

ANDREA CORNAGGIA

Università degli Studi di Bergamo

Monstres d'inépuisable beauté. L'effondrement des limites du corps grotesque chez Alfred Jarry

Monsters of Inexhaustible Beauty: Collapsing the Limits of the Grotesque Body in Alfred Jarry's Work

ABSTRACT

Bakhtine songeait au pervertissement des frontières du corps chez les géants de Rabelais, condition qui favorise une meilleure réciprocité entre le monde intérieur et l'extérieur, en réduisant l'idée du corps hermétique à ce qui se passe dans la nature. Cette réflexion s'inscrit dans la logique carnavalesque de la Renaissance. Celle-ci favorisait dans tous les domaines l'inversion fructueuse des valeurs et la naissance de couples oppositifs qui se rapprochent. La peur de la mort disparaît lorsque celle-ci engendre une autre vie. Toute l'imagerie liée au corps, à ses excretions ou à la procréation, elle, règne en maître incontestée. Quelques siècles plus tard, Alfred Jarry récupère la même imagerie avec ses héros, mais les résultats sont différents. Si d'un côté il lie l'ouverture des frontières à des qualités de perfection, en l'associant au positif mélange du haut et du bas, de l'autre côté il fait preuve d'une aversion pour la procréation.

MOTS CLÉS : corps grotesque, humorisme, rabaissement, frontières, identité des contraires, culture populaire

ABSTRACT

Bakthin analyzed the breaching of body limits in Rabelais' giants, a condition that favors a greater reciprocity between the inner and the outer worlds, revoking the idea of the body hermetic to what happens in nature. His thoughts were consistent with the carnivalesque logic of the Renaissance. This logic promoted the fruitful inversion of values and the birth of opposing pairs that come together. The fear of death disappears since it gives rise to another life. All the imagery linked to the body, its excretions and the procreation reign supreme. A few centuries later, Alfred Jarry used the same imagery through his heroes, but the results were different. While on the one hand he links the opening of body boundaries to qualities of perfection, associating it with the positive mixture of high and low aspects, on the other hand he proves an aversion to procreation.

KEYWORDS: grotesque body, humour, belittlement, borders, identity of opposites, popular culture

1. Mikhaïl Bakhtine, géant de l'exégèse

En 1965, et après des siècles de spéculations, le critique russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) donnait un nouveau tournant à l'interprétation de l'œuvre majestueuse de Rabelais (1483-1553) dans son étude *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

1.1 Évolution des études sur Rabelais

Depuis leur parution les cinq livres de l'humaniste français racontant l'histoire des géants Gargantua et de son fils Pantagruel, ont fait l'objet de plusieurs études, chacune d'entre elles s'inspirant des pensées imbibées de l'idéologie dominante contemporaine. La compréhension et l'appréciation d'un texte d'une telle complexité, voire d'une œuvre indéniablement universelle, ne se réalise pas sans enjeux. Le défi majeur réside dans la capacité à discerner les multiples niveaux de sens, tout en les scrutant attentivement à la lumière du contexte et de ses répercussions. C'est précisément l'insensibilité et la négligence de l'époque de l'auteur, que Bakhtine reproche à ses prédécesseurs ayant interprété l'œuvre de Rabelais. Lui, qualifie sa démarche d'approche « historico-littéraire » (Bakhtine 1965 [1970 : 126]), tandis que les autres semblent échouer à saisir les intentions profondes de l'auteur, s'enfermant dans des critères esthétiques excessivement aléatoires, parfois dictés par la société.

Au contraire, Bakhtine y décèle une logique qui lie tous les éléments. Les autres y voient un chaos, un « monstrueux assemblage », « une chimère » (Bakhtine 1965 [1970 : 114]), comme une insulte à la décence humaine. Nul besoin de s'éloigner de la période de publication des romans de Rabelais pour trouver des jugements qui ignorent complètement la philosophie fondamentale de son œuvre. Il en existe, même en se limitant au XVII^e siècle et particulièrement à l'ère du classicisme. Parmi ceux-ci, La Bruyère (1645-1696) se distingue en restant entièrement fidèle aux bonnes moeurs, incapable de percevoir au-delà de la surface de l'œuvre. Il considère les éléments distinctifs des œuvres comme un « monstrueux assemblage » (Bruyère 2011 : 56.), obscène et dénué de toute logique.

D'après Bakhtine, l'approche historique-allégorique du XVIII^e siècle n'arrive pas non plus à saisir le vrai fondement des textes rabelaisiens. Cela, car elle se focalise énormément sur l'analyse d'allusions spécifiques ou des cas isolés, en s'adonnant à un prototypage qui finit par ignorer le caractère universel de l'idéologie dominante. Le phénomène de généralisation atteint son paroxysme à l'Âge des Lumières. Son élan notoirement antihistorique entraîne une multiplication des tentatives d'expurger le texte, désormais perçu comme « sauvage et barbare». Voltaire (1694-1778) grand amateur du rire, estime quant à lui que l'œuvre ne pourrait plaire qu'à des individus étranges (Bakhtine 1965 [1970 : 122]). Pendant la Révolution française, surtout à travers Pierre-Louis Ginguené (1748-1815), le nom de Rabelais est associé à l'idée répandue du progressisme. De plus, pour la première fois, on prend en considération la situation historique, même si certains aspects de l'œuvre font toujours l'objet d'avis négatifs. La vraie réhabilitation se produit lors de l'époque romantique. D'un côté, Chateaubriand (1768-1848) l'inscrit dans la définition de génie-mère, de l'autre, Hugo (1802-1885) le reconnaît enfin comme « exemple du grotesque », puisqu'il « met le ventre à la place de l'esprit » (Crouzet 2018 : 19). La position du critique russe ne s'éloigne pas de ces dernières formulations. Finalement, l'historien Lucien Febvre, auteur de l'étude *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* (1942), parvient à analyser les textes à la lumière de leur contexte et du milieu culturel de leur parution, tout en contournant les passages les plus burlesques.

1.2 Lecture bakhtinienne

Ce qui distingue l'étude de Bakhtine de celle de ses prédécesseurs, c'est sans aucun doute sa volonté d'ancrer l'œuvre rabelaisienne dans un contexte révolu, mais encore accessible grâce aux textes et aux sources supposées consultés par l'auteur et ses lecteurs de l'époque. Selon lui, cette approche est la seule manière d'atteindre le cœur de sa philosophie, de comprendre la véritable valeur de son œuvre et son impact sur son public. Le comique, dont ses pages surabondent, n'est jamais un outil simplement farcesque, apte à faire rire. Bakhtine explique ceci à plusieurs reprises, en faisant référence à des extraits de la littérature qui auraient pu l'inspirer pendant l'écriture, ainsi qu'influencer sa pensée. Car les livres de Rabelais ne sont pas seulement des banals divertissements, mais la transposition d'une façon de penser désormais disparue. Une pensée qui s'inscrivait dans une conscience collective à travers une symbolique et une imagerie connues de

tous, mais qui au fil des siècles, ont perdu de leur puissance. Aujourd’hui, la seule manière de se pencher sur cette idéologie, est de contempler tout ce que ses légitimaires ont consigné par écrit. Notamment les textes anciens qui nourrissaient son idée du monde, ainsi que ceux produits par ses contemporains et tout ce qui fleurissait dans son environnement.

Le critique russe remonte pourtant à la signification du rire par les sources classiques redécouvertes pendant la Renaissance, comme Athénée et Macrobe, mais aussi à travers les textes d’Hippocrate, auteur d’« observations sur l’importance de la gaieté et de l’entrain du médecin et des malades dans le traitement des maladies » (Bakhtine 1965 [1970 : 76]). L’idéologie contemporaine de Rabelais subit un renouvellement. Le comique assume un nouveau rôle en se mêlant intimement à la vie quotidienne, permettant ainsi à ses contemporains de percevoir une harmonie entre les deux. Cependant, au cours des siècles suivants, ce mélange de styles et de registres sera considéré comme contradictoire et nuisible, car le rire sera associé à des « fonctions dénigrantes » (Bakhtine 1965 [1970 : 80]).

L’importance accordée au rire dans la culture renaissante est redevable de l’époque précédente, le Moyen Âge. Quoiqu’il ne fît pas partie de la culture officielle, il était cultivé hors du culte religieux et pendant les fêtes religieuses. Relégué à la place publique, le comique apparaissait les quelques jours d’interruption du système officiel. Le peuple exprimait cet esprit de libération lors du Carnaval et d’autres fêtes, qui prévoyaient l’inversement des rôles. Comme l’élection du « roi pour rire », des déguisements, des banalisations des rites sacrées; en somme, tout ce qui était haut et officiel devenait le bas. Il fallait « précipiter tout ce qui était élevé et ancien, tout prêt et achevé dans les enfers du ‘bas’ matériel et corporel, afin qu’il subit une nouvelle naissance après la mort » (Bakhtine 1965 [1970 : 90]).

Ce rire, tout à fait négatif et diffamatoire, promouvait à la fois des valeurs positives et régénératrices, en réhabilitant le domaine matériel et le corps dans ses fonctions, généralement censurées par l’église. Ainsi le rire marquait le passage du vieux système au nouveau et chassait la peur endémique de la mort et du pouvoir opprimant, en rendant les images d’habitude perçues comme terrifiantes, drôles. Cette célébration ou victoire sur la peur n’était pas un phénomène individuel et isolé. Le peuple entier y participait sur la place publique. Cette libération touchait à ce « grand corps populaire de l’espèce», concerné par une évolution continue, de génération en génération, et rejoint par son « *drame de la vie corporelle* (accouplement, naissance, croissance, manger, boire, besoins matériels) » (Bakhtine 1965 [1970 : 97]).

L'homme du Moyen Âge vivait donc deux vies, la vie officielle du culte et la vie carnavalesque. Cette dernière, éphémère et reléguée aux jours de fête, mais toujours légalisée et acceptée. En revanche, pendant la Renaissance, le comique arrive à pénétrer la culture officielle, surtout grâce à la vulgarisation progressive de la langue qui permet une confusion des styles. Le rire en résulte ainsi comme une autre façon d'exprimer la vérité, un nouveau point de vue dépouillé de toutes hypocrisies et prenant un caractère universel.

2. Le corps grand ouvert

Chez les auteurs de la Renaissance, cette idéologie renouvelée trouve son expression majeure dans une nouvelle imagerie conférant beaucoup d'importance à la matérialité du corps et au bas corporel. Ils révèlent l'occulté, ce qui auparavant était caché par la chasteté religieuse et la pruderie intransigeante.

L'image de prédilection de Rabelais, parfaite concrétisation de tout ce qu'il voulait personnifier avec sa littérature, c'est le géant. Une figure anthropomorphe présente dans le folklore de toutes les cultures populaires. Il s'agit d'un épouvantable pastiche grotesque, un amas d'éléments grossiers et redoutables, incarnant la transgression de la nouvelle conception du monde. Il est victime d'une multitude d'exagérations et d'hyperboles. C'est l'homme de la place magnifié, c'est l'idiot du village au gros ventre et au parler obscène. C'est le microcosme humain fait macro. Même s'il pourrait hanter les pages d'un livre d'horreur, ce géant abrite à la fois les pulsions positives de l'homme dans sa corporalité, sa sagesse mentale et dans son espoir futur. Les hommes de la Renaissance ne lisraient pas là l'histoire d'une créature fantastique, de ses péripéties et de ses réflexions. Ils y décelaient leur propre histoire, une morale à suivre, simple mais néanmoins à plusieurs lectures.

Ce corps de nature purement grotesque se compose d'éléments qui sortent naturellement de ses limites ou qui au contraire permettent d'y accéder. Dans son étude, Bakhtine dissèque ce corps et il en identifie ses composantes : le nez, « substitut du phallus » (Bakhtine 1965 [1970 : 315]), la bouche grande ouverte, par laquelle il peut manger et boire, le ventre énorme et dominant ainsi que les autres orifices, permettant l'expulsion d'excréments ou des bébés dans l'accouchement. Ce sont des lieux qui se situent à l'intersection entre le corps et le monde, deux entités qui jadis étaient bien séparées, où se produisent les échanges entre homme et nature. Ce corps aux limites perméables, en opposition à l'image de l'homme

promue aux siècles suivants comme « *parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif* » (Bakhtine 1965 [1970 : 318]), s'envole et offre une image inachevée. Typique de tout ce qui est dominé par les instincts, poussé par une pensée collective en constante évolution.

Ce corps est constitué par des excroissances, des protubérances et des orifices, d'abîmes corporels riches en signifiés. Un paysage fait de montagnes et de vallées, de piques et de dépressions. De cette façon, l'homme ainsi magnifié parvient à mieux saisir sa ressemblance avec le monde et la nature. En effet, il faut rappeler que le passage du Moyen Âge à la Renaissance est en grande partie marqué par l'effondrement de la hiérarchie céleste. Auparavant, l'homme était enfermé dans une hiérarchie verticale où la perfection résidait dans le point le plus élevé, c'est-à-dire la place de Dieu. Par la suite il s'imposait l'idée d'une progression horizontale, le haut et le bas devenant « *relatifs* » (Bakhtine 1965 [1970 : 361]), l'homme prend sa place centrale. Ce sont les études des humanistes comme Pic de la Mirandole qui permettent de recentraliser l'univers et son hiérarchie fondamentale, en orientant la pensée de l'homme vers le devenir et son avenir. Enfin Nicolas de Cues (1401-1464), contribue lui aussi, à une nouvelle vision de l'homme avec la notion de microcosme : l'être humain englobe tous les éléments de la planète, terre, eau, feu, air. Cela lui permet de surmonter la peur cosmique « *en les trouvant et en les éprouvant à l'intérieur de lui-même, dans son propre corps; il sentait le cosmos en lui-même* » (Bakhtine 1965 [1970 : 334]). Le corps grotesque est en somme cosmique. Il peut occuper le cosmos tout entier et, au même temps, arriver à ridiculiser et à vaincre cette peur des phénomènes naturels parfois exploités par l'église avec l'objectif d'insuffler chez les fidèles la crainte de Dieu.

Echappant à toute hiérarchie apparentée à ce monde jadis craint, l'homme de la place publique franchit, du moins les jours de fête, une autre frontière anéantissant cette peur : celle de la mort. Les échanges ne subsistent pas seulement entre corps et monde à travers de la consommation et de l'expulsion des excréments, mais également entre deux corps. Donc, le corps grotesque populaire c'est un corps collectif, fait de tout le peuple, se déplaçant non plus vers le ciel, mais en avant. Par conséquent, la mort n'a plus la valeur d'un simple arrêt de l'individualité. Elle aboutit en effet, à la naissance d'un autre corps. Se produit ainsi un corps bicorporel, où « *la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux* » (Bakhtine 1965 [1970 : 316]). D'après le critique russe, cette notion est incontournable pour l'œuvre de Rabelais. Sous la Renaissance, l'homme est atteint d'une mort relative, ou d'une « *immortalité relative* » (Bakhtine 1965 [1970 : 322]). Ainsi les générations se suivent l'une l'autre sur une ligne de progression historique.

Ce phénomène du franchissement des frontières et du dédoublement corporel, symbolisée par l'image de la procréation, revêt une importance cruciale pour le renouvellement global du corps de la place publique. Elles représentent la progression, voire l'amélioration de notre humanité. En effet, ce cycle est intrinsèquement lié à la transformation et au renouveau de l'ensemble de la société.

Le rire jailli de ces exagérations. Il prend corps au cœur de la bassesse des fonctions corporelles, sources naturelles de plaisanteries et du langage grossier de la place publique. Tout est là pourtant positif, régénérateur d'une espèce en évolution continue. Le rire est générateur d'une culture nouvelle. Il s'abreuve de l'imagerie du corps grotesque, souple et grand ouvert en promouvant la procréation dans ses valeurs les plus pures et constructives.

3. La fin du siècle renaissante

L'auteur français Alfred Jarry (1873-1907) est connu pour son influence sur l'avant-garde artistique et littéraire de son époque. Cet auteur se tournait vers la littérature ancienne, puisant son inspiration chez Rabelais de qui il fut un grand admirateur. Bien que Jarry ne fût pas contemporain de la Renaissance, il empruntait à cette période les *topoi* et les images typiques pour expliquer sa conception du monde d'une manière novatrice. Il expérimentait des styles audacieux et novateurs pour créer un contraste saisissant avec son époque, s'imprégnant de clairs-obscurs capables de révéler sa vision complexe de la réalité. Loin de le dénigrer, son approche du rire visait à perturber les conventions.

Après son enfance passée en Bretagne, d'abord à Saint-Brieuc, puis à Rennes, il se rendit à Paris en 1891. Nous sommes au cœur de la Belle Époque. A peine deux ans se sont écoulés depuis l'Exposition Universelle consacrant cette ville au rang de centre culturel par excellence de l'Europe. Jarry s'y installe imbibé de la culture traditionnelle bretonne faite de légendes, contes de fées et allusions à la magie. Aussi, de la religion catholique dans toutes ses déclinations mystiques et ésotériques ainsi que de la culture populaire. Notamment des spectacles de pantins, de farces et du langage tapissé de grossièretés. A Paris, il emporte également une culture classique et, à juste titre, son amie Rachilde dira qu'il « avait absorbé une telle quantité de sciences qu'il en débordait littéralement » (Rachilde 2007 : 120).

L'auteur s'épanouit à Paris porté par un héritage culturel tranché et atypique qui marquera à jamais sa production littéraire lui conférant une autre tendance jusqu'à limitée à la capital : le symbolisme. À cette époque, les poètes, les romanciers et

tous les hommes de lettres s'abreuvent constamment de l'œuvre de Baudelaire et de Rimbaud et la nouvelle vague littéraire s'en voit influencée. Jarry, qui avait commencé à écrire à l'âge de onze ans et qui cultivait déjà une acerbe philosophie intérieure, décèle là un terrain fertile pour ses idées. Ses études classiques et son héritage culturel semblaient trouver un lien avec les nouvelles tendances symbolistes.

La mode était donc au symbolisme et les auteurs exploitaient ses thèmes et ses images au plus haut degré. De suite, il était difficile de se démarquer parmi des auteurs comme Remy de Gourmont, Mallarmé, Marcel Schwob ou Gustave Kahn dominant la scène littéraire du moment. C'est seulement à l'aide d'une pièce sensationnelle, d'un acte qui n'abandonnera jamais l'histoire de la littérature française, que Jarry arrive à s'affirmer et à se faire connaître dans un milieu culturel saturé. C'est le 10 décembre du 1896 : un comédien vêtu d'un costume grotesque de géant au gros ventre et à la tête en forme de poire, foule la scène du Théâtre de l'Œuvre. Un théâtre au combien mythique du Paris du XIXe siècle. Le géant s'écrie : « Merrrrrdre », déchaînant immédiatement l'indignation générale.

Ce fut Ubu. Ainsi s'appelle ce mélange « d'un fripon, bouffon et du sot » (Béhar 1988 : 92), et c'est l'occasion pour Jarry de s'affranchir de l'idée stagnante de littérature officielle propre et policée. En effet, cela n'appartient jusqu'alors qu'à la place publique ou aux obscénités. Comme Molière amenant la farce dans la grande comédie, Jarry « porte ses croyances bretonnes [...], les plaisanteries des potaches, au compte de la production littéraire active et majeure » (1988 : 12), renouvelle la littérature. Comme en son jour Rabelais, l'auteur breton la nourrit de culture populaire dont son éducation était empreinte. Jarry dérobe sa production aux frontières figées de la culture officielle et il régale son public d'une œuvre englobant tout : du sérieux à la farce. En imposant une philosophie qui lui appartient, la Pataphysique, il bâtit au fil des années un monde nouveau, soutenu par des lois purement fantastiques et factices.

3.1 Le carnaval littéraire

Ce lien conceptuel et du contenu avec la pensée de Rabelais n'est pas tout à fait fortuit chez Jarry. Comme le disait son ami Apollinaire (1880-1918), Alfred était « le dernier des [...] débauchés sublimes » (Apollinaire, 2003 : 18) de la Renaissance. Les idées de cette époque pénètrent dans l'œuvre du breton dès le début. Dans ses premières pages écrites à l'école, le savoir livresque et classique se mêle à la tendance enfantine de parodier, en réalisant un métissage de styles à l'humour

déconcertant. Ainsi les professeurs se transforment en monstres et les élèves aux noms parlants luttent contre toute pédanterie dans des ambiances homériques. En somme, il met sur papier les rêveries passionnées d'un enfant, désormais devenu adulte dans une société dont le fond culturel puisait à une tradition populaire vivante et riche.

Le contact avec le symbolisme ne changera pas non plus ses idées. Au contraire, il les étoffera. D'ailleurs, *Ubu roi*, la pièce grâce à laquelle il deviendra célèbre en 1896, est produite et jouée par un groupe de lycéens. Bien qu'il confine ce personnage pantagruélique à un cycle d'œuvres précis, il continuera à faire surface, tantôt déguisé, tantôt caché, dans les autres romans, même les plus sérieux et hyper symboliques. Aussi, les thèmes typiques de l'imagination enfantin : la goinfrierie, la scatalogie, le langage obscène, mais également les jeux de mots comme les homonymies et paronymies, dé raisons, calembours et autres contrepèteries, seront toujours en tête de sa production. Cela certainement en raison de son penchant pour Rabelais et pour la farce renaissante en général.

Les citations et allusions à l'œuvre du grand écrivain du XVI^e siècle sont nombreuses. Le critique Caradec en dresse une liste dans la revue consacrée entièrement à Jarry, *l'Étoile Absinthe* (1979). Rabelais y figure avec ses épisodes éternels et ses personnages les plus emblématiques, que Jarry fait revivre à travers d'autres formes ou d'autres idées prégnantes. Non seulement il reprend son contenu, mais surtout le style, comme les néologismes et les jeux des mots. Finalement, il lui rend hommage avec une pièce intitulée *Pantagruel* (1905) qui aurait dû mettre en scène les cinq livres de Rabelais.

Mais d'où vient cette connexion entre les deux auteurs, exception faite de la tradition bretonne et des légendes, des études et de l'imagination enfantine? Il faut rappeler que, malgré l'interdiction de 1870 de porter des masques et des parades burlesques, l'imagination des enfants était peuplée par les marionnettes et les guignols, par les costumes du Carnaval, et les éclats de rire. Comme c'était le cas pendant la Renaissance, au XIX^e siècle l'imagerie carnavalesque donnait lieu à un univers distinct, hanté par des pantins ridicules et dominé par le comique et par la logique du monde à l'envers, par des permutations du haut et du bas et les déguisements. La mort, elle, perd sa connotation négative et consacre ainsi « l'éternel échange qu'il peut y avoir entre l'univers sub sole et l'univers des ailleurs » (Béhar 1988 : 66). C'est à partir de cette idéologie carnavalesque, fortement ancrée dans l'esprit des enfants, que Jarry tisse son œuvre. Elle avait été, jusque-là, écartée par nombreux de ses contemporains au profit d'une écriture policée et bien équilibrée.

Ses personnages incarnent à des degrés différents de vraies marionnettes. Ils représentent en effet des « mécanismes d'allusion » (Giuliani 2014 : IX) et « traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées » (Jarry 1902 [1972 : 423]). Plus précisément, ces fantoches aux corps souples se dérobent aux lois de la pesanteur et de la matière (Pollin 2010 : 295), ressuscitant, à maintes reprises, leur existence menée par des ficelles les rendant libres d'établir une logique nouvelle. Cela se remarque dans les œuvres qui empruntent au monde de pantins ses caractéristiques fondamentales. Comme le cycle d'*Ubu* et les pièces qui relèvent du Théâtre du mirliton, où les mécanismes farcesques se multiplient : comme les festins, les chocs du crâne et les coups de bâton. Mais c'est également notable dans les romans les plus proches de la réalité, comme *Le Surmâle* (1902), où le héros est un homme bourgeois qui passe d'un déguisement à l'autre et ainsi donc « dépourvu de visage véritable » (Pollin 2010 : 297).

3.2 L'identité des contraires

Cette logique du monde à l'envers trouve sa codification dans chacune des œuvres de Jarry. Elle prend le nom de Pataphysique. Il s'agit d'une science qui entretient un rapport précis au particulier comme la métaphysique va, elle, au delà de la physique. Elle se définit comme une science proposant « *des sinaires* » (Jarry 9]) afin d'analyser l'environnement d'un nouveau regard. Mais le principe fondamental sur lequel la Pataphysique repose est la *coincidentia oppositorum*, ou identité des contraires. Elle s'emploie à reformuler le monde d'une telle façon qu'il en résulte complètement renversé. Cette théorie a été employée par de nombreux penseurs du passé, d'Héraclite à Hermès Trismégiste, jusqu'à Giordano Bruno et spécialement le Dr Misès, pseudonyme de Gustav Theodor Fechner (1801-1887), dont Jarry avait lu l'*Anatomie comparée des anges* (1825). Ici, ce précurseur de la psychanalyse mène une étude imaginaire de la forme des anges et leur accorde la figure de la sphère, qui devient automatiquement la forme parfaite.

Sur cette dernière spéculaction, l'auteur breton bâtit la structure de sa pensée. Dans le roman publié à titre posthume *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (1911) il parvient finalement à la définition des *Eléments de Pataphysique* qu'on vient de rapporter. Ces rudiments sont le fondement de toute son idéologie remontant à ses premières œuvres : s'expliquer à travers d'images. Un des instruments utilisés par Ubu c'est le bâton à physique. Un bâton comme un sceptre à travers lequel il impose son pouvoir. Dans *César-Antéchrist* (1895), une pièce en quatre actes

qui mêle mysticisme, ésotérisme, symbolisme et farce, ce bâton s'anime et devient une machine en mouvement. Il est imparable, et dans sa course il sera associé à différentes valeurs et formes. Tout d'abord, en position horizontale il représente le signe Moins; puis, « à chaque quart de chacune de [ses] révolutions [...], [il] fai[t] une croix avec [s]oi-même » (Jarry 1895 [1972 : 290]), donc il finit par devenir le signe Plus. Finalement, ses évolutions continues tracent une forme à laquelle il donnera beaucoup d'importance et que nous avons déjà rencontrée : la sphère, le cercle ou le zéro, par extension le globe terrestre, l'ovule, l'œuf. Par conséquent, cet objet à l'apparence ambiguë est « Axiome et principe des contraires identiques » (Jarry 1895 [1972 : 290]). Il s'agit là de la vraie représentation de la *coincidentia oppositorum*, et pour cause, elle peuplera toutes ses œuvres définissant sa pensée. Ce bâton se fixe comme une démonstration scientifique et physique de l'identité des contraires, de la superposition des thèmes, des styles hétérogènes et de la confusion des registres, alors que la sphère et les formes circulaires sont le symbole de l'unité, ou de synthèse, des pôles et des extrêmes.

4. Protubérances et trous : les frontières du corps grotesque au XIXe siècle

Dans l'univers jarryque, toutes les formes et figures se chargent de signifiés spécifiques; d'ailleurs, c'est incontournable de lier l'apparence d'Ubu aux géants de Rabelais et aux autres gros héros de la littérature du XVI^e siècle, comme le *Morgante* de Pulci (1432-1484). L'auteur breton n'opère pas seulement une revitalisation du corps grotesque avec ses trous et protubérances en franchissant de manière conséquente les frontières, comme le voyait Bakhtine. Il structure avec ça, la plupart de son imagerie et de sa pensée sur l'effondrement des limites, notamment sur une fusion d'ordre sexuel, mental et littéraire. Autant ses articles, comme nombreux de ses textes critiques déclarent le socle de sa philosophie comme strictement liée à l'absolu symboliste et à une prenante idée d'éternité : le concept de synthèse. D'après Thieri Foulc, dans son article d'ouverture du numéro d'*Europe* de 1981 consacré à Jarry, ce concept est réglé par une dispersion (Foulc 1981 : 3-8). Dispersion de genres, de registres, de styles et de thèmes. Comme constaté chez Rabelais. Comme ce dernier, il trouve sa meilleure représentation dans le franchissement des frontières du corps grotesque, du gros corps d'Ubu.

À présent, on dispose de deux différentes images officielles d'Ubu, les deux très similaires et représentatives du matérialisme dont il est imbibé. La caractéristique de la figure d'Ubu qui captive immédiatement notre regard est sans aucun

doute son gros ventre, appelé gidouille, symbole du bas corporel et de la « force de ses appétits inférieurs » (Béhar 1988 : 93). Sa grande protubérance sortant des limites du corps normalement accepté par la littérature traditionnelle, est encore ici la sphère. Cette forme parfaite permet l'union des contraires, tout en violant l'unidimensionnalité de formes plates. Selon le critique Henri Béhar, sa gidouille serait ce qui conduit toutes ses pulsions, elle serait à l'origine de sa violence et de sa gourmandise (Béhar 2003 : 135). Mais paradoxalement, cette sphère, grand indice de son matérialisme, lui octroie également son élévation :

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 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 [=Ubu], son isomorphe, sommes beau. (Jarry 1894 [1972 : 188])

Un autre cycle de textes qui voit Ubu au centre est celui de l'Almanach. Ici, se renforce l'idée, déjà présente chez Rabelais, de la cosmologie matérielle. Son corps est tellement immense qu'il est la terre même. Il réalise des éclipses. Lors d'un petit conte, lui-même décide que l'aube sera quand il se lève. Cela s'explique bien logiquement en lisant un autre de ses textes fondamentaux, *César-Antéchrist* (1895). Dans celui-ci nous assistons à sa naissance et on comprend qu'il n'est que le double de l'Antéchrist, notamment César, la forme terrestre du contraire de Christ, façonné à l'image du globe terrestre, face à face de sa sphéricité (Jarry 1895 [1972 : 288]). Il serait impossible de ne pas y reconnaître la cosmologie des géants de Rabelais.

Cependant, la sphère et tout son éventail de significations visant à une idée de synthèse et de franchissement des limites, se trouvent également chez d'autres personnages. Ces derniers, bien loin de l'image du géant rabelaisien, mais toujours aussi grotesques. Prenons par exemple Marcueil. Le héros bourgeois du *Surmâle* qui cache sa vraie nature de surhomme sous des vêtements banals, mais qui en réalité a lutté toute sa vie contre son sexe exagéré, lequel lui a magnifié sa force physique :

Pendant cinq ans, il mangea du bromure, but du nénuphar, tacha à s'exténuer d'exercices physiques, ce qui n'aboutit qu'à le rendre très fort, se brida des lanières et coucha sur le ventre, opposant à la révolte de la Bête tout le poids de son corps dense de gymnaste. (Jarry 1902 [1972 : 202])

Le sexe est une autre de ces excroissances dont a parlé Bakhtine. Il sort du corps et serait à la base d'un empiétement. Chez *Ubu roi*, la forme phallique est

représentée par le bâton à physique qui, entre autres, se fait appeler « Phallus déraciné » dans *César-Antéchrist* (Jarry 1895 [1972 : 289]).

À cet égard, l'étude sémiotique de Michel Arrivé (1972) a donné jour à une lecture sensible sexuelle du cycle ubuesque, l'inscrivant dans le couple masochisme/sadisme. Par exemple, il interprète les cercles comme des formes anales, en s'appuyant sur les multiples références à la passivité des personnages. Le bâton à physique serait donc l'instrument de la soumission sexuelle, car le physique s'associe à phynance (ou l'argent) par le préfixe, autre obsession d'Ubu. D'après Freud l'argent n'est que les excréments (Béhar 1988 : 91) – d'où l'image de l'ouverture du corps, le bâton comme sexe permettant la pénétration anale, car l'anus est le lieu qui accueille et expulse les déchets humains. Cette interprétation est loin d'être canonique pour les études de Jarry, mais nous ne pouvons exclure sa possible véracité à la lumière de nombreuses strates de signifiés qu'il associait à ses expressions dans ses articles.

4.1 Sexualité et anti-procréation

Comme nous l'avons déjà vu, d'après Bakhtine la focalisation de Rabelais et d'autres auteurs du XVI^e siècle sur le bas corporel et la sexualité est due au changement du point de vue, à la centralisation de l'homme et à la fin de la toute-puissance de l'église. Ce dernier constat se réalise au profit d'une pensée englobant les deux vies de l'homme, l'officielle et sérieuse et celle de la place. Les frontières du corps humain s'ouvrent commençant alors à occuper des espaces tridimensionnels et à s'entretenir avec le monde. Il devient donc susceptible de l'affecter tout comme le monde a toujours été susceptible de l'affecter. La sexualité n'est plus un tabou. Elle peut donner le plaisir et, surtout, elle est censée donner la vie. La magnification de l'homme dans l'image du géant en souligne davantage cet aspect.

Même dans les œuvres de Jarry on assiste à l'apparition des trous et des protubérances généralement aptes à la procréation. Le sexe masculin prend le pas à maintes reprises, à travers de formes différentes comme : le bâton à physique, le pal des tortures, le lingam, voire l'épée ou la tige de fleurs finissant par revêtir des signifiés phalliques. Dans *Le Surmâle*, c'est la source de la force du héros et la démonstration de l'infinie puissance du corps humain face aux machines qui est en jeu. Messaline, du roman homonyme (1901), veut rejoindre l'absolu en poursuivant le sexe du dieu Pan, pour finalement s'y rendre quand elle est transpercée par une épée.

En outre, les objets aussi bien que les espaces prennent toujours des acceptations masculines et féminines à partir de leur configuration. Pourtant, Messaline accède bel et bien, en image, au lutanar chaud comme une vulve. Ses chambres sont fécondes comme les alvéoles d'une ruche. La bouche des coupes est un sexe féminin, les cavités terrestres sont des failles, et ainsi de suite. Tout le monde finit par être défini par un pôle ou l'autre, grâce à ses caractéristiques extérieures et dans sa constante ambiguïté antinomique.

En définitive, l'image de la sphère se charge elle-même d'une signification précise, le cercle étant la forme prise par le bâton à physique dans ses évolutions continues. Le bâton incarne le Plus et le Moins, donc tous les contraires. Il est finalement représentatif des deux sexes simultanément, comme explicité dans ce passage où l'un des personnages de *César-Antéchrist* s'adresse au bâton à physique :

FASCE : MOINS-EN-PLUS, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme. [...] Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, hermaphrodite, tu crées et détruis. Rebondis sur tes pôles, globe égal à la terre que tu pourrais forer aux abîmes, et avant de disparaître bénis-moi de ta bave suprême, PLUS-EN-MOINS. (Jarry 1895 [1972:290])

D'ailleurs, Jarry s'est fait héritier du signifié de la forme sphérique de la leçon de Platon dans son texte *Le Banquet*. En particulier, dans le dialogue d'Aristophane. Ce dernier rapporte l'histoire des hommes primitifs et il leur « accorde la sphéricité » (Foulc 1981 : 124). Ces êtres partageaient au même temps des caractéristiques masculines et féminines, en se figurant en boules à deux faces et à deux sexes. Des androgynes parfaits, jusqu'au moment où, Zeus décida de les diviser pour les punir. Cependant, la sphère étant « la forme parfaite » (Jarry 1894 [1972 : 188]) par extension, l'androgynie pourrait s'associer à la perfection elle-même. Au demeurant, l'auteur breton vise cette confusion des sexes, voire leur compénétration et confusion, à travers quelques-uns de ses personnages. La danse de Mnester, pantomime de *Messaline*, c'est sans doute l'exemple le plus représentatif de cette théorie. Vieil amant de Caligula, il porte des petites lunes de métal, il est constamment suivi par le soleil et danse au pied d'un obélisque. Vers la fin de sa danse il provoque une éclipse et, après des « bonds énormes », rappelant les acrobaties du bâton à physique, le public baisse le regard et voit « une boule aussi parfaitement ronde que le disque d'une planète chue, le corps inextricablement *pelotonné* de Mnester à la fin de sa danse » (Jarry 1901 [1987 : 114]). Dans la sémiologie de Jarry autant que dans celle de Platon, la lune a une signification

fémminine et le soleil masculine. L'auteur met donc en œuvre, à nouveau, l'équation de la rencontre des contraires donnant la vie à une forme sphérique et androgyne.

À la base de cette vision schématique et, dans un sens, arithmétique de l'accouplement entre pôle positif et pôle négatif, il y a une réfutation totale et réitérée du sexe. Il en va de même pour une autre thématique : celle de la virginité de la mère. Dès les premières œuvres où se jouent des rapports homosexuels, l'amour est conçu comme redoutable. Le héros d'*Halder nab lou* (1894) voudrait « quelqu'un qui ne fut ni homme ni femme » (Jarry 1894 [1972 : 126]). Il tue l'homme avec qui il a forniqué en suivant la loi religieuse et, finalement, il y remplace l'amour pour soi-même. Ce narcissisme donne lieu au dédoublement des personnages, un thème fondamental d'autres de ses romans, comme *Les Jours et les nuits* (1897).

Le critique Henri Bordillon, dans sa biographie de l'auteur *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain* de 1986, dit qu'«un de ses plus obsédants mythes personnels [c'est qu'] il n'est de véritable mère que vierge, tant est inadmissible le rapport sexuel auquel on sait pourtant devoir la vie » (Bordillon 1986 : 81). Le *topos* typiquement catholique de la virginité de la mère fait fi du rapport physique entre père et mère. *Messaline* fait l'objet de cet acte annulé, où la protagoniste, malgré plusieurs rapports sexuels, se définit vierge jusqu'à la mort par une épée. En revanche, le roman *L'Amour absolu* (1899), à la fois allégorie de la famille chrétienne et rêve d'un condamné à mort, représente cette virginité comme une condition mentale dont on se dérobe seulement à la connaissance finale de l'absolu et donc, de la mort. Par conséquent, le rapport sexuel est remplacé par une fécondation plus chaste, comme dans la pièce *Léda* qui reprend le mythe du même nom. Dans cette œuvre la femme tombe enceinte de Castor et Pollux grâce à l'ingestion d'une pilule donnée par Zeus. De suite, dans l'imagerie de Jarry apparaît une autre forme sphérique : l'œuf. Figure d'où viennent traditionnellement les personnages de la *Commedia dell'Arte* comme Harlequin et Polichinelle, mais aussi Ubu et le mime Mnester : « au centre de l'arène [...] un œuf énorme, plus immaculé qu'en son nuage de lait de la lune » (Jarry 1901 [1986 : 105]).

Chez Rabelais, pendant la Renaissance, l'idée d'ouvrir les frontières corporelles était associée à la procréation et considérée comme une force régénératrice permettant le progrès de l'humanité de génération en génération. A l'inverse, chez Jarry, les frontières corporelles sont plutôt perçues comme limitantes et restrictives. En réfutant toute forme de reproduction et de naissance, la prolifération des trous et des excroissances dans la définition du corps grotesque, donne simplement lieu à ce symbolisme. A la fois phallique et vulvaire, la seule fluctuation influente est celle entre le pôle masculin et le féminin. En somme, l'écroulement

des limites produit ici des êtres androgynes, et donc parfaits : des dieux intouchables et chastes.

4.2 Propriété et envahissement

Ubu incarne les instincts les plus bas. C'est un enfant capricieux toujours dominé par son gros ventre. Par ailleurs, la violence est sans aucun doute l'un de ses attributs. Même s'il se montre craintif et lâche, il utilise son vocabulaire pour semer la terreur, notamment au travers d'expressions évoquant sa tendance à l'appropriation illicite.

Il faut noter que dès sa première parution, dans *Guignol* (1894), Ubu est défini *Autoclète*, c'est-à-dire *celui qui s'invite*. De fait, il s'approprie la maison de l'un des personnages et s'y installe sans pour autant en avoir obtenu autorisation. En outre, il a le contrôle total de sa Conscience, reléguée dans une valise, ainsi que de ses trois adjoints, les Palotins, enfermés dans des caisses. Cette violation du concept de propriété revient à plusieurs reprises également dans le cycle officiel d'Ubu, où il précipite les nobles dans une trappe en leur dérobant leurs immeubles et même leurs règnes. Il serait capable de faire tuer n'importe qui afin d'atteindre ses objectifs. Cela se perçoit dans son langage. C'est ainsi qu'il menace d'utiliser son bâton pour empaler ses adversaires. Il leur dérobe le cerveau à travers sa Machine à décerveler et les menace de les mettre dans sa poche. « Le problème d'Ubu » déclare Noël Arnaud, « est celui de la propriété. [...] Ubu existe parce qu'il a une gidouille, parce qu'il est gidouille, et que celle-ci se confond avec les limites mêmes de l'univers » (1978 : 11-12). C'est sa gidouille, « plus grosse que toute la terre » (Béhar 2003 : 131), qui lui permet de violer les limites d'autrui. Sa gidouille est tellement immense, qu'elle finit par tout occuper. La notion de propriété n'a de sens pour lui qu'en régnant. Il envahit tout avec sa gidouille, laquelle se confond avec les frontières de l'univers entier. De cette façon, son ambition de pouvoir lui permet de l'emporter sur toute individualité extérieure.

Le contrôle d'autrui n'est pas seulement une prérogative pour Ubu. D'autres personnages se servent des différents instruments pour violer les limites et diriger le monde qui les entoure. Mysticisme et ésotérisme portaient Jarry à s'intéresser aux phénomènes parapsychologiques, largement étudiés et exploités littérairement à son époque, finissant ainsi par participer à la structure de ses romans. Sengle, héros de *Les jours et les nuits*, utilise la télékinésie pour « induire l'obéissance probable du monde » (Jarry 1897 [1972 : 793]), alors que le magnétisme devient

l'un des pouvoirs les plus répandus parmi ses personnages. Messaline se sert de l'hypnose pour déconcerter un lutteur. Marcueil déclenche, lui, le sommeil cataleptique de sa femme lorsqu'elle chercha à l'attaquer avec une épingle puis il « posa son index entre les sourcils d'Ellen et la réveilla tout de suite » (Jarry 1902 [1986 : 251]). Plus tard il serait victime de l'hypnose provoquée par le phonographe, « le vieux monsieur au monocle » (Jarry 1902 [1986 : 257]). Cependant, dans *L'Amour absolu* l'intrigue évolue autour du contrôle exercé par le héros Emmanuel. Premièrement, il recrée l'histoire de Jésus à travers le rêve, et ensuite il pratique le magnétisme au point d'arriver à échanger la personnalité de sa mère avec celle de sa maîtresse. Tel un marionnettiste, il exerce un contrôle sur la vie d'autrui, en manipulant la réalité selon ses propres désirs et en transcendant toutes les limites individuelles afin d'imposer sa vision. Si ces confins se dissolvent, ce n'est que pour assouvir la volonté du héros de dominer son monde tel un dieu. A nouveau, le franchissement des frontières produit des êtres tout puissants.

4.3 Le monstre d'inépuisable beauté

La production de Jarry pourrait revenir à la définition de monstre donné par l'auteur même : « l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants [...]. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry 1894 [1972 : 972]). Et ce monstre n'est que Ubu. L'archétype de toute sa philosophie : un collage d'excroissances et des trous s'alternant constamment. Le principe premier qui règle la synthèse des opposés et qui donne lieu à la pataphysique et à l'identité des contraires. C'est lui, « esprit de synthèse » (Stehlin 1981 : 51), qui marque la naissance d'un genre littéraire mêlant Esprit et Matière, scatalogie et mysticisme, farce et symbolisme. La poésie est détruite par la matière. Ainsi le corps pénétrant ses limites, produit une violation tant par la figuration que par sa notion de littérature. Il s'agit d'un style littéraire réunissant tous les registres possibles et qui « rédui[t] l'hétérogénéité du monde pour le faire sien » (Schuh 2009 : 42).

Il en résulte une « culture unique » (Béhar 1988 : 20) due à la fusion entre l'érudition et la plaisanterie, où l'auteur parvient à créer une œuvre aussi diverse que celle de *César-Antéchrist*. Dans cette œuvre, l'acte christologique empreint de mysticisme et de solennité se mêle à l'acte héroïque, où les personnages se transforment en blasons et où leur mouvement est décrit par une langue abstraite et géométrique. Cette dynamique est ensuite suivie par *Ubu roi*, pièce théâtrale pour marionnettes, caractérisée par un langage vulgaire et farcesque, pour finale-

ment se conclure par un acte qui évoque l'apocalypse et l'abolition du temps. Jarry met en place un syncrétisme global de la religion à la langue, refusant ainsi tout universalisme positif qui renfermerait toutes les facettes de la vie.

La plupart de ses romans présentent des dédoublements. Cela, parce que les limites des personnages se confondent avec ceux de leurs doubles, comme Sengle de *Les Jours et les nuits* tombant amoureux de Valens, son double. Le dédoublement n'est que la condition fondamentale de la vie matérielle, alors que l'unicité est le symptôme de l'absolu ou Et(h)ernité : la vie des dieux faite d'éther. Il s'agit de l'au-delà, où tout se joue selon ses propres règles et définitions. D'ici vient l'union du haut et du bas nécessaire à dominer et produire des œuvres parfaites et éternelles. Une union capable de créer des êtres également parfaits, mais se cachant derrière un masque. Comme une volonté gestuelle, annulant toute corporalité et formant un universalisme tiraillé entre les pôles, dépourvu de limites et stérile. La description du héros du *Surmâle* en est l'exemple le plus significatif :

S'il possédait un permis de chasse, nul doute que son signalement n'y portât : menton rond, visage ovale, nez ordinaire, bouche ordinaire, taille ordinaire... Marcueil réalisait si absolument le type de l'homme ordinaire que cela, en vérité, devenait extraordinaire. (Jarry 1902 [1986 : 190])

En guise de conclusion, l'humour de Jarry confirme son intention de faire entrer le bas corporel dans la culture officielle. L'auteur transcende les limites entre les corps et les genres biologiques, selon un phénomène qui se joue entièrement sur l'échange continu entre deux pôles opposés. Le franchissement des frontières n'est plus une façon de représenter le progrès comme un avancement collectif vers le futur. Il est en revanche, le moyen d'atteindre « la simplicité première [...], uniprimauté qui contient tout [...] : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu » (Jarry 1894 [1972 : 1024]).

REFERENCES

SOURCES

Bakthine, M. M.

1970 *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel. Paris : Gallimard.

Jarry, A.

1896 *Ubu roi*. Paris : Le Livre d'Art.

1972 *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé. Vol. I. Paris : Gallimard.

1987 *Œuvres complètes*. Edition établie par Henri Bordillon. Vol. II. Paris : Gallimard.

1988 *Œuvres complètes*. Edition établie par Henri Bordillon. Vol. III. Paris : Gallimard.

Rabelais, F.

1984 *Les Cinq livres des faits et des dits de Gargantua et Pantagruel*. Paris : Gallimard.

SPECIAL STUDIES

Apollinaire, G.

2003 *Feu Alfred Jarry*. Viterbo : EURO.

Arnaud, N.

1978 « Préface » in A. Jarry, *Ubu*, Gallimard : Paris, 7-23.

Béhar, H.

1988 *Les cultures de Jarry*. Paris : Presses Universitaires de France.

2003 *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris : Honoré Champion.

Arrivé, M.

1972 *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*. Paris : Klincksieck.

Bordillon, H.

1986 *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval : Siloe.

Caradec, F.

1979 « Rabelais dans l'œuvre de Jarry », in *Étoile Absinthe*, 1/2.

Crouzet, M.

2018 « Ce livre pourrait être intitulé : rappel à l'idéal ». In V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris : Gallimard.

Foulc, T.

1981 « Cf. PATAPH. ». In *Europe*, 623/624, 3-8.

1981 « Mnester ou l'art du sphéricubiste ». In *Europe*, 623/624, 120-125.

Giuliani, A.

2014 « Prefazione », in A. Jarry, *Ubu*, Milano : Adelphi.

La Bruyère, J. de

2011 *Les Caractères*, Paris : Le Livre de Poche.

- Pollin, K.
- 2010 « Alfred Jarry, ou la marionnette comme expérience de la limite ». In *Contemporary French and Francophone Studies*, 14/3, 291-298.
- Rachilde
- 1927 *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris : Grasset; réédition Paris : Arléa, 2007.
- Schuh, J.
- 2009 « Un écrivain sans imagination. La prose synthétique d'Alfred Jarry ». In *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, L'Avant-scène Théâtre, 38-47.
- Stehlin, C.
- 1981 « Jarry, le cours Bergson et la philosophie ». In *Europe*, 623/624, 34-51.

ANDREA CORNAGGIA

Università degli Studi di Bergamo

andrea.cornaggia@gmail.com

ORCID code: 0009-0009-6741-5191