



Citation: M. Landi (2020)
"Restons mort, c'est plus sûr":
Pierrot sur les planches. *Lea*
9: pp. 343-358. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12441>.

Copyright: © 2020 M. Landi.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – No Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Restons mort, c’est plus sûr”: Pierrot sur les planches

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

Similar to the Greek god Hermes Pierrot keeps representing, with its well known tendency to theft, its innate laziness, its innocence and cruelty, the dark side of positive and productive society. In 19th century France Pierrot often represents the bad schoolboy, implicitly criticizing Republican values. We have defined Champfleury's and Margueritte's Pierrot as an “hypocritical sign” since it always betrays and bypasses representation, identity and ideology in a positive culture. We have identified three Pierrot figures: metaphorical; grammatical; political.

Keywords: Champfleury, Gautier, pantomime, Pierrot, Pinocchio

Restons mort, c'est plus sûr: ...sauf plus tard à renaître
(Gautier, Siraudin de Sancy, *Pierrot posthume*, 1847, Scene XII)

Au prix de quelques réductionnismes, on peut constater que deux traditions cohabitent dans l'histoire culturelle de la France: d'abord, une tradition gauloise, carnavalesque, polissonne et grivoise où par le rire on *trompe la mort*. Héritant de la basoche et de Rabelais, cette tradition mène en droite ligne au XXe siècle oulipien. Ensuite, une pensée positive, philosophique et civilisatrice, qui traite le rire en phénomène 'transitoire', fonctionnel au rétablissement de l'ordre social et moral. Dans sa *Philosophie du rire* dédiée à son contemporain Jules Janin, “historien de Debureau” (Janin 1881 [1832]), Paul Scudo soutient que Polichinelle, aux mille visages, change de nom “aussi souvent que l'exige sa mission providentielle” (Scudo 1840, 190-191). Sa tâche est de signifier que “l'humanité forme une échelle immense de rieurs” au bout de laquelle se trouverait Dieu, contemplant “cette vaste comédie” avec le sérieux suprême de sa bonté (ivi, 139). Le carnaval, personifié par Polichinelle au vu des transfigurations quasi diaboliques que subit ce masque, serait en l'occurrence “le symbole de nos infirmités”, “de nos penchants infimes et

grossiers”, “des passions égoïstes du peuple” (ivi, 193). La tentative entreprise par Scudo, qui est d’apprivoiser le carnaval en l’encadrant dans un système de compensation morale, s’avère, depuis la nuit des temps, fallacieuse. Parasite, atopique, mouvant et transitoire comme l’ironie, le carnaval s’échappe de toute antithèse, enjambant les antinomies sur lesquelles se fonde la pensée argumentative. Tout comme Polichinelle, Pierrot (alias Bertoldo, Gilles, Clown, ou Pedrolino selon la tradition rapportée par Maurice Sand, fils de l’écrivaine George Sand (Sand 1860, 237)¹, change constamment de visage. Tiers exclu d’une logique oppositive et/ou complémentaire personnifiée sur scène en l’occurrence par le couple Arlequin-Colombine, Pierrot, mort-vivant, *trompe-la-mort*, célibataire éternel, tient de la dépouille². La toile blanche et rude qui enveloppe l’absence de son corps ressemble au théâtre lui-même: canevas, trame, palimpseste³. Ainsi, Pierrot n’est pas, semble-t-il, un personnage au sens propre du terme; il est plutôt une métaphore, un passage, et, comme nous le verrons, un signe de l’acte théâtral lui-même en tant qu’il reste, à jamais, sur les planches dans toute son innocence et toute sa cruauté.

Sous l’apparence d’un rustre nommé Pedrolino, Pierrot n’hésitait pas, dès le XVI^e siècle, à harceler les paysannes par des actes obscènes: car il avait faim, de chair et de vie; quelques témoins rapportent qu’il vivait de sacrifices et de privations, et qu’il était souvent battu; en raison de son côté obscur, il était souvent accusé de negromancie et, de ce fait, persécuté. Son destin colle dès le début à ses interprètes: Tristano Martinelli, dit Pedrolino, se plaint déjà, dans une lettre du 4 décembre 1595 adressée à un proche du Duc de Mantoue (D’Ancona 1891, 519), des insolences pâtées de la part de ses compagnons de théâtre⁴. D’ici la fin du XIX^e siècle, son destin est marqué: rôdant parmi les planches d’Italie et de France, le visage enfariné et manquant de pain, il reste toujours, comme on dit, sur sa faim. Le caricaturiste Champfleury, auteur de quelques *Pierrots*⁵ au XIX^e siècle, calque sa propre image, ou mieux sa propre *absence d’image*, sur son héros paradoxal. “Je ne m’appartiens pas – note-t-il dans la préface de ses *Souvenirs des funambules* (1859, II)⁶ – et je n’ai pas la VOLONTÉ. Ce serait un mensonge de dire: ‘Je veux’”. Pierrot l’*homunculus* le hante et, comme l’assistant espiègle à côté de l’alchimiste, lui

¹ Comme le rappelle déjà M. Sand (1860, 257-258), l’un des ancêtres de Pierrot, le paysan Pedrolino, apparaît sur la scène italienne dès 1547 dans une comédie de Cristoforo Castelletti. La présence de Pierrot sur la scène française remonte à Dominique Biancolelli (1636-1688) qui, jouant le rôle d’Arlequin à Paris, le premier introduisit dans sa troupe un Pierrot calqué sur Polichinelle. Personnage burlesque et rustre dans le *Don Juan* de Molière (1665), Pierrot s’affirme définitivement en France dès 1673 grâce à Giuseppe Giratoni, entrant ainsi dans le répertoire des tréteaux. Pierrot fut encore joué par un acteur italien, Fabio Antonio Sticotti (1676-1741); et ce fut son fils, Antonio-Jean Sticotti (1715?-1772) qui acclimata Pierrot au goût aristocratique des cours françaises et européennes. Pierrot se définit ainsi de la grossièreté, de la ruse et de l’hypocrisie propres des “zanni” pour répondre aux attentes d’un public choisi: mélancolique, bucolique, rêveur, solitaire, amoureux de la lune, tel qu’il fut célébré par Watteau.

² C’est une “anatomie du vide” que se propose de retracer, dès son titre, l’essai d’Alberto Castoldi consacré à Pierrot (2008).

³ C’est en tant que “canevas” que Flaminio Scala évoque Pierrot dans son *Teatro delle Favole rappresentative* (Scala 1611, 45). Scala donne la parole à sa mère, Berta, pour retracer son portrait: “L’è vestid de canevas, cai l’ho filad mi bianch, l’ha el mostaz un poch negher, ch’as dis che terra negra fà bon gran, à cà nostra al se nominava Pedrolin” (Il est habillé en canevas blanc, que j’ai moi-même filé, il a la moustache un peu noire, car la terre noire fait bonne récolte, chez nous il s’appelait Pedrolin).

⁴ “Si je suis parti de la Compagnie de *Pedrolino*, c’est que j’en ai eu plusieurs raisons: simples compagnons, ils jouent les maîtres et, n’étant pas habitué à servir, j’ai cru qu’ils avaient tort. Pour cette raison et beaucoup d’autres je suis parti, mais je ne suis pas le premier à le faire, car trois ou quatre sont partis avant moi, pour les insolences dont quelques-uns d’entre eux se sont rendus coupables.”

⁵ Voir: Champfleury, *Pierrot valet de la mort* (1846); *Pierrot marquis* (1847); *Pierrot pendu* (1847) dont il va être question plus loin (Mazzoleni 2015, 104-111; 137-145; 118-130).

⁶ Cette préface et la suite paraissent d’abord sous le titre de *Contes d’automne* (Champfleury 1854).

“joue mille tours”; d’où, justement, avoue-t-il, le découpsu de ses textes et de ses pièces. “Deux classes seules”, poursuit Champfleury (ivi, III), comprennent la pantomime et en jouissent: “les gens naïfs sans science, les gens naïfs à force de science”. En sont exclus, à son dire, ceux qui aiment l’Argent et la Bourse; autrement dit, les capitalistes, les thésauriseurs. Car la pantomime représente à son dire, dans une culture fondée sur l’industrie et la production de biens matériels, l’art de la dépense muette; proche du sacré archaïque, hors discours, elle suppose l’identité du jeu et de la mort. Cette identité existe, déjà, au niveau phraséologique: à une préposition près, les expressions “être sur les planches” et “être dans les planches”, exemplifient le double (*non-*) destin de Pierrot en *trompe-la-mort*. Ce jeu paronymique à la fois comique et cruel marque le destin du mime Debureau, célébré par Champfleury dans la XII de ses “Stances” dédiées au mime (ivi, 10):

XII.-Debureau a passé sa vie sur les planches. Il repose tranquillement dans des planches.

Fils d’un funambule dont il était constamment battu, Jean-Gaspard Debureau, alias Jan Kašpar Dvořák (1796-1846), s’entête à rester dans le métier jouant Pierrot à partir de 1826 au Théâtre des Funambules⁷. Après sa mort, survenue en 1846, son fils Charles (1829-1873) hérite, avec le même pseudonyme (homophone et homographe à une voyelle-fantôme près: le “e” supprimé dans la triptongue), le rôle de son père jusqu’à la démolition du théâtre, survenue en 1862 avec les grands travaux haussmanniens⁸. Mais voici un autre Pierrot, *redivivus* sur d’autres planches: au théâtre Adelphi de Londres s’était exécuté dès la fin de 1847 le mime français Paul Legrand, le rival de Charles Debureau aux Funambules. Pendant que ce dernier continuait, en France, la tradition Ancien Régime de son père, Pierre Legrand avait dû forcément venir à l’encontre de l’esprit ‘anglais’⁹, volontiers brutal, hétéroclite et bariolé, jusqu’aux affiches annonçant les spectacles¹⁰. La ‘ruse paysanne’ de Pierrot en Pedrolino s’incarnerait donc à nouveau dans l’esprit cynique du paillasse shakespearien, qui hérite par voie directe, selon Maurice Sand (1860, 297), du rustre italien¹¹. Parmi les succès de Legrand, comptent justement *Pierrot pendu* et *Pierrot valet de la mort* de Champfleury (Mazzoleni 2015, 104-111; 118-130), où non seulement le rire et la mort cohabitent dans l’esprit du carnaval, mais où la mort même,

⁷ Jean-Gaspard Debureau apparaît sous le nom de Baptiste dans le film de Marcel Carné *Les Enfants du paradis* (1945).

⁸ Les Funambules rouvrirent Boulevard de Strasbourg en 1867; dix ans plus tard, ils produisaient encore des pantomimes, quoique bien moins ambitieuses (Storey 1985, 320-321).

⁹ Selon Maurice Sand, “Les Anglais, habitués au jeu plus exagéré de leurs clowns, ne comprirent rien aux expressions fines et spirituelles du Pierrot français, qui cherchait à rendre tout le contraire de ce qui pouvait plaire à son grossier public” (1860, 296).

¹⁰ Voir à ce propos, dans les *Contes d’automne*, le chapitre XVI, “Pantomime à Londres” (Champfleury 1854, 163): “C’est un fouillis de caractères identiques entassé comme des harengs, et qui ne se distinguent que par des capitales, petites capitales et les bas-de-casses. On reconnaît seulement les titres des pièces, qui sont tirés en rouge; le reste, le nom des acteurs, les titres des tableaux, disparaît au milieu des réclames de toute nature”.

¹¹ Le mot ‘clown’ (du germanique *klōnne*: ‘homme rustique’), se rattache à ‘clod’ et ‘clot’, signifiant aussi bien ‘motte’ que ‘balourd’; sa connotation d’abord neutre a pris ensuite une nuance péjorative (de ‘paysan’ à ‘rustre’). Si l’on s’en tient encore à Maurice Sand (1860, 237-250), dont les travaux ont marqué l’imaginaire *fin-de-siècle*, le clown shakespearien se réclame de Gian-Farina et/ou de Pagliaccio, tous les deux vêtus de toile blanche et rude comme Pedrolino, enfarinés comme tous les acteurs pauvres (la farine remplaçant le masque) et souvent armés d’un couteau en bois. C’est du mot et du personnage de Pagliaccio (>*pitre*) que descend, selon Maurice Sand, le ‘clown’ anglais, imitant avec gaucherie les gestes et les sauts des autres mimes. Si, en Italie, Pagliaccio est l’analogue de Pedrolino, son équivalent français, Paillasse, est une “figure pleine, rouge, bourgeonnée”, à la voix rauque, représentant la “gaîté du peuple dans tout son débraillé” (*ibidem*).

sujet de la pièce, est à la fois convoquée et escamotée. En effet, grâce à l'autonomie des tableaux qu'offre la pantomime, le Pierrot de Champfleury meurt et ressuscite à plusieurs reprises. Cette resurrection, on s'en doute, n'a rien de providentiel: elle est le pur effet sériel d'un temps épisodique qui se répète tel quel, innocent et cruel à la fois: c'est le temps épuré, sacré, du rite. Pierrot "valet de la mort" devient ainsi le "maître de la mort" ou, si l'on veut bien, l'expression même d'un paradoxe: celui d'une "mort de la mort", selon le titre que Champfleury choisit pour le VI tableau de la même pièce. Déjouant, par la primauté du geste, le discours, la pantomime escamote, du discours lui-même, la téléologie mortifère: "La pantomime, qui ne parle pas, ose tout", écrit Édouard Thierry, à propos de *Pierrot marquis* (Thierry in Champfleury 1859, 99). D'ailleurs, la fortune fin de siècle de la pantomime dans son statut 'fantastique' (mi-réaliste; mi-onirique) est coextensif à la vogue expressionniste de la caricature, art mineur et parasite du vrai, dont Champfleury a été l'un des plus illustres représentants. La fonction éminente de la caricature est de détacher, dans un *continuum* représentatif ou narratif, un élément saillant, de rupture, plus réel que le réel. Et ce n'est donc pas un hasard si Pierrot, d'abord masque ou figure parmi d'autres, s'est fait signe au XIXe siècle. Prenant une valeur inattendue qui touche à l'antonomase, il en vient à représenter, comme on l'a dit, l'esprit même du théâtre à l'avènement de la modernité. "Le rôle de Pierrot – au dire de Gautier – s'était élargi, agrandi; il avait fini par occuper toute la pièce" (Gautier in Champfleury 1859, 63). Dès à présent sa figure crue, en détaché, hantant tout l'espace de la représentation, va servir de repoussoir contre l'illusion scénique du théâtre bourgeois, consommateur du spectacle du sens.

C'est Baudelaire qui, prenant en contrepied par l'ironie le rire sérieux et philosophique de Scudo, forge, dans son essai caricatural intitulé: *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855) la notion de "comique féroce" (Baudelaire 1976 [1868], 537), selon l'esprit du Nord. Ce texte rend compte par voie d'éminence de la poétique hystriionique, carnavalesque de son auteur, qui consiste à mettre le sens sur les planches, noir sur blanc (*albatros*), en faisant de l'albatros lui-même un signe sacrificiel et bouffon à la fois:

À peine les ont-ils déposés sur les planches... (Baudelaire 1975 [1875], 9)

Un passage de Champfleury (1859, 258) évoquant le 'sacrifice' sur scène de Paul Legrand à Londres présente, d'ailleurs, plusieurs traits en commun avec le sujet de *L'Albatros*:

Paul Legrand ne fut pas tout à fait chuté à Londres par esprit de nationalité, mais par un certain sentiment de l'art. Il entre donc en scène: étonnement des matelots anglais qui peuplent la salle. "Il ne ressemble guère à notre Pierrot. – Qu'il est maigre! – Qu'il est long! – Qu'il est pâle!"

Dans ses *Souvenirs des Funambules* Champfleury (ivi, 256-257) se réclame, par une longue concession, de *De l'essence du rire* de Baudelaire (1976 [1868], 525-543), dont une première version avait paru par les soins du même Champfleury dans l'*Événement* du 20 avril 1851 sous le titre *De la caricature, et généralement du comique dans les arts*. Chez Baudelaire, le personnage de Pierrot, affranchi tout autant du "carnaval méridional" que de l'esprit français Ancien Régime à la Watteau, est mis en relation avec la caricature typiquement nordique, dans l'esprit "féroce" (Baudelaire 1976 [1868], 537). Retenons, de ce long passage du texte baudelairien cité par Champfleury, quelques traits saillants. D'abord, le discontinu, le soubresaut, l'impromptu, le contretemps brutal: par son irruption sur la scène d'une manière qu'on pourrait qualifier de 'traumatique', Pierrot se rattache à l'esthétique du "choc" baudelairienne:

Le Pierrot anglais n’est pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme la potence, auquel nous avait accoutumés Deburau. Le Pierrot anglais arrive comme la tempête, tombe comme un paquet, et quand il rit il fait trembler la salle. Ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre.

Ce Pierrot hors-contexte et hors-sens atteste par surenchère d’une récupération, de la part de Baudelaire, de l’esprit rustique, gaulois, de son pays que la tradition civilisatrice, aristocratique et bourgeoise, avait enterré:

C’était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans superposés, qui faisaient autour de sa personne l’office des plumes et du duvet autour des oiseaux ou de la fourrure autour des angoras.

Faisant de Pierrot une fois de plus l’équivalent de son albatros, oiseau totémique, sacrificiel et hystriionique, Baudelaire met à nu, dans le sillage d’Hoffmann et de Poe, l’‘artifice’, la ‘machinerie’, le maquillage du poète-pitre: et, notamment, l’assemblage patent d’éléments hétéroclites où le ‘cru’ et le ‘cruel’ ne font qu’un:

Par-dessus la forme de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres, au moyen de deux bandes de carmin; de sorte que, quand il riait, la bouche avait l’air de s’ouvrir jusqu’aux oreilles.¹²

Dans cette image triviale, proche du clown shakespearien, le physique s’identifie avec le moral au mépris évident de l’art classique du portrait:

Quant au moral, le fond était le même que celui que nous connaissons: insouciance égoïstique et neutralité. Indè, accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces au détriment, tantôt de l’Arlequin, tantôt de Cassandre et de Léandre.

L’esprit de litote caractérisant le Pierrot Ancien Régime mis à l’honneur par la famille Deburau cède la place, dans ce Pierrot à l’anglaise, à l’amplification et à l’hyperbole, ce dont atteste le fatras des registres stylistiques. Par sa gourmandise (cachant par litote moralisante une vraie “faim”) Pierrot retourne à l’état primitif, pré-moral (ou, si l’on veut, pré-discursif) du carnaval:

Seulement, là où Deburau eût trempé le bout du doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds, et toutes choses s’exprimaient ainsi dans cette singulière pièce avec emportement: c’était là le vertige de l’hyperbole.

Comparé, par l’énergie innocente dans la cruauté, à un singe en proie aux pulsions les plus féroces, Pierrot parasite vole, viole par-ci par-là; et, “pour je ne sais quel méfait”, car la justice relève du discours, il “devait être finalement guillotiné”. Pourquoi, se demande ironiquement Baudelaire à propos de la pièce qui fait l’objet de ce souvenir¹³,

¹² Voir la description qu’en donne Champfleury dans une lettre à Gautier (1859, 164): “Leur clown, ou Pierrot, est un gros charcutier joyeux charcutier qui a la bouche fendue jusqu’aux oreilles, qui mange comme un bœuf”.

¹³ Baudelaire ne nomme pas la pantomime en question. Selon Claude Pichois, éditeur des *Ceuvres complètes* de Baudelaire, un critique, Jonathan Mayne, l’a peut-être identifiée: il s’agirait d’*Arlequin*, pantomime anglaise en trois actes et onze tableaux donnée au théâtre des Variétés du 4 août au 13 septembre 1842 (Baudelaire 1976

la guillotine au lieu de la potence, en pays anglais? Je l'ignore; sans doute pour amener ce que l'on va voir: l'instrument funèbre était donc amené sur les planches.

Le dépaysement fictionnel, en tant qu'ironie de situation culturelle (il ne s'agit que d'une pantomime anglaise jouée en France) revêt ici une fonction critique: si l'Ancien Régime prévoit, pour de tels méfaits, la pendaison (et la potence est, dans sa morphologie élancée et stylisée, une sorte de métonymie figurale du Pierrot classique), la trivialité de la guillotine française s'acclimate parfaitement à la brutalité moderne du paillasse anglais: comme l'avait préconisé l'anglophile Hugo dans la *préface du Cromwell* sur le sillage de Shakespeare (Hugo 1985, 14), il faut maintenant porter sur scène ce qui était resté jusqu'à présent dans les coulisses. Sauf que la montée sur les planches de l'"instrument funèbre" (l'adjectif moralisant est chez Baudelaire tout à fait emblématique) produit l'énigme paradoxale scénique: au lieu de renchérir sur la cruauté de Pierrot, il la naturalise, la banalise par l'entremise d'un certain réalisme historique et domestique.

Les conséquences de la guillotine sont ailleurs: provoquant le changement épistémologique qu'a joué la Révolution sur les esprits français, elle finit par annuler la distance entre la scène et le parterre. Pierrot, Cassandre, Harlequin, Colombine, Léandre ne seront plus, par cette coupe symbolique opérée par l'histoire de France, que des bourgeois. Ils apparaissent en effet, à l'image de l'assistance (Baudelaire 1976 [1868], 540)¹⁴,

bien doux et bien tranquilles. Il sont à peu près raisonnables et ne diffèrent pas beaucoup des braves gens qui sont dans la salle.

Si c'est bien dans la réciprocité de la scène et du parterre que consiste le drame bourgeois préconisé par Diderot, Pierrot est, semble-t-il, le bouc émissaire de ce nivellement:

après avoir lutté et hurlé comme un bœuf qui sent l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, cette grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le souffleur, montrant le disque saignant du cou et la vertèbre scindée.

Il reste que, chez Pierrot *trompe-la-mort*, la mort n'en est pas une: sa décollation, portée sur les planches, est à la fois un sacre et un simulacre. Sa tête tombée justement devant le souffleur (personnage hors scène qui joue ici le rôle de la parabase en dénonçant l'illusion scénique), est récupérée par son propriétaire légitime:

Mais voilà que subitement, ce torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et se la mettait dans sa poche.

La "monomanie irrésistible" de Pierrot (selon le jargon physiologiste du siècle ironiquement emprunté par l'auteur) est le signe d'une réunification paradoxale du corps morcelé: la faim de sa propre chair ou homophagie cache, chez lui (tout comme chez Baudelaire lui-même: voir *L'Amour et le crâne*, 1975, 119-120) une pulsion auto-affective, un désir d'existence et de reconnaissance. Le vol symbolique de son propre bien, à la fois source de vie biologique et intellectuelle, commis dans l'innocence et la cruauté, ne manque pas d'évoquer chez Pierrot le

[1868], 1349). Baudelaire avait également assisté, en 1846, à *Pierrot valet de la mort* de Champfleury au Théâtre des Funambules. Sur la récurrence de la guillotine sur scène à l'époque et la décollation de Pierrot, sorte de fantasme post-révolutionnaire collectif, voir Jean de Palacio (2003 [1990]).

¹⁴ Ce passage baudelairien n'est pas reproduit par Champfleury, qui arrête sa citation plus haut.

prolétaire à venir: l’ancien Pierrot paysan, toujours sur sa faim, est en passe d’acquérir, semble-t-il, une conscience individuelle et sociale.

Considérant la pantomime à l’anglaise comme “l’épuration de la comédie”, Baudelaire rejoint Gautier qui, dans sa lecture de *Pierrot pendu* de Champfleury, qualifie l’art pantomimique “de vraie comédie humaine” où quelques types bien concentrés (Gautier in Champfleury 1859, 62) remplacent une galerie entière à la Balzac:

La pantomime est l’épuration de la comédie. C’en est la quintessence, c’est l’élément comique pur, dégagé et concentré. Aussi, avec le talent spécial des acteurs anglais pour l’hyperbole, toutes ces monstrueuses farces prenaient une réalité étrangement saisissante. (Champfleury 1859, 257; Baudelaire 1976 [1868], 540)

Ce ‘réalisme’ épuré, loin de se présenter comme un discours idéologique sur le réel, est surtout efficace dans sa cruauté littérale: principe vital pris dans des engrenages logiques, Pierrot est la victime expiatoire de tout acte réflexif, spéculatif, thésauriseur. Acte qui, comme toute machine raisonnable, le perce, le traverse et le sectionne: son corps disloqué, désarticulé, atomisé, représente désormais une unité recomposée par sommation.

On pourrait, finalement, considérer ce Pierrot moderne comme un “corps hypocritique” dans la mesure où, échappant au discours positif grâce à sa motilité, il en dénonce en même temps le potentiel mortifère. Par l’adjectif substantivé “hypocritique” on entend, selon la *Poétique* d’Aristote, une pensée véhiculée par l’acte, ou *proairesis*. Selon Jean-François Lesueur (qui, dans le sillage de l’Abbé Du Bos 1719¹⁵, a fait passer le mot en question dans la modernité: n’oublions pas que Lesueur était un proche de Diderot), la pantomime, complexe chorégraphique, est nécessaire à l’intelligibilité d’une idée avant qu’elle ne passe dans le discours. Pour cette raison on a souvent associé à cet art gestuel une notion grammaticale: la notion de hiéroglyphe.

Nous allons détecter, de ce corps hypocritique, trois espèces principales: un corps métaphorique; un corps grammaticale; un corps politique.

1. Le corps métaphorique

Parmi les nombreux exemples du corps métaphorique de Pierrot compte la pantomime intitulée *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte (1910, 97-106), faisant partie du recueil de pantomimes intitulée *Nos tréteaux* (1910), publié par Paul avec son frère Victor. Dans cette pièce, conçue à partir de deux vers de *Pierrot posthume* de Théophile Gautier et Paul Siraudin de Sancy (1847) cités en exergue, où Pierrot tue sa femme en lui chatouillant les pieds¹⁶, tout est simulacre et métareprésentation: d’abord, Pierrot est seul sur scène, inaugurant ainsi la tradition hyperréaliste du monomime se représentant en tant que métapersonnage; deuxièmement, par un paradoxe temporel, le développement de la pièce est, justement, ‘posthume’ par rapport au dénouement qui est présenté à titre d’ouverture, tel que l’indique l’une des didascalies de la pièce:

Pierrot, comme somnambule, reproduit son crime, et dans son hallucination le *passé* devient le *présent*. (Margueritte 1910, 101)

¹⁵ Voir Du Bos: “De la saltation ou de l’art du geste, appelé par quelques auteurs la musique hypocritique” (1733 [1719], troisième partie, section 13, 428-429) et “Des pantomimes ou des acteurs qui jouaient sans parler” (ivi, troisième partie, section 16, 265-296).

¹⁶ Le distique, cité à titre emblématique dans le frontispice de l’édition originale de la pièce, est le suivant: “L’histoire du *Pierrot* qui chatouilla sa femme, / et la fit de la sorte, en riant, rendre l’âme” (Margueritte 1882 – frontispice).

L'assassinat de Colombine de la part de Pierrot n'est qu'une métaphore portée sur scène. Il est question, en effet, du meurtre d'un souvenir: son amante est remplacée par un portrait la représentant. Là où Pierrot, du meurtre qu'il n'a pas commis, "s'en lave les mains" (ivi, 103), la corde, en tant qu'attribut du mime (instrument de ses *lazzis* et de son meurtre), est absente de la scène. En mimant le jeu avec sa corde, Pierrot mime une idée: à savoir, la relation causale inversée – entorse faite à la logique narrative – entre prémisse et conséquence. Cette relation causale est donnée comme impossible à plusieurs niveaux: d'abord, la pendaison que Pierrot mérite pour son meurtre n'aura pas lieu selon justice, car le meurtre lui-même n'a pas eu lieu. Deuxièmement, le chatouillement des pieds, mimé en l'absence de Colombine, est le simulacre de l'acte sexuel – de l'acte nuptial – entendu comme acte mortifère. Finalement, l'acte est doublement déjoué: par déplacement (métonymie), et par substitution (métaphore), anticipant ainsi le procès du rêve tel qu'il a été décrit par Freud. En plus, le trait anecdotique de l'impuissance sexuelle de Pierrot (ce dont attestent par métonymie ses décollations et ses pendaisons) est repris ici en termes de castration symbolique. Car ce Pierrot fin-de-siècle est l'ennemi d'une autre forme de thésaurisation bourgeoise: la génitalité, la reproduction, la formation des familles, en ce qu'elles assurent, par la loi de la descendance (logique et biologique), la propriété du sens. Le meurtre de Colombine que Pierrot simule, dans sa "concupiscence rétrospective" (ivi, 102), dans le lit conjugal¹⁷, est, finalement, un meurtre autoréférentiel et symbolique à la fois: celui de sa propre castration. L'amant impuissant est en effet, tout comme son épouse fictive, l'*absent* de tout discours. Cachant, derrière l'acte transitif par excellence, le *dare mortem*, son homologue, opposé et complémentaire: le *dare vitam*, Paul Margueritte fait de la scène l'espace même de la thématization de ce refus. Ainsi, la scène en tant que telle innocente Pierrot le célibataire, le déroband à l'implacable loi du sens: ivre mort, Pierrot tombe sur les planches à la suite d'une décharge hystérique d'énergie mimante, pendant que l'art de la simulation du vrai par antonomase, la musique dite hypocritique¹⁸, va rythmer avec ses saccades "les gestes d'émotions musicales appropriés" (ivi, 17).

2. *Le corps grammatique*

D'après le témoignage de Paul et Victor Margueritte, Stéphane Mallarmé, leur cousin, a été le metteur en scène in pectore de *Pierrot assassin de sa femme* (Margueritte 1910, 12), représentée pour la première fois en 1882 au théâtre de Valvins, tandis que Geneviève Mallarmé, fille du poète, était dans la troupe. Or, semble-t-il, cette expérience scénique a joué un rôle décisif dans l'acquisition, chez Mallarmé, d'une conception méta-théâtrale de l'écriture. On se souvient de sa célèbre "divagation" (1897) portant le titre de *Mimique*:

le silence aux après-midi de musique; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte. Ainsi ce *Pierrot Assassin de sa Femme* composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté: [...]. Voici – "La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen [...], vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: *ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent*"¹⁹. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction". (Mallarmé 1945, 310)

¹⁷ Voir, notamment, l'énoncé: "il devient, il est Colombine" (Margueritte 1910, 102).

¹⁸ La fonction de la musique hypocritique est, selon Lesueur, de détacher, segmenter, par le rythme, chaque unité gestuelle de la pièce. Voir: Waeber 2003, 107-108.

¹⁹ Nous soulignons.

Un premier élément saute aux yeux: Mallarmé a recours à l’autocitation, qui met en scène l’acte d’écriture. Mais cette autocitation est une fiction, car elle, tout en simulant la reprise posthume d’un discours, n’est que le présent de ce discours même: elle n’existe que dans l’espace énonciatif où elle est prononcée. De ce passage très connu, nous retiendrons quelques points: d’abord, la pantomime représente maintenant la nécessité (ce dont Baudelaire s’était avisé), d’une épuration conceptuelle du théâtre. Cette épuration est, en même temps, temporelle et spatiale: déhistoricisée et ainsi absolutisée, comme le dit Gautier cité par Champfleury, la pantomime “ne se passe nulle part” (Champfleury 1859, 160)²⁰; deuxièmement, le monomime dans sa pure présence qui devient métareprésentation, métaphorise l’acte même de l’écriture en tant que fiction, “apparence fausse de présent”. *Mimique* de Mallarmé est en effet une reprise presque littérale de la didascalie qu’on vient de citer:

Pierrot, comme somnanbule, reproduit son crime, et dans son hallucination le *passé* devient le *présent*

Ainsi, le théâtre devient le “milieu pur” (Mallarmé 1945, 310): *mi-lieu* où, comme il est dit dans le *Coup de dés*, “rien n’aura eu lieu que le lieu” (ivi, 475). Sur le sillage de Mallarmé, pour qui penser signifie désormais “écrire sans accessoires” (ivi, 208), Valéry réclame une *dévastation* – étymologiquement: un évidement – de l’espace d’énonciation en tant que décor scénique. Il faudra se défaire, nommément, de tout ornement prédicatif: adjectifs, épithètes (Valéry 1957, 336). Plus tard, Brecht (1898-1956) fait comme on sait de la citation du geste scénique un trait marquant de son théâtre, alors que son contemporain Artaud (1896-1948) entend la ‘cruauté’ non plus au sens moral, mais littéral: il est question chez lui d’une ‘mise à nu’ des procédés scéniques. La pantomime de Margueritte et *Mimique* de Mallarmé ont fait l’objet d’un écrit de Derrida intitulé “La double séance” (Derrida 1972), où l’écriture est conçue en tant que doublure de l’acte scénique. Dans ce contexte Pierrot est considéré, en raison de son “soliloque muet” (ivi, 240), comme la représentation de la suprême chasteté: l’équivalent ascétique de la page blanche (*ibidem*). Dans une chorégraphie en abyme où l’acte dramatique et l’acte grammatical ne font plus qu’un, le détaché pantomimique – sorte de musique hypocritique au deuxième degré – est donné, chez Mallarmé, par le rythme plumitif, tel qu’il est évoqué dans le *Coup de dés*: “choit la plume rythmique...” (Mallarmé 1945, 473).

Le *fin-de-siècle* tourne, d’ailleurs, à l’écriture physionomique, mimétique et performative: la ‘bouche en O’ – *ore rotundo* – de Pierrot chère à Laforgue évoque, en mimant par l’articulation buccale la voyelle tonique de son nom, tout aussi bien l’identité purement sonore de Pierrot que le cri de l’aliénation de l’ouvrier à l’époque industrielle.

3. Le corps politique

Dans une société marchande, où priment l’industrie et la valeur-travail, la paresse et la ruse de Pierrot ont quelque chose de subversif. Comme le rappelle Édouard Thierry à propos de *Pierrot Marquis*:

Pierrot est pauvre et Pierrot est paresseux, nous lui avons toujours connu ces deux défauts. Un honnête meunier l’a pris à son service; mais Pierrot dort la grasse matinée et ne commence à ouvrir les yeux

²⁰ “Un vaudevilliste plein d’expérience me parlait un jour de pantomime, et me dit: – Où se passent vos pièces? [...] Il entendait par là me demander dans quelle *ville* ou *capitale* Pierrot, Colombine et Arlequin se livraient à leurs exploits. Cette question, si simple en apparence, est un puits de niaiserie. [...] – Mais, monsieur, dis-je au vaudevilliste âgé qui *s’intéressait* à la pantomime, ça ne se passe nulle part”.

que lorsque son estomac le réveille. Voici que l'on apporte la soupe pour les travailleurs; Pierrot étend ses bras, Pierrot allonge ses jambes; il a beau faire, il arrive trop tard et toutes les places sont prises autour de la gamelle. D'ailleurs, le maître est mécontent, et ne lui donne qu'un morceau de pain bis mais la gourmandise rend l'homme industriel. Pierrot suspend d'une façon délicate son morceau de pain bis au-dessus de la marmite, puis il ouvre les doigts, le pain tombe, le bouillon jaillit [...] Pierrot profite du mouvement pour se précipiter et reprendre son bien au fond de la marmite. (Thierry in Champfleury 1859, 91-92)

Pierrot ne peut pas travailler, et ne peut rien capitaliser, car il est la faim elle-même: parasitant pour survivre le travail des autres, il récupère son bien de manière frauduleuse au fond de la marmite où, pour le dire avec Baudelaire, "bout l'imperceptible et vaste humanité" (*Le couvercle*, 1975, 141). Si, aux yeux de Gautier (in Champfleury 1859, 65) Pierrot est le nouveau prolétaire²¹, il n'a pour l'instant, on l'a vu, aucune conscience de classe. Pourtant, Pierrot va acquérir, semble-t-il, cette conscience: se découvrant finalement exploité par son patron, il se rebiffe (Faure 1992 [1985], 179). Dans une comédie lyrique intitulée *Masques et bergamasques* composée par Gabriel Fauré sur des vers de René Fauchois (op. 112, 1919), Arlequin, désormais "poli par l'amour"²², donne à Gilles alias Pierrot une leçon politique implicite en se montrant sur la scène en couple avec Colombine: couple sentimental et bourgeois dont Pierrot est manifestement le tiers exclu (Faure 1992, 179). En nouveau patron voué maintenant à l'institution d'une famille, Arlequin a remplacé le vieux Cassandre, dont Pierrot était le valet dans l'Ancien Régime... Et c'est donc le couple Arlequin-Pierrot qui interprète maintenant la dialectique du maître et de l'esclave, telle qu'elle est évoquée par Théophile Gautier (in Champfleury 1859, 62-63):

Arlequin, museau de singe et corps de serpent, avec son masque noir, ses losanges bigarrés, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et surnois, aux orgies et aux folies de ses maîtres.

Pierrot est encore le prolétaire sans voix qui fait les frais du pouvoir désormais acquis par Arlequin. Mais le moment arrive pour lui aussi d'affirmer ses droits contre son pair d'autrefois:

Pierrot, sous la farine et la casaque de l'illustre Bohémien, prenait des airs de maître et un aplomb qui ne lui convenaient pas; il donnait des coups de pied et n'en recevait plus; c'est à peine si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte. (Ivi, 63)

Le voici donc, enfin, en bourgeois satisfait:

Il embrassait Colombine et lui prenait la taille comme un séducteur d'opéra-comique, il menait l'action à lui tout seul, et il en était arrivé à ce degré d'insolence et d'audace qu'il battait même son bon génie. Oui, Pierrot, enivré de gloire, d'applaudissements et de triomphes. (*Ibidem*)

Ce nouveau rôle bourgeois acquis par Pierrot est, au dire de Gautier, une entorse faite à l'état de droit par la simple constatation d'un état de fait: "C'est une faute, bien qu'autorisée

²¹ "Pierrot est le symbole du prolétaire, le type du peuple; il n'a pas plus d'argent pour acheter le pain de l'esprit que pour acheter le pain du corps".

²² Suite au succès d'*Arlequin poli par l'amour* de Marivaux (1720), le *zanni* Arlequin se civilise et s'embourgeoise, rêvant de s'établir. Dans la pièce que Goldoni écrit à son arrivée en France en 1763, *L'Amour paternel ou la Servante reconnaissante*, Arlequin est un petit propriétaire terrien, grâce à aux bienfaits de son maître.

par un grand nombre d’exemples”: “Que diriez-vous – poursuit Gautier avec son ironie goguenarde – d’un don Juan qui primerait Sganarelle?” (ivi, 64). Si l’on s’en tient encore à Gautier commentant très librement (sinon de manière tout à fait prétextuelle, travaillant le “motif”²³) *Pierrot pendu* de Champfleury (Mazzoleni 2015, 118-130), la révolte silencieuse de Pierrot commence à l’école, à savoir dans l’espace même de la formation de l’homme et du citoyen selon les principes républicains. Comme ce sera plus tard le cas de son semblable, Pinocchio (dont l’histoire date de 1883²⁴), Pierrot est d’abord le repoussoir par excellence de tout bon élève. De l’homme et du citoyen, Pierrot incarne le côté sombre ou, si l’on veut, le refoulé pulsionnel et coupable:

En voyant annoncer *Pierrot pendu* notre imagination avait travaillé: ce titre nous ramenait à des souvenirs de jeunesse communs à tous ceux qui ont miroité les bancs d’un collège quelconque. Qui n’a remarqué le soin religieux avec lequel les écoliers dessinent au premier folio de leur rudiment, de leurs dictionnaires et de leurs *Gradus ad Parnassum* un hiéroglyphe mystérieux représentant un Pierrot attaché à une potence? (Gautier in Champfleury 1859, 64)

Gautier se réclame ici d’une célèbre tradition potache remontant au moins au XVe siècle²⁵: s’assurer la propriété d’un livre par une didascalie burlesque en latin de cuisine, accompagnant une image féroce ou mortifère. Notamment, Gautier reprend au pied de la lettre un quatrain qui avait été mis à l’honneur par Louis-Adolphe Thiers en 1810 (Valence 2013 [2007], 29):

Aspice Pierrot pendu
Quod librum n’a pas rendu;
Si Pierrot librum reddidisset,
Pierrot pendu non fuisset.

Thiers, “bourgeois et révolutionnaire”, président de la Troisième République Française (1871), est connu pour avoir introduit, à l’époque où il était un jeune écolier, un âne dans une salle de cours. Le même avait justement dessiné sur la page de garde de son *De viris illustribus urbis Romae* une potence avec ladite légende (Valence 2013, 29), inaugurant ainsi une tradition d’“ex-libris” ayant pour protagoniste Pierrot (Fig. 1, 2 e 3) usitée dans les collèges français au XIXe siècle.

²³ Aucun des épisodes évoqués par Gautier ne figure dans la pièce de Champfleury *Pierrot pendu*. Gautier travaille évidemment selon sa fantaisie propre un ‘motif célèbre’, en proposant lui-même un nouveau canevas.

²⁴ Pour les analogies entre le Pierrot de Champfleury et *Pinocchio* de Collodi, voir Champfleury, *La reine des carottes* (1859, 195-206).

²⁵ La Bibliothèque municipale de Lyon a mis en place une base de données qui recense les ex-libris de tous les temps. On y trouve souvent des formules en latin qui évoquent la punition et la pendaison en cas de non restitution d’un livre. Ainsi un exemplaire d’un certain Nicolas de Virieu au XVe siècle: “Iste liber pertinet mihi quis inveniet redat michi et ego solvam merom, quis michi forabitur per cholium subpendetur in arbore sine frutu” (Ce livre m’appartient, à qui le trouve et me le rend, j’offre du bon vin, celui qui me le dérobe, qu’il soit pendu par le cou à un arbre sans fruit); ou Antoine de Montessuit en fin d’ouvrage: “Qui ce present livres et amoy qui me nomme Anthoyne de Montessuit qui le robera par le coup pendu sera, par moy faict Anthoyne de Montessuit”. Ou dans un exemplaire d’Aymon de Survo: “Istud breuiarium pertinet venerabili viro dopno Aymonj de Survo parochie Songiasti dyoces. Geben. quis sibi depredabit. per collum subpendetur quem vendidit Rd. dn. Sti Maurae Abbas”, etc. Voir le “Guichet du savoir” de la Bibliothèque municipale de Lyon: <<https://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=25334&view=print>> (11/2020).



Fig. 1 – Ex-libris: Anonyme, "Pierrot pendu"²⁶



Fig. 2 – Ex-libris: Félix Buhot (1847-1898), "Pierrot Pendu"²⁷

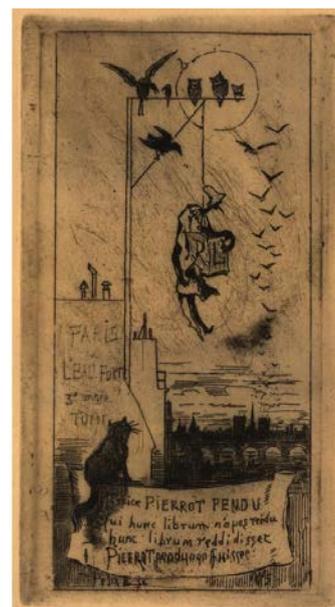


Fig. 3 – Ex-libris: Giulio Doria, "Pierrot pendu"²⁸

Dans l'esprit frondeur si cher à Gautier et Champfleury, cette pendaison, revers burlesque du sacrifice christique (l'*Ecce homo* des Évangiles), aura inspiré par la suite d'autres marionnettistes²⁹. Mais aussi, supposons-nous, quelques romanciers. Si nous venons de soupçonner l'influence des pantomimes de Champfleury sur le roman de Collodi, nul ne peut ignorer, en effet, les affinités entre cet épisode de la vie de Pierrot imaginé par Gautier et rapporté par Champfleury et les *Aventures de Pinocchio* de Collodi (1883): si les sources hoffmanniennes de cette fable sont bien connues (Richter 2002, 98; Marini 2000, 80), l'épisode du vol du livre et la pendaison de Pierrot ont de quoi solliciter l'imagination de tout lecteur de Collodi.

Ajoutant de sa plume un nouvel épisode à la vie de Pierrot, Gautier traite le vol du livre en événement mythique et rituel, en tout semblable au vol propitiatoire, initiateur, d'Hermès, héros

²⁶ La reproduction numérique est tirée du blog du paléographe Rémi Mathis, "À la toison d'or. Notes sur le patrimoine imprimé", <<https://alatoisonondor.wordpress.com/2012/01/30/mort-aux-voleurs-de-livre/>> (11/2020). Pour la licence, veuillez vous référer à l'actualité rapportée par Rémi Mathis sur la page <<https://alatoisonondor.wordpress.com/licence/>> (11/2020). L'œuvre de Mathis est datée de la fin du XVIIIe siècle cependant, à notre avis, elle devrait être postérieure à 1810 puisque Thiers est l'inventeur du quatrain.

²⁷ Il s'agit d'une eau forte de la taille 80x150cm. Créée en 1875, elle est inscrite en 1899 au *Catalogue descriptif de son [Félix Buhot] œuvre gravé* édité par Gustave Bourcard à Paris, parmi les titres de l'éditeur Henri Floury. La reproduction numérique est tirée de la page <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0219-34> (11/2020), © The Trustees of the British Museum. Tous droits réservés (date d'acquisition: 1904). La reproduction est autorisée sous la licence CC BY-NC-SA.

²⁸ Voir <http://www.bnonline.it/index.php?it/324/possessori/possessori_508e7ec2a179d/171> (11/2020). L'œuvre n'est cependant pas datée, comme déjà mentionné dans la note 26, elle est certainement postérieure à 1810. La reproduction numérique provient du site Web de la Bibliothèque nationale de Naples "Vittorio Emanuele III" et est autorisée en vertu du décret législatif italien n° 83/2014.

²⁹ Voir, par exemple, Lemerrier de Neuville, *Pierrot pendu* (1898), pièce pour théâtre des marionnettes, dont le sujet tourne justement autour de cette légende, glosée sur scène.

civilisateur: “à une époque que nul ne peut fixer, et qui se perd dans la nuit des temps, Pierrot aurait volé un livre, ou, tout au moins, n’a pas rendu un livre prêté” (Gautier in Champfleury 1859, 64). Il devait avoir pris:

un *Epitome*, un *De viris illustribus*, un *Jardin des racines grecques*, ou quelque autre production de même farine – *eiusdem farinae*, puisque ce sont les seuls livres permis au collègue. (Ivi, 64)

Dans ses inférences fantastiques, Gautier se prévaut de la métaphore alimentaire empruntée à la théologie médiévale qui associe la farine au savoir³⁰, cédant à la “monomanie irrésistible du vol” (Baudelaire 1976 [1868], 540) Pierrot se serait, en somme, approprié le bien symbolique dont il avait faim. Par ce larcin il aurait inauguré, si l’on veut, ce qu’on appelle la culture. Mais dans l’esprit hermétique qui s’impose ici, une autre interprétation reste plausible: comme plus tard le *burattino* Pinocchio³¹, Pierrot aurait introduit dans l’espace culturel en tant qu’espace symbolique (représenté par la bibliothèque) un vide, une béance, mettant ainsi en question à la fois la tradition civilisatrice de son pays et les règles fondamentales de l’échange sur lesquelles se fonde, justement, la République. Par son vol, Pierrot s’approprierait en somme la farine contre le monde.

Cependant – poursuit Gautier superposant et/ou croisant les jugements dans l’esprit du récit policier alors en vogue – rien ne nous autorise à croire que Pierrot ait lu ce livre. Puisque “les traditions ne nous représentent pas Pierrot comme lettré” (Gautier in Champfleury 1859, 65)³², il est fort probable que ce pantin (à l’égal de son semblable Pinocchio), aura vendu à son tour le volume “pour acheter des friandises” (*ibidem*), interrompant ainsi le procès de la civilisation qui l’aurait emmené à acquérir une morale sociale. Sauf que la découverte d’une preuve documentaire vient remettre en question le système accusatoire ou probatoire à peine formulé; c’est l’incontournable quatrain de la ballade³³:

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.

Il résulte, à l’épreuve de cette attestation, “que Pierrot possédait une plume et qu’il était connu pour cela”... Et, “s’il avait une plume, c’est qu’il savait écrire, et s’il savait écrire, il savait lire” (Gautier in Champfleury 1859, 65). L’édifice probatoire d’un Pierrot cultivé mis en place par Gautier est opinément fallacieux, à cause de l’omission délibérée et préméditée – en tout semblable au vol dénoncé – de la deuxième strophe de la ballade, attestant par contre-épreuve la proverbiale paresse de Pierrot:

Au clair de la lune,
Pierrot répondit:

³⁰ L’habitude, pour les acteurs, de s’enfariner le visage est attestée dès 1502. On se souvient du mot de Montaigne dans le chapitre II, x des *Essais* (1580): “et comme i’ay veu aussi [...] les apprentifs qui ne sont de si haute leçon, avoir besoin de s’enfariner le visage, de se travestir, se contrefaire en mouvements de grimaces sauvages, pour nous apprestre à rire”. (Montaigne 1825, 238). En octobre 1582 Lionardo Salviati, dit l’Infarinato (l’enfariné), donna à l’Académie de Florence le nom de Crusca (Son), en fixant ainsi la valeur symbolique de la farine, et attribuant à l’Académie la fonction de séparer la fleur de farine (la bonne langue).

³¹ Sur les affinités entre Pierrot et le personnage de Burattino, jouant le même rôle de valet, voir Sand 1860, 258.

³² “Les traditions ne nous représentent pas Pierrot comme lettré; nous ne voyons nulle part qu’il ait fait ses études; il est ignorant quoique rusé, crédule bien que sceptique, et sa position sociale consiste à recevoir des soufflets de Cassandre”.

³³ L’origine de la ballade, attribuée à Lully, demeure incertaine. Le premier enregistrement sur phonographe, de la part d’Edouard Léon Scott-de Martinville remonte justement à 1860. Sur ces aspects, voir Landi 2018.

Je n'ai pas de plume,
Je suis dans mon lit.

D'ailleurs, la ballade se termine par l'incertitude et l'hésitation hermétiques, symbolisées par la pâle lumière de la lune, lieu neutre où baigne la vie même de Pierrot:

Au clair de la lune,
On n'y voit qu'un peu.
On chercha la plume,
On chercha le feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva;
Mais je sais qu'la porte
Sur eux se ferma.

En défenseur entêté de l'argument d'une mission civilisatrice de Pierrot (mission civilisatrice que Collodi, à la demande de son lectorat, avait dû reconnaître à son pantin)³⁴ Gautier tire ses conclusions parodiques: "Du couplet macaronique et de la sérénade, on peut inférer que le pâle valet de Cassandre n'était pas dénué de toute instruction. Le vol du livre prouve le désir de s'instruire, la volonté de connaître" (*ibidem*). Le savoir de Pierrot, capital symbolique, aurait été accumulé en secret, à la lumière complice de la lampe du diable, comme c'était le cas autrefois pour l'alchimiste. Son travail nocturne, pendant que le bourgeois se repose, prépare la révolution du peuple et le renversement des destinées sociales:

Pierrot est le symbole du prolétaire, le type du peuple, il n'a pas plus d'argent pour acheter le pain de l'esprit que pour acheter le pain du corps; s'il écrit, c'est au clair de lune, pendant que son maître est endormi il prend sur son repos et cultive son âme au seul moment où s'arrête la grêle de gifles et de calottes. De ce travail nocturne vient peut-être la couleur livide de son teint. Quel dommage que ses élucubrations se soient perdues et comme les œuvres de Pierrot, reliées en vélin blanc, eussent produit un bon effet sur les rayons des bibliothèques. (*Ibidem*)

En 1855, l'année même de la parution de *l'Essence du rire* de Baudelaire, Flaubert proposait au théâtre, sans succès, *Pierrot au sérail* (Mazzoleni 2015), pantomime où il est question d'un Pierrot bourgeois ou cuistre en herbe: futur Charles Bovary, futur Bouvard ou futur Pécuchet, c'est selon. Tout comme dans le célèbre incipit de Mme Bovary (Flaubert 1858 [1857], 3), nous sommes à l'école, et Pierrot est affublé par les soins de l'éternel proviseur d'une couronne de laurier à la suite d'un prix remporté pour ses devoirs. Ses parents, l'air bien satisfait, portent chacun, *alternativement*³⁵, une grosse pile de livres. Mais Pierrot se rebiffe. Fuyant en Orient, il va être pendu pour quelque méfait et, à nouveau, il escamote son destin. Flaubert, lui-même, adversaire de la bêtise bourgeoise, partit pour l'Orient en vue d'écrire *Salammbô* (1862)... et s'échapper ainsi pour un temps du monde qu'il déplorait.

La vie de Pierrot bourgeois va toujours son train, entre roman et théâtre. Font pendant au *burattino* de Collodi racheté par la piété paternelle dans le style sérieux, des Pierrot de vaude-

³⁴ C'était par la pendaison de Pinocchio que se terminait le récit, avant que le public ne demande à Collodi de continuer l'histoire en rachetant Pinocchio, jusqu'à ce qu'il ne se transforme en un enfant en chair et en os.

³⁵ Il est fait ici référence à un adjectif flaubertien devenu célèbre. Sa lourdeur parodique fait état de la bêtise inscrite dans la symétrie et l'alternance répétitive: "Comme elle [la tête] était très lourde, ils la portaient alternativement" (Flaubert 1910 [1877], 190).

ville: un *Pierrot concierge* (1896), un *Pierrot député* (1898), un *Pierrot divorce* (1899), un *Pierrot en ménage* (1893), un *Pierrot déménagement* (1900); un *Pierrot gendarme* (1897), parmi d’autres (Palacio 2003). Dans *Pierrot mon ami* de l’oulipe Raymond Queneau (1942) le personnage éponyme est un employé à lunettes bien sérieux, mais très distrait, qu’on soupçonne en tout point semblable à son auteur. Apparence douteuse, cependant, car Queneau-Pierrot, figure hermétique à double visage, hante encore aujourd’hui, avec ses *lazzis*, les planches du langage.

Connaissez-vous – se demande, en nouvel Hermès, Michel Serres à la fin de ses *Morales espiègles* par lesquelles il se congédie provisoirement de la vie –

une grande civilisation qui ne soit pas née d’une espièglerie..., celle, par exemple, de désobéir en mangeant une pomme, ce fruit excellent de la connaissance, puisque Ève, mère du savoir, engendra Héraklès, parti en voyage à la découverte des pommes d’or... (Serres 2019, 89)

Si, aux yeux de Champfleury, le théâtre des Funambules manque de logique (Champfleury 1859, 160), c’est qu’il l’ignore ou l’enjambe: “soyez faux, mais faux d’un bout à l’autre”, prêchait-il, “et vous serez vrai”.

Références bibliographiques

- Banville Théodore de (1890), *L’Âme de Paris: Nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier-Fasquelle.
- Baudelaire Charles (1976 [1868]), *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- (1975 [1875]), *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- Bonnet Gilles, éd. (2008), *Pantomimes fin de siècle*, Paris, Kimé.
- Borderie Régine, Bowman F.P., Court Antoine et al. (1991), *Rire et rires*, numéro thématique de *Romantisme*, n. 74, <https://www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1991_num_21_74> (11/2020).
- Brazier Nicolas (1883), *Chroniques des petits théâtres de Paris*, Paris, Rouveyre et Blond.
- Castoldi Alberto, a cura di (2008), *Anatomia del vuoto: Pierrot*, Milano, Bruno Mondadori.
- Champfleury [Jules François Félix Husson] (1854), *Contes d’automne*, Paris, Victor Lecou.
- (1859), *Souvenir des funambules*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Collodi Carlo (2002), *Les aventures de Pinocchio*, éd. de Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1883), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Paggi.
- Cuppone Roberto (1999), *CDA. Il mito della commedia dell’arte nell’Ottocento francese*, Roma, Bulzoni.
- D’Ancona Alessandro (1891), *Origini del teatro Italiano. Libri tre: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. 16.*, Torino, Loescher, 2 voll.
- Derrida Jacques (1972), *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.
- Du Bos Jean-Baptiste (1733 [1719]), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Chez Jean Mariette.
- Duchartre Pierre-Louis (1924), *La comédie italienne: l’improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell’arte*, Paris, Librairie de France.
- Faure Michel (1992 [1985]), *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion.
- Flaubert Gustave (2015 [1847]), *Pierrot au sérail*, in Mazzoleni 2015, 198-213.
- (1858 [1857]), *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Michel Lévy Frères.
- (1910 [1877]), *Hérodias*, in Id., *Trois contes*, Paris, Conard, 137-190.
- Gambelli Delia (1993-1997), *Arlecchino a Parigi*, Roma, Bulzoni, 3 voll.
- Gautier Théophile (1856 [1842]), *Shakespeare aux Funambules*, in Id., *L’Art Moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, 167-168.
- (1859), “Pierrot pendu”, in Champfleury 1859, 61-72.
- (1903), *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*, Paris, Charpentier.
- Gautier Théophile, Siraudin de Sancy Paul (1847), *Pierrot posthume: arlequinade en un acte et en vers*, Paris, Giraud et Vialat.

- Hugo Victor (1985 [1827]), Préface de *Cromwell*, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Critique*, éd. de Jacques Seebacher, Rosa Guy, Paris, Laffont, 1-44.
- Janin Jules (1881 [1832]), *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, avec une préface d'A. Houssaye, Paris, Librairies des Bibliophiles.
- Jones L.E. (1984), *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th Century France*, Lexington, French Forum Publishers.
- Katritzky M.A. (2006), *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620*, Amsterdam, Rodopi.
- Landi Michela (2018), "Il 'clair de lune': un motivo letterario e musicale nell'Ottocento francese", in Anna Dolfi (a cura di), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Firenze, Firenze UP, 221-238.
- Lippi Lorenzo [Perlone Zipoli] (1861), *Il Malmantile racquistato*, Firenze, G. Barbèra.
- Magnin Charles (1838), *Les Origines du théâtre moderne, ou, Histoire du génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle*, Paris, Hachette.
- Mallarmé Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Margueritte Paul, Margueritte Victor (1882), *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, Paul Schmidt.
- (1910), *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte. Pantomimes de Paul Margueritte*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes.
- Marini Carlo (2000), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Urbino, Quattro Venti.
- Marmontel Jean-François (1867 [1787]), "Arlequin", in Id., *Éléments de littérature*, tome I, Paris, Firmin Didot, 176-177.
- Martinelli Tristano (1896), *L'epistolario d'Arlecchino*, Firenze, Bemporad.
- Mazzoleni Elena, éd. (2015), *Pierrot sur scène: anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- Montaigne Michel de (1825 [1580-1595]), *Essais*, Paris, Froment.
- Palacio Jean de (2003 [1990]), *Pierrot fin de siècle*, Paris, Séguier.
- Pécaud Louis (1897), *Le théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin.
- Queneau Raymond (1942), *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard.
- Rémy Tristan (1954), *Jean-Gaspard Debureau*, Paris, L'Arche.
- Riccoboni Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien*, Paris, A. Cailleau.
- Richter Dieter (2002), *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, trad. di Alida Fliri Piccioni, Roma, Edizioni di storia e letteratura. Ed. orig. (2004), *Carlo Collodi und sein Pinocchio. Ein weitgereister Holzbengel und seine toskanische Geschichte*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag.
- Rizzo Concettina (2003), *Masques et visages de Pierrot: la metamorfosi di un mito*, Catania, CUECM.
- Rykner Arnaud, sous la direction de (2009), *Pantomime et théâtre du corps: transparence et opacité du hors texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Sand Maurice (1860), *Masques et bouffons*, tome I, Paris, Michel Lévy.
- (1862), *Masques et bouffons*, tome II, Paris, Michel Lévy.
- Scala Flaminio (1611), *Il teatro delle favole rappresentative: ovvero La ricreatione comica, boscareccia, e tragica*, Venezia, Giovan Battista Pulciani.
- Scudo Paul (1840), *Philosophie du rire*, Paris, Poirée.
- Serres Michel (2019), *Morales espiègles*, Paris, Éditions le Pommier-Humensis.
- Starobinski Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira.
- Storey R.F. (1985), *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton UP.
- (2019 [1978]), *Pierrot. A critical History of a Mask*, Princeton, Princeton UP.
- Thierry Édouard (1859), "Pierrot marquis", in Champfleury 1859, 87-97.
- Valance Georges (2013 [2007]), *Thiers. Bourgeois et révolutionnaire*, Paris, Flammarion.
- Valéry Paul (1957), *Œuvres*, tome I, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard.
- Waeber Jacqueline (2005), *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren.