la partition inédite de Claude Terrasse sont toujours détenus par le Humanities Research

⁷⁶ Décrites pour la première fois par Jean-Hugues SAINMONT, *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 10, "Expojarrysition", 101.

Center d'Austin, véritable Harpagon du savoir, qui refuse depuis vingt ans maintenant d'en autoriser l'accès.⁷⁷

On ne peut qu'être frappé par l'extraordinaire vitalité de ceux qui ont gouverné les Pantins. En trois mois, quatre spectacles différents sont présentés, et une grande quantité ébauchés ou projetés. Primordiale et fondatrice, cette expérience l'est sur le plan artistique, et tout autant sur le plan amical. Elle fonde ou consolide les liens humains indispensables à toute entreprise artistique, et contient en germe une quinzaine d'œuvres qui verront le jour les années suivantes.

Cette longue évocation nous fait regretter "ce palais des merveilles à jamais disparu"⁷⁸ où, parmi les décors de Bonnard, Vuillard, Ranson, Vallotton, Roussel et Herold, Terrasse était son propre interprète, Jarry était le Père Ubu, et les pantins le monde entier.

Questions

[Une dame]: Je voudrais en savoir plus sur la convergence entre les *Poires*, le poirier et la caricature en poire de Louis-Philippe, car le thème de Louis-Philippe en poire était souvent transformé en marionnettes. Il y a une convergence étonnante. Je voudrais en savoir plus sur ce qu'il y a dans cette pièce de théâtre.

Cathé: Les *Poires* en tant que telles n'ont pas été représentées parce qu'elles n'ont pas abouti. Sainmont dit quelque part que ça préfigure le théâtre de Ionesco. Je le crois sur parole parce que je n'ai pas vu le texte, donc je ne peux que vous y renvoyer. En revanche, le thème du poirier est présent dans d'autres pièces écrites par les auteurs du Théâtre des Pantins. Par exemple, dans la *Farce du poirier*, qui est une pièce écrite et représentée en 1919, livret d'André-Ferdinand Herold et musique de Claude Terrasse. Il s'agit d'une petite pièce en un acte autour d'un poirier qui est lui tout à fait réel. C'est un trio très simple, le mari, la femme et l'amant — et le mari est très clairement identifié à la poire. Il y a donc le calembour.

Ehrich: La caricature de poire est aujourd'hui utilisée pour désigner le chancelier Kohl. "Birne Kohl", poire-chou. Et cette tête qu'il a. Ce n'est pas innocent car son précurseur est assez connu.

[Une dame]: Ça vient à l'origine du graffiti en fait, de graffiti

⁷⁷. Cf. OC III, 750-752.

⁷⁸. Arnaud, *op.cit.*, 384.

obscène.

Laurenti: Est-ce que ça a quelque chose à voir avec la "Pièce en forme de poire" d'Erik Satie?

Cathé: Non. Darius Milhaud raconte que Debussy et Satie mangeaient ensemble chez Debussy une fois par semaine, et Debussy disait, "Mais écrivez donc quelque chose qui ait une forme." Et Satie sans rien changer à sa musique ajouta comme titre à ses morceaux: "Morceaux en forme de poire", pour satisfaire aux desiderata de Debussy. Je ne pense pas que ça ait un rapport.

Fell: Je crois que Jarry a mis au moins une partie des *Silènes* en scène pendant la "Conférence sur les pantins" à Bruxelles, n'est-ce pas? Il l'a jouée seul?

Cathé: Oui, seul apparemment. En 1902, il cite pendant cette conférence plusieurs extraits de pièces qui ont été jouées au Théâtre des Pantins. Il y avait également un extrait de l'*Abbé Prout* qui n'a jamais été représenté aux Pantins mais qui venait de paraître aux Éditions de la Revue Blanche, et qu'il annonçait "pour être repris au Théâtre des Pantins". Il y avait effectivement un extrait des *Silènes*. Cependant, quand Jarry dit: "pour être repris au Théâtre des Pantins", il ne dit pas tout à fait la vérité, car il faut savoir qu'à partir de novembre 1900, donc deux ans avant, Claude Terrasse n'habite plus au 6 rue Ballu. Nous le savons par une revue qui s'appelle *Le Ménestrel*, et qui, dans son numéro, je cite de mémoire, du 11 novembre 1900, indiquait dans une publicité que "Monsieur Delaquerrière, l'artiste bien connu de nos premières scènes de France, donne chez lui, 6 rue Ballu, des cours d'art lyrique", donc d'opéra et d'opérettes, "et fera des spectacles dans le petit théâtre attenant à son appartement." Donc, à ce moment-là, Terrasse qui habite rue de Milan, si je ne me trompe pas, est parti de cet appartement que quelqu'un d'autre loue. On en trouve d'ailleurs des traces dans son journal.

Edwards: Que reste-t-il physiquement des Pantins? Le lieu est-il toujours en existence? Est-ce qu'il y a des décors, des marionnettes?

Cathé: J'ai parlé de cette question avec Antoine Terrasse, petit-fils de Claude Terrasse et petit-neveu de Pierre Bonnard, spécialiste de son grand-oncle d'ailleurs, qui me disait qu'il ne reste pas grand chose de l'endroit lui-même, et hélas encore moins de tous les décors qui y étaient. On a des descriptions qui sont absolument fabuleuses dans les journaux de l'époque, une qu'on suppose de Félix Fénéon, d'autres des Natanson en particulier, ou bien une qui est assez longue et assez célèbre sur la question, dans laquelle il décrit la part de chacun. Et alors il y avait par exemple une enseigne de Valloton, qui est décrite comme étant non

seulement un beau Valloton mais aussi une belle enseigne. Il y a un Bonnard qui, paraît-il, était magnifique et un Vuillard pour lequel il faisait un peu la fine bouche tout en reconnaissant que c'était bien.⁷⁹ Ça devait être une sorte de palais des merveilles. Quand on suit le journal de Claude Terrasse ou sa correspondance, à tout moment déjà il met "déjeuner avec Pierre" ou "je vois Pierre" ici, "Je sors avec Pierre" là, ils sont tout à fait inséparables, et le jour où il veut présenter une pièce à des directeurs où à des personnes susceptibles d'être intéressées, on a "le matin, Andrée — sa femme — et moi nous balayons le petit théâtre, Pierre vient l'après-midi et nous fait un décor." C'était aussi simple que ça: Pierre Bonnard vient et fait un décor. Parmi les choses qu'on a dû perdre, il doit y avoir plusieurs décors formidables de Bonnard.

Fell: Est-ce qu'il y a des têtes qui restent? Car j'ai lu que Bonnard en a fait 300.

Cathé: Les témoignages de l'époque disent que Bonnard les a à peu près toutes faites, sauf Ubu qui était de la main de Jarry. Je ne sais pas ce qu'elles sont devenues.

Ehrich: Les partitions de la musique des *Silènes*, ont-elles aussi disparu?

Cathé: Non, elles font partie des papiers de la famille. Elles ne sont pas éditées. Les héritiers sont très nombreux et il est très difficile de faire en sorte que tout le monde s'entende. Ceci dit, tout cela progresse bien.

⁷⁹ Non mentionné lors de la communication orale, cet article a été ajouté dans la version écrite.

Brunella Eruli

L'influence de Fechner sur Jarry n'est plus à démontrer.¹ Les passages, où Jarry cite, d'une manière explicite ou implicite, tantôt Fechner tantôt son alter ego le docteur Misès, offrent un corpus textuel restreint, centré sur Ubu, très utile pour observer les modalités de construction et de déformation du sens chez Jarry.

Il s'agit moins d'établir l'influence directe de Fechner sur l'auteur de *Faustroll* que de montrer comment Jarry se sert de n'importe quel matériel, en l'occurrence de quelques formules tirées des travaux du philosophe allemand, comme d'un noyau autour duquel, par un jeu d'associations, de superpositions et de contrastes, il produit d'autres images aux significations mouvantes et hétérogènes par rapport à l'élément déclencheur.

Encore une fois, on constate que lire Jarry signifie d'abord dégager les matériaux constitutifs du texte, en analyser les points d'imbrication, suivre le parcours d'un procédé intertextuel qui fait coïncider la construction du sens avec le sens lui même.

Fechner, Misès, Jarry

C'est à travers les cours de Bergson au lycée Henri IV, en 1891-94, que Jarry a rencontré l'œuvre de Gustave Theodor Fechner (1801-1887), neurophysiologue allemand connu pour sa théorie de la psychophysique et par la loi qui porte son nom ("loi de Weber-Fechner") sur la mesure de l'excitation, selon une formule mathématique que l'on peut résumer ainsi: "La sensation est proportionnelle au logarithme de l'excitation". Freud considérait Fechner l'un de ses précurseurs, qui lui avait suggéré la définition du rêve comme "l'autre scène".²

Personnage étrange, aux traits hystériques, Fechner avait publié, sous le nom de docteur Misès, des devinettes et des textes pseudo-scientifiques paradoxaux dans lesquels il tournait en ridicule les prétentions de la science en général et de la science médicale en

¹. Cf. surtout Sylvain-Christian David, "Pataphysique et psychanalyse", *Europe*, n° 623 (mars 1981) 52-60 ; Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, PUF 1988.

². Freud parle de Fechner dans *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1971, p.455, et il cite la page 520 de la deuxième partie de *Elemente des Psychophysik*, 1889.

particulier (mépris partagé par Jarry à l'égard des "merdrecons"!)

D'après les notes prises par Jarry pendant les cours de Bergson, on comprend facilement que ce dernier ne vouait pas une admiration sans faille à Fechner, dont il considérait les théories scientifiques comme erronées et stériles. Toutefois Ribot, dans son traité sur *La psychologie allemande contemporaine*, texte inscrit parmi les références du cours de philosophie dans le cahier de Jarry de 1891, définissait la théorie de Fechner comme la recherche d'une "théorie exacte des rapports entre l'âme et le corps, et d'une manière générale entre le monde physique et le monde psychique". Il y avait de quoi attirer l'attention de Jarry, qui plaçait ce problème au centre de sa réflexion.

L'ampleur des lectures de Fechner-Misès par Jarry reste à prouver. Les références explicites de Jarry au Fechner neurophysiologue sont pratiquement nulles, alors que celles aux ouvrages du docteur Misès se concentrent autour de quelques fragments du *Traité sur l'anatomie comparée des anges*, tout en négligeant curieusement les autres traités parascientifiques du savant docteur, qui, par leur sujet et par la modalité paradoxale de leur discours, auraient pu trouver chez Jarry une écoute plus qu'attentive: dans *Vier Paradoxa* de 1846, repris en 1875 dans *Kleine Schriften*,³ Misès affirmait que l'ombre est vivante, que l'espace a quatre dimensions, que la sorcellerie existe, que le monde n'est pas né d'un principe créateur mais d'un principe destructeur; d'autres textes encore auraient pu retenir l'attention de Jarry, tels que *Jodine*, dans lequel Misès ironisait sur les prétentions de la médecine de son époque à tout soigner avec la teinture d'iode; procédant par analogie, Misès en arrivait à affirmer que la lune, à qui on reconnaît, via le jeu des marées, une influence sur le goître, doit être composée d'iode. Fechner, qui avait connu des périodes d'hypocondrie, développait sa forte prévention contre la médecine et les médicaments au point que, dans *Panegyrikus*, il ironisait sur l'euphorie pharmaceutique de son époque: chaque jour de nouveaux remèdes soignent la même maladie, ce qui revient à dire que le même médicament soigne une grande quantité de troubles; de là à affirmer que bientôt chaque produit pourra guérir n'importe quelle maladie il n'y a qu'un pas, que Fechner-Misès n'hésite pas à franchir.

Dans ces conditions, faire de Misès l'inventeur de la 'Pataphysique⁴ peut être tentant. Mais il ne faut pas oublier que

³. Dr. Misès, *Kleine Schriften*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1875.

⁴. Faire de Misès-Fechner le précurseur de la 'Pataphysique, comme le fait David, ou de Jarry l'anticipateur de Heidegger (G. Deleuze, *Critique et clinique*, Seuil 1996) et de la

Fechner ne fut pas la seule source d'inspiration de Jarry dans ce domaine: il s'agit moins d'observer une simple transmission de motifs que leur utilisation et leur transformation au fil d'un parcours, aléatoire et combinatoire, que l'on ne saurait réduire à un simple rapport de cause à effet.

La sphère, forme parfaite

Pour comprendre comment Jarry s'appropriâ les matériaux nécessaires à ses "inventions", il suffit de regarder de près les emprunts que l'auteur d'*Ubu* fit au *Traité sur l'anatomie comparée des anges*,⁵ où Fechner-Misès exposait ses idées sur la beauté humaine. L'auteur admettait que la forme humaine n'était pas parfaite, mais perfectible, et que si l'homme était la créature la plus belle sur terre, "planète intermédiaire", on pouvait imaginer que sur une planète plus proche du soleil se trouvaient des créatures supérieures:

Sur un corps céleste plus hautement élaboré, on peut s'attendre à rencontrer des êtres également plus parfaitement élaborés.

Pour assumer au fil de son parcours son progrès vers la perfection, l'espèce humaine devait à ses yeux se dépouiller de "ses inégalités et de ses difformités asymétriques."

Étudiant la forme humaine, j'observais un assemblage de surfaces accidentées, de creux et de bosses; de cet agrégat il m'était impossible de tirer la moindre cohérence intrinsèque. [...] Une fois enlevée et polie la dernière protubérance qui portait préjudice à la cohérence de sa forme, il ne restait plus qu'une simple sphère.

Jarry cite de manière indirecte – dans "l'Art et la Science" – ce passage de Misès, pour expliquer la forme sphérique du corps d'*Ubu* et, surtout, pour définir le sens de sa présence:

La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme; sinon l'œil, miroir de cet astre

psychanalyse ouvre des perspectives intéressantes, certes, mais pas toujours justifiées ou justifiables par le texte lui-même.

⁵. Dr. Misès, "*Vergleichende anatomie des Engel. Anatomie comparée des anges*", trad. C. Rabant, in *Putio*, n° 8 (1987) 79-114.

et semblable à lui.

La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du Tonneau radie le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, sommes beau.

L'homme ébloui s'incline devant notre Beauté, reflet inconscient de notre âme de Sage [...] Mais des gnomes plongés dans des gouffres sans nom blasphèment notre Image, en souillant le symbole dans l'humide et le noir.⁶

La rondeur d'Ubu avait déjà paru dans "l'Acte héraldique de César-Antechrist" dans *Minutes de sable mémorial*, lorsque Ubu se décrivait: "Semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur cette terre où je ferai ce qu'il me plaira."⁷

"L'Acte terrestre" de *César-Antechrist* s'ouvre sur une image qui, comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer,⁸ est tirée d'un incunable du XVI^{ème} siècle, représentant la "Bigorne qui mange tous les hommes qui font le contentement de leur femme". Jarry utilise à nouveau cette image pour l'affiche d'*Ubu Roi*, où il remplace la bête par Ubu, pour souligner la nature monstrueuse du personnage. Mais, dans "l'Acte terrestre", l'image de la Bigorne apparaît surmontée par un soleil qui n'a pas un but d'ornementation ou de remplissage: le soleil, forme sphérique et symbole de la perfection d'après Misès, devient l'emblème de la beauté d'Ubu et réaffirme sa perfection morale. Dans d'autres gravures encore,⁹ Jarry associe le roi de Pologne à l'astre solaire. Le choix de la Bigorne comme emblème de "l'Acte terrestre" exprime la double nature d'Ubu: il est la beauté, il est le monstre.

Dans l'affiche de 1896, le ciel, déjà agrémenté par un astre solaire à la forme sphérique, accueille aussi les palotins, représentés comme de véritables petits ballons; flottant au beau milieu de la scène, un palotin exhibe des ailes, affirmant ainsi sa nature angélique. Les palotins, tout comme Ubu, ont des jambes, ou plutôt des pattes, ce qui, d'après la vision fechnerienne, indiquerait qu'il sont encore attirés par la terre,¹⁰ démonstration de leur nature

6. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, OC I, 188.

7. *Ibid.*, 293.

8. Brunella Eruli, Jarry, *I mostri dell'immagine*, Pisa: Pacini 1982; "Le Monstre, la colle et la plume", in *La Revue des Sciences Humaines* n° 3 (1986) 51-66.

9. "L'Acte terrestre", OC I, 314.

10. Répondant à la question de savoir si les anges ont des jambes, Fechner affirmait que non; car les anges, étant des créatures parfaites et donc proches de l'astre solaire, sont parfaitement sphériques: "La planète est attirée en partie par la terre, en partie par le soleil. de ce fait elle croît à moitié vers le bas, à moitié vers le haut. L'animal, bien que moins

double, tiraillée entre le haut et le bas, le bien et le mal.

Essayant de répondre à la question bien connue du sexe des anges Fechner, qui dans ce domaine eut peut-être des troubles sérieux¹¹ — ils se déclarèrent à l'occasion de son mariage, voulu par la famille afin de le détourner de ses inclinations homosexuelles —, affirmait que les anges, étant des créatures translucides, expriment leur amour en se transformant en "météorites lumineux" et en changeant de couleur: on pense alors au caméléon, si prisé par l'auteur de *Minutes de sable*, à son œil "bolide" et à la symbologie sexuelle que Jarry y projette par le biais d'une référence rabelaisienne¹² qui "englobe", si j'ose dire, la sphère.

Selon Fechner-Misès, l'œil est rond parce qu'il est la partie du crâne humain la plus proche du soleil; Jarry, dans "l'Acte héraldique", après avoir évoqué "l'œil bolide du caméléon bercé" ainsi que les deux "globes" qui "réfléchiront leur deux pupilles comme deux yeux",¹³ fait dire au Templier qui s'adresse au Bâton-à-physique: "Tu es la roue, tu es l'œil, demi-Saint-Esprit, Éternel".¹⁴

Pour Misès, seuls les anges, étant des créatures parfaites, peuvent avoir une forme parfaitement sphérique; les autres pourraient avoir des formes "dites 'ellipsoïdes', plus aplaties et oblongues, avec les rapports axiaux les plus divers." Les cylindres et les tonneaux des vidangeurs de merde évoquées par Ubu dans "L'art et la science" ont des formes elliptiques. La contiguïté et l'osmose même entre la forme de la sphère et celle de l'ellipse soulignent chez Ubu la coexistence des contraires exprimée par la contiguïté entre le parfait et l'immonde.

L'invocation adressée au "Bâton-à-physique" (déjà décrit comme "roue" et comme "œil") pour qu'il ne fasse pas "de pareils bonds" (dans la formule on aura repéré un curieux mélange de

attiré dans sa formation par la terre, l'est encore notablement; ainsi s'expliquent ces pousses qui le tirent vers le bas, les jambes."

11. La biographie de Fechner, écrite par le neveu de celui-ci, fait état des troubles de la vision soufferts par le philosophe après son mariage, de sa dépression, de son anorexie, de laquelle il fut guéri par un jambon rôti, selon une recette apprise en rêve par une de ses voisines. Cf. Kuntze, *Gustave Théodore Fechner (Dr. Misès)*, 1892. Cf. aussi Imre Hermann, *Parallélismes*, Denoël 1980, 112-181. Cf. G.Th. Fechner, "Histoire de la maladie (récit autobiographique)", trad. C. Rabant, in *Patio*, n° 2 (1984) 164-177.

12. Rabelais, *Le Quart livre*, ch. XX: "Notre amé, plongé le scandal et les bolides, de grâce! Sçaichons la haulteur du profond. Sondéz, nostre amé, mon amy, de par Nostre Seigneuri!"

13. "Tout homme ou tout dieu né s'incarne au caméléon pétri et peint d'autorité blasphematoire. Dors pour te réveiller au soleil, miroir de la terre noire. César." Alfred Jarry, *César Antechrist*, OC I, 287-288. Dans *Haldernablou* (OC I, 215) on trouve l'expression "pénis de nègres".

14. OC I, 289.

Lautréamont et de Fechner) souligne la forme sphérico-ellipsoïdale du bâton qui dans — et par — son mouvement rotatoire peut concilier "le discontinu de la marche et le continu de la rotation astrale".

Le Bâton-à-physique étant à la fois sexe et esprit contient une "semence ovale"¹⁵ qui le rattache au paradigme de la sphère, donc de la perfection: l'embryon condensant en soi toutes les perfections possibles ne pourra avoir qu'une forme sphérique.

L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère: puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il libre derechef en sa primordiale (ou non pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr Misès avait défini les anges. Deux diètes se peuvent: l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermion de l'œuvre année scolaire, sera génie, ayant tout en lui réel; — et ceci n'est qu'illusion, car il est mémoire.¹⁶

L'androgynie platonicien

Si Fechner avait assimilé l'ovule et l'embryon à la sphère,¹⁷ Jarry par *Banquet* platonicien interposé, fait de l'ovule et du zéro le signe de la virtualité — et donc de la perfection — condensée dans l'androgynie:

De l'accouplement monstrueux [du signe plus et moins] ou de la fécondation par le fleuve de la semence ovale éclora le zéro. De l'anéantissement d'un des signes naîtra le déséquilibre: la droite cherchera la gauche et l'homme fendu longitudinalement sautera sur une seule jambe [...]¹⁸

Contenant à la fois le signe plus et le signe moins, le bâton est l'équivalent de l'hermaphrodite et de "l'homme fendu longitudinalement" sautillant sur une seule jambe, c'est à dire de l'androgynie platonicien¹⁹ dont la forme originaire, signe de sa

¹⁵. OC I, 291.

¹⁶. Alfred Jarry, "Filiger", OC I, 1024.

¹⁷. Fechner avait déjà affirmé l'identité entre la sphère et l'ovule, dans *L'anatomie comparée des anges*, *op. cit.*, 88.

¹⁸. OC I, 291.

¹⁹. Cf. Jill Fell, "Alfred Jarry's alternative cubists" in *French Cultural Studies* (1995) 249-269.

perfection, était la sphère:

Elle était d'une seule pièce, la forme de chacun de ces hommes, avec un dos tout rond et des flancs circulaires; ils avaient [...] deux visages au-dessus d'un cou d'une rondeur parfaite, et absolument pareils l'un et l'autre.²⁰

L'androgynisme platonicien se déplace culbutant, faisant la roue:

Quant à leur démarche [...], quand l'envie leur prenait de courir rapidement, elle ressemblait alors à cette sorte de culbute où, par une révolution des jambes qui ramène à la position droite, on fait la roue en culbutant: comme, en ces temps-là, ils avaient huit membres pour leur servir de point d'appui, en faisant la roue ils avançaient avec rapidité.²¹

Les anges, les androgynes, les hommes-serpents et le phallus déraciné "circulent" tous selon des mouvements rotatoires et en faisant des bonds. Toutefois ils ne sont pas les seuls à emprunter cette étrange démarche: d'autres corps sphériques roulent dans l'œuvre de Jarry; dans *Les Jours et les nuits*, Sisyphe, par exemple, se libère du caillou de son supplice en le transformant en une sphère polie roulant le long de la montagne; Ixion, lui aussi obligé de rouler éternellement, attaché à une roue qui lui fait emprunter l'étrange démarche des hommes-serpents dans les foires, la nuque aux talons, se libère de sa peine par un "jeu" de "cycle", ayant transformé le cercle en une spirale sans fin. Le cercle et l'ellipse se touchent et s'engendrent mutuellement dans le temps.

On rappelle ici, au passage, une des *Spéculations* de Jarry à propos de Juno Salmo, homme-serpent qui, par ses exercices au trapèze, montre le passage continu entre l'homme et l'animal.

Dans le célèbre apologue rabelaisien²² à propos de Physis, enfantant Beauté et Harmonie, et d'Antiphysie, dont les enfants sont Amodunt et Discordance, on trouvera aussi des sphères qui

²⁰. Platon, *Le Banquet*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris: Les Belles Lettres 1962, 189.

²¹. *Ibid.*

²². Rabelais, "Continuation des conteneances de Quareshmeprenant", Quart livre, ch. XXXII, in *Œuvres complètes*, Gallimard 1955, 628-629. On retrouve l'apologue de Rabelais dans l'"image" de Gargantua (*Gargantua*, VIII): "un platine d'or pesant soixante-huyt marcs, une figure d'esmail competent, en laquelle estoit pourtraict un corps humain ayant deux testes, l'une virée vers l'autre, quatre bras, quatre piedz et deux culz, telz que dict Platon, in *Symposio* avoir esté l'humaine nature a son commencement mystic [...]", *op. cit.*, 29.

projettent leur ombre sur les rondeurs ubuesques. Ces enfants

Ilz avoient la teste sphaerique et ronde, entièrement comme un ballon, non doucement comprimée des deux coustéz, comme est la forme humaine. Les oreilles avoient hault enlevées, grandes comme oreilles d'asne; les œilz hors la teste, fichéz sus des os semblables aux talons, sans soucilles, durs comme sont ceulz des cancre; les pieds ronds comme pelottes; les braz et mains tournéz en arrière vers les espaulles; et cheminoient sus leurs testes, continuellement faisant la roue, cul sus teste, les pieds contre-mont. Et (comme vous sçavez que ès cingesses semblent leurs petits cinges plus beaulx que chose du monde) Antiphysie louoit et s'efforçoit prouver que la forme des ses enfants plus belle estoit et advenente que des enfants de Physis, disant que ainsi avoir les pieds et teste sphaeriques, et ainsi cheminer circulairement en rouant, estoit la forme compétente et parfaite alleure retirante à quelque portion de divinité, par laquelle les cieulx et toutes choses éternelles sont ainsi contournées. Avoir les pieds en l'air, la teste en bas, estoit imitation du Créateur de l'Univers, veu que les cheveux sont en l'homme comme racines, les jambes comme rameaux, car les arbres plus commodément sont en terre fichées sus leurs racines que ne seroient sus leurs rameaux, par ceste démonstration alléguant que trop mieulx, plus aptement estoient ses enfans comme un arbre droicte, que ceulx de Physis, lesquelz estoient comme un arbre renversée. Quant est des braz et des mains, prouvoit que plus raisonnablement estoient tournéz vers les espaulles, parce que ceste partie de corps ne doibvoit estre sans défenses, attendu que le davant estoit compétentement muny par les dens, desquelles la personne eput, non seulement user en maschant sans l'ayde des mains, mais aussi s'en défendre contre les choses nuisantes.

Les enfants d'Antiphysie se tiennent la tête en bas et les pieds en l'air pour ressembler à des arbres: les cheveux sont la racine, les membres les branches; les deux fils de Physis par contre, avec leur posture droite, renversent l'ordre des choses et, d'après Anthiphysie, sont contre nature.

Ainsi, par le tesmoignage et astipulation des bestes brutes, tiroit tous les folz et insenséz en sa sentence et estoit en admiration à toutes gens écerveléz et desguarniz de bon

jugement et sens commun. Depuis elle engendra les Matagotz, Cagotz et Papelars, les Maniacles Pistoletz, les Démoniacles Calvins, imposteurs de Genève, les enraigéz Putherbes, Briffaulx, Caphars, Chattemites, Canibales et autres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature.

Dans cet apologue, Rabelais, dont les lectures attentives de Jarry ne sont pas à démontrer, reprend presque textuellement la traduction latine du *Banquet* platonicien faite par l'humaniste Calcagnini, mais il reprend aussi le *Timée* dans le passage où Platon dit que l'homme ressemble à un arbre inversé, qu'il est même une "plante céleste" dont les membres sont les branches et la tête est la racine, tirant sa sève du ciel, sa patrie d'origine.

L'interprétation de l'apologue rabelaisien proposée par Bachtine a fait beaucoup discuter et, bien que très suggestive, on ne pourra la considérer que comme peu adéquate au texte, car il est certain que par Antiphysie et ses enfants, Rabelais voulait souligner la dignité de l'homme et les monstres tels que Catagotz, Cagotz, et autres imposteurs de Genève créés par l'oubli et la subversion de cette idée.²³

Comme on le sait, la tête du père Ubu a une forme de poire (le père Ubu "hocha la poire") agrémentée d'une petite feuille sur la sommité du crâne et de moustaches également à forme de feuille. Ces composants arboricoles (dans une affiche, le corps entier est orné de feuillages) pourraient indiquer qu'Ubu est l'homme platonicien parfait, aux branches feuillues (bien que sommairement indiquées) dirigées vers le ciel. De même, la sphéricité de son corps et de son ventre pourraient renvoyer à la perfection de l'androgyné platonicien, mais aussi aux enfants ronds et monstrueux d'Antiphysie: l'on ne saurait oublier que Jarry définit le monstre comme l'exemple de la véritable beauté, entendant par là le changement constant des formes autant que des significations.

L'idée platonicienne et rabelaisienne de l'homme-arbre est active encore dans l'un des derniers avatars du père Ubu, l'homme à la tête de bois. Dans *Ubu sur la butte*, Guignol chante:

Au temps des anciens dieux, avant l'âge de fer

Les têtes,

Avant l'âge d'or, de chair et de corne,

Les têtes se faisaient en bois.

Dans ces boîtes de bois l'on gardait la sagesse

²³. L. Sozzi, "Physis et Antiphysie ou de l'Arche inversé" in *Études de lettres*, n° 2 (1984) 123-132.

Et les sept sages, les sept sages de la Grèce
Étaient sept hommes à la tête de bois,
Sept hommes
Issus des chênes millénaires
Qui rendaient des oracles aux forêts de Dodone.

Les racines de ces vieux arbres
Fouillaient vers le centre de la terre
Comme des doigts palpent des trésors,
Par l'espace infini et par la nuit des temps
Rampant vers le savoir, embrassant l'univers [...]
Hélas ! le monde s'use, hélas ! tout dégénère;
Nous, derniers héritiers des sages et des dieux [...]
Nous sommes gueux.

Pour conclure:

Il existe deux sortes d'hommes en bois,
Les têtes précieusement travaillées,
Réceptacles de doctrines admirables,
Et les brutes, j'entends non façonnées,
Eh ! si, les brutes et les bûches.²⁴

Via Misès, la sphère de l'androgyne platonicien a rencontré l'homme-arbre inversé de Rabelais (les racines sont les doigts qui palpent les trésors) engendrant l'homme à la tête de bois, l'ancêtre de Guignol. Un tel arbre généalogique fait d'Ubu, en même temps rejeton des sept sages, une sphère de lumière (les chênes de Dodone dont il est issu sont consacrés à Apollon, dieu du soleil), mais par sa branche "pantin" il est aussi taillé dans le bois des tonneaux. C'est pour cela que les pantins et les guignols, "semblables à un tonneau", sont de perpétuels ivrognes; mais ils sont taillés dans les tonneaux répugnants des vidangeurs de merde.

Dans le cahier de 1891-1892, Jarry rédige des notes éclairantes à propos des faits psychologiques inconscients et du fonctionnement de la conscience du moi:

Au-dessous de la conscience claire, distincte, systématique, ou comme on dit aujourd'hui, systématisée, il y a une conscience d'ordre inférieure, obscure, confuse et fragmentaire. Dans la première nous trouvons l'ordre, la

²⁴. OC I, 634.

disposition intelligible des parties, une continuité ininterrompue, une unité enfin qui est l'unité même de la personne. Mais la deuxième est multiple, divisée, morcelée à l'infini. Au lieu de parler d'une conscience inférieure, il vaudrait mieux parler peut-être d'autres grands nombres de consciences subordonnées à la première, consciences distinctes de la première comme elles le sont des autres.

Entre cette conscience supérieure qu'est la conscience dominatrice et les consciences obscures et confuses qu'elle recouvre, il y a perpétuellement échange, échange comparable à ce que les philosophes appellent une philosophie d'endosmose. Bien plus, on pourrait dire que la conscience supérieure vit surtout aux dépens de ces consciences inférieures et le plus souvent embryonnaires. Elle s'en assimile les éléments; ces groupes de faits psychiques qui circulent au-dessous de la conscience supérieure sont tout à fait comparables au sang circulant dans les vaisseaux et qui refait sans cesse la substance du corps.

Le rapport entre la partie supérieure et la partie inférieure de la conscience, tel qu'il est perçu dans les notes de Jarry, pourrait jeter une nouvelle lumière sur l'osmose entre la surface polie de la sphère et ses difformités.

La rencontre entre Jarry et Fechner pourrait avoir comme terrain et comme déclencheur, moins le raisonnement pataphysique qu'un intérêt pour l'analyse du fonctionnement de la conscience, visant à faire ressortir l'étroite dépendance entre la conscience claire et sa partie obscure. Dans la sphère d'Ubu, la conscience qu'on dit supérieure vit aussi des obscurités ignobles que la conscience embryonnaire cuve dans l'humide et le noir.

Questions:

Edwards: En lisant ces textes sources, ou plutôt ces rapprochements, avez-vous eu l'impression que Jarry s'intéressait au discours platonicien, idéaliste, ou néo-platonicien en lui-même? C'est-à-dire, qu'en lisant les textes sur le Beau, en faisant le rapprochement entre le monstre Ubu et le Beau, que son objet était le discours néo-platonicien en lui-même, et que c'était justice que de rapprocher par exemple la sphère avec le tonneau puis avec les vidangeurs?

Eruli: Je ne sais pas si je peux répondre simplement "oui", car je pense que ce qui intéresse Jarry dans le discours platonicien c'est que ce discours puisse être mis ensemble avec les problèmes, par exemple, de la mémoire. C'est pour ça qu'il me semble important de mettre ensemble le fait qu'il dit que l'embryon est mémoire. Dans ce sens c'est quelque chose qui va dans une vision platonicienne, mais je crois que ce qui est intéressant ce n'est pas tellement le discours Platon d'un côté et Jarry de l'autre... mais c'est Platon plus la mémoire plus Janet plus Charcot, c'est comment ils travaillent ensemble, ou les uns contre les autres ou dans le même sens. Peut-être que vous avez raison, qu'on peut lire cela comme ça, mais j'ai préféré ajouter cet autre point, cette "dérive" d'une certaine manière.

Finter: Ce qui est très bien montré c'est que si on veut traiter le texte de Jarry avec une recherche simplement des sources avec les lignes directes qui mènent à Jarry, on est mis en échec. Tu as montré une stratégie intertextuelle qui crée un réseau tout à fait neuf mais qui ne peut que fonctionner justement qu'avec la mémoire de tous ces autres textes. Ces fils qui courent ensemble pour faire le texte.

Eruli: Je suis ravie que cela puisse être perçu comme tel.

Fell: Je n'ai pas saisi exactement l'analogie entre la mémoire et la sphéricité, est-ce que cela dépend des radiations?

Eruli: Jarry utilise une formule un peu compliquée pour dire que l'embryon non gravé irradie en toutes directions, alors j'ai interprété que cet embryon qui n'est pas encore garçon ou fille, enfin qui est seulement *possible*, va donc dans toutes les directions. Parce que Jarry dit "ayant tout en lui réel", mais il ajoute, "ceci n'est qu'illusion car il est mémoire." Donc il reprend à mon sens ici ce sujet de l'être et le rapport entre être et réalité. Ce qui est beaucoup plus important ce n'est pas la réalité mais l'être, l'absolu. Il est mémoire dans le sens qu'il est potentiel, possibilité. Son caractère, c'est ça.

"UBU A CENT ANS, JARRY EST DE LA REVUE".
ALFRED JARRY CRITIQUE ET HOMME DE REVUE

JEUX 'PATAPHYSIQUES: LE HYPER ET LE VIRTUEL

Linda Klieger Stillman

1896: l'année mérite cinq colonnes à la une. Le retour des Jeux olympiques signale le supplémentaire déjà dans le vent. Ses cinq anneaux entrelaces, tout comme les cinq lettres ou, plutôt, la cinquième lettre, représentent un polyèdre de potentiel, de juxtaposition, de spectacle, c'est-à-dire un espace fractal imaginaire. 1896: quoique Jarry lui-même ait encore huit ans avant d'écrire pour la grande presse, c'est l'année de la naissance de la "New York Times Book Review". Le cinéma voit la lumière du jour et Jarry exerce en narratologie ce que ce nouvel art fournit en techniques: montage, ruptures de séquence, perspectives multiples et objectifs variés. L'automobile a à peu près le même âge que le cinéma, partageant une même manipulation du temps et un rétrécissement de l'espace. L'automobile, de même que la technologie en général, figure bientôt comme une extension du corps humain. 1896: Antonin Artaud naît et la Fondation Nobel s'institue, soulignant encore une fois le besoin général du supplémentaire et d'autres solutions. Les élections françaises de 1896 mettent au pouvoir municipal un gouvernement radical et socialiste. Plus beau encore, en 1896 Griswold Lorillard, patacesseur de la jet-set, inaugure le smoking à Tuxedo Park, New York. Juin, 1896: le livre *Ubu Roi* paraît; les critiques sont favorables. Lorsque l'année tire à sa fin, la mise en scène de *Ubu Roi* tire, pour ainsi dire, sur tout le monde. Quoique l'œuvre de Jarry ne soit jamais entrée — en dépit de sa parution en édition de la Pléiade — dans le canon littéraire (et je vous le dit étant affectée comme je l'étais à la Sous-Commission des Canons et Parangons), le long du siècle qui se termine à son tour n'a jamais vu affaiblir son écho. Ni le tapage de sa mise en scène de notre drame neurologique ni sa prescience dans l'écriture expérimentale n'a cessé d'avoir des répercussions icono- et sémio-clastes. À la fin de ce vingtième siècle cette influence infiltre une arène plus vaste encore.

Antoine Vitez baptise Jarry un "prophète". Quand le Théâtre Histrion présente à Washington "Ubu et Compagnie, a dada-surrealist show" le programme explique que "Jarry était le premier à tirer sur la société". En 1996 une peintre new yorkaise explique l'attraction du surréalisme pour le garçon adolescent: c'est la science fiction et c'est grossier. Le lendemain de la générale d'*Ubu Roi*, Henri Fouquier comprend qu'il s'agit en effet du "neuf Thermidor littéraire" et Mallarmé écrit à Jarry qu'*Ubu*, un "personnage prodigieux", le "hante". À Liège, le théâtre de

marionnettes Al Botroule (ce qui veut dire "nombril") met en scène des poupées humaines dans leurs productions d'*Ubu Roi*. À Avignon une troupe roumaine mélange *Ubu Roi* avec des scènes de *Macbeth*. La Ubu Galleryyyyy de New York présente des expositions d'avant-garde. Quand l'édition américaine de *Première* (août 1996) interviewe Greg Dark, créateur de films pornographiques, il écrit une adaptation de *La Peau de chagrin* de Balzac, mais surtout il parle de l'originalité de son nouveau film, "Animal Instincts 3". Il insiste que ce film "sera assez insolite, comme le carrefour d'un vidéo où se croisent la musique rap et une pièce de théâtre surréaliste, par exemple *Ubu Roi* d'Alfred Jarry". Jarry représente toujours la quintessence de l'insolite. Toutefois, il ne figure plus la rupture radicale d'il y a cent ans, car Dark continue, "à l'avenir j'ai envie de faire quelque chose de radicalement différent et bizarre...".

On peut s'acheter l'étonnant vidéo d'*Ubu Roi* où Averty utilise des acteurs, des images générées par ordinateur et des bandes animées. Pour commémorer la mort de Jarry, Averty offre un "téléfilm" biographique, également multimédiateur. À New York, Le Ubu Repertory Theater monte des pièces et publie des livres sur la dramaturgie. Franciszka Themerson, peintre et illustratrice polonaise, qualifie son livre de bandes dessinées d'"après *Ubu Roi* d'Alfred Jarry" et dessine le décor pour un *Ubu Roi* à Stockholm. La vision hyperbolique de la vie et de la littérature, la théâtralisation du soi en des doubles matériels, et le déplacement rhétorique qui soutendent l'œuvre de Jarry s'intègrent dans ces productions qui transposent le profil épistémologique de l'écriture expérimentale qui suivra: la non-linéarité, la discontinuité, la mobilité et la méta-conscience qui révèle son propre mécanisme. Le *Canard enchaîné* constate sobrement dans "*Ubu-Roi* à la télé ou: ma Force de trappe" que "le monde s'est mis à ressembler à cette farce."

Chez TomTom, à Washington, Streetwise Productions organise "UBU, a come-as-you-are dance event/ venez comme vous êtes événement de danse". À la Vieille Ville de Genève on peut satisfaire sa physique au bar-restaurant "Au Roi Ubu". Dans *The Complete System of Self-Healing* on se régale d'une Gidouille qui sert de mode d'emploi pour des exercices internes anti-vieillesse. La musique également, dont une chanson des Beatles, s'est emparée de la légende. En 1975 un groupe de rock américain prend le nom "Père Ubu" et en 1995 "the Ubus" sortent "Ray Gun Suitcase, "valise contenant un pistolet aux rayons x". Selon la presse, certaines chansons sont "fracturées", "saugrenues", "fantasques", ayant une "énergie vive et houleuse". "Vacuum in My Head", "aspirateur dans ma tête", évoque le décervelage ubuesque exigé par la créativité. La fiche de présentation du compact est empreinte d'une spirale menaçante. Cette même année, un autre compact avec CD-ROM contient des vidéo clips de leur dernière tournée. D'autres disques du "Père Ubu", par exemple "We Have Technicolor" ou "Datapanik in the Year Zero" ou bien "Words in Collision" ou encore "390 Degrees", sont des prototypes de la

science des solutions imaginaires. On peut contacter "Père Ubu", via l'Internet, à l'adresse de l'ubutique. Il y a forcément cinq musiciens imitant la lettre supplémentaire du mot initiateur.

Ubu a donc cent ans. Mais comme le Docteur Faustroll qui garde le même âge toute sa vie, Ubu n'en a pas du tout l'air. En effet, ce monstre incarne le sens étymologique de sa monstruosité: il est un présage. Il plagie en anticipation tout ce qui est hyper, virtuel, cyber. "Ubu a cent ans, Jarry est de la revue" nous propose-t-on comme sujet de colloque. On nous faisait une farce. Pourquoi pas? Jarry serait-il frustré dans ses espérances? Tirerait-il sur des colloquants? Trouverait-il un public qui consentirait d'être Polonais? Il faut comprendre "Jarry est de la revue" en termes de langue slavonne et de polyèdres d'idées. À proprement parler donc, "Jarry est de la revue" ne veut pas dire que Jarry a perdu, ou que l'on lui veut du mal, mais qu'il a souffert des désagréments qu'apporte la revue aux soldats, tel Sengle. Un merdecin traditionnel ne comprendrait pas le virus transmis jusqu'à nos programmes d'hypertexte par Jarry. Pourtant, lorsqu'Ubu passe les troupes en revue, il donne volontiers le signal dont la résonance est parmi nous aujourd'hui. N'oublions pas qu'en 1896 Jarry est de retour à la vie civile.

D'autre part, Jarry est décidément de la revue au sens de magazine illustré: *Perhinderion* — fondé la même année que le neuf Thermidor ubuesque — et *L'Ymagier* se voulaient hors-concours, monstrueux comme Ubu. Ces revues ont vite dévoré la *phynance* et peut-être ici on peut vraiment dire que Jarry est de la revue dans les deux sens. Il est certainement de la revue au sens de spectacle satirique ainsi qu'au sens de pièce comique. Il est bien entendu de la revue de presse — étant journaliste, à sa façon, et essayiste — et de la presse à imprimer laquelle représente sa propre "force de trappe" par laquelle on descend à la presse dont les engins tournent en décervelant magistrats, financiers, etc.

Plus spécifiquement, on nous propose de parler d'"Alfred Jarry critique et homme de revue". Si Jarry est de la revue vis-à-vis d'Ubu, quant à la critique il en dit des vertes. *Viridis Candela*: la chandelle verte, comme chacun sait, mais comme le nous rappelle les *Monitoires* n°31 du Cymbalum Pataphysicum, éclaire. Elle est la lumière pataphysique. Elle diffuse la Science. Aussi, la moustache de Faustroll est verte. Jarry s'enivre de la verte. Oscar Wilde porte un œillet vert parce que la fleur est délibérément artificiel. Un poème "à la manière de Rimbaud" dans les *Monitoires* n°38 identifie la voyelle "A" avec la couleur vert. Cela n'étonne pas. En effet, l'univers morpho-phonétique de la pataphysique établi la lettre A comme fondamentale.

L'articulation phonétique du morphème "pata" reproduit sa signification. Tous les critères phonologiques établissent l'opposition optimale entre les consonnes /p/ et /t/ et la voyelle /a/. Le labial /p/ et le dental /t/ sont les consonnes les plus diffuses tandis que la voyelle /a/ est la plus compacte. L'opposition binaire entre /p/ et /a/ et /t/ et /a/ se justifie par les critères tant articulatoires qu'acoustiques. En fait,

toutes les langues connues utilisent la dichotomie grave/aigu et compact/diffus, alors que d'autres oppositions ne sont pas toujours obligatoires. Il est donc axiomatique que "pata" est l'acte de parler le plus universel et fondamental qui soit, c'est-à-dire la segmentalisation du triangle phonémique primaire. Les contraires sont subsumés par l'universel, en d'autres termes l'œuf météorique incarné par Ubu, la spatialisation ovoïde du mystère de la création, et qui contient toutes les choses dans leur potentialité. Par définition la Pataphysique constitue la science du virtuel, en même temps l'ordre et le chaos, l'unité et la dualité, l'immobile et le mobile.

Ce principe se manifeste dans le parler de Bosse-de-Nage qui ne s'exprime que par le "monosyllabe tautologique", "Ha ha". Jarry en fait ce commentaire: "il est plus judicieux d'orthographier AA, car l'aspiration *h* ne s'écrivait point dans la langue antique du monde [...]. A juxtaposé à A et y étant sensiblement égal, c'est la formule du principe d'identité: une chose est elle-même. C'en est en même temps la plus excellente réfutation, car les deux A diffèrent dans l'espace [...]". "Ha ha" fonctionne linguistiquement d'une façon identique que le morphème "pata", imitant formellement sa valeur. Dans sa "Brève Anthologie du A" Marcel Bénabou écrit patastucieusement, citant Le Maître de l'Univers dans *Le Livre du Zohar*, "O Aleph, Aleph [...] tu seras la première de toutes les lettres, et je n'aurai d'unité qu'en toi; tu seras la base de tous les calculs et de tous les actes faits dans le monde, et on ne saurait trouver d'unité nulle part, si ce n'est dans la lettre Aleph" (Georges Pérec, *What a Man!*, Le Castor Astral 1996, 1-2). Dans *L'Almanach illustré du Père Ubu* (1901), l'alphabet du Père Ubu identifie graphiquement la voyelle A à "La faim (la panse du Père Ubu)" (OCI, 584).

La lettre "A", tout comme la gidouille, le fait à l'estomac. Sans ambages, "A" est essentiel et à la pataphysique et au monosyllabe double qui répond savamment à toute question et à toute expérience. Donc, si cette lettre s'associe à la couleur des moustaches du docteur Faustroll, cette couleur s'annonce comme fondamentale. D'où l'importance indéniable de *La Chandelle verte*. Voire, dans l'édition américaine de *Vogue*, la chronique mensuelle "people are talking about" — traduction: "on en parle" — s'écrit "pata" en abréviation en bas de chaque page. Le lien s'éclaire entre tout ce qui est "pata" et ce qui est chronique. Évoquant l'invocation du Père Ubu "de par ma chandelle verte", *La Chandelle verte* tout en recueillant les écrits de Jarry chroniqueur, témoin de son temps, renvoie à l'œuvre de fiction expressément littéraire. Jarry, écrivain de *La Chandelle verte*, sous-titrée "lumières sur les choses de ce temps", écrit donc non seulement en journaliste ou en critique littéraire, mais en pataphysicien. En effet, le Père Ubu emploie "de par ma chandelle verte" une quinzaine de fois dans *Ubu Roi* et il s'en sert dès la première scène pour exprimer son manque de compréhension. L'importance de l'expression ainsi que son rôle dans l'acquisition de la compréhension et par la suite l'action pataphysique s'éclairent dès la deuxième invocation

de la chandelle par Ubu où il la lie à "merdre". Quoiqu'Ubu ne conçoive pas immédiatement son coup d'état, c'est la lumière de la chandelle verte qui éclaire le projet dans l'esprit ubuesque. Plus loin il lie la science en physique aux lumières des conseillers, pour ainsi dire, "de ce temps". "Mais quand nous serons de retour en Pologne, dit le Père Ubu, nous imaginerons, au moyens de notre science en physique et aidé des lumières de nos conseillers, une voiture à vent pour transporter toute l'armée". En 1896 les chercheurs inventent, en fait, le biplan. N'empêche que c'est la recette d'une solution imaginaire qui rivalise avec la mosaïque admirable que renferme *La Chandelle verte*. Bien qu'informatifs, les textes de celle-ci deviennent lisible dans l'intertexte fictif.

L'osmose et la symbiose entre article et fiction s'initient souvent grâce au matériel lexical, par exemple l'échange ludique de "croix" et "bicyclette" dans "La Passion considérée comme course de côte". L'assimilation est basée sur l'introduction d'un élément d'erreur ou de déviation, en l'occurrence, de traduction. Le cartésianisme binaire et logique cède à la pataphysique. On n'a qu'à lire les conclusions des Alchimistes pour savoir que le vert, équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, sert d'intermédiaire entre le chaud et le froid, le haut et le bas. C'est la lumière de l'émeraude qui perce les plus grands secrets. Dans leur recherche de la résolution des contraires, les Alchimistes définissent leur feu secret comme un cristal translucide, vert, fusible comme la cire. Ils précisent que le vert oscille entre jour et nuit, germination et putréfaction, et qu'il représente le pendule arrêté au point zéro de la balance. La cire lumineuse et verte symbolise une connaissance profonde et occulte dont la nature se sert souterrainement. Illustrant cette déstructuration des hiérarchies et des polarités, une situation politique telle que l'expansion coloniale donne lieu, dans *La Chandelle verte*, aux Africains à Paris qui, en reproduisant le comportement de l'armée conquérante, mais sur le sol parisien, illuminent à la lumière verte toute l'absurdité militaire. De sa part, le Père Ubu — pour ne pas parler de Sengle, le déserteur — fournit la même image assez sacrilège de l'armée française. La pataphysique dirige toujours le travail textuel en transfigurant spéculativement l'objet culturel, politique, historique, ou personnel, lequel — suivant l'hypothèse de la conférence "Le Temps dans l'art" — se fait tout de suite éternel.

La manipulation des structures linguistiques et symboliques ainsi que la génération des récits fonctionnent d'une manière semblable dans les deux registres, fiction et chronique. Il s'agit d'effacer la matière première au profit de l'hypertextualité et de la réalité virtuelle, et aussi, du visuel qui imite l'art cinétique. La performativité et l'incorporation virtuelle de l'hypertextuel et de la poétique de l'espace électronique reconfigurent la subjectivité. Dans ce sens on dirait volontiers que Jarry est homme de revue. On a l'occasion de nos jours de le revoir. *Jarry is back! The return of Jarry!* Si on ne pense pas forcément à Schwarzenegger on pense bien

entendu au Surmâle, littéralement "câblé", et à ses avatars. En effet, un des premiers réseaux d'ordinateur s'appelle — Faustroll oblige — "Ethernet". La Pataphysique, n'est-elle pas la science "qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité"? Pour emprunter l'expression de William Gibson dans *Neuromancien*, le genre d' "hallucination consensuelle" dont il s'agit constitue la manufacture du cyberspace, de l'espace virtuel et électronique de l'information pure.

Le pataphysicien perçoit un univers computable, comme Faustroll qui calcule la surface de Dieu et qui écrit dans une lettre télépathique que "les nombres ... sont la seule chose existante" (OC I, 724). Cela représente un effort de faire de la réalité un phénomène qui a comme source le monde virtuel de la mathématique. Le sens se produit dans une exploration des modèles d'information. Ce formalisme s'exprime, dans l'œuvre d'Alfred Jarry, par un ludisme surtout algorithmique qui prend comme règle l'amalgamation de l'immobilité avec la mobilité, permettant un déplacement kaléidoscopique des perspectives. "Nous n'aurons point tout démolì, dit le perspicace Ubu enchaîné, si nous ne démolissons même les ruines! Or, je ne vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés". Telle une périodicité qui accueille l'inachèvement, telle une grille géographique qui trace le périple de l'exilé, tel le nom du Père Ubu qui amène à la science en physique, et surtout, tel l'ordre face au chaos, encastrée dans la règle de l'identité des contraires, qui est le principe de base de la pataphysique, se trouve l'intention vers la motion dynamique visualisé par la rotation du *bâton-à-physique*. L'écriture jarryque entrelace le passage à l'ère cybernétique et la subjectivité potentielle.

On trouve le lieu du dépassement du paradoxe pataphysique dans un contexte où les paradoxes apparemment inhérents à l'espace, à la subjectivité, et à la culture se voient dépassés par l'équivalence des systèmes mathématique et métaphorique. Ainsi, l'individu traverse un méta-espace, c'est-à-dire l'univers supplémentaire des solutions pataphysiques. On se retrouve dans l'éthérnité (avec "h") faustrollienne, là où la communication se passe par télépathie et où le roman ne s'achève pas. En fin de compte, le lecteur remplace le Docteur Faustroll et tient la barre. Il n'est pas surprenant que le mot grec "kybernan" — d'où le mot cybernétique, la science des systèmes automatisés — que ce mot grec veut dire "gouverner". Ces textes exigent la complicité et la direction du lecteur. Avant tout, le jeu partagé par les personnages et le lecteur opère une spatialisation de la dimension temporelle. Comme *La Chandelle verte* nous le rend claire, les choses "de ce temps" servent à explorer la Nuit des Temps si superbement sondée dans *Les Jours et les nuits*. En d'autres termes, les événements rapportés et commentés sont en même temps intemporels et de tous les temps. *La Chandelle verte* éclaire la parenté de Jarry avec Mallarmé tout en nous divertissant par celle qu'il tient avec Rabelais. Jarry rappelle en quelque sorte le Molière de

L'Avare: noir, amer, terriblement drôle. Derrière le rire et le masque rôde le désespoir. La silhouette d'Ubu sert de moyen d'accéder physiquement à l'infini. Comme ailleurs, *La Chandelle verte* révèle un Jarry qui sait nous faire rire mais qui ne bouffonne jamais.

Le temps diachronique — donc, "de ce temps" — gauchi, subit sa textualisation. Jarry formule dans *Faustroll*, "Si au cours de quelques millions d'années, je n'ai pas terminé mon œuvre pataphysique, il est assuré que les durées de rotation et de révolution de la terre seront devenues toutes deux différentes de leur actuelle valeur. Une bonne montre, que j'aurais laissé marcher tout ce temps-là, m'aurait coûté des prix excessifs, et puis je ne fais pas d'expériences séculaires, me moque de la continuité et juge plus esthétique de garder en poche le Temps lui-même ou l'unité de temps, qui en est la photographie instantanée" (OC I, 725). Ainsi, le temps est spatialisé et existe relatif à un point de vue mobile. L'autorité d'une perspective unique est discréditée par la duplicité, l'ironie et des optiques incertaines. L'important réside dans l'angle de l'observation choisi pour voir et, finalement, pour façonner les faits divers ou les comptes rendus ou l'histoire, dans les deux sens. Les matières premières n'ont de valeur qu'en devenant absolues à travers l'écriture. D'ailleurs, le narrateur ou le chroniqueur participe intégralement à l'instabilité textuelle. Jarry a compris la théorie que proposera Einstein en 1905: le temps et la distance ou la longueur sont relatifs, changeables selon la motion de l'observateur dans un cadre de référence donné. Aujourd'hui, on parle de la "dilatation temporelle" basée sur les modèles produits par des physiciens pour voyager dans le temps. On comprend depuis Einstein qu'il n'y a pas de motion absolue dans un cadre de référence universel.

Jarry écrit donc des textes qui valorisent le potentiel. Celui du *clinamen* permet l'existence de l'accidentel et, pour le pataphysicien, des lois qui gouvernent des exceptions. Grâce à la théorie de la déviation des atomes de la chute verticale, le *clinamen* explique comment l'observation transforme la soi-disant réalité. On lit dans les *Monitoires*, n°40 que l'"Internet s'apparente, à plus d'un titre, au clinamen. D'une part, la 'matière' y est en mouvement constant [...], d'autre part il est techniquement difficile [...] d'explorer un site de manière systématique: pour peu que vous ayez activé un lien hypertexte [...] vous voilà transporté, tel un vulgaire atome...". Pareillement, la théorie du chaos déterministe qui explicite le fonctionnement de l'œuvre jarryque repose sur la mathématique des situations qui sont en même temps déterministes et imprévisibles, c'est-à-dire imprévisibles sans être un hasard. Cette mathématique non-linéaire affirme que certains comportements apparemment compliqués sont en effet simples. Pourtant, le fait que ces comportements sont tellement sensibles aux conditions d'un point de départ le rend impossible de faire des prédictions à long terme bien que l'on sache la règle du départ.

Dans son "Linteau" aux *Minutes de sable mémorial*, Jarry lui-même

définit la simplicité comme étant du "complexe synthétisé et resserré". Comme l'absence de "merdre" dans *Ubu enchaîné*, une règle pareille est capable d'une part d'engendrer une intrigue qui menace de spiraler indéfiniment et d'autre part, la règle trace le fil de la problématique d'un soi déraciné. En d'autres termes le sujet est décapité comme l'antihéros dans *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur*. Ce roman détruit toute notion de temps et de durée conforme à la norme tandis que le déserteur voit s'envoler sa tête. Il déserte le temps, la raison et l'armée. Cela superpose la notion de l'exile: l'Amour part en visites; Faustroll fuit l'huissier; Sengle quitte son régiment. Le personnage, par ses activités et ses pensées, contredit l'hierarchie et les polarités. La narration fabrique un espace illisible qui privilégie des exceptions et l'imprévisibilité. Toutefois, il est question pour l'exilé d'une conscience potentiellement rédemptrice vis-à-vis d'une absence intérieure. La recherche de quelque chose de perdu ou même presque oublié organise en même temps une poursuite vers l'avenir. Et vice-versa: citons Jarry qui théorise, dans "Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps, *"La Durée est la transformation d'une succession en une réversion*. C'est-à-dire: LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE" (OC I, 743).

Ici on reconnaît le modèle pataphysique qui met au premier plan la notion de l'arbitraire, plutôt que la nécessité logique, et ce faisant souligne la dominance de la subjectivité. La perception visuelle construite par cette écriture compose des espaces mobiles et pratiquement interchangeables. La composition de *La Chandelle verte*, par exemple, arrange, provisoirement, les pièces d'un puzzle. Citons Jarry qui définit les éléments de la pataphysique: "Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure?" (OC I, 669). C'est un modèle, prévoyant l'holographie, qui permet une visualisation de la production du sens. On pense à la séquence Fibonacci, ou plus couramment les "nombres de la vie", une loi mathématique qui gouverne toute la biologie, y compris l'esthétique humaine. À chaque augmentation de la séquence, le rapport entre un nombre et celui qui le précède approche la proportion 1 contre 6, connue comme la "proportion divine", une mesure universelle de beauté. Pour construire le "rectangle d'or" il faut le rapport 1 contre 6; si on remplit un bout du rectangle avec un carré au moins dix fois et si finalement on trace une ligne courbée qui joint les centres de tous les carrés, le résultat sera une spirale parfaite. Cette "spirale d'or" correspond aux organismes vivants: la griffe du lion, l'écaille d'un escargot. Elle apparaît également dans les phénomènes non-vivants: la forme d'une vague se brisant ou la structure d'une galaxie. Centripète, elle dessine le drame narcissique du Père Ubu; centrifuge, elle mime la chute du clinamen heuristique du Docteur

Faustroll.

C'est précisément cette mathématique de l'esthétique qui semble organiser l'écriture de Jarry. La gidouille exerce le pouvoir de la mathématique rendue visuelle, l'aspect cinétique de la spirale et surtout le mouvement entre la représentation visuelle et le discours verbal. Chez Jarry, les histoires et l'histoire spiralent l'une autour de l'autre comme les chaînes d'ADN qui s'enroulent en double hélice. De sa part, Faustroll décrit le médium de l'éternité dans des termes de circularité et de mobilité. Quant aux *Jours et les nuits*, l'intrigue s'achève par un rapport inachevé d'un cas clinique; la dernière phrase termine en points de suspension, mais le tout est trompeusement clôturé par les guillemets. Alors, après trois lignes d'espace blanc, la narration s'arrête, sans aboutir, en se citant, mais la citation n'est que partielle. Les derniers mots réitèrent un paragraphe composé de deux phrases du chapitre (OC I, 749-751) qui détruit définitivement le temps conventionnel. Cependant, de ce paragraphe originel, il ne reste que la première partie de la première phrase liée par d'autres points de suspension à la dernière partie de la seconde. Le verbe final est un conditionnel déconcertant et ouvert et il fait allusion aux têtes qui s'envolent outre-mer.

À cause de la destruction du temps linéaire et à cause de la structure théoriquement mobile des morceaux de texte, ces écrits donnent l'impression de motion. L'élimination des transitions logiques, remplacées par la ressemblance et par la contiguïté, favorise des modèles de réciprocité et d'analogie. On entre dans les articles de *La Chandelle verte* ou les vignettes de *L'Amour en visites* ou les îles qu'explore Faustroll comme on entre dans des chat-rooms de l'écran de l'Internet. Ce sont des tranches de vie digitale. La manipulation de la lettre — cinétique, puissante, emblématique — devient une stratégie par excellence: des lettres héraldiques se réarrangent pour répondre à une question de grave importance, le "r" de "merdre" fonctionne en tant que provocation et comme créateur cosmogonique, le "ph" de "phynance" et le "th" d'"éternité", le "x" cryptiquement psychanalytique, et bien sur le "h", agissent dans un arsenal qui créent et reflètent des contextes politique, culturel, et solipsiste. Aussi, il est significatif qu'Ubu, dévolu de M. Hébert, Professeur de physique, est marqué par la déformation morpho-phonétique du nom. L'avisée "Chronique Mercicale" des *Monitoires* n°37, s'occupant des jeux alphabétiques et du formalisme textuel, remarque que "l'échelle optométrique est déjà un lipogramme [...]. C'est une sorte de poème extrêmement hermétique, supramallarméen, où l'on pourra voir, selon les cas, un langage d'ordinateur [...] ou encore une langue slavonne jadis utilisée en Pologne, c'est-à-dire nulle part..."

De sa part Jarry exprime cette intention vers l'hypertextualité, vers une Nulle Part virtuelle, vers une rhétorique optométrique, quand il signale l'avènement de la règle d'Ubu par la chorégraphie des écus héraldiques. D'ailleurs, "merdre" est un substantif qui prend la morphologie d'un

verbe et, en devenant un mot-de-passe, voire une incitation à l'action, ouvre sur un univers supplémentaire. C'est un code narratologique "resserré" et "synthétisé" qui tend à effacer le verbal au profit du visuel et de l'auditif. Ce carrefour d'art, de mathématique, et de science correspond à l'image de l'écriture tant "de ce temps" que de "tous les temps" ou bien d' "au-delà du temps" en tant que des modules de temps. Ce modèle suggère un parallélisme avec le fonctionnement de l'hypertexte. On demande à l'ordinateur de manœuvrer le réseau de combinaisons possibles. Dans cette effort cyborgien, l'écriture fournit des voies multiples et alternatives. Il s'agit d'une cartographie des composants textuel, visuel, cinétique, et auditif. Le lecteur voyage d'une image arrêtée à l'autre, chaque image prodigieusement détaillée construisant une galerie d'images, un catalogue. On fixe ses yeux sur ceci ou cela, se dirigeant, comme Faustroll à travers l'archipel terrien, selon son désir.

S'il est vrai que la traversée qui part des théories newtoniennes pour arriver à celles du Chaos amène à l'imprévisibilité et à la courbure de l'espace et du temps, il est aussi vrai qu'elle amène au désir, l'attraction que Newton a omise. Et n'oublions pas qu'au moment de son plus grand travail en physique, Einstein était follement amoureux. Dans le chapitre de *Faustroll* "Selon Ibicrate le géomètre", sous-titré "Fragments du dialogue sur l'érotique", Jarry combine brillamment en deux pages la mathématique, la science, la pataphysique, l'érotisme, le temps, l'intertextualité, la religion et plus. Et il défie de nouveau la logique des polarités en introduisant un élément ternaire. Mathètes demande au géomètre ses pensées sur l'amour, disant, "tu connais toutes choses par le moyen de lignes tirées en différents sens ...". Ibicrate explique l'amour et les différences entre femme et homme par les signes mathématiques, et il poursuit, "La juxtaposition des deux signes, du binaire et du ternaire, donne la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie [...]. Pour le Géomètre, ces deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires. Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R.P. Ubu, de la Cie de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires" (OC I, 729-730).

Ces motifs discursifs géométrisés minent la représentation de l'espace, du lieu, et de la proximité. On revient par la route du désir à l'idée que les calculs soit mathématiques soit rhétoriques sont spatiales. Mathématique et désir, art et science, ordinateur et identité. Où en est-on? La maman couche sa petite et conclue, "Et le prince a glissé la pantoufle de verre sur son tout petit pied. Devine la suite." Chez Jarry, on n'en est pas à l'enfant qui y répond, "Y a-t-il un menu de choix interactif?" Mais il y a des incertitudes de frontières. Il y a des modèles multidimensionnels, le mouvement des chassés-croisés et des auto-

allusions, une multiplicité de voix, et un saut dans un autre univers visualisé. Cette virtualité ne suscite pas d'angoisse. On a affaire plutôt aux réseaux informatiques de l'Internet, c'est-à-dire un réseau de possibilités, selon la Sous-commission des Épiphanies et Ithyphanies (*Monitoires* n°40). En parlant de son néologisme, le *cyberespace*, William Gibson décrit l'expérience d'être "en-ligne" en termes clairs: "Qu'est-ce que ce lancement des filets d'identité?" (*The New York Times* "Magazine": 14 July 1996). On comprend ici le "net" au sens de filet, d'intersections, de strates de tulle, d'une surface sur laquelle on est obligé de "surfer". Par contre, on a moins affaire à la "web" au sens de gigantesque toile d'araignée qui vous prend au piège. Le discours pataphysique exige sinon un lecteur interactif, un lecteur impliqué dans l'œuvre algorithmique laquelle doit triompher. Jarry formule, "vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez". Mais il précise l'espèce de lecteur/spectateur nécessaire pour déceler et pour apprécier le texte. "Il était moins indifférent en ce pays de Loin-Quelque Part, où, face aux faces de carton d'acteurs qui ont eu assez de talent pour s'oser vouloir impersonnels, un public de quelques intelligents pour quelques heures s'est consenti Polonais" (OC I, 403).

Nulle Part serait le lieu symbolique rendu accessible, portable et beau par le geste d'écrire. L'enfance de Jarry et les événements "de son temps" ont créé une culture d'interprétation extrêmement hypertextuelle et inachevable. L'absence et la mort, les déplacements, les inventions et les guerres deviennent des objets sociaux passés en littérature — surtout par la culte de Sainte Anne de Bretagne et des quêtes en abîme d'un savoir et d'un amour absolus. La Pologne, c'est-à-dire Nulle Part, en 1896 avait réellement cessé d'exister sur la carte d'Europe. Jarry n'hésitait pas à mettre en scène — l'année même de la visite à Paris du Tsar Nicolas II, acclamé par ses concitoyens — une Pologne ravagée par les Russes et évoquant les nombreux réfugiés polonais en France. Jarry cherche une cohérence personnelle en faisant des commentaires du virtuel et de la nostalgie, en se donnant des règles et en les transgressant, en écrivant des fictions et des chroniques où les média semblent s'interpénétrer. Pluralité et interactivité, mémoire et rêve, récupération et initiation: il faut imaginer la simultanéité de toutes les facettes. Même les mots sont pour Jarry des "polyèdres d'idées" (OC I, 173). Son écriture se mobilise non seulement dans les interstices des écritures parallèles et des bibliothèques virtuelles mais, pour opérer aussi dans les interstices d'une *doxa* subvertie, elle manipule, en la projetant, sa propre machinerie.

L'âge de Gutenberg n'est plus, et à sa place s'imposent surtout les média visuels, que cela soit la spatialisation et la mobilisation du texte par une souris. L'esthétique de cette visualisation s'activait déjà chez Jarry par les jeux pataphysiques, qu'il s'agisse d'un simple mécanisme de la lettre ou bien, la machine de la mémoire formalisée ou encore, le fonctionnement des limites estompées des contraires. Un bel exemple de

ce ludisme kinesthésique a été créé par Yakov Agam un siècle après la torture par des lycéens du Professeur Hébert. Sa fontaine a des jets réglés par ordinateur. Ces jets se composent invraisemblablement de l'eau et du feu qui coexistent et qui tous les deux suivent le rythme d'une partition de musique, rappelant la synesthésie qui crée "l'Île Sonnante" visitée par Faustroll. On pense à la fiche de présentation du CD "Story of My Life" du groupe Père Ubu qui nous montre un homme portant des lunettes aux verres d'un vert opaque. Tant pour le pataphysicien inconscient que le docteur en pataphysique, le visuel et l'auditif s'entrelacent pour créer un univers supplémentaire.

Agam invite son spectateur à lire le jeu de mots qu'est sa fontaine composée de contraires dépassés. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre qu'en hébreu — langue antique qui rappelle mais différemment la nostalgie esthétique de Jarry pour le breton — les deux mots qui signifient "le feu" (*aish*) et "l'eau" (*mayim*) se combinent pour former le mot qui veut dire "paradis" (*shamayim*). Le jeu et l'écriture, le jeu de l'écriture, la règle et le *clinamen*: tous les genres que Jarry exerce déclarent le statut d'une poétique expérimentale qui éclaire, et qui est, finalement plus mure que verte.

*

Composé par Paul Edwards
à la Cellule Sainte Anne des H.E.P..

Tiré à 200 exemplaires
ce numéro double est valable pour le début de l'exercice 1998,
dont il forme la première livraison.

✱

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN MARS 1998
SUR LES PRESSES DE PLEIN CHANT
À BASSAC, CHARENTE.

DÉPÔT LÉGAL, PREMIER SEMESTRE 1998
ISSN 0750-9219

