HAL
open science

Le Secret de Polichinelle : Politique de la marionnette chez Charles Nodier, Alfred Jarry et Gustave Kahn

Julien Schuh

To cite this version:

Julien Schuh. Le Secret de Polichinelle : Politique de la marionnette chez Charles Nodier, Alfred Jarry et Gustave Kahn. Colloque international " Gustave Kahn ", Nov 2006, Paris, France. hal-00984001

HAL Id: hal-00984001

https://hal.science/hal-00984001v1

Submitted on 26 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Secret de Polichinelle : Politique de la marionnette chez Charles Nodier, Alfred Jarry et Gustave Kahn

Julien Schuh (Reims Champagne-Ardenne)

En 1906 paraît chez Sansot une pièce du répertoire du Guignol, *Polichinelle*, réécrite par Gustave Kahn. Dans l'étude qui précède cette pièce, Kahn dresse un historique du pantin de bois, conçu comme un art de la synthèse : *Polichinelle* est un drame « superhumain », dont le héros représente, par ses exagérations mêmes, les « grands mouvements de l'âme humaine ». Cette conception du théâtre de marionnettes comme miroir symbolique de l'humanité est très commune au XIXe siècle, et à conduit à analyser les implications politiques du Guignol, à interpréter les caricatures utilisant ce personnage pour critiquer les gouvernements. Mais j'aimerais ici suivre un autre chemin, et analyser la relation qui peut exister entre modèles politiques et modèles esthétiques ; tenter de cerner la façon dont les idées sociales des écrivains influent ou interagissent avec leurs modèles esthétiques. Dans cette perspective, le guignol est le lieu d'une réflexion sur les relations entre l'auteur et le public, un modèle des rapports entre les politiciens et le peuple. Il permet de penser, de manière symbolique, la quête de l'unité mythique de la Nation, qui constitue le grand rêve « esthético-politique » de l'Occident au XIXe siècle[1]. L'art des marionnettes est la figure simplifié de l'Art : celui qui permet, selon le fantasme romantique hérité de l'idéalisme allemand, de relier les individualités dans une représentation mythique, qui donne son unité à un peuple, comme Homère fonda l'unité de la Grèce antique[2]. Les étapes de cette quête au XIXe siècle sont déjà tracées dans la préface du *Polichinelle* de Gustave Kahn, qui va de Charles Nodier à lui-même, en passant par un auteur que Kahn appréciait, qui fut son intime et qui lui vouait une grande admiration, Alfred Jarry. Ces trois auteurs se sont intéressés aux marionnettes comme modèles sociaux et esthétiques, et l'évolution de leurs pensées, souvent contradictoires, sur ces bonshommes de bois, permet d'éclairer les rapports ambigus que les auteurs du XIXe siècle proposaient entre la vie de la cité et les cercles littéraires.

[1] Quête qui explique la forme de l'opéra wagnérien, synthèse des arts et des mythes réunifiant la Nation autour de cycles de représentations. Voir Timothée Picard, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

[2] Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, Christian Bourgois éditeur, coll. Détroits, 1987, p. 88.

Charles Nodier : entre miroir critique et synthèse populaire

Charles Nodier occupe une place de choix dans la préface du *Polichinelle* de Gustave Kahn. C'est en effet l'un des premiers écrivains à se placer sous le signe du Guignol, à identifier son projet esthétique et son être même avec lui au point de finir par demander une forme d'exorcisme : « Nous sommes, *Polichinelle* et moi, les deux membres d'une équation […], mais cette solidarité m'épouvante. […] Je regrette le *Polichinelle* de mes illusions. Je le plains dans l'amertume de mon cœur ! mais je ne l'estime plus assez pour l'aimer. Délivrez-moi de *Polichinelle*[3]. » Pour comprendre la place croissante que la marionnette occupe dans l'esprit du dériseur sensé, il faut revenir à sa conception de la littérature et de la société humaine. Ce n'est pas un hasard si les écrits de Nodier qui tournent autour du Guignol sont signés du pseudonyme de « Dr Néophobus », celui qui craint la nouveauté au point d'amasser les chroniques contre les chemins de fer, les néologismes révolutionnaires, la science, le suffrage universel et autres prétendus progrès. Le spectacle de marionnette est une forme de retour à une origine perdue, une société idéale, simple et poétique, pour laquelle la littérature fonde la morale et le lien social.

Comme l'écrit Anne-Marie Roux, « L'Âge d'Or n'est pas un symbole littéraire, un motif ornemental dans son œuvre. Il est présenté sous une forme narrative et permet de suggérer les conditions rêvées, et perdues, d'une communication orale et d'une rencontre avec le public populaire et enfantin[4]. » Dans ses *Notions élémentaires de linguistique*, Nodier met au centre des relations sociales le langage et la littérature. Dans l'âge d'or qui n'a jamais eu lieu, mais qu'il se plaît à imaginer, les relations langagières sont directes, fondées sur un état de langue primitif qui possède les mots véritables (non pas donnés par Dieu, mais construits selon la sensation saillante[5]), une langue simple et harmonieuse, imitative, et par là essentiellement poétique[6].

---

[3] « Les Marionnettes », *Nouvelles suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, nouvelle édition, Charpentier, 1860, p. 429-430. Ce texte avait paru sous la signature du Dr Néophobus en deux livraisons de la *Revue de Paris*, en novembre 1842 et mai 1843.

[4] Anne-Marie Roux, « L'âge d'or dans l'œuvre de Nodier : Une recherche du temps perdu à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 16, 1977, « Autour de l'âge d'or », p. 22. Sur ce sujet, et sur les idées politiques de Nodier, voir également Jean Larat, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844) : Étude sur les origines du romantisme français*, Champion, 1923, et Paul Bénichou, « Charles Nodier », *L'École du désenchantement* (1992), dans *Romantismes français*, t. II, Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 1507-1561.

[5] Voir Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, Pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire* (1834), Genève-Paris, Droz, 2005, p. 8 et 30.

[6] Voir Gérard Genette, « Onomatopoétique », *Mimologiques : Voyage en Cratylie* (1976), Éditions du Seuil, coll. Points, 1999, p.167-205. Comme l'écrit Nodier, « J'ai dit, et je crois avoir prouvé, que les premières langues s'étaient formées des éléments les plus essentiels de la poésie ; dans leur mécanisme physique, elles étaient imitatives ;

La poésie est fondée selon Nodier sur la polysémie naturelle des langues primitives : ayant peu de vocables, elles font appel aux figures pour signifier davantage. L'homme primitif était naturellement poète :

> Il ne possédait des ressources de la parole que ce qui suffit strictement à l'expression des premiers besoins et des premières pensées. Sa langue, pauvre en vocables, était riche du moins en acceptions merveilleuses, comme cette pièce de monnaie du voyageur maudit, qui prend dans tous les pays l'empreinte du souverain régnant, et qui se reproduit toujours pour tous les usages[7].

Nodier l'oppose à nos langues déchues, algébriques, qui tendent à l'univocité sémantique. La langue des lexicographes est « un cadavre[8] » face à la polysémie des langues primitives :

> Une langue parfaitement exacte, c'est-à-dire qui aurait un signe exclusif pour chacune des perceptions des sens et des notions de l'âme, comme la demandent les philosophes, n'aurait plus rien de l'élégance, de la grâce et de l'élévation des langues qu'il nous a été permis de faire[9].

L'indigence des langues primitives est ainsi la source de leur suggestivité : parce qu'elles sont simples, leurs mots sont des puits de significations. L'image du kaléidoscope rend compte de la présence essentielle du sens en leur sein :

> C'est que hors d'une langue pauvre, il n'y a point de poésie. L'expression poétique était aux premiers hommes ce qu'est un fragment de verre coloré dans le kaléidoscope. Elle changeait de place et d'effet à toutes les émotions qui agitent le langage, et se prêtait avec un éclat toujours nouveau à toutes les nouvelles combinaisons de la pensée[10].

---

c'est l'harmonie ; dans leur application aux idées abstraites, elles étaient allusives ; c'est la figure. Or, la poésie est en principe une langue harmonieuse et figurée. » (*Notions élémentaires de linguistique*, *op. cit.*, p. 49.)

[7] *Notions élémentaires de linguistique*, *op. cit.*, p. 50.

[8] *Idem*, p. 9.

[9] *Id.* p. 46. La même idée est exprimée dans un compte-rendu plus ancien, « *Antigone*, de M. P. S. Ballanche », *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, Raymond, 1820, p. 270-271, repris du *Journal des Débats*, 4 avril 1815, 29 janvier et 6 février 1816.

[10] *Id.*, p. 52.

Les langues primitives entretiennent une relation ontologique au sens, qui semble jaillir de leurs vocables comme d'une source profonde, ou comme les vins aux goûts toujours divers de la bouteille de Rabelais[11].

Or ces langues primitives, simples et poétiques, sont au fondement de la société. L'algèbre est une langue morte qui ne sert qu'au calcul ; mais avec une langue vivante comme l'argot, « tout ignoble qu'il soit dans sa source, on referait un peuple et une société[12]. » Les langues originelles sont les conditions du lien social : « Le balbutiement de l'enfant au berceau, c'est le langage de la première société avant que toutes les ressources de son organisme vocal eussent été manifestées à son entendement, et conquises par son expérience ; et ce langage embrasse déjà toutes les idées fondamentales de la civilisation[13] ». Seule une langue simple assure une communication véritable ; la décadence des langues est une conséquence de la civilisation, de la création de l'alphabet qui a produit le détachement des signes et des choses : « La lettre enfanta la diffusion des langues et celle des sociétés, la guerre et le despotisme. L'âge d'or était fini, et l'homme sortait pour la seconde fois du paradis terrestre[14]. »

Une langue lettrée entre en décadence et ne sert plus à exprimer que des idées fausses ; c'est « un masque, une larve, un cadavre » : « Elle posséderait la vérité absolue qu'elle ne pourrait pas la donner[15]. » L'écriture signe le déclin de la société, la séparation entre les hommes, la mort de la pensée : « Fixée avec des signes convenus, elle fut ce qu'est la monnoie aux trésors de la Providence ; ce qu'est un morceau de cuivre empreint ou flétri d'une effigie d'homme, qui représente le travail du pauvre et le pain de ses enfants, mais qui ne le nourrit point : un algèbre stérile et froid pour ceux qui l'entendent, incompréhensible pour ceux qui n'en ont pas l'inutile et triste secret[16] ».

Nodier ne regrette pas, comme les romantiques et les futurs symbolistes, les conditions prérévolutionnaires de la communication littéraire, qui offraient aux hommes de lettres un statut

---

[11] « Le langage simple et limpide des premières sociétés était semblable […] à ce nectar de la dive bouteille qui prenait, au gré de la fantaisie, toutes les saveurs que l'imagination voulait lui donner. », *id.*, p. 53. Nodier fait allusion au *Cinquième livre* de Rabelais, chap. XLII.

[12] *Id.*, p. 47.

[13] *Id.*, p. 20.

[14] *Id.*, p. 74. Voir sur le même sujet « De la perfectibilité de l'homme, et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », *Œuvres de Charles Nodier*, t. V, *Rêveries*, Renduel, 1832 p. 239-265 : l'imprimerie selon Nodier formate les écrits et propage des idées qui ne servent pas au peuple, contribuant ainsi à la décadence de la civilisation.

[15] *Id.*, p. 76.

[16] « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », *Œuvres de Charles Nodier*, t. V, *Rêveries*, Renduel, 1832, p. 272.

dans les salons, et le bénéfice d'une communication directe. Mais il rattache bien le problème de la communication et de la communion sociale à l'émergence de la lettre et à sa diffusion par l'imprimerie : le langage écrit produit des communautés restreintes, il conduit à la séparation des hommes et au déclin de la civilisation. Face à l'absence de communication réelle de ses contemporains, à leur incapacité à établir une littérature saine et un état social stable, Nodier regrette le statut primitif du poète, intermédiaire avec le divin et caution morale de la tribu, « magistrat et pontife[17] ». Il rêve d'un retour à la primitivité qu'il a entrevu au sein des Méditateurs, ce groupe d'anciens élèves de David qui, au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles, parcouraient Paris en toges antiques, barbus et chevelus, et n'admiraient que l'art primitif grec, celui des vases les plus anciens[18]. Le modèle grec fonctionne ici pleinement : la seule union possible entre les hommes est celle que le Poète-mage crée par son chant, forme de mythe fondateur.

Or les marionnettes représentent chez lui un espace de réflexion sur cette thématique, et peut-être le moyen d'une réforme. Spectacle populaire, la marionnette possède en effet les conditions du signe parfait selon lui, signe natif et naturellement polysémique. Mais il faut distinguer deux étapes dans la façon dont Nodier considère le Guignol[19].

Au départ, il s'agit pour lui de critiquer les institutions : le Guignol, selon une tradition bien établie, n'est qu'une image de nos hommes politiques, marionnettes guidées par l'opinion, vides de sens, bénéficiant d'un prestige fondé sur le décorum. Nodier pense le guignol comme un spectacle de la *représentation*, parodie de l'unité politique véritable. Dans l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, en 1830, Polichinelle est invoqué, de manière ironique, comme le héros d'un peuple décadent : « Grotesque Achille du peuple », c'est un « Simulacre animé de l'homme naturel, abandonné à ses instincts naïfs et ingénieux », le philosophe de son siècle « dont la tête de bois renferme essentiellement dans sa masse compacte et inorganique tout le savoir et

---

[17] « Du fantastique en littérature » (1830), *Contes fantastiques*, nouvelle édition, Charpentier, 1882, p. 6 ; paru initialement dans la *Revue de Paris*, novembre 1830.

[18] Voir Jacques-Rémi Dahan, « Charles Nodier et les "Méditateurs" », *Lendemains*, n° 25-26, février 1982, Berlin, p. 71-82 ; Paul Bénichou, « Le premier Nodier et les "Méditateurs" », *Le Sacre de l'écrivain* (1973), dans *Romantismes français*, t. I, Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 201-211 ; Étienne-Jean Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1800 », *Louis David, son école & son temps : Souvenirs*, Didier, 1855, p. 420-438, et enfin, repris dans le même volume, Charles Nodier, « Les Barbus », p. 438-447.

[19] L'étude de Ginette Picat-Guinoiseau, « La parole sans le geste : les marionnettes ou le théâtre essentiel », *Nodier et le théâtre*, Genève, Champion, 1990, p. 255-276, apporte des éléments intéressants mais simplifie trop le processus selon lequel Nodier considère la marionnette.

tout le bon sens des modernes[20] ». Ne remontant pas plus haut que Brioché dans l'histoire du guignol, Nodier en fait une image de nos institutions corrompues, une synthèse ironique de notre décadence. Comme il le rappelle en 1831[21], dans l'épilogue de ses *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, le « rapprochement des âmes nobles et tolérantes » est « la seule garantie du corps politique » ; les hommes censés représenter le peuple ne sont que des marionnettes :

> Il est assez indifférent, peut-être, que le maniement des affaires soit abandonné à des mannequins en bas de soie et en talons rouges, ou à des pédants en robe noire et à bonnet carré ; et si c'étoit dans une autre combinaison que résidât le seul principe organique possible de la société, car cette allure est celle du monde. Ce qui est indispensablement social, c'est l'harmonie des honnêtes gens, sous quelque drapeau que le hasard des circonstances et la nécessité des positions les aient placés[22].

Polichinelle ne fait que confirmer ce principe central de la pensée de Nodier : « Tout système politique est faux, parce que la société est une déception, et qu'il n'y a point de perfection possible dans le faux[23]. »

Mais déjà, dans les chapitres qu'il consacre dans son roman ironique au gouvernement de Popocambou-le-Chevelu, roi de Tombouctou, la marionnette occupe une autre position, qui n'a pas été analysé par les critiques qui se sont intéressé au guignol chez Nodier. Le roi de cette étrange nation consulte, au lieu de ministres, des perruques, posées sur des têtes de bois construites par le sculpteur Mistigri ; or il se trouve que « le peuple n'avoit jamais été aussi heureux de subir l'influence des perruques que depuis qu'il n'y avoit plus de têtes dedans[24]. » Les têtes de bois, autre forme de la marionnette, ne sont pas foncièrement mauvaises : par leur simplicité, elles se rendent disponibles à toutes les interprétations du roi — ce qui est, on s'en souvient, la condition de la poésie : l'un des conseiller, « lisse comme un œuf », trouve ainsi tous les emplois que le roi veut bien lui fournir, comme le lui explique Mistigri : « Vous en ferez un

[20] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle Frères, 1830, p. 204-206.
[21] Après la fin de la Restauration et l'instauration de la Monarchie de Juillet qui fait de Louis-Philippe le roi des Français, légitimé par le peuple.
[22] Charles Nodier, *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire* (1831), t II, Charpentier, 1864, p. 364.
[23] *Idem*, p. 356.
[24] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle Frères, 1830, p. 252.

grand seigneur assidu au petit lever, un dignitaire de naissance, un conseiller de faveur, un académicien de fortune, un ministre de transition, un journaliste officiel[25]. »

De la même façon, dans le « Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe », la royauté est assurée dans « l'île de la Civilisation » par « un charmant petit monarque de palissandre incrusté qui est mû par des rouages fort simples, comme une horloge de bois[26]. » Dans cette état parfait, pas de révolution à craindre : la marionnette, figure idéale et simplifiée, est un miroir dans lequel le peuple peut voir ce qu'il souhaite.

C'est le sens encore du « Polichinelle » écrit pour le recueil *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un* en 1831[27], dans lequel on voit poindre cependant l'admiration de Nodier pour les pantins et leur politique admirable. Polichinelle a compris les rouages de la politique ; il réunit les conditions du « *décorum* ». Il fonde son pouvoir sur l'ignorance des « faits intimes » de son existence : « Polichinelle qui a pour devise l'*Odi profanum vulgus*, a senti que les positions solennelles exigeaient une grande réserve, et qu'elles perdaient progressivement de leur autorité, en s'abaissant à des rapports trop vulgaires[28]. » Entre la foule et le ciel, il bénéficie de la place parfaite pour garantir son pouvoir :

> Polichinelle entend mieux le *décorum* d'un pouvoir qui ne vit que par l'opinion. Il se tient sagement à son entresol au-dessus de toutes les têtes du peuple, et personne ne voudrait le voir à une autre place, tant celle-là est bien assortie à la commodité publique, et heureusement exposée à l'action des rayons visuels du spectateur[29].

Son pouvoir émane de la même source que celui des religions antiques : son secret « consiste à se cacher à propos sous un rideau qui ne doit être soulevé que par son compère, comme celui d'Isis » ; « Sa puissance est dans son mystère, comme celle de ces talismans qui perdent toute leur vertu quand on en livre le mot[30]. » On reconnaît ici le caractère hiératique, sacré de la marionnette qui sera beaucoup utilisé à l'époque symboliste. La scénographie du Guignol est essentielle ici : c'est par une réflexion sur le spectaculaire et sur l'union d'un public

---

[25] *Idem*, p. 239.
[26] Charles Nodier, « Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie australe », *Nouvelles suivies des Fantaisies du dériseur sensé* (1830-1836), nouvelle édition, Charpentier, 1860, p. 379.
[27] Charles Nodier, « Polichinelle », *Paris, ou le Livre des Cent-et-un*, t. II, Ladvocat, 1831, p. 139-157.
[28] *Idem*, p. 142-143.
[29] *Id.*, p. 143-144.
[30] *Id.*, p. 45.

dans un point focal de concentration des regards que Nodier fait basculer la marionnette de la fausse représentation à la synthèse véritable d'un peuple. Guignol est roi : créé par la foule, il lui offre en retour l'affirmation de son unité. Guignol utilise à la perfection les procédés de déification ; il synthétise les pouvoirs du décorum. Vide, il peut cependant, par sa simplicité, mener la foule.

La description du Guignol, qui peut passer à première vue pour une critique des institutions représentatives, devient ainsi bientôt sous sa plume de Nodier l'expression des conditions mêmes d'un spectacle parfait. Mais le sens de Guignol est vide ; pour retrouver son essence poétique, Nodier doit le ramener à son origine — de la même façon qu'il faut retrouver l'étymologie immédiate d'un mot pour en saisir le sens. Guignol, une fois rattaché à son histoire, retrouve en effet aux yeux de Nodier les conditions de la poésie primitive.

Dans son importante étude intitulée « Les Marionnettes », qui paraît en deux livraisons de la *Revue de Paris* en novembre 1842 et mai 1843, Nodier livre ses réflexions finales sur l'art des marionnettes. Si l'ironie persiste, on reconnaît dans ce texte les préoccupations essentielles de Nodier : celle d'une littérature originelle, fondatrice de la société et de la morale, capable de guider les hommes et de rétablir la communication impossible entre les poètes et le public. Selon Nodier, les marionnettes ont précédé les acteurs : « l'art primitif, c'est la comédie des *marionnettes*[31]. » Les marionnettes sont issues du « plus simple de tous les drames possibles[32] », celui de la fillette qui joue avec sa poupée, et incarne momentanément la loi morale face à son jouet[33]. On retrouve dans cette situation primordiale la fonction de la poésie primitive, chargée de relier les hommes et de leur apporter la morale : issue de l'enfance de l'humanité, les marionnettes représentent la littérature première, la source de toute société : « Depuis le jour où les *marionnettes* ont cessé d'être les précepteurs du genre humain, il n'a fait que descendre[34]. » Cette faculté d'incarner la morale d'un peuple procède de leur simplicité essentielle. Contrairement au théâtre, qui met en scène des hommes, le spectacle des marionnettes ne présentent que des idées :

---

[31] « Les Marionnettes », art. cit., p. 391.
[32] *Idem*, p. 389.
[33] Pour la fonction morale que Nodier attribue au théâtre, voir Charles Nodier, « Influence réciproque de la société sur le théâtre, et du théâtre sur la société », *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, t. I, nouvelle édition, Charpentier, 1856, p. 353-365.
[34] *Id.*, p. 391.

> La comédie classique met l'homme en scène. C'est à l'homme qu'elle s'en prend. Elle attaque le *vicieux*.
>
> La comédie des *marionnettes* ne met en scène que des *marionnettes*. Elle se prend à des *marionnettes*. Elle attaque le *vice*[35]. »

Alors que le théâtre, de nos jours, ne peut attaquer les hommes sous peine d'être victime de pressions sociales, les marionnettes n'attaquent que l'essence du vice : « Dans la comédie des *marionnettes*, il n'y a rien de l'espèce, pas même la substance[36]. » Cette situation leur assure une indépendance parfaite : « Les *marionnettes* ne sont pas subventionnées, du moins en tant que *marionnettes*. Les *marionnettes* vivent par elles-mêmes, du consentement universel, indépendantes des gouvernements qui passent et des nations qui s'en vont ; et c'est pour cela qu'elles vivent toujours[37]. » Comme les mots simples des langues primitives, kaléidoscopiques car le manque de vocabulaire nécessitait la polysémie et le sens figuré, le guignol est poétique et éternel, pouvant changer à volonté de sens ; c'est en cela qu'il transcende les époques et représente une forme de poésie parfaite. Au décorum de Polichinelle, fondé sur l'opinion du peuple et essentiellement vide, succède une capacité poétique à tout suggérer, un jaillissement natif de sens qui fait de la marionnette, non plus la synthèse fictive d'un peuple qui se reconnaît en un miroir vide de sens, mais le centre d'une véritable communauté.

La genèse de la marionnette bisontine de Barbisier est en cela exemplaire : Nodier en fait le symbole d'une effigie qui n'est pas la représentation fictive d'un ensemble de citoyens unifié arbitrairement par annexion royale, mais l'incarnation d'un peuple né d'un même sol, partageant un même patois. Nodier, au prix de quelques raccourcis, rappelle l'histoire de Besançon, ville impériale libre avant que Louis XIV ne l'annexe au royaume de France[38]. Cette annexion montre que le royaume de France est fondé sur une unité factice, celle d'un prince qui n'a que faire des singularités des peuples. Un homme, Barbisier, s'éleva contre le despotisme royal, sans parvenir à être entendu ; mais son souvenir fut perpétué sous la forme d'une marionnette :

> Si BARBISIER étoit mort dans le Péloponnèse, les Grecs en auroient probablement fait un de leurs sages.

---

[35] *Id.*, p. 394.
[36] *Ibidem.*
[37] *Idem*, p. 396.
[38] *Id.*, p. 400-401.

> S'il étoit mort dans le Latium, les Romains en auroient peut-être fait un de leurs dieux domestiques.
>
> Je ne sais ce qu'en auroient fait les Francs-Comtois des premiers âges.
>
> Les Francs-Comtois du XVIIe siècle n'hésitèrent pas un moment : ils en firent une *marionnette*.
>
> Un ouvrier rustique tailla de son couteau un morceau de bois en forme de figure humaine ; il le montra au peuple affligé, en lui disant : Voilà BARBISIER ; et le peuple rit[39].

Intégrée au Mystère de la Nativité joué à Noël à Besançon, ce personnage devient un porte-parole du peuple : « La mission spéciale de Barbisier étoit d'exprimer aux pieds du Dieu nouveau-né les véritables doléances du vrai peuple, qu'il faut bien prendre garde de confondre avec l'autre[40]. » Ce rôle de « pondération » du despotisme est le rôle essentiel des marionnettes : « La principale difficulté du gouvernement sous un système représentatif, résulte de l'impossibilité presque absolue de maintenir un équilibre parfait entre deux pouvoirs qui se menacent incessamment, et qui ont d'excellentes raisons pour cela : le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif[41]. » En cela, les « *marionnettes* sont essentiellement constitutionnelles[42]. » Nodier peut enfin répondre à l'angoissante question qui le poursuit depuis plusieurs années : qu'est-ce que Polichinelle ?

> J'ai vu passer une révolution, un empire, une restauration qui n'a rien restauré, si ce n'est le principe absurde et fatal qui avait tout détruit, et j'ai attendu patiemment, parce que la solution des grandes questions politiques est un secret réservé qui n'appartient pas aux puissances de la terre.
>
> C'est le secret de *Polichinelle*.
>
> *Polichinelle*, en dernière analyse, c'est l'expression du peuple[43].

Il faut bien distinguer ici entre le « vrai peuple » et le faux : la marionnette est une création du peuple authentique, celui qu'unifie une langue et une terre, non une représentation du peuple fictif que forme les nations despotiques ; « l'autre » peuple, c'est le peuple représenté, image fausse, signe vide ; la marionnette est le symbole d'une véritable unité linguistique, historique et

---

[39] *Id.*, p. 414.
[40] *Id.*, p. 417.
[41] *Id.*, p. 399.
[42] *Id.*, p. 398.
[43] *Id.*, p. 429.

régionale. Dans le spectacle du Guignol, la foule entre en adéquation avec ses propres mythes, avec ses figures fondatrices. Contre la mécanisation de l'imprimé et la mass-médiatisation de la littérature, Nodier voit dans le Guignol un moyen de lier une relation directe entre les hommes. Le spectacle essentiel des pantins est l'occasion d'une communion du peuple qui lui redonne son unité ; à la marionnette vide de l'homme politique, il oppose la marionnette pleine de la tradition populaire (comme il oppose la langue naïve, pleine, à la langue creuse des contemporains) ; la simplicité de la marionnette est une simplicité pleine de sens.

Alfred Jarry : le miroir aux alouettes

Chez Jarry, un demi-siècle plus tard, ces notions s'inversent. On connaît la passion pour les marionnettes de Jarry, qui mania longtemps les ficelles, depuis le « Théâtre des Phynances » de son enfance jusqu'à la scène du « Théâtre des Pantins »[44]. Cette passion culmine avec l'adaptation d'*Ubu Roi* sur la scène du Théâtre de l'Œuvre en décembre 1896. Jarry fait alors résider l'intérêt de cette pièce moins dans son texte que dans la volonté d'instaurer l'esthétique de la marionnette sur une scène réelle.

Comme l'on rappelé de très nombreux critiques, cet effort correspond à une vague d'anti-théâtralisme : contre les décors « exacts » des drames naturalistes, contre la mise en scène d'Antoine au Théâtre Libre, contre le théâtre d'Augier, de Dumas fils, de Becque, il s'agit pour beaucoup d'auteurs symbolistes de dégager la scène de la présence encombrante de l'acteur, de simplifier les décors, de rendre les gestes hiératiques pour atteindre une sorte de spectacle idéal, libéré des contingences de la présence de l'acteur pour mieux représenter au plus près l'essence des idées de l'auteur[45]. La marionnette elle-même apparaît à certain comme l'acteur idéal de ce spectacle éthéré ; comme le rappelait déjà Charles Magnin en 1852, « les marionnettes touchent, par une foule de points peu remarqués, à tout ce qu'il y a au monde de plus grave et de plus considérable, aux sciences, aux beaux-arts, à la poésie, aux cérémonies du culte, à la politique[46]. »

---

[44] Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 331 *sqq*.

[45] Voir particulièrement Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, Publications de la Sorbonne, 1980, p. 24 *sqq*. ; Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957 ; Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1934), Genève, Slatkine Reprints, 1972 ; et plus récemment Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-IV, hiver 1996-1997.

[46] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, 2e édition revue et corrigée, Michel Lévy, 1862, p. 4.

Synthèse des arts, « microcosme théâtral[47] », le théâtre des marionnettes touche au divin, livrant aux hommes l'essence de leur existence. Pour Anatole France, qui commente les spectacles du « Petit Théâtre » d'Henri Signoret, la « marionnette est auguste : elle sort du sanctuaire[48] » ; les poupées de bois « ressemblent à des hiéroglyphes égyptiens, c'est-à-dire à quelque chose de mystérieux et de pur, et, quand elles représentent un drame de Shakespeare ou d'Aristophane, je crois voir la pensée du poète se dérouler en caractères sacrés sur les murailles d'un temple[49]. » Maurice Bouchor, Adrien Remacle, Paul Margueritte partagent cette vision mystique de la marionnette[50], qui sera encore celle de Franc-Nohain, plus de trente ans après l'expérience du « Théâtre des Pantins ». Dans un article intitulé éloquemment « La mystique des marionnettes », il évoque son travail aux côtés de Jarry comme une forme de recherche de l'absolu :

> Notre technique de montreurs de marionnettes tendait résolument et systématiquement à la simplicité, ou, si vous préférez une expression plus technique elle-même, à la stylisation. […] commodité à part, cette stylisation correspondait le mieux à cette recherche des mouvements essentiels de nos personnages que, seuls, nous entendions nous appliquer à dégager, de même que dans les textes, nous estimions que seul méritait d'être exprimé un minimum de sentiments par un minimum de mots, essentiels eux aussi [51] […].

Jarry semble au départ s'inscrire dans cette tradition mystique de la marionnette. Ses premiers écrits l'inscrivent dans le mouvement symboliste finissant : il partage avec un Gourmont ou un Saint-Pol-Roux le culte de l'obscurité, et paraît valoriser l'idéal au détriment de la vie, plurielle et illusoire. Mais son premier recueil, les *Minutes de sable mémorial* en 1894, l'éloigne de l'idéalisme ambiant, qui pouvait être considéré comme une formule esthétique permettant d'assurer une communication essentielle, au sein du monde des idées, entre les hommes. Jarry propose une esthétique résolument égoïste, selon laquelle les monades humaines ne peuvent

---

[47] *Idem*, p. 9.
[48] Anatole France, « Les marionnettes de M. Signoret », *La Vie littéraire*, deuxième série, (1899), Calmann-Lévy, s.d., p. 148.
[49] Anatole France, « Hrotswitha aux marionnettes », *La Vie littéraire*, troisième série (1899), Calmann-Lévy, s.d., p. 11.
[50] Voir Maurice Bouchor, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *La Revue bleue*, t. XLV, 28 juin 1890, p. 802-808 ; Adrien Remacle, « Petit Théâtre », *Mercure de France*, t. IV, n° 28, avril 1892, p. 355-356 ; Paul Margueritte, *Le Petit théâtre (théâtre de marionnette)*, Librairie illustrée, 1888.
[51] Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1933, p. 2.

communiquer qu'indirectement : le centre d'idéalité qu'il recherche n'est pas dans le monde, il est en lui, tout aussi contingent que son existence externe. Il n'y a pas de sens caché dans un texte : le sens est dans le lecteur.

Mais ce retrait indéfini du sens, cette absence de fond du texte qui pouvait pousser au désespoir les écrivains des premières générations symbolistes, lui semble au contraire une chance. Si le lecteur peut proposer des sens sans nombre, interpréter à l'infini n'importe quel texte, il s'agit pour Jarry de tendre à ce lecteur des miroirs de diffraction du sens, des textes réduits à leurs éléments les plus simples, susceptibles du plus d'interprétation possible, selon une méthode qu'il nomme le « colin-maillard cérébral[52] ». On peut dès lors réutiliser des textes anciens, en changer leur contexte, pratiquer le collage et le plagiat : les œuvres n'ont que le sens que le lecteur leur donne en une situation donnée. D'où l'idée d'une autre forme de simplicité, à l'inverse de celle proposée par Nodier : puisqu'il n'y a pas de sens, de jaillissement possible, la simplicité prônée par Jarry est celle d'une virtualité libre de toute contingence. Le signe parfait pour Jarry est celui qui se défait de ses formes secondes pour devenir un « linéament », un objet interprétable à l'infini, assez simple pour être détaché de son contexte et réutilisé à volonté. Comme il l'explique dans un article sur le peintre Filiger, la création géniale repose selon lui sur l'oubli des éléments secondaires des objets, afin d'atteindre un état de virtualité totale : le génie, « ayant tout vu, senti, appris, […] s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout[53] ». Mais cette virtualité n'est pas celle, essentielle, des mots originels ; elle est la virtualité du vide, de la forme creuse qui peut être interprétée de toutes manières par ses crédules spectateurs.

Dans cette optique, la marionnette d'Ubu fonctionne comme l'image de cet oubli générateur de toutes les interprétations ; l'esthétique de la marionnette est un bon moyen de se débarrasser de « quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles » pour l'élite du public théâtral, « et qui encombrent la scène sans utilité, en premier rang le *décor* et les *acteurs*[54] ». Dans le discours qu'il prononce lors de la première représentation d'*Ubu roi*, Jarry applique ainsi à son personnage les conceptions synthétiques du Dr Misès, pseudonyme sous lequel le très

[52] Alfred Jarry, « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* (1894), *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 172

[53] Alfred Jarry, « Filiger », dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 1024 ; publié initialement dans le *Mercure de France* de septembre 1894.

[54] Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 406 ; publié initialement dans le *Mercure de France* de septembre 1896.

sérieux philosophe et psychologue allemand Gustav Theodor Fechner écrivait ses rêveries mystique : les contraires se rejoignent, et les « œuvres rudimentaires » valent les « plus parfaites » parce qu'elles possèdent toute la même forme sphérique dépourvue d'aspérités. Par conséquent, Jarry peut déclarer au public de l'Œuvre : « vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde[55]. » En mettant en scène Ubu, Jarry offre au spectateur une forme d'être rudimentaire, une marionnette dépourvue d'aspérité, aux gestes mécaniques et simplistes.

Le sens d'*Ubu roi* n'est pas prévu : Ubu est un être presque indéterminé, apte à recevoir toutes les interprétations possibles, à se plier à toutes les théories. La simplicité d'Ubu et de sa mise en scène impersonnelle peut en effet être celle des « œuvres rudimentaires », obscures de façon presque accidentelle, ou celle qui dénote une perfection retrouvée par la synthèse, signe de l'obscurité voulue et programmée. Jarry ne tranche pas : le résultat pour le lecteur est le même. Que le signe soit plein ou vide, sa simplicité est suffisante pour provoquer les interprétations du public. Jarry n'assume donc pas les lectures politiques de son drame : s'il remercie « Messieurs Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain et Bauër » pour leurs articles critiques, il avoue que « leur bienveillance a vu le ventre d'Ubu gros de plus de satiriques symboles qu'on ne l'en a pu gonfler pour ce soir[56]. » Comme l'explique, en paraphrasant Jarry, Romain Coolus, le Père Ubu « n'est ni Monsieur Thiers, ni le Bourgeois essentiel, ni le général Boulanger, ni Francisque Sarcey, ni vous, ni moi, ni personne : c'est le père Ubu, c'est-à-dire un épouvantail destiné à terroriser les petits garçons[57]. » D'une certaine manière, ces interprétations préalables à la représentation représentent tout ce que Jarry voulait éviter : des sens figés, délivrés par des autorités critiques qui imposent au public une lecture précise de la pièce ; or le drame idéal selon Jarry doit être interprété selon la singularité de chacun.

Cette mise au point est particulièrement nette dans un article-manifeste publié en septembre 1896 dans *Le Mercure de France*, « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». Dès les premières lignes de cet essai, qui sert très évidemment à préparer la réception tumultueuse d'*Ubu Roi* et à prévenir les critiques, Jarry pose une distinction très mallarméenne entre deux publics, la « foule » et les

[55] Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' ''Ubu Roi'' », dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit. p. 399 ; publié initialement dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1897.
[56] *Ibidem*.
[57] Romain Coolus, « Notes dramatiques », *Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1er janvier 1897, p. 38.

« bons esprits », les initiés. La foule est celle « qui ne comprend pas[58] », qui ne veut voir que sa propre image sur scène :

> Il y a deux choses qu'il siérait — si l'on voulait descendre jusqu'au public — de lui donner, et qu'on lui donne : des personnages qui pensent comme lui […], et l'impression de la création, supprimant la fatigue de prévoir ; et en second lieu, des sujets et péripéties *naturelles*, c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires, étant de fait que Shakespeare, Michel-Ange ou Léonard de Vinci sont un peu amples et d'un diamètre un peu rude à parcourir[59] […].

On retrouve ici le schéma d'isolement de l'espace littéraire symboliste : le public, entité uniforme et bourgeoise, ne reçoit les œuvres que passivement. Ce public est pensé sur le modèle démocratique : il ne comprend une pièce que si celle-ci fait appel aux lieux communs les plus galvaudés. Comme Jarry l'explique plus en détail dans un texte inédit de son vivant mais écrit sur le même manuscrit que « De l'inutilité du théâtre au théâtre[60] », il refuse de voir le théâtre sur le modèle de la « fête civique » égalitaire, préférant une assemblée réduite de pairs, selon le modèle aristocratique de la communication symboliste : « Il semble d'abord qu'une pièce de théâtre soit une fête civique, étant un spectacle offert à des citoyens assemblés. Mais notons qu'il y a plusieurs publics du théâtre, ou tout au moins deux : l'assemblée du petit nombre des intelligents et celle du grand nombre[61]. » Ces intelligents sont ceux « qui savent comprendre[62] » : ils forment une communauté qui est précisément celle que vise Jarry en écrivant son essai, celle de « cinq cents personnes » qui forment la communauté interprétative du symbolisme et qui seules peuvent donner corps à *Ubu Roi* en l'interprétant :

> S'il y a dans tout l'univers cinq cents personnes qui soient un peu Shakespeare et Léonard par rapport à l'infinie médiocrité, n'est-il pas juste d'accorder à ces cinq cents bons

[58] Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Le Mercure de France*, n° 81, septembre 1896 ; repris dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 405.
[59] *Ibidem*.
[60] Voir *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 1170. Une allusion à l'article de Lugné-Poe « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », paru dans *Le Mercure de France* d'octobre 1896, d'abord noté comme « à paraître » puis comme « paru » par Jarry (*Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p., p. 411), confirme la date de rédaction de ce manuscrit.
[61] Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 411.
[62] Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 405.

> esprits ce qu'on prodigue aux auditeurs de M. Donnay, le repos de ne pas voir sur la scène ce qu'ils ne comprennent pas, le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir[63] ?

On reconnaît ici l'image du destinataire idéal selon le schéma de communication symboliste : le lecteur ou le spectateur doit être un pair, un égal du créateur, qui interprète le texte selon sa propre singularité et fait lui-même œuvre de création en projetant son Moi sur les lignes abstraites esquissées par l'auteur. L'interprétation de la foule est figée, imposée par la société ; le public commun comprend « non de soi, mais d'autorité[64] », et « si l'on tient absolument à ce que la foule entrevoie quelque chose, il faut préalablement le lui expliquer[65] » ; le spectateur symboliste, lui, est une forme d'anarchiste de la pensée : aucune autorité (sinon la sienne propre) ne lui dicte d'interprétation. Jarry construit dans ses articles une image du public idéal correspondant à celle de l'espace littéraire symboliste : non pas un public unifié et homogène, démocratique et médiocre (les « idiosyncrasies et aptitudes à différemment comprendre […] se neutralisent dans une foule en tant que troupeau, c'est-à-dire foule[66] »), mais une collection de singularités qui n'ont en commun que leur caractère exceptionnel. En définitive, il nie la spécificité de la communication théâtrale : son public est un anti-public, il ne partage aucune détermination ; la valeur collective de la représentation n'est qu'illusoire, et chaque spectateur crée en lui-même un spectacle unique. C'est uniquement devant cet anti-public que peut fonctionner Ubu, fantoche qui ne tire son sens que de l'investissement interprétatif de ses spectateurs.

L'esthétique du Guignol signe donc pour Jarry le caractère illusoire de toute interprétation, mais aussi de toute représentation politique. Le Père Ubu ne représente pas l'essence d'un public, il ne fonde pas l'unité d'un peuple, il ne cautionne aucune autorité, qu'elle soit critique ou politique. Ubu, comme tout politicien, n'est qu'un miroir illusoire : chacun peut y lire, indéfiniment, ce qu'il souhaite. Les marionnettes de Jarry ne renvoient plus le spectateur qu'à lui-même, à ses propres préjugés ; elles ne fondent pas une communauté ; par là, elles appartiennent à l'anarchisme littéraire de l'époque. En effet, le seul rôle qu'Ubu peut assumer,

---

[63] *Idem*, p. 406.
[64] *Ibidem*.
[65] Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *La Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1er janvier 1897 ; *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 416.
[66] Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 408.

c'est celui de l'« anarchiste[67] » ; non pas l'anarchiste réel, mais l'égoïste littéraire, qui ne vit que par lui, volonté de puissance sur patte qui roule au gré de ses fantaisies et impose son désir, ou plus exactement le désir de chaque spectateur. Le kaléidoscope des significations, que Nodier voyait comme une propriété naturelle des mots, Jarry en déplace la focale sur le spectateur : si les mots sont chez lui des diamants de significations, c'est par la multiplication des interprétations de ses lecteurs, qu'il se flatte d'avoir prévu mais qu'il utilise en fait comme caution de son pouvoir auctorial. Le miroir des marionnettes est brisé, fragmenté ; il participe du monstre, et ne renvoie plus à aucune unité préalable. La seule relation possible entre les hommes est une relation de puissance, de pouvoir de l'auteur sur son public, des critiques sur la foule, du politicien sur le peuple. La simplicité du Guignol est donc chez Jarry une simplicité seconde, créée de toute pièce, une synthèse abstractive et centripète : il ne s'agit pas de faire jaillir le sens originel, comme un germe, mais de proposer des objets de suggestion simplifiés. Ubu n'incarne donc rien, sinon la virtualité de tout discours synthétique, une fois placé dans un contexte d'interprétation favorable, comme celui d'une scène d'avant-garde au public largement teinté de doctrines anarchistes. Ubu n'est plus qu'un Polichinelle en creux, vide de toute signification, un miroir aux alouettes servant à diffracter les opinions diverses d'une foule bigarrée et sans unité politique ; il est illusoire d'imaginer que l'art puisse former une communauté.

Gustave Kahn : une synthèse impossible

Gustave Kahn, en 1906, peut tirer les conclusions de plusieurs dizaines d'années de théories sur la relation de la marionnette au politique. Pour lui, qui répond à Nodier mais aussi à la pratique symboliste de la marionnette, il y a un constat d'échec dans le « déclin » du guignol, déclin que l'on peut analyser à la fois comme une déchéance esthétique (l'échec du symbole, de la synthèse, et par là du système symboliste) et une déchéance politique (signant l'incapacité de la bourgeoisie à fonder un pouvoir au centre de son point de mire). Kahn, « celui qui voyage en palais[68] », admiré par Jarry au point d'en faire l'un des auteurs pairs de la bibliothèque de Faustroll, s'est intéressé au guignol bien avant lui ; on sait qu'il a écrit en collaboration avec Laurent Tailhade une pièce inédite, *La Farce de Polichinelle*, récemment exhumée par Richard

[67] Alfred Jarry, « Autre présentation d'Ubu Roi », dans *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 402 ; publié initialement dans *La Critique* du 20 décembre 1896.
[68] Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), *Œuvres Complètes*, t. I, éd. cit., p. 561.

Shryock. Mais l'optique de Kahn diffère absolument de celle de Jarry et de la plupart des symbolistes : s'il lie également ses réflexions sur l'art de la marionnette avec sa pensée sociale, c'est pour finalement se monter méfiant envers Guignol. Dans la préface assez classique de son *Polichinelle* de 1906, il livre ainsi en filigrane les conclusions de plusieurs années de réflexions sur la marionnette comme miroir de la relation politique, mais aussi de la relation entre auteur et lecteurs, et des liens difficiles à établir entre esthétique et politique.

La préface du *Polichinelle* de Kahn s'ouvre sur une exclamation désolée : « Guignol est mort[69] ! » Qui sont les coupables ? Kahn désigne en premier lieu les différentes formes de l'insinuation du matérialisme dans l'art : l'« art réaliste », le « café-concert », le cirque, les sports, les nouveaux livres pour la jeunesse qui ont effacé le « beau trésor d'images féeriques » au profit d'une culture immédiate de la « lutte » et des « études scientifiques[70] ». Face à ces nouveautés, le Guignol a voulu se moderniser, et l'éternité de sa forme a disparu devant les assauts de la mode. Mais la vraie cause du déclin du Guignol, Gustave Kahn la voit dans la suprématie de la bourgeoisie, qui a remplacé le peuple véritable, uni autour d'une tradition originelle : « Le Guignol ressuscitera-t-il ? C'est possible ; c'est la bourgeoisie qui s'est éloignée de Guignol. Chaque fois que devant un public populaire on chante des rondes du temps jadis, il s'émeut et se passionne[71]. » Le déclin du Guignol est lié à l'essor de la bourgeoisie, d'une politique fondée sur la représentation et non sur la communion essentielle, typique des formes littéraires populaires. On retrouve ici des préoccupations proches de celle de Nodier, avec l'opposition d'un peuple véritable et d'un peuple fictif ; mais Kahn, au contraire du dériseur sensé, est un rationaliste convaincu. Si Guignol représente un état originel de communion populaire, il est aussi l'image d'un état ancien de la société, qui valorisait la force brute et la ruse. C'est ce qui explique encore son succès partiel :

> Polichinelle est pour beaucoup de gens ce miroir de vices et de vertus que tend le théâtre, de là son succès, de là sa gloire, et sa valeur, puisqu'il exprime bien, à la fois schématiquement et complètement, en détails et en symbole, ce que serait l'humanité sans

[69] *Polichinelle (de Guignol)*, précédé d'une étude par Gustave Kahn, Sansot, petite collection « scripta brevia », 1906, p. 9.
[70] *Ibidem.*
[71] *Idem*, p. 13.

l'incessant travail de la pensée apaisante et les progrès de la solidarité. Polichinelle c'est l'ancien régime[72].

Si Guignol représente l'essence de l'humanité, c'est celle d'une forme antérieure, brutale de la société qu'il serait absurde de vouloir retrouver. Comment le Guignol pourrait-il alors retrouver une fonction sociale dans la cité ? La seule solution envisagée par Kahn est celle d'une sorte de spectacle didactique pour le peuple :

> Les marionnettes, bien représentées à son attention, pourront peut-être un jour retrouver le même succès, mais alors ce seront peut-être de graves marionnettes, très au courant de la question sociale. Hagiographie ou art social, voila ce qui guette les marionnettes de l'avenir selon le parti politique qui voudra agiter leurs fils ; l'ancien jeu était classique et ne s'intéressait qu'aux grands mouvements de l'âme humaine[73].

Or l'on sait que Gustave Kahn était loin d'apprécier ce « art social » prôné par les théoriciens socialistes. Conscient, dès son retour en France en 1885, de l'importance des relations entre l'art et la société[74], il revient tout au long de sa carrière d'homme de lettres sur l'opposition schématique entre la littérature de tour d'ivoire ou l'art pour l'art, et la littérature sociale, une littérature de « vulgarisation » défendue par certains partisans d'un renouveau social[75]. Pour Kahn, l'idée même d'art social est en soi une erreur, dans la mesure où cette forme de création se voit immédiatement figée par des conventions politiques et des *a priori* sur les attentes du public prolétaire. Il ne s'agit que d'une répétition esthétisée des discours du parti, faisant de l'art un simple organe de propagande ; parler de points d'actualité, c'est faire de la vulgarisation, apporter « du déjà dit et du déjà su[76] ». Au contraire, le véritable « art social » est pour lui cet art de la tour d'ivoire : celui qui parvient à s'extraire du monde pour mieux le saisir, qui exprime une intériorité pour atteindre l'universel : « On ne fait d'art social ou non qu'en créant soi-même une orientation, qu'en posant une direction, en indiquant du doigt un point de l'avenir, où les autres

---

[72] *Id.*, p. 40.
[73] *Id.*, p. 13.
[74] Voir Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 32.
[75] Voir « L'Art social et l'Art pour l'Art », *Revue blanche*, t. XI, n° 82, 1er novembre 1896, p. 416-23 ; « Jésus et l'art social », *La Nouvelle revue*, t. XII, 15 septembre 1901, p. 310-16 ; « La Tour d'Ivoire », *La Nouvelle revue*, t. XXVII, 1904, p. 414-19
[76] « La Tour d'Ivoire », art. cit., p. 417.

ne distinguent encore rien ou pas grand'chose[77]. » La tour d'ivoire, mieux que la place publique, permet de s'extraire des contingences pour mieux observer la foule, analyser « les fils de ses directions pour conclure de ses besoins, de ses aptitudes, de l'ensemble de son avenir[78]. » Plutôt qu'un artiste qui concentre en une œuvre synthétique l'essence de la foule, Gustave Kahn préfère l'image d'un contemplatif qui reste en retrait pour lui procurer de nouveaux points de vue et lui imprimer des directions neuves. L'artiste individuel « ne fait au fond que syllabiser son moi d'une façon assez profonde pour que ce moi devienne un soi, c'est-à-dire l'âme de tous[79] » ; c'est une forme de surhomme, d'inconscient collectif, d'objectivation de l'homme : en s'enfermant en soi, en se retirant du monde, il apporte plus de neuf qu'en restant dans la société. Le politicien-guignol fait de la vulgarisation, il subit une direction préconçue ; l'artiste pur imprime une nouvelle impulsion.

Le Guignol ne peut pas répondre à cette injonction : il est incapable de s'élever assez haut pour donner de nouvelles directions au peuple. Il ne peut même plus s'afficher comme une synthèse populaire : la nouvelle jeunesse qui s'avance, éduquée selon des valeurs bourgeoises et matérialistes, ne peut plus se reconnaître en lui. Son seul avenir est dans la vulgarisation passéiste ; s'il a eu son rôle à jouer, son déclin est inexorable face à un véritable art populaire, qui se refuse à s'abaisser mais tire la foule vers le haut :

> […] il ne faut à aucun degré baisser le niveau de l'art, ni en restreindre les domaines ; il faut y hausser les bonnes volontés, et guider, à l'arrivée, les nouveaux admirateurs de la beauté ; il faut leur commenter les œuvres abstraites, et leur concrétiser ce qui leur paraît difficile à comprendre ; il sera nécessaire peut-être de leur donner du temps pour qu'ils s'assimilent certaines œuvres ; en tout cas, il ne faudrait pas installer partout Guignol sous prétexte que c'est plus simple[80].

Cet échec social du Guignol est aussi un échec de l'esthétique symboliste — ou plus exactement de l'esthétique que Kahn rattache à la figure de Mallarmé. Kahn admet la possibilité de la théorie symboliste de la synthèse : « il est logique et légitime de penser que tous les phénomènes humains peuvent en leur état essentiel être ramenés à un petit nombre de faits

---

[77] *Ibidem.*
[78] *Id.*, p. 418.
[79] « *Paul Verlaine*, par Jules Lemaitre », *Revue indépendante*, t. VI, n° 16, février 1888, p. 289.
[80] Gustave Kahn, « Jésus et l'art social », *La Nouvelle revue*, t. XII, 15 septembre 1901, p. 313.

généraux, et que, ceci admis, l'œuvre littéraire à faire consiste à grouper les plus essentiels de ces faits généraux dans un spectacle intégralement esthétique[81] ». Mais il préfère à ce synthétisme hiératique une théorie dynamique de la littérature : ces phénomènes changent de sens à chaque instant, par des effets d'action, de réaction et de « contrastes », provoquant une « infinie diversité[82] ». Il prône par conséquent une forme de clichage des mouvements de l'esprit, une écriture au plus près des mouvements de l'âme : « ne pouvant connaître que ce qui se passe en nous, il nous faut nous résoudre à le clicher le plus rapidement et le plus sincèrement possible en son essence, sa forme et son impulsion. De là, la nécessité d'une poésie extrêmement personnelle, cursive et notante[83]. »

Dans cette perspective, le Guignol, valorisé par les artistes symbolistes pour son caractère hiératique, simplificateur, est à l'opposé de l'art dynamique envisagé par Gustave Kahn, qui voit au contraire dans la pantomime l'art scénique du futur[84]. La pantomime, utilisé dans le *Cirque solaire* comme une caisse de résonnance mythologique au récit principal, apparaît très tôt aux yeux de Kahn comme une forme du « théâtre de l'avenir », selon le titre de l'étude qu'il donne à la *Revue d'art dramatique* en 1889. Art éminemment suggestif, capable de reproduire les moindres mouvements d'une idée dynamique en les traduisant dans l'espace, la pantomime est une sorte de squelette susceptible de fournir aux spectateurs des suites de tableaux oniriques : « Elle pourrait […], maniée sans ironie, être un canevas bref et transportable des œuvres écrites et fournir à tel auditeur, soit ayant déjà lu le poème schématisé, soit capable de le restituer, en tout cas, non gêné par un inutile bruit de paroles, de voir à sa fantaisie tel thème ailleurs développé et de se le développer pour lui-même à sa guise[85]. » Elle offre ainsi une meilleure réponse au problème de l'incarnation d'un drame cérébral dans la réalité que le Guignol, synthétique et figé. Le symbolisme de Kahn, résolument individualiste et anti-mallarméen, est donc une incarnation du dynamisme personnel qui ne peut que se méfier des marionnettes.

Le Guignol est donc pour Gustave Kahn à la fois l'image d'un spectacle populaire qui ne bénéficie plus d'une véritable unité, et celle de l'œuvre symboliste, hiératique et mystique,

---

[81] Gustave Kahn, « Chronique de la littérature et de l'art », *Revue indépendante*, t. VII, n° 19, mai 1888, p. 345-346.
[82] *Idem*, p. 346.
[83] *Id.*, p. 347-348.
[84] Voir Sophie Basch, « Théâtre de l'avenir, mannequins du présent et nostalgie de Guignol », dans *Gustave Kahn*, PUPS, coll. Colloques de la Sorbonne, à paraître.
[85] « Un théâtre de l'avenir : profession de foi d'un moderniste », *Revue d'art dramatique*, t. XV, juillet-septembre 1889, p. 350.

promettant une unité supérieure figée et mortifère. La simplicité des marionnettes est simplificatrice, son caractère social n'est que vulgarisation. Kahn ne croit ni en un jaillissement centrifuge du sens, ni en une synthèse centripète et simplificatrice ; son idéal de clichage dynamique exclu les modèles esthétiques de Nodier et de Jarry. Le déclin du Guignol selon Kahn est à la fois celui du modèle démocratique fondé sur la république bourgeoise, et celui du symbolisme, croyant possible d'incarner l'essence d'un objet dans une forme simple, croyance déjà en partie dynamitée par Jarry. Le public bourgeois, en se détournant du Guignol, montre que ce modèle de société ne fonctionne plus, jetant également le discrédit sur le symbolisme, et sur l'idéal du renouveau d'un art populaire. Pourquoi Kahn a-t-il abandonné l'idée de publier sa *Farce de Polichinelle* pour se contenter d'un *Polichinelle* conforme à la tradition ? C'est qu'il avait compris qu'un Guignol moderne était un contresens esthétique : les marionnettes ne peuvent exprimer que des essences figées, elles ne sont pas capables de s'adapter au dynamisme de l'art singulier des poètes qui montrent la voie. C'est le sens de la critique qu'il adresse aux *Histoires insolites* de Villiers de l'Isle-Adam, à l'ironie guignolesque :

> Non que le droit à la caricature ne soit légitime et qu'on ne puisse sur la marge de l'œuvre évocatrice, crayonner les hures des faunes et les profils des professeurs, non pas qu'on ne puisse à certaines heures, ériger un guignol où, dans de schématiques attitudes, des contemporains viendraient se dénoncer ; mais peut-être vaudrait-il mieux, au lieu de parsemer en nouvelles diverses ces accès de juste colère, condenser en un livre pince sans rire la douloureuse expérience qu'acquiert l'artiste au contact d'autrui[86].

Le seul intérêt d'une pièce de Guignol à son époque est d'ordre documentaire ; Kahn peut se contenter de préfacer une pièce anonyme. En définitive, l'exclamation « Guignol est mort ! » qui ouvre son étude n'est peut-être pas si désolée que cela, et le texte qu'il consacre au pantin sonne un peu comme un tombeau. Le déclin du Guignol dans les faveurs des écrivains peut alors être lu comme l'abandon progressif du rêve romantique d'un art reliant les hommes et (re)fondant une Nation sur le modèle grec antique. Guignol est mort, le Roi est mort, Dieu est mort : l'art du siècle nouveau entre dans l'ère de la fragmentation.

[86] Gustave Kahn, « Chronique de la littérature et de l'art », *Revue indépendante*, t. VII, n° 18, avril 1888, p. 148.