



L'ÉTOILE-ABSINTHE

19-20ème Tournée

B.M. LAVAL ADULTE



2118124

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

60012

JARRY, L'ALMANACH ET LE FLEUVE ORAL.

Du même mouvement qui le conduit, plus ou moins implicitement, à demander à la littérature de prendre en charge les faits de culture potachique, Jarry se préoccupe de rassembler les traces de la culture populaire déclinant à la fin du XIX^e siècle. La diffusion du livre et de la presse, l'industrialisation des moyens d'impression, les effets de l'instruction publique obligatoire conduisaient à la disparition de la littérature de colportage, des mythes, des légendes, des images qu'elle répandait dans les hameaux les plus reculés. Bientôt le gramophone ne tarderait pas à remplacer, dans les campagnes, la voix de la fileuse ou de la bergère, d'autant plus que celles-ci, privées d'emploi, n'auraient plus qu'à gagner l'atelier. Quand il s'associe à Rémy de Gourmont pour publier cette luxueuse revue d'estampes qu'est *L'Ymagier*, Jarry n'a pas seulement l'intention de ressusciter l'imagerie populaire, de réveiller les ateliers somnolents d'Epinal. A l'amateurisme et à l'archéologie, il tente de substituer le concept de greffe nourricière, au moyen du collage. Ainsi de vieilles gravures illustrant Joachim de Flore lui serviront, remaniées, à orner l'édition mercuriale de *César Antéchrist*. Et Gourmont de déclarer : « A côté et au-dessous de la littérature imprimée court le fleuve oral, contes, légendes, chansons populaires. » (1). Mais on sait que pour l'auteur d'*Ubu Roi*, il n'y a pas de hiérarchie des genres. Littérature imprimée et fleuve oral sont équivalents. Mieux, il doivent s'aider l'un l'autre à édifier ce qu'on nomme littérature, sans autre qualificatif.

Les *Almanachs du Père Ubu* autant que les fragments de chansons traditionnelles insérées dans l'œuvre narrative, procèdent de la même intention. Ils reviennent à montrer la continuité de certains motifs dans l'imaginaire collectif, quelle que soit la forme d'expression retenue. En d'autres termes, la littérature la plus élaborée, celle que Jarry défend et illustre avec ses compagnons du *Mercur* de France, ne saurait entériner le clivage établi, depuis des lustres, entre la culture savante, seule digne des élites, et la culture populaire, tout juste bonne, comme son nom l'indique, à divertir le populaire !

Cette assertion paraîtra pour le moins paradoxale à qui connaît le mépris de Jarry pour les foules. Tout porte à croire, cependant, que son œuvre, postulant dès l'origine l'identité des contraires, ne saurait avancer si elle n'entretissait la veine populaire et la veine savante, absolument complémentaires.

Au delà des motifs conjoncturels, d'ordre financier, c'est bien la raison fondamentale qui le conduit à publier en 1899 et 1901 les *Almanachs du Père Ubu*, illustrés par Pierre Bonnard, sur le modèle du *Grand Calendrier et compost des bergiers, composé par le bergier de la grant montagne de l'Almanach journalier /.../ supputé par Maître Matthieu Laensberg* ou du *Messenger boiteux*. Ces ouvrages éponymes de la culture populaire, extrêmement répandus dans les provinces de France depuis le XVI^e siècle tant par l'atelier Oudot de Troyes que par ceux de Liège et de Bâle avaient cessé de circuler à la fin de la Royauté, pour faire place à des volumes épurés de tout vaticination et de toute conjecture astrologique, conditionnés et industrialisés, tel *l'Almanach Hachette* (2). Jarry en reprend la tradition à son compte, attribuant le texte à un personnage aussi légendaire, désormais, que le Grand Berger ou le Messenger Boiteux, aussi savant que Matthieu Laensberg puisque capable de « disserter *de omni re scibili* » (Pl. 1211) : Le Père Ubu.

La structure de l'almanach trimestriel pour 1899 comme de l'annuel pour 1901 reprend, en gros, celle des ouvrages précédents : au calendrier (aussi fantaisiste soit-il pour 1901) et aux indications météorologiques viennent s'adjoindre des conseils pratiques, diverses instructions morales, et une revue des événements les plus notables de l'année écoulée. A la différence de *l'Almanach journalier*, Le Père Ubu ne communique pas la date des principales foires. Il s'en justifie par une rabelaisienne explication : « Eh ! de par ma chandelle verte, mon Almanach la donne aux lecteurs à force de rire. Encore une économie de médecin » (Pl. 537). Son Exhortation au lecteur (Pl. 535-36) pastiche les prologues de Rabelais à *Gargantua* et *Pantagruel*. Quant aux « connaissances utiles recueillies par le Père Ubu spécialement pour l'année 1899 d'après les secrets de son savant ami le révérend seigneur Alexis, Piémontais » (Pl. 533-34) elles sont, comme l'indique explicitement la mention, un collage des articles para ou pseudo-scientifiques de ce Ruscelli, médecin italien, traduit en français dès le XVI^e siècle et constamment repris dans les almanachs. Des quatre recettes consignées par Jarry, seule la première est de lui. Parodiant de très près son

modèle, elle associe les câpres verts à la teinture des cheveux de même couleur. Parmi les anecdotes répandues à son sujet, on conte qu'un jour Jarry voulut étonner ses amis en se rendant au café, les cheveux teints d'une belle couleur d'émeraude. Ceux-ci, mis dans la confidence par un compagnon indiscret, ne s'étonnèrent de rien et l'humoriste en fut pour ses frais.

Quant aux trois autres recettes, elles proviennent textuellement du recueil d'Alexis Piemontais (3). Le lecteur de *l'Etoile-Absinthe* en jugera par la reproduction ci-jointe. Seules la graphie et la ponctuation sont modernisées par le copiste, à qui il arrive, accessoirement, de répéter un mot, de donner son équivalent actuel ou de passer du singulier au pluriel.

Il faut noter que si le choix de Jarry révèle quelques-unes de ses obsessions supposées et témoignent de son goût pour l'étrangeté, celui-ci aurait pu sélectionner bien d'autres conseils pour guérir les maladies vénériennes, la dessiccation des couillons ou bien des recettes de confitures et de pâtes de senteur, aux vertus les plus prodigieuses.

Recueils de bon conseil et guides pratiques de la vie quotidienne, les Almanachs populaires avaient aussi une fonction de divertissement, que le Père Ubu ne manque pas d'assumer en dénombant homériquement le peuple artiste (*Pl.* 560-63) et en lui conférant une nomination dans l'Ordre de la grande gigouille (*Pl.* 597-98), en communiquant ses inventions nouvelles (empruntées pour partie à Alphonse Allais, *Pl.* 594-96), et en publiant une « chanson pour faire rougir les nègres » : « Tatane » (*Pl.* 618-19).

L'évocation des événements remarquables, les commentaires d'actualité concernant : l'Affaire Dreyfus, que Jarry traite sous forme de sketch où le capitaine injustement condamné revêt l'apparence de Bordure ; la mort de Mallarmé, à qui il consacre une page émouvante en reprenant un passage de *Faustroll* (*Pl.* 564-65) ; divers sujets de préoccupations bien françaises comme le début du XX^e siècle, l'Exposition Universelle, la réforme de l'orthographe etc. (*Pl.* 581-93).

Une fois de plus, Jarry, en recourant à une tradition disparue, se montre plus attaché qu'il ne paraît à la tradition populaire dont il prétend maintenir la présence en la modernisant et en l'actualisant. Il ne fallait pas de grands dons de prophétie pour savoir que cette reprise n'aurait pas grand succès et n'intéresserait qu'un cercle restreint d'amis.

S'il s'est jamais fait des illusions à ce sujet, Jarry a très vite compris qu'il n'atteindrait pas les tirages de ses prédécesseurs. Non que la formule fût absolument caduque, ni qu'il ne sût approcher de l'actualité, mais parce qu'il en traitait en des termes bien trop détachés et par trop éloignés du style des opuscules imités. Reste qu'il témoigne de la curiosité des intellectuels de son temps envers le patrimoine de la littérature populaire.

Un mouvement identique entraînerait les animateurs de *L'Ymagier* à publier, dans chaque livraison, une chanson populaire ancienne : ronde, ballade... (4) Jarry traite, dans ses écrits, le courant oral de la même façon que l'imagerie et les almanachs. Pour lui, le « cor merveilleux » est objet d'admiration, d'agrément et aussi matière textuelle, digne d'être travaillée et tissée dans l'écriture du récit. Il en parcourt tout la gamme, de la ronde enfantine à la chanson de marche, à l'hymne bachique et à la chanson de salle de garde.

Le texte des chansons traditionnelles intervient tout d'abord à titre de citation, non sans produire des effets variés d'appui ou de contraste. Dans *Haldernablou*, une vieille, gardienne de W.C. se met à chanter le couplet suivant :

La belle dit à l'amant :
Entrez, entrez, bergerette ;
Noire la langue muette,
Baiser de bouche qui ment ;
Et des morts dans la brouette. » (Pl. 221).

Et trois scènes après, c'est le chœur qui entonne cette ronde effrayante paraissant provenir du trésor populaire des provinces de l'Ouest :

« La rôde, la rôde
Qui n'a ni pieds ni piaudes,
Qui n'a qu'une dent
Et qui mange tous les petits enfants. » (Pl. 223).

Il ne m'étonnerait pas que Jarry en ait copié le texte dans un recueil savant, comme il fit, à la fin de sa vie, pour la *Chanson des corporeaux*, marche du XVI^e siècle qui devait figurer dans *La Dragonne*, qu'il transcrivit à la Bibliothèque Nationale dans le *Chansonnier*, manuscrit de Maurepas, en modernisant l'orthographe et en ajoutant la signification de certains mots disparus de l'usage. (5) En voici le premier et le dernier couplet :

« Un corporeau fait ses préparatifs
Pour se trouver des derniers à la guerre,
S'il en eût eu, il eût vendu sa terre,
Mais il vendit une botte d'oignon.
Viragon vignette sur vignon.
.....

Un corporeau devant Dieu protesta
Que pour la peur qu'il avait de combattre
Il aimait mieux chez lui se faire battre
Que de chercher si loin les horions.
Viragon Vignette sur vignon. »

On ne sait pas ce que serait devenue cette marche du temps des guerres de religion dans l'état définitif de *La Dragonne*. En revanche, on trouve, dans le volume édité sous la responsabilité de Jean Saltas, alternant avec une marche militaire des plus grossières, ces trois couplet délicats :

« La fille, la fille ! attends encor trois jours ?
— Trois jours n'attendrai guère,
Trois jours n'attendrai pas !

★

La fille, la fille ! attends encor deux jours ?
— Deux jours n'attendrai guère,
Deux jours n'attendrai pas !

★

La fille, la fille ! attends encor un jour ?
— Un jour n'attendrai guère,
Un jour n'attendrai pas

(*La Dragonne*, pp. 85-86)

Ils se trouvent dans un passage qui, sur le manuscrit, est de la main de Charlotte, mais la suite montre bien qu'elle a seulement servi de copiste, sans rien ajouter de son cru. Là encore, le texte intervient comme citation anonyme. Les traits de la chanson populaire sont assez caractéristiques sans qu'on puisse, dans l'état actuel de nos connaissances, préciser davantage la nature du texte.

Interrogée par nos soins, l'excellente exégète de la chanson qu'est France VERNILLAT nous répond à ce propos : « Au sujet de ces citations, je peux vous répondre, sans avoir beaucoup de chance

de me tromper qu'elles n'appartiennent pas au fond traditionnel français. Le style en est faussement populaire : ce sont des pastiches adroits de thèmes traditionnels. C'est une mode qui s'est beaucoup portée parmi les littérateurs, depuis que Nerval, Mérimée, ou George Sand avaient remis les chansons folkloriques à la mode. G. Sand a donné l'exemple, dans « les Maîtres sonneurs », en recomposant une chanson célèbre du Berry « Les Trois fendeux », à tel point que l'on ne sait plus quelle est la véritable ! D'autres écrivains ont « retapé » en bon français des chansons qui, à leur sens, prenaient trop de libertés avec la syntaxe...»

Le traitement des chants militaires, largement répandus, ne prête pour sa part à aucune contestation : ils sont là pour ponctuer la vie du soldat. Le Réveil, cité au début du chapitre « Le chant du coq » dans *Les Jours et les nuits* (PL. 780) et dans *La Dragonne*, Jeanne Sabrenas prenant la place du clairon de garde pour jouer l'Appel, Au Rapport, Aux Lettres, La Visite du médecin (D. 140-142).

De toutes les chansons paillardes, qu'au dire de ses contemporains, Jarry connaissait bien, celle qu'il préfère et cite à plusieurs reprises est *Le Pou et l'araignée*. Elle intervient, avec l'r épenthétique, dans la geste rennaise, contrastant avec la complainte de Malborough que chantonne le savetier :

« On entend sous l'ormeau
Battre la merdre, battre la merdre ;
On entend sous l'ormeau
Battre la merdre à coups de marteau !

(Pl. 482)

Les vertus frivoles conviées par le Surmâle font allusion au pénible métier de l'araignée et aux prouesses de leur héros en attendant la visite promise (S. 99). Il passe un écho de ce même couplet dans « le Chœur des fidèles constipés » que Jarry insère dans *Le Moutardier du Pape* :

« Et nous attendons sous l'ormeau
Nous attendons sous les murailles
La délivranc' de nos entrailles. »

Une allusion du même ordre est faite à la bienveillante « Thérèse, qui rit quand on l'embrasse ! (La rime était autre) » lors de la mémorable soirée du Café Bioso, au début de *La Dragonne* (D. 26).

Bien qu'il s'agisse d'opérettes, et non plus de chansons tradi-

tionnelles, on peut classer dans la même catégorie les citations d'Offenbach « Ce tonneau qui s'avance, neau qui s'avance, neau qui s'avance, c'est le Père Ubu » (*Pl.* 505) ou de ses parodistes :

« Décochons, décochons, décochons

Des traits

Et détrui, et détrui

Détruisons l'ennemi.

C'est pour sau, c'est pour sau

C'est pour sau-ver la pa-tri-e ! »

(*Pl.* 765)(6)

De la citation, plus ou moins fidèle, à la transformation du texte pour des raisons narratives, se situe une forme intermédiaire qu'on pourrait nommer la citation dramatisée. Dans *L'Amour en visites*, le héros d'une nuit de mai rend visite à sa Muse, Allégorique croquemitaine, effrayante, et devant laquelle il chante pour la narguer « ainsi qu'on chante devant la mort », une complainte de fileuse :

« Trois grenouilles passèrent le gué

Ma mie Olaine

Avec des aiguilles et un dé

Du fil de laine

.....

Le roi n'est plus, le roi est mort,

Ma mie Olaine

Et nous partagerons son sort :

Cassez la laine. »

(*Pl.* 889-90)

Ce lui est l'occasion de monologuer sur la nécessité d'inventer de nouveaux rythmes, qui demandent l'Apocalypse, en attendant que la Muse lui apparaisse, aveugle, en beauté Modern' Style l'implorant à genoux

« Le roi n'est plus, le roi est mort !

Ma mie Olaine

Et je viens partager son sort :

Cassez la laine ! »

(*Pl.* 893)

L'enchâssement devient sertissure et prend l'allure de la tragédie dans le chapitre : « O Beau rossignolet » où Ellen et le Surmâle exécutent au propre les figures de cette « chanson fort connue et impi-

mée dans plusieurs recueils de folklore » que débite le phonographe. Jusqu'à la fin qui fait coïncider les actes et les paroles, Ellen mourant d'excès de jouissance.

« Au troisième tour de danse
La belle tombe mo-or-te,
O beau rossignolet !
Au troisième tour de danse
La belle tombe mor... »

(S. 130)

La chanson était si bien connue que *L'Ymagier* n° 6 l'avait publiée, sous son titre traditionnel : « La triste noce. » La ballade populaire contre la navrante aventure de deux amants qui ont fait l'amour sept ans sans en rien dire. Mais au bout de ce temps, le galant se marie, il convie la belle à ses noces. Elle tombe morte en cours de danse. Certaines versions ajoutent que l'amant se tua aussitôt. Jarry interprète le texte en lui donnant un sens précisément érotique, alors qu'il n'est qu'implicite, le chant du rossignol euphémisant, depuis le Moyen Age, l'acte sexuel.

Au lieu d'interpréter, il abrège « pour une cause pudique » lorsqu'il met en scène, littéralement, une marche militaire, dans *La Dragonne*, qui suppose la rencontre de Jeanne et du brave Taupin, dont le nom est issu de la chanson elle-même (D. 79-82).

A l'inverse, le sparloes du *Dies irae* viennent se superposer à l'air que joue le clairon (D. 142) annonçant ainsi la fin tragique de la pucelle de Morsang.

Enfin, la chanson populaire, la scie d'atelier, est le prétexte à variations ou transformations. *Frère Jacques* devient :

« Père Pouilloux
Dormez-vous ?
Sonnez les matines
Videz les latrines,
Je suis soûl ».

(Pl. 485)

Tandis que la célèbre *Valse des pruneaux*, paroles de Villemer et Lormel musique de Pourny, fournit son air à *La Chanson du décervelage* avant de devenir, en quelque sorte, l'hymne national du Mercure de France.

Avouons que nous ne sommes pas capable d'identifier l'ori-

gine de quatre des chansons ici alléguées (La belle dit à l'amant ; La rôde, la rôde ; La fille attends encore trois jours ; Trois grenouilles passèrent le gué). Puissent nos lecteurs nous aider à prouver que Jarry, loin d'imiter la tradition, s'en est au contraire inspiré de façon très précise, pour donner vie aux voix de son enfance. Chez lui, la chanson populaire vaut aussi bien pour elle-même que par sa mélodie, sa poésie naïve ou grivoise, qu'en tant que matériau permettant l'affabulation, la dramatisation du récit (7). Que ce soit en reprenant la structure des almanachs populaires réinsérés dans l'actualité, ou en puisant dans le fleuve oral de la poésie, il se joue du temps, ramenant le plus lointain passé dans le présent, projetant le présent dans l'intemporel.

Henri Behar.

NOTES

1. Rémy de Gourmont : « L'Ymagier », *L'Ymagier* n° 1, oct. 1894 p. 6
2. Pour ce qui concerne l'histoire et la structure de ces recueils, voir : Geneviève Bolle : *Les Almanachs populaires au XVII et XVIII^e siècles*. Essai d'histoire sociale. Paris-La Haye. Mouton et Cie, 1969, p. 152.
3. Voir : Ruscelli, *Les Secrets du Seigneur Alexis Piemontais et d'autres auteurs bien expérimentés et approuvés...* A Anvers chez Christofle Plantin, imprimeur 1544, 559 p. Respectivement : pour faire choir les dents (p. 123) ; A faire que le vin vienne en dégoût à quelque ivrogne (p. 232) ; Pour affiner l'or avec les Salamandres (p. 477).
4. *L'Ymagier* publie ainsi : n° 2 « Au bois de Toulouse, ronde populaire inédite » ; n° 3 « La Belle s'en est allée, chanson dans le goût ancien » ; n° 4 « La Légende de Saint Nicolas, chanson populaire » ; n° 5 « Chanson pour la Toussaint » ; n° 6 « La Triste noce, ballade populaire. »
5. Publié par Maurice Saillet dans le « Dossier de La Dragonne », *DCP* n° 27 pp. 31-34, ce texte devait faire l'objet du chapitre « La Marche ».
6. A propos de ce chant de *Les Jours et les nuits*, André Lebois écrit : « Mais par quelle bévue, Henri Parisot a-t-il cru devoir faire figurer dans les *Oeuvres poétiques complètes* de Jarry (Gallimard, 1945), le « poème » suivant /.../ *La Gazette des lettres* proposa même de mettre ce poème en exergue à toute l'œuvre de Jarry. Il s'agit d'une scie extraite d'une parodie d'Offendach sur Guillaume Tell, un chœur de chasseurs qu'il est aisé d'ailleurs de poursuivre indéfiniment... » (*Jarry l'irremplaçable*, 1950, pp. 101-2)
7. Par une investigation raffinée, Henri Berdillon a pu montrer qu'une simple allusion au cabinet particulier « avec des écrevisses » dans *L'Amour absolu* (Pl. 939) référait à une « chanson 1900 », *Les Ecrevisses* de Jacques Normand. Voir « En marge de l'Amour absolu », *L'Etoile Absinthe* n° 13-14, 1982 pp. 37-40.

EMMANUEL DIEU — UN AUTRE OEDIPE...

(Considérations sur le complexe et la
peur de l'inceste dans « L'Amour absolu ».

« Plus le rêve est obscur et embrouillé et plus il faut tenir compte, pour l'interpréter, du processus de transposition. »

Sigmud Freud

I.

« L'Amour absolu » n'est pas un roman à clef au sens propre (1), mais il représente un des textes les plus personnels de Jarry. Il s'agit, en effet, d'un « roman familial, au sens psychanalytique du terme » (2), ayant comme sujet les désirs incestueux et les fantasmes qui découlent du complexe d'Oedipe.

Ce texte hermétique pose en particulier des problèmes d'intelligibilité parce que Jarry reproduit ici le rêve d'Emmanuel Dieu qui est en même temps rêveur et héros de ses rêves (car, comme dit Freud, « il n'est d'ailleurs pas de rêve dans lequel le moi du rêveur ne joue le principal rôle » (3)) avec toutes les déformations par la censure, les projections et les déplacements qui servent à dissimuler le moi du rêveur. Bien que Freud considère le symbolisme (sic : des rêves) comme « facteur de déformation des rêves, indépendant de la censure », il suppose pourtant « qu'il est commode pour la censure de se servir du symbolisme qui concourt au même but : rendre le rêve plus bizarre et incompréhensible » (4) — cela d'autant plus qu'il s'agit d'un sujet tabou accompagné par un fort sentiment de culpabilité, ce qui se manifeste, entre autre, par le fait qu'Emmanuel Dieu est condamné à mort (5).

Si Jarry parle de la « Création de son [i.e. E. Dieu] désir » (O.C. I, p. 950), sa terminologie se rapproche d'une manière frappante de celle de la psychanalyse pour laquelle « n'importe quel rêve déformé n'est autre chose que la réalisation d'un désir » (6) et c'est presque dans tous les cas par des désirs sexuels défendus que les rêves sont excités.

Les désirs incestueux comptent parmi les plus particuliers des désirs défendus à l'égard desquels toutes les sociétés humaines éprouvent une forte aversion. Un héros « divin » comme Emmanuel Dieu semble encore légitimer le mieux l'inceste car « la mythologie nous montre que les hommes n'hésitent pas à attribuer aux dieux l'inceste qu'ils ont eux-mêmes en horreur (7) »

Quant à la multiplicité du protagoniste, elle s'expliquerait par le « travail de condensation » du rêve — phénomène qui produit les « figures humaines à personnalité multiple ou mixte » aussi bien que les « étranges créations composites qui ne se peuvent comparer qu'aux