

Volo ergo sum:
Le désir de noblesse chez Alfred Jarry et Mateiu I. Caragiale

Ioana Alexandrescu

Universidad de Oradea

Misiva11@gmail.com

Resumen

El trabajo analiza la postura, similar en varios aspectos, de dos escritores—Alfred Jarry (1873-1907) y Mateiu I. Caragiale (1885-1936)—relativa a la nobleza, tal como aparece en su biografía, correspondencia y obra literaria.

El deseo de ser nobles que comparten los dos autores, llevando a la mistificación de los orígenes, viene situado en un contexto decadente, con la general tendencia a remplazar la cara por una máscara más adecuada a lo que uno se siente ser, de inventarse una existencia más interesante y representativa que las circunstancias dadas.

Palabras clave: Jarry; Mateiu Caragiale; nobleza; mistificación; orígenes.

Abstract

Our paper analyzes the position, similar in several points, of two writers —Alfred Jarry (1873-1907) and Mateiu I. Caragiale (1885-1936)— regarding nobility, as it can be retrieved in their biography, correspondence and literary work.

Their desire to be noble, leading to the mystification of origins, is placed in a decadent context, within the general urge to replace the face by a mask believed to be more adequate, to invent for oneself an existence that is more interesting and representative than the given circumstances.

Key words: Jarry; Mateiu Caragiale; nobility; mystification; origins.

0. Introduction

« Quelle différence y a-t-il entre être libre et se croire libre » se demandait Cioran dans ses *Carnets* (1997 : 39), en équivalant la perception subjective de la liberté à sa réalité objective, dans un geste qui rend la confirmation du sentiment par les faits un acte superflu. Quelle différence y a-t-il entre être noble et se sentir noble au-

* Artículo recibido el 13/01/2014, evaluado el 12/03/2014, aceptado el 18/04/2014.

raient pu se demander Alfred Jarry (1873-1907) et Mateiu I. Caragiale (1885-1936), deux écrivains dont le désir de noblesse l'a emporté sur les données sociales et biologiques contraires au rêve, en partant à la recherche d'une généalogie imaginaire, mais adéquate à ce qu'ils voulaient et se sentaient être. Ni l'un ni l'autre n'était noble, mais leur désir de l'être fut tel qu'ils ont mystifié leurs origines, se sont proclamés nobles, ont agi comme s'ils l'étaient, en ayant recours à des démarches tenant à la logique et à l'imagination, à la vérité et au mensonge, pour se faire nobles. Dans les deux cas, la noblesse a été l'élément d'appui d'une fiction de soi à la fissure duquel l'identité qu'ils s'acceptaient se serait écroulée.

1. Données et prétentions

Auteur plutôt *de iure* que *de facto* d'*Ubu roi*, Alfred Jarry est né le 8 septembre 1873 à Laval. Son père, Anselme Jarry, était un négociant issu d'une famille alignant des artisans, des maçons et des menuisiers à travers le temps. C'est du côté de sa mère, Caroline Quernest, qu'Alfred Jarry assure d'avoir trouvé sa noble ascendance. La dédicace de son dernier roman, *La Dragonne* (1943, posthume), inscrit ainsi le souvenir de sa mère :

In memoriam
Matris meae
Karolinae Jarry natae
Kernec'h De Coutouly de Dorset.

La formulation en latin de la dédicace se fonde à la touche bretonne que Jarry se plaît à appliquer au nom de sa mère et englobe la double particule. C'est par un nom similaire (avec une particule de moins et la seule initiale au lieu de « Jarry ») qu'il présente sa sœur, Charlotte, lorsqu'il écrit à Filippo Tommaso Marinetti, en 1906, pour lui proposer de publier des poèmes de celle-ci dans sa revue, *Poesia* :

À vous qui avez su découvrir un grand poète italien il serait tout réservé, je pense, de révéler au public une poétesse de valeur. Il n'en surgit plus depuis la comtesse de Noailles et Mme Delarue-Mardrus, Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset est une jeune encore, mais mon aînée pourtant et très proche parente à moi en Bretagne (son nom est le même que celui de ma mère) (Jarry, 1988 : 636).

Dans cette présentation, le nom de sa sœur efface celui qu'elle porte dans la vie jusqu'à la trace du simple J, qui n'en garde plus que le souvenir. L'effacement du nom du père pourrait se rattacher au désir de se débarrasser de celui-ci, « ce bougre dénué d'importance » (Rachilde, 2007 : 38) comme l'appelait Alfred, tout en s'approchant de la mère aimée, ou bien au soin de marquer une distance entre Charlotte et le propre Alfred, par souci d'éviter ainsi une possible accusation de népotisme. Ceci ne tient quand même pas dans le contexte de cette lettre, qui comprend la men-

tion explicite et itérée de la parenté. Une parenté formulée comme un jeu au cache-cache, avec l'occultation du mot simple –sœur– par des informations qui indiquent la même chose (« très proche parente », « son nom est le même que celui de ma mère »). Il pourrait s'agir d'un effort de forger pour sa sœur une identité littéraire non contaminée par l'ombre de l'auteur d'*Ubu roi*. Toujours est-il que, dans ce fragment, c'est Alfred Jarry qui met en relief ses nobles origines. Car l'abondance des possessifs et le détail que le nom à sonorité si noble de sa sœur est le même que celui de sa mère (ni pseudonyme, ni obtenu par le mariage) ne font que souligner que l'auteur a une noble ascendance. Comme on peut le voir, Alfred Jarry profite même de la petite occasion offerte par cette lettre pour s'affirmer noble, l'air de rien.

Charlotte Jarry aussi aimait étaler des noms à particule et de petites références nobiliaires. Lorsqu'elle mentionne sa grand-mère maternelle dans ses souvenirs, elle le fait ainsi : « Mme Quernest était une demoiselle de Coutouly famille Morel de Vire de Dorset –couronne ducale– 8 perles (j'ai l'écusson dans la mémoire) » (Jarry, 1988 : 703). Et toutefois, malgré ces témoignages répétés et à deux voix, l'ascendance nobiliaire des frères Jarry est fort improbable et la possibilité qu'ils appartiennent à la lignée de Thomas Sackville, premier comte de Dorset, parent de la reine Elisabeth Ière d'Angleterre, inexistante.

Mateiu I. Caragiale est né le 25 mars 1885 à Bucarest. Son père, Ion Luca Caragiale, est communément accepté comme membre de la triade des meilleurs écrivains roumains, avec Mihai Eminescu et Ion Creanga à ses côtés. Sa mère, Maria Constantinescu, était ouvrière et ne deviendrait jamais l'épouse de Ion Luca, qui s'impliquait néanmoins dans l'éducation de son fils et le prendrait chez soi, dans la famille qu'il avait formée, quand celui-ci rentra à l'école, en septembre 1892. Adolescent, Mateiu est fasciné par l'histoire, notamment par l'héraldique, et commence à se chercher des origines nobiliaires : en apprenant que la femme de son grand-père paternel était la fille du négociant grec Luca Kiriak Karaboas, Mateiu l'intègre promptement dans la famille nobiliaire Karabetz de Nagy-Buny, mentionnée par les chroniques médiévales. Il ne faut pas davantage pour que Mateiu dessine sa couronne comtale et adopte la signature de Matthieu Jean Caragiale, comte de Karabey.

Son désir d'appartenir à la noblesse était si fort qu'il en arrivait même à lui faire varier son illustre ascendance. Cella Delavrancea, pianiste et écrivaine, retrace dans son souvenir l'image de l'adolescent farouche et plein de morgue, criant à tout vent sa noble généalogie, cette fois, italienne : « Je descends de l'illustre famille des comtes italiens Cavacioni (il ne pouvait prononcer la lettre *r* et disait *v*)[...] j'ai étudiée cette lignée et je possède des preuves évidentes pour mon affirmation » (Delavrancea, 1982 : 359). Tandis que, dans une lettre à son ami, N. A. Boicescu, il se désigne comme le dernier des Bassarabes, « die letze Bassaraba, les derniers grands, les derniers bas seigneurs de la Valaquie » (Caragiale, 1996 : 388). Et se relie même aux Bourbons, avec la confiance toute tendre et souriante de la grande familiarité :

J'ai reçu les belles cartes postales et j'ai pleuré [...] en voyant les portraits de nos ancêtres en costumes historiques. As-tu remarqué quels grands pieds ont tous les Bourbons, et quel air effronté et *gouenard* (Caragiale, 1996 : 395 [en français dans le texte, notre trad.]).

Cette variation des origines, au plaisir du nom et au gré des circonstances, enseigne une avidité d'appartenance nobiliaire, tout comme une fragilité marquée de l'identité personnelle, aux racines mutantes.

Il a 38 ans quand il épouse Marica Sion, de 63 ans, et devient par ce moyen le propriétaire d'un petit domaine. Peu importe que sa femme fût plus âgée que sa mère: grande, mince, avec des brillants aux doigts, elle n'était pas loin de son idéal aristocratique. Adolescent, il affirmait déjà qu'il n'allait épouser qu'une représentante de l'aristocratie. Le 22 août 1928, il hisse son drapeau sur son domaine, coupé vert sur jaune, couleurs qui composaient le drapeau des Karabetz. Cella Delavrancea le revoit et trouve que le mariage a fait de lui un homme heureux, qui n'affichait plus la mine amère de jadis : « affable comme je ne l'avais jamais vu auparavant [...], les plis d'amertume et mépris avaient disparu de son visage [...] il ne mentionnait plus son origine italienne, il se contentait d'être le seigneur d'une petite propriété de sa femme » (Delavrancea, 1982 : 341 [notre trad.]). La proclamation des origines imaginaires, l'incrustation du rêve à la vie devient superflue pour qui est en train de vivre son rêve, pour qui s'exerce dans le quotidien au rôle imaginé et désiré tout au long des années. Le passé est dé-passé par l'offre généreuse du présent, qui lui permet de s'installer confortablement dans son projet seigneurial « Je constate avec satisfaction que de mes principaux vœux quelques-uns se sont réalisés, le plus ardent surtout: celui d'avoir une terre » (Caragiale, 1994 : 269), écrivait-il, en français, dans son journal, aujourd'hui disparu.

2. La fascination de la noblesse

Sans doute faudrait-il s'interroger sur les raisons des fictions nobiliaires qu'Alfred Jarry et Mateiu Caragiale ont fabriquées pour leur biographie, par l'insertion de nobles particules au nom et l'élargissement de celui-ci vers des horizons mythiques. Pourquoi tout ce déploiement de traits factices, faisant la roue nobiliaire devant les semblables ? En toute évidence, parce qu'ils étaient fascinés par la noblesse, qui exerçait sur eux une sorte de magie, une incantation à laquelle leurs esprits résonnaient particulièrement. Dans ce sens, une anecdote de la vie de Mateiu Caragiale, qui voit, un jour, par la vitrine d'un magasin de luxe, le Prince de Gaules essayant des chapeaux. L'écrivain entre dans le magasin et achète l'un des chapeaux essayés par le futur roi d'Angleterre. L'objet est donc investi des attributs supérieurs de la tête royale qui vient de le porter, dont la trace transfère à jamais sa force au nouveau porteur. Mateiu Caragiale ne quittera plus son chapeau melon.

Cette fascination pour la noblesse, évidente tout au long de sa vie, l'est aussi dans ses écrits, garnis de figures nobiliaires en déclin, sombres, déchues.

Auteur d'une œuvre réduite en pages, mais abondante en substance et force du style, de ses quatre productions littéraires, dont une inachevée, deux exhibent la trace royale dès le titre : *Aigles Royaux* (en roumain, *Pajere*, 1936) pour son recueil de poèmes, portraiturant une cour médiévale au moment de sa décadence, et *Les Seigneurs du Vieux Castel* (*Craii de Curtea Veche*, 1929) pour son roman le plus connu, souvent comparé au *Guépard* de Lampedusa, composant l'album en couleurs crépusculaires des exploits trop peu nobles de plusieurs Seigneurs déchus allant de fête en fête. Pachadia et Pantazi, personnages de ce roman, descendent de familles illustres : « Le Seigneur ne permettait pas que le blason de notre maison qui, depuis 1812, resplendissait sous la couronne comtale sur le poitrail de l'aigle russe à deux têtes, soit profané » (Caragiale, 1969 : 113) affirme Pantazi. Aubrey de Vere, l'énigmatique personnage de *Remember* (1921), représente pour le narrateur l'accomplissement même du noble, son incarnation parfaite : « il ait fallu des siècles pour qu'à son crépuscule une race altière fleurisse si merveilleusement, dans l'arrogance d'un élan éperdu du sang bleu vers le type idéal » (Caragiale, 1969 : 21). Le sceau de cire bleue qui orne une lettre d'Aubrey enseigne « un sphinx couché au centre d'une jarretière semblable à celle qui ceint le bouclier de l'emblème de la Grande-Bretagne » (Caragiale, 1969 : 25).

Les fragments cités sont illustratifs du fait que la mention nobiliaire dans l'œuvre de Mateiu Caragiale apparaît souvent marquée par l'héraldique, discipline et figuration de l'histoire que l'auteur connaît très bien, ayant même publié une étude à ce sujet : « Une contribution héraldique à l'histoire de Brancoveni » (1936). La fascination pour l'héraldique remonte à son adolescence, quand il commença à l'étudier avec soin, à se délecter avec l'Almanach de Gotha et à remplir ses cahiers de dessins de blasons et décorations. Une fascination qu'il partage avec Jarry qui, lui « aussi avait la tête pleine d'écussons, et en plaça dans certains de ses livres, avec l'insatiable désir d'oublier de trop humbles réalités » (Besnier, 2005 : 25). Tout au long de l'œuvre de Jarry on trouve des éléments qui en portent le témoignage : le nom des personnages (Bordure, Pile, Cotice, Giron, Orles, Pairle, Fasce), les décors « héraldiques » qu'il proposait pour la première d'*Ubu roi*, « c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason » (Jarry, 1985 : 407), la couverture de l'édition originale de *Minutes de sable mémorial*, qui, en absence de tout mot, enseigne un blason d'or sur fond noir, tandis que le titre même du livre comprend un terme du vocabulaire héraldique, *sable*, etc. C'est notamment *César Antéchrist*, pièce construite selon les principes héraldiques, qui exhibe à tout pas cette fascination :

—couché d'argent et de sable : d'argent à une fasce de carnation
et une sphère de sable,— et de sable à trois sphères d'argent

chargées : en premier d'un giron de gueules, en second d'une pile de sinople, en tiers de six cotices ensemble d'azur (Jarry, 1972 : 13).

La plupart des critiques mentionnent la présence de l'héraldique dans l'œuvre de Jarry, alors il n'est lieu ici que pour un détail pas encore relevé, à notre connaissance. Dans son portrait le plus fameux, son « Véritable portrait », de la main de Jarry, Ubu exhibe fièrement son immense Gidouille, ornée d'une spirale renvoyant clairement à l'escargot et qui s'enroule vers la gauche, tandis que la grande majorité des escargots que l'on peut trouver dans les pays occidentaux portent une spirale enroulée vers la droite. L'explication offerte par Christine Van Schoonbeek (1997 : 36) au mouvement de la spirale est la suivante :

En tant que motif archaïque et universel, la spirale vise donc à exprimer la nature première du personnage. Sa polarisation vers la gauche lui donne une connotation négative qui ne doit pas nous surprendre. On peut toutefois se demander si, dans le Véritable portrait, version canonisée, le sens de rotation de la spirale n'est pas la conséquence d'une inversion tenant à la technique de la gravure. Sur un portrait dessiné par Jarry à la main, elle s'enroule en effet vers la droite.

Aussi est-il possible de trouver deux raisons complémentaires à ce mouvement: d'abord, celle d'illustrer une intention d'éluder ce qui est banal, vérifiable à volonté dans la vie et l'œuvre de Jarry, une intention d'opposer l'art à la nature en soulignant toujours la supériorité de la première; la seconde raison concrétise la précédente à travers une forme particulière de représentation, d'écriture et de lecture de la réalité: l'héraldique. Car, dans le blason, les escargots sont toujours sinistroytes.

Passionnés de l'héraldique, tant l'un comme l'autre écrivain se sont forgés une devise, en formulant ce qu'ils considéraient comme essentiel d'eux-mêmes et de leur projet de vie. La devise de Jarry était « N'essaye rien ou va jusqu'au bout ». Nous avons trouvé, dans un répertoire de devises (Lartigue et Pontbriand, 2001), qu'il la partage, dans sa version latine, avec quatre familles nobles d'Angleterre : Bennet, Creswell, Germain et Sackville. La présence de Sackville dans cette série ne laisse pas de place au doute quant à la raison pour laquelle il l'a choisie, étant la même que celle de ses ancêtres imaginaires, les Dorset. Dans une lettre à son amie, l'écrivaine Rachilde, il en fait mention dans les termes suivants :

Et maintenant, Madame, vous qui descendez des grands inquiéteurs d'Espagne, celui qui par sa mère est le dernier des Dorset (pas folie des grandeurs, j'ai ici mes parchemins) se permet de vous rappeler sa double devise: AUT NUNQUAM TENTES, AUT PERFICE (n'essaye rien ou va jusqu'au bout, j'y vais, Madame Rachilde).-TOUJOURS ROYAL (Jarry, 1988 : 617).

En employant la modalité de la devise pour formuler ce qu'il trouve de plus représentatif chez soi-même, l'auteur en élève le contenu au niveau de l'essence. Et ce contenu est tout simplement l'énonciation de la perfection comme finalité de tout projet et comme condition sine qua non pour que celui-ci puisse commencer. Dans son versant le plus destructif, l'obstination de l'auteur à prendre entre petit déjeuner et déjeuner deux litres de vin blanc et trois Pernod a mis cette devise en quotidienne pratique, tout comme la dépendance de l'absinthe et l'ingestion occasionnelle d'encre de Chine. Aussi, le fait que l'auteur n'a jamais cessé d'explorer les potentialités d'Ubu, d'ajouter des variantes à l'œuvre, de la continuer toujours, constitue une autre preuve de son adéquation. *Ubu sur la Butte* est la variante réduite d'*Ubu Roi*, *César Antéchrist* en est une autre variante, cette fois développée bien au-delà de sa portée initiale, *Ubu enchaîné* en est la variante inverse, tandis qu'*Ubu cocu* comporte plusieurs versions. Ces variantes pulvérisent la stabilité du signe-Ubu et en rendent l'interprétation plutôt difficile, par la modification constante des contours du monstre, qui est, par exemple, représenté par Jarry dans deux portraits qui ont peu à voir l'un avec l'autre (*Le Véritable portrait* et *L'Autre portrait de Monsieur Ubu*), qui est doté de fils dans *Ubu cocu*, mais pas ailleurs, ou qui est censé incarner le diable dans *César-Antéchrist*, en acquérant un poids exagéré dans la comédie qui l'entoure dans les autres textes et assez inquiétant puisque nous sommes informés qu'Ubu, c'est nous : « Une lecture attentive de toutes les interprétations du personnage me permet d'affirmer qu'il est bien ce que Jarry avait vu en lui dès l'abord: la bête immonde qui dort en chacun de nous » (Béhar, 1973 : 9).

Pour sa part, Mateiu I. Caragiale a choisi la devise CAVE, AGE, TACE, trois verbes dissyllabiques dont le premier et le troisième prêchent le manque de confiance en l'autre, le désir de ne pas se donner, en marquant le repli du soi dans ses recoins, avec la conscience toujours à l'affût du danger. Aussi, le mystère qui enveloppe de toutes parts son œuvre, que la critique n'a cessé de relever et qui frappe d'évidence l'un de ses titres, *Sous le sceau du mystère*. Et la poétique même de l'auteur, car « toute histoire garde sa beauté dans sa seule partie de mystère ; si tu le dévoiles, je trouve que tout le charme est rompu » (Caragiale, 1969 : 38-39). Inscrite au milieu de la séquence, *Age* la traduit comme une incitation à l'action protégée des intrus.

La devise frappe la feuille comme un ciseau taillant la pierre et s'enfile dans un mode d'écriture qui semble inspirer particulièrement Mateiu, celui des lexèmes singuliers, sans déterminant, enfermant des concentrations de sens à manière d'esquisse :

CAVE AGE, TACE
 Les affaires sont les affaires
 Évasion, émancipation
 Éclipse
 Exclutivisme

Morgue, snobisme
 Énergie, fermeté
 Avarice
 Calme, froideur glaciale
 Réflexion, délibération
 Correction, élégance
 Style (Caragiale, 1994 : 365).

Dans la page d'un de ses agendas, toute cette série de mots destinés à parfaire la sculpture de soi, pour employer le syntagme d'un titre de Michel Onfray (1993). Dûment protégé par l'attention et le silence, l'acteur se sculpte : « Suis le point de me réaliser touchant à la perfection. N'ai jamais été si lucide » affirme-t-il dans son journal (Caragiale, 1994 : 365). Dans cette recherche de la perfection de soi pour soi, il rejoint la devise de Jarry, avec la perfection placée au début et à la fin de l'acte, avorté si incapable d'être poussé à ses dernières conséquences : « aut nunquam tentes, aut perforce ». Toujours associée à la perfection, l'affirmation des deux écrivains d'être chacun le dernier de sa lignée, le dernier des Dorset, Jarry, le dernier des Karabetz, Mateiu Caragiale, tout comme Pachadia, Pantazi, ou Des Esseintes étaient les derniers de leur lignée. C'est souligner la condition d'un être rarissime, *nec plus ultra*, irréproductible ; aussi, c'est faire fi de la biologie, qui ne peut plus rien apporter lorsque l'art a déjà généré la perfection. Avec ceci d'avantageux qu'en absence de descendants, la femme n'est plus si nécessaire que ça: la misogynie des deux auteurs, en braves décadents, était notoire. Et encore, c'est aussi un clin d'œil à la réalité apparemment oubliée dans le délire généalogique, puisque cette hérédité inventée de toutes pièces n'est évidemment pas transmissible, mais terminera à la fin du rêve qui l'a fait vivre : « a été virtuellement décrétée l'extinction de ma race, ainsi que je l'avais décidé auparavant moi-même », écrivait Mateiu, en français (Caragiale, 1994: 285).

3. Légitimité et imposture

Pour Alfred Jarry et Mateiu Caragiale, la noblesse a été comme un objet précieux qu'ils ont admiré sur son piédestal, en ont décrit les merveilleux attributs, l'ont décliné en personnages d'illustre parentage, en se posant leur couronne imaginaire le temps de l'écriture, l'ont désiré et, finalement, ont tendu la main vers lui, l'ont pris et s'en ont déclarés les propriétaires. En se proclamant nobles en dépit des circonstances de leur origine, en exhibant leur généalogie factice, ils ont pris part au vol, à la mystification et à l'imposture. Mais ce « faux en mots », « faux en agissant » et « faux en écritures », toujours faut-il l'intégrer, afin de mieux voir ses paramètres particuliers, dans le contexte décadent de leur temps, de leur sensibilité et de leur élection. Car le vol, l'imposture et la mystification ne sont évidemment pas les pires péchés pour des esprits taillés sur un modèle décadent.

Les prétentions nobiliaires illégitimes posent au moins trois problèmes: 1) elles s'attaquent à la vérité biologique en tissant des parentés là où il n'y en a pas; 2) elles visent à changer la position sociale, *dignitas*, de qui n'en a pas les mérites; 3) elles portent préjudice aux vrais membres de la famille parasitée. Le premier point s'articule dans une attitude antinaturelle, le deuxième relève de l'imposture sociale, tandis que le troisième s'attache au vol et au parasitisme. Que des niaiseries pour un esprit décadent ! Qu'est ce que la nature sinon une somme d'accidents, qu'il ne faut surtout pas légiférer, mais condamner et rectifier ? « La Nature a fait son temps » déclamaient des Esseintes, « elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés » (Huysmans, 1989 : 103). À son tour, Oscar Wilde (1996 : 773) écrivait : « Ce que l'Art nous révèle de la Nature, c'est qu'elle n'a pas de plan, manque étonnamment de fini, présente une extraordinaire monotonie et un complet inachèvement ».

La nature a donc besoin d'être corrigée et l'artiste est là pour en offrir une version perfectionnée, plus intelligente et plus belle. C'est la supériorité des maniéristes, c'est la supériorité des décadents : « s'il était pareil à la nature, ce serait un duplicata superflu », affirmait Jarry (1985 : 140). Il faut lui préférer le monstre : « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry, 1972 : 972). Il faut remplacer le visage nu par le maquillage et la mort naturelle par l'acte beau.

Si ma famille de sang ne me représente pas, mais, au contraire, trahit ce qui me définit, il faut la remplacer, il faut la modifier, en effaçant les membres qui m'importunent et en y incluant ceux avec lesquels je désire tisser une parenté. Ce geste de modifier les contours des êtres, des faits et des choses est précisément le processus de création et, pour un esprit décadent, la limite entre la fiction et la réalité est un détail fort négligeable et la vie même peut être, et doit être, une œuvre d'art. Dans les mots d'André Breton (1966: 272-273), « à partir de Jarry, bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie se trouve contestée, pour finir anéantie dans son principe ».

Quand l'échiquier sur lequel on se déploie comporte ces coordonnées, se sculpter un autre visage, se donner une autre ascendance, se proclamer comme on ne l'est pas dans les papiers n'est qu'une simple attitude de plus, cohérente avec le reste.

Qu'importe le vol pour le décadent ? « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert des expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste » écrivait Lautréamont (1990 : 351), qui a lui-même copié des morceaux de Buffon, le grand naturaliste du XVIII^e siècle. Quand un Palotin tue l'Ours, dans *Ubu Roi*, Ubu affirme de l'avoir tué lui-même, malgré le fait qu'on l'a tous vu passer son temps monté sur un rocher « fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel » (Jarry, 1985 : 107), pendant que l'autre luttait contre la bête. Quoiqu'ils aient déjà été inventés, Ubu se déclare l'inventeur du parapluie, des pantoufles —« Nous avons baptisé cette paire d'appareils portatifs et

même porteurs *isolateurs universels* ou plus euphoniement *pantoufles* » (Jarry, 1985: 415)– et des gants, ceux-ci, pour que «ni mère Ubu ni personne ne sache que nous ne nous lavons pas les mains». Qu’importe qu’*Ubu Roi* ait été, sous le nom de *Les Polonais*, une pièce écrite par Charles et Henri Morin, élèves au Lycée de Rennes, si Jarry a été le seul à savoir « effacer une idée fausse... », « la remplacer par l’idée juste », tandis que les Morin ne faisaient pas honneur à leur création : Henri Morin n’affirmait-il pas qu’ils n’ont pas revendiqué la paternité d’*Ubu roi* parce que, « quand on fait une c... pareille, on ne s’en vante pas » (Chassé, 1942 : 204). Alors, ne faut-il pas enlever le fils au père indigne, incapable de le comprendre, mais très capable de le détruire ? En fait, chez Jarry et Mateiu Caragiale, l’invention des origines ne pourrait être envisagée sans leur commun désir de se défaire de leur père naturel, le « bougre dénué d’importance » d’Alfred, qui aurait préféré être d’autrui : « notre père [...] a fait certainement notre sœur aînée [...], mais il ne doit pas être pour grand’chose dans la confection de notre précieuse personne » disait-il à Rachilde (2007 : 38). Dans la réécriture des origines, Anselme Jarry n’existe plus, et Mateiu Caragiale peut lui aussi éliminer son père détesté et former des liens de parenté ailleurs.

La réécriture des origines équivaut donc à un acte nécessaire pour corriger les circonstances d’un moi qui ne peut les accepter, soit parce qu’elles s’éloignent de la figure de sa vision, soit parce qu’elles le font souffrir. Il est très facile de voir dans le mensonge des origines une tentative de s’afficher supérieur, de se détacher des communs des mortels, de se mettre au-dessus des semblables. Mateiu Caragiale assure même d’avoir « la révélation de ma supériorité intellectuelle, mon intuition et ma puissance de réflexion, ainsi que les forces latente que je sens au fond de mon être » (Caragiale, 1994 : 367). Mais aussi pourrait-on percevoir le possible complexe d’infériorité et la souffrance gisant derrière la folie des grandeurs. La petite taille de Jarry derrière le gigantesque Ubu, la situation d’enfant illégitime de Mateiu, pas particulièrement agréé par son père, qui lui préférait son frère cadet et légitime, Luca. L’enfance bénie qu’il invente alors pour Pantazi, dans *Les Seigneurs du Vieux-Castel*, est peut-être là pour compenser la sienne.

Surtout, il faut considérer le fait que, bien que de toute évidence ils ne le fussent pas, les deux écrivains *se sentaient* nobles. Tandis que les circonstances, les parents, les proches ne faisaient que souligner en eux le sentiment de différence, de solitude et d’incompréhension, la découverte des chevaliers, des comtes, dans les pages, dans les tableaux, leur a peut-être donné la sensation qu’ils n’étaient pas seuls. Qu’il existe des ressemblances de l’âme, un mot qu’aimaient les deux, qu’après des siècles revivent en eux des pulsions ancestrales, le cri du héraut réverbère dans leur intérieur et les couleurs de l’emblème s’y déploient. Le miroir enseigne des parentés plus vraies que nature, car adéquates à ce que l’on se sent être :

Il arrive aussi parfois que, là où cette pensée paraît la plus saugrenue, croissent des êtres dont le véritable modèle doit être re-

cherché ailleurs, en d'autres lieux, parmi d'autres lignées, dans d'autres siècles, sans même soupçonner que—rejetons d'une parenté immémoriale, ils sont les répliques d'êtres dont les séparent des abîmes de temps et d'espaces (Caragiale, 1969 : 19).

L'hypothèse de Maurice Saillet relie l'élection des Dorset pour la lignée de Jarry à la découverte que celui-ci fait de Lautréamont, à la Bibliothèque Nationale, en lisant le premier des *Chants de Maldoror* dans son édition rarissime, avec la variante de la neuvième strophe parlant du « plus grand ami de jeunesse de Byron », le duc de Dorset. S'il en est ainsi, l'aspect le plus notable de son geste inconforme avec la réalité n'est déjà plus la folie des grandeurs, mais la double allusion livresque et le désir d'appartenir à la même famille d'esprits que Byron, via Lautréamont. Un désir fondé sur la ressemblance, l'émotion et la correspondance.

L'invention des origines permet ainsi de jeter un pont entre le présent et le passé, entre le moi et l'autre qui me ressemble, dans les affinités secrètes que l'on se découvre et le baudelairien miracle des correspondances. Peu importent les vérités d'ici, le temps, l'espace, la biologie, le social, si elles ne me représentent pas, et si ce qui me représente n'est pas une vérité d'ici ? « Je est un autre » disait Rimbaud. Ce sentiment d'être un autre a donné lieu à d'innombrables textes littéraires et d'autres créations artistiques, précisément parce qu'il y avait besoin d'un espace dans lequel cette autre vérité puisse vivre. C'est une façon de faire de la littérature à partir d'une vérité ressentie comme telle, mais différente de la réalité d'ici et donc appelée fiction. Inversement, Jarry et Mateiu Caragiale ont fait de la fiction substance de la vie, sans doute parce qu'ils la trouvaient plus adéquate à ce qu'ils se sentaient être. La vision, le sentiment et la révélation l'emportent sur l'entité réelle, car l'observateur artiste croit être le seul à savoir capter l'âme des êtres et des choses, tandis que la nature et la société n'y arrivent pas : « Sir Aubrey de Vere comme j'ai aimé le voir, uniquement comme cela—que m'importe ce qu'il était en réalité ? » (Caragiale, 1969 : 39).

Cette supériorité proclamée devra toujours s'imposer sur les banales versions des faits, en greffant, par exemple, des particules au nom, des ancêtres illustres à l'histoire et des brillants à la poussière. Ainsi, on devrait intégrer l'envie de noblesse des deux écrivains aussi dans leur fréquente attitude de fronde et le plaisir de déranger, de « faire du tapage », dans les mots d'Ubu. Toujours prêts à faire la guerre, à attaquer l'autre qui osait leur dire comment il fallait regarder et faire, dans un geste assimilable au baudelairien plaisir aristocratique de déplaire, tant Jarry comme Mateiu Caragiale auraient pu se déclarer nobles simplement parce qu'ils savaient que ça allait provoquer une forte irritation à l'ennemi. Ecaterina Caragiale, la sœur de Mateiu raconte qu'un jour, leur père arriva à la maison par un très grand froid et demanda qu'on lui ouvre la porte. Mateiu fit cela avec la lenteur d'une tortue, et seulement après avoir enfilé ses gants de Suède. Avec un sourire sardonique, se souvient sa sœur.

Chevaliers du tracas et du sarcasme, leur drapeau portait les couleurs du moi et la lance était aiguë et pleine de venin. Ubu, expert en nombrilisme, installait, lui, sa Gidouille sur tous et exécutait de facto ses adversaires : « Il sera empalé d'abord, décapité ensuite, et finalement moulu. Ensuite, Monsieur sera, de par notre mansuétude, libre de se faire pendre ailleurs » (Jarry, 1985 : 258). Emmanuel Dieu, personnage de *L'Amour absolu*, montrait le poids insurmontable du moi dans la reconfiguration du réel malgré toute résistance du matériel :

La Vérité humaine, c'est ce que l'homme veut: un désir.

La Vérité de Dieu, c'est ce qu'il crée.

Quand on n'est ni l'un ni l'autre –Emmanuel–, sa Vérité, c'est la création de son désir (Jarry, 1972 : 950).

Dans cette vision de la vérité, le plagiat, le vol et l'imposture, pâlisent devant une instance supérieure qui crible le vrai et le faux, par delà les facteurs qui régulent la séparation des deux termes dans l'expérience de la réalité et de la logique.

Avant de terminer, une mention à la pataphysique, « la plus haute tentation de l'esprit » selon Baudrillard (2002: 15), science qui, selon le docteur Faustroll,

[...] étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité (Jarry, 1972 : 668).

Pour la pataphysique, les choses sont ce qu'elles sont et surtout leur contraire. Comme on a déjà montré (Alexandrescu, 2007), la pataphysique part d'une expérience particulière qu'elle généralise, en faisant cas omis du contexte qui en atteste la possibilité. Par exemple, le contexte d'un vaisseau spatial qui rend possible tant la relative immobilité de l'équipage comme la vitesse la plus grande. Cela suffit largement pour que la pataphysique proclame la synonymie entre vitesse et immobilité : « La vitesse consiste à être immobile » (Jarry, 1985 : 60). S'il existe un seul point en commun entre deux entités (et il en existera toujours, et probablement plus d'un), ces deux entités peuvent devenir des synonymes.

Réécrivons alors données et prétentions: Octavie-Sophonie Coutouly, qui aimait déjà A ajouter une noble particule à son nom, était la grand-mère maternelle d'Alfred Jarry. Sa mère s'appelait Louise Morel et son père, Auguste-Samson Coutouly. Celui-ci était le fils du deuxième lit d'Alfonse-Henry Coutouly, dont l'un des fils du premier lit était Pierre Charles Coutouly. Le nom d'un parent de ce dernier, l'abbé d'Hercé, a évolué d'Hercé à Ercé, puis à Orset et finalement à Dorset, à l'instar du nom d'Ubu –Ebouille, Ebance, Heb, Ebé, avant que Jarry ne lui trouve la fameuse

formule. Cette transformation linguistique ne devrait pas, en principe, remettre aux Sackville, mais là où le moteur pataphysique commence à carburer, tout est possible. Sur un échiquier pataphysique, le lignage se forme à vue d'œil et, « dans l'univers supplémentaire à celui-ci [...] que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel », la noblesse d'Alfred Jarry de Dorset et de Matthieu Jean Caragiale comte de Karabey se trouve attestée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEXANDRESCU, Ioana (2008) : « Ubu, les binômes et la pataphysique », in M. Kunesova (dir.), *Alfred Jarry et la culture tchèque*. Ostrava, Vydala Ostravska univerzita, 257-260.
- BAUDRILLARD, Jean (2002) : *Pataphysique*. Paris, Sens & Tonka.
- BÉHAR, Henri (1973) : *Jarry, le monstre et la marionette*. Paris, Librairie Larousse.
- BESNIER, Patrick (2005) : *Alfred Jarry*. Paris, Fayard.
- BRETON, André (1966) : *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- CARAGIALE, Mateiu I. (1969) : *Les Seigneurs du Vieux Castel*. Lausanne, L'Âge de l'Homme.
- CARAGIALE, Mateiu I. (1994) : *Opere*. Bucarest, Editura Fundatiei Culturale Romane.
- CHASSÉ, Charles (1942) : *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au Docteur Faustroll*. Paris, La Table ronde.
- CIORAN, Emil (1997) : *Carnets 1957-1972*. Paris, Gallimard.
- DELAVRANCEA, Cella (1982) : *Scieri*. Bucarest, Eminescu.
- DUCASSE, Isidore [Comte de Lautréamont] (1990) : *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*. Paris, Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1989) : *À Rebours*, Paris, Gallimard.
- JARRY, Alfred (1972) : *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard.
- JARRY, Alfred (1985) : *Tout Ubu*. Paris, Librairie Générale Française.
- JARRY, Alfred (1988) : *Œuvres complètes III*. Paris, Gallimard.
- LARTIGUE, Jean-Jacques Lartigue & Olivier de PONTBRIAND (2000) : *Dictionnaire des devises héraldiques et historiques de l'Europe*. Perros-Guirec, Jean-Jacques Lartigue.
- ONFRAY, Michel (1993) : *La sculpture de soi*. Paris, Grasset.
- RACHILDE (2007) : *Alfred Jarry, ou le Surmâle des lettres*. Paris, Arléa.
- SAILLET, Maurice (1992) : *Les Inventeurs de Maldoror*. Cognac, Le temps qu'il fait.
- SCHOONBEEK, Christine van (1997) : *Les Portraits d'Ubu*. Biarritz, Séguier.
- WILDE, Oscar (1996) : « Le Déclin du mensonge », in *Œuvres*. Paris, Gallimard.