

INTRODUCTION

J'appelle monstre toute originale
inépuisable beauté.

Alfred Jarry, « Les Monstres »

Ce livre ne porte pas sur Jarry, c'est-à-dire la personne, la vie, les gestes ou la légende. Il ne porte pas non plus sur Ubu, personnage, texte, ou mythe. Il s'intéresse à l'amalgame épouvantable des deux, c'est-à-dire à la synthèse homme-marionnette, aux théâtres, à la scène de soi et pour soi.

Dans son discours prononcé avant la première d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre (1896), Jarry inclut la mention suivante : « Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir » (DAJ, I, pp. 399-400). De quoi – ou de qui – Jarry parle-t-il quand il évoque « l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes » ? Cette phrase est-elle une simple allusion parodique au « grand mannequin d'osier¹ » diderotien ou faut-il y voir autre chose ?

Dans le théâtre de marionnettes traditionnel, le marionnettiste est à la fois au-delà et ici, derrière la toile et sur la scène, absent et présent. La formule « l'homme intérieur » renvoie-t-elle à cette figure ? Le cas échéant, comment faut-il comprendre l'adjectif « intérieur » ? Dans le sens d'un

1. Le comédien « se renferme dans un grand mannequin d'osier dont il est l'âme, il meut ce mannequin d'une manière effrayante, même pour le poète qui ne se reconnaît plus, et il nous épouvante [...] » (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 120).

marionnettiste à gaine qui se trouve physiquement à l'intérieur de la marionnette ? Ou dans le sens plus métaphorique du jeu à *travers* la marionnette ?

Le mot « âme » n'est pas moins polysémique. Dans son compte rendu de la représentation de *Solness le constructeur* (1894), Jarry décrit le jeu d'Aurélien Lugné-Poe en ces termes : « Lugné-Poe incarne l'âme de faiblesse et de force tressées de Maître Solness » (TC, I, p. 1008). Ainsi peut-on conclure que, par « âme », Jarry désigne l'essence du personnage. Pourtant, quelques mois avant cette critique, Jarry en rédigeait une autre, consacrée au spectacle *Âmes solitaires* de Gerhart Hauptmann (1893). Ici, le mot en question est écrit en majuscule et renvoie au titre de la pièce dans sa version française, que Jarry préfère, car il est « plus philosophiquement explicatif et précisant que traduisant » (AS, I, p. 1004). « Âme » rejoint ainsi la notion d'« Idée », par laquelle Jarry désigne le personnage comme un concept philosophique, un symbole. Doit-on alors voir dans le mot « âme » un simple écho de la poétique du drame symboliste ? Peut-on, comme nous y invite l'acception plus large du mot, interpréter « l'âme » comme « [le] souffle animé [qui] passe entre des doigts de chair » et anime la marionnette (UB, I, p. 635) ?

Même si la formule « l'homme intérieur et l'âme » reste encore à préciser, il est déjà possible de voir l'importance que Jarry attache au statut ambigu de l'acteur, entre homme et marionnette, entre sujet et objet. « [...] *Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose [...] », insiste-t-il². On peut même dire plus : *Ubu roi* a été écrit pour et par des écoliers, ce qui, comme nous le verrons dans le

2. Alfred Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », reproduit in André-Ferdinand Herold, « Les théâtres », *Mercure de France*, tome XXI, N° 85, Paris, janvier 1897, p. 218 ; cette phrase a disparu de toutes les éditions postérieures.

premier chapitre, a joué un rôle décisif dans l'évolution de la réflexion théâtrale de Jarry. La nature plus potache que poétique de la figure d'Ubu lui donne une place toute particulière, entre le *théâtre d'androïdes* de Maurice Maeterlinck et la *surmarionnette* d'Edward Gordon Craig. Au tournant du siècle, de nombreux artistes de théâtre et hommes de lettres, découragés par l'acteur vivant, se tournent vers la marionnette, ou plus précisément vers le concept théorétique de l'acteur artificiel. De ce point de vue, Jarry est un enfant de son époque, mais ses expériences de jeunesse orientent sa réflexion dans une direction complètement différente de celle qu'empruntent ses contemporains (chapitre VII), provoquant conflits et malentendus, mais également un spectacle unique en son genre (chapitre II).

La formule « l'homme intérieur et l'âme » suggère l'idée d'une synthèse. Jarry ne demande pas à effacer l'acteur vivant, mais cherche à amalgamer l'artificiel et le vivant, le masque et la chair pour parvenir à un état d'existence supérieur. Ces recherches s'inscrivent dans le modèle épistémologique développé par Jarry dans l'article « Être et Vivre » (1894). À première vue dichotomique, opposant continu et discontinu, éternel et présent, ce modèle est en réalité symbiotique, car « Vivre c'est le carnaval de l'Être » (EV, I, p. 343). En d'autres termes : Vivre, c'est mettre en jeu l'éternel par le transitoire et aussi (re)découvrir l'éternel dans le transitoire. De cette manière, le modèle « Être et Vivre » entre en résonance avec le travail du marionnettiste.

L'imaginaire du théâtre de marionnettes fait partie intégrante de l'œuvre jarryque. Il ne s'agit pas d'une simple source d'inspiration visuelle ou littéraire, mais d'un mécanisme situé au cœur du processus de création. C'est là que réside la singularité de Jarry, que j'entends exposer dans la troisième partie de ce livre. Si le titre évoque « les théâtres d'Alfred Jarry », c'est parce que le théâtre, dans le cas de Jarry, est une

expérience polyédrique. C'est d'abord la pratique du théâtre amateur qui s'entrelace avec les autres activités artistiques de Jarry. C'est ensuite la réflexion sur le théâtre, qui donne lieu à nombreux comptes rendus, à quelques articles critiques et à deux conférences. C'est enfin l'écriture littéraire, conçue comme un acte spectaculaire. L'opposition entre littéraire et théâtre se trouve à son tour éliminée. Jarry transpose l'espace d'écriture dans le castelet de marionnettes. Mais comment une telle transposition est-elle possible ? Comment le texte littéraire peut-il fonctionner à la manière d'un dispositif théâtral ?

La synthèse des deux disciplines en recouvre une autre : celle de la vie et de la littérature. Le théâtre permet d'effacer la frontière qui les sépare. On entend ici l'écho de la thèse d'Arthur Schopenhauer selon laquelle « [le] monde est ma représentation³ », qui sert de base à la réflexion moderniste sur l'indépendance de l'art à l'égard de la vie. Jarry traduira l'idée de Schopenhauer à travers la science *pataphysique*, qui décrit « un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel » (GODE, I, p. 668). La pataphysique est tout d'abord la manifestation du « moi » créatif et singulier. La définition que lui donne Ubu dans « Guignol » (1893) est significative : « La pataphysique est une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir » (MSM, I, p. 182). Jarry « recrée pour son usage un univers individuel, libéré de l'espace et du temps, dont il est le dieu – ou le magicien démoniaque⁴ ».

La marionnette ne remplace pas l'acteur, mais l'écarte du champ visuel du spectateur. Pour reprendre la formule poétique d'Henri Gouhier, « de l'acteur il ne reste qu'une présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une

3. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tr. August Burdeau, t. I, sixième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 3.

4. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 564.

source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme⁵ ». Jarry prétend appliquer à l'écriture littéraire ce procédé propre au théâtre de marionnettes. Le texte se transforme en objet, à la manière d'une marionnette ou d'un masque, par lequel l'auteur manifeste sa présence : « Jarry anime les mots et la page, comme un acteur un masque, comme un montreur ses marionnettes⁶ ». La définition de la « théâtralité » que propose Michel Corvin me semble stimulante à ce sujet : « [...] la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas), et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque⁷ ». La théâtralité de Jarry dépasse la scène et pénètre la vie et l'œuvre jarryques dans leur intégralité. Elle devient une expérience totale, multiforme, infinie, sans limites, qui traverse toutes les formes potentielles.

5. Henri Gouhier, « La marionnette », in Didier Plassard (dir.), *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004, p. 84.

6. Paul Edwards, « Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler », in Henri Béhar, Julien Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, actes du colloque international, Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 115-116, Paris, SAAJ / Tousson, Du Lérot, 2007, p. 74.

7. Michel Corvin, « Théâtralité. Post-scriptum », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L-Z, Paris, Bordas, 1995, p. 884.