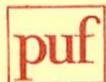


Les cultures de Jarry

HENRI BÉHAR



écrivains

LES CULTURES
DE JARRY

Henri Bébar

puf
ÉCRIVAINS

Abréviations

- PL I : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, 1 318 p.
- PL II : Id., *ibid.*, 1987, 1 014 p.
- PL III : Id., *ibid.*, 1988, 1 112 p.

ISBN 2 13 041949 6

ISSN 0757-8547

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1988, novembre

© Presses Universitaires de France, 1988
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Introduction

"En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une redite."

Villiers : *L'Eve future*.

Cet essai est né d'une double constatation. Il y a quelques années, donnant un cours sur le récit dans la littérature française, j'avais pris, parmi d'autres, *Les jours et Les nuits* (1897) d'Alfred Jarry comme texte d'application. Ce "roman d'un déserteur", c'est-à-dire qui déserte la réalité extérieure pour se livrer aux jeux de sa seule imagination, me paraissant exemplaire de la façon qu'ont eue les écrivains de la fin du siècle passé, influencés par les idées ambiantes de l'Ecole psychiatrique française, de rendre compte de l'entremêlement des régimes diurne et nocturne de la pensée.

Ce récit bref, composé d'épisodes concis et significatifs, me semblait ne présenter aucune difficulté pour le public d'étudiants de lettres auquel je m'adressais. Hormis quelques termes rares, dont la définition se trouve dans tous les dictionnaires d'usage, et surtout dans *Le Littré*, rien ne devait arrêter la lecture de ces phrases courtes, à la syntaxe assez simple ou, en tout cas, facile à restituer. Et pourtant, malgré tout leur intérêt pour le sujet, en dépit de l'attraction qu'exerçait sur eux la figure de Jarry, mes auditeurs, d'âge divers, avouaient ne pas parvenir à "entrer dans le texte". Ils avaient beau le lire et le relire, en faire à tour de rôle des explications de texte selon le modèle canonique de la classe de Français, rien n'y faisait : aucune étincelle.

Comment parler de littérature, c'est-à-dire, je suppose, d'une certaine jouissance esthétique, communicable à d'autres, si la simple lecture primaire, de surface, ne peut s'effectuer, pour des raisons qui nous échappent totalement ?

Entendons-nous bien : les personnes dont je parle avaient effectivement lu le récit du début à la fin, elles s'étaient servies des notes de l'édition commentée dans la collection Pléiade, mais, me disaient-elles, n'en avaient rien saisi. Ce ne sont pas quelques difficultés, telle référence historique, telle allusion, telle tournure recherchée qui les arrêtaient : c'était la totalité du texte.

Je suis persuadé que toute autre édition, multipliant les éclaircissements, les rapprochements érudits, les interprétations subtiles, ne les aurait pas davantage aidées. Il faut bien s'en convaincre, nous nous heurtons à un problème plus général : Jarry ne faisait pas partie de leur culture habituelle, il ne leur parlait pas. Entre eux et lui se creusait non seulement le fossé des générations — et encore, l'auteur n'avait que vingt-quatre ans quand il écrivait ce roman — mais, plus épouvantable, l'abîme culturel.

Inversement, j'étais, l'année précédente, dans une Université d'Afrique francophone où, parmi d'autres textes, figurait au programme de la licence de lettres la *Phèdre* de Racine. Déjà j'entendais s'esclaffer mes bons amis Français, d'esprit ouvert, moderne, progressiste même. "Voyons, toi qui te spécialises dans la littérature contemporaine, toi qui as conduit des recherches personnelles et œuvres sur Jarry, Vitrac, Dada, le Surréalisme, Tristan Tzara etc., toi dont les publications sont, en somme, reconnues par la communauté scientifique internationale, n'as-tu rien de mieux à faire que d'étudier des textes tricornentaires avec des étudiants dont l'unique ambition est d'entrer de plain-pied dans notre modernité occidentale, que leur communauté nationale pousse à se former au plus vite pour assumer toutes les tâches qu'implique un tel projet ? Eh bien je dois le dire en toute simplicité, j'ai eu bien plus de plaisir à discuter de Phèdre avec mes étu-

dians ivoiriens que de Sengle avec les parisiens. Parce que, une fois réglé le problème du décalage linguistique (qui est d'ailleurs le même pour tous : la langue de Racine demande à être traduite pour les générations actuelles), les jeunes africains comprenaient merveilleusement le fond même de la tragédie. Ils savaient d'emblée pourquoi Phèdre luttait contre l'envahissement d'une passion interdite et criminelle, selon Racine. En dépit du fait qu'elle n'est qu'une jeune belle-mère pour Hippolyte (elle n'a jamais que quatre ou cinq ans de plus que le fils de son mari) — et justement à cause de cela, elle était coupable à leurs yeux. Ainsi le voulait la prohibition de l'inceste, extrêmement vivace, à quelque ethnie qu'ils appartenissent, quelle que fût la foi qu'ils confessaient.

Dès lors tout était simple, les paroles de Phèdre ne demandaient aucun commentaire :

J'ai conçu pour mon crime une juste terreur
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur

Inutile d'alléguer une quelconque influence janséniste, la doctrine du juste à qui la grâce a manqué ou tout autre particularisme théologique. L'essentiel de la tragédie était compris intimement : l'opposition à trois interdits majeurs de la civilisation toujours présents pour eux : une jeune femme éprouvait un désir incestueux, bien plus grave que l'adultère; un jeune homme osait désobéir à l'interdiction de son père en aimant Aricie, la fille d'une race coupable; un père maudissait son fils sur la foi de rapports perfides.

Pour eux, tout s'enchaînait merveilleusement. En terre africaine, la parole ne vaut-elle pas l'acte ? Ne baigne-t-on pas quotidiennement dans un univers magique ? Est-il sérieux de reprocher à Théramène sa longue description d'un dragon impétueux alors que chaque jour on entend parler de Mami Ouatta, ce monstre qui emporte les jeunes nageurs imprudents dans son domaine sous-marin ?

Sur le plan culturel, mes auditeurs se trouvaient de

plain-pied avec Racine. Dès lors nous pouvions goûter le plaisir du texte...

L'erreur avec Jarry, avait été de croire que, si près de nous dans le temps et dans l'espace social, nous pouvions l'aborder sans préparation particulière. Mais sa culture n'est pas la nôtre, encore moins celle de nos jeunes décembreistes. Une barrière se dresse entre eux et lui, qui rend son texte totalement opaque.

Mais dira-t-on, la situation est la même pour toutes les œuvres des générations précédentes ou pour les contemporains de l'auteur d'*Ubu Roi*¹. Certes, seulement la question se complique singulièrement avec Jarry en ce qu'il n'est pas seulement le produit d'une culture mais de plusieurs cultures qu'il se plaît à refléter les unes sur les autres. A la glace sans tain, au miroir, il substitue le kaléidoscope culturel nous laissant le soin d'en délimiter les multiples facettes.

Rien n'impose de suivre à nouveau tout le *cursus studiorum* d'un auteur pour saisir avec délices ses jeux et enjeux textuels. Toutefois, une vue d'ensemble sur le régime scolaire et universitaire institué au temps de Jarry, sur sa scolarité elle-même, me paraît indispensable à qui veut goûter comme il convient une œuvre sursaturée de références à la culture classique — je veux dire celle qu'on enseigne dans les classes — pour en percevoir la charge ironique et subversive.

Il faut savoir, en effet, que Jarry n'est pas un autodidacte, mais bien le pur produit d'un système éducatif qui se met en place, au service de la nation, de la République. Fleuron ou victime de l'instruction publique, comme on voudra, il est entré dans le système scolaire en 1878, à l'âge de quatre ans et demi pour ne le quitter que seize ans après, sur un échec à la licence es lettres à la Sorbonne, en 1894. Entre temps, il aura connu le plein effet des lois de Jules Ferry, rendant l'instruction primaire gratuite et obli-

1. Pour une présentation théorique du problème voir : W. Bolecki : "L'espace socio-culturel et la lecture", *Romanica Wratislaviensis XX*, Wrocław, 1983, pp. 73-81.

gatoire, définissant de nouveaux programmes en 1880 puis en 1885 — il sera alors en classe de 4^e à St-Brieuc. C'est d'ailleurs le moment où il commence à se distinguer, remportant de nombreux prix en toutes matières, obtenant même le premier accessit de version latine au Concours général (1889) au titre du Lycée de Rennes où il est élève de rhétorique. Après deux années de philosophie (l'une où il passe le baccalauréat, l'autre où, en qualité de "vétérane", il se prépare au concours d'entrée à l'E.N.S.), il quitte définitivement la Bretagne pour suivre les cours, entre autres, de Bergson au Lycée Henri-IV. Son triple échec à Normale supérieure, les sollicitations de la vie littéraire lui feront abandonner la voie de l'enseignement.

Je ferai seulement remarquer la part prépondérante que tenaient alors les Humanités (10 h. de Latin, 3 h. de Français pour 3 h. de sciences en 6^e; 17 h. de Français, Latin, Grec, Histoire, Géographie, Langues vivantes contre 3 h. de maths-physique-chimie en rhétorique) et, dans ces programmes relativement chargés, le nombre important d'heures consacrées à l'étude par les pensionnaires et au travail individuel conduit à l'aide de dictionnaires et de manuels passablement rigoristes. Il n'est pas étonnant, à ce compte, que l'œuvre de Jarry s'inscrive en relation étroite avec ce phénomène culturel.

Les Humanités sont mises en jeu et mises à mal dès le coup d'éclat d'*Ubu roi* en 1896. Outre la parodie de la tragédie shakespearienne, la geste ubuesque procède à l'imitation-transformation de Rabelais, Molière, Bossuet, Lesage, l'Abbé Prévost — autant d'auteurs et de textes glosés en classe.

Encore plus caractéristique de la culture scolaire me paraît être l'usage que Jarry fait de la citation latine ou grecque. A y regarder de près. On verra que son œuvre adulte ne retient que les passages les plus ineptes — ou les plus scabreux — de Platon, Aristote, Xenophon, de même que Juvénal lui fournit une phrase dont la raideur engendre simultanément *Messaline* et *Le Surmâle*. Il y est question de la vulve de l'impératrice, fatiguée mais non point

rassasiée des vingt-cinq assauts virils quelle a subis en une nuit. Cette familiarité avec les textes libidineux de l'antiquité gréco-latine, qui lui servira bien souvent à faire des remontrances aux traducteurs contemporains, n'a rien d'extraordinaire aux yeux de Jarry. Il suffit, dit-il, de consulter les dictionnaires aux pages les plus maculées pour savoir quels passages du même ordre ont attiré la curiosité des potaches. Ici, je me permettrai de donner un conseil aux historiens des passions françaises comme aux théoriciens de la réception critique : qu'ils ne se contentent pas de réfléchir à l'esprit des lois, aux variations de la mode, mais qu'ils fassent de sérieuses analyses sur l'état matériel des livres pour en déduire l'effet produit!

Dès lors qu'on se sera persuadé de l'authentique culture classique de Jarry et de son penchant, non moins traditionnel, pour le caractère érotique des textes, surtout ceux que les anthologies censurent — on comprendra qu'une œuvre comme *Messaline* ne rivalise pas avec la mode du roman historique mais, parfaitement documentée en matière de civilisation latine et tout à fait précis pour ce qui regarde l'histoire, se veut surtout un récit à la gloire de Priape, une dévotion au phallus.

La scolarité de Jarry se déroule à peu près au moment où l'Etat achève de réglementer et de prendre à sa charge l'Instruction publique. Mais il ne faut pas croire qu'elle soit pour autant laïque. Ce sont encore des ecclésiastiques qui dirigent les petits lycées de Laval et de St-Brieuc, et leur présence est manifeste au lycée de Rennes où ils sont chargés de bien d'autres cours que l'Histoire sainte. C'est dire que notre auteur se trouve, face à son éducation religieuse, dans la même position qu'à l'égard des Humanités : il la domine trop bien pour ne pas la subvertir. A l'enseignement religieux subi dans les écoles vient s'adjoindre la foi familiale, de sorte que Jarry est explicitement catholique par son baptême, le pèlerinage qu'il fait, tout petit, à Ste-Anne d'Auray, comme tout Breton qui respecte la tradition, par l'extrême-onction qu'il se fait administrer lorsqu'il croit venue l'heure de sa mort. C'est

alors qu'il réalise sa "descente aux enfers", lançant "des formules horribles qui recadenassent le diable" et conservant de ce voyage une page griffonnée en latin et en français, en guise de Mémorial, dont il cherchera ensuite à tirer un parti littéraire dans *La Dragonne*.

Cette dévotion finale au Christ, à Ste-Anne et à St-Michel, ne fait que confirmer une révérence toute catholique envers la Vierge, dont l'image domine *L'Amour absolu*, et sa mère, qui, outre le pèlerinage mentionné, est l'ordonnatrice de *Les Jours et les nuits*. En ce sens que le héros, Sengle, lui est voué dans son enfance et termine ses jours à l'asile de Saint-Anne. La Sainte dorée lui sert d'intercesseur dans la reviviscence du passé.

Une telle imprégnation de l'histoire sainte et de la patrologie conduit Jarry à s'intéresser, comme nombre de symbolistes, à la vie du Christ, dont il va s'efforcer de combler les lacunes. Dans les marges des Evangiles, il compose *L'Amour absolu* qui est, en quelque sorte, la relation modernisée de sa vie terrestre, de l'enfance à trente-trois ans, âge auquel sa biographie est reprise en charge par les quatre reporters sacrés associés dans le Nouveau Testament.

Alfred vient s'adjoindre à ce groupe élu en écrivant le drame qu'est *César-Antéchrist* — qui s'insère explicitement entre deux versets de l'Apocalypse. Je ne détaillerai pas ici la tradition exégétique à laquelle il se réfère pour bâtir cette œuvre on ne peut plus symboliste nous révélant, pour finir, que la bête de l'Apocalypse a un nom d'homme — et que ce nom est Ubu! Il suffisait d'y penser pour dynamiter, de l'intérieur toute littérature sacrée. Mais en s'opposant au texte révélé, Jarry ne peut s'empêcher de le poser. En d'autres termes, il lui faut avoir assimilé pour détruire, ce qui implique un mouvement identique de la part du lecteur.

Dominer les lignes de force de la culture classique et catholique, tels sont les pré-requis initiaux exigés de qui

veut savourer autre chose qu'*Ubu roi* dans l'œuvre de Jarry. Mais là ne doit pas s'arrêter son effort. Il lui faut savoir que cet auteur fin de siècle, comme bon nombre de ses semblables, manifeste une certaine lassitude devant tous les livres (dont il fait cependant son métier) et qu'il a implicitement décidé de prendre en charge la culture populaire. Plus précisément. Il entend faire passer certains aspects, oubliés ou décriés, de la tradition populaire, au niveau de la littérature. Comme Molière amenant la farce dans la grande comédie, il porte ses croyances bretonnes, l'imagerie d'Epinal et la Bibliothèque bleue, les plaisanteries de potaches, au compte de la production littéraire active et majeure. Je l'ai déjà dit ailleurs¹ au sujet d'*Ubu roi* : le scandale n'est pas d'avoir écrit une telle œuvre, mais de l'avoir fait représenter par des comédiens sur une scène d'avant-garde. Je ne suis pas certain que Jarry ait eu conscience de faire œuvre de subversion en renouant le fil d'une tradition qu'on pourrait faire remonter à Rabelais, selon laquelle toute littérature se nourrit de la veine populaire dans laquelle elle baigne.

Je sais quel paradoxe il y a, à faire de cet auteur hyperculte le chantre d'une tradition populaire. Aussi ne ferai-je qu'esquisser une démarche, réservant la démonstration pour plus tard.

Croit-on vraiment qu'on puisse lire une œuvre aussi étrange de quelqu'un qui s'est proclamé breton sans avoir la moindre notion de la culture bretonne ? Celle-ci est elle-même un conglomérat de croyances celtiques et païennes, de pratiques liées à une terre de contrastes, d'une foi chrétienne fort attachée au rituel. Les connaissances pré-requises pour aborder ce domaine sont d'autant moins faciles à cerner que Jarry ne fait pas partie des auteurs ouvertement bretons. Il n'assume sa bretonité que de manière indirecte, à travers les lieux, des paysages élus de son enfance, comme le pèlerinage de Ste-Anne d'Auray ; une forêt légendaire qu'il considère

1. Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, p. 40.

comme le berceau de la race, l'antique Brocéliande, où le héros de *La Dragonne* retourne prendre force. Mais au détour d'un vers ou d'une phrase, un objet comme la pierre qui sonne, l'auge de pierre des saints bretons vient rappeler d'authentiques reliques du passé pré-chrétien, symbolisant les croyances celtiques en la transmigration des âmes. Çà et là de mystérieux gnomes, dans *Haldernablou*, évoquent les contes de la veillée, et les maléfices des korrigans qui jouent de mauvais tours aux étourdis. Et le père Ubu lui-même tel que l'ont créé plusieurs générations de lycéens à Rennes, n'est pas sans relations avec le géant Hok Bras dont les légendes nous content les exploits.

Plus que quelques phrases bretonnes, employées dans *L'Amour absolu* et *La Dragonne*, c'est le crissement du tombereau de l'Ankou serviteur de la Mort, qui nous met à l'écoute des croyances les plus profondément celtiques chez Jarry. Ne pense-t-il pas que les rêves, provenant de la décomposition du cerveau des morts, constituent le Paradis ? A l'instar des anciens peuples de l'Armorique, ne considère-t-il pas que les ancêtres sont toujours parmi nous, la mort n'étant qu'une transformation de la matière ? Si l'on adhère à une telle pensée mythique, le périple immobile du Dr. Faustroll mort le jour même de sa naissance, ne présentera aucune difficulté. De même la quête de l'Absolu, caractéristique des récits les plus élaborés de Jarry, comme de ses poèmes d'adolescence, apparaîtra comme le prolongement naturel d'un univers mythique dont on commence à se rendre compte qu'il a subsisté par delà plusieurs siècles de chrétienté. Au demeurant, Jarry ne cherche pas à retrouver les mythes celtiques à l'état pur, en les distinguant de leurs homologues gréco-latins ou en les séparant de la gangue judéo-chrétienne qui les a recouverts. Il plaide pour un syncrétisme total des religions, qui n'est pas la page la moins surprenante de ce roman inachevé qu'est *La Dragonne*.

La contribution de Jarry, aux côtés de Rémy de Gourmont, à la résurrection de certaines formes de la culture

populaire, est encore mal connue et, de ce fait, peu compréhensible.

Il faut savoir qu'à un moment où la gravure sur bois avait pratiquement disparu, au profit de la photogravure industrielle, les deux complices décidèrent de la ressusciter en fondant une belle revue d'estampes, *L'Ymagier*, dont le programme consistait à reproduire les plus belles productions de l'Imagerie d'Epinal, alors en sommeil, mais aussi de Metz et de Chartres, tout en invitant des artistes contemporains à reprendre le burin. Plus qu'une mode, cette initiative fut à l'origine d'un véritable renouveau de l'art de l'intaille, que Jarry poursuivit en publiant à son propre compte *Perbinderion*, revue d'art dont le titre dénote bien la parenté avec la tradition bretonne, puisque, dit-il, cela veut dire "premier son de la messe". De fait, les colporteurs ne s'emparèrent pas de cette magnifique marchandise, et ce fut l'échec à la seconde livraison.

Dans le même ordre d'idées, il voulut, quelques années après, relancer la vogue des almanachs populaires, dont il reprit la formule — à l'intention d'un public fortuné — en remplaçant le *Messenger* boiteux par le véritable Père Ubu. Pour actualiser ce genre d'ouvrages, il procède à un magnifique collage d'Alexis Piemontais — médecin italien de la Renaissance souvent copié — que j'eus de la peine à identifier.

Inutile de dire que, là encore, le succès financier n'était pas au bout de l'entreprise. Comptait davantage, me semble-t-il, le rapprochement opéré entre la littérature nouvelle et la tradition du colportage.

C'est un souci identique qui conduit Jarry à insérer de vieilles chansons françaises dans ses œuvres les plus anticipatrices, comme *Le Surmâle* où "Les Tristes noces" enregistrées sur phonographe scandent la mort symbolique de l'insatiable héroïne, et tant d'autres textes où le tour populaire est si bien chippé qu'on ne saurait dire s'il s'agit de chants traditionnels ou de poèmes jarryques. En avouant mon incompetence, je ne fais que souligner les

pré-requis culturels qui me font défaut comme à bien d'autres tandis que Jarry, partisan de l'éternité, jetait un pont entre le présent et le plus lointain passé.

On pourrait croire que tout bachelier abordant l'œuvre de Jarry a une connaissance telle de l'univers potachique qu'il ne nécessite aucune instruction de lecture dans ce domaine. Je n'en suis, pour ma part, pas du tout convaincu, tant les mœurs scolaires ont évolué depuis un siècle. Au demeurant, il n'est pas requis d'être bachelier pour lire Jarry, de sorte que mon propos demeure. L'histoire culturelle de la France, pour laquelle je plaide ici, comme propédeutique à la lecture littéraire, si elle connaît les classes d'âge, les diverses situations d'apprentissage, les milieux sociaux, les rites de passage etc., ne connaît pas la culture potachique. Pourtant, je suis convaincu qu'il existe une formation culturelle spécifique aux enfants de la bourgeoisie lorsqu'ils sont en situation scolaire. Celle-ci, à la fin du XIX^e siècle, résulte d'un compromis entre la culture bourgeoise, s'investissant dans les valeurs classiques, et la culture populaire, exclue de la salle de classe, mais pénétrant le lycée par la cour de récréation, le dortoir, la salle d'études.

Cette formation de compromis, obéissant, en apparence, aux codes de la culture classique, reprend à son compte les thèmes et les formes de la culture populaire, introduisant ses personnages exclusifs que sont les pions et les profs; image grotesque du corps, vocabulaire de la place publique, inversion des valeurs traditionnelles, sacralisation du rire, rhétorique inverse : farcissure, pastiche... A l'exaltation du ventre correspond, chez Jarry, l'éloge de la merde, la royauté des appétits inférieurs. C'est l'ivresse de la parole libérée des conventions, la suprématie du bas sur le sublime. Comme dans la célèbre image d'Épinal (d'ailleurs développée en tout un ouvrage par Grandville) c'est le monde à l'envers.

Pendant cet espace festif, cet univers de la joie partagée entre les membres d'une même communauté adolescente est soigneusement réglé par les adultes qui le

tolèrent à condition qu'il ne sorte pas du cadre établi. On verra que la révolution jarryque a consisté à le hisser sur la scène du théâtre d'adultes et à le faire pénétrer dans la grande littérature, complétant ainsi son œuvre.

Considérant que les contraires sont identiques, il pervertit la culture classique et, du même mouvement, exalte les cultures non reconnues à son époque que sont la culture bretonne, la culture populaire et sa sœur, la culture potachique.

Cependant, l'œuvre de Jarry n'intriguerait pas tant si elle ne faisait que cela. On la classerait dans la catégorie régionaliste ou historique, ou la farce politique, et on n'en parlerait plus. Observons que de telles étiquettes ne vont pas de soi, et qu'on renacle à les voir apposées sur la même œuvre. Mais il y a plus : cette œuvre échappe à un tel classement parce qu'elle est hyperculte, procédant d'une culture savante dont il convient de connaître les principes.

On s'est beaucoup extasié sur les connaissances encyclopédiques d'Apollinaire, dont les érudits n'ont pas fini de repérer les sources. Celles de Jarry, son ami et peut-être son maître dans ce domaine, ne sont pas moindres, encore que plus concentrées, me semble-t-il. Je ne doute pas qu'il y ait une certaine satisfaction à retrouver l'article de journal ou le livre d'où est sorti tel vers fameux d'*Alcools*. Mais il est plus important de savoir comment fonctionne le mécanisme de l'invention chez un auteur comme Jarry, qui a toujours proclamé son absence d'imagination. De quelle manière s'alimente-t-il? Un chapitre des *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, dénombre les vingt-sept livres pairs constituant à la fois sa bibliothèque et la liste des ouvrages préférés de Jarry. S'y trouvent des auteurs scolaires, des livres de prix, mais aussi ses inspireurs comme Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé et ses compagnons du *Mercure de France*. "Du petit nombre des élus" Jarry dresse un florilège des imagina-

tions les plus marquantes, puis il leur consacre les beaux chapitres de cette navigation immobile et symboliste, se livrant à autant de transpositions d'art.

Si l'on y ajoute les ouvrages recensés dans ses *Spéculations*, on aura énuméré à peu près tous les livres de sa bibliothèque. En vérité, il conservait peu de livres par devers lui, préférant les bibliothèques publiques. C'est à la Nationale surtout qu'il feuilletait les pages du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. *Le Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, en cours de parution à son époque (dont il se sert pour *Messaline*), *Le Littré* et bien d'autres usuels dont les informations rapprochées par un esprit délié, prompt à l'association verbale, ont fourni les éléments les plus coruscants de sa littérature. Tel est le cas pour le vocabulaire héraldique, qui va lui suggérer une mise en scène originale de *César-Antéchrist*. En somme, cette culture encyclopédique repose sur une bonne formation classique, une trentaine d'ouvrages littéraires formateurs du goût, quelques dictionnaires et encyclopédies d'usage courant. Il suffit de savoir les consulter pour aborder sans peine les territoires imaginaires de Jarry.

J'ai dit tout à l'heure l'importance que l'école accordait aux Humanités classiques. Cela n'a pas empêché Jarry de s'instruire sérieusement en mathématiques, physique, chimie, durant les quelques heures que l'emploi du temps réservait à ces matières, et d'en dominer le savoir commun à l'époque. Sachant qu'il n'est de science que du général, il pose comme principe de la pataphysique qu'elle sera la science des exceptions. C'est dire combien sa culture scientifique va au-delà de la *doxa*, pour développer le paradoxe. Toutefois, elle ne va pas jusqu'à inventer des phénomènes ou des matériaux nouveaux. Elle est suffisamment détachée des soucis pratiques pour ne se préoccuper que des curiosités mathématiques, de la physique amusante. Pas si divertissante qu'elle n'occupe d'authentiques savants, qu'il lit fort attentivement jusqu'à faire de leurs travaux, par collage, la matière de plusieurs

chapitres de *Faustroll*, "roman néo-scientifique", et de quelques réflexions du *Surmâle*, "roman moderne". En d'autres termes, l'imaginaire jarryque s'abreuve de théories limites, produites par les sciences exactes, quant à la capillarité, l'atome, les mesures étalon, pour étayer ses principes, résumés dans la science pataphysique. Encore faut-il avoir assimilé l'essentiel du savoir scientifique pour pouvoir tirer un parti esthétique de ses découvertes récentes et plaisantes — et donc connaître les prolégomènes.

Dans le domaine plus spécial de la psychologie et de la psychiatrie, sa sœur Charlotte confie, dans ses notes, qu'il "aimait s'occuper aussi de suggestion". Le phénomène était passablement à la mode à l'époque, et Jarry en a fait la matière de deux récits : *L'Amour absolu* met en scène la catalepsie hystérique; *Les Jours et les nuits* l'hypnose provoquée.

Là encore, pour appréhender toutes les nuances de l'invention jarryque, il conviendrait de lire les ouvrages cités par Bergson dans son cours (Taine, Ribot, Azam...) et aussi ceux que notre auteur a pu avoir entre les mains, de l'idéaliste Hervey de Saint-Denys au positiviste Maury, ainsi que les maîtres de l'école psychiatrique française, Charcot, Janet, Bernheim, dont on sait ce que Freud leur doit. On verrait le passage de l'hypnotisme plus ou moins autoritaire à la suggestion médicale naturelle, dont la célèbre méthode Coué allait répandre les vertus au-delà de l'espace européen.

La culture scientifique (ou parapsychologique) de Jarry ne s'est pas établie d'emblée dans la khâgne d'Henri IV. Elle a cru au fur et à mesure des publications, des débats dans les revues. En connaître les enjeux médicaux ne pourra que favoriser notre appréciation de la création littéraire, même s'il suffit pour cela de consulter une encyclopédie de l'époque.

Intégrer la culture celte et la culture populaire aux formes dites supérieures ou savantes de la culture de l'époque est déjà faire la preuve d'une volonté de bouleverse-

ment. Mais cela ne suffit pas à Jarry qui, dans la mouvance des courants novateurs de son temps, s'efforce de bâtir une contre-culture, pour contre-battre l'idéologie dominante du moment. C'est-à-dire qu'au rationalisme positiviste de Littré, Taine et Renan sur lequel se fonde l'expansion de la III^e République, il va opposer, avec quelques-uns de sa génération, des thèmes esthétiques, politiques, philosophiques, utilisables par l'individu dans sa lutte permanente contre l'emprise de l'État. Ainsi contribue-t-il à une sorte de révolution culturelle, sans éclat sonore, qui va servir aux générations suivantes et reparaitra, fragmentairement, jusqu'à ce jour.

C'est ainsi qu'il pousse jusqu'à leurs extrêmes limites les principes esthétiques des écrivains symbolistes et des artistes synthétistes qui, malgré un léger décalage temporel — et parfois quelques incompréhensions de langage — se sont rencontrés pour exprimer l'essence des choses, suggérer les émotions au lieu de les analyser, faire sentir l'unité de l'homme et de la nature, considérer l'œuvre d'art comme un aboutissement en soi et non la pâle copie, toujours ratée, de la création.

Les théories anarchistes plaçant l'individu au-dessus des lois recueillent son approbation, même s'il juge l'action violente et solitaire inadéquate. Son idéalisme ne va pas jusqu'à proposer un nouveau régime social ni une autre organisation de la communauté. Aussi pessimiste que Schopenhauer — l'un des maîtres à penser de sa génération — il ne croit pas l'homme assez bon pour vivre en paix avec son voisin en respectant les seules valeurs de la morale naturelle. C'est pourquoi il est heureux que la création d'*Ubu roi* ait pu apparaître comme une "nouvelle bataille d'Hernani", selon l'expression de Laurent Tailhade, contre l'académisme théâtral et, somme toute, contre l'éternel bourgeois, même s'il est le mieux placé pour savoir que les auteurs de la pièce ne visaient pas telle classe sociale en particulier. Mais cette méprise — qu'il se garde bien de dénoncer — lui sera utile pour critiquer et condamner tout un rituel social qui n'a plus aucun fonde-

ment. A l'apparence, au mimétisme des nantis il oppose l'indépendance d'esprit, la liberté de l'individu détaché de tout. Ce qui le conduit à mener une existence marginale, qu'on a prise pour celle d'un déclassé alors qu'il s'agissait d'une conception fondamentale de la liberté. La littérature ne supportant aucune sorte de contrainte, si ce n'est ses propres lois internes, la vie devient une forme de littérature.

Par l'importance qui est accordée au Verbe, par la sacralisation de la parole, Jarry rejoint la longue tradition des poètes détenteurs du savoir suprême, celui que Dieu transmet à Moïse tandis que le peuple adorait les idoles. Comme un bon nombre d'écrivains symbolistes, et surtout à l'exemple de Mallarmé pour qui le monde s'achevait dans le Livre, ses œuvres tendront à reconstituer l'unité primordiale. En quête d'une nouvelle alliance, immanente et non transcendante, il ira toujours plus avant vers l'Absolu.

Cet Absolu, on l'aura compris, est fait d'un extraordinaire amalgame des traditions les plus diverses, des cultures les plus opposées. Mais pour lui, cela forme un tout bien plus solide que chacune des composantes, comme il arrive pour les alliages. Cette culture unique où se mêlent le bas et le sublime, où le bas est dérision du sublime et le sublime exaltation du bas, cette culture puise à deux grandes sources : la tradition orale, la transmission livresque.

Les sources de l'oralité ayant été relayées par l'écriture, au point même que parfois des textes nous demeurent incompréhensibles parce qu'on a oublié ce qui entourait l'énonciation première, on ne s'étonnera pas que cet essai s'appuie davantage sur les textes littéraires que sur les ouvrages d'ethnologie française. C'est que Jarry lui-même, homme de culture et de grand savoir, aimait étayer ses connaissances par des allusions ou des références à des ouvrages "classiques", même s'ils étaient oubliés ou méconnus.

Ce n'est pas par inadvertance que j'emploie, pour finir, le mot "culture" au singulier et sans déterminant. Si

je suis persuadé qu'il faut avoir une bonne connaissance préalable des différentes cultures spécialisées auxquelles Jarry s'accote quand il bâtit ses livres, et pour jouir pleinement de leur lecture, je pense néanmoins que celles-ci convergent vers une unité accessible à tous et généralisable.

Certes, cette culture fin-de-siècle parcourue de tensions et de débats sur le cléricalisme et la laïcité, l'État et l'individu, les minorités régionales et l'unité nationale, l'impérialisme scientifique et ses incertitudes, l'académisme et les innovations artistiques, nous semble assez lointaine et spécifique à la France.

Mais, à y regarder d'un peu plus près, si l'on veut bien me lire jusqu'au bout — et surtout lire Jarry — on constatera que le débat est encore bien actuel et que nous avons tout à gagner à nous y référer pour comprendre mieux — s'il se peut — notre temps et surtout apprécier certains espaces de culture. Notre différence culturelle ne peut que s'en enrichir.

*La culture
celtique*

Jarry est né à Laval le 8 septembre 1873, dans une famille de la moyenne bourgeoisie et de vieille souche régionale. La Mayenne et la Vendée où s'enracinait la lignée paternelle ne sont tout de même pas provinces bretonnes! Était-il breton, comme il se plaisait à l'affirmer, ou bien faut-il souscrire à l'opinion d'un récent exégète qui lui dénie cette qualité, tout en concédant : "sa mère seule est d'origine bretonne — encore est-ce de Haute Bretagne"¹. Je ne sais si la bretonnité se transmet par le père ou la mère dans la famille armoricaine. Mais ce dont je suis sûr c'est de la celtitude de Jarry. Il s'est voulu Breton, en toute connaissance de cause. Il a choisi la mère *contre* le père. Pour ma part, je dirais volontiers qu'il est Breton à la manière du Juif de Sartre : parce qu'il se disait Breton et parce que les autres le voyaient tel.

Il a suffisamment vécu en Bretagne, dans sa prime jeunesse, de six à dix-huit ans, pour en avoir connu les traditions, les modes de penser, les usages; ce qui constitue la culture. D'ailleurs, ce chapitre sera l'occasion de démontrer que, non content de s'imprégner de cette culture, Jarry s'est efforcé de la faire passer, à sa manière, dans la littérature française de son temps. Rien de semblable au Félibrige, on s'en doute. Encore qu'à l'époque où Jarry écrivait, se soient fondées des associations culturelles

1. Henri Bordillon : "Et Jarry créa la Bretagne", in : *Les BreTAGNES de Jarry*, Rennes, Maison de la Culture, 1980, p. 80.

pour la sauvegarde de la langue, il n'en sera pas¹. Pour l'excellente cause qu'on ne saurait identifier absolument la culture et la langue.

Pour des raisons historiques sur lesquelles il n'y a pas lieu de s'étendre ici, la Bretagne a deux langues : le breton et le français. Depuis le XIII^e siècle la frontière passe par une ligne qui va de Paimpol à Vannes et suit, en gros, le tracé de la route nationale 168. Ce bilinguisme caractérise une culture et une littérature de tradition orale. Il n'y a aucun motif pour penser que la Haute Bretagne, ou pays Gallo, est moins bretonne que la Basse-Bretagne, sous prétexte que la première est de langue française, la seconde de langue celte.

Grâce au patient travail des folkloristes et des ethnologues depuis le XIX^e siècle; grâce à l'activité explosive des associations culturelles et des mouvements politiques, l'opinion publique, la Nation, admettent désormais l'existence de cultures régionales. Parler de la culture bretonne de Jarry n'étonnera donc personne. J'irai plus loin, en usant du terme celtique. D'une part, pour éviter l'assimilation de la culture à la langue — travers dans lequel tombent bien des partisans de cette honorable cause —. Pour embrasser l'ensemble des croyances et des mythes qui ont informé la pensée de Jarry, tant dans son enfance que par des lectures ultérieures, d'autre part.

Il n'est, évidemment, pas commode de repérer ce qui appartient à la culture celte dans une littérature s'exprimant en français. D'ailleurs la culture française n'est-elle pas, elle-même, un composé, une synthèse des diverses cultures apportées et assimilées par les peuples qui ont fait l'histoire de la nation? Au vrai, ces apports culturels distincts forment, dans le plus favorable des cas, des couches ou des strates qu'une coupe verticale peut mettre au jour. Prenons, à titre d'illustration, le Tumulus Saint Michel qui, à Carnac, domine les alignements. Les archéologues du siècle précédent ont révélé plusieurs chambres dolméni-

1. Voir : François Caradec : A la recherche d'Alfred Jarry, Seghers, 1974, *passim*.

ques, contenant un ensemble d'objets précieux. mais, là-dessus, les missionnaires catholiques, qui ont évangélisé la Bretagne, ont fait construire un sanctuaire. A quelques mètres de cette chapelle, le Touring Club de France a fait dresser une table d'orientation. Ainsi se superposent ou se juxtaposent trois symboles, marquant les moments significatifs de l'évolution historique. Le cairn témoigne qu'en cet endroit s'élevait le lieu de culte celtique sans doute le plus important de la Bretagne continentale. La modeste chapelle lui a substitué le culte chrétien; mais ses dimensions attestent que le centre de décision s'est déplacé. Enfin, le panorama à usage touristique signale la submersion du cultuel par la pratique des immigrations saisonnières internationales.

Cependant, chaque pratique nouvelle n'a pas entièrement aboli la précédente. A la Saint Jean d'été, c'est toujours du Tumulus Saint Michel que se donne le signal d'embraser les feux de joie. Ceux-ci perpétuent un culte millénaire peut-être introduit par les dresseurs de mégalithes. Les touristes ont plaisir à sauter par-dessus les braises, célébrant vaguement l'un des apôtres, alors qu'ils fêtent le solstice d'été et perpétuent les rites des premiers habitants.

L'œuvre de Jarry est semblable à ces feux de la Saint Jean. Elle brille pour de multiples raisons, qu'on n'est jamais sûr d'avoir toutes prises en compte.

La Bretagne de Jarry

Jarry connaît la Bretagne par fréquentation, par éducation et par filiation. Il serait étonnant qu'aucun de ces aspects ne passe dans son œuvre. Mais, puisque la question est controversée, précisons d'abord.

Délaissant un mari embarrassé par les dettes et contraint de s'employer comme représentant de commerce après avoir dirigé sa propre entreprise, sa mère est venue s'installer avec ses deux enfants en 1879 à Saint-Brieuc,

chez son père, juge de paix en retraite. Jean-Baptiste Quernest est, lui, un authentique breton, ainsi que les cousins Gorvel, fermiers à Lamballe. Jarry vivra douze ans en Bretagne, soit plus du tiers de sa trop brève existence, dans ce pays Gallo dont je parlais précédemment. Dans ses notes sur Alfred Jarry, sa sœur Charlotte évoque de manière suggestive, à grand renfort de points d'exclamation et de suspension, quelques images de cette période heureuse comme le sont toutes celles que le souvenir préserve :

La cabane au bord de la mer [...] les trous de rocher où Alfred très sérieux pêchait la crevette ou des coquillages, un grand chapeau de jonc jusqu'au cou...¹.

Cette cabane, située au Val-André, à une vingtaine de kilomètres de Saint-Brieuc, reparaitra dans *L'Amour absolu*, sous forme de :

Cahutte de douanier, à la crête de parapet de la falaise.

Divisée en deux loges, comme une chaudière de locomotive et sa cheminée verticale.

La petite guérite de pierres sans ciment, dont une alvéole vide, meurtrière sur la mer.

Orbite que le douanier a expropriée pour y loger son regard, à l'imitation du bernard-l'hermite, lequel déménage des coquillages — pour y mettre autre chose.

L'autre case creuse et plate, un lit à draps de pierre, celui de dessous velu de varech. (PL. I, 936).

De la même façon, Charlotte se remémore les expéditions de son frère aux confins de la Bretagne :

Toujours bon cycliste — promenades au Mont Saint-Michel — retour dormant sur sa machine — rapporté petits sabots en bois pour l'étagère¹.

Il ne fait pas de doute que le souvenir de ces escapades juvéniles reviendra, transformé ou transposé, dans la troi-

1. Charlotte Jarry : "Notes sur Alfred Jarry", *Les Marges* 10 novembre 1932, repris dans une plaquette non paginée de la Société des Amis d'Alfred Jarry, 1981.

sième partie de *La Dragonne*, lorsqu'il s'agira de dépeindre un pêcheur original, "retiré près des tangles du Mont Saint-Michel" et jouant de la cornemuse en attendant que le poisson se prenne au tramail.

Mais, en dehors des vacances scolaires, Jarry a connu d'abord Saint-Brieuc, "triste pays", auquel il consacre une ode d'extrême jeunesse (il a treize ans) qui n'est guère favorable à la ville ni à ses industriels concitoyens :

A Saint-Brieuc des choux tout est plus ou moins bête,
Et les bons habitants ont tous perdu la tête.
A deux lieues est la mer, à deux pas les fumiers,
Et, du matin au soir, d'innombrables pompiers
Promènent en tous lieux leur pompe brevetée (*sic*)

(PL. I, 25).

Le centre de l'activité briochine ainsi désigné, l'instrument mis en vedette deviendra le symbole d'une geste potachique, que nous examinerons au chapitre suivant. Il faut pourtant convenir qu'en dehors de menues indications : lieu d'une scène (PL. I, 21), activité d'un personnage allant voir ses choux pousser (PL. I, 26), jeux de mots sur un lieu-dit, Saint Gilles Pigeaux, près de Guingamp (PL. I, 59), ces mentions n'ont rien de spécifiquement breton. La scolarité de Jarry se serait-elle déroulée ailleurs que dans la préfecture des Côtes-du-Nord, son œuvre aurait les mêmes couleurs.

Cependant, demeure un chapitre étroitement associé à un souvenir d'enfance, le pèlerinage que, selon la tradition, tout fils de la Bretagne catholique doit avoir accompli une fois dans sa vie à Sainte Anne d'Auray, comme le musulman à La Mecque, C'est, dans *Les Jours et les nuits*, le texte intitulé "Le tain des mares" (PL. I, 797-99). Le héros, Sengle, qu'on peut sans hésitation identifier à Jarry, pour la circonstance, y a été conduit "tout petit enfant". Soit donc, vraisemblablement, avant l'installation à Saint-Brieuc. Le kaleïdoscope de la mémoire renvoie les images éclatées du parcours, de la gare à la basilique.

- La séquence mémorielle est encadrée par un quatrain à l'ouverture, un sonnet en conclusion.

Du débarcadère, en plan général, apparaît le monument dédié à la sainte patronne de la province :

Le clocher est semblable à un peuplier.
A la cime perche la Sainte dorée
Dans l'ombre, rose des vents mélancolique
Avec sa Fille, et sous leurs pieds les Reliques (PL. I, 797)

Dans la simplicité recherchée, c'est bien la foi d'un tout petit enfant qui, ici, s'exprime.

Le sonnet de clôture est autrement plus difficile :

Parmi les bruyères, penil des menhirs,
Selon un pourboire, le sourd-muet qui rôde
Autour du trou du champ des os des martyrs
Tâte avec sa lanterne au bout d'une corde.

Sur les flots de carmin, le vent souffle encor.
La licorne de mer par la lande oscille.
L'ombre des spectres d'os, que la lune apporte,
Chasse de leur acier la martre et l'hermine.

Contre le chêne à forme humaine, elle a ri,
En mangeant le bruit des hannetons, C'havann,
Et s'ébouriffe, oursin, loin sur un rocher

Le voyageur marchant sur son ombre écrit.
Sans attendre que le ciel marque minuit
Sous le batail de plumes la pierre sonne. (PL. I, 798)

André Breton, qui citait ce poème au cours de son étude sur Jarry, dans *Les Pas perdus*, le fit lire à Nadja : "Loin de rebuter Nadja, ce poème, qu'elle lit une première fois assez vite, puis qu'elle examine de très près, semble vivement l'émouvoir. A la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. Elle voit le poète qui passe près d'une forêt; on dirait que de loin elle peut le suivre : "Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas." Puis elle le perd et revient au poème, un peu plus haut que le point où elle l'a laissé, interrogeant les mots qui la surprennent le plus,

donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame [...]. De leur acier? la martre... et l'hermine. Oui, je vois : les gites coupants, les rivières froides : *De leur acier*. Un peu plus bas. Avec effroi, fermant le livre : ; "Oh, ceci, c'est la mort!"¹.

La meilleure lecture que souhaite tout poète est certainement celle de *Nadja*, faite d'émotion et de participation. Reste qu'une explication des mots eux-mêmes ne nuit en rien à la sensibilité. Ainsi le mot *C'havann*, si étrange par sa sonorité laryngée (le c'h breton se prononce comme la jota espagnole) désigne l'animal favori de Jarry, son totem, pourrait-on dire, le hibou, oiseau de proie nocturne, ce qui justifie la réaction de Nadja. Il n'est pas inutile, pour une bonne compréhension, de savoir que Jarry fait allusion, dans les quatrains, à la Chartreuse d'Auray, devenue depuis la Révolution une institution pour jeunes filles sourdes-muettes, dont la chapelle conserve les ossements des émigrés fusillés au Champ des Martyrs, après l'échec du débarquement royaliste à Quiberon. Patrick Besnier a eu l'heureuse idée de se reporter au *Guide Joanne* de la Bretagne, publié en 1883, c'est-à-dire peu d'années après le déplacement de Jarry. Suivons-le :

Avant d'introduire les étrangers dans les bâtiments de la Chartreuse, le gardien sourd-muet qui les accompagne leur montre la chapelle sépulcrale, accolée au nord de l'église, et qui a été élevée pour consacrer le douloureux souvenir de la catastrophe de Quiberon. C'est, en effet, à quelques centaines de pas de la Chartreuse, près des bords du Loch, que furent passés par les armes, du 1^{er} au 25 août 1795, les prisonniers faits sur l'armée royale par les troupes républicaines.

Une note précise : "Le gardien de la chapelle ouvre aux visiteurs la porte du sarcophage, dans lequel on voit entassés les ossements et les crânes d'un certain nombre

1. André Breton : *Nadja*, Gallimard, 1928, p. 94.

de victimes dont les noms sont inscrits sur les côtés du monument.”¹

Avec un tel éclairage, les difficultés du poème s'estompent peut-être. Quant à la prose, elle perd tout mystère dès lors que l'on reconstitue le sens de la visite : "... et il fit voir à des muettes ses paroles, et elles lui répondirent, quoique sourdes, avec une voix mathématique; et un sourd-muet qui ne regarda ni ne répondit secoua la pendaison d'une lanterne sur trente squelettes en dessous d'une trappe" (PL. I, 798).

Il me semble percevoir un écho de ces pages dans le poème final des *Minutes* :

Dans son reflet sur un marais,
Pends ton cœur aux piliers de grès (PL. I, 244).

Bien que dispersées dans le récit, les références à la réalité du pèlerinage sont à la fois exactes et précises : l'escalier gravé à genoux est la *Scala sancta* de la basilique illuminée toute la nuit; le grand portail rouge, et les piles du pont d'Auray, faites de granit. On peut tenir pour aussi concrètes les notations sur "la beauté grecque des filles", le costume des fermiers dont le pantalon monte d'autant plus sous les bras qu'ils sont riches, les propos injurieux des marchandes d'eau miraculeuse quand on leur refusait l'aumône : "Que le Bon Dieu vous bénisse... que le Bon Dieu vous bénisse, la paille au cul et le feu dedans." Mais Jarry n'écrit pas d'après les notes d'un carnet de voyage, il recompose le spectacle vu par l'enfant. Comme le dit fort bien P. Besnier :

De tous ces éléments Jarry construit son récit, mais par allusions seulement, sans éclairer le lecteur. A partir de quelques images-clefs, il reconstitue une vision : les muets, le paysage, l'obscurité, à quoi il confère une autre dimension. Omettant, par exemple, de parler de l'institution des sourdes-muettes, les pen-

1. Paul Joanne : *Bretagne*, Paris, Hachette, 1883, pp. 260-261, cité par Patrick Besnier : "La Bretagne dans quelques œuvres de Jarry, Mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord, tome C II, Saint-Brieuc, 1974, p. 9.

sionnaires et surtout le gardien prennent une allure fantastique, fantômes surgis du terrible passé¹.

En fait, l'insistance du narrateur sur l'âge du personnage, "un tout petit enfant", nous invite à reporter notre attention sur le titre du chapitre et son contenu essentiel. Le train des mares, c'est le stade du miroir pour Jarry, la prise de conscience de soi à travers un paysage élu, incertain :

Et il y avait au pied de l'escalier, sur une route droite, des fossés avec des mares et des grenouilles bleues, et Sengle aimait beaucoup les mares, parce qu'on ne sait jamais les bêtes, qu'on y trouvera, ni même, avec le tarissement solaire, si l'on retrouvera, des mares ou les mêmes mares, et on croit toujours les avoir rêvées (PL. I, 797).

Ce qui est évoqué là, dans la brume ensoleillée du souvenir, c'est la simplicité et la pureté de la foi d'un enfant, consacré à Sainte-Anne, qu'il choisit comme intercesseur auprès de la réalité extérieure.

Et Sainte-Anne était tout aimable aux sens et à l'âme du plus ancien passé de Sengle (PL. I, 795).

Pour unique qu'elle soit (il est précisé que le héros n'est jamais revenu à Auray, seul le train l'y faisant stationner à plusieurs reprises), cette vision du pays des genêts, cette communion avec la mère de la Vierge, marquent non seulement une sensibilité mais un choix. Jarry sera Breton "selon les rites".

Revenant à son dernier séjour à Laval en 1907, alors qu'il était déjà gravement malade, Charlotte note ceci :

Il revoyait : souvenirs d'enfance! les buissons argentés de toiles d'araignées — oh! les belles et différentes araignées, puis les fils de la Vierge; tel un voile sur les sillons, légèrement rasés par le soleil couchant.

Tout enfant il cherchait les mares; les insectes — et avec un sérieux de naturaliste, il poursuivait les papillons².

1. Patrick Besnier *ibid*, p. 9.

2. Charlotte Jarry : "Notes sur Alfred Jarry", art. cité.

Est-ce un souvenir direct ou bien médiatisé par l'écriture du cher défunt ? En tout cas, les textes se font écho, des souvenirs au "Roman d'un déserteur" qui est, comme on le sait, l'histoire d'une désertion intérieure, c'est-à-dire d'une fuite hors du quotidien. Sengle rêve, au cours d'une marche militaire, et substitue le paysage de l'enfance à celui qu'il foule :

Les talus avec les haies rousses et la mousse bleue, où il poursuivait les grillons avec un couteau pour boucher le trou derrière eux, quand il était libre [...] La descente sur les rochers — qui sont une route où la bicyclette vibrait dans ses fourches, avec la peur d'une charrette obstruant en bas, et la route comme une piste vers les villages et les rivières. La ferme à la girouette extraordinaire, un pal à travers un cœur percé et le dragon chinois tournant après sa queue. La mare squameuse de lentilles, d'où glougloutent les bulles des dyptiques bordés et des grands hydrophiles couleur de poix (PL. I, 761-62).

Dans la buée du passé, reviennent toujours les images obsédantes, qui sont comme les emblèmes de la campagne bretonne. Mais Sengle ne se contente pas de fuir, par le rêve, une réalité contraignante. Il veut pouvoir vivre, idéalement, l'union de deux amis, ce qu'il nomme Adelpisme, dans un passé repeuplé de la présence aimée. Le délire lui procure cette occasion, au cours du chapitre "Consul Romanus", qui fait allusion aux *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey. C'est une scène d'enfance que Valens vient enluminer de son apparition. D'abord la marche, sur une route dorée "Elle se déroule longtemps au dévidoir du moulin proche; puis des genêts semblables à du charbon vert où cuisaient des moules tout ouvertes, se consumèrent, et ce fut la fumée, et les bâtiments sombres de la mine d'argent" (PL. I, 778).

Les deux amis descendent vers des "thermes souterrains, d'eau douce si proche de la mer qu'elle était piquante au fond de crabes et d'insectes des mares". Ils se baignent dans une piscine "creusée par le recteur du petit

bourg'' (noter le terme, exclusivement breton dans le contexte). Le curé se mêle à leurs jeux aquatiques :

Le vieil enfant soufflait au fond de l'eau pour faire des bulles. Sa bouche expira l'air selon divers gestes, il parla vers la vase, les paroles remontèrent en oscillant et elles firent de petites explosions, comme les mots boréaux d'azur et de gueule que dégela Pantagruel. Il ahanna les mots abstraits des contractions de ses joues bretonnes :

''Barailherez'', il bailla, et il ne monta pas de bulles mais se conscrivit de petites rides. ''Streffiadur... huanad... halan''.

Il éternua, soupira et respira, jouant sous l'eau. (PL. I. 779).

La leçon de breton, dans de telles conditions, dut être efficace, puisque Jarry l'a reconstituée dans les deux langues, donnant aussitôt la traduction en français. La scène (et le chapitre) s'achève sur le départ de l'ecclésiastique ''glissant parmi l'encens de la buée, comme le cygne d'argent de la mine, terni jusqu'à la brûlure par les vapeurs sulfureuses''.

Devant de tels passages, si manifestement empreints de souvenirs vécus, on s'étonne que les biographes qui discutent à loisir sur l'identité de Sengle et de Valens, soient incapables de rien nous dire sur l'enfance véritablement vécue de Jarry!

Mais, au fond, il importe peu qu'un récit quelconque vienne authentifier ces images du plus lointain passé. Pour nous, il suffit qu'elles témoignent de leur appartenance à la Bretagne, renforcées quelles sont par l'usage de la langue.

Au moment où les deux héros vont se confondre dans l'unité, le narrateur boucle son récit en faisant retour à Sengle, ''amoureux des mares et des bêtes qui volent sur les mares''. (PL. I. 834)

On ne saurait mieux montrer que, chez Jarry, l'art est toujours transfiguration du réel, transcription et mise en scène d'une expérience initiale.

Après Saint-Brieuc, les évasions cyclistes, les baignades marines et les pêches, les promenades dans la lande, le miroir des eaux stagnantes, l'or et noir des genêts, Jarry séjourne pendant trois ans à Rennes, où il est élève du Lycée (octobre 1888 - octobre 1891). Gageons que, pendant les congés scolaires, il poursuit la même exploration du terrain et de ses occupants. Mais le témoignage explicite qu'il en laisse dans ses écrits a uniquement trait à la capitale provinciale. Encore est-il limité à la toponymie rennaise.

C'est d'abord la célèbre "Chanson du décervelage", calquée sur la "Valse des pruneaux" de Villemer et Delormel, musique de Pourny. L'enquête de Charles Chassé sur les origines d'*Ubu roi* a montré que les lycéens rennais avaient initialement composé un texte faisant référence à leur ville :

Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste
Dans la rue du Champ-de-Mars, de la Paroisse de Tous
saints,
Mon épouse exerçait la profession d'modiste
Et nous n'avions jamais manqué de rien.
Quand le dimanche s'annonçait sans nuages
Nous exhibions nos beaux accoutrements
Et nous allions voir le décervelage.
A Thorigné passer un bon moment. (PL. I. 1192)

La rue du Champ-de-Mars, où se faisaient les manœuvres militaires, était fort proche de la chapelle de l'ancien collège des jésuites, dénommée paroisse de Toussaints, attenante à l'actuel lycée. Quant au bourg de Thorigné, à 7 km de Rennes, il était un lieu d'excursion dominicale.

Dans la version qui est devenue l'hymne des compagnons du Mercure de France, avant d'être imprimée dans "Les Paralipomènes d'Ubu (PL. I. 471) puis dans *Ubu cocu* (PL. I. 492), Jarry a remplacé cette localité par la rue de l'Echaudé, où siégeait ladite revue.

D'autres mentions, identiques se retrouvent dans *Onéisme ou les tribulations de Priou*, celui-ci étant l'éternel

cancre dont s'affligent tous les lycées. La rue de Viarmes (PL. I, 478) abritait le logement de Félix Hébert, professeur de physique et prototype d'Ubu; le passage Belair (PL. I, 486) marquait le dernier domicile de Jarry à Rennes, et la rue de Fougères, où est située l'échoppe du savetier (PL. I, 481) est encore une voie de la municipalité.

J'ai souvenir d'une promenade matinale à Rennes, où, sous l'érudite direction d'Henri Bordillon, les amis d'Alfred Jarry parcoururent toutes ces rues, faisant halte devant les divers bâtiments mentionnés tant dans l'œuvre que dans la biographie de l'auteur.

Oisive démarche, dont il faut bien convenir qu'elle ne mène pas très loin et qu'elle n'est pas indispensable pour la compréhension des textes.

Les relations de Jarry avec Pont-Aven, où il séjourna à deux reprises, en juin et juillet 1894, sont sans doute plus déterminantes pour l'artiste qu'il était ¹. En 1892, à Paris, il se lance dans la critique d'art et fréquente les Salons, dont il doit rendre compte, se liant d'amitié avec certains peintres, à qui il rendra visite. Essentiellement l'Ecole de Pont-Aven et son maître, Paul Gauguin, avec qui il réside à l'hôtel Gloanec. Sur le livre d'or, il calligraphie trois poèmes en l'honneur du peintre : "Ia Orana Maria", "L'Homme à la hache", "Manao Tùpapaù" (PL. I, 252-55), dont le second sera repris dans les *Minutes de sable mémorial* (PL. I, 210) ². De même que le chapitre "De l'île fragrante" qui lui est dédié dans *Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* (PL. I, 682 sq.), il s'agit là d'une transposition d'art qui, pour originale qu'elle soit, ne touche à la Bretagne que par la lumière favorable aux artistes.

Emile Bernard est l'objet d'une semblable dévotion et le chapitre qui le consacre est intitulé "Du Bois

1. Ces deux séjours ont été précisés par Sylvain-Christian David dans *L'Etoile-Absinthe* n° 9-12, 1981, p. 66.
2. Les pages de ce livre d'or ont été reproduites, avec un cliché du manuscrit de Jarry dans *L'Etoile-Absinthe* n° 9-12, 1981, pp. 67-71.

d'Amour'', titre du tableau qui rendit célèbre l'Ecole de Pont-Aven, afin que nul ne s'y trompe. Le Dr. Faustroll et son étrange équipage lui rendent visite à Pont-Aven, sur la place de la Mairie, qui est le sujet de maint tableau :

La descente s'épanouit subitement au triangle d'une place. Le ciel s'épanouit aussi, un soleil creva dedans comme dans une gorge le jaune d'œuf d'un *prairie-oyster*, et l'azur fut bleu rouge; la mer tiédit jusqu'à la fumée, les costumes reteints des gens furent des taches plus éclatantes que des gemmes opaques. (PL. I, 679).

Après échange de salutations et propos sur leurs mutuelles convictions religieuses, l'huissier Panmulphe, censé relater cette rencontre, les décrit ainsi :

Ils étaient assis sous une grande porte, derrière laquelle était une seconde; derrière le tout flambait la verdure et la graisse d'un champ de choux historié. Entre, s'allongeaient des tables et des brocs et des bancs, dans une grange et dans une aire, pleines de peuples en velours bleu saphir, aux figures de losanges et aux cheveux couleur de duvet, le pelage du sol et des nuques pareil à du poil de vache. Les hommes luttèrent dans une prairie bleue et jaune, chassant vers moi dans la barque l'effroi de crapauds de grès gris; les couples dansèrent des gavottes; et les cornemuses, du haut des tonneaux fraîchement vidés, soufflèrent le vol des rubans de clinquant blanc et de soie violette.

Les deux mille danseurs de la grange offrirent chacun à Faustroll une galette plate, du lait dur et cubique, et un alcool différent, dans un verre épais comme le grand diamètre d'une améthyste d'évêque et moins capable qu'un dé. Le docteur but à tous. Chacun jeta vers la mer un caillou... (PL. I, 679).

Suit une description des œuvres d'Emile Bernard, où se reconnaît le Bois d'Amour, bien sûr, mais l'ensemble est une synthèse des impressions d'art, et une transposition personnelle de l'univers pictural.

Toujours pendant la même période, et dans le même contexte artistique, Jarry rendit visite au Pouldu à Filiger, avec qui il eut ensuite un échange de correspondance. Il lui consacra un magnifique article dans *Le Mercure de France* (sept. 1894). Ce n'est pas, dans ce chapitre, le lieu

de traiter de l'étonnante compréhension qu'il manifeste à l'endroit d'une peinture qui a la grâce apprêtée des icônes, sauf à en citer ce passage résumant les diverses "manières" suscitées par Pont-Aven :

Disant que tout est beau dans la nature, il oublie que tout est beau pour quelques-uns seuls qui savent voir; et que chacun du moins élit un beau spécial, le plus proche de soi; et en cette nature de Pont-Aven et du Pouldu le va distiller comme un cheval d'Espagne en l'entonnoir d'un lys au pollen de fourmilion. Ainsi : Seguin les paysannes de Trégunc, les silhouettes de danseurs de gavottes et joueurs de biniou, les hauts arbres fusées et lombrics de la route de Clohars; — O'Conor les modèles suggérés à l'heure de la sieste, par les passants locaux de la place triangulaire, dédain un peu du choix; par croyance que le peintre, hors du temps, n'a que faire du lieu et de l'espace; — Filiger les Bretons résignés, ovale presque losange, encadrés aux portes de verdure des fermes et des noces, faits pour le supplice dont ils ne bougeront pas, qui donc ne fanera pas ces lépidoptères (je les trouverais bien plus beaux crucifiés — et qui sait ? ils portent tous tout le crucifiement au cœur de leur face immortellement immobile). Il est vrai (très) que l'éternel est recélé en chaque particulier, que chaque particulier est l'éternel avec quelque épiderme de masque, et que j'aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente d'accentuer — si peu — l'éternel âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence. (Pl. I, 1025-1026).

Feignant de refuser la théorie, Jarry expose, à propos de Filiger, une conception esthétique qu'il partage, sur l'unité faite de la synthèse du complexe. En fait, l'Ecole de Pont-Aven lui aura été l'occasion d'affirmer sa propre vision artistique, nourrie d'impressions concrètes primitives sublimées dans le texte.

L'insertion de Jarry en Bretagne n'aura donc pas été indifférente. La parcourant à l'âge sensible où se forme l'affectivité, il lui conservera son attachement pour y revenir imaginativement, dans ses œuvres futures. Les lieux précis, les êtres, les croyances avec lesquelles il aura été en contact intime pendant son adolescence fourniront, par la suite, un cadre, une dimension, à ses récits. Susci-

tées par des impressions directes ou ravivées par d'autres arts, ses notations bretonnes donnent une certaine profondeur de champ à l'écran du rêve puisque, hormis les pièces potachiques, tous les fragments que nous venons de citer ont, dans le roman, un halo onirique.

Comment cette expérience concrète de la Bretagne ne serait-elle pas la source d'une imprégnation culturelle ? Est-il possible qu'un adolescent, environné comme il l'était, n'ait pas retenu les légendes que devaient lui raconter son grand-père, ses oncles, sa bonne, les vieilles gens qu'il côtoyait ici et là, à Saint-Brieuc, Lamballe, Rennes ? Croira-t-on que s'essayant, de façon si précoce, à la littérature, il n'ait pas été tenté de mettre dans ses œuvres quelque couleur empruntée aux récits traditionnels que les enfants colportent entre eux, pour se réjouir et s'effrayer ? A l'époque, plus que maintenant, la tradition orale, éventuellement appuyée sur des images, ou des objets, avait une importance capitale pour la formation culturelle des jeunes.

Pensons aux gravures qui se trouvent accompagner l'inventaire des livres pairs du Docteur Faustroll, et singulièrement à "une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *Saint Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes" (PL. I. 661). Il ne fait pas de doute, à nos yeux, que Jarry se remémore une lithographie, diffusée en Bretagne, où ce saint d'origine galloise est très honoré, par l'imprimerie qui s'est fait une spécialité des calendriers illustrés des postes. L'image populaire, gravée par Charles Perret à Rennes en 1855, représente le saint, en tenue d'évêque mitré, tendant le bras (sur lequel se profile un tout petit chat), au diable ailé et bien cornu. Tous deux sont sur le pont, qui fait l'objet de la légende, contée sur les marges de l'illustration. Le Malin avait accepté de relier une petite île, où était la chapelle romane, à la rive, pour le prix d'une âme, celle du premier vivant qui emprunterait le nouveau passage. Le pont achevé, Saint Cado lâcha un

chat qui courut rejoindre Satan. Et c'est ainsi que le diable fut dupé. La légende se complique d'épisodes finaux plus ou moins variés sur la colère du méchant. Les savantes recherches du Collège de Pataphysique ont montré que cette chromographie de Saint Cado avait été donnée à Jarry, en octobre 1895, par le peintre Seguin, membre de l'École de Pont-Aven¹. Rien ne nous empêche de penser que Jarry a retrouvé avec plaisir une vieille gravure qu'il connaissait bien, et qui venait raviver la mythologie bretonne à laquelle il se complaisait.

Celle-ci est encore à l'œuvre dans le texte, puisque le Dr. Faustroll use d'un moyen de navigation (en terre ferme il est vrai) inemployé "Depuis les saints et miraculés qui ont navigué dans des auges de pierre..." (PL. I, 663) Nombreuses sont les églises bretonnes où sont conservés de tels vaisseaux qui servirent aux prêtres de Grande-Bretagne, fuyant l'invasion saxonne, à gagner l'Armorique, aux v^e et vi^e siècle. Si l'on doute que ces auges aient pu franchir l'océan, la mythologie celtique (antérieure au catholicisme) laisse entendre qu'il s'agirait plutôt de cerceaux permettant le passage de la vie terrestre à la vie éternelle. Psychopompes, non caboteurs. La pierre qui sonne, dont il est fait mention dans le sonnet cité plus haut, se réfère au même univers mythique, abondamment représenté dans le folklore breton. Elle reparaitra dans *La Dragonne* : "La pierre qui sonne. Les plus petits blocs donnent les harmoniques de ses vibrations. C'était peut-être une horloge druidique. Le granit ébranlé sent le soufre, ça n'est pas étonnant, comme le silex d'un briquet." (PL. III, 507).

C'est à la tradition orale, à proprement parler, qu'il convient de rattacher "La Menée de Hennequin", faisant l'objet d'un poème de jeunesse recueilli dans *Ontogénie* (PL. I, 125). Loin d'être le nom régional de l'ouragan, la menée désigne la famille d'un certain Hennequin ou Hel-

1. Dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 22-24, p. 16.

lequin. Dans la tradition populaire de plusieurs provinces françaises, c'est un personnage mythique menant la chasse infernale, autrement dit le diable et son train. Et c'est bien ainsi que Jarry a compris la légende, qui fait apparaître les spectres et le démon dans les nuages amoncelés¹.

Si la menée Hennequin n'est pas spécifique à la Bretagne, il est, en revanche, une sorte de personnages typiquement bretons, que Jarry ne pouvait pas ne pas connaître, tant ils sont partout présents, dans les faits et gestes de la vie quotidienne aussi bien que dans les contes de la veillée. Ce sont les Korrigans, "les principaux agents surnaturels de la poésie populaire de Bretagne", comme les qualifie le Vicomte Hersart de la Villemarqué. Quoique un peu longue, je lui emprunte sa description dans le goût romantique, qui les désigne comme des fées :

Les korrigans prédisent l'avenir; elles savent l'art de guérir les maladies incurables au moyen de certains charmes qu'elles font connaître, dit-on, à leurs amis; protégées ingénieuses, elles prennent la forme de tel animal qui leur plaît; elles se transportent, en un clin d'œil, d'un bout du monde à l'autre. Tous les ans, au retour du printemps, elles célèbrent une grande fête de nuit [...] C'est en effet, près des fontaines que l'on rencontre plus fréquemment les korrigan, surtout des fontaines qui avoisinent des dolmen; elles en sont restées les patronnes, dans les lieux solitaires d'où la sainte Vierge, qui passe pour leur plus grande ennemie, ne les a pas chassées [...] La nuit, leur beauté est dans tout son éclat; le jour, on voit qu'elles ont les cheveux blancs, les yeux rouges et le visage ridé : aussi ne se montrent-elles que la nuit et haïssent-elles la lumière. [Elles dérobent les enfants des hommes, et leur substituent des nains qui passent pour leurs enfants.] La puissance des nains est la même que celle des fées, mais leur forme est très différente. Loin d'être blancs et aériens, ils sont généralement noirs, velus, hideux et trapus; leurs mains sont armées de griffes de chat et leurs pieds de cornes de bouc; ils ont la face

1. Voir la mise au point de Michel Lascaux : "Folklore et poésie : La Menée Hennequin" de Jarry, *L'Étoile Absinthe* n° 1-2, mai 1979, pp. 3-15.

ridée, les cheveux crépus, les yeux creux et petits, mais brillants comme des escarboucles; leur voix est sourde et cassée par l'âge. Ils portent toujours sur eux une large bourse en cuir qu'on dit pleine d'or, mais où ceux qui la dérobent ne trouvent que des crins sales, des poils et une paire de ciseaux. Ce sont les hôtes des dolmen; ils passent pour les avoir bâtis; la nuit, ils dansent alentour, au clair des étoiles, une ronde dont le refrain primitif était : "Lundi, mardi, mercredi" auquel ils ont ajouté par la suite : "Jeudi, et vendredi"; mais ils se sont bien gardés d'aller jusqu'au samedi et surtout jusqu'au dimanche, jours néfastes pour eux comme pour les fées. Malheur au voyageur attardé qui passe! Il est entraîné dans le cercle et doit danser parfois jusqu'à ce que mort s'ensuive...¹.

Ces nains ne sont-ils pas les "gnomes gourmets" (PL. I, 252) apparus dans *La Revanche de la nuit* ?

Et maintenant lisons les prolégomènes d'*Haldernablou* : "La nuit et ses opaques épaules d'ivoire a fermé mes yeux sans bésicles. Aster, les genêts ont ramifié leurs fulgurites et petites fusées. Et les ajoncs ont fleuri comme des moules qu'on ouvre" (PL. I, 213). Les circonstances sont favorables à la représentation du drame où les deux amis, Haldern et Ablou, vont se déchirer. Or, ce drame est encadré par les déclamations symétriquement inverses d'un chœur :

Sur la plainte des mandragores

Et la pitié des passiflores

Le lombric blanc des enterrements rentre en ses tanières.
(PL. I, 214).

Dans la forêt triangulaire, le chœur s'éloigne en demandant "que la mort dorme avant l'aurore".

A l'épilogue, le chœur dont la voix devient éclatante en se rapprochant, reprend sa tâche coutumière de fossoyeur.

Nous sommes dans le contexte décrit précédemment :

1. Barzaz-Breiz, chants populaires de la Bretagne, par le Vicomte Hersart de la Villemarqué, librairie Académique Perrin, 1963, pp. LI-LV (1^{re} édition 1841).

les korrigans assistent au sabbat. En expliquant ces pages, François Caradec cite Zacharie Le Rouzic, l'archéologue de Carnac, selon lequel les Korrigans viennent ensevelir les gens pendant leur sommeil. Ceux qui se réveillent pendant l'ouvrage sont assurés d'une longue existence, quant aux autres, ils doivent mourir dans l'année ¹.

On ne saurait mieux voir comment le légendaire Breton pénètre le Symbolisme et lui donne une dimension magique. Certes, Jarry nous confie, par Sengle interposé, qu'"il ne vit jamais les pierres de Carnac" (PL. I, 798) éloigné d'une quinzaine de kilomètres du pèlerinage d'Auray. Encore que la vision des alignements de mégalithes, par une nuit faiblement éclairée, soit de nature à frapper les imaginations, il n'avait pas besoin de s'y rendre pour connaître une variante d'une des multiples légendes courant sur ces maléfiques lutins.

Commentateur le plus attentif à ces éléments culturels, et pour cause, Caradec fait observer qu'à l'origine du Père Ubu, la geste colportée par les lycéens de Rennes en faisait un géant malfaisant, une sorte de croquemitaine. Et d'alléguer un héros mythique antérieur, non point Astéryx, le baffleur de sangliers, ni même Gargantua, l'avaleur de mondes, qui a posé ses pas en Bretagne bien avant que Rabelais en fit un personnage littéraire, mais Hok Bras, un ogre assez borné du légendaire breton, dégénéré en croquemitaine dans les propos des mères d'aujourd'hui ².

On ne saurait quitter la tradition bretonne orale sans parler de l'*Ankou*, serviteur de la Mort, plus précisément dernier mort de l'année écoulée qui emporte les morts de l'année en cours sur un chariot grinçant, avant de laisser sa place à un autre ³. Il est représenté sous l'aspect d'un squelette tenant une faux qui servait, primitivement, à

1. François Caradec : *A la recherche d'Alfred Jarry*, op. cit. p. 46.

2. *id* : *ibid*, p. 20.

3. Jean Markale : "Les contes populaires oraux", *Europe*, n° 625, mai 1981, p. 24.

moissonner les biens du Paradis terrestre. Entendre le "char de l'Ankou" ou voir son "bateau de nuit" est l'annonce d'une mort prochaine. Bien qu'il ne soit pas nommément désigné dans l'œuvre de Jarry (si ce n'est fortuitement par le personnage d'Anne-Anké, suivante de Léda dans l'opérette-bouffe du même titre), l'Ankou dresse maintes fois sa silhouette au détour des textes les plus symbolistes.

Il n'est jamais tout à fait isolé. Les divinités de la mythologie celtique forment son cortège : Bran le corbeau, Garw le cerf, Ivi l'if, Arz l'ours. Parfois transformés, dans l'univers imaginaire de Jarry et chargés de connotations spécifiques, ils sont constamment présents, en particuliers dans *Les Minutes* et *César Antéchrist*. Ce qui fait dire à un autre commentateur qu'il était un Breton de l'Ar-Coat, de l'intérieur :

Dans ce domaine secret, les mousses, les lichens accrochés aux basses branches des chênes tordus de trop d'âge, les talus hautement plantés d'arbres têtards, les ajoncs, les genêts, les éboulis de granit pourri où s'ouvrent les terriers de l'hermine héraldique, les menhirs isolés sur une colline de landes d'où l'on voit, entre chien et loup, les clochers sonnants de quatre ou cinq villages endormis, les grands calvaires hérissés de bons dieux à tout faire (amour, guérison et bonne mort), les vieilles mares hantées, les Troménies, les danses des lutins, tout cela, tout ce monde rural où les intersignes se multiplient, où tout est annoncé d'avance, où pour reprendre l'incantation baltique de Milosz "tous les morts sont ivres de pluie vieille et sale" et exigent éventuellement qu'on leur rende leur dû, tout ce monde ensorcelé, — gothique — est celui de Jarry écrivant *Les Minutes de sable mémorial*.¹

On ne peut que souscrire à ces propos de Ph. Audoin dans sa préface aux *Minutes*, au dernier adjectif près : il s'agit d'un univers celtique et non gothique, même si le poète symboliste utilise ce décor de la même façon que les

1. Philippe Audoin : Préface aux *Minutes*, Poésie/Gallimard, 1977, p. 11.

romantiques les ruines et les châteaux hantés, pour en tirer un effet littéraire.

Car il ne faut pas oublier que l'analyse culturelle que nous poursuivons a pour objet la seule littérature. C'est bien ainsi que l'entendait Jarry lorsqu'il se documentait en vue de son ultime ouvrage, *La Dragonne*. Maurice Saillet, qui a eu accès aux brouillons et aux manuscrits signale que le romancier avait pris cinq ou six pages de notes sur le livre de Maurice Duhamel : *Essai sur la littérature bretonne ancienne*; qu'il avait fait des recherches dans *L'Armorial de Bretagne* de Guérin de la Grasserie. L'épigraphie du chapitre II, "Tout le portrait de son père", une fois rétablie la graphie correcte, permet de retrouver un livre de Caliste de Langle : *Le Grillon, légende bretonne* "un roman oublié maintenant" selon Jarry dans son manuscrit, et qui devait être une de ses lectures d'enfance, dont il s'était souvenu pour en faire la matière de cet épisode où le père se console rapidement d'avoir reçu une fille, à la place du garçon sur lequel il fondait ses espoirs de promotion sociale¹.

Jarry n'était pas Breton bretonnant. Bien que nous ne disposions d'aucun témoignage à ce sujet, on peut s'assurer qu'il connaissait le "baragouin" (PL. I, 252) c'est-à-dire les mots désignant le pain et le vin. On peut savoir une langue, comprendre les sujets parlants, sans la parler soi-même. Il n'est pas besoin d'être très averti pour remarquer certains termes bretons usités en pays gallo. Ainsi, lorsqu'il lance une luxueuse revue d'estampes, il la baptise *Perhinderion*, expliquant :

Perhinderion est un mot breton qui veut dire Pardon au sens de Pélerinage.

Comme sur les places entourées d'un talus, au pied des sanctuaires, les colporteurs viennent à des dates, aux doigts appendues les images rares, six fois l'an en Perhinderion ressusciteront les anciennes ou naîtront les nouvelles estampes. (PL. I, 995)

1. *Dossier de la Dragonne*, déchiffré et provisoirement commenté par Maurice Saillet avec la collaboration de J. H. Sainmont. *Dossiers du Collège de Pataphysique* n° 27.

Pour raviver sa mémoire, Jarry possédait un dictionnaire breton, le *Colloque Français et Breton ou Nouveau Vocabulaire*. Morlaix 1828, confié par le libraire Jean Loize à l'exposition Jarry. C'est un manuel de conversation, suivi de modèles de lettres et de dialogues¹. Il s'en servira, avec de légères transformations, dans *L'Amour absolu* :

Aotrou Doue, o pet truez ouzomp! : Monsieur Dieu, ayez pitié de nous. (PL. I, 929)

et dans *La Dragonne* :

Sancta Anna, o petrous zump. (PL. III, 883) : Sainte Anne, ayez pitié de nous;

Jo vras a mens d'hoquelet, penam a rit-hu? : J'ai de la joie à vous voir. Comment vous portez-vous? (PL. III, 494)

Le *Colloque* porte : "Joa é gagén hoquelet — Penos a rit-hu."

Dans la même page, le narrateur qualifie le celtique de "langage des anciens dieux" en alléguant l'autorité de Dom Pezron. François Caradec explique : "Dans son ouvrage intitulé *Origine de la langue celtique, autrement appelée gauloise*, non moins que dans l'*Antiquité de la nation et de la langue des Celtes* (1703), Paul Pezron (1639-1706), religieux de l'ordre de Cîteaux, abbé de la Charmoie, chronologiste (*Antiquité des temps rétablie*, 1688) démontre en effet que l'Année de la Confusion (2087 ans après Adam, 531 après le déluge, 3086 après Jésus-Christ) Gomer fut le fondateur du peuple celtic et que de cette langue, via l'Eolique et même la Dorique, sont issues les langues gréco-latines"². Jarry n'a sans doute pas mordu à de telles élucubrations, mais il en a retenu ce qui pouvait satisfaire son sentiment d'une équivalence entre la langue et la mythologie.

1. Expojarrysition : *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 10, (1953), p. 140, n° 424.
2. François Caradec : *op. cit.*, p. 136.

Ajoutons que l'ancienneté de la langue celte venait, sur la fin de sa vie, conforter sa recherche des origines. A travers sa mère, et moyennant quelques distorsions généalogiques, il se prouve des ancêtres nobles, remontant à la conquête de l'Angleterre. Du même mouvement, la mère et la langue bretonne retrouvée, qu'il veut maternelle, lui confèrent le sentiment d'un passé irrévocable, dont son œuvre sera le symétrique dans le futur.

En 1906, l'ascendance illustre tourne à l'obsession. Devant l'insistance du Docteur Saltas, qui le presse d'achever la traduction de *La Papesse Jeanne*, il se fait rassurant et hautain :

... Ayez confiance dans l'in vraisemblablement rapide fin de la besogne et n'oubliez pas, vous qui fûtes charmant pendant toute la collaboration, qu'un seul mot pour me stimuler — effet sans doute d'atavismes trop grand — seigneuriaux et bretons — m'arrête net, comme les ânes chers à Rhœdis... (PL. III, 603)¹.

Un mois après, se croyant à l'article de la mort, il adresse à Rachilde, sa plus fidèle amie, une lettre définitive, où il règle ses affaires terrestres :

... Et maintenant, Madame, vous qui descendez des grands inquisiteurs d'Espagne, celui qui par sa mère est le dernier 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, Mme Rachilde. TOUJOURS LOYAL... et vous demande de prier pour lui : la qualité de la prière le sauvera peut-être... mais il s'est armé devant l'Éternité et il n'a pas peur. [...] (PL. III, 617)².

Du même mouvement, il dicte à sa sœur un faire-part de décès qu'il fait parvenir à Rachilde :

Hier a eu lieu le décès de M. Alfred Jarry, homme de lettres, en la 32^e année de son âge, à Laval, Mayenne, 13, rue Charles

1. Alfred Jarry : Lettre à Saltas [11 avril 1906].

2. Alfred Jarry : Lettre à Rachilde, 28 mai 1906.

Landelle, fils de feu Anselme Jarry et de feu Caroline Jarry, née Ternenec'h de Coutouly de Dorset, son épouse; mort muni de tous les sacrements de l'église [...].

Suivent les noms de tous les parents et alliés, qui forment une belle brochette de particules. Dans ses notes, Charlotte Jarry confirme les prétentions nobiliaires de son frère et fournit quelques détails :

Madame Quernest était une demoiselle de Coutouly famille Morel de Viré de Dorset — couronne ducale — 8 perles (j'ai l'écusson dans la mémoire), Bibliothèque Nationale.

Côté paternel : le grand-père Antoine, maître d'escrime et prévôt d'armes, fut décoré par l'empereur à la guerre d'Espagne. De lui venait l'épée dans un cep de vigne. Son frère, peintre célèbre, fut remarqué à la cour par une grande dame. Il lui offrit galamment un éventail peint par lui.

De ces éventails, l'un fut envoyé par le père Ubu à Madame Rachilde avec ces mots : c'est une plume arrachée aux ailes de la mort.

Les de Coutouly s'exilèrent pendant la révolution, les fils furent l'un consul à Tiflis, l'autre ministre à l'étranger ou plutôt pour la France (PL. III, 703).

L'énumération de la parentèle s'achève sur le "général de la Hauselinaye".

François Caradec et Noël Arnaud ont corrigé les erreurs de lecture dans la graphie de Charlotte : il faut lire Kernec'h de Coutouly, famille Morel de Vire (dans le Calvados) etc. Le biographe, qui a eu entre les mains certains papiers de famille de Jarry, détenus ensuite par sa sœur (ils sont depuis introuvables) a pu reconstituer la généalogie alléguée par l'homme de lettres mourant. Si elle n'est pas absolument authentique (mais existe-t-il des généalogies pures de toutes déformation), elle est loin d'être totalement imaginaire. Il affirme : "Jarry avait, à ce moment-là, les deux liasses à sa disposition. Il est cer-

tain qu'en se voulant le descendant d'Erbrand de Sacqueville, compagnon de Guillaume le Conquérant lors de l'invasion de l'Angleterre par les Normands, il n'inventait rien. Si invention il y eut quelque jour, elle remontait loin dans la famille et Jarry l'adopta telle que la tradition la lui transmettait [...] ¹.

Des recherches aux archives de l'état-civil, des notaires, dans Gotha et autres ouvrages du même genre, il résulte que Jarry descendait par la main gauche des Sackeville, ducs de Dorset dont l'ancêtre fut un compagnon de Guillaume le Conquérant. Son grand-père commissaire des guerres de Napoléon (i. e. officier chargé de la subsistance) a bien existé, ainsi que son parent, le général de la Hamelinaye (1769-1861), devenu le général de l'Ermelinaye dans *La Dragonne* : et le mari d'une cousine, le Commandant Le Lièvre de La Morinière (1863-1920).

Bien entendu, ces précisions généalogiques n'auraient aucun intérêt si elles ne venaient conforter le mythe personnel de Jarry, son atavisme breton. Encore devait-il en rabattre, puisque la souche à laquelle il se rattachait s'enracinait dans le sol normand! Peu importe, cela ne l'empêchera pas de tisser tout un réseau de traits bretons autour du héros de *La Dragone*, Erbrand de Sacqueville, qui dans la troisième partie, inachevée, du récit, s'en venait reprendre force sur la terre natale, afin de présenter sa fiancée à ses parents et à son pays.

Erbrand est donc Breton. Nous en sommes avertis dès la présentation, dans la première partie :

Peut-être un instinct d'enfant né sur les côtes bretonnes et qui n'avait qu'une passion violente : tirer d'un élément mystérieux des bêtes inconnues que l'on arrive pourtant à prévoir — l'avertissait-il qu'il prendrait la mer en horreur d'être sur un vaisseau — pour vivre. Était-ce hérité d'un de ses oncles qui débuta dans le métier d'officier de marine par tuer un matelot

1. Noël Arnaud : *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table Ronde 1974, P. 89.

d'un coup d'aspect afin de se fournir à lui-même un prétexte à démissionner ? (PL. III, 444).

Quant à sa mère, elle ne manque pas d'allure :

De vieille noblesse bretonne, elle montait à cheval à cru, faisait des armes avec son frère — l'enseigne de vaisseau au coup d'aspect — et c'est en nageant au large du Cap Fréhel, un jour de tempête, qu'elle rencontra son fiancé [...] (PL. III, 445).

Tous les Bretons ne sont donc pas marins. Notre héros qui a échoué à l'École navale, entre cependant à Polytechnique :

Un échec lui eût assurément préparé d'autres échecs. C'est un principe de continuité. Il ne s'était jamais soucié jusque-là, et peut-être ne l'avait-il lue dans les parchemins où elle dormait, de la devise de ses ancêtres en ligne directe : *Aut nunquam tentes, aut perfice*. Il savait bien ce que cela voulait dire : Ou n'essaye jamais, ou mène à bonne fin. Et comme il avait autant d'atavismes vendéens, normands ou manceaux que bretons, il n'y voyait point l'expression de l'entêtement celtique, et il eût volontiers traduit, par un contresens volontaire : "Ou ne fais rien, ou ce que tu fais, réussis-le du premier coup" (PL. III, 445).

Ici la fiction rejoint donc la réalité alléguée par Jarry auprès de ses correspondants, et nuance très exactement ses origines, si l'on identifie le héros à son créateur.

On serait tenté d'inverser l'ordre habituel des choses (dans la conception qu'on se fait traditionnellement de la littérature) et l'on postulerait volontiers que, chez Jarry, le réel, l'état-civil, doit suivre les méandres de la fiction. Hélas, les travaux des biographes nous en empêchent. Mais pourquoi fiction et réalité ne seraient-ils pas indissolublement mêlés pour former un objet de discours, la littérature ?

Ainsi composée d'éléments vécus, empruntés au folklore et à la tradition familiale, l'œuvre de Jarry entre dans l'univers culturel breton, dont elle est partiellement nourrie, pour parfaire la matière de Bretagne.

La matière de Bretagne

On a coutume de désigner ainsi l'ensemble de légendes d'origine irlandaise (voir les *Mabinogion*) qui, au Pays de Galles, étaient consacrées à l'exaltation du roi Arthur et des Chevaliers de la Table Ronde; puis, par l'Angleterre, avaient gagné la Petite Bretagne et les autres provinces de France. Chrétien de Troyes les a rassemblées, reformulées (souvent sans rien comprendre aux traditions à quoi elles se réfèrent), de sorte qu'elles sont une des origines du roman français.

Compte tenu de ce qui vient d'être dit sur les relations de Jarry avec la terre de sa jeunesse et sa culture spécifique, il est possible d'affirmer qu'il perpétue, à sa manière, la matière de Bretagne. Non pas en se référant au cycle arthurien ni au livre du Graal, mais en en donnant un équivalent actuel dans ses littératures.

La langue bretonne (ou du moins les rares expressions qu'il en connaît) est pour lui un moyen de création littéraire, au même titre que la nature lui est un décor animé et les hommes la matière même de ses fictions.

Le Breton est, pour lui, langue de l'affectivité. Ce n'est pas un hasard si l'un de ses premiers personnages porte son propre prénom en breton : Aldern. Second Faust, celui-ci veut sonder "de la mort l'insondable mystère" (PL. I, 133). Il boit à la coupe fatale, tombe dans l'éther, parcourt les constellations, rencontre la Mort et sa faux, puis il ressuscite pour un an, fort de la science acquise dans l'au-delà. Jarry a quinze ans quand il écrit ce poème d'inspiration romantique nourri, me semble-t-il, de la mythologie celtique (ce pourquoi le héros porte ce prénom). Ainsi se forme un mythe personnel, dont nous retrouverons l'écho, ô combien amplifié, dans la descente aux enfers qui devait conclure *La Dragonne*.

Le Duc Haldern (déjà la prétention nobiliaire!) qui proclame "Hors du sexe seul est l'amour" (PL. I, 216) est, on l'a suffisamment dit ailleurs, une projection un peu trop

transparente de Jarry lui-même, dans le drame *Haldernablou*. Derrière l'attirail fantastico-symbolard on perçoit un certain nombre de traits qui le rattachent à la matière de Bretagne : le décor du manoir, le Mage qui est ici pasteur de hiboux, l'invocation aux divinités du culte celtique, incarnées en des végétaux et des animaux (PL. I, 224-26). Tout ceci constitue une représentation primitive, un ensemble de signes manifestes du "Surnaturel" imprégnant l'œuvre, auquel les héros aspirent autant que les créatures enchantées par Merlin.

La langue bretonne, selon Jarry, abolit Babel (PL. II, 443). Elle permet davantage. De même que Merlin est le co-auteur de l'univers, avec Dieu, Jarry recrée la divinité, et la sainte Trinité, à partir d'un jeu de mots. Le nominalisme poétique, régissant toute l'œuvre, constitue la donnée initiale de *L'Amour absolu*. Puisqu'en pays gallo, un lavoir est un *doué* et que Dieu se dit aussi *Doue* (*Aoutrou Doue* : Monsieur Dieu, dit-on en breton), on peut imaginer un dieu de la fontaine, trouvé enfant dans un lavoir, comme Moïse en son berceau d'osier dans les eaux du Nil. Ce nourrisson recueilli le jour de Noël, sera donc baptisé *Nédelec Doue*. Ici, Jarry, qui traduit selon l'usage commun, fait une curieuse erreur. Il donne comme synonymes Noël et Emmanuel (qui, en hébreu, signifie "Dieu avec nous", alors que Noël vient du latin *Natalem*, naissance) à moins qu'il ne faille comprendre que l'enfant a trois prénoms : "*Nédelec* (Noël, Emmanel) *Doue* (PL. I, 928). N'importe, l'enfant sera Emmanuel Dieu. Présent parmi nous, ses parents adoptifs seront naturellement nommés Joseph et Marie, en breton *Joseb* et *Varia* (ce dernier prénom entraînant une variation sur l'instabilité du caractère féminin). De là qu'il soit mis à mort à l'âge de trente-trois ans, et que le romancier nous conte les épisodes inconnus de la vie de ce nouveau christ avant sa phase publique. Jarry, nouvel évangéliste, n'hésite pas à combler les lacunes de ses prédécesseurs. Maître de la parole, dominant et mêlant les langues, il développe ses imaginations rigoureuses à partir des mots, comme fera, plus tard,

Raymond Roussel. Et ses rêveries sur les noms de pays — le nom d'abord, le pays ensuite — sont bien proustiennes avant la lettre. La scène se passe à Lampaul, nom imaginaire de la très réelle Lamballe où Jarry passait ses congés, chez son grand-oncle. Ville où l'on vénère particulièrement la Vierge, en la collégiale Notre-Dame, le jour du pardon, le 8 septembre — jour de la naissance d'Alfred Jarry. Dans cette église, une statuette d'albâtre représente Notre-Dame de Grande puissance portant Jésus enfant, lequel tient en ses mains un globe terrestre et une colombe. "De sa fenêtre ouverte au silence jaune, par-dessus les platanes et l'amphithéâtre des maisons de Lampaul, il contempla, sur la colline au-dessus de tout, la statue de l'Itron-Varia (PL. I, 957)" Assistant au baptême, les gamins de Lampaul débitent la "Litanie prophétesse" de Sainte-Anne, en breton.

Le parler local nous vaut une savoureuse anecdote familiale. Leconte de Lisle, futur maître du Parnasse, alors qu'il était étudiant en droit, avait été le témoin, à Rennes, du mariage de Jean-Baptiste Quernest, le grand-père de Jarry. Ce dernier relate : "Quand Leconte de Lisle vint à Paris, les faubourgs de Rennes conclurent qu'il avait heureusement terminé son instruction prénotariale : "Nous irons le voir là-bas. Ousqu'est son étude ?" (PL. I, 929). De fait, observe-t-il, on donne du "M. le Notaire" à quiconque n'est pas travailleur manuel.

Noms de pays — le pays. Emmanuel Dieu revit et revoit son passé. Pensionnaire dans un lycée parisien, il passe l'été à Lampaul dans une ferme "vaste à enceindre plusieurs châteaux" (PL. I, 934) comme l'était la propriété des Gorvel à Lamballe :

Au centre de parcs, sur des coteaux.

Les coteaux cultivés et la vallée vers la mer étaient, classiquement, semblables à un pantalon de velours de travail, vernicoloremment rapiécé, lequel, pour montrer ses pièces, aurait fait le chêne fourchu.

Au fond de la fourche, le bois des châtaigniers qui voilent leurs racines de fougères... (PL. I, 934).

Ici s'amorce la métaphore du paysage comme élément du corps humain — ou plus scolairement comme pantalon de velours rapiécé — qui sera développée avec plus de vigueur au chapitre suivant.

Varia bat la campagne à la recherche d'Emmanuel :

Sur le plateau, avant le versant, les *janiques* dont les fleurs d'or sont montées, pierre pour métal, en épingles d'émeraude. [*Janiques* est le terme dialectal pour ajoncs].

Les genêts plus bénins, mais artificiellement fortifiés d'abeilles.

Les épines émoussées par le soleil renouvelées par les grandes lances des feux aux cendres d'engrais... (PL. I, 935).

Il faut lire attentivement et la relire cette page évoquant avec une rare acuité les chemins bretons encaissés entre ajoncs épineux, genêts et fougères... Comme l'écrit fort justement Henri Bordillon, "dans *L'Amour absolu*, la Bretagne est un lieu relatif et n'existe que par le rêve qui la recrée" ¹; car le paysage n'est pas décrit pour lui-même. Il est le lieu d'une errance affolée. Varia obéit, sans le savoir, à la volonté psychique de son fils, à la rencontre duquel elle se porte. Et les végétaux accroissent son angoisse, accélèrent sa course. "L'hermine rehausse ses patins vers la bruyère." (PL. I, 939).

Après l'échec d'une rencontre dans le cabinet particulier d'un restaurant parisien, Emmanuel a maintenant préparé un repas singulier, érotiquement symbolique. L'emblème de la Bretagne ne tarde pas à se profiler dans leur yeux. Déjà, la contemplant dans sa course, "Emmanuel reconnaissait surtout l'insinuation de patineur sur le gel entre les bruyères roses, là-bas, de la bête héraldique. L'hermine." (PL. I, 938). A présent se sont les bras dont elle fait "deux petites hermines qui se fauillent un peu partout, explorant, après la carte du goûter, la géographie

1. Henri Bordillon : "Et Jarry créa la Bretagne", *op. cit.*, p. 14.

d'Emmanuel... Et la bête élancée, devant le monstre plus massif qu'elle, s'enfuit par la lande rougissante." (PL. I, 940).

Or Emmanuel est dans la cellule des condamnés à mort de la Santé — à moins qu'il ne soit simplement à sa table de travail, en train de rêver. La nuit précédant son exécution, il revoit les étapes de son voyage qui mena Varia à lui. A nouveau la faune et la flore bretonnes s'associent à l'incestueuse conjonction.

De la même façon que le pèlerinage à Sainte-Anne domine *Les Jours et les nuits*, le pardon à Notre-Dame, l'Itron-Varia de Lampaul-Lamballe, achève *L'Amour absolu*, dont le dernier chapitre s'intitule significativement, "La Femme de Dieu". La géographie se fait à nouveau corps animal et humain. Non plus corps érotique, mais oraison collective :

Les petits sentiers s'y aplatissent, serpentent autour de la coline, vont boire au ruisseau des minoteries [...].

Le sol est tissu de serpents

La procession, comme à cette même heure tous les dimanches, se déroula, houle de minutieuses effigies de navires, tantôt sur les sentiers; tantôt rampa sur les couvertures de velours des prairies, se lovant frileuse aux replis. (PL. I, 957).

Dans ces conditions, il est difficile d'opposer ces deux romans, comme fait Patrick Besnier, puisque la Bretagne y joue sensiblement le même rôle :

La fonction du monde breton s'avère bien différente dans *Les Jours et les nuits* et *L'Amour absolu*. Bretagne mystique du pèlerinage, de l'histoire, de la révélation, miroir dont Sengle tente la traversée pour atteindre un autre (Valens) qui n'est pourtant que lui-même. Un corps gigantesque qui s'offre et se masque tout à la fois, promesse et piège, — la Bretagne est en tous cas davantage qu'un immobile et sage décor : une métaphore mouvante¹.

L'analyse est toutefois juste d'une certaine manière : terre mystérieuse, mystique, érotique, la Bretagne est tout

1. Patrick Besnier : "La Bretagne dans quelques œuvres de Jarry", *op. cit.*, p. 13.

cela simultanément et complémentaiement, dans la matière romanesque travaillée par Jarry.

Témoins les passages de *La Bretagne* où la Bretagne sert de référent, dont certains ont été dictés par Jarry à sa sœur Charlotte. Sous prétexte qu'ils ne sont pas autographes, et l'édition de 1943 étant visiblement très fautive (pages répétées, interpolations, lacunes), la critique a tendance à les ignorer. Même si Charlotte a transcrit dans son style ébouriffé les indications de son frère, elle l'a fait avec grande conscience, sans le trahir. D'ailleurs ce qui est de sa main n'est pas nécessairement de son cru; elle a recopié des brouillons ou pris en note ce que Jarry énonçait oralement : certaines fautes typiques de la transcription oral-écrit en sont la preuve.

La Bretagne intervient pour rendre compte, par le biais de la filiation maternelle, des penchants du héros, Erbrand Sacqueville. Jarry ironise sur le goût de ses contemporains pour l'"étude d'atavisme". Belle dénégation, qui le concerne tout spécialement puisque Caroline de l'Ermelinaye a tous les traits — et peut-être l'expérience vécue de sa propre mère, Caroline Quernest. Elle fut élevée "dans ces terres d'Armor où l'on croit encore aux légendes — et où ceux qui savent trop de choses pour y croire les adorent quand même!" (PL. III, 880).

La nature évoquée dans cette élégie d'Armor, comme dans *L'Amour absolu*, métaphorise d'un même mouvement les légendes celtiques et le Léviathan, serpent tor tueux d'*Isaïe* et de l'*Apocalypse*. Y reviennent aussi les thèmes traités dans *Ontogénie* : une grand-mère parle de l'âge où le diable, "le Menon glisse de droite à gauche pour empêcher les filles de passer les barrières le soir [...], l'âge des "herquelleries"! (ce mot de patois veut dire : s'agiter, se démener, agir ou courir de tous côtés." (PL. III, 882). La Menée de Hennequin, dont nous parlions plus haut, trouve ainsi sa glose, de même que la statue de "Notre-Dame de Grande Puissance, portant la tiare et la croix sur la colline d'où l'on découvre le Mené, le Ménèbre; les plus hautes montagnes perdues dans la brume à

sept ou huit lieues d'horizon [...] sur la terre des Hermines et des belles bruyères mauves!" (PL. III, 883) développe une notation de *L'Amour absolu* (PL. I, 957).

Dans le même ordre d'idées, où la nature est habitée par les esprits (qu'ils appartiennent à la religion celtique ou au christianisme), François Caradec fait observer que "la Bataille de Morsang", qui a lieu dans une boucle de la Seine, rameute la matière de Bretagne : "Quelques ajoncs, autour du siffleur, ressuscitaient un peu du décor de la vieille chouannerie. Leurs fleurs d'or, pareilles à des coquillages épanouis de mourir à sec jusqu'à laisser manger leur âme justifiaient une lande." (PL. III, 464). Et d'expliquer que "les âmes, les *anaons*, vivent recluses dans les fleurs d'ajoncs et que nous les entendons murmurer dans le bruissement du vent¹.

Le vainqueur de la Bataille de Morsang, Erbrand Sacqueville, revient, on l'a déjà dit, après dix ans, sur la terre ancestrale, au pays de Pell-Bras, c'est-à-dire en breton "bien loin" (le manuscrit porte, biffé : Paimpont). Outre le plaisir d'y retrouver les rites familiers de son enfance, les visages et le langage qui l'illuminaient, il apprend de son grand-père le tour que son cousin a joué, avec sa compagnie, au préfet de la République qui l'avait chargé de prendre possession d'une église, en application de la loi de séparation de l'Église et de l'État. Avec leurs "demoiselles", des masses de terrassiers, les soldats avaient dansé au lieu d'enfoncer les portes. Puis l'officier, tenté de "briser son épée", avait démissionné. Le souci d'actualité, la médiocrité de la cause que semble défendre ce passage font douter certains commentateurs, tel Maurice Saillet, de l'esprit de Jarry à ce moment. Mais il ne faut pas se cacher le fait que ce retour explicite au passé — et à son propre passé — entraîne le risque d'un mouvement idéologiquement rétrograde. Ce phénomène n'étant pas exclusif, puisque la plupart des "compagnons" du Mercure de France suivaient la même évolution.

1. François Caradec, *op. cit.*, p. 136.

Erbrand revient donc à ses origines, au berceau de sa famille et de la matière de Bretagne, dans la forêt de Brocéliande, maintenant dénommée Paimpont, où Merlin s'enchantait d'amour pour la fée Viviane. Ici, le texte rédigé par Charlotte a des allures de guide touristique, encore qu'il soit scellé de notations que seul Jarry pouvait faire. L'important est d'observer que le paysage de granit et d'ajoncs, porteur d'anges et de fées, sert de linceul naturel au héros. "Il était revenu mourir dans son nid..., sur ses terres d'Armor!" A nouveau, le récit symbolise l'alliance mystique de l'homme et de sa terre. Un peu trop classiquement, hélas, et l'on veut croire que Jarry, s'il eût assez vécu pour signer le bon à tirer du livre, eût trouvé d'autres termes...

Pour certains conteurs, la matière de Bretagne consiste essentiellement en la présence de chevaliers, de fées et de gnomes. On a vu que, chez Jarry, elle était avant tout paysage signifiant. Mais elle se signale aussi par une faune particulière : hibou, chauve-souris, hermine. Dans un registre personnel, nous sommes ici plus près de Marie de France que de Chrétien de Troyes.

Les rapports de Jarry avec l'hermine, l'animal figurant dans les armoiries de Bretagne, sont complexes, du même ordre qu'avec la femme. Dans *L'Amour absolu*, la femme incestueuse devient hermine dans son exploration du corps adolescent. A ce moment, l'analogie peut paraître positive. Mais le contexte fournit des précisions sans équivoque :

L'hermine est une bête très sale.

Elle est à soi-même un drap de lit précieux, mais comme elle n'en a pas de paire de rechange, elle fait la lessive avec sa langue (PL. I, 938).

Bien que peu exaltante, la formulation est paradoxale mais juste. La comparaison rabelaisienne qui suit en fait un animal nettement scatologique. Ensuite, un jeu verbal (puer-pureté) entraîne cette notation :

L'hermine! L'héraldique Pureté, de son museau paillet, balais,

à force de fouir, comme entre des barreaux, aux choses sales, entre les piquants du hérisson, la bête puante, suce" (PL. I, 953).

Les commentateurs (Besnier, Bordillon) voient en ce passage, une allusion au conflit et à la réunification de la Bretagne et de la France. Il me semble plutôt que Jarry s'inscrit en faux contre la légende, et contre la devise du blason de la duchesse Anne : "*Potius mori quam foedari*" (Plutôt mourir qu'être souillé), en montrant un animal sanguinaire que la formulation nous oblige à associer à la femme selon Haldern "carie et scorie que Dieu extirpa de la grille de leurs côtes" (PL. I, 216).

Sans dresser le bestiaire de Jarry (ce serait l'objet d'une tout autre étude), il faut signaler, à l'inverse, la place capitale que tiennent les rapaces nocturnes, les strigidés (hibou, grand-duc, chouette) dans son imaginaire, associés à l'enfance et au pays des Chouans.

Hibou ocelé, tour debout avec deux hommes d'armes en aigrette jumelle aux créneaux et pour meurtrières un double nimbe cloué par son centre aux murailles; nyctalope aux caves cymbales, mamelles d'or à la pointe noire et cariée symétriques horizontalement au-dessus du tétraèdre de ton sternum; aux paupières de soie gris perle qui clignent comme le flux et le reflux de la mer :
Conseille-moi. (PL. I, 225).

Cette lyrique invocation est à mettre en relation avec l'épisode de la chasse au chouan (ou grand-duc) qui, dans les ruines du château de Lamballe rameute la population, au souvenir de Caroline (PL. III, 882).

Mais le hibou n'est pas seulement le conseiller privilégié ou l'oiseau effrayant et familier. Dans *César Antéchrist* il devient, par la loi d'unité des contraires, le Paraclet et Belzébuth, le Saint-Esprit et le chef des légions infernales. Davantage, il figure le bâton-à-physique, le sexe et l'esprit (PL. I, 289).

Autant l'hermine, symbole du sexe féminin est négative dans l'imaginaire de Jarry, autant le hibou phallique est exalté. En somme, les armes de la Bretagne jarryque devraient substituer les zibous, qu'il élevait dans sa chambre, à l'incompréhensible hermine.

Comme le bestiaire de Jarry, fait d'animaux *représentatifs* de la Bretagne, étoffe un mythe personnel, ses personnages symbolisent une terre de contrastes où s'affirme l'alliance mystique avec un au-delà toujours présent, ici et maintenant.

Si Lucien, le héros de *L'Amour en visites* est un Breton de carte postale, il n'en illustre pas moins un mythe romantique, sans doute répandu au siècle dernier, qui en fait une race de naufrageurs et d'assassins. On songe aux modèles de Barbe-Bleue que furent Comorre, Gilles de Rais et La Fontenelle, dont parlent les contes et les chansons populaires du pays. Quant à l'accusation de pilleurs d'épaves qu'on leur porte, elle vient de leurs propres plaintes et d'une certaine facilité à nettoyer les bateaux brisés sur les rochers du bout de la terre! Voici donc son portrait, *tel que le voit* la grande horizontale que petit soldat, il a décidé de se payer :

Il a bien vingt et un ans. Un fils de famille provincial et rustre, élevé dans des prairies salées, comme les petits moutons entêtés dont la laine noire saute aux pointes des falaises du Finistère. Mais la sombre largeur de ses yeux est pleine des choses inquiétantes attestatrices de sa race dont on fait les déserteurs ou les assassins; la race, à coup sûr, de ces aventuriers écumeurs des océans de jadis, qui, lorsque la vague leur apportait le naufrage d'une ceinture d'or, achevaient le naufragé pour avoir la ceinture. Rien qu'à la façon dont il règle la question d'argent, on devine que son père doit être un honorable notaire de campagne, descendant d'une bonne noblesse de bandits (PL. I, 854).

Le portrait est trop conforme aux clichés reçus pour qu'on y attache une quelconque importance : l'auteur n'a aucune raison de prêter ses sentiments à une grue, fût-elle de haut vol. Pourtant, une phrase du narrateur (et non des personnages) ne laisse pas de nous ramener au mythe romantique :

Ses idées fixes de Breton le reprennent, il songe au sort des matelots dans les grandes marées d'équinoxe, qui recrachent les âmes sous la figure molle de lumineuses méduses. (PL. I, 851).

Décidément, il est difficile de ne pas se conformer aux légendes!

C'est au légendaire sentiment religieux des Bretons que répondent les autres personnages de Jarry — certes plus proches de lui que Lucien. "Sengle élu donc Sainte-Anne comme truchement de soi avec l'Extérieur..." (PL. I, 799). Médiatrice entre l'individu et l'univers, la "Grand-mère de Dieu et des Bretons" est celle qui préside à la destinée de Sengle, du pèlerinage initial à l'internement final, à l'Hospice Sainte-Anne. A la quête de soi-même, il retrouve sa petite enfance et le souvenir de la Sainte dorée — d'Auray, se remémorant le quatrain ouvrant le chapitre "Le Tain des mares" (PL. I, 797).

Symétriquement, Emmanuel Dieu évoque Notre-Dame à l'heure de sa mort, et de sa cellule de la Santé il revoit, par l'imagination, un autre pèlerinage, une autre statue à laquelle il dédie ses prières.

Encore une fois, l'identité retrouvée au terme du parcours existentiel conduit à revenir à la foi d'un tout petit enfant. Les extrêmes, sinon identiques, se touchent.

Il n'en va pas autrement pour Erbrand Sacqueville, synthèse des deux personnages précédents, qui réclame un collier d'or "avec le chaton d'une bague de Sainte-Anne en guise de médaille" (PL. III, 511) comme viatique de son voyage pour l'autre monde. Cette même bague qu'on avait achetée pour Sengle lors de son unique passage à Auray (PL. I, 797). Interprète du monde extérieur, la Sainte est aussi la protectrice du voyageur descendant aux Enfers, pour y trouver sa vérité, qui est l'union des mythes celtiques à la foi chrétienne.

Langue maternelle comme matrice du récit, faune et flore comme métaphore du corps et de son désir, personnages retrouvant leurs impressions premières par l'intercession de la sainte patronne, la matière de Bretagne, chez Jarry, est faite pour dire le manque : la recherche quasi obsessionnelle des racines, c'est-à-dire, simultanément, celle de la mère.

Parler de complexe d'Oedipe à propos de la quête maternelle de Jarry, c'est simplement le répéter (n'avait-il pas prévu d'intituler "Chez Mme Jocaste" le dernier chapitre de *L'Amour en visites* que devait être *L'Amour absolu* ?) en interposant la grille de la mythologie grecque, revue par Freud, sur des récits qui, à l'évidence, veulent en faire l'économie. Certes, les textes mentionnés sont fortement imprégnés de culture chrétienne, à tel point que dans *Les Jours et les nuits* et *L'Amour absolu* le héros confesse, pour finir, la religion de son baptême. Mais, comme pour le Tumulus Saint-Michel dont je parlais précédemment, il faut creuser sous le réseau textuel pour y trouver une structure profonde qui n'est autre qu'une certaine modulation des mythes celtiques.

Pour ce faire, nous suivrons deux autorités : François Caradec et Jean Markale¹. Leur sensibilité bretonne, leur connaissance intrinsèque de la culture celtique nous sont une garantie plus précieuse que des sources livresques. Encore une fois, je dois préciser que l'analyse culturelle ne saurait se satisfaire du témoignage écrit, dans un domaine largement débiteur de la tradition orale. Que Jarry n'ait pu lire — ou n'ait pas lu — telle épopée celtique comme la *Navigation de Bran, fils de Fébal*, n'a aucune importance. Le fait est qu'il en a entendu conter les traits essentiels, qu'il s'est souvenu du titre et du thème. Sa conception de la mort, son exploration permanente de l'autre monde, son besoin d'absolu en font un tenant des grands mythes celtiques.

Pour Jarry, comme pour les ancêtres dont il se réclame, la mort n'est pas une rupture atroce, un événe-

1. Voir l'ouvrage de François Caradec : *A la recherche d'Alfred Jarry*, *op. cit.* et l'article de Jean Markale : "La mythologie celtique dans l'œuvre de Jarry", *L'Etoile-Absintbe* n° 1-2, pp. 98-109.

nement absurde sur lequel on doit garder le silence. Elle est une présence permanente dans la vie quotidienne. On serait tenté de dire que pour les Celtes, comme pour les Africains, selon la belle formule de Senghor, les ancêtres ne sont pas morts, ils sont parmi nous.

De là une certaine familiarité avec la mort, qui fait le jeune Jarry composer une "Berceuse pour endormir le mort" devenue dans *Les Minutes* "Berceuse du mort pour s'endormir" (PL. I, 192). Dans le même recueil, le mangeur d'opium s'en va, dans sa rêverie, visiter une morgue immense où les morts sont l'objet des soins les plus touchants. L'humour macabre de Jarry étudiant ici l'administration létale, là "les moœurs des noyés" (PL. II, 357) avec un détachement quasi scientifique, participe de cette conception de la mort propre aux peuples celtes.

Ecrit à peu près à la même époque qu'*Haldernablou* et que les sombres poèmes des *Minutes*, un essai "Etre et vivre" est, selon F. Caradec, une "réhabilitation de la mort". Si Etre, c'est se penser; "Vivre, discontinu, impressionisme sérié.

Etre : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composants de 0 que de ∞).

Conséquemment :

Quand l'être devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Etre syllogistiquement le Non-Etre.

Vivre = cesser d'exister".

Le syllogisme est effectivement hardi. Il repose sur l'idée que les contraires sont identiques et que, d'un certain point de vue, la vie et la mort sont équivalents. Ce point de vue, c'est celui des cultures qui croient à une continuité de la vie à la mort, à une interpénétration des deux mondes. Caradec commente : "Ce sentiment de la mort qui est celui de Jarry n'a rien de commun avec l'angoisse métaphysique; c'est très exactement la "présence" de la mort telle qu'elle existe chez les Celtes. On ne peut l'expliquer que par des contradictions : révolté mais rêveur, attaché à sa terre mais exilé ou voyageur,

homme d'action mais sentimental, le Breton montre à la fois sa force et sa faiblesse.¹

Pour ma part, je me garderai bien de caractériser ainsi la psychologie des peuples — d'autant plus que le Breton représente sans doute le plus extraordinaire mélange de races qui se puisse concevoir. Mais ce qui reste certain, c'est l'héritage culturel celtique, où la vie et la mort sont étroitement associées. Chez Jarry, leur interpénétration se trouve réactivée par l'image de Coleridge (dont il traduit "Le Dit du vieux marin") de la Vie-en-la-mort : "Se souvient-on, depuis Samuel Taylor Coleridge, qui l'a entrevue, que *Madame la Mort* est la pire vivante ? [...]

"Qu'on n'attende de nous aucun "tuyau" sur la nuit des temps. Il n'y a que ceux qui n'en sont point sortis qui cherchent à y retourner [...] La vie, qui est convention, là-bas, ou là-haut, n'aura point cours [...]

"Il n'y a d'autre monde que pour ceux qui le voient *d'autre part...*" écrit Jarry en 1903, résumant ses vues générales sur la question (PL. II, 434). Commentant le drame de Rachilde, *Madame la Mort*, il écrivait déjà : "Il n'y avait qu'un tragique femme qui pût comprendre et exprimer que la Mort, de par le voile qui nous la masque, est une femme, et qu'il n'y aurait jamais de suicides si ce n'étaient pas des crimes d'amour : se tuer, c'est pour quelques-uns le meilleur moyen en leur pouvoir de perpétuer l'espèce humaine". (PL. II, 596).

Avant de poursuivre l'examen des œuvres sous l'angle de la mort vue "d'autre part", lisons ces lignes d'un celtisant :

Il ne s'agit pas de lutter contre le Destin, à la mode des Grecs, mais de dépasser l'humaine condition en s'intégrant la divinité par une sorte de phénomène d'osmose. Il est maintenant reconnu que les grandes fêtes celtiques païennes étaient l'incarnation des dieux par les hommes : ainsi la fête de *Samain*, en Irlande, se célébrait-elle par de véritables mascarades au cours desquelles les humains, portant des masques, jouaient le rôle des

¹ François Caradec, *op. cit.*, p. 33.

dieux et des héros de l'ancien temps — fête que l'on retrouve d'ailleurs dans le Halloween des Anglo-saxons. Or, chez Jarry, l'idée de la Mort, qui est constante, pivote autour d'un axe central qui est la "mascarade", le "travestissement". C'est dire combien Jarry a réellement vécu ce moment particulièrement essentiel de la vie mythique des Celtes : *Halloween* et *Samain*, c'est la fête des Morts. C'est aussi le moment privilégié où le monde échappe à toute antinomie, consacrant l'éternel échange qu'il peut y avoir entre l'univers *sub sole* et l'univers des ailleurs¹.

Mort carnavalesque, celle que répand Faustroll lorsqu'il en a perçu le signal — une tête de cheval, enseigne d'une boucherie hypophagique — parodiant, à l'envers, la création du monde :

Faustroll, très calme, alluma une petite bougie parfumée, qui brûla pendant sept jours.

Le premier jour, la flamme fut rouge, et divulga le poison catégorique dans l'air, et la mort de tous les vidangeurs et militaires.

Le deuxième jour, des femmes.

Le troisième, des petit enfants.

Le quatrième, il y eut une remarquable épizootie chez ceux des quadrupèdes tolérés comestibles, à cette condition qu'ils ruminent et aient l'ongle divisé.

La combustion safranée du cinquième jour décima tous les cocus et clerks d'huissiers, mais j'étais d'un grade supérieur [C'est l'huissier Panmuphle qui relate les événements].

Le crépitement bleu du sixième jour hâta, jusqu'à l'immédiat, la fin des bicyclistes, de tous ceux du moins, sans exception, qui agrafent leurs pantalons de pattes de langouste.

La lumière se mua en fumée de septième, et Faustroll eut un peu de relâche (PL. I, 703).

Il est clair que Jarry imite, en l'inversant, le texte de la *Genèse*. Il ne peut faire autrement, puisque Faustroll est un autre Dieu, son complémentaire et son contraire. Outre les corps de métiers, les personnages qui sont, dans son œuvre, l'objet de ses sarcasmes, il y a, dans la démar-

1. Jean Markale, "La Mythologie celtique..." art. cité, p. 101.

che, un procédé de dérision à l'égard de la mort, comparable à ceux que signale Jean Markale.

Faustroll lui-même ayant interprété les signes parsemant son périple, provoque la submersion de son bateau et disparaît, englouti par une variante du Leviathan. "Ainsi fit le geste de mourir le Docteur Faustroll, à l'âge de soixante-trois ans" (PL. I, 721)". Or Faustroll étant Dieu ne meurt que pour explorer l'autre monde, la nième dimension de l'espace. L'inconnu d'où il adresse, télépathiquement, ses messages à la terre. Tel est l'objet du livre VIII de *Faustroll*, "*Ethernité*" qui devait nous révéler la science de toutes choses, et ne nous en livre que des fragments. Il enseigne en particulier que l'homme est Dieu, et qu'on peut calculer la surface de Dieu.

Pourtant Jarry ne s'en tient pas là. Après avoir écrit, sans les publier, ces faustrolliennes révélations, il poursuit l'exploration de l'au-delà à l'aide des légendes de tous les peuples, pour tracer le Paradis selon ses vœux. C'est l'objet du *Vieux de la Montagne* (PL. I, 894-903) où chacun des protagonistes, plongé dans l'illusion, décrit les merveilles qu'il entend saisir immédiatement, au prix de sa vie.

C'est aussi le propos de *L'Autre Alceste* (PL. I, 906-916) où, à l'aide de cinq récits rétrospectifs, nous apprenons comment le fils du roi a blessé en duel l'ange de la mort pour permettre l'achèvement du Temple de Salomon, et comment celui-ci, manchot, tourne en rond indéfiniment sur les marais.

Je ne mentionnerai que pour mémoire *Les Jours et les Nuits* et *L'Amour absolu* où le rêve — peut-être l'esprit du mort — en tout cas la "petite mort" structure le roman. Nous y reviendrons au chapitre IV. Mais il va de soi que l'attention prêtée au rêve par le romancier, sans doute activée par les travaux scientifiques contemporains, provient d'un fond culturel celtique.

Encore plus proche de la conception celtique du dépassement humain, de la transgression des interdits est la réalisation jarryque du désir par la mort. Visité, la fille

de l'évêque marin, meurt de trop faire l'amour avec Faustroll : "car elle ne survécut point à la fréquence de Priape (PL. I, 713)". Le même thème est repris dans *Messaline*. L'impériale putain meurt, vierge, du glaive phallique, qu'elle se découvre aimer :

Emporte moi, Phalès! L'apothéose! Je la veux tout de suite, avant d'être vieille! Ou fais-moi vieillir tout de suite, jusqu'à la divinité. Emporte-moi chez nous, au plus haut ciel! le plus haut! le premier! Tu es le premier, ô Immortel! Tu vois bien que je suis vierge! donne, donne la lampe pour jouer à la petite vestale! Si vierge! Si tard! Bonheur, ô comme tu me fais mal! Tue-moi, Bonheur! La mort! donne... la petite lampe de la mort. Je meurs... Je savais bien qu'on ne pourrait mourir que d'amour! Je l'ai... maman! (PL. II, 138).

Symétriquement, le Surmâle adore Ellen, son amante, après l'avoir tuée, du moins le croit-il, de sa trop grande puissance sexuelle. A son tour, il meurt en rendant la Machine-à-inspirer-l'amour amoureuse de lui. Nouveau Christ ayant exploré les limites des forces humaines, il inverse les lois physiques. Et, pour que ce thème de l'amour transcendé dans la mort ne soit pas une simple promesse physique, Jarry le reprend dans son œuvre ultime, faisant Jeanne Sabrenas mourir de la même façon que Messaline.

Avant de l'exécuter, Erbrand Sacqueville écoute les divagations mystiques de l'aumônier :

Nous, prêtres, avons catalogué en trois classes les vagabondages de la fantaisie des morts. Nous disciplinons leurs rêves, qui sont le seul Autre Monde. La décomposition de leur cerveau organise l'Eternité... (PL. III, 483).

L'idée selon laquelle l'au-delà reposerait sur les rêves des cerveaux en décomposition ne résulte pas d'un délire morbide de Jarry atteint par la méningite tuberculeuse. En effet, le fragment que je viens de citer avait paru dans *La Revue Blanche* en avril 1903. En fait, c'est là une croyance celtique, à laquelle Jarry tenait absolument. Sous sa dic-

tée, sa sœur note ce tercet d'*Hamlet* qui doit figurer dans la dernière partie de *La Dragonne* :

Prie pour que je dorme tranquille
Si l'enfer, c'étaient des rêves des morts ?
Mourir; dormir; rêver peut-être ?... (PL. III, 511).

A Félix Fénéon, il écrit, le 8 juin 1906 : "Le petit tourisme que je viens de faire, sans *blague*, au-delà des portes de la mort, m'a donné le chapitre final, [de *la Dragonne*], j'en suis très content, mais on ne fait pas cela deux fois dans sa vie (PL. III, 627).

Une semaine auparavant, il avait relaté son voyage dans la nuit des temps à Rachilde, concluant : "La-dessus, le Père Ubu, qui n'a pas volé son repos, va essayer de dormir. Il croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont *ses rêves* qui sont le Paradis (PL. III, 617).

La décomposition cérébrale est-elle le support matériel du Paradis, comme il est dit ici, ou de l'Enfer, comme il est dit dans *la Dragonne* ? Aucune différence, il n'y a pas de contradiction : c'est toujours l'au-delà, l'univers imaginaire, supplémentaire au nôtre, que décrivent les mythes.

Dans le même temps, Jarry dicte la fin de son roman :

Le héros fait comme dans tous les poèmes antiques sa descente aux enfers il est armé de médailles bénites est "l'extrême oint du Seigneur". Il est tiraillé comme sur les vieilles estampes sur son lit de mort lieu du démarrage entre Madame Sainte-Anne plus haut dans le ciel que la Vierge et Lucifer le plus beau des anges mais ridicule parce qu'il a été vaincu "Lucifer princ ar Diaolou" et il ne sait pas naturellement sa race remonte vers en haut à Sainte-Anne (PL. III, 854).

Les mythes se mélangent : thème romantique faisant de Satan porte-lumière un ange déchu; thème breton de la protection de Sainte-Anne placée au-dessus de Marie; thème païen de la descente aux enfers, que les notes précédentes montrent plus particulièrement sous son aspect

celtique par le biais de l'ivresse. Passées les controverses sur les sacrifices humains des druides, on sait maintenant que de telles pratiques, attestées par les historiens grecs et latins, reposaient sur la croyance fondamentale en l'immortalité et en la renaissance de l'homme. C'est bien le cas d'Erbrand Sacqueville et du Docteur Faustroll et, accessoirement, de Jarry.

La navigation de Faustroll, peut-être ne l'a-t-on pas assez noté jusqu'à présent, est aussi bien un voyage à travers les univers artistiques imaginaires du monde présent qu'une exploration hors de ce monde pour échapper au Temps et à la Mort. Il y parvient puisqu'il naît et meurt au même âge de 63 ans. Autrement dit, il appartient simultanément aux morts et aux vivants. Somme toute, les personnages de Jarry appartiennent tous, d'une certaine manière, à l'Autre Monde. Ils en sont les envoyés, destinés à nous rappeler la démesure des dieux.

Il faut lire ces pages où Jean Markale rapproche Varia, Messaline, Jeanne, de la Déesse-Mère des légendes celtiques, la reine Mebdh, celle qui "provoque chez les héros les mutations nécessaires à leur épanouissement" ¹.

Pour ma part, je mettrais davantage l'accent sur la quête de l'Absolu caractérisant tous les personnages, masculins ou féminins.

Connaissant l'arrière-plan culturel de tous les mythes convoqués dans l'élaboration de son œuvre, Jarry aboutit, en toute conscience, à un syncrétisme religieux que ses amis Symbolistes appréciaient particulièrement. On en trouve une représentation concrète dans les vitraux de l'église de Tréhorreuteuc, près de Paimpont, dans l'antique forêt de Brocéliande, où sont commentées les aventures du Cerf Blanc au Collier d'or, de la Table Ronde, du Saint-Graal, du Zodiaque et de la Fée du Val sans Retour. Erbrand reçoit de son aïeul, le général de l'Ermelinaye, la clé, le savoir suprême relatif aux objets figurant son héritage :

1. Jean Markale, art. cité p. 103.

Il y a donc une "Table du Roi", comme à Fontainebleau, ici dans la forêt de Paimpont?

— Paimpont? Paimpont?" fit le vieillard raillant et imitant de sa voix chevrotante les deux notes d'une pompe à vapeur : "C'est le nom d'aujourd'hui, pour les touristes qui passent en dehors de mon mur? de ton mur, Erbrand. *La Table du Roi!* Le Roi est là-haut, immortel aussi, de par la fée Morgane, enchanté dans la Grande-Ourse, jusqu'au jour du Jugement.

— Eh oui, Artus... *Arcturus*, dit l'abbé. (PL. III, 507^a).

Les fervents admirateurs de Jarry protestent devant un tel mélange de doctrines, qui va même jusqu'à inclure la Rose-Croix du Sâr Peladan, et l'attribuent au zèle intempestif de Charlotte. Pourtant, il n'y a là rien qui ne soit conforme aux intentions du poète, qui a constamment jonglé avec les mythes, les greffant les uns sur les autres par des télescopages de mots, comme ici le Roi Arthur situé sur l'étoile double de la constellation du Bouvier. Ainsi la descente aux enfers de *la Dragonne* nous renvoie à *La Seconde vie ou Macaber* que Jarry écrivit à l'âge de quinze ans où, par exception, Dieu accorde à la Mort de sauver une âme pour un an, qui rapporte la science immense de la mort. On aura reconnu là le motif de l'Ankou dont j'ai parlé plus haut.

Ainsi l'œuvre de Jarry, particulièrement concertée, est faite de reprises symétriques, aux deux extrêmes confirmant la permanence de la culture celtique.



*La culture
potachique*

Justification du concept

Le lecteur me pardonnera cette formation néologique — moi qui ne souhaite rien tant que m'exprimer le plus simplement du monde pour faire comprendre que l'œuvre de Jarry n'est pas très compliquée à qui veut se donner la peine de la lire — s'il accepte le postulat suivant :

Je suppose que, de tous temps, mais surtout depuis les lois de Jules Ferry, en 1881, promulguant l'enseignement primaire laïc et obligatoire, s'est développée dans les écoles une culture propre aux élèves. Elle constitue une sorte de compromis entre la culture scolaire ou classique (celle qu'on enseigne dans les classes, par conséquent); la culture populaire, vivante, dont les enfants sont porteurs au moment où ils entrent, pour plusieurs années, dans le système éducatif et la culture noble de la société dans laquelle ils devront s'insérer à l'issue de leurs études. Cette culture, que je nomme "potachique" en référence à l'argot particulier des élèves, a des contenus, des formes, des modes de transmission analogues à toute autre culture. Il n'est pas besoin d'avoir fréquenté les lycées pour savoir qu'on y entre "bizuth", qu'on y subit divers rites initiatiques sous forme de "bizutage", que les élèves y sont des "potaches" qui ont en vue l'obtention du

“bachot” en suivant les conseils éminemment formateurs des “pions” (surveillants désormais qualifiés de conseillers d’éducation) et des “profs”, sous l’autorité toujours bienveillante du “protal”.

De fait, la culture des élèves de lycée est différente de celle des enfants relevant de l’enseignement primaire. Pour des raisons de maturité différente, mais surtout en fonction de l’origine sociale variée des uns et des autres. Le phénomène, sensible actuellement, l’était encore plus au temps de Jarry, où le lycée était rien moins que démocratique. Or, notre auteur n’a pas connu d’autre type d’établissement scolaire que le lycée, comme nous aurons l’occasion de le préciser ci-dessous.

Admettons donc l’existence de cette culture caractéristique d’un groupe social donné et même d’une classe d’âge située, grossièrement, entre dix et dix-huit ans (ne coïncidant pas nécessairement avec les classes d’âge marquées par les ethnologues, en général fondées sur les cycles physiques). Elle aura ses rites, ses mythes, ses fêtes, ses lois, son langage, ses pompes et ses œuvres — si j’ose dès à présent amorcer un thème que Jarry déploiera majestueusement dans ses écrits de lycéen —. Il va de soi que cette culture, constituée dans un lieu de transition — et, à vrai dire, dans *les lieux*, car là est son épicentre — entretiendra des relations étroites, d’identité ou d’opposition, avec les autres cultures ambiantes.

1. Se rapportant précisément à ce sujet, je n’ai trouvé, parmi les ouvrages contemporains, que : Gaignebet (Claude) : *Le folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1974. Encore faut-il préciser que l’enquête, très circonscrite, porte sur des enfants de l’école communale, non des lycéens. Pour ces derniers, j’ai consulté, avec de grandes espérances : Lemaître (Alexis) : *Potaches et bachots*, Paris, Firmin Didot, 1893. Sa date de publication correspond au moment où Jarry abandonne définitivement le lycée pour la littérature. Son contenu marque les temps forts d’une existence potachique, sans dégager pour autant les traits de ce qui constituerait une culture particulière. Pour cet auteur, l’adolescent se prépare à sa future carrière dans la joie, c’est tout.

connaître Alphonse Daudet, Anatole France, Jules Vallès et, plus encore, Jules Renard qui plantera son *Poil de Carotte* sur la scène. Abondamment étudié de nos jours, ce nouveau promu au rang des types traditionnels a pour seul défaut, à nos yeux, d'être recréé par un adulte. Quel que soit le talent de celui-ci, les contraintes du genre romanesque (ou dramatique), de la société, de l'âge, viennent interposer un écran entre la fraîche et naïve perception vécue et le portrait *composé* qu'il en trace ¹.

De même, il convient de s'écarter du concept de "culture scolaire", abordé par les pédagogues et les historiens dans leurs vastes reconstitutions du système éducatif français ². Adoptant une position explicitement idéologique, Renée Balibar montre la part de cette culture factice — et par là le rôle de l'école comme relais du pouvoir étatique — dans l'élaboration du style des grands écrivains. Flau-

Potaches et bachots, Paris, Firmin Didot, 1893. Sa date de publication correspond au moment où Jarry abandonne définitivement le lycée pour la littérature. Son contenu marque les temps forts d'une existence potachique, sans dégager pour autant les traits de ce qui constituerait une culture particulière. Pour cet auteur, l'adolescent se prépare à sa future carrière dans la joie, c'est tout.

1. Voir : Calvet : *L'Enfant dans la littérature française*, Paris, Lanoe, 1930.

Toursch : *L'Enfant français à la fin du XIX^e siècle d'après ses principaux romanciers*. Thèse D.U., Paris, 1939.

Primault : *Terres de l'enfance*, Paris, PUF, 1961.

Chombart de Lauwe (M.J.) : *Un monde autre : l'enfance dans ses représentations et son mythe*, Paris, Payot, 1971.

Bethlenfavy (Marina) : *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle. Esquisse d'une typologie*. Genève, Droz, 1979. Outre un classement simple et judicieux, cet ouvrage comporte une abondante bibliographie critique qui me dispense d'autres références.

2. Sur le contenu de cette culture scolaire, voir :

Antoine Prost : *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1969, coll. U.

Maurice Crubellier : *L'Enfance et la jeunesse dans la société française 1800-1950*, Paris, A. Colin, 1979, Coll. U., 389 p.

Paul Gerbod : *La Condition universitaire en France au XIX^e siècle*, Paris, PUF 1965. *La Vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968.

bert, Péguy, Camus constituent à leur tour un "français fictif", qui est un compromis entre une langue nationale unifiée par volonté politique et un usage discriminatoire du bien commun, maintenant la barrière dressée au moyen d'une langue entre le prolétariat et la bourgeoisie¹. A cet égard, l'œuvre de Jarry serait bien l'exception qui confirme la règle puisqu'elle n'est pas représentée (ou si peu) dans les manuels scolaires, et que sa langue, composite, emprunte aux diverses cultures que je tente de cerner ici, sans chercher à les normaliser.

Certaines études, fort rares, essaient de reconstituer la formation scolaire exacte d'un auteur, ses lectures de jeunesse, à partir desquelles a pu s'élaborer une œuvre originale, par un système complexe d'imitation, de déformation, de parodie ou d'opposition. Ce sont là les jalons les plus intéressants pour la détermination d'une culture potachique². Mais il faut bien convenir que nous sommes très démunis pour aborder un groupe social donné à une époque déterminée.

D'ailleurs l'histoire du terme "potache" est, en elle-même très représentative de nos ignorances et de nos suppositions. Exclu du *Littré* et de l'inénarrable *Dictionnaire de l'Académie* en ses diverses éditions, mais figurant dans le *Robert*, le *Bescherelle* et le *Grand Larousse de la langue française*, il est défini à peu près de la même façon, servant à désigner un lycéen ou un collégien, voire un jeune étudiant, et il est considéré comme appartenant à la

Clément Falucci : *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle*. Toulouse, Privat, 1939.

Viviane Isambert-Jamati : *Crises de la société. crises de l'enseignement*. Sociologie de l'enseignement secondaire français. Paris PUF 1970.

Revue des Sciences Humaines n° 174, 1979, 2, présenté par Roger Fayolle : "La littérature dans l'école, l'école dans la littérature".

1. Voir : Renée Balibar : *Les Français fictifs*. Le rapport dans les styles littéraires au français national. Paris. Hachette-Littérature, 1964.
2. Je pense à : Jean Bruneau : *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*. Paris, A. Colin, 1962 et à l'article d'Aleksander Labuda : "La langue de l'empereur". *Littérature* n° 10, repris dans *Lecture de Lautréamont*. Wrocław, 1977.

langue familière. Curieusement, François Caradec, qui pourtant l'emploie souvent, ne le fait pas entrer dans son *Dictionnaire du français populaire et argotique* (Larousse, 1977). Son étymologie est controversée et comme tout ce qui a trait à l'argot d'un milieu particulier, des plus fantaisistes. Gaston Esnault, qui lui consacre une notice importante, en fait une abréviation de "potachien", nom masculin désignant soit un "élève issu d'un lycée ou d'un collège de province", soit un collégien, soit un "haut chapeau rond des pensionnaires", lui-même dérivé de "potagiste", terme qui désignait un demi-pensionnaire dans les collèges du xv^e siècle, et resuffixé d'après collégien. Je ne vois pas comment, au cours de cette évolution, le son [ʒ] a pu s'assourdir en [ʃ] ni comment la soupe octroyée à l'élève a pu désigner son chapeau de soie, mais peu importe. Je constate que ce terme se répand à partir de 1850 et qu'il a quelque chose à voir avec la nourriture, laquelle joue un rôle important dans la culture considérée; qu'il a d'abord désigné le pensionnaire ou demi-pensionnaire avant d'être conféré à tout élève de l'enseignement secondaire et, pour finir, à tout homme ayant un comportement de collégien, sur le plan sexuel s'entend (ex. : "Mais Monsieur Dieu n'est encore qu'un potache" (*L'Amour absolu*, PL. I, 939). Mais ce mot n'emporte aucune nuance péjorative ni laudative. Quant à l'adjectif "potachique", il s'appliquera, de la même façon, à tout ce qui caractérise l'univers spécial, particulier, à nul autre pareil, du potache.

L'expérience potachique

Jarry fut un potache précoce et brillant. Certains n'hésitent pas à penser qu'il le resta durant toute sa brève existence. C'est au mois de mai 1878, âgé de moins de cinq ans, qu'il entre pour la première fois dans l'univers potachique au petit lycée de Laval, division des Minimes, dans la classe de Mme Venel.

Dans ses notes, confiées au docteur Saltas, sa sœur Charlotte l'évoque ainsi :

Petit Lycée de Laval : Madame Venel, directrice sévère... Mais Fredo... je l'aime bien; il est toujours appuyé sur mes genoux et apprend vite ce qu'il veut.

Tous ces petits garçons encore habillés en filles s'appelaient au féminin : c'est la merkeeback qui m'a griffé.

Le Xavier... tout petit en jupe plissée écossaise, c'était le neveu de Madame Venel.

Monsieur Folioley, un beau prêtre, était proviseur; c'est à lui que parlaient les mamans [...]. Au petit collège il écrivait : Alfred Jarry est bien tranquille, absolument comme une quille (PL. III, 699)

Ces images d'une enfance, somme toute protégée, réapparaîtront, figées et transformées, dans *L'Amour absolu*. Notons, au passage, que le clergé détient bien les postes clés de l'administration universitaire, dans l'Ouest, à cette époque.

L'année suivante, il est inscrit au Lycée de Saint-Brieuc, où sa mère s'est installée, chez le grand-père, juge de paix. Il y restera jusqu'à la seconde incluse. Sa sœur précise :

Petit Lycée de Saint-Brieuc. Le père Le Coz ou toujours moqueur le père La Chébusse, — agapes de Saint-Yves. [...] l'abbé Mével, professeur de cinquième; M. Petit, professeur de cinquième, M. Petit, professeur ami de bon papa [...].

Au collège : tous les premiers prix en alternant avec Guyon Francisque (PL. III, 699).

En effet, en 4^e il obtient le premier accessit d'excellence, le premier prix de version et de thème latin, d'anglais, de lecture et de récitation, ainsi que le deuxième prix de composition française. A la fin de la 3^e, il se voit décerner le deuxième prix d'excellence, le premier prix de composition française, de latin, de grec, de récitation, d'anglais; le premier accessit de sciences physiques, de dessin, le troisième de mathématiques. Et à la fin

de la seconde il a le premier prix d'excellence, avec des places du même ordre dans toutes les disciplines y compris l'allemand, l'histoire et la géographie. Dès l'âge de treize ans, ses dons littéraires se manifestent sous forme de comédies en vers, poèmes, épopées burlesques, qu'il rassemblera plus tard en un dossier intitulé *Ontogénie*, y portant la mention : "Pièces antérieures aux *Minutes*, quelques-unes postérieures à *Ubu Roi*, et qu'il est plus honorable de ne pas publier" (PL. I, p. 1). Cependant, il constituait à notre intention le document le plus important que nous possédions désormais sur les productions textuelles d'un lycéen entre douze et quinze ans. Nous y reviendrons.

En octobre 1888, Jarry entre en classe de rhétorique (notre première actuelle) au Lycée de Rennes. Il y fait la connaissance d'un professeur de physique, M. Hébert, chahuté par des générations de lycéens d'une façon telle qu'il est devenu le héros d'une abondante littérature orale. Son nom se décline en P. H., Père Héb, Ebon, Ebouille, Ebance.

Un condisciple, Henri Hertz, a décrit avec verve une des classes du Père Hébert, où Jarry intervenait à la fin du chahut :

Avec froideur, à l'emporte-pièce, il posait au père Héb des questions insidieuses, abracadabrantes, qui rompaient ses périodes, qui déchiraient son onction. Il l'encerclait et l'étourdissait de sophismes. Il le surmenait. Le père Héb se déconcertait, battait des paupières, bégayait, faisait le sourd, perdait pied. En fin de compte, se dérochant, il s'effondrait sur la table, au milieu des cornues et des machines, chaussait ses bésicles et griffonnait d'une grosse main grelottante un rapport au proviseur...¹.

En compagnie d'Henri Morin, qui avait lui-même hérité des œuvres hébertiques écrites par son frère aîné, Charles, Jarry crée un théâtre d'ombres puis de marion-

1. Henri Hertz : "Ubu et les professeurs", *Nouvelle Revue Française*, septembre 1924.

nettes à gaines, le Théâtre des Phynances, dont les représentations se donnent dans le grenier familial.

A Rennes — le théâtre à Phynances commença dans un vieux paravent... La jeune Alice, blond d'or, fille aînée de Monsieur Hébert, professeur de physique, était merveilleuse en soie bleue — l'ours en peluche et la sorcière aussi.

Monsieur Périer professeur : les polyèdres. Monsieur Jarry s'amuse en classe; mais son travail est exact. C'est élégant, oh bien alors! y a de l'idée! (PL. III, 700).

Compte-tenu des relations existant entre Jarry et la famille Hébert, selon Charlotte, je me suis toujours demandé si ledit professeur n'avait pas été le spectateur privilégié de ces pièces, en particulier *Les Polonais* qui deviendra *Ubu roi*, dont il était le modèle originel. Peut-être ne s'y reconnaissait-il pas, tant les victimes des élèves savent s'aveugler sur eux-mêmes; tant les créations adolescentes savent travestir le réel!

Ces divertissements n'empêchent en effet pas Jarry d'être excellent élève en latin, grec, allemand, français, etc., d'obtenir un premier accessit de version latine au Concours général et, dans la foulée, de passer la première partie du baccalauréat.

L'année suivante, dans la classe supérieure, il a pour professeur de philosophie Benjamin Bourdon, "auteur de livres excellents", dit-il, dont les conseils vaudraient, à son avis, d'être prodigués aux générations nouvelles :

"Pour vous préparer à un travail [...] commencez, plusieurs jours et au besoin plusieurs mois à l'avance, par ne rien faire, ne rien étudier, ne rien lire ou ne lire que des matières futiles et récréatives n'ayant aucun rapport avec l'épreuve à subir. Ainsi votre esprit bénéficiera de ce double avantage : 1 / il ne sera pas fatigué; 2 / il ne risquera pas d'être encombré par des connaissances acquises à la dernière minute et sur lesquelles il y a toute probabilité qu'on ne vous interrogera pas (PL. II, 393).

Le même judicieux pédagogue faisait connaître la pensée de Nietzsche, que le Mercure de France n'avait pas

encore traduit en français, à ses élèves. Et Jarry obtient la seconde partie du baccalauréat (mention bien) en 1890. Charlotte précise son emploi du temps :

Brillants examens avec dispense d'âge. A 5 heures du matin, le café au lit avec les dictionnaires, bicyclette, guitare, avec squelettes blancs sur fond noir qui jouent au clair de lune — son œuvre-carabine (PL. III, 702).

Les matières scolaires, en dépit du régime rigoureux de l'époque, n'entravent point la création. Jarry, qui se souvient d'avoir eu un accessit en chimie l'année précédente, et qui se plait à mettre ses leçons en pratique (toute la gouttière était brûlée par les acides des expériences de chimie" écrit Charlotte), compose un "opéra chimique", *Les Alcoolisés*.

Ces excellentes dispositions inclinent Jarry à préparer le concours d'entrée à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm (section Lettres) en redoublant sa rhétorique au Lycée de Rennes, comme c'était l'usage en ce temps. Il devient donc un "vétérant" et obtient une dispense d'âge du Recteur de l'académie de Rennes, puisqu'il n'a pas encore dix-huit ans, pour se présenter au concours qui devrait faire de lui un fonctionnaire ¹. Il n'est pas admissible à l'oral et s'en vient, en octobre 1891, poursuivre sa préparation au Lycée Henri IV en qualité d'externe en rhétorique supérieure.

C'était le temps où, près du Panthéon, ces futurs normaliens, avocats, voire officiers ou médecins, suivant les projets qui leur suffisaient à l'époque et hors desquels leurs familles ne voyaient pour eux point de salut, s'informaient, assez à fond pour s'en glorifier aujourd'hui, du grec auprès de M. Poyard, trop impeccable helléniste pour qu'aucun s'étonnât à sa confiance favorite : qu'il avait beaucoup connu Aristophane, — ou de la philosophie en notant le cours, précieux entre tous, de M. Bergson, qui

1. Les pièces attestant cette demande de dispense, transmise par le proviseur du Lycée de Rennes, ont été publiées par Henri Bordillon dans *L'Etoile-Absintbe*, n° 3, oct, 1979. pp. 51-53.

improvisait devant ces adolescents s'éveillant au sérieux, sa théorie du Rire¹.

"[...] Ces "vétérans de rhétorique", au moins les meilleurs d'entre eux, se fussent joués à traduire Horace en vers français aussi bien qu'Anquetil, et composaient force pastiches, suffisamment réussis d'ailleurs, de Victor Hugo ou du Parnasse", écrit Jarry dans *Albert Samain, souvenirs* (PL. III, 531).

Ces lignes permettent de cerner deux traits de la culture potachique : la connaissance approfondie des textes anciens, la parodie des auteurs modernes — les contemporains leur étant encore inconnus.

Un de ses condisciples, Gandillon Gens-d'Armes, a brossé le portrait de Jarry dans la khâgne d'Henri-IV. Il le montre studieux mais non dépourvu de répartie. Au professeur de latin, il assure qu'il forme son style dans Aristophane : non pas le texte grec, mais les notes en latin éclairant les passages obscènes, dans la traduction française de Poyard, ci-dessus mentionné. Mais surtout, on le voit pratiquer l'un des rites obligés du khagheux : le laïus, discours improvisé, à propos de tout et de rien, imposé par les camarades. Jarry doit traiter du Turkestan. Il se lance à fond dans l'Orient lointain, parle des Turcs, de Pierre Loti, justifie ses digressions à l'exemple de Cicéron, de Sénèque et de Quintilien, revient au sujet en évoquant Gengis Khan, Mahomet, la mosquée de Sainte Sophie et ne s'interrompt que lorsque le tambour annonce la fin de la récréation².

Au demeurant, ce témoignage ne fait que confirmer l'opinion qu'on se peut former à la lecture du "Mémoire explicatif du terrible accident du 30 février 1891" (PL. I, 161), que Jarry avait composé l'année précédente au Lycée

1. Les notes prises par Jarry aux cours de Bergson en 1891-92 et 92-93 sont désormais déposées à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Elles ont été présentées et analysées par Catherine Stehlin : "Jarry, le cours de Bergson et la philosophie", *Europe*, n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 34-51.
2. Voir : C. Gandillon Gens d'Armes : "Alfred Jarry au lycée Henri-IV", *Les Marges*, janv. 1922, pp. 41-47.

de Rennes dans les mêmes conditions. Tous les traits de la fatrasie médiévale, du coq-à-l'âne, du non-sens, à proprement parler, s'y trouvent mis en œuvre. Voici la péroraison :

Voilà les faits, rapportés avec l'impartialité d'un suppositoire qui exerce depuis dix ans les nobles fonctions de bec de gaz. Je pense donc qu'aujourd'hui la question est complètement élucidée ((PL. I, 162).

Même s'ils n'ont pas infléchi sa vision du monde, ses professeurs de philosophie ont marqué son discours de façon telle qu'il y fera favorablement allusion à mainte reprise. Ainsi lorsqu'il aura à traiter du temps dans l'art, dans une conférence en 1901 ((PL. I, 637) ou bien quand il qualifiera l'œuvre de génie projetée par le héros des *Jours et les nuits* :

Des professeurs de philosophie chantent que cette similitude aux productions naturelles est du Chef-d'œuvre'' ((PL. I, 794).

Mais la création, collective ou individuelle, des lycéens obéit à des lois telles que le contenu du cours enseigné n'a qu'une importance infime au regard de leurs modes de perversion.

Caractéristiques de l'œuvre potachique

Grâce aux textes rapportés par Jarry, à ceux qu'il a eu la prescience de conserver, il est possible de dégager les traits essentiels de cette culture potachique. Evidemment, on ne saurait, dans l'ensemble de ces documents, faire le partage exact entre ce qui est propre à l'individu Jarry, ce qui provient de ses camarades de classe connus et repérés par ses biographes, et ce qui appartient à l'ensemble de la catégorie "potache français des années 1880-90". Il n'est pas question de recommencer ici la querelle des médiévis-

tes sur le caractère collectif et populaire de la chanson de geste : la geste ubiquie (qui n'était alors qu'hébertique) fut conçue, à l'origine, par au moins une classe de lycéens, mais elle a bel et bien été transcrite par les frères Morin et trois ou quatre condisciples, et finalement composée par Alfred Jarry qui en est l'inventeur, au sens légal du terme, si je puis dire : c'est lui qui a cousu les épisodes entre eux, qui les a transposés dans le genre théâtral, qui a rédigé les dialogues, fait éditer et jouer le texte. Ceci démontrant d'ailleurs aux chercheurs épris de théorie qu'il n'y a pas de culture "en soi", celle-ci étant nécessairement le produit de groupes sociaux donnés, de même qu'il n'y a pas de langue qui ne soit réalisée dans une parole : sous prétexte de clarifier la connaissance, les concepts abstraits nous ont bien souvent fourvoyés dans des débats sans issue parce qu'erronés à la base. Je ne prendrai donc en compte, ici, que ce qu'indiquent les textes transmis par Jarry, en supposant qu'ils expriment fidèlement la voix potachique, comme le laisse entendre la formule qualifiant *Ubu Roi* "restitué en son intégrité..."

Prise globalement, cette culture se caractérise par un langage imitatif et parodique; par la création d'un monde, de personnages opposés au monde officiel et aux images modèles; par une thématique triviale et scatologique.

L'expression de l'enfant se forme à partir de modèles établis qu'on lui conseille d'imiter à la lettre. Mais celui-ci, rebelle à l'autorité, reproduit l'exemple avec un léger gau-chissement, allant du burlesque à la parodie. Ainsi *L'Enfer* ((PL. I, 28-29) rapporte en alexandrins réguliers la visite dantesque aux mondes souterrains où brûlent ensemble l'élève et le pion! Ce qui frappe dans tous les poèmes écrits par Jarry entre douze et quinze ans, c'est la maîtrise dont ils témoignent dans l'ordre de la versification, classique mais aussi romantique, voire parnassienne. Le jeune poète connaît, au printemps 1888, une période de romantisme macabre à laquelle Victor Hugo, le *Faust* de Goethe, *Child Harold* de Byron et surtout les *Caprichos* de Goya ne sont pas étrangers. Ce qui témoigne qu'une certaine lit-

térature, excédant le cadre rigide du programme scolaire, franchit les portes du lycée, d'autant plus facilement que les externes en font la contrebande. Alexis Lemaître qui fit ses classes sous le second Empire, évoque avec délices et frémissement *L'Ane mort et la femme guillotinée*, de Jules Janin, qui pénètre ainsi jusque dans l'étude commune aux pensionnaires et aux externes. Notons, au passage, la prépondérance de l'étude dans la formation de l'interne à cette époque : on a calculé qu'il y passait, en 1876, 7 h 30, par jour, contre seulement 4 de classe. Jarry, qui fut durant sa scolarité, externe et bénéficia de la réforme de 1880, devait bien y passer cinq heures quotidiennement, ce qui explique les nombreuses occurrences des "maîtres d'études" comme on disait nouvellement, dans les œuvres potachiques. Ce qui laissait tout loisir aux élèves pour composer des pièces de théâtre qu'ils représentaient devant le cercle familial. Ici la tradition des collèges de jésuites rejoint les habitudes sociales de l'époque, octroyant aux enfants un guignol, une lanterne magique ou un théâtre d'ombres. Et Jarry multiplie les saynettes inspirées de Florian (*Le Billet de loterie de Scapin*, qui figure au petit nombre des élus dans *Faustroll* (PL. I, 666), de Molière, du guignol lyonnais, d'Hanswurst ou de Benedix, un dramaturge allemand fort prisé des manuels scolaires. Il s'aventure aussi dans le vaudeville (conçu, à l'origine, comme une comédie comportant des morceaux chantés) et dans l'opérette ou l'opéra-bouffe. Ceci aura pour conséquence le théâtre mirlitonesque, auquel Jarry s'est adonné jusqu'à la fin de sa vie et qui est incontestablement l'écho, réalisé par un adulte, des scènes potachiques, dont il perpétue les traits majeurs : représentation de types et de tics, incarnant l'essence de l'humanité; principe de littéralité (les mots sont pris au pied de la lettre); mirliton, vers faciles, séries verbales ou paronomases¹.

1. Sur cet aspect précis du théâtre mirlitonesque, voir : Henri Béhar : *Jarry dramaturge*. Paris, Nizet, 1980, pp. 135-161.

Ici, les lectures de jeunesse, extra-scolaire, croisent celles des programmes officiels. Et les albums de Christophe, de Töpffer (nos premières bandes dessinées) auxquels Jarry voue une particulière prédilection, viennent nourrir ses comédies. Ce sont : *L'Ouverture de la pêche* (1888, PL. I, 107); *Le Futur malgré lui* (1889, (PL. I, 138) — dont les personnages proviennent, partiellement de M. Jabot¹ et dont la scène finale reparaitra, transformée, dans *Ubu enchaîné* —. Une œuvre mirlitonesque comme *L'Objet aimé*, publiée en 1903, provient de deux albums de Töpffer : M. Vieuxbois et le *Docteur Festus*. Ce dernier titre étant, semble-t-il, à l'origine de la dénomination du Docteur Faustroll qui, comme son précurseur genevois, entreprend un grand voyage d'instruction. De la même façon, une célèbre réplique de *La Famille Fenouillard* figure, en situation, dans *Le Manoir enchanté* (p. 36), opéra-bouffe récemment découvert par Noël Arnaud. C'est à l'exemple de ces albums que l'élève Jarry a l'idée d'illustrer ses pièces, comédies ou tragédies épiques, de dessins représentant ses personnages en action qui, outre le graphisme plaisant, sont de véritables documents sur l'allure et la tenue vestimentaire du monde lycéen, maîtres et élèves. La totalité en est reproduite dans le volume de la Pléiade.

Des personnages et des situations du *Gil Blas* de Lesage, de *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, reparaitront dans *Ubu enchaîné*. Bien que cette œuvre soit explicitement revendiquée par Jarry adulte, nous avons toutes raisons de croire que de telles scènes sont issues de la période potachique. Mais ce sont les intrigues de Corneille qui apparaissent les plus productives dans les scénarios des *Antliaclasses* (PL. I, 88 sq.) et d'*Ubu Roi*, imitant, de loin, la conjuration de Cinna.

Au vrai, l'élève n'a guère besoin d'aller chercher dans les livres les modèles à imiter et à parodier, puisqu'il a

1. Voir : Rodolphe Töpffer : *M. Jabot*, *M. Crépin*, *M. Vieuxbois*, *M. Pencil*, *Docteur Festus*, *Histoire d'Albert*, *M. Cryptogame*. Paris, Ed. Pierre Horay, 1975, 285 p.

devant lui, à longueur de journée, ces exemples vivants que sont ses maîtres. Evoquant "les Paralipomènes d'Ubu" (supplément au livre des Rois, dans la Bible), Jarry fait observer : "Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs (PL. I, 476). En effet, qualités et défauts s'y trouvent réduits à l'état de tics gestuels ou verbaux, que les élèves s'empressent de repérer. *Un cours de Bidasse* (PL. I, 51), *Les Alcoolisés* (PL. I, 145) et surtout *Ubu cocu* nous montrent, sur le mode dérisoire, plusieurs professeurs en action. Ainsi, la conscience : "Monsieur, et ainsi de suite, veuillez prendre quelques notes", adopte, nous dit-on l'élocution du professeur de philosophie, B. Bourdon, dont, par ailleurs, je trouve la thèse sur *l'Expression des émotions et des tendances dans le langage* remarquable. On pourrait s'amuser à montrer quelles caricatures du professeur de physique (Hébert), de mathématiques (Périer), de sciences naturelles (Legris) se retrouvent ici et là, de *Sicca Professeur*, dont le parler anglo-français se prolonge dans *Ubu enchaîné*, à *Onésime ou les tribulations de Priou*. Mais Noël Arnaud l'a déjà fait ¹, je n'y reviens pas, sauf pour signaler que si les types scolaires sont à l'origine de certaines pièces, l'imagination enfantine leur attribue, par la suite, des caractères tels qu'ils acquièrent dans le cycle d'Ubu une totale autonomie à l'égard du modèle. Ce qui ne veut pas dire que la parodie en soit absente, bien au contraire, mais elle s'exerce davantage sur des textes : *Oraisons funèbres* de Bossuet, répliques de *Macbeth* et, d'une façon générale, toutes les scènes conventionnelles recensées dans les chrestomaties et autres morceaux choisis : départ du chevalier pour la croisade, songes prémonitoires, adieux éplorés de la Reine, discours du trône ou des Etats-Généraux, messages des ancêtres... sans oublier des phrases toutes faites, représentatives de la sagesse des

1. Voir : Noël Arnaud : *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*. La Table Ronde, 1974, p. 267 sq.

nations, les mots historiques qui se trouvent dévalués par le contexte : "O les braves gens" s'écrie Ubu, à la bataille, comme Guillaume à Reichoffen¹.

Les élèves, s'ils ne répondent pas encore au principe de synthèse énoncé plus haut, n'en sont pas moins d'excellents modèles pour la construction de l'œuvre potachique, particulièrement *Onésime ou les tribulations de Priou, pièce alquémique* (PL. I, 475 sq.) dont le héros est un cancre absolu. De même que l'intonation spécifique donnée à l'interprète d'Ubu dans la mise en scène initiatique de Ligné-Poe était inspirée de celle de Jarry, faite d'une diction bretonne et d'une ligne mélodique qui sert à apprendre les leçons par cœur, de même l'idée de donner à chacun de ses personnages "l'accent du rôle", belge, anglais, marseillais, dans le théâtre mirlitonesque, me paraît résulter de la pratique potachique.

Allant plus loin, j'oserai dire que l'anachronisme, principe structurant l'œuvre éternelle selon Jarry : "Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite" (PL. II, 641), dont nous examinerons les effets au chapitre V, est issu de la mentalité potachique qui se plaît, involontairement ou par jeu, à télescoper les événements sur la ligne du temps.

Les potaches travestissent les leçons du monde adulte, transformant le personnel éducatif en héros de leur littérature. Mais, par une logique du dénigrement, de l'irrespect, ils en font des héros à l'envers, dotés de propriétés absolument négatives. Bakhtine a énoncé le phénomène pour la culture populaire du Moyen Âge : "logique des choses à l'envers, du contraire, des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrône-

1. Voir : Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, op. cit., p. 60 sq.

ments bouffons"¹; cela vaut, en tous points pour la culture potachique, et Jarry n'aura qu'à le confirmer, doctoralement, au moyen du Bâton-à-Physique "Axiome et principe des contraires identiques", Ubu n'est pas seulement un roi de Carnaval, il réunit en lui caractéristiques du fripon, du bouffon et du sot, figures populaires dont la tradition s'est déportée des fêtes collectives vers la cour de récréation.

Remarquons ceci : selon ses origines légendaires, le P. H. est d'abord un monstre, l'ogre qui terrorise et fascine les petits enfants, comme le masque qu'ils portent au carnaval. Le récit reconstitué par Charles Morin ne laisse aucun doute à ce sujet², de même que l'hymne "craignez et redoutez le Maître des Phynances" (PL. I, 517) comme l'a fait observer François Caradec³. Ce n'est qu'à la suite de sa transformation en petit poisson et sa surrection à Paris, "au XIV^e siècle, sous le règne du roi Charles V", qu'il prend une allure grotesque. Au demeurant, l'ogre et le bouffon sont deux types permanents de la culture du potache, mais apparaissent à un âge sensiblement différent, me semble-t-il. Du monstre, Ubu a conservé le besoin de satisfaire sans délai ses instincts. C'est un ventre qui absorbe tout ce qui se trouve à sa portée, au propre comme au figuré, l'or aussi bien que la merde, l'un étant le substitut de l'autre, comme l'enseigne Freud. Fripon, il l'est quand il s'empare du veau destiné à ses invités, mais davantage encore lorsqu'il s'empare du trône de son bienfaiteur et le massacre, lui et sa famille. Mais les horreurs qu'il accomplit, nous le savons bien, sont "pour rire", car ce n'est qu'un bouffon, inversant les notions nobles de justice, de sagesse et de commandement. A preuve les

1. Michel Bakhtine : *L'Oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.
2. Publié par Charles Chassé dans : *Sous le masque d'Alfred Jarry. Les sources d'Ubu roi*, Paris, Floury, 1921, il est reproduit dans *Ubu*, Folio/Gallimard, 1978, p. 446 sq.
3. Voir François Caradec : *A la recherche d'Alfred Jarry*. Paris, Seghers, 1973.

séances du Conseil qu'il préside en tuant tout le monde avant de s'en aller. Mais Jarry a bien insisté sur ce point dans *Questions de théâtre* : on ne saurait lui prêter aucune consistance, Ubu n'est qu'un sot, il ne pouvait dire de mots d'esprit, d'où ses formules absurdes "j'ai des oreilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre" (III, 7) "monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel" (IV, 6) et ses déclarations péremptoires "il faut qu'une trappe soit ouverte ou fermée" (*Ubu Cocu*, PL. I, 503).

Le fait qu'Ubu constitue un univers particulier, avec ses objets et son langage propre, régi par des lois différentes des principes universels, n'est pas pour nous étonner. Bakhtine l'a relevé pour les personnages analysés dans le roman occidental :

Le fripon et le bouffon et le sot créent autour d'eux des micromondes et des chronotopes spéciaux (...). Ces personnages apportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique; deuxièmement (ce qui, évidemment, découle de ce qui précède) leur existence-même a une signification non point *littérale* mais *figurée*; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement (rattaché à ce qui précède) leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas¹.

On peut en conclure que le personnage ubuesque n'a pas d'autre signification que d'exhiber dans la cour de

1. Michel Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1979, pp. 305-306. Le chronotope est l'espace-temps, romanesque, que nous n'avons pas à considérer ici puisqu'Ubu se manifeste au théâtre, auquel il impose d'ailleurs sa propre conception de l'espace et du temps, attachés à sa monstrueuse personne (voir notre *Jarry dramaturge*, *op. cit.*).

récréation, et par la suite sur la place publique, ce que les bienséances isolent et refoulent, ou, pour parler Ubu : "Et comme Platon distingue trois âmes, ce qui n'est pas trop pour notre volume je suis l'âme de la gidouille" (PL. I, 495), cette gidouille représentant la puissance des appétits inférieurs. Cependant, pour rétablir l'équilibre entre ces trois âmes, le rire vengeur des potaches ne se manifeste pas sans solution de continuité dans leurs élaborations littéraires.

La thématique des œuvres potachiques constitue des réseaux discontinus, des séries anastomosées de manière aléatoire. Pour aller à l'essentiel, j'en énumérerai trois seulement, parmi plusieurs autres.

La première est la série scolaire. Les sobriquets en sont la marque initiale : Roupias tête de seiche, Pas fort, Sicca-crotte sèche surveillant général; Ratpias, Nez-de-Tabac, Pet-sec Coco Tablette, Rhôta, lycéens; Bidasse, professeur. Suivent les charades, les calembours (les voraces et les coriaces, dans *Ubu Roi*; Epictète, le pique-tête instrument ingénieux dans *Ubu Cocu*, (PL. I, 516), et surtout les séries paronomastiques (sacripant, mécréant, musulman — Polognard, soulard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communard — capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon — (PL. I, 395). L'oreille des potaches, de toutes générations, est sensible à certaines sonorités, telles le lac Titicaca, la Mer d'Azov ("merdazoff" dans *Ubu Roi*). Ils déforment des mots, phoniquement ou graphiquement : telle est l'origine de phynance, prophaiseur de Pfuisc etc. Cependant leur spécialité est ce que j'appellerai la traduction sauvage : "Ego sum Petrus = les gosses ont pété" (PL. I, 468). Jarry adulte se plaira à en perpétuer la tradition : "*In exitu Israel de Aegypto = In exitu*, tout soldat, Israel, qui ne sait pas le latin; — *de Aegypto*, ne peut être promu officier" (PL. II, 375); de même, le deus ex machina des classiques devient "le Dieu retiré de la machine" (PL. II, 462) et la devise latine *Si vis pacem, para bellum* sera traduite pour le Ministre de la guerre par "civisme" (PL. I, 418).

Toujours attentif au vocabulaire particulier des groupes sociaux, Jarry relèvera, dans son ultime roman, *La Dragonne*, l'argot des polytechniciens. Jeanne, dit-il, "avait retenu force termes de l'École, disait *un singe* pour un dessin, *un berzélius* pour une pendule, *il jadote* pour il pleut, *un zèbre* pour un cheval, et tout cela elle se flattait de non point le dire mais de le *laiusser*" (PL. III, 446). Plus loin, il indiquera que son héros fut "*cacique* de première année" (PL. III, 452).

Encore que Jarry ait pu connaître ce langage particulier par les préparateurs d'Henri IV, nous savons, par une lettre de Laurent Tailhade, qu'il lui avait emprunté un livre sur ce sujet¹. C'est dire qu'il poussait assez loin le souci de la documentation — quoi qu'il en ait dit par ailleurs — et qu'il avait une conscience exacte du phénomène, sans doute d'après sa propre expérience de khâgneux.

Si les jeux de mots à résonances scabreuses sont communs à tous les potaches, l'art du *laius* ou de l'amphigouri semble réservé à la catégorie supérieure des khâgneux, de même que le canular est une spécialité revendiquée par les Normaliens. A l'exemple précédemment cité, il faut joindre plusieurs textes de Jarry qui traitent avec sérieux des sujets les plus filandreux, de sorte qu'on ne peut décider de quelle catégorie ils relèvent; à moins de les tenir explicitement pour des exposés de rhétoricien en herbe. Ainsi "Visions actuelles et futures" (PL. I, 337 sq.) peut apparaître comme une réflexion sur l'anarchie. Mais, par sa structure et son contenu — qualifiant le discours anarchiste d'"apparente logique éblouissante de potaches" c'est également un *laius* opposant les attributs ubuesques et pataphysiques aux revendications libertaires. De même "Être et vivre" (PL. I, 341 sq.) est un brillant éloge de la mort, s'appuyant sur l'exemple de Lesteven, condamné à mort qui évita l'exécution en se précipitant par la fenêtre

1. Dans le *Dossier de la Dragonne* (Dossier du Collège de Paraphysique n° 27, p. 39), Maurice Saillet indique que Jarry avait emprunté *L'Argot de l'X* à Tailhade.

de sa prison, en même temps qu'un discours de casuiste absurde. Qu'on en juge par le début : "Au commencement était la Pensée ? ou au commencement était l'Action ? La Pensée est le fœtus de l'Action, ou plutôt l'action déjà jeune..."

Etayé par Saint Thomas, l'argument ontologique d'Ellen dans *Le Surmâle* est du même ordre. "L'Amant absolu doit exister puisque la femme le conçoit, de même qu'il n'y a qu'une preuve de l'immortalité de l'âme, c'est que l'être humain, par peur du néant, y aspire" (PL. I, 215). De la même eau sont "les pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien" (PL. I, 265), prétendument "traduits pour la première fois en langue vulgaire, avec le texte latin, le seul qui ait été conservé", dont on ne s'étonnera pas qu'il traite des fantasmes obscènes d'un ermite styliste. En relation avec ce texte apparaissent les trois derniers chapitres des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* attribués à Ibicrate le Géomètre, disciple du précédent, et parodiant le discours platonicien. A ceci près qu'ils renvoient à la pataphysique mise en œuvre dans *César-Antéchrist* et au calcul de la surface de Dieu.

En vérité, tous ces raisonnements fallacieux reposent sur une série d'arguments mis au point par les lycéens de Rennes, sous le nom de cette "pataphysique", dont les éléments concrets sont le bâton-à-physique", et la chandelle verte.

Ce terme, ne l'oublions pas, est d'abord une création collective et potachique. En relatant les origines des *Polonais*, Charles Morin signalait son rôle à la naissance du héros : "Le P. H. fut baptisé à l'essence de pataphysique par un vieil Homme-Zénorme en retraite qui habitait une cassine au pied des montagnes de la Chine et le prit pour garder ses polochons. (Les polochons étaient des animaux assez semblables à de gros porcs; ils n'avaient pas de tête, mais, en revanche, possédaient deux culs, un à l'avant, l'autre à l'arrière)¹. Je cite longuement, pour qu'on voie

1. Texte de Charles Morin, fourni par Charles Chassé, *op. cit.* et reproduit dans *Ubu*, Folio/Gallimard, p. 446.

bien les traits constitutifs de la création potachique : ces polochons proviennent incontestablement du dortoir. Dans un précédent ouvrage, j'ai retracé l'histoire des apparitions du concept dans l'œuvre de Jarry¹. Résumons : dans *L'Echo de Paris*, mensuel illustré (28 avril 1893) la carte du Père Ubu le qualifie de "docteur en pataphysique" (PL. I, 181), doctrine et technique lui permettant de substituer les Grands Serpents d'Airain Avalers de l'Immonde (en d'autres termes la pompe) aux vidangeurs irrespectueux. C'est dire, là encore, combien la pataphysique est consubstantielle au laïus et aux thèmes foetal et fécal des potaches rennais. Très brève mention en est faite, à nouveau en 1894, au linteau des *Minutes de sable mémorial* (PL. I, 172) : "La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé (cf. Pataphysique)". Puis dans la même page, et toujours sous forme abrégée, elle vient étayer l'argumentation de l'auteur selon lequel il est nécessairement supérieur à son public puisqu'il a tout prévu dans son livre, y compris la présence du lecteur.

L'année suivante, le pataphysicien et son indispensable bâton-à-physique font leur apparition dans *César-Antéchrist* pour affirmer le principe d'identité des contraires (PL. I, 290), lequel était, dès le début, concrétisé par les polochons! Quelles que soient les significations complexes et multiples dont le Jarry symboliste charge ce concept, il n'en garde pas moins trace de ses origines.

Réincarnation du Père Hébert, le père Ubu, qu'il soit roi, enchaîné ou cocu, est Docteur en pataphysique, science dont il s'affirme l'inventeur. Jarry annonce ainsi *l'Almanach du Père Ubu pour le XX^e siècle* :

Un trait de la silhouette de ce pantin est mis en lumière ici, qui n'avait point servi dans *Ubu roi* ni sa contre-partie *Ubu enchaîné* : nous parlons de la... "pataphysique" du personnage, plus simplement son assurance à dissenter *de omni re scibili*, tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité mais dans

1. Voir : Henri Béhar : *Jarry dramaturge. op. cit.* p. 184 sq.

ce dernier cas suivant une logique d'autant plus irréfutable que c'est celle du fou ou du gâteux (PL. I, 1211).

J'ajouterais, pour ma part, logique de l'enfant, ce qui n'a rien de péjoratif dans la série énumérée, puisqu'à chaque fois il s'agit de mentalité différente.

De fait, plusieurs soliloques d'Ubu, dans les pièces, illustrent déjà cette faculté de laisser, mais ils sont moins systématiques que dans les Almanachs.

Le docteur Faustroll, parapsychicien, partage, sur ce point, sa science avec Ubu. Si, dans l'ouvrage qui lui est consacré, des passages entiers reprennent les éléments exposés à propos d'Ubu (cf. PL. I, 730), les "Éléments de parapsychique" étalent, de façon raisonneuse, dirons-nous, les sens du concept introduit par les potaches. Ensuite de quoi, la pataphysique revêt un contenu propre à Jarry adulte, aussi bien dans *Faustroll* que dans *Les Jours et les nuits*. Reste que toute l'œuvre est marquée au sceau de cette logique enfantine, à la lumière de la chandelle verte. Celle-ci, selon Charles Morin, serait apparue initialement dans *Les Héritiers*, pièces perdue.

La chandelle verte était un signal que le Père Hébert mettait à sa fenêtre pour correspondre avec ses complices durant les expéditions nocturnes de ceux-ci¹.

A l'époque, les chandelles, fabriquées à la graisse de porc revêtaient, en vieillissant, une telle couleur. Peut-être cet objet fait-il écho à un cours de physique du Père Hébert, de même que le Bâton à physique, sans doute utilisé au cours des expériences ? Tous deux auront, dans l'œuvre ultérieure de Jarry, un symbolisme phallique très élaboré qui, quoique inexprimé, n'avait sans doute pas échappé à ces jeunes gens de quinze ans.

Ecrivain précoce, Jarry s'intéresse, dès l'âge de douze ans, au monde environnant, qui se referme sur l'univers scolaire. Ses écrits de cette époque traitent des élèves, des pions, des professeurs, saisis dans leurs activités profes-

1. Charles Chassé : *Sous le masque d'Alfred Jarry, op. cit.* p. 40.

sionnelles quotidiennes ou exceptionnelles, telle la visite de l'inspecteur (PL. I, 26). Les chahuts et autres divertissements scolaires n'y sont pas dissimulés, comme le lancer de bourdons trempés dans l'encre (PL. I, 53 et 57). Le chroniqueur des potaches, A. Lemaistre, évoque avec tendresse leur activité : "La ménagerie était l'objet des soins les plus tendres; pour ses hannetons, le collégien cueillait les feuilles délicates du lilas; il se procurait à grand peine celle du mûrier pour nourrir les vers à soie qui venaient d'éclore; il rapportait de chez lui des provisions de farine et de lard destinées à engraisser ses souris et gardait aussi pour elles le fromage de son déjeuner ou les croûtes qu'il obtenait de ses voisins..."¹ Mais le séquestre, depuis disparu, n'épargnait pas les coupables (PL. I, 22). C'est au crédit de cette série scolaire qu'il faut porter certaines inventions verbales, telles la pataphysique, la merdre et les graphies spéciales, personnelles d'Ubu, qui sont des marques d'appartenance, au même titre que l'élève appose son nom sur ses livres et cahiers ajoutant un distique :

Si vous voulez savoir mon nom
Regardez dans le petit rond.

ou encore, à l'intention de l'emprunteur indélicat, accompagnant un dessin de pendu :

Aspice Pierrot pendu
Qui unc librum n'a pas rendu;
Pierrot pendu non fuisset
Librum si reddidisset².

La seconde série, constitutive de l'œuvre potachique, est la série triviale. Contrairement à l'éducation scolaire, qui semble ignorer les nécessités quotidiennes de l'existence, et à la grande littérature qui, par principe, s'en détourne, la culture potachique se consacre à la nourriture et ne dissimule rien du cycle alimentaire. On dort, on

1. Alexis Lemaistre : *Potaches et bachots*, op. cit. p. 22.

2. Alexis Lemaistre : *ibid.*, p. 29.

baffre, on se livre à des orgies dans les œuvres potachiques (voir le festin d'*Ubu roi*). On y célèbre même le "sacrement du cocuage" (*Ubu cocu*, (PL. I, 499), sans doute à l'exemple de Rabelais dont l'œuvre est exceptionnelle, puisqu'elle prend à son compte les thèmes populaires de son temps. Il s'agit de scènes étendues à plaisir, tout simplement parce qu'elles sont exclues ailleurs. La trivialité de ces scènes n'est pas à confondre avec la grossièreté. Il n'y a rien que de naturel dans l'expression des fonctions... naturelles du corps!

Ceci nous conduit à la troisième série, certainement la plus caractéristique, et commune à toutes les générations scolaires. C'est la série obscène et scatologique. L'étude de Cl. Gaignebet sur le folklore contemporain des enfants est, à cet égard, très significative. A vrai dire, l'obscénité n'est pas très représentée dans les œuvres de jeunesse rassemblées par Jarry. Les attributs sexuels n'y ont, explicitement du moins, qu'une place très restreinte. En revanche, le thème fécal y tient une place prépondérante. Depuis Saint-Brieuc-des-choux qui chante la pompe à vidange de Rouget (PL. I, 25), jusqu'aux *Alcoolisés* (PL. I, 145) en passant par les diverses versions des *Antliaclasses*, Jarry traite de la matière, au sens des médecins moliéresques. Le thème, autrement modulé, se poursuit dans le cycle ubuesque. Il atteint même le début des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, lequel habite 100 bis rue Richer, où un critique perspicace comme François Caradec a reconnu la désignation des lieux (cent = sent; c'est la même qui achève *Bidasse et compagnie*, (PL. I, 71) et le confrère parisien du génial Rouget de Lorient. En somme, si Jarry, dès l'âge de douze ans, est enclin à traiter ce thème en raison de l'importance qu'il revêt dans une région fière d'être le berceau du chou-fleur breton, son talent précoce ne fait qu'accentuer un thème déjà élaboré par les potaches rennais, qu'il conduira à la consécration au Théâtre de l'Œuvre.

Curieusement, à partir de 1888, ce thème fécal rencontre, chez Jarry, le thème légal, de même qu'en 1888 il

se complique du thème foetal. Ce dernier semble issu des leçons et du cabinet d'histoire naturelle dont s'honorait le lycée de Rennes. Quant à l'accent mis sur la mort, il peut, au premier abord, apparaître comme un thème obsédant primitif de l'écrivain qui aurait connu, vers les quinze ans, une sorte de crise.

Sans écarter les données individuelles, je pense qu'ici Jarry se fait l'interprète de son groupe social et de sa classe d'âge. Il exprime poétiquement l'obsession de sa génération à l'égard des catastrophes naturelles provoquant la mort : *Le Simoun*, *L'Avalanche*, *Le Vent*, *La Neige*, *L'Incendie* (PL. I, 84 sq.). Tels sont quelques-uns des titres de poèmes les plus significatifs. Il y a aussi l'angoisse d'être enterré vivant (PL. I, 116) ou d'une méprise sur l'état de léthargie (*Le carabin*, (PL. I, 117). Puis viennent les visions, plus classiques du Gibet (*Fourches patibulaires*, *La seconde vie ou Macaber*, PL. I, 119, 131); de la danse macabre (PL. I, 122) les réflexions sur la destinée et l'insondable mystère de la mort.

Or, cette mort, si fréquente dans les cours de récréation sous forme de simulacre, abonde dans le cycle ubuesque et scelle pratiquement chaque livre ultérieur de Jarry : *L'Amour absolu*, *Messaline*, *Le Surmâle*, *La Dragonne*. Ce thème, né dans l'univers potachique et traité, au début, sur le mode carnavalesque, aura été exploré sous toutes ses formes jusqu'au voyage aux enfers.

Cette insistance sur les excréments, la pourriture du corps, ne tend à rien moins qu'à réagir contre une culture étouffante, un dressage savant abstrait du réel, à réduire la part de l'esprit au profit de la matière. Ou plus exactement à équilibrer l'une par l'autre. L'unité voulue du bas et du sublime rapproche la culture potachique de la culture populaire, en fait un sous-ensemble. Soit directement par la figure centrale du héros grotesque, carnavalisé, et par les traces explicites de folklore régional dans les textes de Jarry; soit, indirectement, par l'intermédiaire de références rabelaisiennes telles les moines ivrognes *d'Onésime* et les réponses monosyllabiques *d'Ubu roi* etc. et l'on sait

combien l'œuvre de Rabelais est nourrie d'éléments populaires. Que la culture potachique devienne l'une des formes de la culture populaire, on ne s'en étonnera pas puisque par leur mode de vie (ils constituent un groupe cohérent, fortement uni et solidaire, chargé de traditions) et leurs liens, au moins durant les vacances, avec les milieux populaires, les enfants assurent un trait d'union entre la tradition et l'éducation.

La confrontation des cultures savante et populaire ne va d'ailleurs pas sans conflits dans le milieu scolaire et même chez Jarry, dont l'œuvre est loin de se présenter comme unitaire, constituée qu'elle est de strates, de séries hétérogènes sinon antagonistes. Mais Jarry semble être un interprète conscient de la culture refoulée : il suffit de comparer son attitude à celle des frères Morin qui, sitôt entrés à l'École Polytechnique abandonnent leurs productions de jeunesse, "une couillonade pareille", tandis que leur camarade littéraire retranscrit, conserve, organise des lectures privées et des représentations publiques de l'œuvre collective.

Procédés de promotion littéraire

Il ne suffisait pas à Jarry d'avoir identifié une culture de valeur, dont la substance pouvait nourrir son œuvre future. Il lui fallait en faire reconnaître la qualité par la société adulte. Deux attitudes sont possibles pour celui qui a découvert une *terra incognita*.

Celle du savant, qui en fournit les coordonnées, dresse l'inventaire de ses fouilles et décrit par le menu les épisodes de son expédition; celle du poète, qui rapporte les textes et se contente de les donner à lire.

Au demeurant, Jarry n'a jamais théorisé son attitude à l'égard de la culture potachique. Il s'est même gardé de s'expliquer là-dessus — sauf auprès de quelques intimes — alors qu'on le pressait de le faire. Une semaine après la première d'*Ubu roi*, Charles Morin écrivait à Henry Baüer,

l'un des journalistes qui avaient le plus célébré la pièce, pour lui révéler des détails inédits — c'est-à-dire la collaboration potachique de Rennes. Bäuer, cela ne fait aucun doute, en a parlé à Jarry et aux dirigeants du *Mercure de France*. Aucun ne donna suite à cette révélation. Il n'y eut pas d'affaire Ubu parce qu'il n'y avait aucune tromperie. Jarry avait réussi l'exploit de faire connaître une production textuelle qui, sans lui, fût restée lettre morte. On observera qu'il en eût été de même pour les pièces d'*Ontogénie*, si leur auteur n'avait bénéficié d'une notoriété ultérieure.

Pour promouvoir l'œuvre potachique au niveau de culture reconnue, Jarry a usé de diverses stratégies. D'une part, il s'est efforcé de conquérir la scène. D'autre part, il l'a installée dans la littérature par les procédés qu'offre la "farcissure" : le travesti, l'enrichissement, la contamination.

Le premier écrit public est un parfait exemple de travesti. "Guignol" présente des fragments d'*Ubu cocu*, pièce écrite au Lycée de Rennes, dans une enveloppe passablement symboliste. La première partie débute par un lever de rideau angoissant, annonçant en termes hyperboliques la sanglante tragédie de *L'Autoclète* où le Père Ubu s'invitant soi-même chez Achras, collectionneur de polyèdres, après avoir consulté sa conscience et s'être assuré qu'il ne risque rien, empale son hôte comme une bille de bilboquet. Une scène muette relate l'avènement de la "trinité hirsute des Palotins" jaillis en un élan phallique". Il est probable que leurs inventeurs, qui après tout n'étaient plus des enfants, mais des adolescents travaillés par la sexualité, avaient pensé aux représentations érotiques qu'impliquaient les personnages et les objets qu'ils manipulent, mais ils ne l'avaient pas fait avec l'application de Jarry qui croise les significations symboliques et les surcharge à plaisir ¹ à tel point que le rideau se précipite

1. Voir le témoignage d'Henri Morin, *Ubu*, col. Folio, p. 442.

pour recouvrir une scène aussi horrible et que le phonographe, décrit en une somptueuse prose poétique, calme les nerfs des spectateurs. La troisième partie oppose l'Art et la Science, c'est-à-dire la méthode artisanale du vidangeur Barbapoux aux inventions scientifiques d'Ubu. Un hymne de grand style célèbre la perfection de la sphère et la dignité de la matière : "Et, par notre art sans parèdre, l'Immonde est glorifié". Madame Ubu suit son amant Barbapoux "en ces lieux où sur les murs sont gravés de brunis pentagrammes". On connaît la suite : Ubu survenant, éclairé par ses palotins Herdanpo, Mousched-Gogh, Quatrezoneilles qu'en sa majesté il compare aux chérubins célestes — Barbapoux se réfugie dans le tonneau qu'on ne saurait dire etc. L'ensemble de ce "Guignol", reparaisant dans les *Minutes de sable mémorial*, les contamine irrévocablement. De la même façon, les *Visions actuelles et futures*, déjà citées, renvoient dos à dos l'anarchie et la justice bourgeoise en récusant aussi bien la bombe que la guillotine ou la potence, au profit de la Machine à déceler, de potachique origine! Que dire aussi du plus symboliste des poèmes recueillis dans les *Minutes*, "*Les Cinq sens*", associés à l'histoire d'un fœtus dans un bocal d'alcool que le narrateur s'en va disposer sur une étagère, où se trouve une image comme celle-ci, propre à ravir l'auteur du *Livre des Masques* : "Je vais remplir ma mission dans l'Ombre, avec un remords réel, comme qui va jeter de la berge aux profonds remous, le pante qui passe (PL. I, 208)". On ne mentionnera que pour mémoire l'extraordinaire travestissement que constitue *Haldernablou* nous montrant, en ses prolégomènes, vue depuis l'étoile d'Algol, la colère de Dieu devant les outrances de Sodome et Gomorrhe, son phallus sacré s'en allant ramper "à travers un temple croulant," ainsi qu'un mage découvrant son sexe "beau comme un hibou pendu par les griffes". En effet, un tel procès de dégradation, s'il est répandu dans la culture potachique, et à plus forte raison dans toutes les contre-cultures, échappe au cadre de cette étude puisqu'il relève de la "littérature maldoror" mise au

jour par Rémy de Gourmont et devenue, dès lors, exercice littéraire¹.

Je ne m'attarderai pas sur le système d'enchâssement — nettement mis en relief par Michel Arrivé tant dans ses notices de l'édition de la Pléiade que dans sa thèse² — par lequel *Ubu*, relève de la création potachique, rabaisse *César Antéchrist* et toutes les œuvres où il apparaît, telle *L'Amour en visites*, à la dérision voulue par la jeunesse scolaire, et, inversement, se trouve exhaussé au niveau de la littérature de pointe, si l'on peut se permettre cette métaphore à propos d'un être d'une telle rondeur!

Outre le travestissement et la concaténation, il est un mode de farcissure très subtil, maintes fois utilisé par Jarry : c'est la contamination, par laquelle la pataphysique répand son influence corrosive dans la littérature. Noël Arnaud en a fort bien analysé l'effet-boomerang : "Sous le couvert d'accoter le symbolisme à la pataphysique et ainsi de le renforcer (et en effet il le renforce, mais pour son personnel usage) Jarry instille la Pataphysique dans le Symbolisme³. L'article *Etre et vivre*, déjà cité, qui se présente comme une haute spéculation sur l'anarchie, est précédé par une citation de "Guignol" se référant explicitement à *Ubu* et à la science dont il est l'inventeur, la pataphysique, et renvoie, sur la fin, aux instruments de cette science : "Mes engins ne sont pas construits; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles... (PL. I, 343)".

1. Voir Rémy de Gourmont : "La littérature Maldoror", *Mercur de France*, 1891; H. A. Grubbs : "L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juill.-sept. 1935, pp. 437-440. Maurice Saillet : *Sur la route de Narcisse*, Paris, Mercure de France, 1958, pp. 11-58.
2. Michel Arrivé : *Les Langages de Jarry*. Paris, Klincksieck, 1972, pp. 151-58, 319-324; ainsi que, du même auteur : *Lire Jarry*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976, pp. 100-102. Précisons toutefois que si *Ubu roi* contamine nécessairement *César Antéchrist* dont il est l'acte terrestre, la réciproque ne s'impose pas. *Ubu roi* se présente indépendant, surtout au théâtre. Les relations d'intertextualité à double sens ne se conçoivent que dans un système de lecture postulant la rémanence de tous les écrits.
3. Noël Arnaud : *op. cit.*, p. 127.

Et c'est bien parce qu'ils y percevaient les prémices d'une salutaire révolution que les Marcel Schwob, les Rémy de Gourmont et autres lecteurs ou auditeurs de Jarry facilitèrent l'impression de ses écrits. Qui pouvait être dupe en lisant "Guignol" dont l'essentiel de l'action se passe aux cabinets? Certainement pas Schwob. Quant aux spectateurs d'*Ubu roi*, ils avaient été dûment avertis par *La Revue blanche*. A déceler les multiples voix du poète, son biographe¹ feint de se demander à combien d'individus il a affaire, sachant très bien que la complexité n'exclut pas l'unité. En somme, le vivant est nécessairement divers, contradictoire, ambivalent. Au vrai, de quelque façon qu'il la présente, Jarry ne fait que témoigner pour la littérature potachique, l'esprit qui l'anime et la culture sur quoi elle se fonde.

C'est entendu, Jarry n'est pas Rabelais. Il n'avait pas l'intention de consacrer toute son œuvre à mettre en relief et à faire reconnaître par la société cette culture spécifique des premiers âges. S'il explique Ubu par son passé aux lecteurs de *La Revue blanche*, c'est "afin de liquider entièrement ce bonhomme" (PL. I, 467). Autrement dit de s'en détourner définitivement après avoir indiqué le gisement de ce trésor culturel. François Caradec écrit à ce sujet : "Qu'*Ubu roi* soit [...] une parodie totale de notre culture, c'est bien évident; ce qui est remarquable, c'est qu'il ait existé des collégiens pour l'entreprendre. Alfred Jarry sera le seul à en être conscient²". Encore fallait-il parvenir à une prise en charge du phénomène culturel par les Belles Lettres ou, si l'on veut, l'institution littéraire, du moins la fraction active où s'élaborent les codes, l'esthétique dominante à une époque donnée.

Pourquoi Jarry s'adresse-t-il au Symbolisme, dans sa stratégie de reconnaissance, plutôt qu'au Réalisme et au Naturalisme, dont la thématique est, a priori, plus proche

1. Noël Arnaud : *ibid.*, p. 86.

2. François Caradec : *A la recherche d'Alfred Jarry, op. cit.*, p. 27.

de la culture examinée? Ces mouvements, ces esthétiques coexistant au même moment, il pouvait, indifféremment, choisir l'un ou l'autre. Nous savons maintenant, nous qui disposons des moindres brouillons des grands écrivains, que Flaubert, par exemple, à l'âge de dix ans, avait les mêmes dispositions que Jarry, exposées dans "La belle explication de la fameuse constipation" :

La constipation est un resserrement du trou merdarum, et quand le passage est stérile, c'est-à-dire quand le débouché est rétréci, on appelle cela constipation. Il ressemble à la mer qui ne produit plus d'écume et à la femme qui n'a pas d'enfant. On appelle ce qui sort du trou merdarana, gros et menu. Voilà la production du trou fameux¹.

Mais, s'il a conservé ses écrits d'extrême jeunesse, prouvant que les mêmes préoccupations, et les mêmes modes parodiques, s'imposent aux enfants, de génération en génération, il n'a pas cherché à les faire passer dans l'Institution.

Il faut penser que la culture potachique est le fait d'une minorité de privilégiés : les élèves des lycées et collèges ne représentent, en 1880-90, qu'un quart, au grand maximum, du public scolarisé. Ceux qui parlent au nom des défavorisés — et très peu avec eux — n'ont aucune raison de prendre à leur compte cette expression spécifique. Par ailleurs, les jeunes bourgeois, une fois passé le baccalauréat, abandonnent ce qu'ils considèrent comme un folklore — au sens péjoratif du terme — au profit de la haute culture, qui n'est en réalité que le prolongement des travaux scolaires. La voix du Maître prend le dessus, anéantit toute forme de parodie, considérée comme faiblesse d'esprit, indigence, dépravation et impose un modèle que de rares interventions viennent troubler, celles de Lautréamont et Jarry et particulier.

Lorsqu'il arrive à Paris, Jarry est à même de constater que la pointe extrême de l'institution littéraire, là où se

1. Gustave Flaubert, cité par Jean Bruneau : *Les Débuts littéraires...*, *op. cit.*, p.41.

concentrent les innovations, est occupée par le Symbolisme. Il l'investit en faveur des valeurs nouvelles dont il est porteur, et qui sont simplement le produit de l'école des notables où s'est déroulée sa formation, et dont il est lui-même un fleuron honorable, ne l'oublions pas, s'étant vu décerner un premier accessit de version latine au Concours général des lycées et collèges en 1889. Or ces valeurs que la prétendue grande littérature refuse, constituent l'essentiel d'une culture minoritaire qui demande moins à occuper le devant de la scène qu'à être reconnue et acceptée, ce que Jarry a obtenu, au regard de l'histoire.

En des pages trop succinctes, il a évoqué, à propos d'Albert Samain, sa découverte éblouie du Symbolisme dont il fera élection pour investir la littérature :

On imagine à peine aujourd'hui, où les révolutionnaires d'un peu lointain passé sont des gloires admises, l'éblouissement que ne connurent peut-être point d'autres générations et qui, vers 1892 transporta maints jeunes hommes de vingt ans, amoureux de belles lettres et croyant alors ne les point ignorer, quand leur fut révélée une littérature qui s'avisait manifestement l'unique — au moins — à leurs enthousiasmes d'alors" (PL. III, 531).

Les jeunes gens, dont il était, dans la khâgne d'Henri IV, ignoraient absolument la génération immédiatement précédente — les programmes scolaires ne lui faisant aucune place — et les rares revues où ils auraient pu en prendre connaissance, telle *Le Mercure de France*, la plus importante d'entre celles d'avant-garde, n'étaient guère à leur disposition dans les bibliothèques. Il leur fallait s'aventurer jusqu'aux boîtes des bouquinistes et là, au petit bonheur, parfaire leurs connaissances.

Et c'est vers ce temps-là que la révélation eut lieu, le verset de l'Apocalypse n'est point trop grandiloquent : "Le ciel se replia comme un livre qu'on roule". C'était vraiment, ainsi qu'une feuille à l'automne se recroqueville, le rideau d'un passé mort qui se relevait, pour ne plus retomber, sur un inattendu théâtre. Splendeurs soudaines! et le raffinement de volupté esthétique fut

plus subtil et suraigu de les surprendre *in medias res* et dès cette période presque adultes" (PL. III, 532).

L'éblouissement du jeune littéraire que se veut Jarry est indéniable. C'est dit, du Symbolisme, il en sera. Mais cela n'explique pas pourquoi il choisit ce mouvement comme lieu d'élection pour l'œuvre potachique. Sauf à mettre en avant quatre raisons :

1. Le symbolisme représente, à ses yeux, la pointe extrême de la révolution littéraire;

2. C'est, à l'exemple des *Hirsutes* et des *Hydropathes* chéris de la décadence, le plus à même de comprendre l'insolite;

3. Le Symbolisme est en train de se constituer son lieu d'expression scénique, avec le Théâtre d'Art de Paul Fort, puis le Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe;

4. C'est le mouvement le plus accueillant aux jeunes gens, tant par les mardis de Mallarmé que par le réseau de petites revues qu'il leur ouvre.

Or l'œuvre potachique a fini par revêtir, chez Jarry, la forme dramatique. Le théâtre constitue la cible privilégiée (mais non exclusive) de sa stratégie. Des études portant sur l'institution littéraire ont montré qu'en 1890, les écrivains débutants s'essayaient d'abord au théâtre, dans leur grande majorité¹, simplement parce que le théâtre est le lieu de la consécration immédiate, de la gloire soudaine et publique. Le roman et la poésie, qui n'apportent pas une célébrité durable, ne viennent qu'en second dans les préoccupations de ces jeunes conquérants.

En réalité, se préparant à la carrière honorable de professeur, récemment revalorisée, transformée qualitativement, ouverte à un recrutement élargi et promise aux hardiesses de la pédagogie, science toute neuve, Jarry qui se présente trois fois au concours d'entrée de l'École Normale Supérieure, manquant de peu l'admission, et qui

1. Voir : Christophe Charle : *La Crise littéraire* p. 57. sq.

échoue aux deux sessions de l'examen de licence es-lettres en 1894, n'a pas une stratégie préalable. Je veux dire consciemment programmée. C'est le jeu des institutions, sa volonté d'être compté au nombre des écrivains et de porter à la connaissance du public l'œuvre potachique antérieure, qui vont le conduire à abandonner ses études et à fréquenter les groupes littéraires où il se fera une place — à part! Comme il écrit au directeur du *Mercure de France* (la syntaxe a son importance) : "Quel est pourtant le poète jeune qui ne rêve d'écrire un jour au *Mercure*" (PL. I, 1036).

Il entre en littérature, comme on dit dans les manuels, par une voie peu banale, celle des concours journalistiques. Entre février et août 1893 quatre de ses œuvres sont primées et publiées par l'*Echo de Paris Littéraire Illustré*, en son supplément hebdomadaire. Il y gagne l'amitié de Marcel Schwob et les encouragements de Rémy de Gourmont, l'éminence grise du *Mercure de France*, toujours à l'affût de talents ignorés¹. Dès lors, il lui est possible d'investir les lieux stratégiques du Symbolisme, ceux qui assurent une réputation. Dans le même temps, il fréquente les cénacles de Rachilde au *Mercure* et surtout de Mallarmé; il se lie d'amitié avec des peintres comme Filiger et Gauguin; il publie des articles, moyennant contribution, dans une petite revue, *L'Art littéraire*; *Les Essais d'Art libre* accueillent ses *Minutes d'art* et Vallette le consacre au *Mercure de France*, tout en lui vendant quatre actions de la revue, et dans moins de deux ans Félix Fénéon lui demandera un texte "qui pourtant ne serait pas trop abstrus (la première fois)"... Pour la *Revue Blanche*. Avec Remy de Gourmont, il fonde l'*Ymagier*, collaborant aux cinq premiers numéros, avant de lancer, pour son propre compte, une revue d'art, *Perbindérion*, qui n'en aura que deux — d'autre part, les éditions du *Mercure de France*

1. Pour toute information d'ordre biographique, se référer à l'ouvrage de Noël Arnaud : *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, op. cit.

publient en 1894 ses *Minutes de Sable mémorial* et, l'année suivante, *César Antéchrist* qui seront l'objet de comptes rendus compréhensifs. Il ne lui reste plus, pour obtenir une reconnaissance publique, qu'à se faire jouer par le plus célèbre des théâtres "à côté", *L'Oeuvre*, qui représente le Symbolisme au théâtre, où il a noué des relations suivies avec Lugné-Poe, rendant compte de ses spectacles, avant de devenir lui-même le secrétaire-factotum de l'entrepreneur animateur, jusqu'à ce qu'il fasse jouer *Ubu roi*. Au lendemain de la première, Jules Renard aura beau écrire dans son *Journal* : "Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas..."¹ Le fait est que Jarry a entraîné l'ensemble du Symbolisme au point exact qu'il avait souhaité, en l'amenant à prendre la défense de l'œuvre potachique². Car Jarry apparaît bien, à ce moment-là, comme un Symboliste authentique. Les gages de son appartenance au Mouvement sont nombreux et variés. Sans entrer dans le détail, il suffit d'évoquer le culte de l'Idée, du mot et du mythe.

Sur les pas du "dissociateur d'idées" que se voulait Gourmont, Jarry commence, dans "*Être et vivre*", par placer la Pensée hors du temps. Puis, par un syllogisme hardi, il démontre, en vertu du principe d'identité des contraires que "vivre = cesser d'exister" moyennant quoi il peut porter un jugement définitif sur l'anarchie, auquel tous les symbolistes pourraient souscrire en bloc, eux qui veulent bien soutenir "la claire tour qui sur les flots domine" (L. Tailhade) à condition que ce soit par le Verbe : "L'anarchie Est; mais l'idée déchoit qui se résoud en acte; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque" (PL. I. 343). C'est la même sacralisation de l'idée qui domine

1. Jules Renard : *Journal (1887-1919)*, Gallimard, Pléiade, p. 363. N'oublions pas qu'il est l'un des cofondateurs du *Mercur de France*, et à ce titre engagé dans la bataille d'*Ubu roi*, soutenu par Rachilde et Vallette.
2. La manœuvre de Jarry a été magistralement démontrée par P. Lie : "Comment Jarry et Lugné-Poe magnifièrent *Ubu* à l'*Oeuvre*, *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 3-4, pp. 37-51. Pour ma part, je pense que l'enjeu dépassait le niveau personnel : c'est la cause de la culture potachique que Jarry défendait.

ses réflexions artistiques, lorsqu'il affirme, en guise de programme dans la première de ses critiques dramatiques :

Toute connaissance étant comme forme d'une matière, l'unité d'une multiplicité, je ne vois pourtant en sa matière qu'une quantité évanouissante, conséquemment nulle s'il me plaît, et cela seul et véritablement *réel* qu'on oppose au vulgairement dénommé réel (à quoi je laisse ce sens antiphrastique), la Forme ou l'Idée en son existence indépendante. (*Ames solitaires*, (PL. I, 1003).

Ainsi, ce qui prévaut, ce n'est pas la substance mais la forme, autrement dit le style, l'allure. Cette poétique, d'essence symboliste, se résume en une formule quasimallarméenne, inscrite au linteau des *Minutes de Sable mémorial* : "suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots" (PL. I, 171) et le titre du recueil en est une application immédiate, télescopant les diverses acceptions des mots : gouttes tombées du sablier de la mémoire — notes d'encre noire indélébile; suivie de ce précepte qui, bien pensé, vaudrait pour toute écriture d'essence symboliste :

Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle ou telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus (PL. I, 173).

Cet élevage de mots à multiples facettes, Jarry le porte à la puissance dix en jouant avec les mythes qu'il fait se rencontrer sur un plan inhabituel et auxquels il impulse des sens multiples, inépuisables. Il est inutile de gloser, après tant d'autres, sur *César Antéchrist* où, bien sûr, se trouve le mythe gnostique du prédécesseur et adversaire du Christ, mais aussi bien des traits empruntés à diverses traditions religieuses et surtout une réinterprétation personnelle sur laquelle je reviendrai. De la même façon *L'Autre Alceste* déporte la mythologie grecque dans le champ sémitique de la Bible et du Coran, contant en une suite de récits rétrospectifs la tentative de substitution de

l'âme de Balkis à celle de Salomon pour permettre l'achèvement du Temple. Portant son imagination sur un orient extrême, Jarry brode à sa façon la légende du *Vieux de la Montagne* (qui, chacun le sait, est le chef respecté des Haschischins) en faisant intervenir Marco-Polo, le Prêtre Jean et Gengis Khan, y mêlant des échos de Salomé. Jeux sur le double du double, sur le masque du personnage — autrement dit *un* masque —, la réalité de l'hallucination, du rêve et du désir, ces ouvrages ainsi que ceux qui paraîtront après Ubu — aussi bien *Les Jours et les Nuits* que *L'Amour absolu* et même *Le Surmâle* ou *Messaline* —, explorent les mythes et sont créateurs de mythes, illustrant, mieux qu'aucun autre, le roman symboliste, considéré comme un genre impossible.

En outre, Jarry ne s'est pas contenté de ces actes multipliés d'allégeance envers le symbolisme. Il a fait mieux, lui rendant le plus bel hommage en érigeant dans *Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll* un univers imaginaire dont chaque station synthétise les créations picturales, verbales ou musicales de ceux qui représentent le Symbolisme, dressant une double liste des livres pairs et des élus où l'on chercherait vainement le moindre irrespect.

Pour conclure ce chapitre où l'on a vu les expressions de la culture potachique consignées et magnifiées par Jarry, on peut s'accorder avec Bakhtine pour considérer que les récréations scolaires et universitaires ont pour but de s'affranchir des catégories enseignées et de transposer le plan matériel et corporel dans un registre comique, parodique, dérisoire¹. Mais je ne puis souscrire à son schéma historique selon lequel une renaissance grotesque se serait organisée, au XX^e siècle, sur deux axes :

— L'un, moderniste, avec Jarry, l'Expressionnisme, le Surréalisme, reprenant la tradition du grotesque romantique;

— L'autre, réaliste, avec Thomas Mann, Brecht, Neruda, continuant le réalisme grotesque populaire.

1. M. Bakhtine : *L'Oeuvre de Rabelais, op. cit.*, pp. 91-92.

S'il est vrai que Jarry s'est senti une fraternité d'esprit avec C. D. Grabbe ou S. T. Coleridge, qu'il a tenté de traduire et de publier en français, on ne peut dire que la culture potachique, qu'il a propulsée au niveau de la meilleure littérature, soit d'essence romantique, même dans le grotesque. Composée d'éléments parodiant les Humanités au moyen de traits familiers et scatologiques, elle est bien dans la veine populaire.

L'erreur de Bakhtine s'explique par l'idée figée qu'il se forme du Symbolisme. Pour lui, ce mouvement, de même que le Surréalisme, est d'origine bourgeoise. Jarry, bourgeois lui-même, appartenant au premier et précurseur du second, ne peut, à ses yeux, articuler les éléments disparates d'une littérature à la fois savante par ses origines sociales et populaire par ses formes et son contenu. De fait, il n'a pas perçu l'originalité de la culture potachique.

Il n'est, hélas, pas le seul. Ceux qui s'intéressent à la culture populaire n'y prêtent pas attention, puisqu'ils n'y voient qu'un divertissement, par définition éphémère, d'une jeunesse privilégiée en laquelle ils n'ont aucune confiance. Quand bien même certains enfants, issus de la classe ouvrière, parviennent à entrer dans le cycle long du lycée, par le système des bourses d'Etat, par exemple, ils savent que les mécanismes de la reproduction les entraîneront, à court terme, à renoncer à toute autonomie culturelle.

Quant à l'institution littéraire, par définition bafouée par ladite culture, elle n'a pas à lui faire place, quand bien même le Symbolisme dans son ensemble l'aurait authentifiée — ce qui est loin d'être le cas.

La culture potachique est-elle définitivement condamnée ? Je ne le crois pas, tant qu'il existera des lycées, des professeurs grotesques et des potaches chahuteurs. Toute institution suscite sa contestation et même au-delà, en l'occurrence une véritable culture.

On conçoit que celle-ci n'entre pas d'emblée dans le cadre scolaire, où elle aurait tout à perdre à être disséquée, analysée, banalisée. Tout au plus y est-elle tolérée à

titre d'alibi, pour témoigner de la largeur d'esprit du corps enseignant. Jacques Dubois est dans le vrai lorsqu'il affirme : "... Dans son état actuel, la grille littéraire-scolaire n'intègre *Les Chants de Maldoror*, *Ubu roi* ou certains textes surréalistes qu'en réduisant et rabotant l'hétérodoxie de leur forme, de leur statut textuel. Implicitement, elle les maintient dans l'état de littérature censurée"¹.

Il en sera ainsi tant que l'on persistera à ne voir dans la contribution de Jarry qu'une fantaisie d'écrivain trop doué, tant que l'on ignorera la partie immergée de l'iceberg qu'est cette vaste culture potachique dont je n'ai fait qu'entrevoir les contours externes, tant qu'on n'aura pas fait sa place au rire, principe vital équilibrant toute création, dont les enfants sont les plus sûrs garants.

1. Jacques Dubois : *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 133. Outre l'ouvrage de Charle, cité ci-dessus note 33, voir, sur le même aspect sociologico-littéraire l'article de Rémy Ponton : "Programme esthétique et capital symbolique", *Revue Française de sociologie*, n° XIV, 2, pp. 202-220. Il est hors de propos d'en discuter les aspects mécanicistes et l'inadéquation à Jarry.

*La culture
populaire*

De la culture potachique, telle qu'on vient de la voir représentée par Jarry, à la culture populaire traditionnelle, il n'y a qu'une différence d'expansion. Tandis que la première a dû attendre la fin du XIX^e siècle pour s'exprimer en dehors de son milieu d'origine, la seconde s'est, de tous temps, répandue à travers toutes les classes sociales au moyen de l'imagerie, du conte, de la chanson, du théâtre.

Ce n'est pas le lieu de discuter les thèses actuelles sur la genèse de la littérature populaire. Littérature de l'élite pour les uns (Geneviève Bollème), composée par des auteurs savants et dégradée par l'usage en littérature populaire ayant une fonction didactique et moralisante; elle serait pour d'autres (Marc Soriano) l'expression première d'une collectivité, transformée par une série de réécritures en littérature classique, occultant progressivement sa source, son foyer vivant, éliminant le peuple d'où elle était issue. Ce qu'il faut constater, c'est le clivage établi depuis trois siècles entre la littérature savante, destinée aux élites culturelles, et un ensemble d'ouvrages, autrefois diffusés par colportage, bien plus répandus que ne le laisse supposer le taux d'analphabétisme connu en France jusqu'à l'établissement de la scolarité obligatoire. Si, depuis la ferveur romantique, la culture populaire a pu être fixée sous ses diverses manifestations, et au moins désignée comme telle, c'est parce qu'elle n'est plus

vivace. Les éditeurs, de plus en plus industrialisés, se contentent d'en reproduire les éléments les plus célèbres. Ils ne créent plus, ou si peu! En revanche, l'étude se fait plus précise, consacrant, en quelque sorte, la mort lente des formes d'expression communes, ou les récupérant au profit de l'idéologie nationale.

Par le même mouvement qui lui a fait prendre en charge la culture potachique et lui donner accès au public cultivé, Jarry va rassembler les traces d'une culture populaire traditionnelle et les insérer, à l'état pur ou suivant divers processus transformationnels, dans sa propre littérature, en leur insufflant une nouvelle jeunesse. *D'Ontogénie* à *La Dragonne* elles constituent une strate pratiquement continue, à tel point qu'on ne peut y voir qu'une action délibérée, consciente et concertée. Non pas pour "faire peuple" et écrire comme tout le monde, selon les conseils de Rachilde, puisque cette littérature s'était vue marginalisée, ni dans un souci de conservation, mais bien pour tenter d'unir ce que l'histoire avait séparé et, à tout le moins, faire connaître aux amateurs d'avant-garde les trésors d'un passé artistique toujours vivifiant. Le rapprochement brutal des œuvres anciennes et des créations les plus récentes produirait peut-être un effet de lecture surprenant, libérant, comme une manipulation chimique, une esthétique nouvelle, susceptible de satisfaire les contemporains épris de tradition et d'invention.

Ce mouvement est explicite dans l'association, aussi brève fût-elle, de Jarry et de Rémy de Gourmont animant une revue trimestrielle d'estampes, *L'Ymagier*, que ce dernier justifiait ainsi :

[...] A côté et au-dessous de la littérature imprimée court le fleuve oral, contes, légendes, chansons populaires. Il y a aussi l'imagerie populaire, aujourd'hui synthétisée dans la fabrique d'Epinal, hier florissant en trente villes, mais surtout à Troyes. Cette imagerie, feuilles volantes ou pages de livrets, est connue d'archéologues et de quelques amateurs : elle est primordialement, notre sujet même, et tout le reste, dans *L'Ymagier*, ne

viendra que par surcroît, ornement, source, objet d'étude ou de comparaison.

Ici donc nous ferons la leçon de la vieille imagerie et nous dirons, par des traits, la joie de ceux qui, pour un sou rogné, ornaient leur ruelle d'archangéliques confidences — la joie d'un paysan, encore Breton, qui trouve dans la hotte du colporteur, les rudes faces taillées par Georgin, et les cœurs symboliques et poignants, les Christs dont la douleur purifie nos douleurs, les miraculeuses vierges et aussi les mystérieux cavaliers qui apportent, messagers du Roi, la nouvelle d'une joie, — et aussi les légendaires Genevièves et les puissants saints mîtrés, plus grands que les clochers¹.

Je ne dis pas qu'il n'y ait là un certain passéisme mais l'intention est bien de donner audience au fleuve souterrain de la culture populaire, jusqu'alors relativement occulté. La composition de chaque numéro le prouvera, en même temps qu'elle donnera l'occasion aux artistes contemporains de s'exprimer avec les matériaux et les techniques d'autrefois. Un conflit ridicule l'ayant amené à quitter Gourmont, Jarry fondant sa propre revue n'affirmera pas autre chose :

... Comme sur les places entourées d'un talus, au pied des sanctuaires, les colporteurs viennent à des dates, aux doigts appendues les images rares, six fois l'an en Perhinderion ressusciteront les anciennes ou naîtront les nouvelles estampes... (PL. I, 995).

Il s'agit bien d'éviter une rupture, de perpétuer le colportage sous une autre forme, d'offrir les moyens d'une résurgence à ce fleuve ininterrompu charriant les thèmes les plus contrastés depuis le Moyen Age, que ce soit par l'estampe ou par tout autre moyen, allant jusqu'au théâtre. A l'instar de Rabelais reprenant *Les Chroniques de Gargantua* pour en faire une œuvre populaire supérieure-ment culte, Jarry investira la littérature de son temps, muni des données de la culture populaire.

1. Remy de Gourmont : "L'Ymagier", *L'Ymagier* n° 1, octobre 1894, pp. 6-7.

Les vecteurs de la culture populaire

La culture populaire est, par essence, de nature orale et visuelle. On le voit bien de nos jours où les techniques les plus avancées (disques, films, magnétoscopes) permettent d'enregistrer et de conserver en mémoire les formes les plus diverses de l'invention collective, sans passer par l'écriture. La civilisation la plus mécanisée rejoint en fait les civilisations de l'oralité.

D'ailleurs celles-ci ont toujours su se servir de supports variés pour développer leurs créations culturelles : statuaire, masques, xylographies, tissages au sud, gravures sur bois, vitraux, monuments à l'ouest, sans parler du trésor universel des contes, des chants, des spectacles et des fêtes.

Dans ce contexte, l'imprimé n'est qu'un relais historiquement circonscrit. Lançant, avec Rémy de Gourmont, une mode éphémère, Jarry a voulu tour à tour ressusciter l'imagerie populaire, les almanachs (eux aussi populaires), en même temps qu'il reprenait à son compte la chanson, le théâtre, les lectures du peuple, pour les introduire dans l'institution consacrée à la littérature.

A l'époque où Gourmont et Jarry se prennent de passion pour l'imagerie populaire, celle-ci est entrée, depuis une cinquantaine d'années, dans sa phase industrielle¹. Elle est pratiquement concentrée dans deux ateliers, à Metz et à Épinal qui, de fait, connaissent la splendeur tranquille du déclin. En s'adressant à l'imagerie Pélerin, d'Épinal, les directeurs de *L'Ymagier* vont réveiller la belle au bois dormant. Mais ils ne se contenteront pas de ressusciter un vieux fonds, ils feront connaître les ateliers disparus d'Amiens, de Troyes, et montreront la continuité d'un art en reproduisant à l'identique les gravures de Dürer et de Cranach et surtout en passant commande à des artistes contemporains tels Gauguin, Émile Bernard,

1. Voir : *Épinal et l'imagerie populaire* par Jean Mistler, François Blandez, André Jacquemin. Hachette, Bibliothèque des Guides Bleus. 1961, 192 p.

Filiger, Henri Rousseau, parmi lesquels ils n'hésitent pas à se compter. Dans le premier numéro (octobre 1894) Gourmont donne une *tête de Martyr*, esquisse taillée sur bois; Jarry livre le portrait en majesté de *César Antéchrist*, lithographie originale à la plume, dans le numéro 2 (janvier 1895); puis, sous le pseudonyme d'Alain Jans, une *Sainte Gertrude*, "esquisse originale taillée sur bois d'acajou" dans le numéro 4 (juillet 1895); enfin, dans le numéro 5 (octobre 1895), qui marque la fin de sa collaboration explicite à la revue, et toujours sous le même pseudonyme, il donne cinq "Dessins inédits d'après des Pains d'épice" de la fabrique de Dinant : *Enfant au berceau*, *Saint Nicolas et les trois enfants...* (Voir PL. I, 991-93). Plus que dans la *Sainte Gertrude* (PL. I, 981) qui reprend avec une maladresse voulue l'écriture du graveur médiéval (NOVU TEST [AM] ÊT V), à l'envers, et s'efforce à la simplicité du trait monacal dont il s'inspire, les dessins reproduisant les moules à pain d'épices sont une manière de désigner un art populaire là où on ne le soupçonnait pas. Certes, on peut voir dans ce geste, comme le fait Noël Arnaud, une anticipation du "ready-made" à la manière de Marcel Duchamp : "l'artiste s'approprie ce qu'il choisit et signe. Jarry remet en cause la notion de propriété artistique comme il le fait de la propriété littéraire avec les *Ubu*"¹. Mais la désignation explicite de l'objet, le recours à un pseudonyme curieusement belge, me font penser qu'il y a moins appropriation d'une esthétique que le souci de montrer, dans la continuité d'une luxueuse revue d'estampes, la parenté de certains traits. En somme, il n'y a pas grande différence entre les images de saints répandues à profusion par les ateliers d'Orléans, Chartres, Épinal ou Toulouse, et ces pains d'épice que l'on consomme chaque jour : c'est toujours un art issu du peuple, destiné au peuple, à tel point qu'il en passe inaperçu. De toute la gamme d'images populaires conservées dans les ateliers

1. Noël Arnaud : "De Messaline au Tzar de toutes les Russies". *L'Étoile Absintbe* n° 1-2, 1979, p. 62.

d'imprimeurs ou au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale, que les animateurs de *l'Ymagier* proposeront à leurs abonnés, Jarry privilégie, par ses propres écrits, les images de piété, les images profanes, les monstres et prodiges¹.

Au chapitre de la foi des temps anciens, Jarry commente les représentations de la Passion dans la première livraison de *l'Ymagier* (PL. I, 961-65) : il décrit un vieux bois

1. Pour l'édification du lecteur, relevons au sommaire les images anciennes reproduites par *L'Ymagier* :
N° 1 40 images et vignettes anciennes d'après les originaux d'A. Dürer, de Christophe Sichem, des Imagiers Troyens etc.
Deux grandes images d'Epinal in folio : Jésus sur la croix; Le Miroir du Pêcheur.
N° 2 Les monstres : onze petits bois, la plupart indiens et indochinois. Le Miroir du Pêcheur, — six petits bois anciens. Les monstres : Deux grands bois indochinois. Les Dieux : Huit bois indiens taillés à Calcutta. Les Cavaliers : Quatre bois anciens. Le Miroir du pêcheur : Cinq bois anciens. Les Saints : Sainte Gudule de Hans Burgmaier, un Baccio Baldini, un bois russe etc.
Images d'Epinal : La Bataille des Pyramides, de Georgin. Bonne bière de Mars, vieille enseigne.
N° 3 Images anciennes : La Vierge aux Lapins (Dürer). Le Calice (Callot). Vingt-cinq vieux bois : La Vierge l'Enfant — Nombreuses vignettes.
Images d'Epinal : Notre-Dame des Ermites et Saint-Claude.
N° 4 Images anciennes : gravures de l'époque, xylographies allemandes et italiennes; en bois, dessin, camaïeu, œuvres de Tous-saint Dubreuil, Hans Burgmaier, Hans Baldung etc (Vingt-cinq planches).
Images d'Epinal : Notre-Dame des Sept-Douleurs-Saint-Nicolas.
n° 5 Lucas Cranach : deux gravures sur bois. Fragment (Huitième partie) d'une ancienne gravure sur bois. Les Monstres (II), figures tirées du livre d'Aldrovand. Pages de vieux livres (Térence, Luther).
Le Vrai portrait du Juif errant (Amiens).
N° 6 Costumes et portraits : 6 vieux bois allemands : Cranach, Dürer.
Les pages : 5 vieux bois italiens tirés des prophéties de l'Abbé de Flore.
Les Saints : St-Christophe. 3 bois du xv^e siècle. Grandes images d'Epinal : Les Trois chemins de l'éternité. St-Blaise et St-Guérin.
Ne disons rien des deux derniers numéros (mai et décembre 96) auxquels Jarry n'a pas prêté la main. Quant à *Perbinderion*, le n° 1 comporte 3 Dürer, 4 images en couleur de Georgin, 4 pages de la Cosmographie de Sebastien Munster, un bois lorrain anonyme : La Bénédiction aux statues; le n° 2 : Ste-Catherine de Dürer, la Très Sainte Vierge, image de Georgin; le Chemin de fer, image d'Epinal, une Sainte Famille anonyme.

qu'on a pu reproduire, commente le Christ de Dürer en le rapprochant d'une prière consignée, à la même époque, dans le *Paradisus animae christianae* et, à propos du Christ de Georgin (le plus célèbre graveur de l'atelier Pélerin à Epinal) il annonce une étude à venir sur les instruments de la Passion. Il n'y a là rien qui ne s'accorde à l'inspiration des artistes évoqués.

De la même façon, l'article "Tête de martyr" (PL. I, 967) commentant la gravure de Rémy de Gourmont, se veut une transposition d'art, en termes à la fois traditionnels et modernes, correspondant au ton du tableau. Une comparaison hardie ("ludions ascendants") pour qualifier les martyrs, laisse entrevoir la théorie de l'intemporalité que Jarry développera par la suite (PL. II, 637).

Dans le numéro 3 de *l'Ymagier*, Jarry traite des gravures sur le thème La Vierge et l'enfant. Il le fait avec le même enthousiasme, mêlant la foi naïve ("Saint Luc, premier imagier, qui en fites un portrait véritable, priez pour nous") à l'érudition la plus sûre pour redire, à sa manière, la légende dorée. Telle formule ("Le Bœuf qui brouta son berceau" (PL. I, 977) pourrait sembler irrévérencieuse; elle n'est que l'écho d'une remarque d'un admirateur dévôt. Dans une lettre au poète Max Elskamp il expliqua son ambition à ce sujet : "... avec R. de Gourmont j'ai tâché de reconstituer les populaires images, assez inconnues de la Vierge, et la robe isocèle de N.-D. des Ermites" (PL. I, 1041).

C'est seulement dans le numéro 4 de *L'Ymagier* que paraît son article inachevé sur "La Passion, les clous du seigneur". Il rassemble encore de nombreuses images anciennes et résume les thèses de Corneille Curce en y juxtaposant des documents iconographiques inconnus de ce prêtre anversois. L'érudition y reste étonnante et l'intention d'actualité s'y manifeste clairement (PL. I, 983). Le commentateur se laisse aller à ses thèmes de prédilection, dont il traite au même moment dans *César Antéchrist*¹.

1. Voir ci-dessous, chapitre IV, p. 174.

En vérité, l'intérêt de Jarry pour les images de la piété populaire ne s'exprime pas seulement dans les revues d'art, pour lesquelles il se livre à un très sérieux travail de compilation. Plusieurs tercets des *Minutes de sable mémorial* en témoignent, qui se réfèrent aux planches d'Epinal : ainsi un Saint Jean-Baptiste enfant, et cette très célèbre "*Geneviève de Brabant*, vêtue de peaux de bêtes, ses longs cheveux dénoués; assise à l'entrée d'une grotte elle caresse la biche qui allaite son enfant. Une complainte raconte ses malheurs"¹. Jarry la transpose poétiquement

On égorgera les fleurs sur la route des innocents.
Le barissement des tambours fait envoler le sang
Que brouta la biche de Geneviève de Brabant". (PL. I, 242)

Si les *Minutes* sont à peu près contemporaines des préoccupations éditoriales de Jarry pour *l'Ymagier*, on peut constater que certaines pièces d'*Ontogénie*, datant encore du Lycée de Saint-Brieuc, sont inspirées par des images d'Epinal ou des illustrations de la bibliothèque Bleue de Troyes. Ainsi la Danse Macabre (PL. I, 122-24) n'est qu'une variation, en cadence ascendante, sur la célèbre danse qui unifie les conditions sociales devant la mort...

Dix ans après, la chambre du Docteur Faustroll, recèlera "une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *Saint-Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes" (PL. I, 661). Ce qui, une fois de plus, montre la continuité des préoccupations jarryques, et témoigne de l'égale place qu'il accordait aux images populaires comme aux gravures des artistes les plus modernes. Dans le même ouvrage, la quasi totalité du chapitre XXXIV, *Clinamen* (PL. I, 714-19) me semble composée de transpositions d'art, à partir des gravures de l'atelier de Chartres peut-être, que l'on identifiera bien un jour. Que l'on en juge par le titre des proses,

1. Je reproduis la description qu'en donne F. Blandez dans *Epinal et l'imagerie populaire*, op. cit., p. 89. La même légende se trouve développée dans la Bibliothèque Bleue de Troyes aussi bien que sur les scènes de théâtre populaire. (Voir Jean Variot : *Théâtre de tradition populaire*, Robert Laffont, 1942).

sans doute prévues pour *Perbinderion*, s'il avait dépassé la deuxième livraison : Nabuchodonosor changé en bête; vers la croix; Dieu défend à Adam et Eve de toucher à l'arbre du Bien et du Mal — l'Ange Lucifer s'enfuit; Aux enfers; De Bethléem aux Oliviers... Le souci descriptif, le contraste des couleurs pures, une certaine naïveté de ton rapproche ces proses des présentations de *l'Ymagier* et nous confirment dans l'idée que Jarry place sur le même plan, le plus élevé, les univers imaginaires de ses contemporains et l'iconographie populaire traditionnelle.

Mais il ne s'attache pas seulement aux images pieuses. Ainsi, le même chapitre de *Faustroll* décrit "un bouffon", "une simple sorcière", les "médecins et l'amant". Autant d'images profanes appartenant au vieux fonds populaire des dominotiers. Jarry l'avait si bien exploré qu'il en ramena un Valet de carte, emprunté au volume de Jean et Pierre Geret (*Cartes au portrait du Dauphiné*, Grenoble 1672) pour illustrer une scène de *César Anthéchrist* (PL. I, 291)¹.

On sait qu'il possédait des planches coloriées de l'Imagerie d'Epinal. L'une contant l'histoire de *Fridolin ou le page du Portugal*, l'autre de *la Mère Gaudichon et son chien Zozo*². Curieusement, il ne paraît pas les avoir mentionnées dans son œuvre, pas plus qu'il n'a traité du *Chemin de fer*, issu du même atelier, qu'il a reproduit dans la seconde livraison de *Perbinderion*, dont les vers de mirilton devaient lui être un délice :

Vive le chemin de fer,
C'est un éclair!
Voyez fillettes gentilles
Répétez gaiement en chemin :
C'est beau, c'est charmant, c'est divin.

Certes de telles images ne demandaient aucune glose.

1. Référence fournie par Brunella Eruli : *Jarry, i mostri dell' imagine*, Pise, Pacini, 1982, pl. 14.
2. Voir Exposition Jarry : *Cabiers du Collège de Pataphysique* n° 10 sous le numéro 208, p. 74.

Reste que Jarry, non content de les conserver, en a publié dans sa propre revue d'art, leur donnant la même place qu'aux pains d'épice de Dinant.

Sensible à la légende napoléonienne gravée par le sublime Georgin (il reproduit le passage du Mont Saint-Bernard en pleine feuille dans *Pérbinderton* n° 1), Jarry se montre encore plus réceptif aux monstres et prodiges que les colporteurs vantaient dans nos campagnes, et il recherche dans les vieux livres du XVI^e siècle des illustrations susceptibles d'étayer son esthétique. On appelle Monstre, dit-il, l'alliance d'éléments disparates comme la chimère ou le Centaure. A la définition classique, il en substitue une autre qui va bien plus loin : "J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté" (PL. I, 972). Autrement dit, à l'esthétique classique, occidentale, aux canons rigoureux, il oppose l'hybridation et toutes les formes artistiques produites dans l'univers, par des artistes déclarés comme par des amateurs ou des anonymes, ou encore par la nature elle-même. Ainsi, il rapproche les coutumes populaires de l'Inde et de la Bretagne, pour en souligner la parenté, par delà l'espace et l'écart des civilisations : "Les dieux du char de Çiva, mâles, joueurs de hautbois (en Bretagne et à Chartres, autour des calvaires des rondes alternées copient élaguées ce char)... (PL. I, 973-74)

Aussi orne-t-il son article sur "Les Monstres", dans le deuxième numéro de *L'Ymagier*, de bois cochinchinois, procurés par son ami Paul Fort, de vignettes indiennes, océaniques, et de reproductions de monstres tirés de l'imaginaire de la Renaissance : la salamandre, le cobra-capello, la bigorre qu'il ne nomme pas mais dont il fournit l'image, d'après un incunable imprimé à Lyon en 1537, traitant de cet animal fabuleux : "Bigorre qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes"¹. Cette même gravure, reprise en tête

1. Page reproduite dans : B. Eruli : *Jarry, i mostri dell'immagine, op. cit.*, pl. 10, à qui nous devons la référence de l'ouvrage : *La Bigorne*, Lyon, 1537, incunable du Fonds Rothschild, Bibliothèque Nationale.

de l'acte terrestre d'*Ubu Roi* dans *César Antéchrist* (PL. I, 297) est l'objet d'une manipulation typiquement jarryque pour l'annonce de la pièce dans *La Critique* du 20 décembre 1896 (PL. I, 401) et sous forme d'affiche : le paysan suppliant est démultiplié, et la bigorne remplacée par le Père Ubu. Ce qui revient à dire qu'Ubu est un monstre d'inépuisable beauté¹.

La deuxième partie de la même contibution sur les Monstres est publiée, sans texte, dans *l'Ymagier* numéro 5 (octobre 1895). Elle consiste en une reproduction de "figures tirées du livre d'Aldrovand", *Monstrorum Historia*, XIII, Bologne 1642, parmi lesquelles l'évêque-marin, avec cette légende explicative : "Un tel être fut capturé sur les côtes de Sologne (sic) l'an 1531; offert au roi, il manifesta de l'impatience et on le rendit à la mer. Sa taille était d'un homme; il semblait coiffé d'une mitre et vêtu d'un manteau épiscopal. Cela ne paraîtra point absurde à ceux qui croiront, comme Aldrovand, que la nature est pleine de miracles et d'artifices. Jadis, ajoute-t-il, les Tritons, les Sirènes, les Néréïdes passaient pour fabuleux et cependant de nos jours on en a vu parfois véritablement. Le même animal fabuleux surgit devant Faustroll et son inséparable tabellion qui note :

... je fus assez peu surpris de la surrection, au seuil d'un des plus ras et bas bouges, d'un homme marin distraït du treizième livre, celui des *Monstres*, d'Aldrovandus; ayant la figure d'un évêque et de ceux singulièrement qu'on pêchait, aux temps dits par le livre, sur les côtes de Pologne.

Sa mitre était d'écailles et sa crosse comme le corymbe d'un tentacule recourbé; sa chasuble, que je touchai, tout incrustée de pierres des abîmes, se levait aisément devant et derrière mais par la pudique adhérence du derme, assez peu par delà le surgenou..." (PL. I, 697).

Ainsi décrit, l'évêque marin Mensonger, sa fille Visité et ses deux fils, Distingué et Extravagant, poursuivirent leur chemin, de conserve avec le Docteur Faustroll.

1. Cette translation du monstre à Ubu était signalée dans Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, p. 184.

Dans la même veine terratologique, la vignette de *Perbinderion* (PL. I, 1000), que Jarry utilise pour le papier à en-tête de cette revue, prise dans le livre IV, p. 942 de la *Cosmographie Universelle* de S. Munster, est celle de "la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule" dont Jarry fait une autre représentation d'Ubu dans ses "paralipomènes" (PL. I, 467).

On pourra objecter que ces monstres, devenus objet de littérature, ont nécessité quelques recherches patientes dans les fonds anciens de la Bibliothèque Nationale, et qu'ils n'ont rien de populaire. C'est peut-être vrai pour la Bigorne et l'évêque-marin, mais tous deux ont leur équivalent dans la tradition folklorique — ne serait-ce que la Tarrasque provençale (fort semblable à la Bigorne) — et surtout dans les représentations carnavalesques. Le travail de Jarry consiste à reprendre ces chimères de l'imaginaire collectif, en montrant leur continuité dans la représentation figurée et en leur donnant une vie nouvelle dans sa littérature la plus élaborée.

Au-delà de motifs conjoncturels, c'est bien la même 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 *Kalendrier et compost des bergiers, composé par le bergier de la grant montaigne (...)* de l'*Almanach journalier supputé par Maître Mathieu Laensberg* ou du *Messenger boiteux*. Ces ouvrages éponymes de la culture populaire, extrêmement répandus dans les diverses 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 toute vaticination et de toute conjecture astrologique, conditionnés et industrialisés, tel l'*Almanach Hachette*¹.

1. Pour ce qui concerne l'histoire et la structure de ces recueils, voir : Geneviève Bollème : *Les Almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Essai d'histoire sociale, Paris, La Haye, Mouton et Cie, 1969, 152 p.

Jarry en reprend la tradition à son compte, attribuant le texte à un personnage aussi légendaire, désormais, que le Grand Berger ou le Messager Boîteux, aussi savant que Matthieu Laensberg puisque capable de "dissenter *de omni re scibili*" (PL. I, 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. I, 537). *Son Exhortation au lecteur* (PL. I, 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. I, 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 par 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 confiance par un compagnon indiscret, ne s'étonnèrent de rien et l'humoriste en fut pour ses frais.

Quant aux trois autres recettes, elles proviennent tex-

tuellement du recueil d'Alexis Piémontais¹. 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 témoigne 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 dénombrant homériquement le peuple artiste (PL. I, 560-63) et en lui conférant une nomination dans l'Ordre de la grande gidouille (PL. I, 597-98), en communiquant ses inventions nouvelles (empruntées pour partie à Alphonse Allais, PL. I, 594-96), et en publiant une "chanson pour faire rougir les nègres" : "Tatane" (PL. I, 618-19).

L'évocation des événements remarquables, les commentaires d'actualité concernent : 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. I, 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. I, 581-93).

Une fois de plus, Jarry, en recourant à une tradition disparue, se montre plus attaché qu'il ne paraît à la tradi-

1. Voir [Ruscelli] *Les Secrets du Seigneur Alexis Piémontais et d'autres auteurs bien expérimentés et approuvés...* A Anvers chez Christoffe 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).

tion 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 entraînait les animateurs de *L'Ymagier* à publier, dans chaque livraison, une chanson populaire ancienne : ronde, ballade¹. Jarry traite, dans ses écrits, le courant oral de la même façon que l'imagerie et les almanachs. Pour lui, le cor merveilleux de la tradition populaire est objet d'admiration, d'agrément et aussi de matière textuelle, digne d'être travaillée et tissée dans l'écriture du récit. Il en parcourt toute 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. I, 221).

1. *L'Ymagier* publie ainsi : n° 2 "Au bois de Toulouse, ronde populaire inédite"; n° 5 "La Belle s'en est allée, chanson dans le goût ancien"; n° 6 "La légende de St Nicolas, chanson populaire"; n° 5 "Chanson pour la Toussaint"; n° 6 "La Triste noce, ballade populaire".

Et, trois scènes après, c'est le Chœur qui entonne cette ronde effrayante me 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. I, 223).

Noël Arnaud l'a retrouvée dans *Banalité* de Léon Paul Fargue, qui la rapporte à la mère Boër, la femme de ménage de ses parents. Passant de la tradition orale à l'écrite, Jarry, à la fin de sa vie, adopte de la même façon la *Chanson des Corporeaux*, marche du XVI^e siècle, qui devait figurer dans la *Dragonne*. Il la transcrit à la Bibliothèque Nationale du *Chansonnier*, manuscrit de Maurepas, en modernisant l'orthographe et en ajoutant la signification de certains mots disparus de l'usage¹. 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 couplets délicats :

1. Publié par Maurice Saillet dans le "Dossier de la Dragonne", *Cahiers du Collège de pataphysique*, n° 27, pp. 31-34, ce texte devait faire l'objet du chapitre "La Marche".

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! (PL. III, 459-60).

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 déclare 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 réuni les chansons folkloriques à la mode. George 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. I, 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 (PL. III, 490-91).

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 Malbrough que chante 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. I, 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 (PL. II, 239). 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 Biosse, au début de *La Dragonne* (PL. III, 429).

Bien qu'il s'agisse d'opérettes, et non plus de chansons traditionnelles, 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. I, 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-trie! (PL. I, 765)¹.

1. 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

De la citation, plus ou moins fidèle, à la transformation du texte pour des raisons narratives, s'intercale 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 partageons son sort :
Cassez la laine (PL. I, 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. I, 893).

L'enchâssement devient sertissage 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 imprimée dans plusieurs recueils de folk-lore" que débite le phonographe. Jusqu'à la fin qui fait coïncider les actes et les paroles, Ellen mourant d'excès de jouissance :

dans les *Oeuvres poétiques complètes* de Jarry (Gallimard, 1945), le "poème" suivant [...] *La Gazette des lettres* propose même de mettre ce poème en exergue à toute l'œuvre de Jarry. Il s'agit d'une scie extraite d'une parodie d'Offenbach sur *Guillaume Tell*, un chœur de chasseurs qu'il est aisé d'ailleurs de poursuivre indéfiniment..." (*Jarry l'irremplaçable*, 1950, pp. 101-2).

Au troisième tour de danse
La belle tombe mo-or-te,
O beau rossignolet!
Au troisième tour de danse
La belle tombe mor... (PL. II, 259).

La chanson était si bien connue que *L'Ymagier* n° 6 l'avait publiée, sous son titre traditionnel : "La triste noce". La ballade populaire conte 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 précisé-ment 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 (PL. III, 456-57).

A l'inverse, les paroles du *Dies irae* viennent se superposer à l'air que joue le clairon (PL. III, 491) annonçant ainsi la fin tragique de la pucelle de Morsang.

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

Père Pouilloux
Dormez-vous?
Sonnez les matines
Videz les latrines
Je suis souûl. (PL. I, 485).

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

Chez Jarry, la chanson populaire vaut donc aussi bien pour elle-même par sa mélodie, sa poésie naïve ou gri-

voise, qu'en tant que matériau permettant l'affabulation, la dramatisation du récit. De toutes façons, il se joue du temps, ramenant le plus lointain passé dans le présent, projetant le présent dans l'éternité¹.

Une autre forme que revêt le courant oral dont parlait Rémy de Gourmont est le théâtre. La transposition dramatique des contes et récits populaires explique leur succès durable dans des milieux illettrés. Non seulement parce qu'il se trouvait toujours quelqu'un, au cours des veillées, pour lire *L'histoire de la Belle Helaine de Constantinople*, *La Terrible et merveilleuse vie de Robert le Diable*; le conte de *L'Oiseau bleu* ou du *Chat botté* mais parce que les comédiens ambulants ont très vite inscrit ces œuvres à leur répertoire, en les dialoguant sommairement. Elles y sont demeurées jusqu'au début de ce siècle, époque à laquelle Jean Variot a commencé de les recueillir².

Durant son enfance bretonne, Jarry en a eu connaissance. Se faisant lui-même marionnettiste, puis, composant pour le théâtre de guignol, il a magnifié en ses œuvres toutes les formes du théâtre populaire.

La pratique du marionnettiste n'avait pas de secret pour lui. Tout indique qu'il savait l'art d'improviser, et qu'il connaissait les scènes traditionnelles assurées du succès. Ainsi, lorsqu'il adapte *Ubu roi* pour le guignol des quat' Z'arts, il indique : "scène du lit, avec apparition de souris, araignées etc., classique à guignol". (PL. I, 650). Parlant, dans *Le Surmâle*, d'un gendarme imberbe, il précise : "Non point de ces gendarmes horribles et moustachus, contre qui guignol aguerrit notre enfance" (PL. I, 234). Je l'ai déjà noté ailleurs : le fait important n'est pas que Jarry comme bon nombre de ses contemporains, ait

1. Par une investigation raffinée, Henri Bordillon a pu montrer qu'une simple allusion au cabinet particulier "avec des écrevisses" dans *L'Amour absolu* (PL. I, 939) référait à une "chanson 1900", *Les Ecrevisses* de Jacques Normand. Voir "En marge de *L'Amour absolu*, *L'Étoile-Absinthe* n° 13-14, 1982, pp. 37-40.
2. Voir : *Théâtre de tradition populaire* publié par Jean Variot, Marseille, Robert Laffont, 1942, 460 p.

eu très jeune une passion pour le castelet, ni qu'il s'y soit exercé lui-même; c'est qu'il ait transporté sur la scène du théâtre pour adultes l'esthétique de la marionnette, refusant la barrière des âges et des conditions sociales¹. La persistance d'*Ubu roi* sur la scène contemporaine montre qu'il y est parvenu². De fait, il a créé un type populaire, devenu à son tour légendaire, à partir de traits universels accumulés par les générations de lycéens.

Qu'est-ce, en somme, que le théâtre mirlitonesque et ubuesque (les deux sont conjoints dans son esprit, surtout lorsqu'il compte publier six petits volumes chez Sansot) sinon une série éminemment populaire, que ce soit sous forme d'opéra-bouffe, d'opéra-comique, d'opérette ou de texte pour marionnettes ou pour acteurs jouant en marionnettes? Il met en scène des héros traditionnels : Pantagruel, Le Bon roi Dagobert, Cagliostro (dans *Le Manoir enchanté*), Peter de Delft; des Dieux de l'Olympe (*Léda*), comme s'il s'était donné pour tâche de transposer au théâtre, dans un genre volontairement aérien — et chanté — les planches de l'imagerie d'Epinal. Partant d'une donnée connue, il la transforme juste assez pour séduire l'esprit, tout en se conformant aux épisodes retenus par la sagesse des nations. *Le Moutardier du Pape* transfère dans l'intemporalité l'histoire, répandue, nous le verrons à propos de Rabelais, depuis le Moyen Age. Quant à *Par la taille*, *L'Objet aimé*, *L'Amour maladroit*, elles jouent sur les représentations les plus conventionnelles de l'amour, si convenues qu'elles foisonnent de locutions figées. Enfin *Jef* fournit une typologie schématisée et des plus sommaires du Bruxellois, du Marseillais et de la petite Anglaise.

Cette réhabilitation de l'art populaire, dans ses manifestations naïves, participe d'un mouvement impulsé par les Symbolistes et coïncide, chez Jarry, avec un sentiment

1. Voir : Henri Béhar, *Jarry dramaturge*. Nizet, 1980, *passim*.

2. Voir : Henri Béhar : "Jarry joué". *Europe* n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 145-157.

profond de l'alliance des contraires, du fruste et de l'hyper-sophistiqué¹.

Par son artifice avoué, sa morale conventionnelle, l'esthétique du mirliton, éminemment populaire, ravit qui s'adonne aux littératures les plus élaborées, en donnant un exemple concret de cette simplicité faite "du complexe resserré et synthétisé" qu'annonçait le linteau des *Minutes* (PL. I, 172).

Dans ces comptes rendus sur ce genre de théâtre, Jarry a semé quelques réflexions qui, mises bout à bout, constitueraient une théorie du mirliton. Il y parle du rire naissant de la découverte du contradictoire, de la logique de l'absurde, des "tics" des fantoches, "fonds si important de tout théâtre de marionnettes" (PL. II, 651) et commente, comme il se doit, la musique et le sautillement des vers².

Dans le même ordre d'idées, Jarry, évoquant quelques souvenirs de jeunesse à propos d'Albert Samain, rappelait comment, alors qu'il était à Henri IV, il quittait le groupe de lycéens se rendant à la Comédie Française pour aller au cirque. Ce qu'il théorisait ainsi, en inaugurant sa chronique des "gestes" à *La Revue Blanche* : "Une dernière au Nouveau-Cirque réalise autant de beauté qu'une première à la Comédie Française" (PL. II, 332). C'est que tous les spectacles comportant une grande intensité ont pour lui une égale importance, et qu'il n'y a pas de raison pour privilégier le cérébral au détriment du corporel, du gestuel. Ainsi défend-il les spectacles populaires, le cirque comme le music-hall, aussi bien que les revues et parades, qu'elles soient civiles ou militaires. Dans *Les Jours et les nuits*, son héros, Sengle, qui est quelque peu son porte-parole, fait part des jouissances qu'il a éprouvées "Au Music-Hall du boulevard Jovial, où les mimes m'ont exprimé les passions les plus naturelles, sans exagération, telles qu'elles

1. Dans son article sur "Jarry et le mirliton", *Europe*, op. cit. pp. 62-80, Noël Arnaud a infiniment raison de rappeler ce goût commun, depuis Rimbaud des "opéras vieux, refrains naïfs, rythmes niais".
2. Sur la dramaturgie mirlitonesque, voir Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, chapitre VI pp. 135-161.

nous agitent tous'' (PL. I, 758). Et d'expliquer comment la stylistique épurée de la pantomime transmet une expérience de la vie et de la mort commune à tous les spectateurs, plus universelle et donc plus convaincante que le réalisme de l'époque, parce que s'adressant à tous les sens. C'est avec le même enthousiasme qu'il rend compte d'une pantomime, *Paillasses*, dans sa chronique (PL. II, 338). Pour lui, seul "le camelot est l'héritier direct de Tabarin" (PL. II, 608). Tel un badaud parisien, il prend plaisir à l'observer, au même titre qu'il regarderait une scène de Molière.

Enfin, les faits divers, saisis sur le vif ou lus dans le journal, lui sont un exemple du "théâtre-à-côté" comme on disait alors, c'est-à-dire du théâtre d'avant-garde. En d'autres termes, il recommande l'actualité la plus quotidienne comme un modèle de l'art nouveau. C'est peut-être par là qu'il se distingue le plus du Symbolisme pour préfigurer la modernité du XX^e siècle. Sans paradoxe, je crois bien que le fait de narrer la Passion comme une course de côte n'est pas sacrilège, volonté d'épater le bourgeois, mais tout simplement le produit de ce souci permanent d'approcher tous les spectacles populaires. Si la course solitaire d'un champion peut être qualifiée de montée au calvaire, alors la réciproque s'impose d'elle-même, et Jésus n'est plus qu'un coureur malheureux.

Avant que certaines feuilles de chou ne se spécialisent dans les faits divers et le crime crapuleux, les journaux consacraient de longs récits à la connaissance de l'univers sensible, l'exploration du monde. On n'a pas encore fait le tour de ce que l'imagination de Jarry doit, non pas aux canards du temps passé mais, plus probablement au *Magasin pittoresque* dont les feuilles au dire de sa sœur, lui servaient à la fabrication du petit théâtre familial. Peu importe la précision des sources¹, seul compte le fait que,

1. Les érudits ont relevé des traces possibles de la lecture du *Magasin pittoresque* à propos de "la menée Hennequin". (voir Michel Lascaux : "Folklore et poésie..." *L'Etoile-Absinthe* n° 1-2, mai 1979,

pour construire ses littératures, Jarry ait pu s'inspirer de lectures populaires, retrouvant l'émotion d'un enfant devant *Le Devisement du monde* de Marco Polo¹.

Que son attention porte sur les images, les paroles, les gestes, Jarry s'est donc intéressé avec un soin jaloux aux diverses productions de la culture populaire. Il a d'abord voulu relancer ou perpétuer certains de ses vecteurs privilégiés, au moyen de revues d'estampes, d'almanachs, d'opéras-bouffes. Puis elle a nourri son œuvre par enchâssement, transformation ou allusion, de sorte que les motifs de cette culture du peuple ont servi de moteur à son imagination. Inversement, ses manipulations textuellement ont ravivé les œuvres traditionnelles et les ont remplacées, comme il convenait, dans l'imaginaire fin de siècle. Loin d'être le fruit du hasard ou de la nécessité, ces opérations simultanées résultent d'une théorie esthétique qui, si elle n'a pas été explicitement formulée quant à l'objet en question, procède de sa conception de l'image poétique et confirme la nature qu'à ses yeux doit avoir l'œuvre artistique, libérée des lisières du temps.

Le relais rabelaisien

Jarry reprend à son compte les formes et les thèmes de la culture populaire. Lorsque celle-ci ne lui est pas directement accessible, ou bien pour vérifier la teneur véritable des motifs qu'il traite, il a toujours la possibilité de recourir à son cher Rabelais, qu'il connaît presque par cœur, et, secondairement, à Béroalde de Verville. Ces auteurs sont pour lui la pierre de touche de la culture populaire tradi-

pp. 3-15) et de *Les Jours et les nuits* (voir : "Nouvelles recherches sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine", *Subsidia pataphysica* n° 23, pp. 99-101).

1. On sait que le livre de Marco Polo intervient dans la constitution du chapitre X de *L'Amour en visites*. Voir *infra*, chapitre V.

tionnelle et, en maintes occasions, ses inspireurs. Très tôt, Jarry "parle Rabelais", il forge sa langue au modèle pantagruélique; puis il développe et transpose des éléments de l'œuvre rabelaisienne, ceux qui sont le plus proches de la veine populaire; enfin il s'attache, pendant près de dix ans (par périodes, il est vrai) à composer un *Pantagruel* en opéra-bouffe.

Dans un article mémorable, François Caradec a relevé, sous forme de dictionnaire alphabétique, la présence de Rabelais dans l'œuvre de Jarry¹. Sa "contribution d'apparence lexicographique" montre combien le vocabulaire de Rabelais s'y impose en permanence, depuis les pièces potachiques jusqu'aux ultimes productions romanesques.

Ce sont d'abord des citations explicites, des phrases mises en exergue : dans *L'Amour absolu* l'épigraphe du chapitre IX "enfin, sans de bouche mot dire, firent beau bruit..." interrompue par décence, que les connaisseurs complèteront aussitôt par : "de culletis". (R III, 19, 396)²; le titre du treizième chapitre "Mélusine était souillarde de cuisine, Pertinex eschaleur de noix" met sur le même plan deux visions rapportées par Epistémon de son séjour infernal (R 30, 297-299); tandis qu'au cours du chapitre X, l'auteur se réfère à Gargantua pour définir l'hermine "l'oison qui sait approfondir" (PL. I, 938), mais, dit-il, "le chat de mars l'exulcéra", évoquant le célèbre chapitre où Grangousier mesure l'esprit de son fils à l'invention d'un torchecul (R I, 13).

Il en va de même dans *Faustroll* dont l'exergue des chapitres XII et XXXI emprunte respectivement à *Gargantua* et *Pantagruel* de façon à qualifier compendieusement le dédicataire. Semblablement, une phrase du *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville vient confirmer la dédicace métaphorique au bourreau de Paris (PL. I, 702). Et le

1. François Caradec : "Rabelais dans l'œuvre de Jarry", *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 15, 23 clinamen 81, pp. 43-47, repris dans *l'Étoile-Absinthe* n° 1-2, 1979, pp. 17-28.
2. Pour le texte de Rabelais, nous indiquons entre parenthèses le livre en chiffre romain, puis en chiffres arabes, le chapitre et la page dans l'édition de la Pléiade.

titre du chapitre XXIII rappelle, fort adéquatement, pour Claude Terrasse, celui sous lequel fut à l'origine connu le cinquième livre de Rabelais : *L'île sonnante*. Au début de *La Dragonne*, un médecin rabelaisien raconte des blagues avec les mains, imitant la dispute de Panurge avec l'Anglais en Sorbonne. Ici Jarry cite explicitement :

M. Némorin, de la main gauche joignit l'ongle du doigt indice à l'ongle du pouce, faisant au milieu de la distance comme une boucle, et de la main dextre serroit tous les doigts au poing, excepté le doigt indice, lequel il mettoit et tiroit souvent et par entre les deux aultres susdits de la main gauche".(PL. III, 428).

Mais parler de Rabelais, c'est surtout reprendre son vocabulaire, ses expressions irremplaçables. L'œuvre de jeunesse que sont les *Alcoolisés* montre un "foetus gigantesque" (PL. I, 48) là où Frère Jean qualifiait de la belle façon Panurge (*R* 111, 26, 423).

L'expression "après boire" qui se trouve à deux reprises dans *Faustroll* est lexicalisée depuis Rabelais, ainsi que la formule "exciter à cagar" (PL. I, 706).

Plus spécifique est le "batail de plumes", qu'on trouve dans *Les Jours et les nuits* (PL. I, 798) ou de "queues de renard" (PL. I, 888), référant à une formule de Gargantua à propos de cloches : "Un quidam latinisateur, demourant près de l'Hôtel Dieu dist une fois, alléguant l'autorité d'ung Taponnus — je faulx : c'estoit Pontanus, poète séculier, — qu'il désirait qu'elles feussent de plume et le batail feust d'une queue de renard..." (*R* I, 20, 59). Enfin, la dénomination des Palotins Merdampo, Mousched-Gogh, etc., dans *Ubu Cocu* procède de celle des capitaines Picrocholiens.

Bien plus, ce sont les séries paronomastiques, inspirées de Rabelais, qui donnent à la geste ubiquie son style ancien et, malgré tout, populaire : "Père Ubu ripostant : Tiens! Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, culard, cafard, mouchard, savoyard, communard" (PL. I, 395) ou bien l'énumération des supplices qu'Ubu réserve à son épouse : ...

Torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les ongles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière [...] sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des très Saintes Écritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances" (PL. I, 394-395).

Modèle expressif, par son langage qui couvre toute la variété de la nature et n'hésite devant aucune scatologie, Rabelais accompagne plusieurs créations jarryques, et ce n'est pas sans raison qu'il est compté dix-neuvième des livres pairs du Docteur Faustroll, lequel évoque "De Rabelais les sonnettes auxquelles dansèrent les diables pendant la tempête" (PL. I, 666) figurant au *Quart Livre* (R IV, 19, 596).

Par les thèmes populaires figurant dans ses chroniques, Rabelais sert, en quelque sorte, d'intermédiaire ou de relais pour la formation, dans ce domaine, du jeune Jarry. Quoi qu'en dise Henri Morin, affirmant qu'à l'époque où fut conçue la geste hébertique, les potaches "ignoraient encore l'immortel auteur de *Pantagruel*"¹ il me semble évident que certains élèves avaient lu, sous une forme peut-être édulcorée, l'histoire des bons géants Gargantua et Pantagruel, qu'ils l'avaient mise en relation avec les contes que leur faisaient lire leurs grands parents et qui, en quelque région de France que ce soit, parlent de géants plus ou moins malfaisants. Ainsi conçurent-ils la population des Hommes-Zénormes. Le commerce de l'un d'eux avec une sorcière tartare ou mongole ayant donné naissance au P. H. qui, par la grâce de Jarry, deviendra roi sous le nom d'Ubu. Celui-ci agrémentera la création collective de son savoir rabelaisien, par exemple en introdui-

1. Lettre d'Henri Morin à Charles Chassé, reproduite par Noël Arnaud et Henri Bordillon dans leur *Ubu*, Folio/Gallimard, p. 443.

sant un mot comme *bouzine* ou bien en calquant les paroles d'Ubu, dansant le combat avec l'ours (PL. I, 387) sur celles de Panurge contre les Andouilles : "Cependant que combaterez, je priroy dieu pour vostre victoire, à l'exemple du chevaleureux capitaine Moses, conducteur israëlicque" (R IV, 37, 639). Ou encore en lui attribuant un comportement et des paroles désordonnées semblables à celles de Panurge durant la tempête (PL. I, 397). Plus, en même temps qu'il baptise les salopins en palotins, il leur donne la signification des enfants d'Antiphysie selon Pantagruel (R IV, 37, 628).

Que l'idée provienne du camarade Le Maux qui, selon Henri Morin, avait déjà tout lu, ou de Jarry, dont les connaissances n'étaient pas moins variées, il est certain que la première scène d'*Ubu Cocu*, telle qu'elle nous a été restituée par Jarry, est inspirée de l'avant-dernier chapitre de *Pantagruel* où les serviteurs du géant pénètrent dans son estomac pour le lui nettoyer en ôtant la matière fécale et les humeurs corrompues¹.

Rabelais est l'inspirateur évident de ce qu'on pourrait dénommer les thèmes obsédants de Jarry, ceux qu'il développera dans ses littératures. Ainsi la même page du *Tiers Livre* (p. 427) lui parle de Messaline "gloutte du plaisir vénérien" et de "l'Indien tant célébré par Théophraste, Pline et Athenaeus, lequel, avecques l'ayde de certaine herbe, le faisait en un jour soixante et dix fois et plus". Serait-il exagéré de dire que de ces deux phrases ont surgi les deux œuvres complémentaires que sont *Messaline* et *Le Surmâle*? De même, il est assuré que l'idée du *Moutardier du Pape* lui est venue bien avant la traduction qu'il fit avec le Docteur Saltas de *La Papesse Jeanne*. Celle-ci (ou plutôt les couilles du Pape) n'était-elle pas impliquée à plusieurs reprises dans Rabelais? (R IV, 48, 669; R V, 16, 794).

Les mêmes propos paillardards auxquels il est fait allusion au début du *Surmâle* (PL. II, 194) entraînent, par association

1. Le même Henri Morin (*ibid.*, p. 443) atteste la référence en parlant du "5^e livre de Pantagruel" (sic).

d'idées, une référence au *Moyen de Parvenir* de Beroalde de Verville :

L'AUTRE (...) Et n'en déplaise à Caton, qui disait tantôt qu'il était si bon compagnon, qu'à l'âge de soixante ans, il le faisait encore deux fois.

CATON : O! Lourdaud mignon, mon ami; c'est une fois en été, et l'autre en hiver...''¹ Un propos identique dans le même ouvrage, induit, par la suite, le titre du premier chapitre de *La Dragonne*, son incipit en quelque sorte, *Omne viro soli* :

"LE BONHOMME (...) Mais pourquoi le con d'une femme est-il mâle ?

ARTÉMIDORE : *Omne viro soli quod convenit, esto virile*. Les docteurs de Paris l'enseignent ainsi aux écoles. (*Ibid.* p. 94).

Et une note du bibliophile Jacob renvoie à la grammaire de Despautères ainsi qu'à la *Comtesse d'Escarbagnas* (Sc. 19) de Molière, que Jarry portera en exergue.

Au-delà des références, citations et incitations, l'œuvre de Rabelais suscite, chez Jarry, un récit de structure homologue : *Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll*. Même périple initiatique, même fréquentation des livres, même visite d'îles symboliques. François Caradec observe justement à propos de la navigation sur terre de *Faustroll* : "dans *Les Grandes et inestimables chroniques du Grant et Enorme Géant Gargantua*, qui dans nombre d'éditions du XIX^e sont considérées comme une première rédaction du *Gargantua* et à ce titre sont données en tête des Oeuvres de Rabelais, on lit au chapitre I que Merlin "fit un navire de cinq cens tonneaux qui allait vagant sur terre ainsi que vous en voyez sur mer..."² On ne s'étonnera donc pas que l'as du Docteur Faustroll soit construit de telle façon qu'il puisse naviguer sur la terre ferme. Ne nous y trompons pas : l'indication d'une source plus que probable ne réduit en rien les mérites de Jarry : cela mon-

1. Beroalde de Verville : *Le Moyen de parvenir...*, ed. du Bibliophile Jacob, Charpentier, 1870, p. 146.
2. F. Caradec : article cité, p. 46.

tre simplement que son imagination travaille à partir de certaines structures qui ont fait leurs preuves chez Rabelais et qui procèdent vraisemblablement de la tradition orale, comme pour les almanachs.

En même temps qu'il écrit *Faustroll*, et comme pour s'en reposer, Jarry rend hommage à Rabelais en composant une opérette bouffe, qui sera mise en musique par Claude Terrasse. Dans *l'Almanach du Père Ubu* pour 1899, il prophétise la représentation à l'Exposition de 1900 de "Pantagruel, pièce nationale en cinq actes et un prologue que viennent de terminer Alfred Jarry et Claude Terrasse". (PL. I, 569). Comme toute prophétie, celle-ci n'est qu'à moitié vraie, et la pièce ne sera représentée qu'à Lyon, en 1911, achevée par les soins d'Eugène Demolder. Cependant, l'annonce insiste assez sur le caractère national et populaire de l'œuvre transposée pour qu'on y voie la consécration de ce courant souterrain dont parlait *l'Ymagier*. Des versions qui nous sont parvenues, et de sa correspondance, il ressort que Jarry entendait reprendre le maximum des épisodes célèbres de l'œuvre rabelaisienne¹. Les contraintes du genre bouffe, et la seule durée de la représentation le conduisirent à des remaniements interminables, au télescopage du premier et cinquième livre, tout en développant une intrigue calquée sur le mythe des Argonautes.

Avouons que ce croisement des thèmes populaires nationaux avec la légende grecque, aussi subtil soit-il, gâche notre plaisir et nous éloigne à jamais de notre sujet. Reste que, jusqu'à la fin de sa vie, Jarry aura pensé aux géants, ancêtres de Pantagruel, et qu'il aura cherché à arti-

1. Voir : J. H. Sainmont : "L'interminable histoire du *Pantagruel*", *Cahiers du Collège de pataphysique* n° 15, pp. 19-37 et Michel Arrivé : "Jarry aux prises avec le quotidien à propos de quelques lettres à Claude Terrasse". *Europe*, n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 81.

culer ces éléments d'une culture traditionnelle et populaire à celle de son temps, s'inspirant de l'exemple de Rabelais et de son esthétique¹.

1. Pour un parallèle précis entre ces deux auteurs, voir : Patricia Murphy : "Rabelais and Jarry", *The French Review*, volume LI n° 1, octobre 1977, pp. 29-36. Me plaçant sur le terrain de la culture, je n'en partage pas la conclusion étroitement comparatiste.

*La culture
savante*

Héritier de la culture celtique, inventeur de la culture potachique, porteur de la culture populaire, Jarry reste, néanmoins, un brillant représentant de la culture savante. Soit qu'il l'assume, pour en constituer ses concrétions textuelles, soit qu'il la subvertisse et la tourne en dérision. De toutes façons, il a assimilé l'enseignement classique, et, au-delà des matières apprises en classe il a développé ses connaissances dans les domaines les plus divers, de la littérature, des sciences, de la philosophie.

Appartenant indiscutablement au courant Symboliste, il en cultive, jusqu'au travers, les thèmes favoris, n'esquivant pas l'ésotérisme. Il est surtout curieux de doctrines marginales, de phénomènes exceptionnels, d'explications bouleversant la logique. Le sphinx, Salomé, l'Antéchrist, rencontrés chez Edgar Poe, Mallarmé, Flaubert et Gustave Moreau, sont les emblèmes de ses premières œuvres.

Mais à la différence de ses pairs, il ne se sent pas étranger dans son époque. La dernière décennie du XIX^e siècle voit naître ou se développer : l'électricité (ses applications au théâtre suscitent aussitôt les suggestions de Jarry, (PL. I, 408); le moteur à explosion, (l'automobile, au masculin comme on disait alors, se profile dans ses romans), l'exploration de l'infiniment petit; une conception nou-

velle de l'espace-temps, prenant en compte les univers non euclidiens de Riemann et de Lobatchewski. Jarry fait plus que s'intéresser à la bicyclette, au gramophone, au cinéma : il en parle dans ses chroniques, il en fait l'accessoire sinon le sujet, de certains récits. Il se tient informé des théories scientifiques les plus audacieuses, et aussi les plus insolites, pour en faire la matière de son œuvre. C'est le côté par lequel il détonne le plus dans la littérature (encore qu'il ne soit pas sans précurseurs, tels Villiers de l'Isle-Adam) : les écrivains scientifiques restent dans leur domaine, et réciproquement les littéraires n'ont pas coutume d'aborder tous les genres. Jarry avait si fortement conscience d'aller contre les usages de l'institution littéraire qu'il écrit à la fin du manuscrit des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (qualifié par lui de "roman néo-scientifique"). "Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés". Modestie de jeunesse? C'est peu probable. Plutôt le sentiment d'avoir opéré des rapprochements hardis entre les divers champs de connaissance, dont les conséquences ne pourront être appréciées que dans le futur. C'est dire que le temps devient, dans la stratégie de l'écrivain, l'une des composantes de l'œuvre.

Sur le plan philosophique, Jarry ne s'en tient pas aux leçons de ses maîtres, aussi novateurs fussent-ils (Bourdon, au lycée de Rennes, présentait Nietzsche, qu'Albert Henry n'avait pas encore traduit pour le *Mercure de France*, et Bergson, dans la khâgne d'Henri IV, essayait, selon Jarry, sa théorie du rire, et formulait discrètement sa conception de l'intuition et de l'élan vital). Il s'intéresse surtout à la psychologie expérimentale et, sans doute par une déformation d'esprit qui lui est coutumière, aux cas pathologiques qu'il transpose dans son œuvre.

Jarry est un écrivain déroutant parce qu'il exige du lecteur un nombre considérable de connaissances, dans les domaines les plus hétérogènes. On aura beau multiplier les éditions annotées, éclairer chaque référence, chaque

allusion au texte, on ne facilitera pas sa lecture pour autant. Car il faut partager ses présupposés pour être de plain-pied avec lui. Or ces présupposés, ces éléments pré-construits de l'œuvre, nous ne les possédons pas d'emblée, notre culture scolaire ayant considérablement changé depuis Jules Ferry, et nous ne pouvons pas les organiser à l'aide des annotations ponctuelles en usage dans l'édition. C'est le rôle de l'analyse culturelle que de fournir la toile de fond permettant, comme le souhaitait Jarry lui-même, de savourer toutes les beautés de la narration. La tâche est d'autant plus nécessaire, dans le cas présent, que les divers savoirs, auxquels Jarry fait appel, sont utilisés par lui hors de leur contexte naturel, c'est-à-dire hors de leur formation discursive, et qu'ils sont, la plupart du temps, l'objet de manipulations diverses, allant de la reproduction au détournement, voire à l'inversion.

Les Humanités

On l'a déjà dit au chapitre II, Alfred Jarry fut un excellent lycéen, parfaitement adapté au système éducatif de son époque. Il illustra même son établissement et honora ses maîtres en obtenant un premier accessit de latin au concours général, cette compétition instituée en 1746 par Legendre pour favoriser l'émulation entre les soixante-dix-huit lycées et quelques-uns, parmi les deux cent trente-huit collèges, ceux dont les études allaient jusqu'au baccalauréat (Voir sa version latine, PL. I, 163-64).

Même s'il n'a pas obtenu sa licence es-lettres et s'il a échoué au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Jarry n'en a pas moins suivi les préparations respectives. Et comme se plaisent à le dire, aujourd'hui encore, les enseignants, ce n'est pas l'obtention d'un parchemin qui compte, c'est l'effort préalable, l'entraînement, qui laisse sa trace dans les esprits.

Jarry a donc, comme on disait alors, "fait ses humanités", et bien au-delà. Il est imprégné de culture gréco-

latine. Mais, on l'a vu précédemment, une partie du corps enseignant des lycées qu'il y a fréquenté appartenait au clergé, et l'instruction religieuse était alors obligatoires. Quel que fût son sentiment personnel sur la question, il en a gardé toutefois un très vif souvenir. Quitte, les lectures postérieures aidant, à pervertir les dogmes et à opposer les traditions religieuses entre elles. Cependant, Jarry n'est pas le fidèle reflet de l'enseignement de son temps. Il a une curiosité universelle, qui se concentre particulièrement sur les encyclopédies et les dictionnaires, dont il nourrit ses imaginations. Ainsi, au printemps 1898, du Phalenstère de Corbeil où il met au net sa copie de Faustroll, il écrit à Alfred Vallette pour lui demander un renseignement : "Il existe dans le dictionnaire Larousse, au mot de *Haba*, deux vers de Piron qui sont cités et qu'il nous embête de faire le voyage à Paris pour rechercher dans une bibliothèque". (PL. I, 1064). Ces vers figurent en épigraphe du chapitre XXIX "De quelques significations plus évidentes des paroles HA HA" :

... Je gage mes oreilles
Qu'il est dans quelque allée à bayer aux corneilles
S'approchant pas à pas d'un *baba* qui l'attend,
Et qu'il n'apercevra qu'en s'y précipitant. Piron (PL. I,
704).

Cette lettre est fort caractéristique : elle montre que Jarry avait déjà enregistré mentalement le contenu de la notice "Haha" dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, peut-être même avant d'en faire le discours succinct de Bosse-de-Nage, et qu'il lui manquait seulement une copie exacte de la citation à porter en exergue. Par la même occasion, nous avons confirmation d'un trait anecdotique rapporté par plusieurs témoins : Jarry, qui possédait peu de livres, fréquentait les bibliothèques, la Nationale plus particulièrement, où il pouvait consulter directement ces dictionnaires, au rayon des usuels.

D'ailleurs, il pointe implicitement sa référence en ter-

minant le même chapitre par cette phrase, qui résume ce qu'on pourrait nommer le savoir commun des encyclopédies :

C'est à dessein que nous avons omis de dire, ces sens étant fort connus, que *ba ba* est une ouverture dans un mur au niveau de l'allée d'un jardin, un trou de loup ou puits militaire destiné à faire écrouler les ponts en acier chromé, et que AA se peut encore lire sur les médailles frappées à Metz. Si l'as de Faustroll eût un beaupré, ha ha eût désigné la voile particulière placée sous le bout dehors. (PL. I, 705).

Il aurait pu prolonger le mouvement, s'il avait consulté le dictionnaire de Bescherelle en citant Scarron, pour qui *baba* est une vieille méchante femme.

Ainsi son œuvre s'élabore-t-elle, en partie dans les marges du dictionnaire jouant avec l'universel savoir.

Jarry "possède" donc son latin et son grec, aussi bien la langue que la civilisation, et ceci transparait dans toutes son œuvre, qu'elle soit futile ou érudite. Ainsi, pour la dernière opérette bouffe, *Léda*, il ne semble avoir mené aucune recherche particulière pour reprendre cet épisode des amours de Zeus et lui donner un tour personnel, transposant les rapports sexuels par l'ingestion d'une pastille. Des deux traditions opposées, qui font de Léda tantôt la mère de Castor et Pollux, tantôt celle d'Hélène, il choisit la première, laissant son héroïne aussi insatisfaite, par abstinence, que la Messaline, par excès, qu'il compose dans le même temps :

L'Amour de Dzeus sur toi, femme, épandit sa gloire!
Deux jumeaux te naîtront que chantera l'histoire :
Dans le ciel olympien, parmi les astres d'or
On verra scintiller et Pollux et Castor! (PL. II, 70)

Pour apprécier de telles transformations, il faut tenir compte du fait que le destinataire virtuel de l'œuvre — le public amateur d'opérette — connaissait *La Belle Hélène* d'Offenbach (livret de Meilhac et Halévy) et qu'il était, par ailleurs, au fait de la mythologie antique, même s'il ne lisait pas Pierre Louys.

J'ai tendance à croire que, s'il suivait attentivement les leçons de ses maîtres, Jarry était particulièrement enclin à regarder les textes de version avec un œil narquois. Il ne manqua pas de remarquer la parfaite débilité des interlocuteurs de Socrate, dans les dialogues platoniciens. Peut-être même avait-il relevé les répliques dès le lycée, de sorte qu'ils n'eut qu'à les classer dans l'ordre alphabétique grec pour en constituer la fin du chapitre X de *Faustroll*. Afin de justifier le "monosyllabe tantologique" de Bosse-de-Nage, Ha ha, équivalent des "Tu dis vrai, dit-il; c'est vrai; c'est bien vrai; ce sont des évidences, dit-il même pour un aveugle..."

Dans *L'Autre Alceste*, drame en cinq récits brochant sur une légende coranique relative à Salomon et à la Reine de Saba, apparaît soudain Xénophon. L'anachronisme est si flagrant que Jarry prend soin de le présenter comme un personnage éventuel : "Et cet être encore sorti des limbes dit que son nom d'homme serait dans le futur Xénophon" (PL. I, 911). Pourquoi cette anticipation sinon pour amener la citation suivante :

Quoi de plus beau que l'utile et des pots de terre superbement rangés ?" (PL. I, 911)

Reprise ainsi :

"Quoi de plus beau, dit Xénophon, que des plats géométriquement disposés ? (PL. I, 911)

Peu après redoublée :

Quoi de plus beau, Ô Doublemain, que des paires de chaussures alignées selon l'ordre militaire ? (PL. I, 912)

Citation, à peu près textuelle, Brunella Eruli l'a montré¹, de *L'Economique*, où Ischomaque, disciple de Socrate, répète la leçon de son maître à sa femme, appliquant l'éloge de l'ordre à l'économie domestique :

1. Brunella Eruli : *Jarry, i mostri dell' imagine*, Pisa, Ed. Pacini, 1982, p. 107. La citation de Xénophon provient de *L'Economique* dans la traduction de P. Talbot, Paris, 1889, chapitre VIII.

“Quel beau spectacle que des chaussures de toutes sortes alignées, quel beau spectacle que des vêtements de toutes sortes bien rangés, quelle belle chose que des couvertures (...) quelle belle chose encore (...) de trouver un spectacle harmonieux dans des marmites, comme dit l'autre, distinctement rangées...”

Ironie au deuxième degré : si Xénophon se moque de l'harmonie platonicienne, Jarry trouve de telles discussions plaisantes et, dans le contexte où il les insère, prépare l'auditeur à la trahison féminine qu'il dénonce dans une diatribe contre Hélène, considérée comme l'éternel féminin.

En règle générale, il a très bien retenu les leçons de ses maîtres. Ainsi pour le mythe de la caverne platonicien (*F.* XI, PL. I, 675), le *clinamen* épicurien (PL. I, 714) ou encore les trois âmes selon Platon, au quatrième livre de *La République*. Cependant, tandis que le philosophe reste au niveau des concepts : raison, courage, appétit sensuel, qu'il réunit d'ailleurs au livre dix, Jarry en gauchit le sens par l'application qu'il en fait à Ubu : “Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire” (PL. I, 467) La gidouille désigne alors la puissance des appétits inférieurs.

L'interprétation est encore plus nettement scatologique dans *La Dragonne*, où l'*Ancien Testament* est confronté à *La République* : “dans... l'ancienne loi, vous creusiez pour certaines révélations, confessions si vous voulez, de la troisième âme l' « επιθυμια » de Platon, un trou hors du camp avec l'herminette, couverts de votre manteau”. (PL. III, 481) A partir de cette théorie des trois âmes, Jarry imagine dans *Faustroll* une représentation géométrique de l'homme, qui le conduit à conclure que l'homme trièdre est l'égal de Dieu, dont on peut, ensuite, calculer la surface (PL. I, 731).

Au vrai, l'attention de Jarry, dans l'étude des humanités gréco-latines, est focalisée sur les textes scabreux ou scatologiques. Sinon sur les textes eux-mêmes, du moins

sur le sens équivoque de certains mots. Il s'est expliqué sur sa manière de faire au cours d'une de ses spéculations :

“Chassons donc aux gros mots, mais pour les recueillir. Les dictionnaires, mis entre nos mains dès le collège, nous exercèrent à cette tâche ardue.

Rappelons-nous quelles pages étaient les plus salies...” (PL. II, 536) Ceci lui permet de citer, de mémoire, quelques vers saphiques dans l'*Almanach du Père Ubu* :

Doceat matrona pinguis
Vos circumlambere linguis (PL. I, 554)

dont il demande à Pierre Quillard de lui fournir le texte exact (PL. I, 1073).

De la même façon, c'est de mémoire, semble-t-il, et sans vérifier le texte original, qu'il cite Juvénal à propos de Messaline :

Tamen ultima cellam
clausit, adhuc ardens rigidae tentigine vulvae
Et lassata viris nec dum satiata recessit (PL. II, 75)

Ce qui se traduit : “Cependant, la dernière, elle clot sa cellule, encore ardente de la tension de sa vulve roidie, et elle se retire, fatiguée d'hommes et non point rassasiée”.

Le même fragment est l'objet d'une savante discussion entre Marcueil et le Docteur, au chapitre III du *Surmâle*, le premier soutenant “il n'y a pas de raisons pour qu'il ne se produise pas chez l'homme, à partir d'un certain chiffre, les mêmes phénomènes que chez Messaline” (PL. II, 207), en se référant, son interlocuteur l'a bien compris, à ce passage transposé au sexe masculin.

Dans le même roman, Jarry, revenant à ses sources grecques orientées au-dessous de la ceinture, cite, par l'intermédiaire de son héros, les *Problèmes* d'Aristote : “Pourquoi cela n'aide-t-il pas à l'amour d'avoir les pieds froids ? (PL. II, 249) — et il y revient, traduisant avec de légères différences au chapitre suivant (PL. II, 262).

On se doute qu'il n'est pas nécessaire de se reporter aux-dits *Problèmes* IV, 5, pour y trouver une citation nécessairement exacte. Jarry n'invente pas; il lui suffit de se remémorer. Il en est de même pour le titre d'un chapitre de *La Dragonne*, "omne viro soli", exemple classique de la grammaire de Jean Despautère, cité à travers *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, où Jarry équivoque en cascade sur les traductions possibles: "Tout pour l'homme solitaire; tout pour le seul mâle; tout pour le mâle-soleil"¹.

Sa connaissance raffinée du latin et du grec ne lui sert pas seulement à édifier ses littératures. Il lui arrive d'édifier son lecteur, et d'en remonter aux traducteurs patentés. Bien entendu, les exemples qu'il choisit sont toujours orientés dans le sens de la pente. Sous le titre "Latin de professeurs", il confie une chronique à *La Revue Blanche* à propos du *Satyricon* de Pétrone revenu dans l'actualité avec la mode du roman-peplum (dont il pensait pouvoir bénéficier avec sa *Messaline!*)

Procédant avec méthode, il se propose d'examiner les diverses traductions offertes au public. Il choisit une phrase "au hasard", "cependant" à un bon endroit, nous entendons un de ceux qu'on peut estimer tels à l'impression qu'y ont laissée, dans les bibliothèques publiques, des pouces assidus et obscurs jusqu'à les réduire en morceaux" (PL. II, 288). Comme on le voit, c'est la même technique que pour les dictionnaires de son enfance. Elle ne le trahit jamais. Qu'on en juge! la phrase élue "*Nam neque puero neque puellae bona sua vendere potest*"; est traduite tour à tour: "car il ne peut débiter sa marchandise à qui que ce soit" (Nodot); "Ni garçon ni fille ne peuvent rien conclure avec lui" (Nisard); "L'amour même échouerait à l'enflammer" (Durand); "Ni filles ni garçons ne peuvent tirer parti de sa marchandise" (Héguin de Guerle).

1. Traductions proposées et glosées par Maurice Saillet dans le *Dossier de la Dragonne*, in *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 27.

Devant de telles variations, il avance sa propre version, cautionnée par le sens de *Vendere* comme l'emploi Horace : "Auprès des garçons ni des filles, *il n'a pas de quoi se vanter*".

Outre le désir (prémonitoire) d'informer les consommateurs sur les mérites respectifs des traducteurs, il y a chez lui un plaisir pervers à les prendre en défaut. Il récidive au sujet de l'*Heliogabale* de G. Duviquet : "Nous avons cherché avec intérêt dans son livre une phrase, entre autres, qui eut le mérite de métamorphoser et virer, en quelque sorte en bourrique, tous les traducteurs passés et présents : "Quelquefois, ayant pesé de la laine, selon le poids qu'il en trouvait, il envoyait des poissons à ses amis" (PL. II, 493) Evidemment, il fallait comprendre que le héros de Lampride "se prostituait", ce qui résoud l'obscurité du passage.

Ses observations au sujet de la nouvelle traduction d'*Alceste*, d'Euripide (PL. II, 613) sont moins salaces. Il tourne au pédant avec un excès tel qu'il ne peut être que le produit de l'humour, enseignant le bon usage des bibliographies. Ayant à rendre compte de l'*Imitation de la mort*, de Rachilde, il la distingue au préalable de l'*Ars moriendi* et de l'*Ars memorandi* et de l'*Ars memorandi per figuras Evangelistorum*, dont il développe le libellé exact (PL. II, 484). Erudition à bon compte, dira-t-on. Encore fallait-il connaître l'existence de tels ouvrages, ou savoir se servir des instruments bibliographiques à la disposition des lecteurs.

La rédaction de *Messaline*, en 1900, illustrera cet usage averti des dictionnaires et des auteurs de référence, sur des bases solides préalablement établies au cours des versions scolaires.

Il s'intéressait à ce personnage bien avant d'en faire l'héroïne de son "roman de l'ancienne Rome". Si nous exceptons l'épisode héroï-comique de la Vieille Dame, cette nymphomane proclamant qu'elle n'est ni Putiphar ni une Messaline (PL. I, 863) — bel exemple de dénégation, repris comme clause dans l'Inscription mise sur la

grande histoire de la vieille dame (PL. I, 905) — on peut déjà trouver en 1898 une préfiguration du personnage (et non le simple synonyme de femme dissolue) dans certains traits de Manon, la putain de haut vol qui jette ses bagues dans la tasse de thé de son visiteur et possède une perruque de fils d'or (PL. I, 856), tout comme l'impériale prostituée.

Cet intérêt primitif, éclairant au passage telle création de *L'Amour en visites*, est activé par la mode des reconstitutions historiques de l'antiquité, qui déferle en France en 1900. Elle est symbolisée par l'extraordinaire succès du *Quo Vadis* de Sienkiewicz, publié en français par les Editions de la Revue Blanche en juin 1900 — celles-là même qui éditent le volume de Jarry en janvier 1901, après avoir fait paraître le texte en revue à partir de juillet 1900. Dans sa préface à l'édition récente de *Messaline*, Thieri Foulc écarte l'idée que Jarry ait pu vouloir rivaliser avec le romancier polonais. Certes, le succès n'était pas si envyable qu'il puisse s'emparer de Jarry. Reste que celui-ci a voulu utiliser ses compétences dans le domaine des humanités pour fabriquer un roman antique dont il escomptait de substantiels bénéfices. Réputé auteur difficile, il va dans le sens des aspirations du public en calquant sa stratégie éditoriale sur celle des ouvrages qui font les gros tirages. Il sait assez les habitudes moutonnières des lecteurs, des éditeurs, et que les lois de la fortune sont basées sur le principe de la répétition.

C'est pourquoi il investit sa culture classique dans l'élaboration d'un roman historique. Le personnage central qu'il choisit est si connu qu'il est devenu un nom commun. Comme l'écrit un historien contemporain : "Qu'une impératrice concoure contre une prostituée pour établir un record d'abattage, cela n'arrive pas communément. Qu'elle se sépare de l'empereur son époux sans que l'ex-mari soit seulement informé du divorce, la chose est encore plus étrange. Qu'elle soit, avec cela, fleur

bleue comme un liseron, et finisse, à vingt-trois ans par payer de son sang sa candeur d'amoureuse, la chose en devient surréaliste"¹.

Les épisodes principaux s'imposent d'eux-mêmes, et s'énoncent en titre de chapitres : La maison du bonheur, le plus beau des Romains, les noces adultères, par l'entremise des courtisanes... Bien qu'il le fasse très consciencieusement, Jarry n'a pas besoin de consulter, comme il se le propose, "Suétone, Tacite, Juvénal, Dion Cassius", pour bâtir son récit. Il sait que, sous le règne de Caligula, Messaline, âgée de quinze ans, s'était mariée avec Claude, un époux à toute main, qui en était à ses troisièmes noces. Elle était supposée très belle : le cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale conserve un camée, reproduit par Rubens, que Jarry fait figurer dans l'édition originale, qu'il décrit minutieusement, concluant fort justement : "Pas belle en somme; mais c'est que le feu des yeux s'est éteint dans le sardonix mort" (PL. II, 86). Elle donne à Claude deux enfants, Octavie et Britannicus, puis ils mènent une vie séparée, ce qui est conforme à l'usage de la haute société romaine. C'est alors que, Caligula ayant été assassiné, la garde impériale choisit Claude pour lui succéder. En occupant le trône de l'empereur, celui-ci ne change pas sa manière de vivre. Il vient avec ses concubines, et Messaline, qui partage sa couche de temps en temps, accueille de son côté de nombreux favoris dont, dit-on, un pantomime, un sénateur et un médecin. Juvénal rapporte l'épisode du bordel, où voulant savoir combien d'hommes une femme peut satisfaire en vingt-quatre heures, elle l'emporte sur la putain la plus renommée de la ville, en essayant vingt-cinq assauts. Mais ce n'est pas l'importance de ce chiffre qui déclenche la colère du poète satirique, c'est le fait que Messaline mène

1. Paul Veyne : "Messaline, impératrice, amoureuse et putain", *Le Monde*... L'adjectif surréaliste, encore qu'inadéquat, renvoie indiscutablement à Jarry, bien qu'il ne soit pas mentionné au cours de l'article. Nous lui empruntons les précisions historiques.

le jeu, cherche à satisfaire son propre désir et non celui du mâle. En ce sens, elle est une femme lubrique.

Ceci, semble-t-il, n'entraîne aucune réaction de la part de son époux. Il se serait accommodé des amours de Messaline avec le beau chevalier Silius si elle n'avait pas décidé de divorcer et de se remarier secrètement avec lui. Comme Tacite s'étonne qu'elle ait pu envisager de garder tout cela secret, Paul Veyne nous explique qu'à Rome le mariage n'était pas un acte public. Il avait seulement une valeur juridique, permettant de reconnaître les enfants légitimes. Le divorce était aussi facile et fréquent; la décision d'un seul époux suffisait. Compte tenu de la liberté de mœurs admise, Messaline aurait pu s'épargner toute formalité juridique si, par passion, elle n'avait voulu un engagement solennel, concrétisé par une cérémonie où étaient invités leurs seuls amis. En divorçant de la sorte, elle commettait un crime de lèse-majesté contre l'empereur, ce que Narcisse, son conseiller, sut lui persuader, en faisant valoir un risque politique du côté de Silius. Jarry connaît bien la civilisation romaine, et il interprète la suite des événements dans le même sens, informant son lecteur :

A Rome, le consentement des époux et de ceux dont ils dépendaient suffisait au mariage. Les cérémonies nuptiales étaient accessoires (PL. II, 126).

Ayant expliqué le mode d'union choisi par Messaline, et relaté la fête bacchique qui s'ensuivit, il éclaire le comportement de l'empereur :

Or Claude, instruit de tout à Ostie par les soins de Narcisse et la bouche de ses concubines favorites Calpurnie et Cléopâtre, demandait avec égarement qui de lui ou de Silius était César ou simple particulier. Cette perplexité démente laissait peu de place à un sentiment presque inconnu, semble-t-il, des Romains de ce temps-là et surtout de Claude, la jalousie, la haine du courage, quoique Flavius Josephé écrive qu'il fit exécuter Messaline par jalousie (PL. II, 131).

Avertie durant la fête, que Claude sait tout, Messaline

prend la route d'Ostie en empruntant un tombereau. Elle rencontre Claude qui rentrait à Rome, le supplie de leur accorder grâce. Mais celui-ci prévenu par ses conseillers ne l'entend pas.

Le tribunal, présidé par Claude en personne, condamna les coupables et tous leurs invités à mort, à l'exception d'un homosexuel.

Craignant une réconciliation, Narcisse s'empressa de faire exécuter Messaline. Les gardes la trouvèrent prostrée dans son jardin, ne pouvant se résoudre à suivre le conseil de sa mère qui l'invitait à se suicider. Ils l'injurèrent pour la décider, et comme elle ne parvenait pas à se poignarder, l'officier l'égorgea, par compassion. Au dîner, Claude apprit la fin de Messaline et resta indifférent.

Jarry sait tout cela et, en écrivant, il ne déforme pas l'histoire. Mais il passe rapidement sur tout ce qu'il suppose connu du public pour mettre l'accent sur ce qui l'intéresse, la dévotion au phallus. Lui seul imagine cette fin de Messaline égarée, identifiant le soldat meurtrier à celui qu'elle a reçu sur sa couche du bordel, adorant le glaive qui perce son ventre comme un sexe et la déflore définitivement. Il remanie le premier manuscrit pour faire du palindrome de Roma le nom secret de la ville, Amor, et peut-être joue-t-il sur le mot, en français cette fois, pour justifier le fait que Messaline ne trouve l'amour que dans la mort.

· C'est du moins ce qui, à ses yeux, marque son originalité et différencie son ouvrage des succès du style de *Quo Vadis* ? Il projette ce prière d'insérer :

On y trouvera des gladiateurs d'un genre inconnu et obscène, mais on n'y retrouvera pas de chrétiens car à cette date le nom de christ ou chrest n'était encore qu'un surnom usuel d'esclave décerné à titre de certificat de bonne conduite. Une divinité plus terrible se dresse : le dieu de l'amour, Priape.

C'est lui dont l'idole sert d'enseigne au lupanar de Suburre. C'est en son honneur que des mimes acrobates exécutent dans le cirque de belles danses qui font se voiler les astres — et de sa possession meurt enfin Messaline.

La forme de ce livre est éclatante et définitive, comme un camée ou une médaille de ces temps anciens (PL. II, 606).

C'est dire que l'information historique, présente dans le texte, passe au second plan qui est naturellement le sien, derrière le projet romanesque d'édifier un monument à l'amour, à travers sa servante. Le livre se veut l'équivalent d'une pièce archéologique, avec ceci en plus qu'il conserve le feu du regard que la sculpture ne peut rendre.

Pour repérer les sources documentaires de Jarry, contentons-nous de dresser la liste des épigraphes aux quinze chapitres de *Messaline*. Elle forment, en fait le pilier, à la fois révélé et voilé de chaque section. On constate qu'elles s'organisent en deux groupes (qui d'ailleurs interfèrent). Les unes sont d'ordre documentaire sur Rome, Claude, Messaline, Silius, Lucullus et le mime Mnester; les autres sont plutôt des embrayeurs de l'inspiration jarryque. Elles traitent du phénix, des murrhins, des muges, de l'absinthe, du culte phallique.

Gageons que Jarry les avait en tête *avant* de se documenter; il n'a eu qu'à en vérifier l'exactitude.

Outre les quatre ou cinq ouvrages de base traitant du sujet, relus pour la circonstance, il n'a pas eu besoin de bouleverser les bibliothèques ni, comme tel prédécesseur illustre, de recourir aux services d'un nègre historien. Les encyclopédies lui donnaient amplement satisfaction. A celle de Pierre Larousse, précédemment indiquée, il suffit d'adjointre le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg-Saglio (1877-1919) et l'on aura la quasi totalité de ses références explicites ou implicites¹.

1. L'emprunt à ce dictionnaire, particulièrement aux articles *Piscatio* et *Hortus*, a été établi par B. Eruli : *Jarry, i mostri dell' imagine*, *op. cit.* Le chapitre relatif à *Messaline*, traduit par l'auteur et légèrement remanié a été publié dans *L'Etoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, pp. 66-82. Par la suite, nous nous référons à cet article intitulé "sur les sources classiques de *Messaline* : collages et montages".

Ainsi donc les termes latins, qui heurtent notre lecture, ne devraient pas nous arrêter. Dans la plupart des cas expliqués et glosés par l'auteur, ou bien induits par le contexte, ils n'ont pas pour but de marquer l'érudition du narrateur. Ils sont là pour fixer les idées, indiquer le lieu et le temps et, à ce titre, n'exigent aucune traduction. A la limite, c'est un contresens que d'en donner la signification en français parce qu'ils n'impliquent pas que le lecteur connaisse la langue de Tacite et de Juvénal. Ils sont comme le fond corail d'un camée.

Les tournures volontairement calquées sur la syntaxe latine contribuent au même effet de lecture, par un moyen plus subtil. "Bien avant la ville fondée" (PL. II, 75), "A force de Vénus" (PL. II, 77), "Caton l'ancien Consul" (PL. II, 53); les constructions directes : "Elles pénètrent la porte basse du lupanar" (PL. II, 77); "ont suivi plonger" (PL. II, 101); "évoquer" (PL. II, 77) ont attiré hors de , "albe" (PL. II, 74) pour blanc, ne sont pas des maladresses de traducteur, ni des facilités que s'accorde un érudit trop versé dans son sujet pour consentir à parler la langue de son temps; ce sont de discrets rappels des versions scolaires, un signe de complicité avec le lecteur, un clin d'œil sur les dérapages qui alors se produisaient, et que le texte suggère à nouveau¹.

L'aspect savant du récit (épigraphes, citations, références érudites, vocabulaire spécialisé, tournures latines etc) ne doit pas nous détourner de l'essentiel, qui est le sens actuel, la portée quasiment universelle de l'aventure humaine conférée à Messaline par Jarry. Au point de vue de l'analyse culturelle, qui est la nôtre, ce qui compte c'est la manière dont les emprunts à la culture savante sont traités, et ce vers quoi ils tendent. A la différence de l'inter-

1. Si l'on veut une preuve de ce que j'avance, voir l'usage du mot latin *futile* dans *Messaline* (PL. II, 134) "vase sacré qui servait à arroser le temple de Vesta..." et le commentaire auquel donne lieu son équivalent français dans *Le Surmâle* : "Il rit à ce mot, se le figurant mentalement prononcé à la latine par un Dominicain : *foutile*". (PL. III, 360).

textualité, qui examine le mode de production textuelle, et qui a donc besoin de repérer très exactement les emprunts, leur encodage dans le texte, leurs transformations¹, nous n'avons, ici, qu'à déterminer le sens des manipulations textuelles, leur objectif.

Un point est établi : l'emprunt culturel, chez Jarry, n'est pas un plagiat, même au sens positif que lui confère Lautréamont. Il est, en effet, toujours marqué, soit par des guillemets (citation), soit par des indices divers : nom propre, titre d'ouvrage, allusion renvoyant, en quelque sorte, à la mémoire du monde.

Le choix des emprunts est d'ailleurs extrêmement réglé. Brunella Eruli le dit en termes convaincants : "*Mes-saline, roman de l'ancienne Rome*, est l'écran fantastique sur lequel Jarry a projeté des fragments de sa culture classique, choisis avec la recherche constante du détail précieux, insolite, ambigu"².

J'irai plus loin en considérant que ce détail va toujours dans le sens de la poétique de Jarry (identité des contraires, universelle analogie, quête de l'absolue connaissance) dont nous traiterons au prochain chapitre.

Pour fixer les idées sur l'usage personnel de la culture classique de Jarry, examinons le dernier chapitre de *Mes-saline*.

Le titre, "Apokolokyntose" renvoie explicitement à l'œuvre satirique de Sénèque sur la mort de Claude, du même titre, qui signifie "métamorphosé en citrouille". Pour ceux qui savent, il est une instruction de lecture, un signe référentiel. Pour ceux qui ne savent pas — Jarry n'écrit pas en prévoyant que ses livres seront annotés, sans cela il l'aurait expliqué lui-même dans le texte —

1. Sur cette question, voir mon article "Le pagure de la modernité", *Cahiers du xx^e siècle*, n° 5, 1975, pp. 43-68 où j'établis et classe les différents types de réécriture, en proposant une terminologie rigoureuse. Les opérations de collage et montage, signalées par B. Eruli, relèvent en fait de la seule catégorie du *Collage* dans ses trois possibilités : collage pur, collage aidé, collage disséminé.
2. Brunella Eruli : "Sur les sources classiques...", article cité, p. 67.

outré qu'il leur suffit de consulter une encyclopédie quelconque, ce titre dénote l'antiquité.

L'épigraphe, en latin, a la même fonction. Non traduit, le texte se trouve en fait disséminé dans le corps du chapitre : "Ce dont on s'étonnait chez lui, entre autres choses, c'était son absence de mémoire et son inconscience ou, pour parler grec, sa "météorie" et son "ablepsie". Après l'exécution de Messaline, alors qu'il était allongé à table depuis un moment, il demanda "pourquoi l'impératrice ne venait pas" (Suétone, *Claude*, 39).

Ces deux éléments servent donc d'embrasseur au récit qui va suivre, contant la réaction de l'empereur à l'annonce de la mort de Messaline. Ils en garantissent l'authenticité historique, pour les chercheurs de sources; en marquent la vraisemblance pour les autres.

Passons sur le début du dialogue où Narcisse essaie d'expliquer l'événement à Claude, décidé dans la lune. Puisque les paroles ne suffisent pas, il apporte une preuve, la tunique de dessous de Messaline tachée de rouge.

A la vue du sang, les larges narines de l'empereur palpitèrent.
— La lune ? J'avais oublié, excuse-moi, Narcisse : mon esprit devient un peu... météorique et ablepsique! Je vais bientôt être plus ignorant de ce qui se passe dans les planètes que les peuples de Taprobane, qui ne découvrent la lune au-dessus de la terre que la deuxième semaine de chaque mois! Tu es un bon calendrier, Narcisse. J'ai compris. Mais je veux que ma femme me tienne compagnie à cette table tout de même. J'ai une faim pleine de bonheur.

- César ?

- Elle est morte, je sais. Les femmes jouent les assassinées à chaque nouvelle lune (PL. II, 140).

Si la situation est déduite des récits historiques, le romancier prête à Claude des considérations de Suétone. Mais l'équivoque sur le sang menstruel associé à la mort est bien de l'invention jarryque. Elle est appuyée sur une double référence culturelle : Claude a tenu précédemment un discours au peuple sur le phénomène de l'éclipse

solaire, expliquant la trajectoire de la lune (PL. II, 114). Le fait est rapporté par Dion Cassius. Augure et versé dans l'astronomie, il devait donc savoir à quelle phase en est la lune, mieux que les habitants de Ceylan qui sont dans l'erreur. En même temps, il est persuadé, comme bien des peuples, que le cycle féminin est lié au mouvement lunaire. Comprenant enfin sa méprise, Claude reste silencieux puis éclate de rire et demande à boire. Le récit s'achève ici : "Et c'est ainsi que Claude César, accoudé sur sa couche insatiable d'amour et de festins, pâle, la joue céruléenne de la récente assiduité de son barbier, prototype de Barbe-Bleue à moins de générations de distance que le Cynocéphale aux fesses écarlates n'est l'aïeul de nos gloires guerrières, méditait sa quatrième femme : Agrippine"(PL. II, 140).

L'histoire rencontre la légende, et plus exactement les contes de ma mère l'oie. La signification culturelle du roman et du personnage est donc nettement articulée, faisant de l'empereur Claude le modèle initial des maris féroces et suggérant un parallèle avec Gilles de Rais, finalement moins éloigné dans le temps que ne l'est le militaire en pantalon garance du singe dont il descend, selon Darwin. (Si le rapprochement textuel s'impose, je ne puis souscrire à la conclusion de Thieri Foulc, selon lequel Jarry aurait "voulu dresser la statue de Bosse-de-Nage *imperator*" avec l'empereur Claude).

Le dernier mot oppose un personnage nouveau à celui qui inaugure le roman et substitue Agrippine à Messaline, ouvrant encore tous les possibles narratifs. Ce serait à nouveau une histoire pleine de fureur et de sang, avec renversement des rôles (Agrippine empoisonna Claude) mais une fin identique : on rapporte qu'elle dit au meurtrier envoyé par Néron, son propre fils : "Frappe au ventre", répétant le scénario de Messaline dans un sens différent.

A ces exemples, trop brefs, on voit quel parti Jarry a su tirer de ses humanités, réutilisant le savoir acquis dans un

contexte nouveau, lui donnant sens à l'infini. Mais il ne se limite pas à la mythologie ou à l'histoire gréco-latine. On peut le dire catholique ("puisque ce veut dire quelquefois universel" (PL. I, 565). Donc informé, au premier chef, de culture ecclésiastique : celle que lui ont inculquée les prêtres-enseignants des lycées fréquentés; celle qu'il a acquise dans une famille aussi croyante qu'on pouvait l'être au siècle dernier en Bretagne; celle qu'il a développée au contact de Rémy de Gourmont, le traducteur du *Latin mystique* (1892) avec qui il dirige *L'Ymagier*, luxueuse revue d'estampes.

Nous avons vu, au cours du chapitre I, la foi que témoignaient les personnages bretons de Jarry envers Sainte-Anne et Notre-Dame, marquant ainsi leur appartenance à la culture chrétienne, telle qu'elle est plus particulièrement vécue en certaine province. On a montré que Sengle, héros de *Les Jours et les nuits*, se souvenant d'un pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray, était, par certains traits, identifiable à Jarry lui-même. Le livre V de ce roman porte en exergue un ex-voto de la basilique de Sainte-Anne (PL. I, 812). Suit un chapitre définissant à peu près la conception que Jarry se faisait de la pratique de la religion, ne repoussant pas Dieu et acceptant, avec détachement, la confession :

Sengle était catholique et se confessait — à des intervalles — à un jeune prêtre qu'il avait eu beaucoup de peine à trouver, et qui approuvait presque une fois pour toutes ses fautes — dans le sens de sa nature et comme telles (s'il n'était pas scandaleux de juger ainsi les fautes) tendant vers Dieu. Ceux dont l'intelligence et le corps sont élus, à moins d'imprévu détraquement, se laissent aller dans la gravitation de leurs actes autour de leur synthèse intérieure, et ne désobéissent à aucune prescription du Décalogue, respectant Dieu en soi. Les commandements altruistes : "Le bien d'autrui..." sont d'aristocratiques formules d'isolement. "Dieu en vain tu ne jureras" est la seule courtoisie valable; il est ridicule de cracher sur son miroir, même l'inspectant par des besicles grossissantes. Les œuvres de chair ne sont répugnantes qu'avec des pairs; et en effet ce n'est que la fornication que défendit Moïse. (PL. I, 814).

En d'autres termes, si l'on accepte de rapporter ces propos concernant un personnage à Jarry lui-même, on doit convenir qu'il respectait les principes essentiels de la religion, s'autorisant cependant toutes les spéculations d'un homme intelligent sur l'aspect mythique ou légendaire dont elle s'accompagne. J'ai déjà dit ailleurs que la réaction scandalisée de Benjamin Péret devant une émission radiophonique évoquant un Jarry chrétien prêtait à sourire¹. Je m'explique : Jarry était catholique par son baptême, son éducation et ses dispositions finales. Entre ces deux termes, sa pensée s'est portée, en toute liberté, vers d'autres solutions — auxquelles il n'a jamais adhéré en fait. Il était, si je puis dire, en règle avec l'Eglise. Aussi écrit-il à Rachilde, dans sa lettre testamentaire du 28 mai 1906 : "Il est, depuis deux jours, l'extrême-oïnt du Seigneur et, tel l'éléphant sans trompe de Kipling, plein d'une insatiable curiosité. Il va rentrer un peu plus *arrière* dans la nuit des temps".

Le même jour, il informe Vallette qu'il est remis de sa fièvre cérébrale; "son délire *conscient* lui a laissé des impressions littéraires qu'il compte utiliser dans *La Dragonne*..." Il a causé toute la nuit dans le plus beau latin des pères de l'Eglise. Lucifer était au pied de son lit, l'Archange à son chevet, et il lançait "des formules horribles qui recadenassent le diable"².

Le mémorial de ce voyage infernal, Maurice Saillet l'a retrouvé dans le Dossier de La Dragonne et publié *in extenso*. Retenons-en quelques formules :

... Le Père Ubu a fait, ce qui fut l'une de ses tentations, ce que le Christ n'a point osé faire aux enfers. Il a béni et délivré "le bel ange aux ailes brûlées" qui souffrait depuis six mille ans et lui avait permis d'être son ange gardien. Il avait, étant l'oïnt du Sei-

1. Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet 1980, p. 246.

2. Texte d'un catalogue de vente aux enchères, cité dans le *Dossier de la Dragonne*, *op. cit.* p. 110.

gneur, le pouvoir de lui donner l'épée de feu qui veillait à la porte du Paradis¹.

Voilà très exactement où en est la mystique catholique de Jarry, ravivée par les représentations romantiques du Diable². Faut-il rappeler que, de toutes les fictions oiseuses sur l'Enfer, rapportées par les religions du monde, seul le catholicisme a développé, avec un luxe incomparable, l'image d'un démon comme ange déchu ?

Suit une conjuration en latin d'église, qui remet le diable à sa place. On en lira le texte — ou sa traduction — dans le dossier sus-mentionné. Aussi attristant soit-il pour les fanatiques de la libre-pensée jarryque, il n'en est pas moins un témoignage éloquent sur la culture catholique de notre auteur.

Il n'a pas survécu assez longtemps, et dans d'assez bonnes conditions physiques, pour transformer en littérature son expérience illuminée. Nous restent cependant les pages dictées aussitôt après à Charlotte, qui devaient prendre place dans *La Dragonne*. J'ai pris la liberté de modifier la ponctuation haletante de Charlotte).

Je ne l'ai pas revu, le bel ange aux ailes brûlées, qui hantait mon lit; avant la venue des petites lanternes — en forme de châsses à reliques — portées par les enfants de chœur à robe rouge; autour du Dieu qui donne le calme, et de l'huile des rois, qui vous fait l'oïnt du Seigneur!

Lucifer était un jeune-homme très beau; aux grandes ailes, silencieuses et douces comme celles de Pégase.

Il souffrait, disait-il, de l'exil impardonné!

On flambe de tous les nerfs; tu sais, dans la fièvre cérébrale : Il me disait : ton Dieu te laisse brûler ?

Viens, viens! Il fait moins chaud dans mon royaume. Et ces maîtresses qui t'attendent!

Tu m'ouvriras l'océan qui m'écrase depuis mille ans, ou les enfers!

1. Alfred Jarry, texte de la main de Charlotte, *Dossier de la Dragonne*, p. 111.

2. Voir de Max Milner : *Le Diable dans la littérature française*, Corti, 1960.

Rassemblant mes souvenirs d'enfant, j'y retrouvais des tableaux d'anciennes églises, et le souvenir des trois tentations, comme dans la Bible!

Alors pour moi, pour rire, j'ai voulu le baptiser; il n'aimait pas..." (PL. III, 513).

Avec de tels documents, la culture chrétienne, et plus spécialement catholique, de Jarry ne fait aucun doute. Est-elle pour autant une culture savante ?

Certes, il a la connaissance commune (en tout cas à son époque) de la Bible et du Catéchisme, de sorte que ses écrits articulent des comparaisons empruntées aux textes sacrés. Le jeune Emmanuel Dieu peuple son arche de Noé d'animaux taillés par son père (PL. I, 931); les soldats dansent devant l'église comme David devant l'Arche (PL. III, 500); l'éclair grave sur le mur son Mané Thecel Pharès comme dans la salle de festin de Balthazar (PL. I, 260, 270); la scène de résurrection de *César Antéchrist* se déroule, comme il se doit, dans la vallée de Josaphat (PL. I, 327); M. Dieu et Miriam revivent les rois Mages et la Crèche (PL. I, 945), le premier se comparant à Saint-Christophe portant le Christ (PL. I, 935) et le chroniqueur de *La Plume* est parfaitement capable de citer, en latin, les paroles du Christ "*Aures habent, et non audient...*" (PL. II, 434). Peut-être Jarry a-t-il été plus attentif que d'autres aux leçons d'Histoire Sainte, puisqu'il fait référence, très exactement, à l'ange gardant le Paradis de son épée de feu (PL. I, 957) au monstre Leviathan (*ibid*), au seul juste de Sodome (PL. I, 812). Mais rien de tout cela n'implique une érudition particulière. Jarry se réfère à la Bible de la même façon qu'à *l'Iliade* ou *l'Odyssée*. En revanche, son savoir est bien plus précis quand il se sert du texte sacré pour construire ses ouvrages.

Soit en renversant l'ordre de la création : *L'Amour absolu* s'inscrit entre le 3^e verset de la Genèse *inversé* "que la ténèbre soit" (PL. I, 919) lit-on à la place de la lumière, et le second "L'esprit de Dieu était au-dessus des eaux" (PL. I, 956) repris correctement, mais placé de telle

manière à la fin de l'ouvrage qu'il en fait, en quelque sorte, un Avant-Testament. *L'Amour absolu* contredit la création du monde. L'article "Visions actuelles et futures" renverse le *Lévitique* et *l'Ecclésiaste* puisqu'il défend la machine à décerveler comme sanction de tous les péchés et considère que le début des prières est meilleur que leur fin (PL. I, 338).

Soit en inscrivant la fiction dans les marges des Evangiles, en comblant le silence qu'ils font sur la vie du Christ; c'est aussi le sujet de *L'Amour absolu* : "Dieu obscur, condamé à l'intérim de la période secrète, de l'enfance à trente-trois ans". (PL. I, 922) Le Christ-errant, autre visage du juif-errant, s'est incarné en Emmanuel Dieu, un criminel, dont il quittera le corps au moment de l'exécution, — "A présent, qui est l'heure de notre mort" (PL. I, 958) — selon la formule "interprétée" de *l'Ave Maria*.

Soit, enfin, en mettant en scène le reniement de Saint-Pierre et la venue sur terre de l'Antéchrist (qui prendra la forme d'Ubu) et en déchiffrant le nombre de la Bête de l'Apocalypse selon Saint-Jean : "C'est ici la sagesse : que celui qui a de l'intelligence compte le nombre de la Bête; car c'est un nombre d'homme et ce nombre est six cent soixante-six" (PL. I, 280). On sait que la tradition exégétique, discutée par Renan, remplaçant ce nombre par les lettres correspondantes en hébreu, y a vu le nom de Néron César.

Le prologue montre Saint-Pierre dialoguant avec les trois christes renversés *issus* de chacun des reniements. Ils lui répètent les paroles du christ unique, christ d'or qui dit "la joue droite souillée, tendez la joue gauche"; christ de bronze qui "annonça l'Eglise bâtie sur Pierre"; christ blanc qui prononça "aimez-vous les uns les autres". Entre deux entr'actes la pièce elle-même se déroule d'un verset à l'autre de *l'Apocalypse* "Les étoiles tombent du ciel" (PL. I, 283) que Jarry interprète : la toile tombe du cintre et qu'il répète dans *L'Amour absolu* (PL. I, 951) et "Le ciel se retire comme un livre qu'on roule" (PL. I, 325). Image même de la

révélation que Jarry reprendra, bien plus tard, pour évoquer sa découverte de la littérature au Quartier latin, dans ses souvenirs d'Albert Samain (PL. III, 532).

L'évangile selon Saint-Jean est encore utilisé pour étayer le décor du dernier acte (PL. I, 326), de même qu'il justifie *L'Amour absolu* : "Et le Verbe s'est fait chair" (PL. I, 945, 949), cette formule étant comprise littéralement.

La Bible en son entier et le missel sont donc convoqués pour servir de trame, directe ou inverse, à toutes les œuvres de Jarry. Sa culture chrétienne va même jusqu'à l'érudition. A plusieurs reprises, il fait allusion à l'usage des chrétiens qui mangent du poisson le vendredi, c'est-à-dire le symbole du christ, l'Ichtyos grec, monogramme formé des initiales de "Jésus-Christ fils de Dieu, Sauveur" (PL. I, 961). Mais, reprenant l'épithète habituelle "l'Eternel des Armées", dans *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur*, — la formule s'imposait — il prend soin de préciser qu'elle provient d'un contre-sens sur Sabaoth (PL. I, 889), ce terme intraduisible désignant en effet les légions célestes.

C'est au début de sa carrière qu'il pousse le plus loin l'investigation en ce domaine, pour éclairer les lecteurs de *l'Ymagier*. Il y consacre plusieurs chroniques aux représentations de la Passion, aux instruments de ladite, à la figuration de la Vierge et l'enfant. Avec son complice Rémy de Gourmont, il a rassemblé les planches de Dürer ou les images d'Epinal, gravées par Georquin, qui sont reproduites dans la revue. Il les décrit et les commente, en usant de l'anachronisme, à son habitude, non sans irrespect sinon blasphème parfois (PL. I, 963). Sa curiosité est à la fois naïve, admirative et ironique. Outre l'investigation iconographique, elle suppose une bonne lecture des Hymnes de Saint-Ambroise, rassemblées dans *Le Latin mystique* de Gourmont, (auxquelles il se réfère dans *Le Surmâle*, (PL. II, 201), au livre de Corneille Curce sur *Les Clous du seigneur* qu'il décrit bibliographiquement et résume dans *L'Ymagier* n° IV en le mettant dit-il "au goût du jour" (PL. I, 983), ce qui signifie en l'interprétant à sa

manière. La description, dans *Perbinderion*, de la Sainte-Catherine gravée par Dürer, dans laquelle il voit une autre sainte décapitée, lui est l'occasion d'interpréter le tableau comme fera Freud pour Léonard de Vinci, mais sans en tirer de conclusion psychologique. Ce goût des gravures anciennes, où se manifeste une foi naïve, se retrouve encore dans le chapitre XXXIV de *Faustroll* décrivant, semble-t-il, une suite d'images d'Epinal.

Les Pères de l'Église, sans doute à travers les *Patrologies latine et grecque* de Migne sont aussi mis à contribution, à la façon des dictionnaires des antiquités dont nous parlions plus haut. C'est, plus précisément, dans les *Vies des pères des déserts* traduites par Arnaud d'Andilly, que Jarry prélève une curieuse citation de Saint-Jérôme, décrivant un appareil qui préfigure la machine électromagnétique amoureuse du Surmâle (PL. II, 267). La même curiosité l'entraîne à lire des ouvrages de démonologie (PL. I, 937) où les révélations mystiques de Catherine Emmerich lui suggèrent que "la tête de Saint-Jean-Baptiste fut apportée non pas dans un plat, comme on traduit d'ordinaire, mais littéralement : dans un disque, *in disco*" (PL. II, 640), ce disque étant l'instrument du supplice lui-même. Enfin c'est la formule simplifiée de Tertullien *De Carne Christi* : "Je crois... parce que c'est absurde" qu'adopte Ellen devant les propos du Surmâle (PL. II, 215); mais la formule, complète vient clore les manuscrits de Jarry dans le Dossier de la Dragonne, comme une profession de foi définitive : *Credo quia absurdum... non credere*¹.

La culture religieuse de Jarry exerce la même fonction, dans son œuvre, que sa culture classique — et elle y est traitée de la même manière. Ses connaissances encyclopédiques — ce qui veut dire, très souvent, provenant d'une

1. Fac simile in *Dossier de la Dragonne*, p. 113.

encyclopédie — y contribuent également. Dans l'impossibilité matérielle où nous sommes de relever toutes les occurrences dans le corpus jarryque de ce type de culture, on se limitera à l'examen des livres élus (donc lus et relus), du vocabulaire du blason, et des réflexions d'ordre linguistique sous-tendant le processus créateur.

Les livres préférés, ceux qui sont véritablement formateurs d'une culture ne sont pas abondants. On pourrait les conjecturer à partir d'une lecture méthodique du corpus en notre possession. Mais Jarry nous a facilité la tâche en indiquant au chapitre IV de *Faustroll* les 27 "livres pairs du Docteur", et en justifiant par une sorte de florilège le "petit nombre des élus" qui sont les mêmes au chapitre VII (PL. I, 661 et 665).

On peut regrouper les auteurs et livres de cette liste en trois catégories : la première rassemble les lectures d'enfance et de jeunesse; la seconde est composée des "Phares" qui ont influencé sa formation littéraire; la troisième est faite des Symbolistes, compagnons du Mercure de France et du Phalanstère de Corbeil. Cette dernière est confirmée — et magnifiée — par les îles, univers imaginaires visités par Faustroll au cours de son périple. On lui consacrerait l'analyse qui s'impose au prochain chapitre.

Après avoir violemment critiqué l'usage bourgeois des récompenses et décorations, Jarry conclut une spéculation par cette formule péremptoire : "Les prix ne sont pas fort recommandables..." Mais il ajoute aussitôt : "A propos : nous avons, d'ailleurs, nous aussi, et comme vous-même, lecteur, tous les prix, quand nous étions petit" (PL. II, 496). Bien entendu, ces beaux livres à couverture rouge, dorés sur tranche, ont marqué l'esprit de leur jeune lecteur, quoi qu'il en dise par la suite. Il a d'ailleurs le mérite de le reconnaître implicitement en mettant de tels ouvrages sur le même plan que les plus hautes œuvres de la pensée.

Reprenons cette première liste, dans l'ordre de la faustrolienne énumération¹ :

2. Bergerac, *Oeuvres*, tome II, contenant *l'Histoire des Etats et Empire du Soleil*, et *l'Histoire des Oiseaux*.

Jarry connaît assez son Cyrano de Bergerac pour y revenir à deux reprises dans ses notes littéraires. A propos d'un personnage de Rachilde : "Voyez le char volant et aimanté de Cyrano de Bergerac vers la lune, du vrai Cyrano, Dyrcona" (PL. II, 434); puis dans une chronique sur les romans scientifiques, comme on disait avant d'employer le français science-fiction :

On a lu dans *l'Histoire des Etats et Empires de la Lune et du Soleil*, de Bergerac, la description, tout au long, du phonographe, et d'un curieux ballon, ou plutôt d'une montgolfière, l'icosaèdre de verre où l'air chaud est dilaté par les rayons du soleil. Et c'est dans *l'Histoire des Oiseaux*, du même Cyrano, qu'est développée déjà cette théorie de quelques néo-derwiniens très modernes, que l'oiseau est plus avancé que l'homme dans l'évolution" (PL. II, 520).

C'est de mémoire que Faustroll-Jarry évoque

De Bergerac, l'arbre précieux auquel se métamorphosèrent, au pays du Soleil, le rossignol-roi et ses sujets" (PL. I, 665).

cet épisode final des *Etats et Empires du Soleil* où le Roi prend l'aspect d'un rossignol pour voyager, son imagination étant maîtresse des métamorphoses.

3. *L'Évangile de Saint-Luc en Grec*

Ce livre était, semble-t-il, au programme de la classe de cinquième ou de quatrième, quand Jarry fit ses études. Il en retint particulièrement l'épisode des démons figurés en

1. Mes commentaires s'appuient sur les notes des éditions critiques d'Arrivé, Bordillon et surtout des *Organographes du Cymbalum pataphysicum* n° 15-16 (janvier 1982). J'indique ici ma dette globalement — et ma reconnaissance de même.

pourceau dans *Les Jours et les nuits* (PL. I, 775) et, dans *Faustroll* : "De Luc, le calomniateur qui porta le Christ sur un lieu élevé" (PL. I, 665). Référence à Luc, IV, 5-8, qui voit le Christ tenté dans le désert par Satan lui offrant la puissance et la gloire sur les royaumes de la terre, que nous aurions aussi bien pu indiquer ci-dessus, parmi les éléments formant la culture religieuse de Jarry, auxquels il fait allusion dans *César Antéchrist*.

5. Coleridge, *The Rime of the ancient Mariner*.

dont Faustroll choisit

De Coleridge, l'arbalète du vieux marin et le squelette flottant du vaisseau... (PL. I, 665).

Jarry devait avoir reçu une édition anglaise de ce poème, qu'il traduira sous le titre "Le Dit du vieux marin" en 1893 et proposera au *Mercur de France* en même temps qu'une œuvre personnelle, *Halderablou*. Il en avait retenu l'image de l'albatros, qui informe le poème du même titre dans *Ontogenie* en 1887 (PL. I, 81) et surtout la fiiture mythique de la mort-en-la-vie, qui satisfera sa philosophie de l'unité des contraires. Le vaisseau-squelette de la Mort n'est pas sans rapport avec l'As de Faustroll. D'autres textes de Coleridge inspireront l'auteur du *Vieux de la Montagne*, *d'Opium*, et de *Les Jours et les nuits*.

7. Desbordes-Valmore, *Le Serment des petits hommes*

appelant plus loin :

De Debordes-Valmore, le canard que déposa le bûcheron aux pieds des enfants, et les cinquante-trois arbres marqués à l'écorce.

L'auteur des *Elégies et romances* n'a guère laissé d'empreinte dans l'œuvre de Jarry, si ce n'est par une allusion possible du Père Ubu affirmant, dans *L'Almanach*, avoir "traduit en Polonais de vieux feuilletons français qui

avaient charmé [son] enfance” (PL. I, 590). Il s’agirait du *Serment des petits Polonais*, inclus dans les *Contes et scènes de la vie de famille* où quatre petits patriotes gravent dans l’écorce des arbres chaque lettre de la phrase : A la liberté des enfants polonais; à la délivrance de leurs pères” et où un bûcheron compatissant a déposé un canard près des enfants. Il n’y a pas lieu d’y voir un quelconque rapport avec *Ubu Roi ou Les Polonais*, si ce n’est dans le choix d’un pays de nulle-part, la Pologne ayant été, on le sait, rayée de la carte des Etats entre 1795 et 1918.

9. Un volume dépareillé du *Théâtre* de Florian.

dont Faustroll retient “le billet de loterie de Scapin”, qui est dans *La Comédie des deux billets*, une arlequinade où Scapin dérobe un billet doux de la belle Argentine et un billet de loterie. Faustroll n’a, dans sa bibliothèque, qu’un volume isolé, parce qu’il lui suffit, comme à Jarry adolescent, d’avoir retenu un mécanisme théâtral, dont il se sert dans ses pièces *d’Ontogénie* comme dans le théâtre mirlitonnesque¹.

Comme tout écolier du XIX^e siècle, il a appris par cœur les Fables de cet émule de La Fontaine, et particulièrement “La Guenon, le singe et la noix”, dont la morale apparaît dans le *Surmâle* (PL. II, 249) et *L’Amour absolu* (PL. I, 953). D’après le contexte de cette dernière occurrence, on peut penser que la leçon a eu lieu dans la classe de Mme Venel, à Laval!

10. Un volume dépareillé des *Mille et Une nuits*, traduction Galland.

C’est là une lecture fécondante de Jarry, qui s’y réfère en portraiturant Faustroll (PL. I, 659), en posant l’enchère du *Surmâle* (PL. II, 195) et en saluant son triomphe (PL. II, 252). A plusieurs reprises il mentionne Aladin (Le Vieux de

1. Voir mon *Jarry dramaturge*, *op. cit.* pp. 112, 146.

la Montagne), Sindbad le marin (en particulier (PL. II, 517), la Princesse Badroulboudour (PL. II, 456), l'oiseau-roch dans *Messaline* et *César Antéchrist*, et il rend compte, avec chaleur, de la nouvelle traduction des *Contes* procurée par J. C. Mardrus. Pour son florilège, il retient : "Des *Mille et Une nuits*, l'œil crevé par la queue du cheval volant du troisième Kalender, fils de roi" (PL. I, 666).

L'ordre alphabétique retenu par l'huissier Panmuphle dans son relevé amène un auteur allemand après un traducteur :

11. Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, comédie en trois actes.

Sur les indications d'Albert Haas, Jarry s'est intéressé à C. D. Grabbe en juillet 1896 et a traduit lui-même cette pièce sous le titre *Les Silènes*, dont une version contractée a paru dans *La Revue Blanche* du 1^{er} janvier 1900, version jouée au Théâtre des Pantins en février 1898. J'ai montré ailleurs la fraternité d'esprit qui l'unissait à ce post-romantique ironique¹. L'épisode de *Faustroll* est le plus caractéristique d'un certain humour noir : le diable s'est engagé à favoriser les amours de Tual à condition qu'il tue treize tailleurs. Pour ne pastacher son bel habit, ce dernier met un tablier : "De Grabbe, les treize compagnons tailleurs que massacra, à l'aurore, le baron Tual par l'ordre du chevalier de l'ordre pontifical du Mérite civil, et la serviette qu'il se noua préalablement autour du cou" (PL. I, 666). Certes, cette comédie satirique découverte à 23 ans n'est plus une lecture de jeunesse pour Jarry. Nous l'incluons cependant dans cette catégorie, en raison de son intérêt, dès la période scolaire, pour le théâtre allemand (Benedix, Grillparzer), et de la parenté qu'il y voyait avec *Ubu*.

17. *L'Odyssée*, édition Teubner.

C'est là une lecture scolaire caractéristique, que Jarry

1. *id.*, *ibid.*, p. 127 sq.

a respectée, ne lui faisant subir aucun des traitements pervers dont il était coutumier. Oeuvre fondamentale de la culture humaniste, elle irradie sur toute la littérature jarryque. C'est pourquoi nous ne l'avons pas fait apparaître au début de ce chapitre. Jarry "parlait" Homère, nous dit Rachilde, et le fait est qu'il dénombre homériquement le peuple en rumeur (PL. I, 559-563), émaillant sa correspondance d'épithètes homériques, qu'il considère comme les "armes parlantes" des individus (PL. II, 436).

Du périple grec, Faustroll préfère :

la marche joyeuse de l'irréprochable fils de Pélée, par la prairie d'asphodèles (PL. I, 666)

c'est-à-dire le chant XI de *l'Odyssee* quand Achille au pays des Ténèbres reçoit d'Ulysse des nouvelles de son fils. Passage cité dans les pièces de jeunesse (PL. I, 122) remémoré par Jarry adulte dans ses spéculations (PL. II, 661) et surtout au cours de sa maladie annonciatrice de la mort. Il en écrit coup sur coup à Vallette, au Dr. Saltas, dicte à Charlotte la plongée d'Erbrand dans la nuit des temps (PL. III, 511), suivant les pas du Péléïde.

Le dix-neuvième auteur pair, Rabelais, ayant été considéré au cours du précédent chapitre, on passera directement au vingt-quatrième livre, *Ubu Roi*, mentionné sans nom d'auteur puisque c'est une œuvre collective au même titre que *l'Evangile* et *L'Odyssee*, dont l'origine justifie qu'on la classe dans la catégorie des ouvrages de jeunes — ici PAR les jeunes — dont le Docteur en pataphysique retient "la cinquième lettre du premier mot du premier acte" (PL. I, 666) sans doute plus importante, à cette place, que les graphèmes inventés par l'empereur Claude. Le rôle germinatif de cette pièce dans l'œuvre de Jarry est assez connu pour qu'on n'ajoute pas, ici, à l'abondante littérature la concernant.

Ces œuvres n'ont pas véritablement inspiré Jarry. Elles font pourtant partie de son patrimoine, de sa culture poétique, et le fait qu'ils s'y soit référé dans son dénombrement ou au détour d'un article n'est pas indifférent. On

pourrait y ajouter Shakespeare¹ et Nerval, dont *Le Voyage en Orient* inspire, à des titres divers, *Le Vieux de la Montagne*, *L'Autre Alceste*, *L'Amour absolu* (sans parler de la main de gloire figurant dans la Mandragore (PL. I, 176) ni de divers échos poétiques). On s'arrêtera là pourtant, car, avec les auteurs contemporains dont nous parlerons au chapitre VI, cette liste circonscrit assez exactement les catégories culturelles informant la pensée jarryque. Sans doute connaît-il Cervantes, Dante, Goethe, auxquels il lui arrive de se référer, mais il ne leur marque aucun attachement particulier (sauf pour le premier dans *Ubu Roi*). A la limite, je dirais qu'ils font partie de sa culture disponible, dernier ouvrage choisi dans cette énumération restreinte :

27. Verne, *Le Voyage au centre de la terre*

Publié dans la Bibliothèque d'Education et de récréation, c'est bien une lecture de jeunesse, que Jarry exhause au rang de la grande littérature, comme les autres livres pairs. Il en évoque "les deux lieues et demie d'écorce terrestre" et fait implicitement la navigation de Lidenbrock symétrique de celle de Faustroll.

Cette première catégorie est assez hétérogène. Elle comprend des titres relevant des programmes scolaires, des œuvres en anglais et en allemand, des fadaises mais aussi au moins quatre chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, que rien ne remet en cause.

Elle est appuyée par un second groupe d'œuvres qu'on peut qualifier d'éclairantes. Celles des précurseurs que Jarry se reconnaît : Edgar Poe (dans la traduction de Baudelaire), Lautréamont, Rimbaud, Verlaine. Chacun ayant une influence plus ou moins grande, et figurant ici à titre de consécration.

1. Pour une mise au point sur le sujet, voir, outre notre *Jarry dramaturge*, Yves Simon : "Jarry et l'Angleterre : monsieur Dieu, Shakespeare et moi", *Europe* n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 184-197.

Si *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe étaient relativement connues, elles n'étaient pas considérées, à l'époque, comme les génératrices d'œuvres remarquables qu'elles sont devenues à nos yeux. Jarry s'y réfère dans une chronique pour dénoncer un plagiat structurel (PL. II, 284). Faustroll vante "De Baudelaire, le silence d'Edgar Poe, en ayant soin de retraduire en grec la traduction de Baudelaire" (PL. I, 665) ce qui peut sembler fort ironique, mais vise seulement l'épigraphe de la nouvelle. Jarry approuve le nominalisme d'Edgar Poe dans la bataille de Morsang : "Sang, ce roi des mots" (PL. III, 461-62), de la même façon que les linguistes distinguent le vocabulaire fondamental et celui de la disponibilité. Il peut y recourir, en cas de besoin, comme on se sert d'un dictionnaire.

Il ne s'en fait pas faute pour rédiger ses chroniques et ses récits apparemment les plus spontanés. Ainsi l'article "Le Chant du cygne" (PL. II, 378) convoque les écrits et les noms d'Hésiode, Aristote, Plin, l'Évangile, Buffon, Willughby, l'Abbé Arnaud, Sax, Fétis, pour finir par le Colonel Goureau. Erudition encyclopédique dira-t-on. En effet, provenant du Larousse, du Littré, du Fétis, et traitée à la manière jarryque.

Un rapide regard sur les comptes rendus signés par Jarry (tout porte à croire qu'à certains moments il en a donné, anonymes, pour la direction du *Mercure de France*) suffit à montrer la diversité de sa curiosité, sinon de ses centres d'intérêt. Sans doute s'agit-il d'un travail alimentaire, imposé par le rédacteur en chef ou le secrétaire de la revue (Fénéon, pour *la Revue Blanche*) mais, en l'occurrence, il y a un accord tacite entre le responsable et ses collaborateurs, et Jarry n'était pas de nature à louer un ouvrage sur commande. Au delà de la littérature proprement dite, ses propos portent sur la législation de la chasse et de la pêche, sur le féminisme des sufragettes (PL. I, 596), sur la natalité (PL. II, 599), l'économie politique (PL. II, 602), la science, la gnose etc.

Une curiosité universelle l'a conduit, dès ses débuts, à essayer un nouveau langage dramatique à partir de l'héral-

dique¹. Malgré la difficulté d'accès de tels énoncés, il ne faudrait pas se laisser arrêter par une érudition acquise à bon compte, en une heure, dans le *Traité du blason* de Borel d'Hauterive (1846) ou le *Dictionnaire d'héraldique* de Grandmaison (1882) ou tout autre traité du même genre, disponible parmi les usuels d'une bonne bibliothèque. La consultation d'un dictionnaire encyclopédique aura même suffi à Jarry, qui n'utilise d'ailleurs qu'un quart de la terminologie élaborée par les héraldistes. Dans l'article "De l'inutilité du théâtre au théâtre", il explique, rétrospectivement, ce qu'il a tenté dans *César Antéchrist* : "Nous avons essayé des décors *héraldiques*, 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". (PL. I, 407). En d'autres termes, la toile de fond de chaque scène représente un écu, chaque personnage étant figuré par un écu de caractéristique différentes. Ainsi l'acte héraldique se déroule sur fond *d'orle* (c'est-à-dire bande plate épousant les contours de l'écu sans toucher le bord).

Les comparses sont désignées par leur écu :

- Orle -
- Chef - (bande au tiers supérieur)
- Pairle - (espèce d'Y majuscule)
- Fasce - (bande horizontale au milieu)
- Trescheur - (orle fleuroné)
- Giron - (Triangle rectangle dont l'un des angles aigus est au centre)
- Pile - (triangle très effilé dont la base repose sur celle de l'écu, le sommet vers le chef)
- Cotice - (bâton en bande, traversant l'écu du sommet droit à la base gauche).

Les didascalies se comprennent ainsi :

1. Voir Henri Béhar : *Jarry dramaturge, op. cit.* p. 116 sq.

- Sc. 1 "De sable à un Roi d'or" : fond noir, le Roi en vêtement jaune.
- Sc. 2 "De sable à une LICORNE passante d'argent" : fond noir, une licorne blanche sur ses quatre pattes.
- Sc. 3. "De vair à quatre HERAULTS porte-torches (Chef, Pairle, Trescheur, Fasce); ORLE en pals de divers émaux et métaux, et à CÉSAR-ANTÉCHRIST en chef d'or et carnation" (PL. I, 286)

Soit un fond de *fourrures* de vair (petite cloches alternativement blanches et bleues disposées en files horizontales), les quatre hérauts portant une torche et l'écu de leur nom. Le personnage Orle a un écu de couleurs variées divisé verticalement; César-Antéchrist a un écu bordé au sommet d'or, sur fond de couleur chair.

- Sc. 4 "De vair aux QUATRE HÉRAULTS en pals et CÉSAR-ANTÉCHRIST en chef" (PL. I, 287).

Encore un fond de *fourrures*, les quatre hérauts en position verticale, César au-dessus d'eux.

- Sc. 5 "De vair à Fasce agenouillé, les TROIS HÉRAULTS en pals et CÉSAR-ANTÉCHRIST en fasce baissée". (PL. I, 288).

Même fond, trois hérauts en position verticale, César couché, à la partie inférieure de la scène.

- Sc. 6 "De même aux MEMES et à un TEMPLIER de gueules à la croix d'argent, et au BATON-A-PHYSIQUE, pal ou fasce de gueules, roulant sur ses extrémités" (PL. I, 289).

Cette indication se lira : même disposition qu'à la scène précédente, mêmes personnages plus un Templier, écu rouge frappé d'une croix d'argent, et le Bâton-à-Physique, personnage instable ayant un écu frappé d'une croix ou d'un sautoir (indication manuscrite de Jarry) ou plutôt une bande mobile rouge, tantôt verticale, tantôt

horizontale, au milieu de l'écu roulant sur ses pointes. Disposition explicitée par la réplique immédiate : "Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS" — citation retouchée des *Chants de Maldoror*.

Les didascalies se poursuivent ainsi jusqu'à la fin de l'acte. Elles ne présentent pas davantage de difficulté de lecture, en dépit de la fantaisie que Jarry introduit dans le langage du blason, et il n'y a rien là qu'un metteur en scène ne puisse réaliser, au prix d'un minimum d'attention. L'ensemble des figures est organisé pour aboutir, à la fin de l'acte, à former la réplique T O Y, par alignement des écus de Chef, Trescheur et Pairle, désignant Ubu comme roi. N'en déplaise à Philippe Audoin (annotateur du texte dans la collection Poésie/Gallimard), il n'y a rien là d'illisible ni d'incompréhensible. Tout au plus jeu d'héraldiste amateur, comme l'a montré J. H. Saimont¹, se trompant sur la désignation de certaines figures honorables (*chef-contrepalé* au lieu de *chef-pal*) ignorant le terme exact (de *carnation* pour *sanguin*, *Sphère* pour *boule...*), laissant l'imprécision quand à la disposition respective des écus dans l'espace, opérant un coup de force dans un ensemble extrêmement codifié en introduisant la dérision phallique et ubuesque.

Car le sens de cette tentative de discours scénique est surchargé à l'excès : des personnages de théâtre sont décrits en termes d'héraldique, ce qui est déjà figer le mouvement, mais en outre ils ont une signification sexuelle explicite, et aussi religieuse (le templier, l'Antéchrist), et aussi mathématique ("MOINS EN PLUS") ou topologique; et aussi métaphysique puisqu'ils symbolisent l'unité des contraires².

Outre la description des armes de Sengle et de Sacqueville, de l'expérience, il ne reste que le nom des palotins et

1. Voir J. H. Saimont : "Petit guide illustré pour la visite de *César Antéchrist*", *Cahier du Collège de Pataphysique* n° 5-6, pp. 53-65.
2. Sur ce point, les notes de Michel Arrivé dans la *Pléiade* sont suffisamment explicites. On peut trouver la même interprétation dans *Les Langages de Jarry*, Klincksieck 1972, pp. 119-149, et dans son *Lire Jarry*, Bruxelles, Ed. Complexe 1976, pp. 27-41.

du Capitaine Bordure (plate bande environnant l'écu) dans *Ubu Roi*. Jarry adulte s'est diverti à transposer en termes de blason les noms scatologiques criés par les potaches, substituant le phallique à l'anal comme il l'explique dans une spéculation : "le *giron* est un partage de l'écu en plusieurs qui se fait dans certaines circonstances. En quatre ou autrement, l'écu de la Princesse de Saxe s'est gironné. (PL. II, 675) "on trouve aussi un titre de chapitre dans *Les Jours et les nuits* : "Dernières gueules", jouant sur la couleur des feuilles d'automne et le pantalon garance du soldat. C'est dire que ce vocabulaire spécial ouvre des perspectives poétiques à Jarry, par la polysémie à laquelle il se prête. Ce n'est donc pas une culture en soi mais un mode d'expression.

Par cet exemple, on voit que Jarry a poussé assez loin la réflexion sur le langage. Certes, comme le dit un romancier amateur, "on ne se donnera pas le ridicule de présenter Jarry comme un linguiste professionnel¹". Mais on conviendra, sans rire, qu'il manifeste à cet égard plus que de la curiosité, une véritable culture linguistique qui le conduit, paradoxalement, à adopter une position de puriste, parallèlement à son rôle de créateur et de manipulateur des signes.

Le Père Ubu s'en explique auprès de sa conscience qui s'étonne d'une telle dichotomie : "Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bousculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne et les embellis à mon image et à ma ressemblance. J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi..." (PL. I, 587)

Jarry se montre préoccupé de l'amphibologie, de ce qui rend un énoncé équivoque, ambigu. D'abord la prononciation, la coupe des mots, l'h aspiré. Il épingle

1. Michel Arrivé : *Les Langages de Jarry*, op. cit., p. 47.

l'erreur d'un historien écrivant "Au *hameçon* de sa gloire", reconnaissant que celui-ci obéit à la tendance populaire qui fait dire "un n'hareng", "des z'hannetons" et "le hameçon" et justifie "un z'oiseau". Mais si l'on ne peut que constater une évolution de la langue parlée, on ne peut tolérer l'hiatus par écrit, conclut-il (PL. II, 290).

Inversement, et toujours pour les mêmes raisons, il défend les académiciens contre un censeur abusif, dès lors que l'ordre des mots et la pause empêchent l'équivoque : "on n'aurait pu lire d'un trait la proposition ironique "celui qu'on regrette sans exagération" qu'à la condition de séparer par un temps "celui" du verbe "parler de" ce qui est impossible" (PL. II, 291).

Pour arbitraire qu'il soit, le genre des mots suscite sa réflexion. A deux reprises, il cite le P. Brumoy au sujet du mot "mort", masculin en grec et féminin en français, (PL. I, 932 PL. II, 596), et conclut que seule une femme, Rachilde, en l'occurrence, pouvait comprendre et exprimer cela, que la Mort est une femme. A l'inverse, il écrit "UN apostrophe" dans *Faustroll* (PL. I, 668), contrairement à Littré et à l'Académie, pour distinguer le signe d'élision de la figure de rhétorique.

Il ne manque pas de s'étonner que le nombre des noms ne soit pas conforme à leur distribution réelle : "Et l'on dit très bien, au singulier, "un" fait "divers". Un fait n'est pas divers tout seul, si l'on veut signifier, par "divers", "varié" (PL. II, 517). La même raison, semble-t-il, fait écrire à l'huissier Panmuphle que *Faustroll* portait "unes moustaches" (PL. I, 658), conformément à l'usage du moyen français, devant un collectif, une paire.

On a dit, plus haut, que Jarry s'opposait à la réforme de l'orthographe. Pour quatre raisons, exposées dans *La Revue Blanche* (PL. II, 589) :

1. "l'orthographe n'est pas une science [...] mais un usage, une habitude et en quelque sorte une mode."
2. La grammaire procède du constat, non de la logique : de même qu'on dirait : les feuilles de tels arbres tombent

en automne. C'est un phénomène de la nature et il ne sert d'y contredire".

3. Dans ces conditions "vouloir uniformiser l'orthographe", comme rationaliser la nature, est une utopie.

4. Une telle mesure, destinée aux intelligences moyennes, procède d'un égalitarisme niveleur.

Position certes contestable, qui a du moins le mérite de la clarté, et qui exprime nettement une idéologie de classe. La sempiternelle question de l'orthographe ainsi réglée, Jarry peut se consacrer à l'essentiel, à ses yeux : les rapports de la pensée et du langage, l'origine des langues. Sur le premier point : "l'homme pourrait-il penser sans le secours des mots" (PL. II, 396), il considère que la biologie a tranché, dès lors que l'être humain est le seul à posséder un appareil phonatoire complet. Parodiant Buffon, il affirme "La parole, c'est l'homme". Sur le deuxième point, il considère que "Babel est un mythe populaire", la confusion des langues n'étant qu'apparence. Son axiome : "pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues" (PL. II, 441). La formule est voisine des thèses que développera un J. P. Brisset. Aussi ne la démontre-t-il pas sérieusement. Reste qu'elle rencontre trop sa poétique profonde pour n'avoir pas, à ses yeux, un fond de vérité. Il ajoute, avec conviction : "quand les mots jouent entre eux, c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage". (PL. II, 441). La même idée est reprise dans l'œuvre romanesque :

Antée! les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui sait les lire, et les jeux de mots ne sont pas un jeu [...] Antan, hanter, son oncle et premier précepteur l'abbé Saint-Pligeaux, lui avait enseigné que pour qui sait lire il n'y a qu'une langue au monde et que pour celui-là il n'y a jamais eu de Babel. (PL. III, 496-97)

L'accident survenu à un marin français qui avait perdu l'usage de la parole, et qu'un coup de canon a guéri de son aphasie en le faisant parler anglais lui permet de poser la question essentielle : "on conçoit que si l'on arrive à

découvrir les mots ou le mot, ou le son inarticulé qui synthétiserait toute une langue, cette notion suffit à posséder parfaitement la langue" (PL. II, 291). Là encore, la réflexion rejoint un principe de sa poétique : l'art est synthèse.

En somme, culture classique, éducation religieuse, information encyclopédique participent, chez Jarry, d'un même projet littéraire : il leur donne du jeu et les met en jeu pour en faire naître l'art à venir.

La science

On se souvient (*supra* p. 104) qu'une des premières publications de Jarry, dans *L'Echo de Paris*, s'intitulait "L'Art et la science", opposant la méthode scientifique d'Ubu à l'artisanat du vidangeur (texte repris dans *L'Amour en visites*). Et l'on peut se demander si le contenu scientifique de l'œuvre ultérieure n'a pas le même caractère, dérisoire et scatologique. Il n'en est rien. Une chose est certaine : Jarry se tient informé des réflexions savantes de son temps, il s'y réfère en montrant qu'il les a comprises et surtout qu'il sait en tirer un parti poétique, pour étoffer ses constructions imaginaires. *Faustroll*, "roman néo-scientifique", *Le Surmâle*, "roman moderne" dont l'action se déroule par anticipation, en 1920, l'ensemble des articles de *La Chandelle verte*, et surtout le "Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps" (PL. I, 735), le démontrent amplement.

Au fil de la lecture, on constate que Jarry manie les concepts scientifiques et le vocabulaire correspondant avec une dextérité telle que cela pourrait passer inaperçu. Ainsi pour tout ce qui touche aux sciences naturelles et à la physiologie. Soit cette phrase : "L'endroit où se couche le soleil à la figure, entre les replis inclus au mésentère de la ville, de l'appendice vermiculaire d'un coecum". (PL. I, 693) qui renouvelle (et bouleverse) l'imagerie classique par

la métaphore scientifique. Dans le même contexte, le déplacement du bateau de Faustroll est tour à tour comparé aux auges de pierre et aux manteaux des saints voyageurs, au Christ marchant sur l'eau, à la nèpe filiforme et aux larves de cousins "qui, d'au-dessus ou d'au-dessous, se servent de la surface des étangs comme d'un plancher solide" (PL. I, 663). Peu importe la source de l'information, au demeurant exacte, ce qui compte, c'est le rapprochement des images et leur intégration dans le récit. Ainsi l'extraordinaire compétition, opposant une quintuplette à une locomotive à vapeur dans *Le Surmâle*, est justifiée par le principe physiologique selon lequel, lorsqu'un muscle travaille, son antagoniste se repose (PL. II, 192). Mais, plus qu'aux lois naturelles, Jarry s'intéresse aux phénomènes particuliers : les héméralopes (dans *Les Jours et les nuits*, (PL. I, 788) ces individus atteints d'une "maladie caractérisée par la dilatation de la pupille avec diminution brusque ou même abolition complète de la vision pendant le temps où le soleil est au-dessous de l'horizon" (*Littéré de la médecine*). Les microbes n'ont aucun secret pour lui : il les maîtrise assez pour procurer la réforme à ses militaires (PL. I, 829) ou pour rendre Faustroll imberbe "par l'emploi bien entendu des microbes de la calvitie" (PL. I, 659). On a montré que, sur ce point, Jarry se référait aux travaux du Dr. Saboureau sur les microbes du sébum, commentés dans la presse et particulièrement par son ami Willy dans *Les Annales politiques et littéraires* (30 mai 1887). Echo de l'actualité, utilisé dans le sens fictionnel. Semblablement les conseils hydrothérapiques du Dr. Kneipp, hygiéniste fort inventif de l'époque, incitent le surmâle à la continence (PL. II, 213).

Au-delà d'une information d'actualité, Jarry se préoccupe de questions de fond : l'ontogenèse (la formation des individus) est-elle représentative de la phylogénèse (constitution de l'espèce) ? Le problème revient dans *Les Jours et les nuits* (PL. I, 785) et *La Dragonne* à la naissance de Jeanne qui s'accroche au cordon du sabre que lui présente son père : "On n'ignore pas qu'un enfant nouveau-

né, pendant les premières heures qui suivent sa naissance, par une faculté qui s'atténue puis disparaît à la fin du premier mois, suspend aisément tout son corps obèse et mou, à la force des poignets, un temps qui varie de seize secondes à deux minutes quarante-deux. Ontogénie continuée *extra uterum*, disent certains, et reviviscence phylogénique d'atavismes grimpeurs" (PL. III, 431).

Le dossier de Jarry, pour cet ouvrage, contient une note, recopiée du *Mercur de France* (1.12.1905) relatant une suite d'expériences semblables, tendant à vérifier l'ascendance simiesque de l'homme. C'est dire que Darwin a constamment suscité la réflexion de Jarry comme le montre encore l'allusion des *Jours et Les nuits* (PL. I, 818).

Dans ses souvenirs fraternels, Charlotte a évoqué les expériences de chimie d'Alfred perçant les gouttières. Une curiosité pratique aussi précoce n'a pas été sans laisser de traces coruscantes dans l'œuvre. Ainsi apparaît "l'acide horreux" (PL. II, 258) par analogie avec l'anhydride sulfureux, dérivé de HO, symbole de l'horreur! Dans un ordre d'idées voisin, largement exploité par les potaches, encore que le fait ne soit pas sans précédent, le manuscrit de Faustroll est écrit à l'encre sympathique (sulfate de quinine), lisible aux rayons infra-rouges (PL. I, 667). Sengle, quant à lui, a recours à la chimie pour se faire réformer — ou pour désertier, c'est-à-dire s'échapper par l'esprit. Il absorbe de la caféine à l'excès (PL. I, 785) et des cristaux de nitrate d'argent, dit caustique lunaire ou pierre infernale (PL. I, 786). Enfin, parmi les impérissables inventions de Jarry, on retiendra son Perpétuel motion Food (PL. II, 194) à base de strychnine et d'alcool, ainsi composé en raison d'un principe homéopathique inverse : si une faible dose de ces produits est dangereuse, à haute dose ils sont bénéfiques.

Le même principe vaudra pour la physique et l'électrodynamique. Faraday a démontré, à ses propres risques, que si un courant de 2 200 volts électrocute instantané-

ment un condamné à mort, il est sans danger quand il est quatre fois plus fort (PL. II, 268). Des travaux de l'illustre savant anglais, Jarry utilise la loi selon laquelle "la machine dont le potentiel est le plus élevé charge l'autre" pour rendre, paradoxalement, la machine amoureuse de l'homme (PL. II, 269).

Jarry se remémore ses leçons de physique lorsqu'il organise la bataille de Morsang. Son héros se place en fait dans l'œil du cyclone, au centre de la tempête qu'il a déclenchée par son commandement repris en écho par la colline (PL. III, 463) pour échapper aux balles traversant le champ de bataille, soigneusement choisi pour des raisons historiques (PL. III, 466). On imagine quelle rêverie le fait qu'un homme placé au centre géométrique d'un tourbillon en ressort indemne, suscite chez Jarry qui en conclut que "la mort est centrifuge" (PL. III, 467).

Dans le même registre fantastique, les gouttes de verre fondu de la couronne du Surmâle forment des larmes bataviques, ces grains de verre obtenus en laissant tomber le verre en fusion dans l'eau, qui se brisent en poussière si la pointe touche le sol, par suite de la tension interne énorme rendant la masse instable (PL. II, 270); écho moderne de la couronne d'épines et des larmes du Christ.

Plus comique est le jet musical de Faustroll (PL. I, 709) repris des découvertes de Chichester Bell, l'inventeur du microphone, caricaturant la collaboration de Raynaldo Hahn et de Pierre Loti.

Comme pour sa culture humaniste, la bibliothèque scientifique de Jarry ne semble pas avoir été très étendue.

Si l'on excepte les quelques articles de "curiosités" parus dans des revues d'information générale, elle se résume pratiquement à trois auteurs anglais :

1. Charles-Vernon Boys : *Bulles de savon, quatre conférences sur la capillarité faites devant un jeune auditoire*, traduit par Ch. Ed. Guillaume, Paris, Gauthier-Villars, 1892. (C'est de cet ouvrage que provient l'information sur le jet musical considéré ci-dessus).

2. William Crookes : "Discours sur le changement

d'aspect des lois de l'univers qui serait la conséquence d'un simple changement dans la taille de l'observateur''. *Revue scientifique*, mai 1897.

3. Sir William Thomson (Lord Kelvin) : *Conférences scientifiques et allocutions*. Paris, Gauthier-Villars, 1893. (Dans son *Commentaire...*, Jarry cite, du même Thomson, un ouvrage en anglais : *On a gyrostatic adynamic constitution for ether*, 1889 et 1890).

Jarry ne dissimule d'ailleurs pas sa dette à leur égard, puisqu'il leur dédie chacun des chapitres de *Faustroll* où il s'est servi de leurs informations et souvent de leur propre formulation pour étayer ses constructions. Technique, déjà indiquée, du *collage* encodé d'une manière ou d'une autre : ici par un nom propre. Il importe de remarquer que, dans un ensemble énorme constituant le savoir scientifique et technique de son temps, Jarry n'a sélectionné et retenu que ce que l'on pourrait nommer l'inquiétante étrangeté physique : le fil de quartz étiré à l'arbalète de Boys; les mailles du crible trempé dans la parafine sur laquelle l'eau tend sa trame, le bateau toujours sec devenant insubmersible par ce phénomène de capillarité; *Faustroll* réduit à la dimension d'un ciron, à l'instar des explorateurs rabelaisiens dans le ventre de Gargantua, relatant sa vision du monde à ce niveau quand il parcourt une feuille de chou et rencontre une goutte d'eau, comme l'explique Crookes; le vide absolu de Tait et Dewar; la règle de mesure, la montre et le diapason reconstitués dans le néant à l'aide des conseils de Kelvin; le soleil solide frais selon le même savant; la taille de *Faustroll* indiquée par un calcul du même; tout cela est propre à former le substrat de la fiction, puisque présenté par les hommes de sciences comme étant du domaine du possible.

Jarry en tire explicitement la leçon au sujet de *La Machine à explorer le temps* de Wells :

Il n'y a rien de plus fantastique dans la fiction que l'aventure, racontée *ex-cathedra* et communiquée à diverses sociétés

scientifiques par Lord Kelvin, l'aventure de l'observateur, sinon mort, sinon dépossédé de la notion d'espace et de temps, quoi qu'il en soit ayant perdu son centimètre et sa seconde de temps solaire moyen, et les reconstituant, dans l'éternité, au moyen du spectre de la lumière jaune". (PL. II, 520)¹.

Solidement formé aux mathématiques, au lycée de Rennes par M. Périer, dont il fait un élève de polyèdres dans l'œuvre potachique, Jarry se plaît à évoquer les univers mathématiques imaginaires, les espaces non-euclidiens, dits "espaces feuilletés" (PL. II, 453) qu'immanquablement il prend pour des livres qu'on feuillette dans *Faustroll* (PL. I, 605). C'est le point de départ de son commentaire... sur la machine à explorer le temps de Wells.

Posant l'axiome que le temps est simultanéité et non succession, il en fait l'équivalent de l'espace lui aussi simultané dans toutes les géométries :

qu'il s'agisse de l'espace euclidien ou à trois dimensions, de l'espace à quatre dimensions, impliqué par l'intersection de plusieurs espaces à trois dimensions; des espaces de Riemann, où les sphères sont retournables, le cercle étant ligne géodésique sur la sphère de même rayon; des espaces de Lobatchewski, où le plan ne se retourne pas; ou de tout espace autre que l'euclidien, reconnaissable à ce qu'on n'y peut, comme dans celui-ci, construire deux figures semblables — est simultanéité. (PL. I, 735)

Espace et temps étant de même nature deviennent commensurables. On peut parcourir le temps en tous sens à l'aide d'une machine immobile dans l'Espace absolu. Il suffit, pour construire cette machine, d'éther lumineux. La suite n'est qu'une question pratique, que Jarry envisage dans le détail à l'aide des travaux de Kelvin. Il constate que le temps, vu de la machine, confirme le concept d'*Eternité* avancé dans *Faustroll* et conclut que "la Durée [est] le devenir d'une mémoire". (PL. I, 743) Ultime paradoxe mathématique! Le phénomène de capillarité, la relativité dans la description de l'univers, le moyen de se

1. Ce passage, adapté au personnage, est repris, à quelques termes près, dans le chapitre Vade retro, conservé dans *Le Dossier de la Dragonne*, op. cit., p. 102.

repérer lorsqu'on a perdu tout système de mesure et qu'on est en Pologne, c'est-à-dire nulle-part, voilà qui rejoint les préoccupations constantes de Jarry, sa métaphysique. Les connaissances scientifiques de son époque viennent à point consolider son sentiment de l'unité des contraires, sa quête de l'Absolu, de ce point imaginaire, qu'au début il situait sur l'étoile Algol, où les contradictoires s'annulent.

Sa culture philosophique ne pourra que le convaincre de la justesse de telles options, et servir à les démontrer.

Jarry acquiert une bonne formation de base en philosophie au lycée de Rennes avec le professeur Bourdon "auteur de livres excellents" (PL. II, 393) qui expliquait dès 1889 "pour le scandale futur des examinateurs en Sorbonne et quoiqu'il ne fût point encore traduit, Nietzsche" (PL. III, 531) et avec Bergson, cet "excellent professeur de philosophie au lycée Henri-IV" (PL. II, 442) qu'il évoque à deux reprises dans ses spéculations. Il cultive ces connaissances acquises par la lecture d'ouvrages récents, dont il rend compte dans *La Revue Blanche*. A cette occasion, on constate qu'il a lu, époque oblige, Schopenhauer et *La Philosophie de l'inconscient* (1877) de Hartmann. Davantage, ses écrits vont transposer les théories psychologiques ambiantes concernant le rêve et l'hallucination dans *Les Jours et les nuits*, le magnétisme et la catalepsie dans *L'Amour absolu*.

On a la chance, à peu près unique pour apprécier la formation d'un écrivain, de posséder les notes prises par Jarry au cours de Bergson pendant deux ans (elles sont conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet). En voici le sommaire, relevé par Catherine Stehlin :

Cahier de 1891-92 (236 pp. + 3 détachées) :

Le plaisir et la douleur. Les sensations. Les sentiments. Les inclinations. Le caractère. Les passions. L'instinct. L'habitude. La volonté. La liberté et le déterminisme. Faits psychologiques inconscients. La conscience.

Cahier A de 1892-93 (188 p.) :

La sensibilité. Le plaisir et la douleur. La sensation. Les sentiments. Les caractères. Les inclinaisons. Les passions. De l'intelligence. La conscience et la personnalité. L'inconscient. La mémoire. L'association des idées. L'imagination. Le génie. De l'abstraction.

Cahier B (131 p.) :

Les idées générales. Les signes et le langage. Le jugement. L'attention et la réflexion. Psychologie du raisonnement. Le progrès scientifique et artistique. Principes directeurs du raisonnement. L'espace et le temps. L'idée du monde extérieur. Esthétique. L'Art. Le mécanisme. De l'expression des émotions. De l'habitude. La volonté.

Cahier C (133 pages + 2 détachées) :

Morale de Spencer. La morale du sentiment. La morale du Pessimisme. La morale de l'Optimisme. La morale de l'obligation pure. Le Droit. La vertu. Morale pratique. Spinoza. Locke. Leibniz.

Cahier D (172 pages) :

Rapport du Physique et du Moral. Le sommeil. La Folie. Théorie et pratique. Histoire de la philosophie¹''.

Le premier cahier, marqué α , correspond aux leçons du premier trimestre de l'année scolaire 1891-92. Dans un ordre légèrement différent, elles sont reprises l'année suivante, sans doute trop courte pour le professeur qui s'arrête à Descartes dans le panorama de la discipline. Après Catherine Stehlin, j'ai relu intégralement ces notes de cours, et je peux confirmer son analyse. Si Bergson, quand il expose une question, fait état des théories habituelles et conclut sur son personnel sentiment, n'hésitant pas à présenter une théorie peu classique, il n'est pas fait état de sa conception du Rire que Jarry mentionne à deux reprises, dans ses souvenirs sur Albert Samain et dans une Spéculation : "Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au Lycée Henri-IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impres-

1. Catherine Stehlin : "Jarry, le cours Bergson et la philosophie", *Europe*, n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 34-51.

sion de la vérité révélée — qui surprend, comme toute découverte inopinée” (PL. II, 442).

Visiblement, cette formulation montre que Jarry n'a pas lu l'essai sur le Rire, et en particulier les termes le définissant comme du mécanique plaqué sur le vivant. Il s'est contenté des souvenirs de l'improvisation bergsonienne — improvisation qui, comme telle, ne figure pas dans les notes d'un cours censé préparer au concours d'entrée à l'E.N.S.

Au vrai, Jarry doit à Bergson une excellente *information* sur la philosophie, assez profonde pour s'en glorifier ensuite. Mais il ne lui emprunte aucune de ses vues sur l'intuition de la durée, les deux sources de la morale et de la religion etc. Au passage, on trouvera des allusions, des échos de ces impeccables leçons, intégralement rédigées, et surtout de nombreuses séquences construites comme des dissertations philosophiques, toujours empreintes des théories personnelles de Jarry.

Initié à la philosophie par d'aussi bons maîtres, engagé à lire les ouvrages auxquels ils faisaient référence, l'écrivain n'a pu que poursuivre dans cette voie. Il l'a fait avec l'esprit potachique qui le caractérise. S'il cite soigneusement un fragment des *Maladies de la mémoire* de Théodule Ribot, c'est pour l'insérer dans *Onésime* (PL. I, 488) puis *Ubu cocu* (PL. I, 513), afin d'expliquer le bégaiement d'un personnage tombé sur la tête!

Malgré la séduction que présentent ses hypothèses, nous ne pourrons suivre Sylvain-Christian David¹ lorsqu'il identifie “le swedenborgien Dr. Misès”, pseudonyme de Fechner, que Bergson mentionnait dans son cours, pour en faire non seulement le précurseur de la psychanalyse, ce que Freud reconnaissait volontiers, mais aussi celui de la pataphysique. En effet, Jarry ne nomme jamais Fechner dans ses écrits, et rien n'indique qu'il ait

1. Sylvain-Christian David : “Pataphysique et psychanalyse”, *Europe*, *ibid.*, pp. 52-61.

établi une relation entre l'auteur des *Eléments de psychophysique* et celui de *l'Anatomie comparée des anges* (1885) signé Misès. Les trois occasions où il se réfère à lui montrent qu'il ne connaît ce dernier volume que d'assez loin, par ouï-dire, comme d'après une digression en classe de philosophie.

Il vient de quitter le lycée lorsqu'il explique (!) à propos des œuvres du peintre Filiger :

L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressourvenu, il libre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr. Misès avait défini les anges. (PL. I. 1024)

Non moins explicite, mais sans doute plus directement compréhensible est la référence apparaissant au début du discours de présentation d'*Ubu Roi* :

Le swedenborgien docteur Misès a excellemment comparé les œuvres rudimentaires aux plus parfaites et les êtres embryonnaires aux plus complets, en ce qu'aux premiers manquent tous les accidents, protubérances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu, et aux seconds s'ajoutent tant de détails qui les font personnels qu'ils ont pareillement forme de sphère, en vertu de cet axiome, que le corps le plus poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités (PL. I. 399).

La même identification, d'esprit mathématique, entre la sphère d'un corps rudimentaire et la sphère parfaite des intelligences supérieures, qualifiée de "théorie peu neuve du Dr. Misès" (PL. I. 796) est reprise dans *Les Jours et les nuits* pour justifier, une fois de plus, l'unité des contraires, l'égalité, à ce titre, du savant et du bourgeois, et pour leur opposer le principe de synthèse, qui est Dieu — ou la création artistique.

Revenons au terme qualifiant Misès : swedenborgien. Il ne réfère pas au psycho-physicien, mais au tenant de l'universelle analogie. C'est à ce compte que Jarry l'annexe, parce qu'il entre tout à fait dans ses vues.

Un compte-rendu de l'ouvrage d'un ami, Gaston Danville, procède de la même adhésion. Si, après les travaux de Krafft-Ebing et de Raffalowitch (PL. II, 489) il s'intéresse à *La Psychologie de l'amour* (PL. II, 669) c'est parce que l'auteur y confirme, avec l'autorité de la science, son intuition poétique sur la réalisation du désir et sur le transfert du sentiment par le jeu de l'association — théorie précédemment formulée par Théodule Ribot, que Jarry est loin de ridiculiser.

En somme, comme pour la culture scientifique, Alfred Jarry dispose de bonnes connaissances de base, qu'il conforte ensuite par des lectures allant dans le sens de ses opinions hétérodoxes, dont nous finissons par entrevoir les contours. L'application "expérimentale" des travaux des psycho-physiologues et des aliénistes français à laquelle il se livre dans ses romans va nous le prouver absolument.

Tout d'abord la théorie du rêve exprimée dans *Les Jours et les nuits*. On l'a intelligemment démontré, il s'agit là d'une variation personnelle sur un corrigé de dissertation donnée par Bergson : "Développer et expliquer ce mot de Leibniz : nos perceptions sont des rêves bien liés"¹. Délaissant les arguments bergsoniens, Jarry reprend à son compte la thèse de Taine selon qui la perception ne se distingue pas de l'hallucination (voir *De l'intelligence*) en l'étendant à divers états inconscients, et en la systématisant.

Ainsi en est-il du magnétisme et de l'auto-hypnotisme, aboutissant à la rigidité cataleptique qui caractérise le soldat au port d'arme, et qui ferait d'un général un grand mage s'il n'était lui-même soumis "au magnétisme en retour" provoqué par le respect du règlement (PL. I, 764). Ayant examiné les travaux de Fechner, Janet, Myers et Azam, Bergson rangeait ce genre de faits au nombre des

1. Sujet figurant dans les Cahiers A, p. 187 et p. 224 du cours Bergson, reproduit et commenté par C. Stehlin, art. cité pp. 46-47.

phénomènes affectant la conscience secondaire¹, Jarry n'hésite pas à les mettre sur le même plan que la conscience principale.

Puis, par un raisonnement *a contrario*, il en vient à cette définition toute personnelle de l'hallucination comme "perception *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue (souvenue quelquefois, ce qui est la même chose)*" (PL. I, 794). L'état hallucinatoire relève donc de la conscience claire, il est une perception anticipée (nous en verrons des exemples plus loin) ou antérieurement mémorisée, de sorte qu'encore une fois le passé et le futur sont psychologiquement équivalents.

De là que le rêve, analogue à l'hallucination selon Maury², devient un moyen de remémoration (Sengle, nous dit-on "étant dépourvu de toute mémoire" (PL. I, 769) et l'occasion de faire revivre les impressions plaisantes "les seules vraies" (PL. I, 750). En vérité, Jarry complique les choses : il suppose qu'en rêvant, et en revoyant des scènes passées, Sengle revit le *présent* de son double Valens, qui est son cadet de deux ans et demi. C'est donc moins un cas de sommeil dirigé, comme ceux que présente Hervey de Saint Denys³, qu'une rétroprojection.

1. Ces auteurs sont cités par Bergson tant dans son cours de 1891-92 (Cahier α , faits psychologiques inconscients pp. 196-205) que dans celui de l'année suivante (Cahier A, l'Inconscient, pp. 113-126).
2. Voir, Alfred Maury : *Le Sommeil et les rêves*, études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil. Paris, Didier et Cie, 1878, 476 p. surtout chapitre "Des analogies de l'hallucination et du rêve avec l'affaiblissement pathologique de l'intelligence".
3. Voir : Hervey de Saint Denys : *Les rêves et les moyens de les diriger*, réédition, préfacée par Robert Desoille, Paris, Tchou, 1964, 402 p. En note, p. 97, l'auteur cite un cas curieux qui a dû retenir l'attention de Jarry, s'il l'a lu, comme tout nous porte à le croire : "Voici un exemple emprunté aux commentaires chinois d'un ancien poème. Le poète avait dit : "Nous allons nous revoir en songe, car mon esprit cherchant le vôtre saura bien revenir ici". "Le commentateur ajoute, comme un simple fait à rappeler : "Un

En somme, Sengle ne fait qu'anticiper sur les pouvoirs des morts dont la croyance celtique veut qu'ils dirigent par leurs rêves l'action des vivants : "Sait-on si les morts ne passent pas leur temps — ou *le Temps* - à se souvenir..." (PL. I, 780). L'exploration de Jarry est bien connaissance de la mort.

Désormais prévenus sur l'équivalence, dans le récit, de l'hallucination, du délire et des rêves avec la conscience vigile, l'ensemble de ces états constituant un flux continu et réversible, observons leurs manifestations, tel M. Prud'homme ou l'interne de Sainte-Anne.

A la différence d'Esquirol, et suivant en cela davantage les thèses de Briere de Boismont¹, Jarry ne distingue guère l'hallucination, à des degrés divers, parfois liés au rêve, et dont l'intensité continue le conduiront à l'asile.

Le premier état hallucinatoire apparaissant au fil du texte, le plus étrange parce qu'il n'est précédé d'aucun indice, est celui qui clôt ce chapitre III du Livre II. Une interjection : CONSUL ROMANUS ! se référant explicitement au moyen de diriger les rêves par un claquement de mains, reconnu par Thomas de Quincey dans ses souffrances opiacées², et le sujet fait apparaître son double,

lettré célèbre, Han-Kong, s'était retiré dans la montagne. Han-Fei-Tseu, Tchang-Ming et Kao-Hoeï, tous trois ses amis, allèrent le voir, et résolurent de retourner en songe près de lui. Les deux premiers y réussirent, mais l'esprit de Tchang-Ming, s'étant égaré en chemin, ne put retrouver sa route. (*Poésies de l'époque Tchong*, trad. du chinois avec leurs commentaires originaux par le marquis Hervey de Saint Denys).

1. A. Briere de Boismont : *Des Hallucinations* ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme, du somnambulisme, Paris, Germer-Baillière, 1845, 615 p. Dans sa définition de l'hallucination "perception des signes sensibles de l'idée" et de l'illusion "appréciation fautive des sensations réelles", l'auteur reprend la distinction d'Esquirol, dont tout son traité montre qu'elle n'est pas opératoire.
2. Voir : Thomas de Quincey : *Un mangeur d'opium* dans la traduction de Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 517 sq. Ce passage a été fort bien commenté par Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 79. Au vrai, il s'agit d'un moyen de diriger les rêves chez Quincey, de les susciter chez Jarry.

Valens, avec qui il se voit luttant à main plate, abolissant ainsi un réel angoissant (PL. I, 775). Un peu plus loin, le chapitre intitulé Consul Romanus serait de l'ordre du rêve, selon le contexte, si le titre ne renvoyait, de la même façon, aux hallucinations induites par la drogue. Et là encore, le présent trivial est lavé par le souvenir heureux des AdelpheS, Sengle marchant en compagnie de Valens et revivant une baignade en ses enfances bretonnes.

Curieusement, la caféine, absorbée à haute dose par le militaire simulateur, provoque chez lui des hallucinations complexes. Sengle a des palpitations, des vertiges qui entraînent des troubles de vision. Autour de lui l'environnement se déforme, prend des proportions gigantesques, les couleurs croissent en intensité, semblent se détacher du fond terne de la salle d'hôpital et mènent une sarabande diabolique, où elles finissent par se fondre dans le noir. A ce paroxysme succède un rêve (donné comme tel) en bleu, peuplé de cœurs et de corps anatomisés que l'on conserve dans des bocaux pour la parfaite instruction de la jeunesse aux mystères de la phylogenèse. Notons que les images oniriques sont ici la transformation, sur un autre plan, des objets meublant la salle d'hôpital. Vivement agité, le patient se lève dans la nuit et va se réfugier chez son ami l'interne Nosocome (qui, comme son nom l'indique, dirige les soins donnés aux malades) où il s'empare de cristaux de nitrate d'argent, autement nommé "pierre infernale" ou "caustique lunaire" dont l'absorption colore son épiderme en bleu et illumine ses rêves d'un soleil noir, sans mélancolie, puisqu'il le ramène à son ontogénèse, au stade intra-utérin.

Le chapitre suivant, "Les héméralopes", présente un cas, extrêmement rare, d'hallucination épidémique. Sengle, aussi bien que le narrateur, s'empressent, comme nous l'avons vu, de donner une explication rationnelle à l'hallucination des pauvres diables qui tournent en vain à la recherche de l'hôpital, en même temps qu'elle permet de projeter dans l'irréel de la fiction un événement tangible.

La dernière hallucination, celle qui libère les Adelphe de leurs entraves charnelles, par l'entremise d'un masque de plâtre, est une synthèse des rêves et des manifestations précédentes. Son intensité est telle qu'elle mène Sengle au cabanon pour le meurtre symbolique de son frère ou, ce qui revient au même, pour aliénation, c'est-à-dire fusion du sujet dans l'objet de son désir, quel que soit le diagnostic posé par le corps médical.

Le délire se distingue de l'hallucination par ses causes externes, par son intensité et souvent par sa verbalisation. Je rangerai trois exemples dans cette catégorie d'états mentaux qui, je le répète, n'étaient pas différenciés dans le discours scientifique du temps et revenaient tous au rêve¹.

C'est tout d'abord, sous le titre "Jeux d'écolier" (PL. I, 792) un cauchemar où Sengle, s'imaginant avoir tiré sur des gradés comme à un jeu de massacre, passe devant le conseil de guerre. Je parle ici de délire cauchemardesque à cause des traits étrangement inquiétants du tableau (le prisonnier serrant un revolver dans sa poche, le bras droit dans une manchette de lustrine) et de l'indice manifeste fourni à la dernière phrase "Sengle souillé essuie son ventre et sa poitrine avec son mouchoir", où il est clair que le patient a une forte fièvre.

En second lieu, l'"Heure militaire" (PL. I, 805) s'ouvre sur un dialogue d'homosexuels qui s'étripent à coups de baïonnettes, dans le rêve de Sengle qui se réveille en sursaut à l'heure prévue antérieurement (PL. I, 800). Jarry semble avoir retenu un exemple d'automatisme donné par Bergson, dans son cours, mais ici il lui sert à tester l'efficacité de Sainte-Anne, choisie pour intercéder auprès de l'Extérieur.

Enfin, "Les propos des assassins" (PL. I, 821-829) consti-

1. Voir par exemple la communication de Charles Lasègue : "Le délire alcoolique n'est pas un délire mais un rêve", publiée par les Archives générales de médecine en 1881 et reproduite dans ses *Ecrits psychiatriques*, Toulouse, Privat, 1971, pp. 85-105.

tuent un bel exemple de délire provoqué et noté avec minutie par Sengle qui se trouve là, le narrateur prend soin de l'indiquer, dans l'état le plus proche de la normale, pour lui, et peut se livrer à une observation de l'intérieur, supérieure pour la fidélité à celles de Gautier et de Baudelaire, débarrassée qu'elle est d'arguments moraux. Michel Arrivé a étudié de très près la structuration du langage des haschischins et j'ai moi-même analysé la dramaturgie de cette scène de sorte que je ne m'y attarderai pas¹. Je me bornerai à rappeler les trois degrés auxquels accèdent les mangeurs de haschisch, d'une sensibilité exacerbée, facilitant l'intercompréhension, jusqu'au kief ou bonheur suprême dans l'éternité, en passant par l'hallucination proprement dite où le rêveur acceptant un rôle, explore des univers imaginaires.

De sorte que, provoqué par les fièvres ou par des causes artificielles, le délire est, comme l'hallucination, un moyen d'abolir la perception vulgaire et d'atteindre l'absolu. Maury, s'appuyant sur les travaux de Moreau de Tours, concluait : "Les mangeurs de haschisch sont donc des gens qui rêvent constamment, tout éveillés, et chez lesquels se produisent, mais d'une manière plus prononcée, les phénomènes du songe"². Le narrateur n'avait pas tort d'affirmer, comme on vient de le voir, que "l'état de haschisch est le plus semblable à son état normal" (PL. I, 828) puisqu'il est constamment sujet au rêve éveillé. Là encore, le récit en fournit trois exemples.

C'est tout au début de son incorporation que Sengle "dans un état d'esprit tel que s'il avait pris du haschisch" (PL. I, 749) se souvient d'une promenade avec Valens et revit, pour lui, un autre conseil de révision, passé dans l'atelier d'un peintre. Scène qui comporte le maximum d'effets réels, dont le lecteur sait qu'elle est remémorée dans un état semi-conscient d'une précision lumineuse.

1. Voir : Michel Arrivé : *Les Langages de Jarry. op. cit.*, pp.72-81 et Henri Béhar : *Jarry dramaturge. op. cit.*, pp. 167-169.
2. A. Maury : *Le Sommeil et les rêves. op. cit.*, pp. 299-300.

Depuis les observations de Ribot, tous les manuels de psychologie s'en vont répétant ses propos sur la mémoire organique permettant aux fantassins ou même aux cavaliers en selle de poursuivre leur route tout en dormant¹. Pendant l'exercice, Sengle se revoit enfant, sur les mêmes lieux. Il entremêle la rêverie dirigée et la marche, prévoyant (ou se ressouvenant de) tel ou tel détail de l'itinéraire. Pas de prémonition ici (PL. I, 761) mais seulement une suite d'associations, d'images radieuses rendant supportable la corvée. A tel point que lors de la marche suivante : "Sengle dormait tout à fait et se promenait dans la prairie pour soi tout seul" (PL. I, 765) et, "rêvant lucidement", imagine les détails de sa désertion.

Désertion inutile puisqu'il parvient à échapper à la condition militaire quand il le veut, par le rêve. Tel est le sens de son voyage nordique qui, en dépit de son caractère poétique, est un récit onirique classique par ses indices initial et final, le dormeur étant réveillé par un fourrier qui, dans le rêve, prenait l'apparence d'un gendarme belge (PL. I, 755-54).

Le chapitre "le train des mares" examiné *supra* p. 34, détaché de tout contexte narratif, pourrait passer pour une séquence purement descriptive. Mais l'avant-dernier paragraphe en souligne bien le caractère onirique, confirmé par la fonction de synthèse dévolue par Sengle à Sainte-Anne. Dès lors, les épisodes de la petite enfance, intégralement revécus sous l'uniforme, sont bien les évocations volontaires du soldat singulier, offertes à son double rêvé ou vivant, Valens.

Rêveries, rêves éveillés, dirigés ou provoqués par la caféine et le chanvre indien, cauchemars fiévreux. toutes les expériences oniriques de Sengle, témoignent d'une activité volontaire de la pensée. Comme le veut Hervey de Saint Denys, les facultés de l'individu continuent à s'y exercer. "Nous ne voyons rien en rêve que nous n'ayons

1. Théodule Ribot : *Les Maladies de la mémoire*, Paris, Baillière 1881, 169 p.

vu auparavant”¹ : il est manifeste que Sengle n'a aucune vision prémonitoire, aucun rêve d'avertissement. L'ensemble des cas analysés manifeste une régression vers la petite enfance qui n'est pas pour nous étonner, nous qui savons, depuis Baudelaire, que “le génie n'est que l'enfance nettement formulée”².

C'est la formulation des “enfances Jarry”, si je puis dire, que nous allons maintenant examiner, récapitulant nos observations en une brève poétique du récit onirique.

Le repérage des séquences oniriques, long et peut-être fastidieux, s'imposait pour établir l'extension du concept de “récit onirique” dans l'écriture de Jarry. Mais, conformément à la théorie posée d'emblée, les unités du récit réaliste ou pseudoréférentiel et celles du récit de rêve sont indifférenciées. Plus exactement les indices dont je me suis servi pour opérer mon classement tendent à se réduire, jusqu'à disparaître totalement avec “le tain des mares” ou l'hallucination volontaire de “consul romanus” que seule une référence culturelle nous permet de qualifier ainsi. Quand les techniques d'enchâssement de telles séquences, mieux, quand leur sertissure n'est plus décelable par le lecteur, la fusion des deux types de récits est totale et l'on atteint au grand art. Celui où toute unité est indifférenciée, passées les portes de corne ou d'ivoire des Anciens.

Dès lors, il n'est plus possible de dresser une poétique du récit de rêve en soi, indépendamment de l'ensemble du roman. Ainsi tel chapitre que je n'ai pas mentionné jusqu'à présent, relèverait de l'onirique par le jeu de la mémoire et l'attitude adoptée par le héros : “Sengle cessa d'être actif, ce qui consistait pour lui à épier si l'Extérieur surnaturel s'occupait de lui construire des œuvres, et prit

1. Hervey de Saint Denys : *Les Rêves et les moyens de les diriger*, op. cit. p. 74 et 382.

2. Baudelaire : *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 532.

conscience du temps par le discontinu des événements, sans lien que successif, qui défilèrent jusqu'à une bienheureuse date" (PL. I, 806).

Le réel objectif devient le surnaturel. Inversement, l'onirique passe pour réel. Telle est la confusion soigneusement tressée par Jarry qui, pour mieux égarer le lecteur clôt le récit doublement : "Et Sengle tâonnait dans la nuit vers son Soi disparu..." (PL. I, 835) en ajoutant que ses Mémoires lucides s'arrêtent à cette phrase. Par le même goût de la réduplication, le discours est lui-même doublement arrêté, par la fiche d'entrée à Sainte-Anne et par la reprise de la formule initiale inspirée de l'ethnologie d'un peuple étranger à la Chine. Ainsi l'ouvrage apparaît-il encadré par ce mythe du dédoublement, lui-même renforcé par le thème occultiste de l'astral, cette émanation du corps matériel. Autrement dit, le sujet n'est pas double mais au moins triple, ce qui permet tous les échanges de personnalité avec son homologue Valens par la simple commutation du temps. A ce niveau très général, la structure du texte ne manque pas de modèles. L'un est explicitement fourni par le narrateur dont le héros, tel Don Quichotte, choisit Sainte-Anne pour Dulcinée, très haute dame à qui il dédie ses prouesses et ses errances en échange de sa constante protection, son ami Dricarpe, le phtisique purulent, étant le Sancho Pança de cette équipée. L'autre modèle, pourrait bien se trouver dans *Les Vies imaginaires* de Marcel Schwob, dont on sait quel rôle il joua dans la carrière de Jarry.

Le tableau étant ainsi encadré, approchons-nous pour en voir quelques détails de composition. Le récit onirique (au sens large) a sa logique propre, qui varie selon le caractère hallucinatoire du texte. Dans l'ensemble, on est frappé par la cohérence interne des séquences. Les rêveries du sujet éveillé, mis à part l'entrelacs du départ, ont une logique narrative rigoureuse. Soit le chapitre "Consul Romanus" : on y voit la descente dans les thermes souterrains, la description de la piscine, la nage de Valens sous le regard de Sengle, les facéties aquatiques du vieil ecclésiast-

tique articulant des mots au fond de l'eau, puis sa sortie. La seule incertitude porte sur la présence simultanée des deux jeunes gens qui, compte tenu du contexte, pourrait être un produit du songe. Mais, je le répète, les écrivains réalistes ne décriraient pas autrement une telle scène. Il en va de même pour les autres moments où le passé vient se superposer au présent, de sorte que les propos réalistes des héméralopes peuvent passer pour illusoire.

L'hallucination provoquée n'entraîne pas un discours moins logique. Délivré du sac militaire par l'excès de caféine, Sengle ne se libère pas pour autant de l'ordre narratif. Le récit de cette scène a tous les traits d'une observation médicale, à ceci près que le narrateur est, si je puis dire, à la fois dedans et dehors, dans la salle d'hôpital et dans le corps de Sengle.

De la même façon les mangeurs de haschisch sont observés par l'un des leurs — étant entendu qu'il reste maître de ses moyens. C'est la dualité du narrateur qui confère une certaine étrangeté au récit, en garantissant son authenticité. En effet, nous avons vu que les propos des assassins étaient rapportés avec une fidélité que n'atteignaient ni Gautier ni Baudelaire, encore moins les médecins comme Moreau de Tours. Progrès du délire, abondance des calembours, dialogue *délié*, changements de personnalité, déformations du temps et de l'espace, le paradis artificiel n'a jamais été approché d'aussi près, d'une façon aussi rigoureuse pour le lecteur!

Seule une séquence est rendue avec la logique spécifique du rêve : c'est la scène du conseil de guerre, qui pose d'abord le tribunal militaire, puis la raison de la présence de Sengle, et enfin fournit les explications pour le lecteur positif. Un détail : la main colorée en bleu a l'apparence des précisions curieusement notées par tout rêveur.

S'il approche les principes structuraux du rêve que consignera Freud dans le même temps, Jarry a plutôt le souci de prouver la continuité de la veille et du songe par un récit fortement cohérent.

Outre les systèmes variés d'enchâssement, la cohésion

des différentes séquences entre elles est assurée par l'association des idées. Au bain de la caserne succède un bain de jouvence bretonne; l'uniforme rouge et bleu des pioupious, relayé par la feuille de température bicolore entraîne le rêve sur la circulation sanguine, qui s'impose d'autant plus que le cœur bat la chamade!

Selon le sens général que l'on donne au roman, on verra dans les personnages du rêve la reproduction des relations passées de Sengle ou bien la projection dramatisée de son désir. Si Valens a réellement existé pour Sengle, il est normal qu'il le voie dans ses rêves, reproduction du passé. Dans ces conditions, Jarry n'irait pas au-delà des thèses de Maury. Mais si, comme le pense Sengle à un certain moment (PL. I, 766) l'existence de Valens est imaginaire, création de son désir, alors ses rêves procèdent du déguisement. Les deux séquences introduites par l'injonction *consul romanus* présentent un cas de dédoublement dans le rêve, Sengle étant lui-même et son double heureux, Valens. Jusqu'à ce que ce dédoublement se résolve en identification, par l'intermédiaire d'un masque. Cette hypothèse de lecture placerait Jarry sur la voie freudienne. Dès lors, le cauchemar où paraissent deux soldats homosexuels se querellant (comme dans *Haldernablou*) serait la projection, facilement interprétable, des inquiétudes du rêveur.

Mon propos n'est pas de procéder à une psychanalyse de Jarry, mais seulement de montrer l'idée qu'il se fait du rêve, à travers les récits qu'il nous en donne. C'est pourquoi il faut signaler que leur contenu thématique, s'il réfère parfois aux restes diurnes (l'angoisse du conseil de guerre par exemple) est faite le plus souvent de traces mnésiques, du souvenir d'enfances bretonne et mayennaise chez Sengle-Jarry. Et, par "la science plus immédiate du rêve" (PL. I, 785), le sujet remonte jusqu'au souvenir prénatal, souhaitant un retour au sein maternel. C'est le *regressus ad uterum* des grands initiés. Dans ce parcours, Sengle apprendra, à ses dépens, que "le double est vide

comme un tombeau". Cherchant la fusion spirituelle avec Valens, il ne rencontrera que soi, Narcisse à jamais.

Comme *Les Jours et les nuits* procède à une synthèse expérimentale des idées du positiviste Maury et de l'idéaliste Hervey de Saint-Denys par une suite de récits montrant l'efficacité de l'hallucination volontaire, diversion du rêve dans l'activité vigile, *L'Amour absolu* tente, dans plusieurs chapitres, de transcrire la parole hystérique, faisant écho aux travaux contemporains de Charcot et de Janet. Dans une étude aussi savante que précise, Brunella Eruli a montré comment s'élaborait cette écriture très particulière. En y renvoyant, car je ne saurais rien y ajouter,¹, je me contenterai de mettre en évidence, ici, les pages où Jarry met en scène le dialogue du magnétiseur et de sa patiente.

En vérité, il ne s'exprime pas aussi clairement et ne fait connaître ses intentions que par un certain nombre d'indices intra-textuels, constituant des instructions de lecture, nous autorisant, nous obligeant même, à interpréter le récit comme délire hypnotique, en nous référant, outre Ribot et Azam, déjà cités à propos des *Jours et les nuits*, à Bourneville et Regnard, Janet, Richet etc.².

Dès le début, le héros, incarcéré dans la cellule des condamnés à mort, à la prison de la Santé, est présenté comme ramené de l'état cataleptique à la conscience vigile par la lumière électrique qui s'allume à l'heure apo-

1. Brunella Eruli : *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini editore, 1982, chapitre V, pp. 141-174, texte publié en français, sous forme remaniée et légèrement condensée : "L'immaculée conception" *L'Etoile-Absinthe* n° 7-8, déc. 1980 (en fait mai 1981) pp. 49-60.
2. Au cours de son étude, Brunella Eruli mentionne principalement :
 - P. Azam : *Hypnotisme, double conscience*, Paris 1893,
 - D. Bourneville et P. Regnard : *Iconographie photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot)*, Paris, tome I (1876-77); tome II (1877-78); tome III (1879-80).
 - J. M. Charcot *Maladies du système nerveux*, t. III, 1885
 - P. Janet : *L'automatisme psychologique*, Paris, 1889
 - *Etat mental des hystériques*, Paris, 1893.
 - Ch. Richet : *L'Homme et l'intelligence*, Paris, 1884.

calyptique où tombent les étoiles : "l'électricien de l'axe de l'étoile réalise le geste du magnétiseur qui, d'un index entre les sourcils, révoque de l'imitation de la mort" (PL. I, 919). Comprenons : le gardien de la Santé, préposé à l'éclairage a fait comme le magnétiseur qui rappelle à lui le patient. L'hypnose artificielle, comme précédemment le rêve, est comparée à une petite mort, ou plutôt une mort factice, dont on revient par la volonté extérieure qui vous y a plongé.

L'indice matériel du magnétisme est répété à la page suivante, mais pour être aussitôt répudié. L'ampoule électrique fait songer à un phare "trop intermittent pour celui d'un magnétiseur, et trop brutal en lumière pour un miroir à alouettes" (PL. I, 920). Dans ces conditions, le héros, Emmanuel Dieu, préfère baisser ses paupières et dormir. Il "se sert du sommeil comme d'éternité provisoire". La suite du récit peut donc apparaître comme un rêve. L'ambiguïté est indiquée d'emblée et voulue par le narrateur :

... S'il n'a pas tué [...] il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne et n'est qu'un homme qui rêve aussi près de la lampe. (PL. I, 921).

Le lecteur peut donc, à son gré, ou selon ses options esthétiques, prendre *L'Amour absolu* pour un nouveau récit de rêve ou pour le roman d'un condamné. A moins qu'il ne le tienne, comme nous, pour un document paramédical, en tout état de cause placé sous le signe du magnétisme. La science ayant fait des progrès depuis les premières expériences de Mesmer, on ne parle plus, dans les années 80 du siècle passé, de magnétisme mais d'hypnotisme pour qualifier le sommeil somnambulique provoqué par le magnétiseur.

Pour fixer les idées, reproduisons la notice d'un quelconque dictionnaire encyclopédique que Jarry et ses contemporains pouvaient lire sur le phénomène de l'hypnotisme :

On obtient le sommeil, soit en faisant fixer les yeux du sujet sur les siens, soit en lui faisant fixer un objet placé devant lui, et

un peu en haut. Les magnétiseurs choisissent ordinairement pour sujet une jeune femme ou un jeune homme. Il existe divers degrés d'hypnotisme, depuis la simple exaltation des sens jusqu'à la catalepsie. Au premier degré, l'hypnotisé se souvient de son nom; à un degré plus avancé il prend le nom et joue le personnage qu'il plait à l'hypnotiseur; il voit, il entend, il croit tout ce que celui-ci veut bien lui suggérer; il ressent l'impression d'objets qui n'existent que dans la volonté du magnétiseur [...] A un degré d'hypnotisme avancé, le sujet devient insensible à la douleur, et au dernier degré il tombe en catalepsie...

L'Amour absolu comporte trois séquences hypnotiques, aux chapitres VII, X et XIV, présentant les divers degrés ci-dessus distingués, jusqu'à la catalepsie. Mais, pour accroître la difficulté de lecture, il ne faut pas oublier que le magnétiseur nous est donné comme étant lui-même un possédé : le rêve d'un défunt ou bien un individu investi par Dieu ou le Diable :

La possession du Saint-Esprit ou du démon sont, notoirement, *symétriques*.

Les femmes qui nous aiment rénovent le vrai sabbat.

Les diables de Loudun nous sont germains. (PL. I, 923).

Allusion à la célèbre affaire d'Urbain Grandier et des religieuses possédées de Loudun, dont Michelet dans *La Sorcière* avait déjà démonté le processus hystérique.

Le chapitre III, significativement intitulé "Ô sommeil, singe de la mort", met en scène une séance d'hypnotisme à trois paliers. Le sujet, Varia, joue le rôle de Miriam, autrement dit la Vierge, selon la volonté du magnétiseur, Emmanuel Dieu, qui lui-même interprète le Christ, à qui elle s'adresse — en l'appelant Maître — comme au prophète ou au docteur. "Avec un temps très long entre chaque syllabe de ses paroles, intuition de parler à l'Eternité, inconscience de la durée, ou le temps de les remonter du puits des morts". (PL. I, 924).

Toutes les observations cliniques attestent cette lenteur entre les paroles du patient sous hypnose, et aussi son absence de volonté :

Voulez-vous m'ordonner de replier mon bras ? Je suis couchée sur mon bras, et j'aurai des fourmis (PL. I, 924).

Suit le dialogue des personnages — ou des rôles qu'ils assument, entrecoupé de références à la situation concrète :

M'entends-tu tout endormie, Miriam ?
- Si vous m'ordonnez d'entendre, j'ai entendu, Maître [...] Faites-moi dormir plus profondément... Maintenant je suis... je suis ce que vous voulez. Ne m'interrogez pas, vous savez bien que je ne dirai que ce que vous voulez. (PL. I, 925).

On ne saurait mieux indiquer que, dans le sommeil magnétique, le sujet n'exprime pas son être profond et qu'il est le jouet du magnétiseur. Mais comme, dans le texte, il est lui-même dédoublé, il est impossible d'y voir une critique des procédés de Charcot à la Salpêtrière.

La scène se prolonge; la patiente passe à un stade plus profond, le degré supérieur de l'hypnose, qu'elle réclame, accompagné d'une sensation de bien-être, de guérison :

Quand j'étais vivante, j'étouffais dans une tombe de sable. Maintenant je suis bien. Non! Je revis! Ma gorge... Ordonnez-moi de dormir vite, vite, plus profondément... Je vis, je meurs!"
Emmanuel!
Le linceul d'une taie sur les yeux.
Ca... ta... lepsie", dit-elle (PL. I, 926).

A ce niveau, la personnalité du sujet est absolument dissociée. Comme les patientes de Pierre Janet, elle est son double, et parle de son être premier à la troisième personne. Le maître l'interroge, lui adresse mise en garde et défenses pour son double et la réveille.

Au chapitre X, "scellé sur simple queue de cire jaune", le couple adultère, Emmanuel et Varia, est au lit. Mais soudain la femme prend peur au regard de son partenaire : elle comprend qu'il veut la magnétiser :

"Allez-vous-en! Je vous en supplie! Laissez-moi *m'endormir toute seule*" (PL. I, 943).

Bourgeoisement chez elle, la femme du notaire le

menace d'un poignard. Il lâche "les deux noirs Muets de son regard" et l'endort aussitôt. Hypnotisée, la femme n'a plus de volonté propre, le poignard s'enfonce dans le drap — laissant une marque qui servira de preuve au réveil de l'hystérique. Laquelle ne croit rien de ce qu'il lui dit, n'ayant pas conscience de l'incommensurable différence entre la durée du rêve et la durée du temps de veille, C'est qu'en fait, une fois de plus, le double féminin, Miriam, n'est que la volonté d'Emmanuel, une création de son désir. A l'instar des cliniciens, Jarry explique "le sommeil nerveux ment toujours, par instinct défensif de faible" (PL. I, 950).

Dépasant les préoccupations médicales du temps, et anticipant sur l'action du Dr. Mabuse, il s'interroge sur la possibilité qu'aurait un patient d'exécuter un crime dont les détails auraient été programmés par hypnose. C'est le thème du chapitre XIV, La Souricière d'amour. Au stade cataleptique ("Elle est rigide contre le mur, inclinée à quarante-cinq degrés, cataleptique" (PL. I, 954), Varia se prend pour Shéhérazade. L'hypnotiseur lui fait croire que son mari est Sindbad le marin et, par association d'idée, l'amène à être le Vieillard de la Mer, ce personnage maléfique qui, dans *Les Mille et une nuits* se fait transporter sur les épaules de Sindbad et soudain l'étrangle de ses jambes. Il lui enjoint de "s'endormir", c'est-à-dire de tomber sous son contrôle mental, à 11 H, et de jouer la scène du conte oriental, de sorte que le notaire meure garotté entre ses cuisses.

Le soir, la scène se déroule selon le scénario prévu. Mais par un autre phénomène physiologique bien connu, le vieux notaire étranglé reprend vigueur, renverse sa femme et la possède. "Mais la pendaison est la jouvence du vieillard". (PL. I, 956) Spectacle observé par Emmanuel qui voit la scène primitive, la reconstitution de l'androgyne primordial. Par un jeu de lettres (qui vient d'un peu loin) l'*OVAIRE* se résorbe dans le *NOTAIRE*. En d'autres termes, le crime a échoué. Mais rien ne nous dit que le nouveau Dieu n'avait pas *prévu* une telle issue,

puisqu'il savait que le vieillard de la mer n'avait pas tué Sindbad... L'hystérie se guérit par l'acte conjugal — sauf pour Messaline! Les psychiatres savent pertinemment qu'aucun individu n'obéit aux instructions données sous hypnose, contrairement à sa morale. Le seul moyen de faire agir le sujet est de le persuader qu'il est ailleurs, faisant autre chose. Art d'illusion, mensonge à plusieurs degrés, telle est la littérature — tel est le récit de *L'Amour absolu*. Ainsi le savoir psychiatrique de l'époque, sérieusement maîtrisé par Jarry, devient-il objet d'écriture, hallucination vraie.

La
contre-culture

Tout au long de sa brève production littéraire, Alfred Jarry se montre attaché à des cultures minoritaires (bretonne, potachique), minorées (populaire) ou spécialisées, c'est-à-dire, là encore réservées au petit nombre. Or, s'il cultive ce qu'il aime, rien ne prouve, bien au contraire, qu'il entende se le réserver pour lui seul. Il ne se contente pas de collectionner ou d'engranger dans sa mémoire ce qui l'a, une fois, ému ou intéressé. Gardant peu de choses par devers lui, une planchette de livres, dit-on, tout ce qu'il acquiert ainsi devient matière à littérature, ses créations développant, poursuivant, gauchissant, perversifiant et retournant les éléments charriés par les différentes cultures avec lesquelles il est entré en contact.

Cependant, son rôle ne s'arrête pas là. A sa manière très personnelle, avec son timbre de voix original, il entend illustrer les thèmes, forme et substance, de ce que l'on nommera la littérature nouvelle, celle que l'institution littéraire reconnaîtra un jour jusqu'à en faire son bien le plus commun. De cela, il est absolument convaincu car c'est le cycle éternel de l'art, "quand nous serons académiciens" dit-il (PL. I, 418). Mais pour en arriver là, il faut que se constitue une sorte de front commun de l'art nouveau, une contre-culture, opposée à l'art officiel, porteuse d'avenir, sur tous les plans.

Consciemment ou non — mais nous avons la preuve que la plupart de ses prises de position délibérées visent à ce but — Jarry contribue à la contre-culture de son époque moins en démolissant les idées reçues ou en les traitant par la dérision qu'en exaltant l'esthétique nouvelle —

c'est-à-dire le symbolisme littéraire et pictural — elle-même s'appuyant sur le culte du Moi, favorisant l'anarchisme ambiant, lui donnant raison dans son exécution du Bourgeois, en s'aidant d'une philosophie, une métaphysique même qui ne demande qu'à subvertir des siècles de rationalisme et le récent scientisme.

Artistiquement : symbolisme et synthèse

Depuis son plus jeune âge, on l'a vu, Jarry s'exerce à la littérature. Il s'intéresse aux auteurs nouveaux, justement parce qu'ils ne sont pas l'objet d'un enseignement officiel et parce qu'en les lisant on a le plaisir de la découverte solitaire. A la fois par ses amitiés juvéniles, mais surtout parce qu'il y est enclin lui-même, il n'aura de cesse d'aller renforcer la petite cohorte des écrivains nouveaux, soit qu'il reprenne à son compte leurs avancées esthétiques, soit qu'il célèbre leurs créations. Et du même mouvement il parlera de la peinture. Non que la critique d'art lui soit un moyen d'illustrer ses idées, mais parce que ses recherches s'appuient sur celles des peintres et réciproquement, tant le Symbolisme est d'un seul tenant à la scène, dans les salons, les galeries, les librairies et même la Chambre des Députés.

La contre-culture littéraire de Jarry s'appuie d'abord sur trois noms, qu'il n'a bien entendu pas découverts tout seul, posés en exergue : Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé.

Léon Bloy et Rémy de Gourmont viennent de faire connaître l'auteur des *Chants de Maldoror* quand Jarry se place sous sa maléfique protection dans ses poèmes (PL. I, 226), son drame, *Haldernablou* qui reprend la structure d'un des chants, dans ses *Visions actuelles et futures* : "Phallus déraciné, ne fais pas de pareils bonds!" (PL. I, 339); dans ses textes critiques (PL. I, 1007), dans ses chroniques d'art sur Filiger (PL. I, 1027) et Vallotton¹.

1. Henry-Alexander Grubbs a, le premier, signalé "L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry", *R.H.L.F.*, 42^e A. n° 3, juil.-sept. 1935, pp. 437-440 (voir mon *Jarry dramaturge*).

De toutes les images frénétiques du Montévidéen, Faustroll élit "le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, qui disparaissait à l'horizon" (PL. I, 666) qui est au chant cinquième de Maldoror.

Dans le même livre, Rimbaud est choisi pour ses *Illuminations*, mais le vers, imparfaitement retenu : "les glaçons jetés par le vent de Dieu aux mares" (PL. I, 666) provient d'une des pièces diverses, "Larme". Jarry s'en souvient dans *L'Autre Alceste*. Déjà, les Minutes d'Art II parlaient d'une "Femme couchée de Valtat sur son pavillon en fleurs saignantes" (PL. I, 1021) écho d'un vers de "Barbare"¹. Il marque explicitement sa différence quand il s'agit de défendre *Ubu Roi* contre l'incompréhension de la foule : "Elle ignore Rimbaud, sait que Verlaine existe depuis qu'il est mort" (PL. I, 417).

Faustroll choisit ce dernier pour *Sagesse*, particulièrement "des voix asymptotes à la mort" (PL. I, 667) prises au dix-neuvième poème du recueil "Ah! les Voix, mourez donc, mourants que vous êtes!" Il eût pu élire des pièces licencieuses de *Hombres*, récemment publiées en recueil. Or, répétons-le, il n'a pas ici le souci de choquer le bourgeois, mais simplement de valoriser un certain patrimoine artistique qui n'a pas encore droit de cité.

A cet égard, l'hommage constamment rendu à Mallarmé est significatif. Celui-ci se défend bien tout seul, par ses impeccables sonnets. Mais il fait partie de cet ensemble culturel encore méconnu du public, il doit par conséquent être honoré comme le maître qu'il est.

On a déjà montré la parenté essentielle entre les deux poètes : "ils portent le même intérêt au mot, à la phrase et une esthétique de la mort et une esthétique de la frivolité : ils ont une même vision du poète considéré comme un Mage"².

pp. 163-164). Sylvain-Christian David en a souligné la fonction dans le projet critique : voir *L'Etoile-absinthe* n° 9-12, 1982, pp. 38-39. La note de Jarry sur Vallotton est reproduite p. 32.

1. Voir S.-C. David, *L'Etoile-absinthe* n° 9-12, p. 38.

2. Yves-Alain Favre : "Précisions sur Jarry et Mallarmé", *L'Etoile-absinthe*, n° 13-14, 1982, p. 23.

Jarry publie son premier recueil sous l'influence du Maître, dont, à bien le lire, le "Linteau" résume toute l'esthétique. Pour lui, comme pour l'auteur du *Coup de dés*, la vie commença et finit dans le Livre et l'on a pu, à juste titre, considérer *L'Amour absolu* comme l'aboutissement du rêve mallarméen par son ambition totalisante et divinisante, par sa volonté d'éliminer le hasard, par sa quête essentielle, par la fusion recherchée de l'auteur et du lecteur¹.

Mais il ne suffit pas d'écrire sur les pas de Mallarmé, de le devancer parfois, d'être apprécié par lui pour avoir conçu "un personnage prodigieux et les siens [...] en sobre et sûr sculpteur dramatique"; il faut le faire figurer dans la série des livres pairs pour ses *Vers et prose* (PL. I, 661), évoquer de lui "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" (PL. I, 666) — ce qui n'est pas mal vu quand on veut projeter son auteur dans l'avenir, puisque ce sera le vers le plus commenté et sans doute le plus connu — et surtout lui consacrer une île du faustrollien périple. Par un jeu d'équivalences verbales, Mallarmé y est montré sous un jour familier et son œuvre caractérisée en deux traits : elle est "substance de l'univers" et sa "surface irréprochable" (PL. I, 685) en fait un diamant. C'est dire combien elle est *indispensable* à la culture à venir. A la mort de Mallarmé, Jarry reprend ce texte dans *l'Almanach*, de 1899, pour confirmer que son destinataire s'était réjoui de *Faustroll* et pour relater l'enterrement du Maître, où de toute l'assistance, il était le plus ému, en dépit de son accoutrement, au dire de Thadée Natanson². Le plus notable est que la petite église de Valvins a réuni gens de toutes croyances et confessions, tant il est devenu "*le catholique*" (puisque ce veut dire quelquefois universel) de la gloire"

1. Voir Henri Bordillon : "*L'Amour absolu*, rêve mallarméen", *l'Etoile-absinthe* n° 1-2, mai 1979, pp. 29-51.

2. "Dans le visage assez mat, un peu contracté, de Jarry, ses yeux noirs étaient secs. Aucun visage en larmes n'exprimait plus d'affliction". Cité par Henri Bordillon : *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, Ed. Siloe, 1986, p. 69.

et qu'ensuite le pilote annonça par trois fois la mort du grand Pan.

C'est par là nous placer devant la nietzschéenne question : que faire, puisque Dieu est mort? Célébrer la gloire du poète ou construire, à partir de lui, la culture humaine, trop humaine, qu'il présentait ?

Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, ce n'était pas mal juger, à la fin du siècle, pour distinguer ce qui émergerait, dans l'avenir, ce qui deviendrait hors-pair. Mais, pour l'heure, ce sont des contemporains de Jarry — du moins pour leurs œuvres — il les met sur le même plan que ses amis symbolistes, qui travaillent à l'élaboration d'une même conception artistique.

Ceux qu'il énumère alors dans *Faustroll* ne sont désormais plus lus, ou bien très rarement, à titre de curiosité, pour donner la couleur d'une époque. Pour Jarry ils illustrent, au contraire, la diversité des idées, la variété des thèmes et attitudes de chacun, d'un extrême à l'autre de la palette littéraire. C'est d'ailleurs pourquoi il leur consacre, à l'occasion, des îles, et non un continent. C'est-à-dire qu'il perçoit leur œuvre comme un univers autonome, à nul autre comparable, dont il "évoque" les beautés sans souci de précision absolue, pour la trace qu'elles ont laissée dans une mémoire flottante. Chaque chapitre est alors une synthèse des impressions de lecture et de rencontres, une transposition, extrêmement condensée de ce qu'elles lui ont suggéré, et des beautés qu'on pourrait trouver à parcourir ces univers feuilletés.

S'agissant ici d'analyse culturelle et non d'étude littéraire, au sens traditionnel du terme, je me contenterai de rassembler en un tableau les traits essentiels des beautés visitées par Faustroll, renvoyant, pour le détail, aux ouvrages spécialisés¹. En sont exclus les auteurs signalés au chapitre précédent et ceux qui apparaîtront plus bas.

1. Outre les notes de Michel Arrivé dans la Pléiade, voir Noël Arnaud : *Alfred Jarry...* p. 406 sq. et les *Organographes* n° 15-16, janvier 1982.

Nom	Oeuvre*	Evocation*	Ile
4 Bloy	<i>Le Mendiant ingrat</i> Le Désespéré	<i>Les cochons noirs de la Mort, cortège de la fiancée.</i> - De Bloy, l'archet du Paganini de la solitude et la gueule inhiant d'Albert Wolf. <i>Les couronnes de diamant des perforatrices du Saint-Goibard.</i> - De Darien, la compagnie de disciplinaires qui au commandement : baïonnette... on, pas de gymnastique, obéit comme si elle avait entendu : position du tireur ... debout, sur le capitaine, feu rapide. <i>Les lièvres qui, courant sur les draps, devinrent des mains rondes et portèrent l'univers sphérique comme un fruit.</i>	DU GRAND ESCALIER DE MARBRE NOIR Force le peuple malodorant des faux dévots à gravir son calvaire.
6 Darien	<i>Le Voleur</i> Biribi		
8 Elskamp	<i>Enluminures</i> Salutations dont d'angéliques		
12 Kahn	<i>Le Conte de l'or et du silence.</i> Le livre d'images.	<i>Un des timbres d'or des célestes orfèvres.</i> - De Kahn une barque pleine de mains jointes.	DU CHÂTEAU ERRANT QUI EST UNE JONQUE. Portrait de Kahn, synthèse des <i>Palais nomades</i> , séjours

- 16 Mendès
Pélias et Mélisande
Gog
Première sœur aveugle.
Le vent du nord qui, soufflant sur la verte mer, mêlait à son sel la sueur du forçat qui rame jusqu'à 120 ans.
Le reflet au miroir du bouclier étamé de la cendre des ancêtres, du sacrilège massacre des sept planètes.
De Rachilde, Cléopâtre.
- 18 Péladan
Babylone
L'Heure sexuelle
La Princesse des Ténébres
DES TENEBRES HERMETIQUES ET DU ROI QUI ATTENDAIT LA MORT
Le siège du Mercure de France, jeu de tonneau, portrait de Vallette, réception du mardi.
- 20 Jean de Chilra
La Canne de jaspe
La claire source où le centaure moderne s'ébroua.
DE L'ILE DE HER, DU CYCLOPE ET DU GRAND CYGNE QUI EST CRISTAL.
- 21 Henri de Regnier
La Canne de jaspe
Synthèse des contes de la *Canne de jaspe*, sonorités et mots favoris, jardins, morale de l'hôte.
- 26 Verhaeren
Les Campagnes ballucinées.
La croix faite par la bêche aux quatre fronts des horizons.

• Figure en italiques le dernier titre ou texte retenu par Jarry, en romain ce qui était sur le premier manuscrit.

S'agissant ici d'analyse culturelle et non d'étude littéraire, au sens traditionnel du terme, je me contenterai de rassembler en un tableau les traits essentiels des beautés visitées par Faustroll, renvoyant, pour le détail, aux ouvrages spécialisés¹. En sont exclus les auteurs signalés au chapitre précédent et ceux qui apparaîtront plus bas.

Le moins qu'on puisse dire, à la lecture de ce tableau, est qu'il témoigne d'un grand éclectisme. De ses lectures, Jarry retient essentiellement la pierre rare, l'image inédite et il recommande toutes les options du Symbolisme.

Faustroll n'ayant pas paru intégralement de son vivant, il serait totalement aberrant d'y voir seulement un témoignage d'amitié, un de ces ouvrages qui pratiquent le renvoi d'ascenseur. Ce serait plutôt, à nos yeux, un manuel de contre-culture pour la totalité des livres pairs qui y sont recensés, dont nous avons vu qu'ils appartenaient à différentes sphères culturelles, toutes dignes de la même considération pour Jarry, toutes équivalentes. A ceci près que le recensement d'un certain nombre d'auteurs symbolistes (il en manque de notables) lui est occasion de ciseler, pour son propre compte, un type nouveau de critique synthétique, qui ne glose pas l'œuvre lue mais en donne un avant-goût, un équivalent condensé et, malgré tout, personnel.

Il en va de même pour les propos que Jarry tient sur la peinture, sous forme de chroniques, de poèmes ou de critique synthétique, poème en prose en quelque sorte, transposition verbale de sentiments et d'impressions.

En été 1894, Jarry semble être retourné à Pont-Aven (il y avait passé quelques jours en mai) où il recopie trois poèmes d'après et pour Paul Gauguin dans le livre d'Or de la pension Gloanec, qu'il signe : Alfred Jarry — 1^{er} juillet 1894, Souvenir de novembre 1893''². Ces poèmes ont été

1. Outre les notes de Michel Arrivé dans la *Pléiade*, voir Noël Arnaud; *Alfred Jarry...* p. 406 sq. et les *Organographes* n° 15-16, janvier 1982.
2. S. C. David : "Jarry et Gauguin", *L'Etoile-absinthe* n° 9-12, p. 66.

recueillis et commentés par Maurice Saillet dans *La Revanche de la nuit* (PL. I, 252 sq.), l'un d'entre eux, "L'homme à la hache" ayant eu l'honneur de figurer dans *Les Minutes de sable mémorial* (PL. I, 210).

Il ne fait pas de doute que la personnalité de Gauguin, et surtout ses œuvres exposées en 1893 chez Durand-Ruel l'ont fortement poussé à écrire la peinture sous forme de transpositions d'art. Il ne s'agit pas de juger ni de classer, comme pour un quelconque compte-rendu de salon, mais d'évoquer, par des moyens proprement littéraires, un univers pictural qui a sa propre unité, dont le dépaysement, l'exotisme est bien moins sensible que les arabesques, les couleurs, les âmes avec lesquelles il nous met en contact. C'est pourquoi Jarry lui dédie un chapitre du *Faustroll* "L'île fragrante" (PL. I, 682-83), sans doute le plus réussi en ce qu'il parvient à nous faire ressentir la totalité des œuvres tahitiennes de Gauguin, et leurs intentions et leur fonction sacrée. A de tels passages, on mesure combien il est faux de croire que la parole ne peut rendre compte de l'art. Au contraire même, l'interrogation métaphysique du peintre se comble des mots du poète : "Sa fonction est de sauvegarder pour son peuple l'image de ses dieux". (PL. I, 683).

A Pont-Aven, Jarry a fait la connaissance des amis de Gauguin : O'Conor, Seguin, Filiger et des œuvres représentatives du groupe. Emile Bernard a quitté le pays en mars 1893 pour l'Égypte où il séjournera dix ans. Mais comment passer au Bois d'amour, qui domine le bourg, sans évoquer sa célèbre toile "Madeleine au Bois d'Amour" ou ses "Bretonnes dans la prairie", d'autant plus qu'il est l'un des rares contemporains à avoir collaboré à *l'Ymagier* et *Perhinderion*. L'huissier Panmuphle relate donc une visite au Bois d'Amour (PL. I, 678-79) où s'évoquent les usages bretons, sans doute à la fête des ajoncs, sous un ciel "bleu rouge".

Charles Filiger est alors au Pouldu, non loin de là, Jarry a remarqué "une face de trait très beau" à l'exposition Le Barc de Bouteville l'hiver précédent, et par Rémy de

Gourmont dont il illustre *l'Idéalisme* et *Le Latin mystique* il est en contact avec lui pour *L'Ymagier*. Filiger vient voir Gauguin après son accident de Concarneau et présente son travail à Jarry. Ce dernier se prend d'une telle estime pour lui qu'il lui consacre un long article dans le *Mercur de France* (PL. I, 1024-26), hélas d'un style trop elliptique pour que cela lui assure la chronique régulière qu'il ambitionnait et pour que Filiger acquière la notoriété qui l'eût sauvé de sa psychopathie. Jarry explique sa conception personnelle de l'art et de la vie, le souci de synthèse qui du complexe fait l'unité, le rôle *déformateur* de l'artiste peignant la vérité essentielle et non la convention. Pour lui, l'éphèbe de Filiger, sa famille de pêcheurs aux visages allongés, ses enluminures sont plus belles que les images d'Epinal, dont on sait la passion qu'il leur porte, parce qu'elles sont actuelles et qu'elles atteignent "la réalité du rêve".

En somme, l'Ecole de Pont-Aven crée cette culture nouvelle que lui-même recherche, moins par ses sujets que par sa manière, son refus de la perspective, ses aplats, ses couleurs talismaniques. De là qu'il aborde les Nabis avec le même intérêt. Ne se proclament-ils pas eux-mêmes des prophètes ? N'ont-ils pas, tel Serusier, eu les yeux ouverts par Gauguin en personne ? Jarry n'a-t-il pas salué les papiers peints de Maurice Denis exposés chez Le Barc en 1893 ? Il entre en contact avec eux à l'époque de l'Oeuvre. Bonnard, Vuillard, Ranson, Sérusier et Jarry peindront le décor d'*Ubu Roi*. Bonnard collabore aux *Almanachs* d'Ubu, fournit quelques illustrations pour *Messaline*, le *Surmâle* et travaille au théâtre des Pantins¹. Ces permanentes relations justifient la dédicace d'un faustrollien chapitre "Comment on se procura de la toile" (PL. I, 710). Il illustre très exactement les positions de Jarry en faveur d'une contre-culture puisqu'aux peintres officiels du Musée du Luxembourg, baptisés chefs de rayon (Bou-

1. *id.*, *ibid.* p. 85.

guereau, Bonnat, Detaille, Henner, J. P. Laurens...) il oppose les valeurs contemporaines : Puvis de Chavannes, Monet, Degas, Whistler, Cézanne, Renoir, Manet, l'alchimiste Van Gogh et enfin Rousseau, préposé au camouflage. Le ton, à son propos, ne paraît pas des plus chaleureux, mais il ne faut pas s'y tromper, puisqu'il lui revient de neutraliser "la diversité impuissante du Magasin national" (PL. I, 712),

Depuis qu'Henri Rousseau est devenu, dans la conscience artistique de notre temps, une gloire nationale, chacun sait — ou croit savoir — que Jarry en fut le découvreur, sinon l'inventeur. Et l'on ne cesse de répéter à leur sujet des anecdotes plus ou moins controuvées qu'Apollinaire s'est plu à rapporter. Il y a peu de vrai dans tout cela, car d'autres peintres, tel Gauguin, ont su regarder la peinture de Rousseau avant Jarry, et les rapports de celui-ci avec l'employé d'octroi sont vraisemblablement amicaux avant d'être esthétiques. Tous deux originaires de Laval, leurs familles se rendaient de menus services comme de témoigner aux actes officiels, et le père d'Alfred fut le disciple de Rousseau.

Or il se trouve que, de surcroît, la peinture du Douanier représente la solution picturale que Jarry cherche au cours de ses tâtonnements juvéniles. Non que les poésies et les drames qu'il tente de faire éditer au même moment aient la simplicité des propositions rousseauistes — loin de là! — mais parce qu'ils essaient de donner une représentation équivalente de l'espace-temps en prenant en charge une certaine vision populaire. Le décor que Jarry souhaitait pour tout théâtre, et le sien en particulier, est bien celui du Douanier Rousseau : "Le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la substance comme aussi le décor qu'on saurait simplifier en choisirait les utiles accidents". (PL. I, 406).

Il remarque, et pour cause, le tableau qu'expose Rousseau au Salon des Indépendants en 1894 : *La guerre*. A deux reprises il en rend compte, en des termes sacrifiant

au symbolisme de rigueur, qui n'en disent pas moins sa profonde impression :

De H. Rousseau, surtout La Guerre (Elle passe effrayante...). De ses comme péroniers le cheval tend dans le prolongement effaré du cou sa tête de danseuse, les feuilles noires peuplent les nuages mauves et les décombres courent comme des pommes de pin, parmi les cadavres aux bords translucides d'axolotls, étiquetés de corbeaux au bec clair... (PL. I, 1023).

Jarry et Gourmont font alors appel à Louis Roy, l'un des membres du Groupe de Pont Aven, chargé des tirages des bois gravés de Gauguin durant son premier séjour tahitien et de surcroît critique d'art au *Mercur*, pour en tirer une gravure destinée à *L'Ymagier*.

De ce même moment date la mise en chantier du portrait de Jarry par Rousseau, qui sera exposé au XI^e Salon des Indépendants. Même s'il n'a pas porté au tableau (qu'il semble avoir découpé au contour du visage) tout le soin qu'on attend de la part d'un admirateur, il ne fait pas de doute que Jarry aimait la manière du peintre, sa minutie, sa touche léchée, ses déformations volontaires (comme chez Filiger), son mépris de la perspective, son invention du "portrait-paysage", très dans le goût symboliste, associant microcosme et macrocosme. De sorte que le rapprochement artistique se transforma en camaraderie — au sens étymologique du mot — puisque Rousseau accepta d'héberger son jeune ami dans son unique chambre de l'avenue du Maine, d'août à novembre 1897. C'est alors que ce dernier rédigea le passage du *Faustroll* cité ci-dessus, lui accolant le surnom approximatif de Douanier, qui lui reste.

Rousseau était donc "l'ymagier" idéal que rêvait le jeune littérateur soucieux d'opposer une nouvelle culture aux gloires ambiantes. Lui qui se plaisait à remémorer les chants du peuple, peut-on croire qu'il soit resté insensible à la légende composée par Rousseau pour *Un centenaire de l'Indépendance* : "le peuple danse autour des deux républiques, celle de 1792 et celle de 1892, se donnant la

main sur l'air de Auprès de ma blonde qu'il fait bon dormir''?

De même, la transposition d'art à laquelle il se livre au sujet du tableau *La Guerre* montre qu'il en a noté la légende "La guerre (elle passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs, la ruine)".

N'en doutons pas, il était sincèrement ému par la sensibilité authentique du Douanier comme par celle de Filiger, par son caractère essentiellement bon et charitable, qui le fera qualifier de "peintre philanthrope bien connu" au cours d'une des spéculations de *La Revue Blanche* (PL. II, 301) où il évoque un hôte, moins délicat que lui, qui, non content d'avoir été vêtu, logé et nourri par Rousseau pendant deux mois, se cramponne à son sauveur en l'accusant de l'avoir séquestré.

Pourquoi ne pas croire que le quatrain accompagnant le portrait de Jarry est du peintre lui-même?

Muses dont le front de rêve est un triangle lapidaire,
Ouvrez ses yeux de votre image, afin qu'il puisse toujours
plaire
Aux lecteurs, cherchant dans un esprit sincère
A goûter agréablement ce qui donne la lumière.

Il fournit une assez haute opinion du jeune écrivain que l'artiste honorait de sa cordiale amitié. Nul ne sait si, durant son séjour chez Rousseau, Jarry a pu lire ses pièces *L'Étudiant en goguette*, *La Vengeance d'une orpheline russe* et *Une visite à l'exposition de 1889*. Outre les solutions techniques qu'il apportait au problème de la simultanéité d'action et de la successivité des faits (qu'on retrouve semblablement dans le cycle ubuesque) Rousseau y faisait montre d'une bonté morale et d'une simplicité de trait que Jarry n'a cessé d'identifier dans son théâtre mirlitonesque.

La fraîcheur d'imagination du peintre autodidacte, la vision d'enfant qu'il a su préserver dans toute son œuvre, sont des valeurs que Jarry a su percevoir d'emblée et qu'il a voulu populariser.

Comment expliquer que, dans le même temps, le Dr. Faustroll — qui n'est pas Jarry mais dont les goûts sont communs — puisse célébrer Toulouse-Lautrec, Bonnard et le "pays des dentelles" (PL. I, 677) sur lequel règne Aubrey Beardsley, le père de l'Art Nouveau, auteur d'un portrait du sieur Faustroll (PL. I, 661) qu'on n'a jamais identifié? C'est, tout simplement, que pour Jarry il ne peut y avoir de hiérarchie des arts, que la ligne simple et la chantournée ont même valeur à ses yeux. Davantage, sa propre littérature accumulera les volutes du modern'style sur des sujets triviaux et, réciproquement cherchera la plus grande simplicité pour des thèmes complexes¹.

La raison en est simple, si l'on se rappelle les principes de l'idéalisme consignés par Gourmont en 1893 : "On ne connaît que sa propre intelligence, que soi, seule réalité, le monde spécial et unique que le moi détient, véhicule, déforme, exténue, recrée selon sa personnelle activité; rien ne se meut hors du sujet connaissant; tout ce que je pense est réel : la seule réalité, c'est la pensée".

Or, cette pensée s'exprime en littératures. Gourmont poursuit : "La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel"².

A travers les peintres et les poètes amis, Jarry apprend à se connaître lui-même dans sa complexité unique, il se fait connaître et, du même mouvement, il définit les cadres d'une contre-culture artistique dont les jugements de valeur sont exclus, où le bas côtoie le sublime, où les principes de synthèse, de suggestion, de pureté, de naïveté, de primitivité sous-tendent le futur.

Esthétique symboliste certes, mais avec toutes ses nuances, ses contradictions, sa diversité grosses d'avenir.

1. Voir Pascaline Mourier-Casile : "Amorphes et polymorphes : Jarry modern'style!", *L'Étoile-absinthe* n° 25-28, 1985, pp. 117-133.
2. Rémy de Gourmont : *L'Idéalisme* (1893) dans *Le Chemin de velours*, Crès, 1924, p. 213.

Politiquement : le Mufle et l'Anarchie

Par ses écrits favorables aux écrivains, peintres et dramaturges marginaux de l'époque, Jarry se révèle partisan d'une contre-culture artistique. Peut-on lui attribuer le même rôle en matière politique et le ranger au nombre des propagateurs de l'idéal anarchiste?

Externe au Lycée Henri IV de 1891 à 1894, il ne peut rester insensible à la vague d'attentats qui déferle alors sur Paris, ni à l'élan de sympathies littéraires qu'une répression aveugle, allant jusqu'au vote de "lois scélérates", déclenche en faveur des partisans de la reprise individuelle et de la propagande par le fait. N'est-il pas semblable au héros de *La Dragonne*, Erbrand Sacqueville, dont il affirme :

Et il faut dire qu'au cours de son externat il s'était "emballé", comme il ne l'eut peut-être point fait plus tard, sur les théories qu'il lui était impossible — bien qu'il ne fût point homme de lettres, il avait ces gens en horreur — de ne point sentir ambiantes : anarchisme, ibsénisme, etc. (PL. III, 446).

Nuançons l'incise (Jarry détestait ceux qui se proclament gens de lettres, cela ne l'empêchait pas de fréquenter certaines de leurs assemblées) et faisons du taupin un khâgneux; nous aurons le portrait de l'auteur, tel qu'il se voyait une quinzaine d'années après. Les réserves émises à l'égard de cet enthousiasme juvénile montrent qu'il était près de suivre la plupart de ses relations (Rachilde, Camille Mauclair, Lugné-Poe, Adolphe Retté, Laurent Tailhade, etc.) dans leur évolution vers un conservatisme social, un antisémitisme et un chauvinisme des plus marqués.

Si politique et littérature sont placées sur le même plan, c'est qu'en effet, à l'époque, personne, pas même les intéressés, ne songeait à établir de distinction entre les partisans de Bakounine et ceux d'Ibsen. La police, elle aussi, on le verra tout à l'heure, les confondait, et le gouvernement trouvait son intérêt à cet amalgame.

Pour fixer les idées, indiquons la chronologie des événements depuis que le congrès de Londres, en 1881, avait admis le principe de propager l'idée révolutionnaire par des voies illégales :

- 5 octobre 1886 : vol chez Madeleine Lemaire. L'anarchiste Clément Duval est condamné à mort (peine commuée en travaux forcés à perpétuité).
- 4 novembre 1889 : Pini, qui se déclare aussi anarchiste, est condamné à vingt ans de travaux forcés pour vol.
- 1^{er} mai 1891 : fusillade de Fourmies.
- 11 mars 1892 : attentat de Ravachol au bd St-Germain.
- 25 avril 1892 : attentat du restaurant Véry - 2 morts.
- 11 juillet 1892 : exécution de Ravachol.
- 9 décembre 1893 : attentat de Vaillant à la Chambre des Députés.
- 5 février 1894 : exécution de Vaillant.
- 12 février 1894 : attentat d'Émile Henry à l'Hôtel Terminus.
- 4 avril 1894 : explosion du restaurant Foyot.
- 21 mai 1894 : exécution d'Émile Henry.
- 24 juin 1894 : assassinat du Président de la République par Caserio.
- 15 août 1894 : exécution de Caserio.
- Août 1894 : procès des Trente¹.

Ce procès, où se retrouvaient ensemble, au banc des accusés, d'authentiques anarchistes mêlés à des voleurs marque, au dire des historiens, la fin de l'ère des attentats. Destiné à prouver la collusion des artistes et des anarchistes avec la pègre, il tourna à la dérision du ministère public et s'acheva par un acquittement général, sauf pour les trois authentiques voleurs.

Il est désormais établi que les groupes anarchistes et les journaux qu'ils publiaient n'approuvaient qu'à demi

1. Pour une mise au point définitive sur ces événements, voir Jean Maitron : *Le Mouvement anarchiste en France*, François Maspéro, 1983, t. I - des origines à 1914, 485 p. Je lui emprunte en l'adaptant à mon propos le tableau de la page 215.

ces actes individuels parfois suscités par la police. Cependant ils ne pouvaient condamner la révolte authentique qui les avait suscités. Un bon nombre d'intellectuels généreux, mus par leurs sentiments plus que par une analyse politique rigoureuse, firent de même. Ils identifièrent le combat esthétique pour la libération du vers à l'action violente pour la libération de l'individu. Pour Gourmont, dans *L'Idéalisme*, le symbolisme, c'est l'Anarchie. Or Jarry entra dans la mêlée littéraire à ce moment-là. Par son compagnonnage, par ses activités, par la signification donnée sur le moment à ses œuvres, par les propos critiques qu'il a constamment tenus à l'égard des rituels sociaux, publiés dans des revues politiquement marquées, il participe effectivement de la contre-culture politique qui se développe à la fin du siècle. Moins par la teneur exacte de ses textes que par le contexte de leur énonciation, les moyens par lesquels ils parviennent au public.

Le milieu par lequel Jarry pénètre dans l'institution littéraire n'est pas indifférent. Il est constitué d'un réseau d'amitiés, parmi toute la jeune génération, qualifiée un peu hâtivement de Symboliste ou Décadente, fort partagée sur la mission de la poésie et sur les caractères de la versification, communiant cependant dans l'admiration de Mallarmé et dans l'exécration du Bourgeois¹. Jarry se portera, simultanément, vers deux groupes qui polarisent alors les énergies artistiques : les "compagnons" du Mer-

1. Voir le témoignage d'ensemble que donne sur cette génération Camille Mauclair à la fin de son roman : *Le Soleil des morts* (1897), réimpression Slatkine, Paris-Genève 1979, XII, 256 p. Les rapports du politique et du littéraire me paraissent hâtivement réduits à une "toquade anarchiste" dans la thèse d'Émilien Carassus : *Le Snobisme et les lettres*, A. Colin, 1966, pp. 371-390 et dans l'article de Pierre Aubery "L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme", *Le Mouvement social* n° 69, oct.-déc. 1969, pp. 21-34. Il faudrait, comme l'indique Julia Kristeva : *La Révolution du langage poétique*, le Seuil, 1974, p. 425, dépasser le commentaire désinvolte pour en arriver à l'explication des mécanismes qui ont déterminé ce passage de l'un à l'autre.

cure de France; les participants de cette folle et généreuse aventure qu'était "L'Oeuvre".

Évoquons succinctement les parrains de Jarry en littérature, bientôt ses pairs. Il y eut d'abord Henry Baüer et Marcel Schwob, qui firent entrer Ubu à *L'Écho de Paris* sous les espèces de *Guignol*. Schwob, l'auteur du *Livre de Monelle* qui enseigne : "Détruis, car toute création vient de la destruction"¹, à qui Jarry dédie *Ubu roi*, sans jamais oublier la leçon, qu'il développera dans *Ubu enchaîné*. Schwob a peut-être eu, comme tout le monde, des sympathies pour l'anarchie, mais son livre est bien plus : un émouvant traité de négation, au nom du sentiment et non de l'idée. Jarry place *La Croisade des enfants* parmi les livres pairs du Docteur Faustroll. Il en évoque "les bêtes écailleuses que mimait la blancheur des mains du lépreux", issues du second récit, celui du lépreux. Puis il lui consacre l'une des îles du périple faustrollien (PL. I, 688-89) qui transpose synthétiquement *Les Vies imaginaires* (1896) de cet imaginaire érudit, précurseur de bien des œuvres contemporaines.

Puis vint Rémy de Gourmont, l'éminence grise du *Mercur de France*, avec qui Jarry conduira *L'Ymagier* ainsi que plusieurs autres projets littéraires jusqu'à ce qu'une mauvaise farce ne les éloigne². Or, que représentait Gourmont aux yeux du public? Certainement pas l'auteur d'un ironique et savoureux *M. Croquant*, l'égal, à plus d'un titre, de Tribulat Bonhomet, qui ne paraîtra qu'au prochain siècle³. Pas même celui de *L'Idéalisme*

1. Marchel Schwob : *Le Livre de Monelle* (1894), préface d'Hubert Juin, Ed. 10 x 18, 1979, p. 43. Sur "Schwob et Jarry", voir l'article de Brunella Eruli, *Saggi e ricerche di letteratura francese vol. XV*, 1976, pp. 413-448, traduit dans *L'Étoile absintbe*, n° 19-20, 1983, pp. 3-14.
2. On sait que la réaction épigrammatique de Jarry aux avances de Berthe de Courrière, maîtresse de Gourmont, fut cause de la rupture définitive entre ces deux écrivains. Au départ, ce qui ne devait être qu'un canular, avait été monté par Rachilde (voir PL. I, 858-65 et 905-6 ainsi que le récit de Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu Roi au Dr Faustroll*, op. cit., p. 193 sq.
3. Rémy de Gourmont : *M. Croquant*, Stock, 1928, 64 p.

(1893) où sont tous les thèmes de la nouvelle littérature. Mais surtout le dangereux *dissociateur d'idées* qui s'était rendu célèbre par son article du *Mercure de France* (avril 1891) intitulé : "Le joujou patriotisme" et qui lui valut de perdre son emploi à la Bibliothèque Nationale. Il y déclarait que le désir de récupérer les provinces perdues ne le préoccupait nullement : "Personnellement, je ne donnerais pas, en échange de ces terres oubliées, ni le petit doigt de ma main droite : il me sert à soutenir ma main, quand j'écris; ni le petit doigt de ma main gauche : il me sert à secouer la cendre de ma cigarette"¹.

Jarry, répondant à une enquête du *Mercure* sur "L'Alsace-Lorraine et l'état actuel des esprits" poursuivra sur le même ton, en décembre 1897 :

... Étant né en 1873, la guerre de 1870 est dans mon souvenir trois ans au-dessous de l'oubli absolu. Il me paraît vraisemblable que cet événement n'a jamais eu lieu, simple invention pédagogique en vue de favoriser les bataillons scolaires.

Il considère d'ailleurs que les seuls à vouloir la restitution des provinces perdues étant les propriétaires terriens, une solution simple pour mettre un terme à leurs réclamations serait "sinon leur massacre général, au moins la confiscation de leurs biens". (PL. I, 1030).

Gourmont, qui était abonné à *La Révolte*, la feuille de l'anarchiste Jean Grave, et qui collaborait aux *Entretiens politiques et littéraires*, revue mensuelle de tendance libertaire animée par Bernard Lazare, persistera, dans ses chroniques du *Mercure*, à pourchasser les idées reçues et "le bon sens" bourgeois. Passée la période d'enthousiasme collectif, il déclarera : "Nous fûmes tous anarchistes, Dieu merci! Nous le sommes encore assez (je

1. *Id.*, "Le joujou patriotisme", *Mercure de France*, avril 1891, repris, avec une importante préface de J. P. Rioux chez Pauvert, 1967, coll. Libertés n° 53.

l'espère!) pour respecter en nous-mêmes et en autrui le développement de toutes les tendances intellectuelles"¹.

Jouant un peu le même rôle que Gourmont auprès de Jarry, Félix Fénéon fut un des rares qui le soutinrent moralement et matériellement jusqu'à la fin². Secrétaire de rédaction de *La Revue Blanche* depuis 1895, il lui procura des chroniques régulières et les ors des frères Natanson. Il était auparavant employé au Ministère de la guerre jusqu'au fameux Procès des Trente, où il figura comme inculpé pour avoir détenu dans son bureau un flacon de mercure qui aurait pu servir à la fabrication d'un explosif et qui, selon toute vraisemblance, lui avait été remis par Émile Henry. Même s'il fut acquitté, sa révocation n'en témoignait pas moins de sa sympathie agissante pour la cause anarchiste. Son humour et son flegme impressionnèrent la presse qui s'empessa de rapporter ses réparties. Lorsque l'avocat général quitta la salle pour se laver les mains après avoir ouvert un paquet de matière fécale qu'on lui avait adressé, Fénéon s'étonna : "Depuis Ponce-Pilate, on n'avait pas vu un juge se laver les mains avec tant d'ostentation"³.

C'est sur un tel esprit que Jarry se calqua pour rédiger ses *Minutes d'art* et les *Spéculations* dont nous traiterons ci-dessous.

Le plus truculent héraut de l'anarchie, le plus implacable contempteur du Bourgeois que Jarry ait fréquenté est sans conteste Laurent Tailhade. Poussant toujours aux extrêmes, sa personnalité est encore controversée aujourd'hui. Du moins ne marchandait-il point son sou-

1. *Id.*, *Le Deuxième livre des masques*, Mercure de France, 1898, p. 142, cité par E. Carassus, *op. cit.*, p. 373.
2. Voir le dossier de correspondance rassemblé par Henri Bordillon dans *L'Étoile-absinthe* n° 5-6, 1980, pp. 3-29.
3. Voir la notice que lui consacre, ainsi qu'à Rémy de Gourmont, Pierre Quillard et Laurent Tailhade, le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier*, publié sous la direction de Jean Maitron, 3^e partie 1871-1914, les Éditions ouvrières, 1973-1977, 6 vol. Le fait que ces littérateurs apparaissent dans un tel ouvrage témoigne de leurs liens avec les organisations prolétariennes.

tien à Jarry, depuis l'apparition d'Ubu. Lors de sa maladie, il s'efforcera de faire monter un raccourci de la pièce, précédé d'une conférence de sa part (PL. I, 1077).

Dans ses impeccables proses journalistiques, dans ses détonantes conférences et dans les sonnets baroques, il dénonçait la bassesse des appétits, la vulgarité, la frénésie de lucre du Mufle — autre terme désignant le Bourgeois — avec les accents de la *Satire Ménippée* ou des *Tragiques*.

Au Pays du Mufle — dira son beau-frère F. Kolney — est une mine flottante dérivée contre la carène ventrue du Bourgeois, un pot à feu chargé de blasphèmes, de malédictions, d'invectives et d'épithètes incendiaires, mais identique d'intentions à ceux que lancèrent jadis les Bousingots contre les Philistins¹.

A deux reprises il fut au premier plan de l'actualité lors des attentats anarchistes. Le soir de l'attentat de Vaillant à la Chambre des Députés, il était au dîner des rédacteurs de *La Plume* avec Mallarmé, Verlaine et Zola. La presse, scandalisée, rapporta ses propos : "Qu'importent les victimes, si le geste est beau? Qu'importe la mort de vagues humanités si, par elle, s'affirme l'individu?" De fait, il n'y avait pas eu de morts, et ses paroles avaient été déformées. Il expliquera, par la suite, que pour des contemplatifs de son genre, de tels incidents ne sauraient offrir d'intérêt "en dehors de la Beauté qui parfois s'en dégage"². Il ne s'en tint pas à ces déclarations formelles et fit partie de l'équipe du *Libertaire*, participant à des meetings au côté de Sébastien Faure. Ironie du sort, il fut lui-même victime de l'explosion du restaurant Foyot le 4 avril 1894, et y perdit un œil. Ce qui l'enrageait le plus, c'étaient les commentaires de la presse bien-pensante, la "canaille écrivante" et il ne se désolidarisa pas de l'anonyme poseur de bombes.

Lui-même n'en faisait-il pas autant, toutes proportions gardées, avec ses articles? N'avait-il pas appelé à la des-

1. *Les Plus Belles Pages de Laurent Tailhade*, préface de Fernand Kolney, Quignon, 1928, p. 77.
2. Rectificatif de Tailhade publié dans *Le Temps*, 16 déc. 1897, dans *Les Plus Belles Pages*, op. cit., p. 113.

struction régénératrice? "Quand le monde, amplement ravacholisé, aura purgé le muflé omnipotent, quand il ne restera plus rien de l'État social envers lequel M. Renan exerça tant d'optimisme, la seringue homicide perdra sans doute la plupart de ses fidèles et reprendra son rang parmi les accessoires chirurgicaux"¹. Certes, la violence ne saurait être qu'un moyen, mais si l'on attend d'elle l'éradication du Bourgeois, elle risque de se perpétuer.

Il faillit provoquer une émeute au Quartier Latin en décrivant ainsi l'étudiant naturel :

médicastre futur, apprenti notaire ou purgon éventuel, en attendant que sonne l'heure des places et de la bourgeoise hypocrisie, ne s'affirme guère que par une indécence de babouin greffée sur une bêtise de rhinocéros.

Tous les sales instincts : bassesse, couardise, improbité, mensonge, et la haine du Pauvre, et l'exécration du Beau, se font voir, à l'état brut, chez ce jeune pied-plat².

Mais le futur auteur d'*Imbéciles et gredins* s'était fait connaître du public de "l'Oeuvre" par sa conférence de présentation de *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen (9 décembre 1893) où il fustigeait l'alliance franco-russe et ses patriotiques laudateurs, dénonçant "l'âme fétide et carnassière des honnêtes gens"³. Rachilde racontait qu'à cette soirée, deux spectateurs ayant dit qu'il fallait la prison pour des gens comme le conférencier, un long cri : "Enlevez les Mufles" leur répondit.

"Ni Dieu, ni Maître." La formule anarchiste, qu'il faisait sienne, s'expliquait ainsi à ses yeux :

Telle apparaît la devise des temps meilleurs, du siècle d'amour, le mot que, pour se reconquérir à jamais, les hommes inscriront au faite de leurs demeures, quand nos héritiers libres de tous les esclavages, de toutes les faiblesses et de toutes les

1. Laurent Tailhade : "Lettres de mon ermitage", *Mercur de France*, sept. 1892, p. 6.
2. *Id.*, "Escholâtres", *L'Écho de Paris*, 21 juin 1895, repris dans *Les Plus Belles Pages*, *op. cit.*, p. 269.
3. Voir Mme Laurent Tailhade : *Laurent Tailhade au Pays du Muflé*, Paris, A. Quignon, 1927, p. 120.

douleurs sociales auront enfin brisé leurs chaînes et renoncé à leurs dieux¹.

Jarry rendit à ce pourfendeur de fausses vertus un hommage gratifiant en relatant au même moment, avec force allusions, son combat, terminé par une belle estocade, contre le Mufle, dans un chapitre des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (PL. I, 689-691). Et c'est vraisemblablement en songeant à ses emportements sans nombre qu'il baptise Panmuphle l'huissier, synthèse du Bourgeois, chargé de délivrer un exploit contre le savant Docteur, pour finir contraint d'en consigner le périple immobile.

On sait, par André Breton lui-même, l'écho roulant jusqu'aux origines du surréalisme de sa Ballade Solness². Elle établit un lien, aussi ténu soit-il, d'une avant-garde à l'autre, par le biais de l'anarchisme. Gravons-en à nouveau l'envoi :

Vienne ton jour, Déesse aux yeux si beaux,
Dans un matin vermeil de Salamine!
Frappe nos cœurs en allés en lambeaux,
Anarchie! O porteuse de flambeaux!
Chasse la nuit, écrase la vermine
Et dresse au ciel, fût-ce avec nos tombeaux,
La claire Tour qui sur les flots domine!

De sorte qu'au voisinage de telles relations, Jarry paraissait obligatoirement voué à reprendre le flambeau pour en répercuter l'incendie dans les citadelles du Mufle — ou du Muphle, pour boucler la relation avec la graphie particulière, "spéciale, personnelle" de *phynance* et *merdre*.

Sur l'entremise de Rémy de Gourmont, Jarry fit son entrée au *Mercur*e de France. Il fréquenta les mardis de Rachilde, rue de l'Échaudé St Germain — qu'il conciliait

1. Laurent Tailhade, *L'Idée Nouvelle*, 27 mai 1898, dans *L'Ennemi du peuple par Henri Ibsen*, conférence, Paris, Sté libre d'édition des gens de lettres, 1900, p. 32.

2. Voir André Breton : "La claire tour", dans *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, pp. 325-28.

parfois avec ceux de Mallarmé, rue de Rome, et devint bientôt l'un des "compagnons" — notons ce terme commun aux anarchistes pour se désigner entre eux — qui composaient le noyau des fidèles, autour du couple directeur des Vallette. Il ne se contenta pas d'y prendre des actions, de gagner quelques parties au jeu de tonneau¹, d'y publier quelques textes savamment compliqués et d'y lire des extraits d'*Ubu*, avant l'historique représentation.

Au printemps 1898, il compose *Les Gestes et opinions du Dr. Faustroll* au "phalanstère", demeure louée à Corbeil en commun avec les époux Vallette, Pierre Quillard, A. F. Hérold et Marcel Collière. Remarquons encore la dénomination, cette fois-ci en référence à Charles Fourier, le socialiste utopiste qui prévoyait la fondation des groupes humains harmonieusement composés en vue de procurer à chacun de leurs membres le bien-être par le travail librement consenti. Je sais bien que Jarry y faisait un peu figure d'original, et qu'il y vivait plutôt en solitaire jusqu'en hiver, alors que les autres avaient regagné leurs demeures parisiennes. Mais il n'empêche qu'il ne pouvait pas ne pas partager, outre le goût de la pêche, certaines idées avec ces amis. Particulièrement avec Pierre Quillard "l'un de nos plus grands poètes. Il s'énergueillit en outre, au Phalanstère halieutique de Corbeil, de collaborer au développement de la pisciculture". (PL. I, 540). Érudit latiniste, collaborateur des *Entretiens politiques et littéraires* déjà cités, de *L'En-dehors* de Zo d'Axa, des *Temps nouveaux* de Jean Grave, il fut bientôt secrétaire de la Ligue des Droits de l'Homme, fondée durant l'Affaire Dreyfus.

Il serait assez difficile de définir la ligne politique générale du *Mercur* de France où Vallette tenait soigneusement l'équilibre entre les diverses tendances que repré-

1. "Le bruit des palets, régulier, rythmait les heures (nous-même personnellement accomplimes naguère à diverses reprises l'exploit de plusieurs "gueules") leurrant, mais pas toujours, le désir de communions inassouvies de la grenouille de fonte toujours bayante". A. Jarry, *Albert Samain, souvenirs*, (PL. III, 537). Voir aussi *Faustroll* (PL. I, 694).

sentaient ses collaborateurs. Et l'amitié littéraire peut très bien tolérer des divergences politiques fondamentales. Mais il n'empêche qu'avant 1900, cette revue apparaissait comme le creuset, ou l'écho, d'idées révolutionnaires. Témoin la scie reprise en chœur par les compagnons du *Mercur*, sur les paroles de Jarry et l'air de la Valse des pruneaux :

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les rentiers trembler;
(Chœur) : Hourra, cornes-au-cul, vive le père Ubu !

Il ne fait pas de doute que tous attendaient le grand soir, ou plutôt l'un des ces jours de liesse populaire où enfin le bourgeois improductif offrirait, à son corps défendant, un spectacle gratuit non moins qu'édifiant au populaire ravi. Jarry était embarqué !

Il le sera davantage encore avec *L'Oeuvre*, dont il suivra assidument les activités, sauf pendant l'intermède de son service militaire, avant d'en être l'un des animateurs et des auteurs avec Ubu. Or il ne fait pas de doute, pour le grand public et surtout pour la police, que ce groupement a partie liée avec l'anarchie, dont il cherche à répandre les idées. Le 13 novembre 1893, le préfet de police de Paris demande à son premier bureau de "Faire une enquête discrète sur "*L'Oeuvre*", sorte de société qui aurait loué le Théâtre des Bouffes du Nord pour y jouer des pièces socialistes [et de] se tenir au courant des pièces qui pourront être jouées"¹.

Comme on le voit, l'instruction ne fait aucune différence entre les anarchistes, les marxistes et les pièces d'auteurs étrangers que Lugné Poe voulait monter dans le

1. Archives de la Préfecture, cote D-A 168, 13 nov. 1893. Texte reproduit par Henri Bordillon dans le dossier "Jarry à *L'Oeuvre*", *L'Etoile-Absinthe* n° 4, déc. 1979, p. 11. Les documents suivants proviennent des mêmes archives. Ils sont, à ma connaissance, cités ici pour la première fois, les chercheurs étant plus en quête de documents sur Jarry (ou d'autres) que sur l'atmosphère des spectacles de *L'Oeuvre* et le public qui y assistait.

cadre d'une association, ce dont témoigne le rapport de l'inspecteur établi le 9 décembre.

La première représentation d'*Un ennemi du peuple* précédée d'une conférence de Tailhade ci-dessus mentionnée, a paru, au policier, moins scandaleuse que la générale, l'orateur n'y faisant plus allusion à "la bienveillante anarchie". Il n'empêche que :

Pendant toute la durée de la pièce, lorsque les acteurs critiquaient la constitution, les représentants de l'autorité, les élus du suffrage universel, les journalistes en général, enfin la société, des applaudissements frénétiques se sont produits.

Cependant, lorsque au troisième acte le docteur Stockmann répondant à un autre acteur qui prêchait la modération a dit qu'il ne fallait pas "ménager la dynamite", il n'y a eu aucun écho ni aucun signe d'approbation ou de désapprobation. [...]

Le cinquième acte, bien qu'il ne soit que sentimental, a été très applaudi et au moment où le rideau tombait, un cri de "Vive l'anarchie" s'est fait entendre. Ce cri n'a pas eu d'écho à ce moment, mais dès que la sortie a été commencée à minuit vingt-cinq, on en a entendu quelques autres partant de la 4^e galerie, ainsi que celui de "Vive Barcelone". (P. P. 11 nov. 1893).

Pour la répétition générale d'*Ames solitaires*, pièce de Gerhard Hauptmann traduite par Alexandre Cohen, que la police va expulser en Hollande après l'attentat de Vaillant, celle-ci observe :

Environ 1000 personnes parmi lesquelles 200 femmes sont entrées. On a reconnu les anarchistes Rouanard, ancien directeur de *L'En dehors* et directeur de *L'Idée libre*, Jean Carrère, Alexandre Godichon dit Mercier (ce dernier se dit employé à la préfecture de la Seine) [...]

Le conférencier, Georges Vanor a prouvé que Hauptmann n'avait pas été le porte parole de l'anarchisme dans son pays, mais au contraire celui du socialisme. En terminant, il a fait connaître que [...] le traducteur [était] Alexandre Cohen qui vient, a-t-il dit, d'être arrêté pour avoir eu chez lui un revolver chargé de six balles. Quel est donc celui parmi nous qui ne pourrait être arrêté pour un pareil fait ? [...]

La sortie s'est effectuée sans incidents. Les spectateurs commentaient la pièce et beaucoup trouvaient qu'elle n'avait rien d'anarchiste mais qu'au contraire une bonne idée de morale et de religion s'en dégageait". (*id.*, 13 décembre 1893).

Or Jarry a assisté à cette représentation. Il en rend compte dans *L'Art littéraire* le mois suivant (PL. I, 1003-1006), ou plus exactement il y voit l'occasion de confirmer son sentiment du réel opposé au sens commun du mot. C'est "une pièce de très haut Idéalisme, touchant plus même que *L'Ennemi du Peuple*, parce que plus près de nous". Il se réjouit de savoir les héros "trop philosophes pour ignorer que l'Idée déchoit qui passe à l'Acte" (PL. I, 1004) — thèse hégélienne qu'il reprendra à propos d'Emile Henry. Prétexte à l'expression de ses propres conceptions symbolistes. Jarry mentionne au passage la pièce de Ibsen, *Un ennemi du peuple* à laquelle il a assisté le 27 décembre 1894. Le policier de service note :

Dans une loge de côté on remarquait les députés Jaurès et Millerand accompagnés du révolutionnaire Albert Goullé. Dans une autre on se montrait M. Clémenceau, directeur de *La Justice*, en compagnie de trois amis.

Jaurès et Clémenceau se sont rencontrés à l'entracte et leur conversation s'est prolongée pendant le dernier acte.

En outre, un groupe de bohèmes soulignait par des applaudissements frénétiques les passages audacieux de l'œuvre. Ce sont les mêmes qu'on retrouvait sur scène au meeting du 4^e acte. Lugné-Poe se servait des figurants pour donner une certaine couleur locale et faire la claque !

Pour *Solness le constructeur*, la police note scrupuleusement la conférence de Camille Mauclair qui conclut :

C'est une pièce empreinte tout au long de ce socialisme mystique que l'on trouve dans *L'Ennemi du peuple* mais d'un socialisme plus voilé et laissant moins percer cette haine du riche que l'on trouve dans *L'Ennemi du peuple*... (2 avril 1894)

Dans son compte-rendu (PL. I, 1008), Jarry adresse des éloges à Mauclair pour sa simplicité, à Lugné-Poe pour

sa mise en scène intelligente et il assimile Ibsen à son héros.

En somme, la police n'aurait rien à redire à ces spectacles sur invitation si, justement, le public n'était des plus suspects. Ainsi, on relève les observations suivantes jusqu'en juin 1896, date à laquelle la préfecture repasse la surveillance de l'Oeuvre au Bureau des Théâtres, dépendant du Ministère de l'Instruction publique :

[...] A part les critiques et quelques écrivains venus là par devoir professionnel, la salle offrait comme toujours une physiologie des plus étranges. Femmes galantes, poètes chevelus, artistes sans engagement, bohèmes de toutes sortes en composaient la majorité.

Victor Barrucand et d'autres compagnons anarchistes étaient là, ainsi que le citoyen Turot. En un mot, ce genre de spectacle, consécration de l'art nouveau, n'est fréquenté que par les militants de la révolution artistique [...] (à propos d'Ibsen, *Brand*, 22 juin 1895).

[...] Environ huit cents personnes y ont assisté : on a reconnu à la galerie supérieure le compagnon Renard et Georges en compagnie d'autres anarchistes. Et ailleurs on a vu aussi Victor Barrucand, Gabriel Delasalle, Jean Grave, Tortelier, Spiron-Gay etc. [...] (pour *Venise sauvée* d'Ottway, 19 déc. 1895)

Enfin, pour *Les Soutiens de la société* d'Ibsen, le 23 juin 1896 :

[...] Les auditeurs étaient les mêmes qu'aux précédentes représentations; poètes et écrivains décadents, esthètes hirsutes et à la mise excentrique, femmes galantes passées dans la "vieille garde", enfin toute la bohème de Montmartre et du voisinage de la rue Blanche.

Il y avait aussi des dilettantes de l'anarchie et quelques théoriciens révolutionnaires.

On a reconnu : Victor Barrucand, Charles Gaud, Félix Fénéon, Fournière, Henri Tubot et la dame Sorgues.

Le drame *Les Soutiens de la société* a obtenu un franc succès, étant donné qu'il n'y est question que de rénovation sociale et que ce cela répond bien aux idées du public tout spécial invité par l'Oeuvre.

C'est une critique contre nos institutions et nos préjugés, comme d'ailleurs toutes les pièces de l'auteur.

Les attaques contre la société contemporaine sont voilées avec art, c'est-à-dire que les tirades révolutionnaires sont rares, ce qui n'a pas permis aux spectateurs de manifester, comme certains soirs, l'idée de révolte dont la plupart sont imbus.

A noter ce passage qui a enthousiasmé la salle : Que venez-vous faire dans notre société ? — lui donner de l'air ! répond le socialiste émancipateur.

La conclusion de la pièce est dans ces mots : "La sincérité et l'indépendance sont les seuls soutiens de la société. Auparavant, les libertaires du drame avaient dit : "Quelle importance y a-t-il qu'une société de ce genre soit renversée", ce qui avait provoqué les applaudissements et les acclamations des auditeurs [...]

On l'a compris : si les auteurs sont assez habiles pour ne pas tomber sous le coup de la censure (qui, au demeurant, ne s'applique pas aux spectacles privés) ou de l'interdiction préfectorale, théoriciens et artistes révolutionnaires se retrouvent à L'Oeuvre pour y fomenter la destruction de la société.

Et c'est à une telle entreprise que Jarry va s'associer.

S'il devait être momentané, son enthousiasme pour les théories libertaires n'avait fait qu'activer des prédispositions naturelles : son penchant pour l'individualisme élitiste, son goût maintes fois confirmé pour "le plaisir aristocratique de déplaire" comme disait Baudelaire.

Dans son article du *Mercur de France* (sept. 1896) qui jette les fondations d'un théâtre abstrait, tout en se référant constamment à la prochaine mise en scène d'*Ubu Roi*, Jarry manifeste d'entrée de jeu son mépris envers le public, regrettant qu'il ne soit pas permis de l'expulser s'il ne comprend pas. Or, seuls quelques individus sont susceptibles d'apprécier les œuvres vraiment nouvelles et universelles, sortant des schémas traditionnels; il faut leur accorder "le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir" (PL. I, 406) tandis qu'à la foule conviennent les

arguments d'autorité, la claque lui servant en quelque sorte de magister. Au lendemain du scandale d'*Ubu Roi*, il attaquera de front un tel public qui se contente des bassesses d'Augier, Dumas fils et Labiche, et de toute façon ignore tout de l'histoire du théâtre alors qu'il se pique de ramener le nouveau au connu, incapable qu'il est de participer à l'élaboration de mythes contemporains. Entendons bien : ce principe élitaire de Jarry (qu'il partage avec nombre d'écrivains de sa génération) ne recoupe nullement les oppositions sociales, il est le fait d'intellectuels qui ayant acquis par l'effort individuel un certain savoir, ayant réussi à s'élever au-dessus des lieux communs de la pensée, ne veulent pas laisser entraver par la foule leur marche vers l'Idée. Qu'une telle attitude caractérise justement des fils de la petite bourgeoisie méprisant les valeurs de leur milieu d'origine pour s'affranchir de l'autorité — tuer le père — incapables de se situer dans la lutte des classes, pourtant en cours d'organisation, ne voyant pas qu'ils feront les frais de l'hégémonie capitaliste, est un aspect qui leur échappe nécessairement. Pour lors, ils s'en tiennent au culte artistique des idées : le jugement que porte Jarry sur l'anarchisme est à cet égard significatif. "L'Anarchie Est; mais l'idée déchoit qui se résout en acte...", affirme-t-il (PL. I, 343) à propos du pauvre Vaillant qui, voulant vivre ses principes, a cessé d'être (par décision de justice, il est vrai). Par une sorte de pirouette syllogistique Jarry considère pour sa part qu'il vaut mieux consentir à vivre afin d'Être et par conséquent de maintenir l'Idée, asymptote à l'éternité. Peu après, il tient comme également absurdes les raisonnements des anarchistes et ceux de la société qui les condamne, qualifiant les déclarations d'Emile Henry "d'apparente logique ébouisseuse de potaches" (PL. I, 337), et puisque spectacle il y a, procuré par les deux parties en conflit, il préfère pour sa part la Machine à décerveler dont il annonce, dès 1894, la présentation publique.

On voit qu'il n'y a là aucun engagement politique l'appréciation étant portée d'un point de vue esthétique.

Toutefois cette esthétique implique que la philosophie anarchiste propose une vision du monde acceptable — et surtout une alternative globale aux médiocrités bourgeoises. Jarry serait disposé à égaler l'anarchiste à ieu, puisqu'il a l'ambition d'agir à distance, de changer le monde, de commander à la nature et au surnaturel, réalisant ce principe de synthèse qui est, selon lui, faculté divine. Malheureusement, il lui faut transposer sa philosophie en actes, et c'est là que commence le drame.

C'est justement ce drame qu'il va mettre à la scène en jouant sur l'ambiguïté qu'il y a à transposer les idées en actes. Constatant, à son arrivée à Paris, que les artistes, à la différence des politiques, n'avaient plus de cible privilégiée vers laquelle diriger leurs critiques, il leur en désigne une, toute trouvée depuis des générations : le Bourgeois, le Philistin, maintenant dénommé le Mufle. Evoquant l'époque où il découvrait le *Mercure de France* à la Bibliothèque Sainte-Geneviève et les petites revues symbolistes chez Vanier, Jarry écrit : "Il n'était plus question d'*Hirsutes* ni d'*Hydropathes*, et ceux que quelques feuilles — *Les Annales* par exemple — appelaient encore les décadents, ne daignaient plus jeter leur gourme de poudre aux yeux du "mufle" (PL. III, 532).

L'histoire de ce mot serait plaisante à retracer. Il passe métaphoriquement de l'animal à l'homme, puis se spécialise, désignant d'abord le visage — et les représentations graphiques d'Ubu, de la main de Jarry, insistent sur cet aspect bestial — puis s'étendent à tout l'individu. Si tous les dictionnaires de langue précisent que le terme s'applique à un homme mal élevé, grossier et brutal, aucun, pas même le plus récent, ne spécifie l'application restrictive qui en a été faite à la seule classe bourgeoise, à la fin du XIX^e siècle. Ainsi Flaubert proteste "contre le *Panmufisme* moderne" et les normaliens appellent "Panmufle" tout ce qui n'est pas normalien. Jarry semble donc avoir

recueilli le terme "mufle", pour désigner le bourgeois, dans l'argot de l'Ecole¹.

Dans l'esprit de Jarry, Ubu, cette outre pleine de vent, s'offrant à toutes les interprétations, va devenir l'archétype du Mufle, souvent comparé à Homais, à M. Prud'homme, les dépassant de l'hénaurmité de sa gidouille. Il se définit par l'extrême simplicité de ses ambitions, qui n'ont d'autre but que la satisfaction de son appétit. Ayant admis l'idée qu'en détronant le Roi il pourra se faire construire une grande capeline, rouler carrosse, manger souvent de l'andouille et augmenter indéfiniment ses richesses, il ne connaîtra aucun obstacle, refusant tout conseil de modération. Avare, glouton, âpre au gain, c'est un ventre, une outre, un avaleur de monde, engloutissant tout ce qui s'offre à sa portée, nourriture ou trésors — et la merdre n'est bien évidemment, selon un symbolisme classiquement freudien, qu'un équivalent de l'or dont il entend remplir ses caisses. — Ses relations avec ses semblables se résument à un seul mot d'ordre : les dépouiller tous et puis s'en aller. Ainsi d'amendes en impôts et saisies, tous les biens de son peuple rejoindront sa "pôche", immense sac qu'il traîne après lui, objet inquiétant et mystérieux pour toutes ses victimes, comme l'est le voiturin à phynances au moyen duquel il prélève sa fortune. Quant à ses actes de générosité, il faut bien voir qu'il ne s'y résoud que par intérêt, dans la perspective de récupérer ce qu'il aura donné par le prélèvement fiscal à la source.

Du Mufle encore, il a la bêtise et la méchanceté. Pas une de ses répliques qui ne soit une triste imbécillité, comme l'explique fort bien Jarry : [...] "Ubu ne devait pas dire "des mots d'esprit", comme divers ubucules en réclamaient, mais des phrases stupides, avec toute l'autorité du Mufle" (PL. I, 416). L'aphorisme final les résumera

1. Voir à ce sujet les "Notules" de François Caradec, *L'Etoile-absinthe* n° 29-30, 1986, pp. 32-33.

toutes : "S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais !" bien digne de passer à la postérité comme "ce sabre est le plus beau jour de ma vie" ou "que d'eau! que d'eau!" de deux illustres figures de l'esprit bourgeois. Nul n'oublie le compliment du Père Ubu à son épouse : "Vous êtes bien laide ce soir, Mère Ubu, est-ce parce que nous avons du monde ?" Quant à la brutalité d'Ubu, elle est sans nuance et ne supporte aucune observation. De tous côtés on ne voit que des maisons brûlées et des gens pliant sous le poids de nos phynances", se plaît-il à déclarer après avoir exterminé la famille royale, éliminé tous les opposants à son régime et répandu l'incendie, la misère, la désolation dans les campagnes. Ionesco admirera tellement la perfection dramatique de cette méchanceté poussée à l'extrême : "*Ubu Roi* est une œuvre sensationnelle où l'on ne parle pas de tyrannie, où l'on *montre* la tyrannie sous la forme de ce bonhomme odieux, archétype de la goinfrerie matérielle, politique, morale qui est le père Ubu"¹ qu'il finira par s'en délivrer, plus ou moins consciemment dans son *Macbett*, dont la structure dramaturgique met en œuvre ce mécanisme qui fait que toute parcelle d'autorité détenue sur le prochain entraîne une volonté de puissance exponentielle.

L'empire du Mufle ne connaît qu'une limite : sa propre couardise. Ubu est doté d'une peur si constante et affirmée qu'elle en devient presque une valeur positive, atteignant même une certaine grandeur dans l'éloquence exclamative. Mais il ne tarde pas à revenir à ses origines animales, avouant, sans aucune pudeur : "Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite", une fuite dans laquelle il trouvera son salut, si l'on nous passe ce calembour scatologique, et qui lui permettra, où qu'il se trouve, de persister dans son être.

On a brossé, à très gros traits, le portrait du Mufle tel qu'il se dégage à la lecture d'*Ubu Roi* et tel que l'ont vu,

1. Dans Claude Bonnefoy : *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966, p. 186.

incarné par Firmin Gémier, les spectateurs de la première représentation, en 1896. Celui-ci, "coiffé d'un masque au crâne périforme (sic), au nez saillant, aux rudes moustaches", selon le journaliste Robert Vallier, avait composé le personnage sur les indications de Jarry et la critique unanime, quelle que fût son appréciation sur la pièce, a bien compris qu'il incarnait le Mufle. Mais auparavant, dès la publication du texte, des lecteurs proches de Jarry, avaient pensé de même, ainsi Verhaeren : "Le Roi Ubu, le Père Ubu, qui jure à tous propos "par sa chandelle verte", réalise un bel ensemble des défauts hideux qui font les qualités de quelques beaux politiques, souverains ou grands financiers : Le cynisme invraisemblable, l'absence de sens moral atteignent le grotesque, l'abandon puéril et grandiose à toutes les versalités de la vie, la prompte accommodation aux contrariétés les plus bousculantes, le bavardage puéril et sans fin, la grandiloquie imbécile..."¹ ou Martine et Papyrus, chargés d'informer le public de l'Oeuvre en avant-première : "C'est un sac à vices, une outre à vins, une poche à bile, un empereur romain de la décadence, idoïne à toutes cacades, pillard, braillard, un gou-laphre, capon, dorant ses chaussures lorsqu'il s'en va-t-en-guerre sur son grand cheval à Phynances. A l'abri, vantard, glorieux comme un Panurge hors de la tornade; alors tue, décervelle, bastonne, colle pains, figures d'oreille et vogue (sauf vot'respect) en pleine merde. [...] Père Ubu représente l'humanité moyenne. Plus tard amendé, il fera un très potable bourgeois, ira à la messe et sera réactionnaire"². Et ces deux compères semblent bien faire écho à des propos de l'auteur lui-même qui les consignera, désabusé, dans un article de *La Revue Blanche* au lendemain de la représentation (PL. I, 418). De la même façon les divers collaborateurs du *Mercure*, qui avaient eu

1. Emile Verhaeren : "Les marionnettes", dans *L'Art moderne*, 19 juillet 1896, cité *in extenso* par Noël Arnaud : *Alfred Jarry, op. cit.* PP. 219-21.
2. Emile Strauss : "Martine et Papyrus", *La Critique*, 5 sept. 1896, repris dans Noël Arnaud, *ibid* pp. 238-39.

maintes occasions de s'entretenir sur l'abominable père Ubu avec son inventeur, verront dans la création dramatique une excellente caricature des travers bourgeois, ce qu'indique Francis Viélé-Griffin à l'apparition de l'édition originale : "... Que [la satire politique] ne s'exprime donc qu'en prodigieuses synthèses, comme dans l'étonnant *Ubu Roi* de M. Alfred Jarry qu'il est impossible de lire, je crois, sans un franc éclat de rire approbateur¹".

Nous avons là les premiers éléments d'une interprétation qui ne fera que se répandre et s'affirmer après la création sur la scène du Théâtre de l'Oeuvre, dont rendront compte tous les soiristes, à quelque bord qu'ils appartiennent, quelles que soient les idées politiques défendues par leur journal. Nous en donnerons un seul exemple, emprunté à Henry Bäuer, ardent défenseur de l'entreprise, qui, au cours d'un article extrêmement précis, en vient à suggérer quelques retouches permettant d'en accentuer le sens politique :

Si j'avais été de quelque conseil au guichet de ce gargantuelique bouffre, j'eusse tâché d'éclairer sa mise en scène et d'en préciser la signification. Au premier acte, il aurait eu le masque, l'allure et le ton de l'incorruptible Maximilien; au second, sa face se serait auréolée des lys de la royauté légitime, par la figure du Comte de Provence ou de Charles X; sa grimace eût contenu pour le troisième acte les béatitudes du Père la Poire et de la dynastie de juillet; enfin le dénouement, au bâtiment transport des exils, à l'heure des mots historiques, aurait montré le bonhomme en petit chapeau avec l'aigle sur l'épaule de la redingote grise [...]².

De là datent, nous semble-t-il, les identifications d'Ubu aux divers maîtres des peuples, en faisant tour à tour et simultanément le prototype de l'impérialisme capitaliste ou de la bureaucratie totalitaire. Il y aurait non seulement un florilège à établir des réactions suscitées par l'apparition d'Ubu sur la scène publique, mais encore toute une

1. Francis Viélé-Griffin, *Mercur de Franco*, août 1896.

2. Henry Bauer dans *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896.

sociologie des perceptions littéraires à construire à partir de ces témoignages, qui serait fort instructive sur les variations des contenus de la conscience collective. Le mythe de Jarry vaut bien à cet égard celui de Rimbaud! Cette imagologie ubuesque, si l'on veut bien retenir cette dénomination, aboutirait à l'ouvrage de Jacques Ellul : *Métamorphose du bourgeois* (qui est au demeurant un magnifique exemple d'application pataphysique, l'auteur postulant qu'il n'y a plus de bourgeois ou, de façon équivalente, que nous sommes tous des bourgeois, toute idéologie contemporaine étant une manœuvre de la bourgeoisie pour se justifier et se donner bonne conscience) où, quoique innommé, le type Ubu est la synthèse et l'illustration parfaite des quatre portraits idéaux composant le bourgeois protéiforme : l'Empereur, le Grotesque, M. Vautour, le Salaud¹.

Il est donc acquis, à la lecture de témoignages aussi unanimement concordants, qu'Ubu est l'archétype du bourgeois éternel, ce qui justifierait que Jarry ait choisi de situer ses évolutions en un pays dont il affirme qu'étymologiquement il signifie nulle part et partout "et le pays où l'on se trouve d'abord" (PL. I, 402). Or, si nous revenons au texte procuré par Jarry, nous nous rendons compte qu'il n'y a *aucun trait* qui puisse référer au bourgeois ou au Mufle (à l'exception d'une notation indirecte dans le répertoire — posthume — des costumes : "Père Ubu : Complet veston gris d'acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon" — qui, dans le système de la mode du temps, connoterait l'appartenance à la bourgeoisie —. Il y a là un phénomène de surnotation attribuable aux équivoques de Jarry lui-même, au contexte de présentation de la pièce en 1896, aux interprétations scéniques qui se sont succédé depuis².

1. Voir Jacques Ellul : *Métamorphoses du bourgeois*, Calmann-Lévy, 1967, 302 p.
2. Sur ces aspects, voir mon *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, 304 p, et l'article "Jarry joué", *Europe* n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 145-158.

Que représente Ubu selon Jarry? Ses propos sont contradictoires : "Finalement, tel qu'un anarchiste, il exécute ses arrêts lui-même" (PL. I, 402) ou encore ceci, qui répond par avance à toutes les identifications qu'on allait proposer : "*Ce n'est pas* exactement M. Thiers, ni le bourgeois, ni le muflé : ce serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui empêche que *nous* devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur, etc." (PL. I, 467).

Ubu est-il le Muflé ou son contraire, l'Anarchiste? Ni l'un ni l'autre, pas tout à fait, répond Jarry qui donne là un parfait exemple de pataphysique active, affirmant tantôt qu'Ubu est la manifestation du principe de synthèse que les enfants trouvent chez leurs professeurs, tantôt qu'il est le "double ignoble" du public imbécile venu chahuter à la soirée de l'Oeuvre. A Henry Baüer il écrit, le 15 décembre 1896, évoquant les réactions suscitées par l'article chaleureux du polémiste : "Il est si amusant de voir la tête du muflé, amateur "d'esprit parisien" à qui on a présenté sa propre image sur la scène..." (PL. I, 1059) sentiment qu'il confirme et rend public peu après dans un article de la *Revue Blanche* (janvier 1897), la foule s'étant fâchée justement parce qu'elle avait fort bien compris et s'était reconnue dans les traits du personnage à la vaste gidouille.

Voilà qui légitime par conséquent les lectures "politiques" d'*Ubu Roi*, ce d'autant plus que la structure polysémique de l'œuvre, les déclarations variées de l'auteur laissent toute latitude. En somme, comme le dit justement Noël Arnaud, Ubu, c'est l'Autre. C'est le double antagoniste, une incarnation du Mauvais.

Pour être comprise, l'ambiguïté de la représentation proposée par Jarry doit être située par rapport à l'ensemble de sa production littéraire, dans la mesure où, voulue et concertée, elle fait partie d'une stratégie visant à mettre en question l'institution sociale, dans sa totalité.

A cet égard, les textes réunis dans *La Chandelle Verte* ou "Lumières sur les choses de ce temps" sont particulièrement révélateurs. Peut-être issus de la circonstance, nés de la nécessité économique — Jarry ne subsistant qu'à l'aide de la rémunération qu'ils lui procuraient — ils portent un jugement radical sur la société contemporaine, suivant l'événement de près, mais toujours dans le but de lui donner sa mesure exacte au regard de l'éternité (l'éternité, disait-il). Ils sont à lire comme une mythologie de l'univers bourgeois : sous le comportement le plus banal, derrière les idées communément admises, au repli du langage apparemment innocent de la communication, Jarry dépiste l'idéologie bourgeoise, l'emprise du pouvoir économique, la volonté de maintenir, par le biais de la tradition, un état de choses favorable aux intérêts particuliers. Ce décodage politique du discours institutionnel est encore plus sensible si l'on se donne la peine de lire les contributions jarryques dans la revue où elles parurent initialement. C'est là qu'elles revêtent toute leur efficacité, au voisinage des articles plus ouvertement partisans de Pierre Quillard, Dubois-Desaulle, Charles-Louis Philippe, etc. On ne prétend pas ici — ce qui serait absurde dans le contexte de l'époque encore plus que de nos jours — que le fait de collaborer à une revue entraîne qu'on en approuve la ligne générale; il s'agit simplement de mettre l'accent sur un phénomène d'énonciation, concernant l'inter-relation des différents écrits et de leur support, qui amène à considérer que Jarry a délibérément conforté les positions de l'extrême-gauche du temps par ses contributions à la *Revue Blanche* et surtout au *Canard Sauvage*. Le directeur du *Figaro* ne s'y est pas trompé, qui se prive de sa collaboration après avoir publié deux articles de lui, bien anodins au reste (PL. II, 534-539)¹. Entendons bien : Jarry n'avance jamais une opinion politique, il n'adhère à

1. La deuxième contribution de Jarry au *Figaro*, où il était recommandé par F. Fénéon et par une vague parenté avec G. Calmette a été retrouvée et publiée par Henri Bordillon dans *l'Étoile-Absinthe* n° 17-18, 1983, p. 7.

aucun parti ni courant de pensée organisé, mais sa lecture du politique est telle qu'elle en fait un adversaire du pouvoir en place, sur tous les thèmes essentiels alors débattus, de l'Affaire Dreyfus à la repopulation.

Avant que ne s'ouvre le procès de Rennes, Jarry relate scrupuleusement l'Affaire en une "pièce secrète en 3 ans et plusieurs tableaux" intitulée *L'Île du diable* (PL. I, 454 sq) où il utilise le principe de création énoncé au Linteau des *Minutes de sable mémorial* (1894), renouvelé dans une chronique de 1903 : "Il suffit de deux jalons placés (encoche, point de mire) — par intuition, si l'on veut un mot — pour *Tout* décrire [...] et découvrir" (PL. I, 172). Or, d'où procède cette intuition, sinon du hasard objectif qui juxtapose deux situations identiques : celle du Capitaine Bordure "remercié" par Ubu et incarcéré dans la forteresse de Thorn, celle du Capitaine Dreyfus "remercié" par la Raison d'État et envoyé au bagne? A partir de là, tous les rôles sont aisément distribués; les accusateurs seront les Palotins; il suffira de se référer à l'œuvre éponyme, *Ubu Roi*, pour prévoir ou connaître l'issue de la pièce telle qu'elle se jouera dans la réalité.

Dira-t-on qu'il s'agit en fait d'une fantaisie poétique, ou encore d'une sorte d'humour passe-partout, qui n'engage nullement l'intime conviction? C'est faire peu de cas du choix de l'artiste, de la démarche qu'implique une telle visée, et de la réaction qu'elle doit susciter chez le lecteur. Il est vrai que, comme un grand nombre de ses camarades et, disons-le, comme la plupart des libertaires et des socialistes à cette date, Jarry ne se faisait pas une haute opinion de la victime qui, parce que militaire, l'intéressait peu; il tenait Dreyfus pour un bon "officier subalterne, tout discipline et loyauté" (PL. II, 626); reste qu'il était persuadé de son innocence — ce qui n'était pas acquis pour tout le monde — et que ses écrits relatifs à ce sujet invitaient à réfléchir sur les paralogismes de la Défense Nationale, de la justice militaire et de l'opinion publique.

De la même façon, on a pris en France l'habitude de

commémorer le 14 juillet. Que se passe-t-il ce jour-là? Si l'on en croit la presse d'information, ce ne sont qu'accidents dûs à la bousculade des foules, à l'emballement des chevaux, aux dégâts causés par les artificiers maladroits... Il faut alerter l'opinion sur "Les sacrifices humains du 14 juillet" (PL. II, 310). Quand on songe à l'attraction des revues militaires pour le bon peuple des villes, on se rend compte que de telles ironies n'avaient rien de gratuit.

Il faut avoir à l'esprit toute la "littérature" suscitée par l'entreprise coloniale — et la mystification qu'elle entraîna chez les meilleurs esprits, à laquelle bien peu résistèrent¹ — pour comprendre *l'efficacité pratique* d'une spéculation intitulée "Paris colonie nègre" (PL. II, 287) où la grivèlerie d'un homme de couleur dans un bar parisien est assimilée au comportement des explorateurs et missionnaires européens en Afrique.

Outre le nationalisme, le colonialisme et le cléricanisme, c'est surtout la morale bourgeoise que Jarry met en cause, dans ses articles. Partant d'événements anodins il arrive à démonter un comportement de fantoches, une gestuelle mécanique dont l'unique moteur est l'argent. Ainsi pour les prix scolaires, qui ne sont à ses yeux qu'un dressage commercial, un engagement à la consommation, de la même façon que les prix de vertu sont une manière d'indiquer que tout s'achète et se vend, y compris le charme des femmes, ceci avec l'approbation de l'Église, qui promet aux vertueux la récompense des cieux :

... l'enfant apprend ceci : que le fonctionnement de sa cervelle est à vendre, que le bouquin à couverture rouge, recélant

1. Sauf peut-être les lecteurs de la *Revue Blanche* où parmi d'autres articles dénonçant les pratiques abusives de la colonisation, ils pouvaient lire ceci : "Toutes les colonies sont livrées à ces grands rapaces : le cléricanisme, le militarisme, le fonctionnarisme; dont l'action diversement combinée mène partout la bataille des idées et la bataille des races, pousse les peuples dans l'orbite réactionnaire et fait des colonies la propriété d'un parti" (Tome XXVI, oct.-déc. 1901, p. 567). A plusieurs reprises, ses collaborateurs reviennent sur l'hypocrisie humaniste couvrant les spoliations les plus cyniques des colons et de l'administration.

un texte expurgé, et la couronne de papier vert sont une faible image des joies qui attendent dans l'existence adulte celui qui a tous les prix et qui, ayant eu tous les prix, deviendra un gros fonctionnaire..." (PL. II, 493).

C'est bien d'une mise à nu des mythes de la société occidentale qu'il s'agit lorsqu'on démontre que le public n'accorde sa confiance qu'autant qu'il a payé. Ainsi pour le théâtre, le chemin de fer, le métro : "Du moment que c'est une Compagnie... des ingénieurs... patronné par l'Etat... que ça fait de l'argent..." (PL. II, 503); que le mariage n'est qu'un viol légitimé par la publication des bans (PL. II, 363); que l'attention généralement portée aux choses de l'esprit, au détriment des activités corporelles, est la conséquence du dualisme chrétien; qu'enfin l'idée de Dieu n'a pu apparaître que lorsque l'être humain est passé à la station debout (PL. II, 463).

Parfois, au-delà d'une simple analyse logique, le raisonnement révèle une position extrémiste. Ainsi des jugements du Président Magnaud, le "bon juge", que Jarry voue à la trappe parce que de tels individus, laissant croire qu'il peut exister une justice humaine, servent de soupape de sûreté et retardent la suppression totale de l'appareil judiciaire. Et le commentaire, dans *Le Canard Sauvage* encore, de la devise républicaine, ne laisse pas d'être percutant : "Liberté, pour le plus fort, d'imposer à ses subordonnés ses principes fraternels, égaux et libres [...]" (PL. II, 439).

En somme, tous les thèmes que Jarry aborde dans ses *Spéculations* sont ceux que les "en-dehors", comme on disait, ne faisaient que ressasser dans leurs journaux respectifs, avec le sérieux d'un Jean Grave, la vigueur d'un Charles Malato, la gouaille d'un Emile Pouget : allant plus outre quand même en raison de la charge d'humour dont ils étaient lestés.

Il faut ici, encourant le risque de cuistrerie, préciser en quoi consiste l'humour jarryque. Décapage des idées reçues, exhibition du comportement bourgeois, il procède par télescopage de deux types de discours (ainsi la

célèbre "Passion considérée comme course de côte" (PL. II, 420) ou par inversion du point de vue commun (ainsi tout ce qui a trait à la lutte antialcoolique, l'eau étant selon lui un dissolvant dangereux). Ce faisant, il exprime un refus des dualités esprit-matière, noble-vulgaire, de toutes les oppositions qui finalement profitent à la seule mentalité bourgeoise. Participant d'un irrespect absolu, cet humour n'a aucun rapport avec le comique, et souvent il anesthésie le sentiment, au point qu'il peut en paraître inhumain et finit par rebuter. Il faut être particulièrement blindé pour pouvoir étudier "les mœurs des noyés" ou plaisanter sur le naufrage d'un paquebot. Mais c'est justement cette résistance au tragique qui permet de dénoncer, là où chacun s'apitoie, l'utilisation des catastrophes ou des faits divers par les gouvernants qui ainsi détournent le public des vrais problèmes : "Avec deux affaires ingénieusement alternées, un gouvernement sagace sait ne jamais laisser manquer le bon public de distractions aussi saines que variées" (PL. II, 531). Cet humour n'a pas uniquement valeur polémique. Il est la seule hygiène possible, le seul moyen de résister au conditionnement psychologique et, pour finir, une voie d'accès obligée vers le poétique. C'est de la sorte qu'il faut comprendre le jugement que Tzara portait sur Jarry en 1931 :

Après avoir, avec une singulière conscience, extrait l'humour d'une certaine bassesse crapuleuse où se complaisait le comique en lui donnant sa signification poétique, Jarry s'est servi d'éléments alors *inattendus* comme la *surprise* et l'*insolite* pour interrompre le courant contemplatif que depuis le romantisme la poésie ne cessait de suivre...¹.

Ainsi s'explique la force de *dégagement* de l'œuvre de Jarry qui, partant d'une emprise certaine sur le quotidien, le gestus, le prêt-à-penser, n'est pas une invitation à

1. Tristan Tzara : "Essai sur la situation de la poésie", *Le Surréalisme au Service de la Révolution* n° 4, 1931 repris dans les *Oeuvres complètes*, Flammarion, t. v, 1982, p. 15, voir aussi sa conférence sur Jarry, p. 337.

l'impassibilité ou à quelque détachement confucéen mais, au contraire, incite à se déprendre des évidences, à mépriser l'ordre bourgeois des choses, à franchir l'interdit pour atteindre l'Absolu. A cet égard, l'attitude existentielle de Jarry lui-même est significative; elle rend compte de cette ambition jusque dans ses aspects excessifs. En multipliant les anecdotes à son sujet¹, on a laissé échapper l'essentiel, le sens profond de cette existence conduite comme un poème, Gide, qui ne l'aimait guère, note, dans *Les Faux Monnayeurs*, que tout chez lui "sentait l'apprêt", tandis que Marguerite Moreno, experte en la matière, remarque la "couche épaisse de crème et de poudre" dont il enduisait son visage. Qu'avait-il à dissimuler, ce dandy désargenté, sinon une enveloppe charnelle trop banale à ses yeux, une condition sociale si courante qu'elle le réduisait à l'anonymat ? Par réaction, il se veut fils de personne, proclamant que son père était "un pauvre bougre dénué d'importance", puis, ce thème ne suscitant pas d'échos, il se voudra héritier d'une noble famille. Folie des grandeurs ? Symptôme du mal qui déjà le mine (une méningite tuberculeuse)? La devise qu'il communique à Rachilde pour l'occasion vaut précepte : "N'essaye rien ou va jusqu'au bout". Aux extrêmes, Jarry se porte avec système, n'acceptant pas la pire loi des hommes, la mort, ou plutôt, puisqu'il faut la subir, cherchant à en connaître le texte. C'est pourquoi il est aussi l'homme des records, dans le domaine de la pêche, du cyclisme, de la boisson surtout, faisant en sorte de ne pas ressembler à un homme de lettres, non plus qu'à un sportif, insistant pour qu'on ne le croie pas mort d'alcoolisme (ce qui, à s'en tenir au rapport d'autopsie, est exact). Si pour ses contemporains il a fini par être le Père Ubu en personne, ne

1. Un exemple : On reproduit indéfiniment les fabliaux de Jules Renard dans son *Journal* comme s'ils étaient de l'ordre du vécu et non du récit, sans voir qu'ils fonctionnent comme signes littéraux dénotant justement l'intention de faire de la vie une œuvre composée comme un poème, hors des lois de la pesanteur sociologique.

disons pas qu'il a sacrifié sa vie à son personnage : le masque adhère au visage dans la mesure où il est adéquat. Cette identification est la solution que Jarry a adoptée pour résoudre, au plan individuel, le conflit l'opposant à son époque. Au type commun, banal, il oppose son propre contre-type.

A une société fondée sur la seule puissance de l'argent, qui érige en dogme la croyance au progrès matériel et technique, qui prône l'uniformité, le conditionnement, le nivellement des esprits par le bas, qui méprise l'artiste et le marginalise ou l'asservit, Jarry répond par la dérision. Il surmonte la dichotomie introduite par la civilisation occidentale entre l'art et la vie en faisant de sa vie une œuvre d'art, un poème dramatique. Après avoir tiré (à blanc) sur Manolo, il s'enquiert auprès des témoins : "N'est-ce pas que c'était beau comme littérature ?"

La situation de Jarry est claire : contestant toute institution, y compris la littérature, il fait figure d'original, bohème des idées comme de la vie. Il est l'un de ces marginaux que l'on tolère parce que, par eux, l'art se renouvelle, propage une autre culture.

Il serait abusif d'en faire le militant d'une cause politique quelle qu'elle soit. Néanmoins sa culture des idées politiques est incontestable, et lui-même contribue à en répandre quelques-unes, par ses moyens propres. S'il ne ménage pas ses critiques à l'encontre de la société bourgeoise, il ne se réfère à aucun projet concret. Au contraire, même l'anarchie lui plaît, mais il condamne l'action, qui serait déchéance de l'idée. Il n'a que velléités, défendant l'Individu en soi, au nom des principes. Sa vision se concrétise dans "l'Anarchiste propre" qu'il imagine ainsi : "Le Naturel et le Surnaturel sont à ses ordres. Et pour un laps de vie, Dieu lui a cédé sa place de synthèse..." (PL. I, 1012). Vision qui doit davantage à la tradition ésotérique qu'aux ouvrages théoriques des philosophies libertaires. Ceci nous conduit à examiner maintenant cet autre courant alimentant sa contre-culture.

Métaphysiquement : Esotérisme et pataphysique

Jarry participe de cette contre-culture — ou de la culture nouvelle que chaque génération d'artistes s'efforce de constituer — en célébrant les précurseurs méconnus, en attaquant l'image établie de la consécration sociale mais aussi en actualisant une métaphysique, une forme de connaissance qui confine à l'hermétisme.

Hermétisme au double sens du terme, le second procédant du premier : comme savoir ésotérique d'une part, comme trope d'expression d'autre part. Quand une société ignore le sens et la portée d'une culture traditionnelle, tous les messages qui lui en parviennent sont marqués du signe ésotérique.

Il faut donc revenir aux grands courants de la gnose pour percevoir le cadre dans lequel évolue l'œuvre de Jarry.

Disons-le d'emblée : celui-ci n'a pas eu à chercher bien loin la matière de son initiation puisqu'il baignait, dès ses débuts littéraires, dans un milieu féru de Kabbale et d'occultisme, à travers les ouvrages, au demeurant limpides, d'Eliphas Lévi¹. Il suffirait de renvoyer le lecteur au traité d'Hermès Trismégiste, au *Sepher a Zohar* ou *Livre des splendeurs* ou bien à ses ouvrages de vulgarisation pour que soit renoué le fil de la tradition et que la pensée jarryque nous devienne lumineuse.

Hélas, les choses ne sont pas si simples, car il faut compter avec les complications de l'expression, son système permanent d'interférences consistant à faire jouer les uns avec les autres différents courants culturels, et surtout avec une tournure d'esprit qui lui fait présenter ce à quoi il tient le plus d'une manière ambivalente.

1. Parmi ces livres, Jarry pouvait lire d'Eliphas Lévi (Abbé Constant) : *Dogme et rituel de la haute magie* (1856), 3^e ed. Paris, Félix Alcan, 1894, t. I, 391 p., t II, 560 p.; *Histoire de la magie* avec une exposition claire et précise de ses rites et des ses mystères par Eliphas Lévi, Nlle éd. 16 p. H. T. Paris, Félix Alcan, 1892, 560p.

Ainsi en est-il de la Pataphysique, sur laquelle tous les commentateurs se croient tenus de gloser, y projetant leur propre conception de l'existence, et qui est *à la fois* une bouffonnerie d'origine potachique et un système d'interprétation du monde conduisant à la sagesse.

En effet, la Pataphysique, concentrée au Livre II des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* est annoncée dès le Linteau des *Minutes de sable mémorial* ou même, avant, sur la liste des œuvres en préparation (PL. I, 170). Et l'on sait par Charles Morin que dès le lycée de Rennes "le P. H. fut baptisé à l'essence de pataphysique". Ce qui désigne son origine potachique incontestable. On n'oubliera pas cette *ambivalence* permanente, congénitale, en lisant les pages qui vont suivre, même si, pour la clarté de l'exposé, je suis obligé de m'en tenir à la face sérieuse des idées auxquelles Jarry s'abreuve pour constituer sa poétique.

La pensée hermétique repose sur trois piliers essentiels, qui ne varient ni selon les civilisations ni selon les interprètes. Ce sont :

- la résolution des contraires (qu'André Breton nommera le point suprême)
- l'universelle analogie (selon la formulation de Baudelaire, d'après Swedenborg)
- la transmutation de la matière (en référence à l'Alchimie, qui n'est pas seulement pratique).

Le premier pilier est l'alpha et l'omega de la pensée mystique, par définition non logique. En effet, celle-ci ne connaît pas le principe d'identité ou du tiers exclu. Pour elle, création et créateur s'identifient comme le microcosme au macroscome.

L'identité des contraires, à quoi s'oppose le rationalisme, selon lequel une chose ne peut être à la fois elle-même et son contraire, anime, au premier chef, la tradition hermétique. Aussi Hermès enseigne-t-il que la science est un don de Dieu ayant "pour instrument l'intelligence comme l'intelligence emploie le corps. Ainsi l'une et l'autre se servent d'un corps. Soit intellectuel, soit maté-

riel : car tout doit résulter de l'opposition des contraires, et il ne peut en être autrement!''.

C'est là la source d'une dialectique fort originale, que Jarry s'empresse de mettre en œuvre dans la pataphysique :

Axiome et principe des contraires identiques. Le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain du cimier du géant, par delà les métaphysiques... (PL. I, 290).

Au demeurant, les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, nous expliqueront que ce même *César Antéchrist*, que je viens de citer, est l'œuvre du Père Ubu et démontreront l'équivalence entre Dieu et le Diable, la verge et la croix :

Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R. P. Ubu, de la compagnie de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César Antéchrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires (PL. I, 730).

Ce fragment écrit "selon Ibicrate le géomètre" doit être lu *cum grano salis*. Il n'en fait pas moins référence au principe générateur de toutes les synthèses, ainsi formulé par Eliphas Lévi : "L'harmonie résulte de l'analogie des contraires²".

Dès lors, l'hermétisme s'inscrit en faux contre la logique courante et renverse le raisonnement scientifique. "Les lois occultes sont souvent diamétralement opposées aux idées communes. Ainsi, par exemple, le vulgaire croit à la sympathie des semblables et à la guerre des contraires; c'est la loi opposée qui est la vraie. On disait autrefois : la nature a horreur du vide; il fallait dire : la nature est amoureuse du vide, si le vide n'était, en physique, la plus absurde des fictions" dit Eliphas Lévi³ bientôt suivi par

1. *Hermès Trismégiste*, traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par Louis Ménard, Réédition de La Maisnie, 1979, pp. 61-62.
2. Eliphas Lévi : *Histoire de la magie*, op. cit. c. p. 182.
3. *id.* *Dogme et rituel de la haute magie*, op. cit., t. I, p. 193.

Jarry qui, à la loi de la chute des corps préfère "celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive eau" (PL. I, 669).

Ce principe d'identité des contraires se résume dans la formule gravée sur la Table d'Emeraude d'Hermès Trismégiste, transcrite de la sorte par Eliphas Levi :

Ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, pour transformer les merveilles de la chose unique¹.

C'est là que se manifeste l'unité de l'homme et de l'univers, du microcosme et du macrocosme, à quoi réfère implicitement l'œuvre de Jarry. Unifier la personnalité humaine, marquer la continuité de la veille et du rêve, tel est le sens fondamental de *L'Amour absolu* ou de *Les Jours et les nuits*. Il n'est pas loin de penser que la durée humaine ne peut être bornée par la mort, tout comme font les gnostiques que répète ici Eliphas Levi : "La mort n'est ni la fin de la vie ni le commencement de l'immortalité : c'est la continuation et la transformation de la vie"². A quoi Jarry fait écho en s'inspirant des convictions celtiques : "Il [le Père Ubu, soit Jarry lui-même] croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses rêves qui sont le Paradis" (Lettre à Rachilde, 28.5.1906), thème que développera tel chapitre inachevé de *La Dragonne*.

Or, selon le mythe platonicien comme selon le *Zohar*, l'homme ne peut regagner son intégrité que par l'union charnelle avec la femme : "C'est pourquoi l'homme et sa femme doivent éprouver un même vouloir au moment de leur union [...] lorsque le mâle et la femelle sont unis, Dieu demeure "un" et le dote d'un esprit sien"³. Il serait impertinent, de ma part, de prétendre que Jarry ait pu par-

1. *id.*, *Histoire de la magie*, op. cit. p. 71 et 531.

2. *id.*, *Dogme et rituel*, op. cit. t. II, p. 190.

3. *Le Zohar, le livre de la splendeur*, extraits choisis et présentés par Gershom Scholem, le Seuil, 1980, coll. Points, p. 107.

tager, en ce qui le concernait personnellement, une telle croyance. Ses propos, à l'égard de la femme relèvent d'une misogynie militante. Cependant ses œuvres me paraissent tendre vers un tel absolu amoureux, quelle que soit la mise en scène complexe qu'il utilise pour nous en donner une représentation, aussi bien dans *Le Surmâle*, dont les héros reconstituent le couple primordial "Au temps où quelque chose de Surhumain créa la femme" (PL. II, 260), que dans l'abominable jeu de mots qui clôt la fiction de *L'Amour absolu* :

Au commencement.

L'organe indépendant *selon l'espace* depuis quelques mille ans, l'Ovaire, se résorbait dans l'Homme universel, unique, Le Notaire. (PL. I, 956).

La reprise des premiers mots de la *Genèse* se charge, ici, de toutes les gloses du *Livre de la splendeur*, c'est-à-dire de la Tradition par excellence :

La source jaillit, mais sans traverser l'éther (de la sphère). Elle ne pouvait être connue avant qu'un point suprême et secret ait fait éclater sa lumière sous l'action de l'ultime percée.

Au-delà de ce point, rien ne peut être connu. C'est pourquoi il est appelé *reshith* — commencement le premier des (dix) mots par lesquels fut créé l'univers¹.

C'est ce point qu'il faut retrouver, idéalement, pour saisir la création. Dans son *Histoire de la magie*, Eliphas Levi propose au myste la "conquête du point central où réside la force équilibrante" (p. 258) et, adaptant à sa façon le *Zohar*, il explique "l'équilibre est partout [...] on trouve donc partout aussi le point central où la balance est

1. *id.*, *ibid.*, p. 103. Je cite ici une traduction récente d'Edith Ochs, dans une édition facilement accessible. Il va de soi que Jarry puisait ses connaissances dans les ouvrages d'Eliphas Levi : *Le Livre des splendeurs*, Chamuel, 1894, VIII, 333, p. et les vulgarisations de Papus, Stanislas de Guaita, Jules Bois etc. en attendant la traduction intégrale qu'en donnera Jean de Pauly de 1906 à 1911.

suspendue” (p. 56). Or je ne vois pas d'autre explication aux propositions les plus tourneboulées de Jarry que la volonté de retrouver ce point initial (qu'il situe aux environs de l'étoile Algol) afin d'appréhender l'univers véritable, celui que nous fréquentons étant par trop raté. Ainsi la pataphysique sera la science du particulier : “Elle 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...” (PL. I, 668).

Certes, on ne saurait méconnaître la part de canular que Jarry infuse dans de tels laïus, où il prend manifestement le contrepied des cours de philosophie dont il s'informait au Lycée. Mais toute fantaisie conserve trace d'un enseignement sérieux, celui-là même qu'on trouve dans la Tradition mise à la portée de tous par Eliphas Levi, et que les poètes n'ont jamais interrompue.

Au commencement était donc le Verbe, dont Eliphas Levi rappelle les vertus dans son manuel d'initiation : “J'ai dit que la révélation, c'est le verbe. Le verbe [...] est le voile de l'être et le signe caractéristique de la vie. Toute forme est le voile d'un verbe, parce que l'idée mère du verbe est l'unique raison d'être des formes. Toute figure est un caractère, tout caractère appartient et retourne à un verbe”¹. Travailler le verbe pour remonter aux origines du monde, reconquérir les pouvoirs de la parole, tel est le devoir de l'initié en vue de “l'émancipation définitive de l'humanité”. Raisonnant sur un précurseur de J. P. Brisset, Alfred Jarry nous invite à considérer les calembours avec sérieux : “Quand les mots *jouent* entre eux c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage” (PL. II, 441). La même idée d'un langage universel immédiat, où les mots ne seraient pas seulement des signes arbitraires est reprise dans *La Dragonne* (voir ci-dessus p. 190).

S'ensuivent, dans le même récit, une série de jeux verbaux ressassant le même thème, où le merlin est à la fois

1. Eliphas Levi : *Dogme et rituel*, op. cit., t. I, p. 60.

un maillet et un enchanteur, où l'hermine justifie un nom propre, Ermelinaye, où les soldats dansent avec des demoiselles qui sont les masses de paveurs etc.

Il suffit d'observer la pratique scripturale de Jarry, dans l'ensemble de son œuvre, pour se convaincre qu'il reprenait à son compte et personnel usage le dogme d'Hermès en cherchant, métaphoriquement, à égaler le créateur par ses constructions "soigneusement équilibrées", et peut-être même faire mieux que lui !

Il y a, dans *La Dragonne*, toute une divagation mystique, marmonnée par l'abbé De Rayphusce (*sic*) partant des débuts de la Bible, dont les paroles sont, de façon très orthodoxe, attribuées à Moïse, mais dont la glose est une version toute personnelle de Jarry qui mêle l'antiquité, l'absinthe, la physique, l'Autre monde fait, comme on l'a vu ci-dessus, des rêves des morts, et qui reprend à la Kabbale la théorie du "Tsim-tsum", rétraction initiale, concentration de l'Esprit divin avant la création du monde. L'étrange abbé date de ce moment même la naissance de Dieu :

L'Esprit, au commencement, flottait... Dieu n'a commencé, vraisemblablement, que ce jour-là, car Moïse a voulu dire : l'Esprit qui flotte sur les eaux, c'est Dieu, et c'est pourquoi la transsubstantiation est claire, et c'est après cette vérité, qui s'ébauchera seulement à la fin des temps, que commencera le commencement. Or, je vois à certains signes, certains, que c'est cette nuit-ci la fin des temps (PL. III, 483).

De cette puissance d'incarnation du Verbe divin vont découler, pour ceux qui en ont hérité quelque vertu, la capacité de créer des êtres. C'est ainsi que Saint-Pierre, par son triple reniement, suscite trois Christs inversés, qui eux-mêmes synthétisent diverses traditions hérétiques (PL. I, 274) Hermès Trismégiste y est nommément désigné, ainsi que les tarots, auxquels on a, de tous temps, attribué une origine hermétique, et dont la symbolique est illustrée tout au long de la pièce. Mais le pouvoir de créer l'humain par l'essence de la parole ne s'est pas arrêté à Saint-Pierre. Il est le lot de tous les poètes, et Jarry ne s'est pas fait faute

d'en user. Son *nominalisme* est sans limite; il constitue le socle de toutes ses écritures. Parmi ses effets les plus caractéristiques, on citera le récit de la bataille de Morsang, lieu choisi pour son nom (PL. III, 446); le palindrome fondateur, Roma-Amor, dans *Messaline* qui, venant à pas de louve se comporte comme une putain (*lupa* en latin); ou encore le personnage de Valerius l'Asiatique, étrange chinois à Rome, créé à partir des *Annales* de Tacite¹.

De l'unité des contraires à la création par la parole (ou nominalisme absolu) nous sommes passés du premier au second pilier du savoir ésotérique. Le monde créé par le Verbe est *analogue* à celui que conçut le Divin et, vu de son lieu, toute chose est semblable à une autre, "dans une ténébreuse et profonde unité" (Baudelaire).

"Le démon de l'analogie" auquel sacrifient particulièrement les poètes est ce qui fonde en raison leurs métaphores les plus hardies. Déjà Hermès, dans le discours d'initiation d'Asclépios enseignait que "les individus de chaque genre communiquent avec tous les autres genres [...] Dans ces conditions, toutes choses sont connexes les unes aux autres par de mutuels rapports dans une chaîne qui s'étend de la plus basse à la plus haute².

Il y a donc correspondance ou, mieux corrélation universelle selon deux axes, le premier, le vertical, est celui qui met les choses en rapport avec leur origine verbale unique, émanant du Créateur. Telle est la signification de l'Antéchrist conçu par Jarry comme le contraire simultané du Christ, mais aussi sa doublure et, par filiation, le double de Dieu (PL. I, 330). Dans le même ordre d'idées, Ubu est l'incarnation de l'Antéchrist sur terre et, par conséquent, une image inverse de Dieu...

Le second axe, horizontal, met en relation les êtres et

1. Sur cette création anachronique voir le préface de Thieri Foulc, *Messaline* pp. 19 sq. On observera, à ce propos, que le premier christ inverse créé par Saint-Pierre dans *César Antéchrist* est déjà doté d'une "natte chinoise" (PL. I, 274).
2. *Corpus hermeticum*, Asclepius 5-19, Ed. Belles lettres, 1945 p. 300 et 319.

les choses entre eux. C'est celui qu'explore plus particulièrement la voie poétique. "Il suffit de deux jalons placés (encoche, point de mire) — par intuition, si l'on veut un mot — pour TOUT décrire (dirait le tire-ligne au compas) et découvrir" énonçait Jarry au linteau de ses *Minutes de sable mémorial* (PL. I, 172). Et, de fait, il ne se privait pas de donner une figuration polysémique à ses créations les plus étranges, tels les palotins (qui sont les exécutants du Père Ubu, mais aussi une trinité phallique ou encore le pal d'où dérive leur nom, et peut-être, plus loin dans le temps, un ordre ecclésiastique polonais) ou bien la machine à décerveler, tour à tour cuiller du légiste, presse d'imprimerie et démocratique guillotine.

L'objet fondamental des sciences occultes est la transmutation de la matière. Tous les philosophes s'accordent à dire qu'en fait il s'agit moins de transformer le plomb en or que, par l'étude, d'amener l'adepte à un état de pureté et de connaissance lui donnant tout pouvoir sur la matière, faculté que l'homme aurait eue à l'état initial, avant la chute.

En dépit des apparences, c'est bien la connaissance absolue qui anime le voyage immobile de Faustroll, Docteur en pataphysique, et sa quête au-delà du monde connu. De la même façon, le *corpus hermeticum* oppose les "logikoi", soumis à la raison discursive, au "pneumatikoi" désireux de connaître le Nous par les forces de l'intelligence, et de retrouver la lumière originelle. A la vérité, la différence entre le pataphysicien et les disciples d'Hermès est que le premier ne se réfère pas à une entité supérieure ni à un état antérieur à une prétendue faute.

On a posé trop brutalement une frontière entre la philosophie hermétique et l'alchimie, ou, de la même façon, entre la mystique spéculative de la Kabbale et son aspect pratique portant sur les nombres et les lettres, ce qui, en hébreu, revient au même puisque les chiffres sont indiqués par les lettres de l'alphabet. Ainsi la *guematria* évalue numériquement les mots (Jarry s'y réfère à propos de la Bête de l'Apocalypse, qui a un nombre d'homme

(PL. I, 280), tandis que le *notarikon* fournit une suite d'accrostiches et que la *temura* permute les lettres des mots, découvrant leur "cousinage" comme on l'a vu précédemment pour ovaire/notaire, Roma/Amor, qui est simultanément amour et mort, amour de la mort...

Cette kabbale pratique nous est parvenue contaminée par le pythagorisme. De fait, le R. P. Festugière l'a bien montré¹, dans le monde hellénistique tous ces courants se confondaient pour unir symboliquement la pierre philosophale et l'instrument de la transmutation par laquelle s'accomplit le passage à la vie éternelle, en séparant le *subtil* de l'*épais*. Et, bien entendu, la quête de la pierre philosophale, tous les commentateurs s'accordent à le dire, est une recherche de la sagesse, de la connaissance, de la maîtrise de soi, et non la vaine poursuite de biens matériels.

Prolongeant ces spéculations, Faustroll se transforme lui-même pour explorer les éléments, avant de relever minutieusement les univers imaginaires des artistes contemporains et amis de l'auteur. Ainsi l'œuvre de Mallarmé est-elle assimilée à la pierre philosophale :

L'île de Ptyx est d'un seul bloc de la pierre de ce nom, laquelle est inestimable, car on ne l'a vue que dans cette île, qu'elle compose entièrement. Elle a la translucidité sereine du saphir blanc, et c'est la seule gemme dont le contact ne morfonde pas, mais dont le feu entre et s'étale comme la digestion du vin (PL. I, 685).

La pierre de ptyx est assurément un modèle pour Jarry, qui ne se flatte pas de l'avoir égalé. Son œuvre n'est qu'un avant-goût de ce que sa science et son intuition lui ont fait entrevoir :

Faustroll avait noté une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait, durant la syzygie des mots; et on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout..." (PL. I, 722).

1. R. P. Festugière : *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris J. Gabalda et Cie, 1944, t. I, L'Astrologie et les sciences occultes, 424 p.

Or, n'oublions pas que Faustroll a réalisé en lui-même la transmutation de l'artiste, lui qui est un "éphèbe ultra-sexagénaire", un Docteur Faust ayant la jeunesse et l'agilité des Trolls! Maint chapitre du livre donne à penser qu'en calculant la surface de Dieu, par exemple, ce Docteur en pataphysique était fort occupé de haute magie, comme les compagnons de la hiérophanie. Wronski, un camarade d'Eliphaz Levi, ne prétendait-il pas avoir trouvé la formule de Dieu, transposition mathématique du Tétragramme hébreu!¹.

Dans cette perspective synthétisant les deux courants — mystique et pratique — de l'ésotérisme, l'intérêt que Jarry portait aux phénomènes para-psychologiques ne surprend pas. Non que l'on doive confondre les travaux de l'école psychiatrique française avec les expériences, aussi ahurissantes soient-elles, des manipulateurs et autres prestidigitateurs. Mais c'est que les uns et les autres cherchent à connaître, dans un but différent, des phénomènes humains dont tout nous porte à croire que certains avaient percé le secret dès la plus haute antiquité.

Sans revenir sur ce qui a été dit au chapitre précédent, de l'hallucination et de la catalepsie, rappelons pour mémoire :

— la télékinèse (déplacement des objets à distance) dans *Les jours et les nuits* : "Et il prit plaisir à annoncer à Severus les points invraisemblables qu'il percevait tourner, avant leur sortie de l'opacité du cornet" (PL. I, 793);

"Sengle s'était cru le droit, de par son influence expérimentale sur l'habitus de petits objets, d'induire l'obéissance probable du monde" (PL. I, 793);

— le magnétisme, dans *Messaline*, par lequel l'impératrice affaiblit le lutteur blanc, le réduisant à la merci de l'éthiopien :

1. Victor-Émile Michelet : *Les Compagnons de la hiérophanie*. Souvenirs du mouvement hermétiste de la fin du XIX^e siècle, Paris, Dordonnain, (s. d.), p. 111.

“... ses yeux convergèrent sur l’adversaire blanc les miroirs ardents de ses désirs.

Et parce qu’elle était une prostituée très experte et irrésistible, et que l’autre n’était qu’un mâle, le regard de Messaline, ce ne fut pas l’immédiate riposte d’un regard, mais d’une possession, et le don candide de toute une âme qui le croisa” (PL, II, 128).

Ou encore dans *Le Surmâle* : “Sous leur regard d’hypnotiseur, au moment où la femme abattait l’arme, elle s’endormit, cataleptique” (PL. II, 251)

— le corps astral, aura du corps terrestre, commun à toutes les théosophies :

“Et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, petit pèlerin, laissant en mes nerfs un frémissement de guitare” (PL. I, 195);

“... et maintenant il a dû mouvoir des livres de chair; et pour cela rappeler son corps astral voyageur” (PL. I, 238);

“... mon corps astral ayant de bons yeux pataphysiques” (PL. I, 26-27);

“Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé, et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus, comme si un nuage eût été de glace, et ce devait être l’astral...” (PL. I, 749);

“... et l’ange de la mort recevra [...] un corps astral pour le batelier monstrueux qui le transportera par le pays des marais” (PL. I, 910);

“... où comme un poil blond se courbe l’onde supérieure de leur corps astral” (PL. I, 967);

— la métempsycose, toujours dans *Le Surmâle* dont le héros, Marcueil, renvoie à Messaline, “une très vieille reine courtisane” (PL. II, 216) dont il est la contrepartie, le double inverse, comme Ubu l’est de César Antéchrist;

— la divination par la Bible (Bibliomancie) dans *Halderablou* (PL. I, 223).

Tous ces éléments, structurant les concrétions poétiques, romanesques et dramatiques de Jarry, montrent à

l'évidence qu'il s'abreuvait à la source ésotérique. Y accordait-il toute sa foi? Cela n'est pas certain — je dirais même que cela n'a aucune importance dans notre perspective —. Du moins s'est-il octroyé la permission de divulguer ce savoir, de le rendre exotérique en le mettant à la disposition de tous, d'en faire une culture commune.

Le point d'application le plus évident du syncrétisme cognitif auquel il était parvenu, il le nommait : Pataphysique. Cette science nouvelle sous-tend chacune des "spéculations" qu'il livrait à *La Revue Blanche* en particulier, tirée à plus de 20 000 exemplaires, s'adressant donc à un public important, infiniment plus nombreux que celui de *L'Amour absolu* tiré à 50 exemplaires.

Soit le principe d'identité des contraires : il s'appliquera à l'assassin comme au juge qui ordonne la peine de mort. La réversibilité de l'homme et de la machine (à l'œuvre dans *Le Surmâle*) s'affiche à distance (PL. II, 282).

L'analogie poétique le conduit à identifier un omnibus à un pachyderme (PL. II, 328), un volant à un oiseau (PL. II, 351), la guerre que se livrent les apaches pour les beaux yeux de Casque d'Or à la course au Bol d'Or (PL. II, 338) et surtout, confusion des plus sacrilèges, la Passion à une course de côte (PL. II, 420).

A ceux qui s'étonneraient de son impassibilité devant les misères humaines, Jarry, tel un Talmudiste, explique qu'il convient de s'en tenir "à la lettre de l'histoire, car il n'y a que la lettre qui soit littérature" (PL. II, 377). Soit le mot : "que MM. les assassins commencent" lancé par Alphonse Karr aux adversaires de la peine de mort, cela signifie qu'il autorise le crime (PL. II, 346). La manipulation verbale engendre des êtres inconnus du vulgaire, ainsi le Drapaud (PL. II, 352) que le militaire chasse à pied et à cheval, comme le cerf. Tout ceci se résumant dans l'axiome proprement jarryque : "pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues" (PL. II, 441).

Il est certain que Jarry n'est pas le seul écrivain de la fin du XIX^e siècle à opérer la synthèse des croyances les

plus diverses et à l'utiliser, d'une façon toute personnelle et perverse par détournement pour élaborer ses imaginations. A cet égard, il est bien proche de Villiers de l'Isle Adam, du Sâr Péladan, de Mallarmé et même du jeune Apollinaire. A la lecture des rapprochements effectués avec les formules majeures de la tradition gnostique, — qui n'ont pas, à mes yeux, valeur de preuve mais simplement de témoignage — on se sera convaincu que la pensée de Jarry ne peut s'éclairer sans recourir à une culture occultée par la science officielle, comme l'observait déjà Rolland de Renéville : "cette pensée s'avère profondément chargée des préoccupations que le poète partageait, au temps du symbolisme, avec quelques hommes d'exception, qui se tenaient loin des querelles prosodiques et des ambitions esthétiques, dans l'étude d'une sagesse qu'ils s'accordaient à pressentir derrière le pittoresque, parfois décourageant, de ce qu'on nommait les sciences maudites"¹.

Au terme de cet inventaire, on peut se demander ce qu'est une contre-culture dès lors qu'il s'agit d'éléments dans lesquels nous baignons chaque jour. Témoin le succès permanent de l'École de Pont-Aven, et le respect toujours distant qu'inspire Mallarmé; l'actualité des thèmes individualistes et libertaires en même temps que la critique, de tous bords, des principes bourgeois; la curiosité sans faille pour la théosophie, les sciences occultes, les univers extérieurs au nôtre, etc.

L'actualité de Jarry, le fait que ses préoccupations soient voisines des nôtres n'autorise pas le télescopage des distances. En vérité il fallait un détachement certain pour ne pas subir l'idéologie dominante et promouvoir ces aspects culturels qui sont désormais, presque cent ans après, notre lot commun. Aspects qui ne forment pas pour autant une culture homogène, parmi lesquels on peut choisir sans détruire tout l'édifice. Car ce qui caracté-

1. André Rolland de Renéville : *Univers de la parole*, Gallimard, 1944, p. 68.

rise cette contre-culture, c'est sa diversité, son refus du sectarisme et même, à la limite, une sorte d'indifférence absolue qui fait que toutes choses s'équivalent.

On l'aura remarqué : Jarry rompt très peu de lances contre l'académisme en place. Tout au plus se permet-il quelques propos acerbes contre Pierre Loti et les peintres pensionnés par l'État. Sa critique de la société bourgeoise porte sur le fond, rarement sur les individus, et s'il revendique une totale liberté, jamais il ne propose un autre système. En cela, il se conforme à la génération symboliste qui finit par placer le despote et l'anarchiste sur le même plan, tous deux incompatibles avec la démocratie, peu ragoûtante par son égalitarisme myope. Car l'ambivalence est bien dans le dispositif du texte, et non dans la saisie, relative, du lecteur. En cela l'œuvre demeure un attentat perpétuellement renouvelé contre la raison, affirmant qu'au point de vue de l'éternité, l'action est vaine, et que "Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tirillés par les anses d'un zéro" (PL. I, 280). D'où les séries d'équivalences qui ne cessent de s'afficher. D'une œuvre à l'autre : *Ubu Roi* et sa contrepartie *Ubu Enchaîné*; *Le Surmâle* "roman moderne" et, à l'inverse, *Messaline* "roman de l'ancienne Rome"; à l'intérieur d'un même texte, comme les signifiés de "Jour" et de "Nuit" dans *Les Jours et les Nuits*, ou bien les rapports de l'Antéchrist avec Ubu dans *César Antéchrist*; au niveau du signe lui-même : le signe plus et le signe moins dans cette même pièce; Maria-Varia, la Vierge et la Mère, très pure Jocaste dans *L'Amour absolu*, etc. Chez Jarry, tout fragment renvoie à un autre fragment qui le complète et, le plus souvent, en contredit le sens. De sorte que l'œuvre, prise dans sa totalité et non plus terme à terme, est un objet ambigu et polysémique, perturbé par une série de surcharges sémantiques. Ce qui ne veut pas dire qu'il est dépourvu de sens quoique celui-ci soit fuyant et vibronnaire comme, on l'a vu, pour la Machine à décerveler.

A y regarder de près, et si l'on cesse de s'en tenir au seul texte connu — *Ubu Roi* —, l'œuvre de Jarry est plus

qu'une recherche personnelle de l'absolu. Elle est sa mise en œuvre, objectant par l'exemple aux limitations de la médiocrité bourgeoise. On sait, par l'histoire du principe de la relativité, que les philosophes ont constamment achoppé sur cette difficulté : rendre compte objectivement d'un mouvement quelconque alors qu'on n'est pas soi-même immobile. Il faudrait, pour ce faire, pouvoir atteindre un lieu idéal, hors du temps et du système solaire ou, à défaut, renoncer à toute certitude et admettre qu'à partir de notre galaxie l'observation ne peut être que relative, incertaine, contingente, soumise à l'ordre du temps.

De même que l'œuvre proustienne, mais par une démarche opposée, l'œuvre de Jarry témoigne de son constant souci d'atteindre ce point de l'esprit, insensible aux variations de l'espace-temps, ce "point suprême" où s'annulent les contraires, où perle le temps à l'état pur. Quelques articles de Jarry le font pressentir :

Il viendra un temps universel, qui existe déjà de toute éternité pour plusieurs, où il sera normal de se couper un doigt, ou le sexe, ou la tête, et cela repoussera parfaitement bien. Tous les animaux que l'être humain traite, pour ce pouvoir qu'ils ont, d'inférieurs, le font [...] Aucun bourgeois n'a pensé que, propriétaire du sol, de par la loi, *usque ad caelum*, il avait le droit d'établir, aussi bien que le tout à l'égoût, le Tout-au-Ciel" (PL. II, 484).

C'est ici le principe, familier aux philosophes de la Renaissance, de la transmutation circulaire qui est à l'œuvre, dans la mesure où "la pourriture, cette forme de l'amour, n'est que la mère de la très pure vermine renaissante" (*ibid*).

Dans cette perspective, le terme de "contre-culture" paraît singulièrement inadéquat, si l'on désigne ainsi des traditions antérieures à Aristote, Descartes ou Darwin. Je n'en vois hélas pas d'autre qui puisse suffisamment rendre compte du processus par lequel Jarry cherche à revaloriser tout ce que les pouvoirs officiels de son temps méprisent et veulent ignorer.

Conclusion

Tous les commentateurs de Jarry — dont je suis — se lamentent qu'on ne parle que d'*Ubu*, une œuvre qui n'est pas de lui, et qu'on ne lise jamais (ou du moins pas assez) ces pures concrétions que sont *Les Jours et les nuits*, *L'Amour absolu* etc.

Je crois en avoir expliqué la raison tout au long de cet essai. Pour vérifier l'exactitude de mon propos, selon lequel la difficulté de lire Jarry tient moins à son style qu'au substrat culturel requis de celui qui veut comprendre, il me semble que le mieux est de prendre un texte et de lui appliquer les méthodes d'analyse culturelle que je viens d'exposer.

La difficulté première porte sur la longueur du texte de référence. Si je me contente d'une page, aussi riche soit-elle, je risque de retomber dans le travers de l'explication de textes telle qu'elle a été justifiée par Gustave Lanson¹ et consacrée par l'enseignement le plus officiel. Non que j'aie à objecter contre l'explication de textes, quand elle est bien conduite, si ce n'est qu'elle ennuie profondément les élèves, quand elle ne les dégoûte pas définitivement de la lecture, qu'elle développe une myopie intellectuelle difficilement réparable, et surtout qu'elle ne parvient pas à

1. Gustave Lanson : "Quelques mots sur l'explication de textes", dans *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925), réimpression Genève, Slatkine, 1979, coll. Ressources, pp. 38-57.

combler le manque culturel qui est la principale raison des maux que je combats : elle prend l'effet pour la cause. Il faudra donc se référer à un ouvrage en sa totalité.

La seconde difficulté tient au risque de redondance. Ayant systématiquement évoqué chaque type de culture en référence à l'usage qu'en faisait Jarry, et recensant, autant que je l'ai pu, tous les textes où cela était perceptible, cette contre-épreuve peut bien tourner à la simple récapitulation des pages précédentes. Or, si j'ai passé rapidement sur des textes dont les pré-requis culturels me paraissaient de moindre importance, comme par exemple l'ensemble du théâtre mirlitonesque dont j'ai d'ailleurs longuement parlé dans un précédent ouvrage¹, je ne pense pas en avoir omis un seul.

Pourquoi ne pas choisir celui que Jarry a voulu le plus accessible, le plus commercial aussi, devant être diffusé par le réseau suspect des ouvrages érotiques? En m'arrêtant à *L'Amour en visites* on ne peut m'accuser de fausser le jeu, puisque ce livre ne relève pas spécifiquement d'une des cultures traitée dans tel chapitre antérieur, et puisqu'il ne requiert aucune compétence préalable du lecteur, mais seulement une appétance, d'ailleurs fortement déçue si l'on en croit l'accueil qui lui fut réservé par son public d'élection, et le fait qu'en dehors des œuvres complètes, il n'a été réimprimé qu'une fois, à 2000 exemplaires, en 1927.

On devrait entrer de plain-pied dans ce livre d'onze brefs chapitres où, selon Louis Perceau, Jarry laisse paraître "quelque chose d'assez nouveau chez lui, un sens aigu de la psychologie, et des dons d'observateur, que ses autres œuvres ne lui avaient pas permis de développer aussi pleinement"².

En d'autres termes, il s'agit là d'une production relativement banale. A tel point que Rachilde, qui conseillait à Jarry d'écrire "comme tout le monde" et qui s'entremet

1. Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, pp. 144-161.

2. Louis Perceau : préface de la 2^e édition de *L'Amour en visites*, Au cabinet du Livre, 1927, p. 8.

pour l'édition originale de l'ouvrage, prêta la main au chapitre VIII, *La Peur chez l'Amour*, sans qu'on ait de raisons de déceler la part de l'un ou l'autre des collaborateurs¹. Dans la mesure où, par signature, Jarry assume la totalité du livre, nous ne précisons pas davantage puisque, dans notre perspective, l'écriture compte moins que le référent culturel.

Tout converge, si je puis dire, pour que le lecteur actuel aborde cette œuvre divertissante et sans prétention avec le maximum de facilité, d'autant qu'un douzième chapitre, *L'Autre Alceste*, qui brode sur la tradition coranique, en a été écarté au dernier moment, pour des raisons de fabrication. Mais c'est sans compter avec deux facteurs de perturbation :

— l'écart temporel, qui a fait disparaître la plupart des constants culturels du récit;

— la réfraction stylistique, propre à l'auteur, de sorte que malgré toutes ses ambitions commerciales, le texte n'est pas culturellement homogène.

On me passera la fantaisie de le prendre comme la base d'un bref répertoire d'histoire culturelle du siècle passé, que je diviserai en quatre chapitres :

1. L'éducation sentimentale d'un jeune bourgeois
2. L'École des femmes
3. Mœurs et passions des Français fin de siècle
4. Cultures implicites, cultures impliquées.

L'éducation sentimentale d'un fils de famille se déroule en cinq épisodes.

Jeune lycéen de 15 ans, Lucien se vante auprès de ses camarades d'avoir déjà connu l'amour. Et il ne peut moins faire que d'aller par la voie la plus périlleuse, retrouver la bonne qui, charitablement, le dépucelle.

A vingt ans, depuis la loi de 1872, il doit faire partie de l'armée active pendant cinq ans, s'il n'est pas déclaré inapte au service militaire (par exemple, pour sa petite

1. Sur cette question de collaboration, voir Noël Arnaud : *Alfred Jarry, op. cit.*, p. 375.

taille). Il porte la tunique bleue et le pantalon garance. C'est en cette tenue, ganté de blanc, et se donnant des airs de capitaine qu'il va rendre visite à une grande cocotte. Non point la simple fille à soldats à deux francs la passe, mais à 50 louis pour la nuit, soit cent francs or! Ceci pour se prouver, ainsi qu'à ses compagnons de chambrée, qu'une femme chic, une Parisienne "*ce n'est que ça*", un prix certain. Mais pour se donner du courage, le petit soldat a bu, et la permission de minuit est bien courte. Il en sera quitte pour une punition, à l'appel du matin.

Et comme la discipline militaire ne lui convient pas, il va chercher à se faire réformer, par protection. Son oncle le recommande à une grande dame, une Duchesse à qui il expose sa situation. Elle accepte d'intervenir auprès du Ministre, et trouve le jeune homme assez impertinent pour lui accorder ses faveurs!

Vient alors l'heure des fiançailles, à 25 ans. Passé le temps des grues, il lui faut s'accorder à une jeune fille pure, cela lui calmera les nerfs, dit-on dans la famille. La fiancée veut bien autoriser un chaste baiser, sur le front, avant la cérémonie officielle mais il n'est pas question d'aller au delà. Il la mord. Scène. Elle pardonnerait si elle pouvait le tenir à sa main. C'est lui qui rompt. Dans tout cela, pas une once d'amour, comme il sied au mariage bourgeois, arrangé par les familles. Qu'à cela ne tienne, il continuera de fréquenter les demoiselles en maison. C'est là qu'il attrapera la vérole, dont il se vantait déjà auprès de la bonne (chapitre VII, Chez le Médecin).

Décidément célibataire, c'est lui désormais qui reçoit la femme adultère (chapitre VIII, La Peur chez l'Amour). Elle raconte ses angoisses pour atteindre sa chambre, et déjà s'esquisse le thème de l'inceste, le mythe de Jocaste que Jarry aurait voulu développer au douzième chapitre.

S'ensuivent les rêveries du poète chez la Muse, les imaginations que suscite le haschich, puis les amours latrinaires de la Mère Ubu, trois chapitres qui nous font quitter le monde bourgeois pour l'univers imaginaire.

On reviendra donc à la typologie féminine que fournit le récit, synthétisant l'imaginaire social de l'époque.

La bonne a des complaisances tarifées pour son patron. Elle vit dans un galetas assez miséreux, s'éclaire à la bougie. "Une descente de lit complète le luxe, mince comme une feuille, couleur de rouille et frangée sur les bords" (PL. I, 846). Elle est sale, porte une camisole de nuit, un jupon de coton. Son lit est fort étroit, ses draps sales et humides... Bien habillée, avec les vêtements que lui laisse sa patronne, elle paraîtrait jolie si elle ne gardait en son intimité les odeurs de son labeur. Mais elle couche gratuitement, par tendresse pour Lucien.

La demi-mondaine a eu un faible pour cet inconnu qui lui a envoyé une lettre drôle. S'il ne vient pas ce soir, elle "lèvera" un vieil habitué du côté du théâtre des Variétés, un simple voyeur...

Elle apparaît à Lucien en peignoir transparent, toute de dentelles vêtue, en point d'Alençon. Son appartement est à la dernière mode : grand escalier à tapis, glaces, lampes à gaz. Le salon est décoré de potiches japonaises, d'un palmier en caisse : au sol traînent des fourrures. Y dominent le parfum et le musc.

La nymphomane du troisième chapitre, que nous n'avons pas encore mentionnée puisqu'elle ne jouait qu'un rôle de repoussoir dans l'éducation sentimentale du jeune homme, fait l'objet d'un bien cruel portrait. Autrefois modèle des grands sculpteurs, égérie des princes de la République, l'âge ne l'a pas conservée à l'égal des marbres qu'elle exhibe. Son entresol sordide conserve la trace de splendeurs passées. On s'y éclaire au pétrole et il n'y a pas l'eau courante.

Le mobilier de la Duchesse ne peut être autre que d'époque Louis XV. Son salon est éclairé de vastes baies et possède le chauffage central. La subtile fragrance de ses parfums, l'élégance stricte de sa tenue et surtout un fin mouchoir de batiste troublent le jeune homme au point qu'on ne peut pas dire et qu'il prétend son état normal comme le Surmâle.

Félicie Picarel, la fiancée, le reçoit en l'absence de ses parents, mais la bonne est là, qui veille et prélève sa taxe au passage. Lucien paraît obsédé par les porcelaines raccommodées et, bien entendu, prête une attention hostile à la description de la robe de mariée, une *berthe* qu'il juge obscène !

Il est clair que chaque femme est à sa place, selon la distribution des rôles voulue par la société, dans sa classe respective. Seul Jarry trouble le jeu en prêtant à son héros un comportement hors norme, comme nous le verrons plus bas.

En toile de fond, les mœurs et les passions des Français sont aussi conformes à l'image que nous en donnent les historiens.

Tout commence avec la scolarité obligatoire, le système permettant de dégager l'élite devenue républicaine, des prix jusqu'à l'Académie française. La vertu des jeunes filles est un capital, mais les adultes trouvent des accommodements avec le ciel. Une dame de haut rang se doit d'avoir son jour de charité.

La maladie est représentée par la nymphomanie, où il est fait appel aux aliénistes de Sainte-Anne, à l'École française de psychiatrie dont nous avons déjà parlé. Mais aussi par l'accouchement et, parallèlement, les soins dentaires.

Le commerce est évoqué par la Vieille Dame, qui se fournit à bon marché au Carreau du Temple. Le restaurant à la mode est le Foyot (PL. I, 867) que nous avons déjà nommé à propos de Laurent Tailhade. Et bien sûr, on ne saurait mentionner Paris sans parler de son célèbre Chabonais (PL. I, 868), maison de passe qui se vantait de recevoir les plus célèbres notabilités.

Exclus de cette normalité française, mais néanmoins mentionnés, voici le type breton (PL. I, 854) dont nous avons traité au chapitre I, et la juive (PL. I, 855) — qui, au demeurant, ne l'est pas et ne peut donc se conformer au comportement intéressé qu'on lui suppose.

Si nous devons poursuivre ce bref manuel d'histoire culturelle accompagnant la lecture de *L'Amour en visites*, nous récapitulerions ici tout ce dont nous avons traité au cours de cet essai :

D'abord l'Histoire, celle de la République dont Félix Faure est le président de 1895 à 1899 (son portrait est dans la chambre de la bonne), qui a failli tourner au césarisme avec le général Boulanger (que la vieille Dame, autrefois sa maîtresse, appelle Mitron) et que la propagande par le fait des anarchistes a confortée dans ses orientations bourgeoises.

Puis les traditions populaires, toujours vivaces : le langage des fleurs (PL. I, 878), l'arbre de mai (PL. I, 887) que l'on plante pour honorer une personne. Plus trivial, l'œil au fond du pot de chambre (PL. I, 190) et toute l'industrie de vidange exploitée par Ubu au chapitre onze. Au plan du légendaire, on évoquerait le folklore breton, la ville d'Ys engloutie (PL. I, 891) et tout le merveilleux, issu du *Livre de Marco Polo*, au chapitre X, dont Thieri Foulc, après Queneau (via Saillet) a montré l'art de synthèse¹. A lui seul ce chapitre justifierait une glose égale à celle que l'on a déjà consacrée à Ubu par la variété des traits culturels mêlés.

Traitant de croyances et de religions, on devrait alléguer la Bible, et surtout l'Apocalypse (à laquelle Jarry se réfère au moins trois fois (PL. I, 884, 890, 898); la mythologie grecque et latine; mais aussi les Vedas indiens; puis les dogmes et le rituel chrétien, dont l'Immaculée Conception (PL. I, 881).

Dans la foulée, on enchaînerait sur la philosophie. Swendenborg allégué par la mystique Vieille Dame, Nietzsche fréquenté par le poète, et le grand Fechner, théoricien des anges et de la sphère parfaite à quoi s'égalent Ubu (PL. I, 188). De là on en viendrait aux sciences exactes, à l'astronomie, à l'échelle des sphères (PL. I, 884) et l'on ne

1. Voir Thieri Foulc : "De la schématisation du Paradis - Chaîne didactique sur le Vieux de la montagne d'Alfred Jarry". *Subsidia Pataphysica* n° 23, 13 palotin 101, pp. 104-119.

pourrait s'empêcher de reparler de littérature, affichée ou parodiée : le cher Rabelais, Nerval, Laforgue, Villiers, Mallarmé, sans omettre la peinture avec Gustave Moreau (PL. I, 868), et d'ordre commun, la presse destinée aux militaires et collégiens (PL. I, 853), les feuilletons (PL. I, 877) etc.

Le décodage de ces références culturelles implicites est singulièrement compliqué par Jarry qui ne se contente pas de disséminer les allusions, d'user du burlesque pour chanter les malheurs conjugaux du Père Ubu, de la parodie de Musset, Laforgue et Villiers pour développer le dialogue du Poète et de la Muse, de broder cinq actes schématiques sur les aventures de Marco Polo, y mêlant le prêtre Jean, le khalife Hakem de Nerval, la fabuleuse Manti-chore de Sébastien Münster.

De fait, tous les chapitres, ou presque, sont construits sur une amphibologie, équivoque maudit ou maudite ! C'est ici que le style de l'auteur trouble la lecture, brouille le repérage des cultures. La visite à la bonne est contée comme une Visite à l'Académie (au double sens du mot). La grande horizontale est le lieu, si je puis dire, d'un naufrage. La Vieille Dame inverse le texte *d'Aurélia*. Chez la grande dame, qui a "la taille comme une hampe de drapeau" (PL. I, 867), Lucien hisse le drapeau tandis que c'est la petite cousine elle-même qui inverse les mots, relatant l'extraction d'une dent comme un accouchement. La visite à la fiancée est encore une métaphore maritime : à la pêche au requin, le fil casse, et c'est la rupture. Chez le médecin, Lucien confond volontairement couvent et bordel. La Peur joue sur la mer maternelle. Si Pierrot poète se prend pour Dieu, sa muse Colombine n'est qu'une poupée mécanique. Le Vieux de la Montagne entraîne la confusion totale de la veille et du rêve. Enfin l'épisode ubuesque est l'occasion de développements hautement philosophiques purement scatologiques. Ou l'inverse, ce qui est la même chose pour Jarry.

Là encore, sous l'apparente facilité, Jarry déjoue notre attente. Mais il renforce d'autant ma conviction que

l'analyse des faits culturels s'impose avant toute lecture de ses œuvres. Ou mieux, parallèlement.

Il serait évidemment plus simple, et plus gratifiant de mettre en relation tel chapitre d'histoire culturelle avec tel ouvrage. Voulez-vous goûter *Messaline*? Lisez au moins le manuel pratique d'antiquités latines. Voulez-vous saisir *L'Amour absolu*? Prenez auparavant les traités de Charcot, les Annales de la Salpêtrière...

Hélas, ce n'est pas suffisant, et *L'Amour en visites* nous démontre qu'il faut tenir en même temps tous les fils culturels que nous avons déroulés depuis le début. Car, dans quelque genre qu'il s'exerce, Jarry reste fidèle au principe de synthèse énoncé dès l'origine de ses littératures.

Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui me comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté. (PL. I, 972).

Ce monstre, c'est César Antéchrist, fait de plusieurs livres agglomérés, qui a toute la rondeur d'Ubu, aussi bien que le Surmâle, indien de Théophraste devenu Peau rouge, homme ordinaire comme le héros de *Par la taille*, capable des prouesses sexuelles que l'on sait, mais aussi de meurtres sadiques, dont la fin est comparée à celle "du Roi des Juifs diadémé d'épines et cloué en croix" (PL. II, 268).

L'esthétique du XIX^e siècle se plaisait à classer les arts selon qu'ils étaient de l'ordre de l'espace ou du temps. Jarry lui-même se réfère à cette conception, semblant privilégier la peinture, capable de fournir une synthèse simultanée, sur la littérature, nécessairement successive (C. V., 560-61). Quelle que soit notre vitesse de lecture, il est sûr que nous ne pouvons saisir tous les mouvements d'une page de la même façon que nous faisons pour un tableau. On n'a pu, à ce jour, s'affranchir de la linéarité et de la successivité de l'écriture alphabétique. Pourtant,

tout texte de Jarry me semble tendre vers cet idéal en plaçant sur le même plan et dans le même espace l'ensemble le plus dense de faits culturels divers, épars dans le temps et dans les lieux appartenant aux niveaux les plus contrastés.

Cela procède d'une technique de composition dont *Jarry s'est expliqué lui-même dans une chronique de La Plume* en 1903 :

... un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mise en présence de l'insurpassable — du chef-d'œuvre —, il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre qui, selon une expression sportive, ici fort juste, sert "d'entraîneur". (PL. II, 393).

Soulignons le terme de *transposition*. C'est ce que fait constamment Jarry avec les diverses cultures dont il s'imprègne, qu'il ingurgite et transmute comme l'alchimiste, changeant le plomb en or.

Et comme l'alchimiste à qui le temps indiffère, Jarry place ces chefs-d'œuvre d'emblée dans l'éternité en se jouant de l'anachronisme, en télescopant les civilisations et les cultures afin d'imposer le livre à venir, celui qu'on trouvera toujours nouveau puisqu'il embraye l'imagination vers des sphères inconnues.

Bibliographie

On ne signale ici que les ouvrages ou articles qui ont directement inspiré cet essai.

Pour ce qui concerne les œuvres d'Alfred Jarry, renvoi est fait, globalement, à l'édition de la Pléiade, accompagnée d'une abondante bibliographie. Cependant, sont mentionnées les éditions critiques auxquelles je me suis référé.

Seul le lieu d'édition autre que Paris est indiqué.

I — OEUVRES D'ALFRED JARRY

Oeuvres complètes I : textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972, 1318 p. [Ontogénie, Les Minutes de sable mémorial, La Revanche de la nuit, César-Antéchrist, Ubu Roi, Ubu Enchaîné, Ubu Cocu, Almanachs du Père Ubu, Ubu sur la butte, Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, Les Jours et les nuits, L'Amour en visites, L'Autre Alceste, L'Amour absolu, L'Ymagier, Perhinderion, Textes critiques et correspondance jusqu'en 1889].

Oeuvres complètes II : édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1987, 1014 p. [La Balade du vieux marin, Les Silènes, Léda, Messaline, Olalla, Le Surmâle, La Chandelle verte, Poèmes, L'Objet aimé, Textes critiques et divers].

Oeuvres complètes III : édition établie par Henri Bordillon, avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1988, 1112 p. [Pieter de Delft, Jef, Le Manoir enchanté, L'Amour maladroit, Le Bon Roi Dagobert, Par la taille, Le Moutardier du pape, La Papesse Jeanne, Pantagruel, La Dragonne, Albert Samain souvenirs, correspondance 1900-1907, Appendice : Notes sur Alfred Jarry par sa sœur Charlotte].

- L'Amour en visites* (1898), préface de Louis Perceau, Au Cabinet du livre, 1927, 197 p. ill.
- Correspondance avec Félix Fénéon*, avant-lire par Henri Bordillon, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1980, 34 p.
- Léda*, préface de Noël Arnaud, introduction et notes par Henri Bordillon, postface de Patrick Besnier, Ed. Christian Bourgeois, 1981, 112 p.
- Le Manoir enchanté* et quatre autres œuvres inédites présentées par Noël Arnaud, La Table Ronde, 1974, 252 p.
- Messaline*, roman de l'ancienne Rome, suivi de *Madrigal*, publié avec une préface et des notes par les soins de Thieri Foulc, Ed. Eric Losfeld, Coll. "Merdre", 1977, 224 p.
- Messalina*, romanzo dell'antica Roma, traduzione, introduzione e commenti di Brunelle Eruli, Roma, Ed. Espansione, 1979, 256 p.
- Les Minutes de sable mémorial. César-Antéchrist*, édition présentée et annotée par Philippe Audoin, Poésie/Gallimard, 1977, 249 p.
- La Papesse Jeanne*, roman médiéval, traduit par Alfred Jarry et Jean Saltas de l'œuvre grecque d'Emmanuel Rhoïdès, suivi de *Le Moutardier du pape*, opérette bouffe en trois actes, édition établie et présentée par Marc Voline, Nouvelles éditions Oswald, 1981, 280 p.
- Le Surmâte*, roman moderne, publié avec une préface et des notes par les soins de Thieri Foulc, Ed. Eric Losfeld, Coll. "Merdre", 1977, 185 p.
- Ubu*, Ubu Roi, Ubu Cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte, publiés sur les textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. "Folio", 1978, 533 p.
- Ubu intime*, pièce en un acte et divers inédits autour d'Ubu, présentés et annotés par Henri Bordillon, éd. Folle Avoine, 1985, 208 p.

II — ETUDES : LIVRES

- Arnaud (Noël), *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, coll. "Vies perpendiculaires", 1974, 464 p. ill.
- Arrivé (Michel), *Les Langages de Jarry*, essai de sémiotique littéraire, Klincksieck, 1972, 384 p.
- *Lire Jarry*, Bruxelles, éd. Complexe, 1976, 172 p.
- Bakhtine (Michel), *L'Oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, 475 p.
- *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, 488 p.
- Balibar (Renée), *Les Français fictifs*, le rapport dans les styles littéraires au français national, Hachette-Littérature, 1964, 295 p.
- Baudelaire (Charles), *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1954, 1575 p.
- Béhar (Henri), *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, 304 p.

- Beroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir...*, édition du bibliophile Jacob, Charpentier, 1870.
- Bescherelle (Ainé), *Nouveau dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Garnier frères, 4 vol., 1887.
- Bethlenfavy (Marina), *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle*, esquisse d'une typologie, Genève, Droz, 1979, 146 p.
- Bolleme (Geneviève), *Les Almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles*, essai d'histoire sociale, Paris-La Haye, Mouton et Cie, 1969, 152 p.
- *La Bibliothèque bleue*, la littérature populaire en France au XVIII^e et XIX^e siècles, éd. Gallimard-Juliard, coll. "Archives", 1971, 274 p.
- *La Bibliothèque bleue*, anthologie d'une littérature "populaire", appendice et index établis par Nora Scott, Flammarion, 1975, 490 p.
- Bonnefoy (Claude), *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, 1966, 223 p.
- Bordillon (Henri), *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, éd. Siloe, 1986, 224 p.
- Boys (C. V.), *Bulles de savon*, quatre conférences sur la capillarité faites devant un jeune auditoire par, traduit de l'anglais par Ch. Ed. Guillaume avec de nouvelles notes de l'auteur et du traducteur, Gauthier-Villars, 1892, 145 p.
- Breton (André), *Nadja*, Gallimard, 1928, 220 p.
- *La Clé des champs* (1953), J. J. Pauvert, 1967, 342 p.
- Brierre de Boismont (A.), *Des Hallucinations* ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme, Germer-Baillière, 1845, 615 p.
- Bruneau (Jean), *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, Armand Colin, 1962, 639 p.
- Calvet (Jean), *L'Enfant dans la littérature française*, Lanore, 1930, 2 vol.
- Caradec (François), *A la recherche d'Alfred Jarry*, Seghers, 1974, 148 p.
- *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse, 1977, 255 p.
- Carassus (Emilien), *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914*, Armand Colin, 1966, 649 p.
- Centre culturel international de Cerisy, *Alfred Jarry*, sous la direction de Henri Bordillon, Ed. Pierre Belfond, 1985, 320 p.
- Charle (Christophe), *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 207 p.
- Chassé (Charles), *Sous le masque d'Alfred Jarry, les sources d'Ubu roi*, Floury, 1921, 96 p.
- Chombart de Lauwe (Marie-José), *Un monde autre : l'enfance dans ses représentations et son mythe*, Payot, 1971, 445 p.
- Crookes (William), *Discours récents sur les recherches psychiques*, traduits par M. Sage, Ed. P. G. Leymarie, 1903, 50 p.

- Crubellier (Maurice), *Histoire culturelle de la France XIX^e-XX^e siècles*, Armand Colin, 1974.
- *L'Enfance et la jeunesse dans la société française 1800-1950*, Armand Colin, coll. "U", 1979, 389 p.
- Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Hachette, 1877-1919, 6 vol.
- Dubois (Jacques), *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, 188 p.
- Ellul (Jacques), *Métamorphoses du bourgeois*, Calman-Lévy, 1967, 302 p.
- Eruli (Brunella), *Jarry i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini editore, 1982, 248 p. h. t.
- Falucci (Clément), *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle*, Toulouse, Privat 1939, 667 p.
- Festugiere (R. P.), *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, J. Gabalda et Cie, 1944, t. I : L'Astrologie et les sciences occultes, 424 p.
- Gaignebet (Claude), *Le Folklore obscène des enfants*, Maisonneuve et Larose, 1974, 357 p.
- Gerbod (Paul), *La Condition universitaire en France au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1965, 722 p.
- *La Vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle*, Hachette, 1968, 272 p.
- Gourmont (Rémy de), *Le Latin mystique*, les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen-Age, préface inédite de l'auteur, Crès et Cie, 1912, 423 p. (1^{re} édition 1892).
- *Le Chemin de velours*, Crès, 1923, 329 p.
- *M. Croquant*, préface de Gaston Picard, Stock, coll. "Les contemporains-Oeuvres et portraits du XX^e siècle", 1928, 64 p.
- *Le Joujou patriotisme*, introduction et notes par J. P. Rioux, Pauvert, coll. "Libertés" n° 53, 1967, 128 p.
- Grand Larousse de la langue française*, Librairie Larousse, 1976, 7 vol.
- Grandville, *Un autre monde*, reproduction en fac-similé de l'édition originale de 1844, précédée d'un hommage à Grandville par Max Ernst et d'un texte de Pierre Restany, Les Libraires associés, 1963, 297 p.
- [Hermès Trismégiste], *Corpus hermeticum*, texte établi par A. D. Nock et traduit par A. J. Festugière, Société d'édition les Belles-Lettres, coll. "Guillaume Budé", 1945-1954, 4 vol.
- *Hermès Trismégiste*, traduction complète, précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par Louis Ménard (réédition), La Maisnie, 1979, CXI-302 p.
- Hersart de la Villemarqué, *Barzaz Brez*, chants populaires de la Bretagne (1841), Librairie académique Perrin, 1963.
- Hervey de Saint Denys, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, préface de Robert Desoille, Tchou, 1964, 402 p.
- Isambert-Jamati (Viviane), *Crises de la société, crises de l'ensei-*

- gnement, sociologie de l'enseignement secondaire français, Presses Universitaires de France, 1970, 400 p.
- Jarry (Charlotte), *Notes sur Alfred Jarry*, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1981, n. p.
- Kristeva (Julia), *La Révolution du langage poétique*, l'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé, Le Seuil, coll. "Tel Quel", 1974, 646 p. ill.
- Labuda (Aleksander), *Lecture des Chants de Maldoror*, Wrocław, *Romanica Wratislaviensia*, XIII, 1977, 116 p.
- Lanson (Gustave), *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925), (réimpression), Genève, Slatkine, coll. "Ressources", 1979, 57 p.
- Larousse (Pierre), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1878, 16 vol.
- Lasegue (Charles), *Ecrits psychiatriques*, Toulouse, *Privat*, 1971, 175 p.
- Lebois (André), *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Le Cercle du Livre, coll. "Les Univers de la littérature", 1950, 240 p.
- Lemaître (Alexis), *Potaches et bachots*, Firmin Didot, 1893, 377 p., 40 ill.
- Lévi (Eliphas), *Le Livre des splendeurs*, Chamuel, 1894, t. VIII, 333 p.
- *Histoire de la magie*, avec une exposition claire et précise de ses rites et de ses mystères par —, nouvelle édition, Félix Alcan, 1892, 560 p.
- (Abbé Constant), *Dogme et rituel de la haute magie (1856)*, 3^e édition, Félix Alcan, t. I, 391 p. t. II, 560 p.
- Litré (Emile), *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1863-1877, 5 vol.
- Maitron (Jean), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier, Troisième partie 1871-1914*, Ed. Ouvrières, 1973-77, 6 vol.
- *Le Mouvement anarchiste en France*, Ed. François Maspéro, 1983, 2 vol. (485 p. et 439 p.).
- Mandrou (Robert), *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Stock 1964, 2^e édition 1975, 262 p.
- Mauclair (Camille), *Re Soleil des morts* (1897), Paris-Genève, Slatkine, 1979, XII, 256 p.
- Maury (Alfred), *Le Sommeil et les rêves*, études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil, Didier et Cie, 1878, 476 p.
- Mercier (Alain), *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, I — Le Symbolisme français, Nizet, 1969, 286 p.
- Michelet (Victor-Emile), *Les Compagnons de la hiérophanie*, souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIX^e siècle, Dorbon aîné (s.d.) [1938], 141 p.
- Milner (Max), *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Corti, 1960, 2 vol.

- Mistler (Jean), *Epinal et l'imagette populaire*, Hachette, Bibliothèque des Guides Bleus, 1961, 192 p.
- Perzon (R. P. Dom.), *Antiquité de la nation et de la langue des Celtes, autrement appelez Gaulois*, chez Jean Boudot, imprimeur du roy, 1703, in 12°, 439 p.
- Primault (Max), Lhong (Henry), Malrieu (Jean), *Terres de l'enfance. Presses Universitaires de France, 1961, 205 p.*
- Prost (Antoine), *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Armand Colin, coll. "U", 1968, 525 p.
- Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, Grasset, 1928, 227 p.
- Renan (Ernest), *L'Antéchrist*, Michel Lévy, 1873, 572 p.
- Renard (Jules), *Journal (1887-1919)*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, LXI — 1426 p.
- Ribot (Théodule), *Les Maladies de la mémoire*, Baillière, 1881, 169 p.
- Robert (Paul), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e édition, entièrement revue et enrichie par Alain Rey, 1985, 9 vol.
- Rolland de Renéville (André), *Univers de la parole*, Gallimard, 1944, 209 p.
- [Ruscelli], *Les Secrets du Seigneur Alexis Piemontois et d'autres auteurs bien expérimentés et approuvés*, Anvers, imprimeur Plantin 1544, in 8°, 559 p.
- Saillet (Maurice), *Sur la route de Narcisse*, Mercure de France, 1958, 256 p.
- Schwob (Marcel), *Le Livre de Monelle (1894)*, préface d'Hubert Juin, Ed. 10 × 18, 1979, 313 p.
- Tailhade (Laurent), *L'Ennemi du peuple par Henrik Ibsen*, conférence, Société libre d'édition des gens de lettres, 1900, 32 p.
— *Les plus belles pages de Laurent Tailhade*, préface de Fernand Kolney, A. Quignon, 1928, 685 p.
- Tailhade (Mme Laurent), *Laurent Tailhade au Pays du Mufle*, A. Quignon, 1927.
- Thomson (Sir William — Lord Kelvin), *Conférences scientifiques*, Gauthier-Villars, 1893.
- Topffer (Rodolphe), *M. Jabot, M. Crépin, M. Vieux bois, M. Pencil, Docteur Festus, Histoire d'Albert, M. Cryptogame*, Pierre Horey, 1975, 285 p.
- Toursch (Victor), *L'Enfant français à la fin du XIX^e siècle d'après ses principaux romanciers*, thèse pour le doctorat d'université, 1939, 179 p.
- Tzara (Tristan), *Oeuvres complètes*, t. V, Les Ecluses de la poésie, Flammarion, 1982, 714 p.
- Variot (Jean), *Théâtre de tradition populaire*, Marseille, Robert Laffont, 1942, 460 p.
- Zohar (Le), *le livre de la splendeur*, Extraits choisis et présentés par

Gershom Scholem, trad. de l'anglais par Edith Ochs, Le Seuil, coll. "Points", 1980, 113 p.

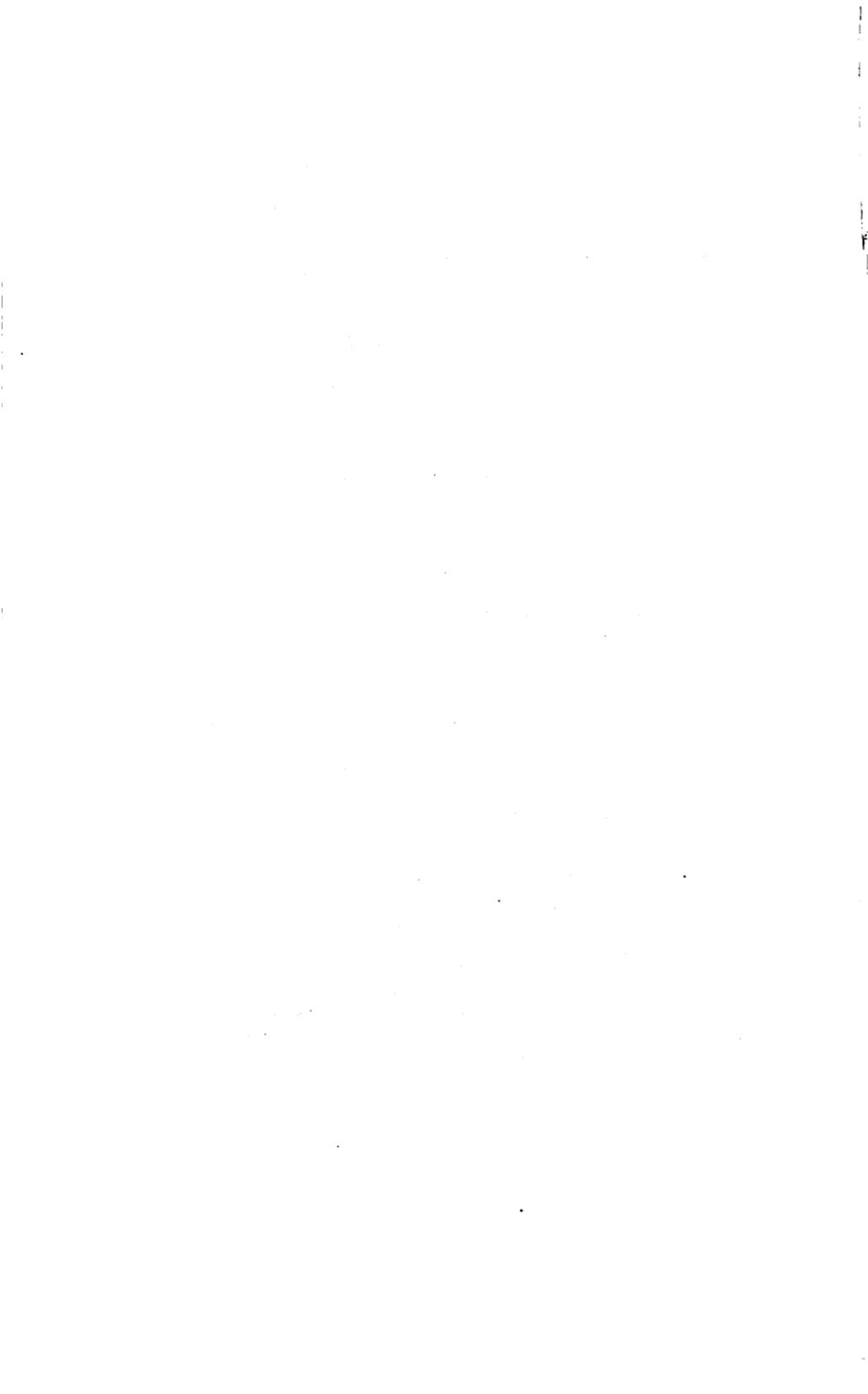
III — ETUDES : ARTICLES

- Arnaud (Noël), "De Messaline au Tzar de toutes les Russies", *L'Etoile-Absinthe* n° 1-2, 1979.
- "Jarry et le mirliton", *Europe*, n° 623-24, mars-avril 1981, pp. 62-80.
- Arrivé (Michel), "Jarry aux prises avec le quotidien — à propos de quelques lettres à Claude Terrasse", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 81-95.
- Aubery (Pierre), "L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme", *Le Mouvement social*, n° 69, oct.-déc. 1969, pp. 21-34.
- Béhar (Henri), "Jarry devant la critique contemporaine", *Les littératures de langues européennes au tournant du siècle*. Lectures d'aujourd'hui, série A, Cahier II, 1976, pp. 65-72.
- * "Du mufle et de l'algolisme chez Jarry", *Romantisme*, n° 17-18, 1977, pp. 185-201.
- "Jarry à l'épreuve", *L'Etoile-Absinthe*, n° 9-12, 1981, pp. 119-125.
- * "La culture potachique à l'assaut du symbolisme. Le cas Jarry", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 17-34.
- "Jarry joué", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 145-157.
- * "Jarry, l'almanach et le fleuve oral", *L'Etoile-Absinthe*, n° 19-20, octobre 1984, pp. 31-39.
- * "Jarry, Rousseau et le populaire", *Le Douanier Rousseau*, Catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 1984, pp. 25-29.
- * "Jarry et l'imagerie populaire", *L'Esprit créateur* (Bâton Rouge), vol. XXIV n° 4, winter 1984, pp. 36-47.
- * "L'écriture du rêve dans *Les Jours et les Nuits*", dans : *Alfred Jarry, Colloque de Cerisy*, Belfond, 1985, pp. 137-153.
- * "Hermétisme, pataphysique et surréalisme", *Proceedings of Xth Congress of the InternatibnartComparative Literature Association* 1982, New York, Garland Publishing Inc. 1985, vol. II, pp. 495-504.
- * "Les pré-requis culturels de la lecture littéraire : le cas Jarry", dans : *La Lecture littéraire*, actes du colloque de Reims, publiés sous la direction de Michel Picard, Ed. Clancier-Guénéaud, 1987, pp. 312-328.
- Besnier (Patrick), "La Bretagne dans quelques œuvres d'Alfred Jarry", *Mémoires de la Société d'émulation des Côtes du Nord*, tome C. II, Saint-Brieuc, 1974, pp. 3-16.
- Bolecki (Włodzimierz), "L'espace socio-culturel de la lecture", *Romantica Wratislaviensis* XX, Wrocław, 1983, pp. 73-81.

La teneur des articles précédés d'un * se retrouve dans le présent ouvrage.

- Bonnaure (Jacques), "Les Jours et les Nuits, une chronique perverse", *L'Etoile-Absinthe* n° 4, déc. 1979, pp. 31-36.
- Bordillon (Henri), "L'Amour absolu, rêve mallarméen", *L'Etoile-Absinthe*, n° 1-2, pp. 29-51.
- "Jarry en 1891; documents présentés par —", *L'Etoile-Absinthe*, n° 3, octobre 1979, pp. 51-53.
- "Et Jarry créa la Bretagne", *Les Bretagnes de Jarry*, Rennes, maison de la Culture, nov. 1980, pp. 9-15.
- "En marge de *L'Amour absolu*", *L'Etoile-Absinthe* n° 13-14, 1982, pp. 37-40.
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 10, Expojarrysition, 15 clinamen 80 [1953].
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 22-23, 22 palotin, 83 E. P. [Navigation de Faustroll].
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossier 27, 21 décervelage 92. *Dossier de la Dragonne* déchiffré et provisoirement commenté par Maurice Saillet avec la collaboration de J. H. Sainmont.
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, *Subsidia pataphysica* n° 19 2 pédale 100 [1973], [La course des 10 000 milles].
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, *Subsidia pataphysica* n° 20-21, Gidouille 100 [1973, *Le Surmâle*].
- Cahiers du Collège de Pataphysique*, *Organographes du cymbalum pataphysicum* n° 15-16 [18 janvier 1982, *Faustroll* annoté].
- Caradec (François), "Éléments d'une contribution d'apparence lexicographique à l'étude de Rabelais dans l'œuvre de Jarry". *L'Etoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, pp. 16-28.
- "Notules", *L'Etoile-Absinthe* n° 29-30, 1986, pp. 32-33.
- David (Sylvain-Christian), "Le Regard d'Alfred Jarry", *L'Etoile-Absinthe* n° 9-12, 1981, pp. 37-41.
- "Pataphysique et psychanalyse", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 52-61.
- Eruli (Brunella), "Sur les sources classiques de *Messaline* : collages et montages", *L'Etoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, pp. 66-82.
- "L'immaculée conception", *L'Etoile-Absinthe*, n° 7-8, déc. 1980, pp. 49-60.
- "Schwob et Jarry", *L'Etoile-Absinthe*, n° 19-20, 1983, pp. 3-14.
- Etoile-Absinthe (L')*, Société des Amis d'Alfred Jarry, n° 1 à 34 (1979-1987).
- Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, numéro spécial Alfred Jarry.
- Favre (Yves-Alain), "Précisions sur Jarry et Mallarmé", *L'Etoile-Absinthe*, n° 13-14, 1982, pp. 23-24.
- Foulc (Thieri), "De la schématisation du Paradis, chaîne didactique sur le Vieux de la montagne d'Alfred Jarry", *Subsidia pataphysica*, n° 23, 13 palotin 101, pp. 104-119.
- Gayot (Paul), "l'Odyssée de l'histoire", *Subsidia pataphysica*, n° 19,

- 2 pedale 100, pp. 19-47.
- "Gloses en marge du Surmâle d'Alfred Jarry", *Subsidia pataphysica*, n° 20-21, Gidouille 100, pp. 17-116.
- Grubbs (Henry-Alexander): "L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-septembre 1935, pp. 437-440.
- Gourmont (Rémy de), "La littérature Maldoror", *Mercure de France*, 1891.
- "L'Ymagier", *L'Ymagier* n° 1, octobre 1984, pp. 6-7.
- Hertz (Henri), "Ubu et les professeurs", *Nouvelle Revue Française*, septembre 1924.
- Lascaux (Michel), "Folklore et poésie : la Menée Hennequin de Jarry", *L'Etoile-Absintbe*, n° 1-2, mai 1979, pp. 3-15.
- Lie (P.), "Comment Jarry et Lugné-Poe magnifièrent Ubu à l'Oeuvre", *Cahiers du collège de Pataphysique*, n° 3-4, pp. 37-51.
- Markale (Jean), "La mythologie celtique dans l'œuvre de Jarry", *L'Etoile-Absintbe*, n° 1-2, 1979, pp. 98-103.
- "Les contes populaires oraux", *Europe*, n° 625, mai 1981.
- Mourier-Casile (Pascaline), "Amorphes et polymorphes : Jarry modern-style?", *L'Etoile-Absintbe*, n° 25-28, 1985, pp. 117-133.
- Murphy (Patricia), "Rabelais and Jarry", *The French Review*, vol. LI n° 1, octobre 1977, pp. 29-36.
- Ponton (Rémy), "Programme esthétique et capital symbolique", *Revue française de sociologie*, n° XIV, 2, pp. 202-220.
- Raymond (François), "Du poteau rouge à la chandelle verte", *Subsidia pataphysica*, n° 20-21, Gidouille 100, pp. 19-48.
- Revue des Sciences Humaines*, "La littérature dans l'école, l'école dans la littérature", présenté par Roger Fayolle, Lille, 1979, n° 174, 2.
- Revue des Sciences Humaines*, "Alfred Jarry", Lille, 1986, n° 203.
- Saillet (Maurice), "Note sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Nelle série, dossier 26, 22 merdre XCI, pp. 11-14.
- "Dossier de la Dragonne", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n. s. n° 27, 21 décervelage XCII, pp. 4-113.
- Sainmont (J. H.), "Petit guide illustré pour la visite de César Antéchrist", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 5-6, pp. 53-65.
- "L'interminable histoire du Pantagruel", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 15, pp. 19-37.
- Simon (Yves), "Jarry et l'Angleterre : Monsieur Dieu, Shakespeare et moi", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 184-197.
- Stehlin (Catherine), "Jarry, le cours Bergson et la philosophie", *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, pp. 34-51.



Index des noms cités

- Achille, 182.
Agrippine, 169.
Aldrovand, 122, 127.
Andilly A. d', 176.
Apollinaire G., 16, 231, 278.
Aristophane, 84.
Aristote, 9, 158, 184, 280.
Arnaud Abbé, 184.
Arnaud N., 49, 50, 88, 89, 104, 105, 109, 121, 132, 139, 144, 203, 228, 238, 254, 257, 283.
Arrivé M., 104, 147, 178, 187, 188, 206, 228.
Aubery P., 237.
Audoin P., 45.
Augier E., 250.
Azam P., 18, 201, 212.

Bakhtine M., 90, 91, 92, 112, 113.
Bakounine M., 235.
Baldini B., 122.
Balding H. dit Grien, 122.
Balibar R., 77, 78.
Barrucand V., 248.
Baudelaire C., 183, 184, 206, 208, 210, 249, 266, 272.
Bauer H., 101, 102, 238, 255, 257.
Beardsley A., 234.
Béhar H., 12, 87, 90, 96, 127, 138, 139, 167, 171, 180, 181, 185, 206, 256, 282.

Bell C., 194.
Benedix, 87, 181.
Bergson H., 9, 18, 84, 152, 197, 198, 201, 202, 205.
Bernard E., 38, 120, 229.
Bernheim, 18.
Béroalde de Verville F., 141, 142, 146.
Besnier P., 31, 32, 33, 56, 60.
Bescherelle A., 155.
Bethlenfavy M., 77.
Blandez F., 120, 124.
Bloy L., 222, 226.
Bois J., 269.
Bolecki W., 8.
Bolleme G., 117, 128.
Bonnard P., 128, 230, 232.
Bonnefoy C., 253.
Bonnat L., 231.
Bordillon H., 25, 37, 55, 60, 137, 144, 178, 224, 225, 240, 244, 258.
Bossuet, 9, 89.
Bouguereau, 231.
Boulangier Général G., 287.
Bourdon B., 82, 89, 152, 197.
Bourneville D., 212.
Boys C. V., 194.
Brecht B., 112.
Breton A., 30, 31, 243, 266.
Brière de Boismont A., 203.

- Brisset, J. P., 190, 270.
 Britannicus, 162.
 Brumoy P., 189.
 Bruneau J., 78, 106.
 Buffon, 184, 190.
 Burgmair H., 122.
 Byron Lord, 86.
- Caligula, 162.
 Callot J., 122.
 Calmette G., 258.
 Calpurnie, 163.
 Calvet J., 77.
 Camus A., 78.
 Caradec F., 26, 44, 47, 49, 58,
 63-65, 79, 91, 99, 105, 142,
 146, 252.
 Carassus E., 237, 240.
 Carrère J., 246.
 Caserio, 236.
 Cervantes, 183.
 Cézanne P., 231.
 Charcot J. M. Dr., 18, 212, 215,
 289.
 Charle C., 108, 114.
 Charles X, 255.
 Chassé C., 36, 91, 95, 97, 144.
 Chilra J. de, voir Rachilde.
 Chombart de Lauwe M. J., 77.
 Chrétien de Troyes, 52, 59.
 Christophe, 88.
 Cicéron, 84.
 Claude, 162-165, 167-169, 182.
 Clémenceau G., 247.
 Cléopâtre, 163, 227.
 Cohen A., 246.
 Coleridge S. T., 65, 113, 179.
 Collière M., 244.
 Corneille P., 88.
 Coué E., 18.
 Courriere B. de, 238.
 Cranach L., 120, 122.
 Crookes W., 194, 195.
 Crubellier M., 77.
 Curce C., 123, 175.
 Cyrano de Bergerac S. de, 178.
- Dante, 183.
 Danville G., 201.
 Darenberg-Saglio, 17, 165.
 Darien G., 226.
 Darwin C., 169, 193, 280.
 Daudet A., 77.
 David S. C., 37, 199, 223, 228.
 Degas E., 231.
 Delassalle G., 248.
 Delormel, 36.
 Demolder E., 147.
 Denis M., 230.
 Desbordes-Valmore M., 179.
 Descartes R., 198, 280.
 Desoille R., 202.
 Despautères, 146, 159.
 Detaille E., 231.
 Dewar J. Sir, 195.
 Dion Cassius, 162, 169.
 Dreyfus A., 259.
 Dubois J., 114.
 Dubois-Desaulle, 258.
 Dubreuil T., 122.
 Duchamp M., 121.
 Duhamel M., 46.
 Dumas A. fils, 250.
 Durand, 159.
 Durand-Ruel P., 229.
 Dürer A., 120, 122, 123, 175, 176.
 Duval C., 236.
 Duviquet G., 160.
- Ellul J., 256.
 Elskamp M., 123, 226.
 Emmerich C., 176.
 Eruli B., 125, 126, 156, 165, 167,
 212.
 Esnault G., 79.
 Esquirol J. E., 203.
 Euripide, 160.
- Falucci C., 78.
 Faraday M., 193.
 Fargue L. P., 132.
 Faure F., 287.
 Faure S., 241.

- Favre Y. A., 224.
 Fayolle R., 78.
 Fechner G. T., 199-201, 287.
 Fénelon F., 69, 109, 184, 240, 248, 258.
 Ferry J., 9, 75, 153.
 Festugière R. P., 274.
 Fétis, 184.
 Filiger J., 38, 39, 121, 229, 230, 232, 233.
 Flaubert G., 77, 78, 106, 151, 252.
 Florian J. P., 87, 180.
 Folioley, 80.
 Fort P., 108, 125.
 Foule T., 161, 169, 272, 287.
 Fourier C., 244.
 Fournière, 248.
 France A., 77.
 Freud S., 18, 91, 176, 199, 210.

 Gaignebet C., 76, 99.
 Galland A., 180.
 Gandillon Gens d'Armes C., 84.
 Gaud C., 248.
 Gauguin P., 37, 120, 228-232.
 Gautier T., 206, 210.
 Gémier F., 254.
 Gengis Khan, 84, 112.
 Georges, 248.
 Georhin, 122, 123, 126, 175.
 Gerbod P., 77.
 Geret J. et P., 125.
 Gide A., 263.
 Godichon A., 246.
 Goethe J. W. Von, 86, 183.
 Gorvel, 28, 54.
 Goulle A., 247.
 Goureau, 184.
 Gourmont R. de, 13, 103, 104, 105, 109, 110, 118-121, 123, 137, 170, 175, 222, 230, 232, 234, 237-240, 243.
 Goya F., 86.
 Grabbe C. D., 113, 181.
 Grandier U., 214.
 Grandmaison, 185.

 Grandville J., 15.
 Grave J., 239, 244, 248, 261.
 Grillparzer, 181.
 Grubbs H. A., 223.
 Guaita S. de, 269.
 Guérin de la Grasserie, 46.
 Guillaume C. E., 194.
 Guyon F., 80.

 Haas A., 181.
 Hahn R., 194.
 Halévy L., 155.
 Hartmann G., 197.
 Hauptmann G., 246.
 Hauterive B. d', 184.
 Hébert F., 37, 81, 82, 89, 96, 97.
 Héguin de Guerle, 159.
 Henner, 231.
 Henry A., 152.
 Henry E., 236, 240, 247, 250.
 Hermès Trismégiste, 265-268, 270-273.
 Hérolde A. F., 244.
 Hersart de la Villemarque, 42, 43.
 Hertz H., 81.
 Hervey de Saint-Denys, 18, 202, 207, 208, 212.
 Hésiode, 184.
 Homère, 182.
 Hugo V., 86.

 Ibsen H., 235, 242, 247, 248.
 Isambert Jamati V., 78.
 Ischomaque, 156.

 Jacob le Bibliophile, 146.
 Jacquemin A., 120.
 Janet P., 18, 201, 212, 215.
 Janin J., 87.
 Jarry A., 49, 231.
 Jarry C. née Quernest, 49, 57.
 Jarry C., 18, 28, 33, 48, 49, 57, 59, 71, 80, 82, 83, 133, 172, 182, 193.
 Jaurès J., 247.
 Joachim de Flore, 122.

- Joanne P., 32.
 Josèphe F., 163.
 Juvénal, 9, 158, 166.
- Kahn G., 226.
 Karr A., 277.
 Kelvin voir Thomson W.
 Kipling R., 171.
 Kneipp Dr., 192.
 Kolney F., 241.
 Krafft Ebing, 201.
 Kristeva J., 237.
- Labiche E., 250.
 Labuda A., 78.
 La Chébusse, 80.
 Laensberg M., 129.
 Laforgue J., 288.
 Lampride, 160.
 Langle C. de, 46.
 Lanson G., 281.
 Larousse P., 17, 154, 165.
 Lascaux M., 42, 140.
 Lasègue C., 205.
 Laurens J. P., 231.
 Lautréamont (I. Ducasse), 16, 104,
 106, 167, 183, 225.
 Lazare B., 239.
 Le Barc de Bouteville, 229, 230.
 Lebois A., 134.
 Leconte de Lisle C., 54.
 Le Coz, 80.
 Legendre, 153.
 Legris, 89.
 Leibniz G. W., 198, 201.
 Lemaire M., 236.
 Lemaistre A., 76, 87, 98.
 Le Maux, 145.
 Le Rouzic Z., 44.
 Lesage R., 9, 88.
 Lesteven, 94.
 Lévi E. (Abbé Constant), 265, 267-
 270, 275.
 Lie P., 110.
 Littré E., 19.
 Lobatchevski N., 151, 196.
- Loize J., 47.
 Loti P., 84, 194, 279.
 Louis XVIII, 255.
 Louys P., 155.
 Lucullus 165.
 Lugné Poe A., 90, 108, 110, 235,
 245, 247, 248.
 Luther M., 122.
- Maeterlinck M., 227.
 Magnaud Pdt, 261.
 Mahomet, 84.
 Maitron J., 230, 240.
 Malato C., 261.
 Malbrough, 134.
 Mallarmé S., 16, 20, 108, 130, 151,
 223, 224, 225, 237, 241, 243,
 274, 278, 288.
 Manet E., 231.
 Mann T., 112.
 Manolo, 264.
 Marco Polo, 112, 140, 288.
 Mardrus J. C., 181.
 Marie de France, 59.
 Markale J., 44, 63, 66, 67, 70.
 Mauclair C., 235, 237, 247, 248.
 Maury A., 18, 202, 206, 211, 212.
 Meilhac H., 155.
 Ménard L., 267.
 Mendès C., 227.
 Mérimée P., 133.
 Messaline, 160-168.
 Mével, 80.
 Michelet J., 214.
 Michelet V. E., 275.
 Migne J. P., 176.
 Millerand A., 247.
 Milner M., 172.
 Mises Dr voir Fechner.
 Mistler J., 120.
 Molière, 9, 87, 140, 146, 159.
 Monet C., 231.
 Moreau G., 151, 288.
 Moreau de Tours, 206, 210.
 Moreno M., 263.
 Morin C., 91, 95, 97, 101, 266.

- Morin H., 81, 82, 86, 101, 102,
 144, 145.
 Mourier Casile P., 234.
 Munster S., 122, 128, 288.
 Murphy P., 148.
 Musset A. de, 288.
 Myers, 201.

 Narcisse, 163, 164, 168.
 Natanson T., 225, 240.
 Néron, 174.
 Néruda P., 112.
 Nerval G. de, 133, 183, 288.
 Nietzsche F., 83, 152, 197, 287.
 Nisard D., 159.
 Nodot, 159.

 Ochs E., 269.
 O'Connor R., 39, 229.
 Octavie, 162.
 Offenbach J., 134, 135, 155.

 Papus, 269.
 Parisot H., 134.
 Pauly J. de, 269.
 Péguy C., 78.
 Péladan J., 227, 278.
 Perceau L., 282.
 Péret B., 171.
 Perier P. E., 82, 89, 196.
 Perret C., 40.
 Pétrone, 159.
 Pezron P., 47.
 Philippe C. L., 258.
 Pini, 236.
 Piron, 154.
 Plantin C., 130.
 Platon, 9, 157.
 Poe E., 151, 183, 184.
 Ponce Pilate, 240.
 Pouget E., 261.
 Ponton R., 114.
 Pourny, 36.
 Poyard, 83, 84.
 Prêtre Jean, 288.
 Prévost Abbé, 9, 88.
 Primault, 77.

 Prost A., 77.
 Putiphar, 160.
 Puvis de Chavannes P., 231.

 Queneau R., 287.
 Quernest J. B., 28, 54.
 Quillard P., 158, 240, 244, 258.
 Quincey T. de, 34, 203.
 Quintilien, 84.

 Rabelais F., 9, 12, 99, 105, 119,
 128, 138, 141-147, 182, 288.
 Rachilde, 48, 65, 110, 118, 160,
 171, 178, 182, 189, 227, 235,
 238, 242, 243, 263, 268, 282.
 Racine J., 6, 8.
 Raffalowitz, 201.
 Rais G. de, 169.
 Ranson P., 230.
 Ravachol, 236.
 Regnard P., 212.
 Regnier H. de, 227.
 Reine de Saba, 156.
 Renan E., 19, 174, 242.
 Renard J., 77, 110, 260.
 Renard A., 248.
 Renoir, 231.
 Rette A., 235.
 Ribot T., 18, 199, 201, 207, 212.
 Richet C., 212.
 Riemann B., 151, 196.
 Rimbaud A., 16, 139, 183, 223,
 225.
 Rioux J. P., 239.
 Robespierre M., 255.
 Rolland de Renéville A., 278.
 Rouanard, 246.
 Rouget, 99.
 Rousseau H., 121, 231, 232, 233.
 Roussel R., 54.
 Roy L., 232.
 Rubens P. P., 162.
 Ruscelli, 129, 130.

 Saboureau Dr, 192.
 Saillet M., 46, 58, 94, 104, 132,
 159, 171, 229, 287.

- Sainmont J. H., (voir Lie P.), 46,
 147, 187.
 Saint Ambroise, 175.
 Sainte Catherine, 176.
 Saint Jean-Baptiste, 176.
 Saint Jérôme, 176.
 Saint Luc, 178.
 Saint Thomas, 95.
 Salomon, 156.
 Saltas J. Dr, 48, 80, 132, 182.
 Samain A., 106, 139.
 Sand G., 133.
 Sansot E., 138.
 Sartre J. P., 25.
 Sax, 184.
 Scarron P., 155.
 Schopenhauer A., 19, 197.
 Schwob M., 105, 109, 209, 238.
 Seguin A., 39, 41, 229.
 Sénèque, 84, 167.
 Senghor L. S., 64.
 Sérusier P., 230.
 Shakespeare, 89, 183.
 Scholem G., 268.
 Sichem C., 122.
 Sienkiewicz H., 161.
 Silius, 163, 165.
 Simon Y., 183.
 Socrate, 156.
 Sorgues Mme, 248.
 Soriano M., 117.
 Spencer H., 198.
 Spinoza B., 198.
 Spiron Gay, 248.
 Stehlin C., 84, 197, 198, 201.
 Strauss E., 254.
 Suetone, 162, 168.
 Swedenborg E., 266, 287.

 Tacite, 162, 163, 166, 272.
 Tailhade L., 19, 94, 110, 235,
 240-243, 246, 286.
 Tailhade Mme, 242.
 Taine H., 18, 19, 201.
 Tait W., 195.
 Talbot P., 156.
 Terrasse C., 143, 147.
 Tertullien, 176.
 Thiers A., 257.
 Thomson W. Sir (Lord Kelvin),
 195, 196.
 Töpffer R., 88.
 Tortelier, 248.
 Toulouse-Lautrec H. de, 234.
 Toursch, 77.
 Tubot H., 248.
 Turot, 248.
 Tzara T., 6, 262.

 Ulysse, 182.

 Vaillant A., 236, 241, 246, 250.
 Vallès J., 77.
 Vallette A., 109, 110, 154, 170,
 182, 227, 244.
 Vallier R., 254.
 Vallotton F., 223.,
 Van Gogh V., 231.
 Vanor G., 246.
 Variot J., 124, 137.
 Venel Mme, 79, 80, 180.
 Verhaeren E., 227, 254.
 Verlaine P., 183, 223, 241.
 Verne J., 183.
 Vernillat F., 133.
 Veyne P., 162, 163.
 Viélé Griffin F., 255.
 Villemer, 36.
 Villiers de l'Isle Adam, 152, 278,
 288.
 Vinci L. de, 176.
 Vitrac R., 6.
 Vuillard E., 230.

 Wells H. G., 195, 196.
 Whistler J., 231.
 Willughby, 184.
 Willy, 192.
 Wronski, 275.

 Xenophon, 9, 156, 157.

 Zo d'Axa, 244.
 Zola E., 241.

Index des œuvres de Jarry citées

- Albert Samain souvenirs*, 84, 175, 198.
- Almanachs du Père Ubu*, 128, 130, 147, 158, 179, 259.
- Amour absolu (L')*, 11, 13, 18, 28, 47, 53-59, 63, 67, 79, 80, 100, 112, 142, 173, 174, 175, 180, 183, 197, 212-217, 224, 268, 269, 277, 279, 281, 289.
- Amour en visites (L')*, 61, 67, 104, 111, 112, 135, 141, 156, 161, 179, 183, 191, 223, 282-289.
- Autre Alceste (L')*, 283.
- César-Antéchrist*, 11, 17, 45, 60, 95, 96, 104, 110, 111, 121, 123, 125, 127, 173, 174, 179, 181, 185, 186, 187, 267, 271, 272, 279, 289.
- Cbandelle verte (La)*, 17, 158, 159, 173, 182, 184, 189, 190, 191, 197, 198, 201, 240, 258, 260, 261, 277, 290.
- Dragonne (La)*, 11, 13, 29, 41, 46, 47, 50, 52, 57, 62, 68, 69, 71, 94, 100, 118, 132, 133, 134, 136, 143, 146, 157, 159, 170, 172, 173, 176, 182, 190, 192, 193, 194, 196, 235, 268, 270, 271, 272.
- [Faustroll]*, 13, 16, 18, 37, 38, 40, 41, 66, 67, 68, 70, 87, 95, 97, 99, 112, 124, 125, 127, 130, 142, 143, 144, 147, 147, 152, 154, 155, 156, 157, 176, 177, 179, 180, 181-184, 189, 191-196, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 234, 238, 243, 244, 266, 267, 273, 274, 275.
- Jours et les nuits (Les)*, 5, 11, 18, 29, 56, 62, 63, 67, 85, 97, 112, 133, 139, 143, 170, 171, 175, 179, 188, 192, 193, 197, 201-212, 268, 275, 279, 281.
- Messaline*, 10, 17, 68, 100, 112, 145, 155, 158-169, 181, 230, 272, 275, 276, 279, 289.
- Minutes d'art*, 233.
- Minutes de sable mémorial*, 13, 32, 37, 43, 45, 53, 64, 81, 96, 103, 110, 111, 124, 131, 139, 179, 211, 222, 223, 229, 232, 240, 259, 266, 273.
- Ontogénie*, 37, 41, 57, 71, 81, 83, 86, 88, 90, 97, 99, 100, 102, 118, 123, 179, 180, 182, 199.

Papesse Jeanne (La), 48, 145.

Perbinderion, 14, 46, 109, 122, 125, 126, 128, 176, 229.

Surmâle (Le), 10, 18, 68, 95, 100, 112, 134, 135, 137, 145, 158, 166,
175, 176, 180, 191, 192, 194, 230, 269, 276, 277, 279.

[Théâtre mirlitonesque], 45, 88, 134, 138, 142, 145, 147, 155.

[Ubu roi, cocu, enchaîné], 8, 9, 12, 19, 36, 81, 82, 86, 88, 91-93, 95, 99-
105, 114, 121, 127, 137, 138, 143, 145, 157, 180, 181, 183, 188, 199,
200, 223, 230, 238, 249-259, 272, 273, 279, 281, 289.

Ymagier (L'), 109, 118, 119, 122-125, 127, 131, 136, 147, 170, 175, 229,
230, 232.

Table

INTRODUCTION	5
LA CULTURE CELTIQUE	23
La Bretagne de Jarry	27
La matière de Bretagne	52
Les mythes celtiques	63
LA CULTURE POTACHIQUE	73
Justification du concept	75
L'expérience potachique	79
Caractéristiques de l'œuvre potachique	85
Procédés de promotion littéraire	101
LA CULTURE POPULAIRE	115
Les vecteurs de la culture populaire	120
Le relais rabelaisien	141
LA CULTURE SAVANTE	149
Les Humanités	153
La Science	191
LA CONTRE-CULTURE	219
Artistiquement : symbolisme et synthèse	222
Politiquement ; le Mufle et l'Anarchie	235
Métaphysiquement : Esotérisme et Pataphysique	265
CONCLUSION	281
BIBLIOGRAPHIE	291
INDEX DES NOMS CITÉS	301
INDEX DES OEUVRES DE JARRY CITÉES	307



Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1988 — N° 34 092

Alfred Jarry est, paraît-il, trop connu, donc méconnu.
En dehors d'*Ubu roi*, que lit-on de lui ?

Mettant la totalité de ses écrits en perspective dans les cultures de son époque, cet essai voudrait le rendre accessible à tous.

Dégageant tour à tour les constantes de la culture potachique, celtique, populaire, savante; les éléments d'une contre-culture enfin, Henri Béhar montre à quelles sources Jarry emprunte pour réaliser une œuvre où les imaginations les plus surprenantes s'entrelacent aux thèmes les plus traditionnels, constamment pervertis.

Paraissant en même temps que le tome troisième et dernier des *Œuvres complètes* de Jarry dans la « Bibliothèque de la Pléiade », ce volume rendra les plus grands services à l'amateur comme à l'étudiant et à tous ceux que préoccupe l'esprit fin de siècle.

