



HAL
open science

Alfred Jarry - le colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs de diffraction du sens

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Alfred Jarry - le colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs de diffraction du sens. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2008. Français. NNT: . tel-00983792

HAL Id: tel-00983792

<https://theses.hal.science/tel-00983792>

Submitted on 25 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE III – LITTÉRATURES FRANÇAISES ET COMPARÉE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Littérature française

présentée et soutenue publiquement par

M. Julien SCHUH

le vendredi 17 octobre 2008

ALFRED JARRY – LE COLIN-MAILLARD CÉRÉBRAL
ÉTUDE DES DISPOSITIFS DE DIFFRACTION DU SENS

Directeur de thèse : M. le Professeur Bertrand MARCHAL

JURY

M. le Professeur Émérite Patrick BESNIER

M. le Professeur Michel JARRETY

M. le Professeur Vincent JOUVE

M. le Professeur Bertrand MARCHAL

REMERCIEMENTS.

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien durant l'écriture de ma thèse : M. le Professeur Bertrand Marchal, qui l'a dirigée avec attention et une grande disponibilité ; M. le Professeur Émérite Patrick Besnier, qui a accepté bien souvent d'en lire des passages et d'apporter ses commentaires ; les membres de la Société des Amis d'Alfred Jarry, pour leur conversation fertile et l'échange de documents et de points de vue, tout particulièrement M. le Professeur Émérite Henri Béhar, qui m'a confié la responsabilité de *L'Étoile-Absinthe*, Diana Beaume, Aurélie Briquet, Paul Edwards (pourvoyeur d'articles, d'illustrations et talentueux traducteur), Matthieu Gosztola, Yosuké Gouda, Charles Grivel, Isabelle Krzywkowski, Barbara Pascarel et Jos Penneec. Je suis aussi redevable, pour des services allant de l'information à l'encouragement en passant par le rabais sur le prix d'ouvrages précieux, à Christian Berg, Michel Charles, Ben Fisher, Julien Frantz, Patrick Fréchet, Alexandre Gefen, Sylvain Goudemare, Monique Jutrin, Alexia Kalantzis, Agnès Lhermitte, Sophie Lucet, Mikaël Lugan, Alain Mercier, Karl Pollin, Dominique Remande, Pierre Saunier, Pacôme Thiellement et Antonio Werli. Je tiens également à remercier Christian Buat, qui m'a autorisé à utiliser des images du site des Amateurs de Remy de Gourmont ; Benedikt Lassalle-Kaiser, qui m'a fait découvrir *Ubu Roi* lorsque cela était nécessaire, c'est-à-dire au collège ; ma famille et ma belle-famille, Isabelle, François, Annik et Michel, pour tout le soutien qu'ils m'ont apporté pendant mes études ; et Diane. Enfin, pour sa relecture courageuse et zélée, tous mes remerciements vont à Isabelle Mercier.

Ce travail est dédié à Abel, né un 20 février, comme *L'Amour absolu*.

SOMMAIRE.

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
ABRÉVIATIONS.....	4
INTRODUCTION.....	7

PREMIÈRE PARTIE :
UNE QUÊTE DE L'ABSOLU.
JARRY DANS LE CHAMP ET L'ESPACE LITTÉRAIRES SYMBOLISTES.

I. ENTRÉE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : JARRY À L'ASSAUT DU SYMBOLISME.....	33
II. LA CRISE DES MODÈLES HERMÉNEUTIQUES DANS LES ANNÉES 1890.	69
III. LA SYNTHÈSE : SCÉNOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE JARRY.....	177

DEUXIÈME PARTIE :
RHÉTORIQUES DE L'OBSCURITÉ.
LES MODÈLES TEXTUELS DE JARRY.

I. DÉBUTER : <i>LES MINUTES DE SABLE MÉMORIAL</i>	337
II. S'APPROPRIER <i>UBU ROI</i>	379
III. LE RÉEL ET LE VIRTUEL.....	483
IV. <i>GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN</i>	535
CONCLUSION : LES FONCTIONS DU COLIN-MAILLARD CÉRÉBRAL.....	591

ANNEXES

ANNEXE I. ICONOGRAPHIE SUPPLÉMENTAIRE.	599
ANNEXE II. ARTICLES NON RÉPERTORIÉS SUR LES REPRÉSENTATIONS D' <i>UBU ROI</i>	603
ANNEXE III. TABLEAU DES PUBLICATIONS DE JARRY.	609
BIBLIOGRAPHIE.....	643
INDEX.....	693
TABLE DES ILLUSTRATIONS.	701
TABLE DES MATIÈRES.	705

ABRÉVIATIONS.

Ouvrages de Jarry :

OC I : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

OC II : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

OC III : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Bq : Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.

CP : Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Reims, Cymbalum Pataphysicum, 1985.

Si la référence à un livre précis de Jarry n'est pas indiquée clairement dans le texte, le renvoi est précédé de l'une des abréviations suivantes :

Mn : *Les Minutes de sable mémorial*.

CA : *César-Antechrist*.

JN : *Les Jours et les Nuits*.

GOF : *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*.

AV : *L'Amour en visites*.

AA : *L'Amour absolu*.

Ouvrages critiques :

HB : Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, PUF, coll. écrivains, 1988.

HK : Hunter Kevil, *Les Minutes de Sable Mémorial, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton (New-Jersey), Princeton University, 1975.

NA : Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, la Table ronde, coll. Les Vies perpendiculaires, 1974.

PB : Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.

Revue :

EA : *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry.

MF : *Le Mercure de France*.

De par ceci qu'on écrit l'œuvre,
active supériorité sur l'audition passive.
Tous les sens qu'y trouvera le lecteur
sont prévus, et jamais il ne les trouvera
tous ; et l'auteur lui en peut indiquer,
colin-maillard cérébral, d'inattendus,
postérieurs et contradictoires.

Alfred Jarry, « Linteau » des *Minutes
de sable mémorial*, OC I, p. 172.

INTRODUCTION.

A. ALFRED JARRY OU LA QUÊTE DE LA VIRTUALITÉ SÉMANTIQUE.

L'œuvre d'Alfred Jarry, si méconnue du grand public qu'elle soit, a de longue date fasciné des générations de lecteurs, d'Apollinaire à Raymond Queneau, d'André Breton à Marcel Duchamp. Qu'on n'en connaisse que le personnage d'Ubu ou qu'on apprécie, sans toujours parvenir à leur donner un sens, les poèmes des *Minutes de sable mémorial* ou les élucubrations du Docteur Faustroll, qu'on en maîtrise la totalité ou qu'on n'en utilise que des fragments choisis pour leur suggestivité, cette œuvre a donné lieu à une forme de culte à travers le Collège de 'Pataphysique et ses diverses manifestations. On pourrait crier à la surinterprétation, à l'utilisation abusive d'un texte daté, si Jarry n'avait pas lui-même prévu ces formes de lecture, et n'avait donné son aval à toute interprétation possible, en en prenant la responsabilité dès la préface de son premier livre : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus » (Mn, OC I, p. 172). Reste à comprendre comment cette œuvre a pu exercer cette fascination malgré (ou plus justement grâce à) son obscurité ; comment elle a pu traverser des modèles interprétatifs divers, pour pouvoir encore aujourd'hui nous intéresser. Si l'œuvre de Jarry exerce encore un pouvoir sur nous, il faut l'attribuer aux stratégies sémantiques que Jarry a mises en place dans ses textes, stratégies qui sont la conséquence d'un certain état de la littérature et des théories de l'interprétation qui n'est pas sans rapport avec le nôtre.

Jarry se situe dans une période de crise de la représentation qui oblige les écrivains à remettre en question les présupposés de la communication littéraire. Ce nouveau paradigme transparait clairement dans les textes théoriques et critiques de Mallarmé¹, dont certains figurent parmi les livres pairs du Docteur Faustroll (GOF, OC I, p. 661) à travers un recueil paru en 1893, *Vers et prose*², comprenant « Divagation première : Relativement au vers ». Cette réunion d'articles, qui donnera lieu à plusieurs divisions des *Divagations*, s'ouvre sur le célèbre constat : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale³. » Rapprochant Décadents, Symbolistes et Mystiques au nom d'un « Idéalisme » commun, Mallarmé dénonce l'illusion de

¹ Voir Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres de Mallarmé, ou le discours inintelligible* », Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-23 août 1997, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1999, p. 292.

² Stéphane Mallarmé, *Vers et prose*, Perrin, 1893.

³ *Idem*, p. 172.

référentialité de la littérature et du langage. Un texte n'est pas un décalque de la réalité : le référent ne peut être inclus dans le langage. Si la langue courante, « commerciale », fonctionne en partie par référence au monde, la littérature n'a affaire qu'à des idées, des appréhensions subjectives des objets, telle « l'horreur de la forêt⁴ ». Un texte, loin de représenter, joue de la virtualité des signes, c'est-à-dire de leur caractère polysémique, pour mettre en scène des « fictions » qui n'existent que dans et par le discours. Cette « crise » invite à douter de l'immédiateté du rapport entre le langage et le monde, et plus profondément à remettre en question l'idée même de communication : une œuvre n'est pas le véhicule inerte d'un message qui circulerait, sans déperdition, de l'écrivain au lecteur. L'idée de suggestion⁵ implique un travail créatif de la part du lecteur, qui produit la signification du texte qu'il lit.

Jarry fait siennes ces théories dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, lorsqu'il fonde son esthétique sur la suggestion : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (OC I, p. 171). Le texte idéal tel que le décrit Jarry doit entraîner une diffraction maximale du sens des mots, « polyèdres d'idées » (OC I, p. 173). On retrouve ici une description de la polysémie semblable à celle qu'expose Mallarmé dans *Vers et prose*, où les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries⁶ » : un mot est semblable à un diamant, composé de facettes qui sont autant de sens différents qu'il synthétise par l'unicité de sa forme. Mais la polysémie des mots dans un texte n'est pas la polysémie que l'on trouve dans un dictionnaire ; elle est le résultat d'une construction incitant le lecteur à actualiser cette multiplicité de sens⁷. Une œuvre symboliste digne de ce nom ne doit pas contribuer à l'illusion référentielle : en faisant œuvre de suggestion, Jarry ne *dit* rien, il propose un objet de rêverie sémantique, ayant conscience que le sens est le résultat d'une construction subjective, et non de la découverte d'un objet voilé sous le texte. Il tente de saturer les virtualités polysémiques de son texte, conçu comme une synthèse

⁴ *Id.*, p. 184-186.

⁵ Voir Claude Abastado, « Doctrine symboliste du langage poétique », *Romantisme*, n^{os} 25-26, 1979, p. 75-106.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Vers et prose*, Perrin, 1893, p. 192.

⁷ Le Groupe μ définit cette polysémie seconde comme une « polysémie rhétorique » : « Cette polysémie interne est très différente de celle que l'on reconnaît à l'unité en langue, abstraitement isolée de toute relation syntagmatique. Prenons le cas du mot : dans un dictionnaire, il possède une polysémie virtuelle (ambiguïté) qu'il perd dès qu'il est intégré dans une unité isotope supérieure [...]. L'opération rhétorique, elle, peut conserver dans l'énoncé cette polysémie virtuelle » (Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990, p. 71). L'« opération rhétorique » consiste pour le Groupe μ en l'utilisation de figures du discours comme la métaphore, qui conduisent à lire un mot simultanément selon plusieurs isotopies.

de toutes les significations possibles : « tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires » (OC I, p. 172). Tous les sens décelables sont donc recevables ; le problème ne consiste pas à tenter une interprétation de Jarry, mais à définir les procédés qui lui permettent de laisser le texte dans la plus grande indétermination sémantique possible, de faire des mots des « carrefours » à partir desquels les sens se redistribuent indéfiniment. Le but de ce travail est donc d'analyser les processus par lesquels Jarry fourvoie le lecteur, joue sur la polysémie des termes, cherche à multiplier les interprétations possibles de ses textes, tente d'échapper à la fixation d'un sens définitif par des dispositifs de diffraction sémantique destinés à désolidariser signifiants et signifiés pour conduire à l'autonomie des images.

Je ne m'intéresserai ici qu'à la première moitié de la vie d'écrivain de Jarry, de 1893 à 1899. L'unité de cette période est déterminée par la publication des œuvres de Jarry aux Éditions du Mercure de France, qui prend fin en 1899, avec le refus de Vallette de publier *L'Amour absolu*, qu'il accepte cependant de prendre en dépôt. À la même époque, Jarry classe ses écrits de jeunesse dans un dossier intitulé *Ontogénie*, fermant la boucle d'une première période de son activité littéraire. À partir de 1900, il publie *Ubu enchaîné* précédé d'*Ubu Roi* aux Éditions de la Revue blanche, et donne *Messaline* en prépublication dans la revue des frères Natanson ; il entre dans un nouvel espace littéraire, et son œuvre tout entière prend une nouvelle dimension : « Le goût, l'idéal élitiste n'avaient plus cours. Jarry lui-même tira les conséquences de ce changement d'époque ; ses œuvres suivantes relèvent au moins extérieurement d'une autre esthétique » (PB, p. 396). La première période de l'écriture de Jarry peut être analysée comme une forme de quête de l'absolu littéraire : dans le sillage du décadentisme et du symbolisme, et sous l'égide de Remy de Gourmont, Jarry livre des ouvrages d'une obscurité calculée, synthèses voulues de son univers, prétendument libérés des contingences. À l'aube du XX^e siècle, dans un autre espace littéraire, sa démarche se transforme ; les textes qui devaient constituer *La Chandelle verte*, liés à l'actualité, découlent d'une autre vision de la littérature, tout comme les livrets d'opérette qu'il écrit en collaboration.

B. ÉTAT DES LIEUX.

L'introduction de la récente réédition de la thèse d'Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*⁸, recense avec précision les études critiques consacrées à cet auteur, de la biographie pleine d'anecdotes de Rachilde⁹ à la parution des actes du colloque du centenaire d'*Ubu Roi* en 1998¹⁰, et en décrit précisément les options méthodologiques, avec leurs défauts et leurs limites. Comme le rappelle Henri Béhar, les études universitaires sur Jarry connaissent leur plus grande expansion durant une décennie, autour du centenaire de sa naissance. Cette décennie est marquée par la thèse de Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, en 1972, d'orientation linguistique, et celle d'Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, en 1975 ; par une biographie de Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, en 1974, qui paraît la même année qu'une étude bio-bibliographique de François Caradec, *À la recherche de : Alfred Jarry* ; par un essai de Linda Klieger Stillman, *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, en 1980¹¹ ; par deux recueils d'articles consacrés à Jarry, le numéro de mars-avril d'*Europe* en 1981, puis les actes du Colloque de Cerisy qui lui fut consacré en 1981, édités en 1985 ; enfin par l'essai de Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, en 1982.

La thèse de Michel Arrivé¹² est un travail d'orientation linguistique, qui cherche à poser ce que son auteur appellera dans un autre livre une « théorie des textes poly-isotopiques¹³ ». Michel Arrivé analyse, dans un corpus assez restreint, centré autour de « l'intertexte *César-Antechrist – Ubu Roi – Ubu Enchaîné*¹⁴ », les citations de type linguistique ou métalinguistique de Jarry. Il en tire la conclusion d'une destruction du sens à l'œuvre chez Jarry, qui chercherait à faire un livre sur rien, qui se nierait lui-même, et dont tous les sens équivalents se réduiraient au néant. C'est le programme selon lui de *César-Antechrist* : ayant montré que la plupart des éléments de la pièce peuvent prendre simultanément des sens contradictoires, il en conclut que « le même texte nous fait assister alternativement à une structuration exacerbée du signe et à

⁸ Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, 2003, réédition augmentée de *Jarry dramaturge*, Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, 1980, thèse pour le Doctorat d'État soutenue à la Sorbonne le 23 mai 1975.

⁹ Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de Lettres*, Grasset, coll. La Vie de Bohême, 1928.

¹⁰ EA, n^{os} 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », mars 1998.

¹¹ Linda Klieger Stillman, *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, York (South Carolina), French Literature Publications Company, 1980.

¹² Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, 1972.

¹³ Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Dialectiques, 1976, p. 91-102.

¹⁴ Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, éd. cit., p. 38.

une destruction du même signe¹⁵ », conclusion qu'il voit justifiée par une phrase du Templier de *César-Antechrist* : « le signe seul existe (*il brise la hampe de sa croix*) provisoire¹⁶ ». Il faut cependant observer que ce « signe », dans le texte de Jarry, est le signe mathématique plus (+), formé par la croix du Templier, qu'il transforme en signe moins (-) en brisant sa hampe ; lire ici le terme « signe » au sens de « signe linguistique » relève d'une utilisation du texte. La citation, sortie de son contexte et réutilisée de la même manière que Michel Arrivé sous la forme plus abstraite « le signe seul existe [...] provisoire », est restée longtemps incontournable dans les études sur Jarry. Cette *doxa* de la « destruction du sens » dans l'œuvre de Jarry avait déjà été largement répandue par le Collège de 'Pataphysique : les textes de l'auteur d'*Ubu Roi* sont censés démontrer, par la réciprocité du positif et du négatif, l'abolition du sens et l'égalité de tout. C'est l'hypothèse d'une étude de *César-Antechrist* par Jean-Hugues Sainmont¹⁷, étude bien documentée qui part cependant du présupposé selon lequel « Jarry exaspère les procédés allégoriques à un tel point qu'ils perdent signification », opérant « une confusion totale [...] entre tous les "plans"¹⁸ ». Il faut de plus noter dans la thèse de Michel Arrivé qu'un recours sous-jacent à la psychanalyse freudienne oriente sa méthode linguistique, qui ne sert souvent qu'à confirmer une analyse psychologique non-formulée. Ainsi, le phallus devient un signe omniprésent, qui se voit assigner un sens démesuré par rapport au reste des significations possibles, devenant d'une certaine manière le point central vers lequel tendrait toute l'œuvre de Jarry. Scatologie et homosexualité font également l'objet de remarques secondaires tout en confirmant l'analyse linguistique. Les travaux ultérieurs de Michel Arrivé sur Jarry affichent d'ailleurs plus franchement une orientation psychologique.

La thèse d'Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, offre une synthèse importante sur le théâtre de Jarry. Henri Béhar lit *Ubu Roi* dans sa dimension théâtrale, et analyse son insertion sur la scène symboliste du Théâtre de l'Œuvre et son destin dans l'histoire du théâtre : « Nous avons donc conscience qu'il faut extraire l'œuvre dramatique de la légende pour la restituer à son lieu d'origine, le théâtre, et, partant, à l'histoire du théâtre¹⁹. »

¹⁵ *Idem*, p. 147.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Jean-Hugues Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La 'Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E. P. [13 avril 1952], p. 53-65.

¹⁸ *Idem*, p. 56.

¹⁹ Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, 2003, p. 32.

S'appuyant sur les travaux de Jacques Schérer, il étudie les pièces de Jarry pour en dégager la dramaturgie, en les considérant comme des textes spécifiquement destinés à la scène, dont les structures internes et externes définissent un langage propre, susceptibles d'être étudiées dans le temps à travers les représentations qui en sont données, en s'appuyant sur la génétique textuelle, sur l'histoire littéraire ou encore sur la lexicologie. D'où l'importance donnée à l'analyse des représentations successives des pièces de Jarry, qui permet d'en dégager les structures essentielles, utilisées ensuite par l'avant-garde théâtrale du XX^e siècle :

On distinguera une structure de « sommation », par laquelle sont révoquées les conventions en vigueur, et où le théâtre apparaît comme le lieu d'une rupture sur tous les plans ; une structure de théâtralisation, par laquelle la pièce s'affirme « théâtre », nécessitant une certaine occupation du cube scénique et ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même ; enfin une structure « moniste » par laquelle la totalité des oppositions sur quoi la raison se fonde peuvent être ramenées à l'unité, et particulièrement la relation entre le théâtre et la vie²⁰.

Nous verrons que ces structures peuvent en grande partie s'appliquer à la conception de l'espace littéraire selon Jarry, qui conçoit la littérature comme une représentation où le lecteur-spectateur est invité à s'extraire des conditions contingentes de la vie terrestre pour atteindre un lieu de concentration absolue où s'annulent les contraires. C'est en partie la thèse exposée par Linda Klieger Stillman dans *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, qui étend le concept de théâtralité à toute sa production en le définissant comme une forme de dédoublement et de mise en scène des instances psychiques de l'écrivain, dans une perspective jungienne.

En 1988, Henri Béhar livre une sorte de manuel d'exploration de l'œuvre de Jarry, *Les Cultures de Jarry*, conçu pour répondre au désarroi d'étudiants incapables de comprendre les enjeux des *Jours et les Nuits* par manque de connaissance des contextes culturels dans lesquels baignait Jarry. Il montre dans ce livre l'importance, pour l'étude de cet auteur, d'une solide culture qui fait aujourd'hui défaut à la plupart de ses lecteurs. L'œuvre de Jarry ne fait ainsi que mettre particulièrement en lumière le principe de contextualisation de tout texte, qui convoque lors de sa lecture un univers référentiel nécessaire à son bon fonctionnement. Henri Béhar divise l'étude des cultures de Jarry en cinq domaines principaux : la culture celtique, que

²⁰ *Idem*, p. 292.

Jarry aborde de façon presque allusive mais qui sous-tend la plupart de ses textes ; la culture potachique, concept forgé pour l'occasion par Henri Béhar pour désigner cette culture qui « résulte d'un compromis entre la culture bourgeoise, s'investissant dans les valeurs classiques, et la culture populaire, exclue de la salle de classe » (HB, p. 15), et à laquelle Jarry aurait voulu donner la dignité de la littérature « sérieuse » ; la culture populaire, magnifiée dans *L'Ymagier* et *Perhinderion* ; la culture savante, celle des Humanités classiques ou celle des sciences largement convoquées par Jarry ; enfin la contre-culture, sous laquelle Henri Béhar range le symbolisme, l'anarchisme et l'ésotérisme. La diversité de ces cultures rend la lecture des textes de Jarry particulièrement ardue ; en effet, cette 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. À la glace sans tain, au miroir, il substitue le kaléidoscope culturel nous laissant le soin d'en délimiter les multiples facettes » (HB, p. 8). Or Henri Béhar aborde peu dans ce livre le principe d'articulation de ces cultures, la façon dont Jarry les utilise ou les déforme ; il ne livre pas (le propos serait trop vaste pour les dimensions du volume) les règles de ce « kaléidoscope culturel ».

Il faut signaler les efforts dans ce sens de Brunella Eruli dans *Jarry, i mostri dell'immagine*, paru en 1982, et dont des extraits ont paru en français dans diverses revues²¹. Dans ce livre, Brunella Eruli propose d'unifier les efforts créatifs de Jarry autour de la notion de monstruosité, qui doit expliquer la disponibilité totale du sens des textes de Jarry qu'elle postule. Brunella Eruli étudie les mécanismes créateurs de Jarry à travers les filtres de l'alchimie et de la déformation, qui permettent à l'auteur de livrer un texte dont il aurait perdu le contrôle, et qui conduisent à l'idée de synthèse. *Ubu Roi* représente un parfait exemple de création synthétique, objet propre à toutes les interprétations grâce à sa dramaturgie abstraite issue de l'expérience des marionnettes. À cette abstraction s'ajoute le mécanisme du collage, pratiqué par Jarry aussi bien dans le domaine des images que dans celui du texte, qui fait de l'œuvre une sorte de monstre aux sens démultipliés. Le rêve et les recherches psychologiques

²¹ Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, coll. Saggi critici, 1982. On peut consulter en français : « Sur les sources classiques de *Messaline* : collages et montages », EA, n^{os} 1-2, mai 1979, p. 71-87 ; « L'Immaculée Conception », EA, n^{os} 7-8, décembre 1980, p. 49-60 ; « D'une Messaline à l'autre », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 113-120 ; « Dans la sphère d'Ubu », EA, n^{os} 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », mars 1998, p. 185-196 ; « Le Phénix du texte », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 191-203.

sont d'autres portes d'entrée dans l'œuvre de Jarry, qui créerait avec *L'Amour absolu* une sorte de récit débarrassé des conventions narratives et progressant selon une logique onirique. L'image finale de cette œuvre serait alors celle du Phénix, présent dans *Messaline*, renaissant sans cesse d'un œuf creux. Le vide, l'absence de sens au centre des textes de Jarry, serait alors la condition paradoxale d'un infini du sens. On le voit, le livre de Brunella Eruli aborde la plupart des thèmes essentiels de l'œuvre de Jarry, et fournit des aperçus très suggestifs sur sa méthode de création. Mais le postulat de départ, celui d'une ouverture totale du texte, est moins prouvé qu'affirmé, et Brunella Eruli pose les bases d'une poétique de Jarry en s'appuyant relativement peu sur l'étude précise des textes, souvent cités sans analyse supplémentaire. Certains aspects manquent dans cette étude, comme le rapport de Jarry à l'occultisme ou au symbolisme, trop souvent oubliés au profit d'un recentrage qui fait de Jarry le précurseur du surréalisme ou des mouvements littéraires du début du XX^e siècle : Breton, Artaud sont souvent invoqués sans réel apport pour l'étude de Jarry lui-même. Cette synthèse d'ensemble représente cependant ce qui ressemble le plus à une poétique systématique de Jarry, dont certains points devraient être nuancés.

Il faut également signaler, dans le domaine anglo-saxon, une thèse américaine qui se présente comme une édition critique des *Minutes de sable mémorial* de plus de 1200 pages²². L'auteur, Hunter Kevil, met en parallèle les passages obscurs du recueil de Jarry avec la littérature de son époque, en se livrant à une microlecture qui permet souvent de mieux comprendre les textes difficiles des *Minutes*, et qui apporte des aperçus pénétrants sur l'ensemble de l'œuvre. Selon lui, l'obscurité des *Minutes* n'est en grande partie que culturelle, liée au style elliptique de Jarry qui considérerait les références du lecteur comme acquises et s'abstiendrait d'explications fastidieuses²³. L'hypothèse, intéressante et que je discuterai pour la nuancer et la compléter, le conduit à proposer une édition des *Minutes* dans laquelle l'unique tâche du commentateur est de reconstruire le contexte culturel de Jarry, et de rapprocher certains passages obscurs de données autobiographiques : l'homosexualité supposée de Jarry devient ainsi un instrument d'interprétation récurrent dans l'étude. Les textes où apparaît Ubu sont liés à la scolarité de Jarry, et expliqués dans cette optique : Hunter Kevil, comme Charles

²² Hunter Kevil, *Les Minutes de Sable Mémorial, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton (New-Jersey), Princeton University, 1975.

²³ *Id.*, p. 148-150.

Chassé²⁴, considère que les textes potachiques de Jarry sont des œuvres d'occasion, des portraits parodiques de ses professeurs ; les interpréter consiste à livrer leurs clefs. Mais il faut se poser la question du sens de ces textes : s'agit-il essentiellement de leur *occasion*, c'est-à-dire du sens qu'ils avaient lorsqu'ils ont été composés, en dehors du recueil qui précisément consiste à les sortir de ce contexte ? Cette méthode qui revient à nier les stratégies sémantiques de Jarry pour rendre ses textes à une prétendue clarté qu'ils auraient perdue semble contradictoire avec leur projet même. Pour expliquer les textes ne relevant pas de la biographie, Hunter Kevil utilise la méthode du « cross-referencing », les passages traitant d'un même objet étant conçus comme des « keys » (clefs) pour expliquer les passages obscurs (HK, p. 9). Ici se pose une autre question de méthode, impliquant la dynamique interne de ces œuvres, la validité des rapprochements, les variations de sens diachroniques, les effets de contexte qui sont le plus souvent gommés par ce procédé²⁵. Un texte postérieur peut-il être utilisé pour déterminer le sens d'une expression chez un auteur adepte du « colin-maillard cérébral », des sens « inattendus, postérieurs et contradictoires » (Mn, OC I, p. 172) ? Cette étude, essentielle pour la lecture des *Minutes*, souffre donc d'un certain manque de perspective critique en ce qui concerne les théories de la lecture et les mécanismes de l'obscurité.

En 2000, Ben Fisher publie *The Pataphysician's Library*, vaste commentaire des livres pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll qui met à jour une série de thèmes récurrents dans la littérature fin-de-siècle et leur appropriation par Jarry : l'ésotérisme, le culte du Surhomme, l'individualisme, l'obscurité²⁶. Il s'agit du premier ouvrage à proposer une lecture suivie des livres cités par Jarry et à tenter une explication synthétique de leur réunion.

La dernière monographie consacrée à l'œuvre de Jarry est également de langue anglaise : il s'agit du livre de Jill Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, en 2005²⁷. Jill Fell analyse principalement les sources visuelles de Jarry, qu'elles soient plastiques (l'art ornemental, la peinture de l'école de Pont-Aven, Vallotton), typographique (le livre d'art au XIX^e siècle),

²⁴ Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire. D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Nouvelle Revue Critique, 1947.

²⁵ Voir ci-dessous, p. 379 *sqq.*, l'étude de *César-Antechrist*, dont les éléments changent de sens selon la progression dramatique et qu'il ne faut surtout pas tenter de lire de façon synchronique sous peine de faire disparaître l'architecture et le sens de la pièce.

²⁶ Ben Fisher, *The Pataphysician's Library. An Exploration of Alfred Jarry's Livres pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

²⁷ Jill Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

scénique (la marionnette, la danse, le cirque) ou scientifique (les expérimentations de Marey), sous l'optique du *nonsense*, ce qui tend à donner une image décalée de Jarry²⁸.

Dans une optique différente, mais qui contribue à augmenter notre connaissance du contexte culturel de Jarry, on peut signaler de nombreux travaux biographiques ou bibliographiques. Le livre de Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, apporte beaucoup d'informations inédites et retrace avec vigueur l'époque dans laquelle Jarry s'aventure, mais au prix de quelques déformations²⁹. La biographie ne couvre que la première partie de la vie de Jarry, comme l'indique le titre. Trop souvent, les textes de Jarry sont convoqués comme preuves de sa vie, et inversement ; à aucun moment, Noël Arnaud ne s'interroge sur les dispositifs de fictionnalisation de l'existence vécue. Cette biographie reste cependant essentielle pour l'éclairage qu'elle apporte sur les rapports de Jarry avec ses contemporains et les nombreux textes inédits qu'elle contient.

En 1984, Keith Beaumont publie une biographie de Jarry qui se veut simultanément une analyse critique de son œuvre : *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*³⁰. Il s'agit d'une synthèse de travaux antérieurs, qui sont malheureusement souvent cités ou utilisés sans être mentionnés explicitement. L'intérêt principal de ce livre est de mettre au centre de la poétique de Jarry la notion de polysémie et le problème du sens. Keith Beaumont place Jarry dans la continuité du symbolisme, dont le système littéraire est rapidement esquissé, en insistant peut-être trop sur l'idée de dépassement absolu des maîtres par l'élève : Jarry pousserait l'idée de suggestion verbale plus loin que Mallarmé, faisant entrer la littérature dans une nouvelle ère. Cette hypothèse conduit Keith Beaumont à analyser la plupart des œuvres de Jarry comme des subversions des formes anciennes, et à abuser de la notion de *nonsense*, le message de Jarry étant selon lui la destruction du sens. Il ne fait ici que suivre la tradition du Collège de 'Pataphysique et de Michel Arrivé, dont il cite sans la remettre en question l'analyse du « signe existe seul [...] provisoire³¹ ». Mais les conclusions qu'il tire de ces prémisses dans l'étude des textes journalistiques de Jarry semblent pertinentes. Keith Beaumont analyse la pataphysique comme une méthode de dévoilement du caractère illusoire de toute valeur, le monde devenant

²⁸ Voir le compte rendu de Paul Edwards dans EA, n^{os} 107-108, 2005, p. 171-174.

²⁹ Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, la Table ronde, coll. Les Vies perpendiculaires, 1974.

³⁰ Keith S. Beaumont, *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*, Leicester, Leicester University Press, 1984.

³¹ *Idem*, p. 303.

un jeu dont les hommes définissent les règles : « Almost all those values upon which contemporary society, and indeed the whole of modern civilization, is based would seem to be implicitly relegated by Jarry to the domain of myth, of a vast body of purely mythical conceptions³². » On retrouverait ainsi chez Jarry une vision du monde proche de la notion de Fiction mallarméenne. Cet ouvrage, malgré quelques approximations (l'amitié de Fargue et de Jarry), des points à approfondir (il faudrait ainsi faire la part de tradition littéraire dans l'esprit d'enfance que Keith Beaumont découvre chez Jarry, et rapprocher cette démarche de l'intérêt naissant à l'époque pour les arts populaires) et des affirmations difficiles à soutenir (on retrouve sous sa plume des explications psychologisantes de l'attitude de Jarry envers sa mère, et certains points de son œuvre sont analysés à partir d'une homosexualité que le biographe soutient sans preuve aucune) reste donc intéressant, même s'il apporte peu d'éléments neufs, grâce à son analyse précise des œuvres.

Deux ans plus tard paraît en France une biographie d'Henri Bordillon, destinée à accompagner une exposition consacrée à Jarry à la Bibliothèque Municipale de Laval : *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*³³. D'aspect plus humble que la biographie qui précède — Henri Bordillon n'analyse pas les œuvres de Jarry —, ce livre offre à son époque d'importants documents inédits, en insistant sur le non-dit ou le moins-dit. D'un grand intérêt biographique, la portée de l'ouvrage est donc réduite par ce parti pris, qui n'empêche pas la présence de nombre d'anecdotes souvent controuvées qui ne sont pas toujours mises en perspective — les « souvenirs » très arrangés d'André Salmon sont cités sans mise en garde au lecteur.

La biographie récente de Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, est quant à elle un ouvrage d'analyse de la vie et de l'œuvre de Jarry, fondé sur une exigence centrale : démystifier l'existence de celui que l'on a trop vite assimilé au Père Ubu³⁴. Reprenant et développant certaines conclusions d'un ouvrage précédent³⁵, Patrick Besnier s'applique à « soulever le masque d'Ubu » (PB, p. 11) en démontant le mécanisme fictionnel selon lequel Jarry transforme sa vie

³² « Presque toutes les valeurs sur lesquelles reposent la société contemporaine et même toute la civilisation moderne semblent implicitement reléguées par Jarry dans le domaine du mythe, d'un vaste ensemble de notions uniquement mythiques » (*id.*, p. 221 ; je traduis).

³³ Henri Bordillon, *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval, Éditions Siloé, coll. Biographies, 1986.

³⁴ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.

³⁵ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, coll. Biographique, 1990.

en mythe. Il analyse ainsi les déformations que Jarry fait subir à la réalité pour la rendre habitable, les épisodes choisis qui vont ensuite essaimer dans les souvenirs d'autrui, transformés, déplacés, exagérés. Ce bricolage mythologique, cet arrachement de miettes d'existence au flot continu du temps pour créer une vie rêvée, forme une part appréciable de l'esthétique de Jarry, sur laquelle Patrick Besnier insiste avec raison. L'une des ambitions de la pataphysique est de « vaincre la linéarité du temps » (PB, p. 155). Patrick Besnier fait reposer tout le projet littéraire et existentiel de Jarry dans cette « mythologisation de la mémoire³⁶ » (PB, p. 35). Autre aspect primordial de l'esthétique de Jarry mis à jour ici, celui du *déplacement*, autre nom du collage. Ce procédé, qui va de l'introduction de la danseuse du Moulin-Rouge Jane Avril dans *Peer Gynt*, sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, à la parution de *L'Amour en visites* chez un éditeur de livres érotiques, est l'une des méthodes les plus innovantes de Jarry, qui joue sans cesse avec les frontières et les règles de l'institution littéraire. C'est un Jarry maître du fragment, aux côtés de Schwob, Valéry et Gourmont, un Jarry se refusant à la plénitude d'une œuvre close qui transparaît ici, dédaignant « de livrer des œuvres *pleines* et conformes à la norme littéraire » (PB, p. 566), membre d'une génération qui refusa l'accomplissement de l'œuvre. Le recours aux œuvres comme documents de la vie est rare et justifié, Patrick Besnier faisant la part de littérisation et de choix esthétique dans l'utilisation de ces données. Ce livre, en remettant en perspective bien des aspects considérés comme acquis de la vie de Jarry, pose des jalons solides pour l'étude de son œuvre.

L'un des pans les plus importants des études consacrées à Jarry depuis les années 1950 est celui des articles de revue, oubliés quelque peu dans l'introduction d'Henri Béhar, « où une page environ est dédiée à chaque livre, mais une phrase seulement à chaque article, et encore uniquement ceux parus dans des ouvrages collectifs³⁷ ». Il est vrai que des éléments d'une poétique globale de Jarry sont parus avec régularité dans les *Cahiers du collège de Pataphysique* depuis 1950, ainsi que dans *L'Étoile-Absinthe*, la revue de la Société des Amis d'Alfred Jarry (SAAJ), depuis 1979, cette dernière ayant une approche plus universitaire de ses œuvres : « cette poétique [a] bel et bien préoccupé certains critiques qui, par les concepts-clés d'*appropriation*, de *collage*, de *relativité* ou d'absolu, par l'application de concepts picturaux appliqués au texte (rapprochement de valeurs contraires...), permettent déjà d'entrevoir des

³⁶ *Id.*, p. 35.

³⁷ Paul Edwards, « Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry* », EA, n°s 103-104, février 2005, p. 146.

constantes dans l'écriture de Jarry³⁸. » Il faut noter que sans les travaux du Collège de 'Pataphysique, une masse énorme d'inédits, d'autographes, de correspondances serait encore à dévoiler ; leur travail philologique, souvent accompli avec le sérieux universitaire dont ils se moquent, reste indispensable aujourd'hui.

Enfin, on constate un intérêt nouveau pour Jarry, avec la préparation simultanée de plusieurs doctorats³⁹, intérêt qui coïncide avec la réédition dans une collection plus accessible des œuvres les plus importantes de Jarry⁴⁰ et avec les célébrations du centenaire de sa mort en 2007. Le colloque « Alfred Jarry et les Arts » a ainsi été publié dans *L'Étoile-Absinthe*⁴¹.

Que peut-on déduire de cet état des lieux ? On constate que la réception de l'œuvre de Jarry dans la critique littéraire et universitaire, si l'on excepte certains travaux comme ceux d'Henri Béhar, de Patrick Besnier ou de Paul Edwards, est exemplaire d'une certaine incapacité à articuler modèles théoriques et histoire littéraire. Il y a d'un côté le Jarry « pataphysicien », précurseur du surréalisme et de l'Oulipo, un Jarry relu selon les modèles de ces mouvements littéraires — c'est le Jarry de Breton, adepte de l'humour noir, le Jarry du Collège de 'Pataphysique, maître à penser d'une philosophie de l'absurde⁴², qui annonce pour Antonin Artaud le renouvellement du théâtre. On trouve encore le Jarry « précurseur de la phénoménologie » de Deleuze, le Jarry « métalinguiste » de Michel Arrivé. Tous ces Jarrys sont des reconstructions selon une perspective postérieure, des adaptations à une théorie littéraire ou critique. De l'autre côté, on trouve le Jarry anecdotique — le gentil garçon sous ses airs d'automate, qui fréquente le cercle du *Mercur de France*, les mardis de la rue de Rome de Mallarmé, les écrivains de son temps, qui fonde une revue, *L'Ymagier*, avec Remy de Gourmont, avant de se brouiller définitivement avec lui. De la relation entre cette situation particulière au sein d'un mouvement littéraire qui s'appelle ou se fait appeler le Symbolisme et son œuvre, il n'est pratiquement jamais question. On considère davantage la prétendue rupture de Jarry avec son époque — rupture qui est largement une conséquence de la

³⁸ *Idem*, p. 147.

³⁹ Voir les actes du colloque « Jeunes chercheurs » de juin 2005 dans EA, n^{os} 107-108, 2005, p. 9-86.

⁴⁰ Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004 ; cette édition a été préparée par la SAAJ.

⁴¹ *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007.

⁴² Voir dans cette perspective la thèse de Jean-Roch Siebauer, *Alfred Jarry, Marcel Duchamp, la machine, le verbe et la pataphysique*, Thèse de Doctorat, Lettres, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille 1, 1995, qui analyse l'œuvre de Jarry, au rebours de la chronologie, à partir du concept d'infra-mince de Duchamp.

méconnaissance des œuvres des cercles dans lesquels Jarry évolue. Henri Béhar a proposé dans *Les Cultures de Jarry* de remettre Jarry dans le contexte de son époque, en livrant à ses lecteurs un catalogue raisonné d'allusions ou d'emprunts qui font le socle culturel de son œuvre. Mais cet outil indispensable laisse en suspens le problème de leur intégration ou de leur assimilation, des pratiques de déformation ou de réécriture qu'elles entraînent, de leur utilisation dans une stratégie de signification. Les travaux qui tentent d'analyser l'œuvre de Jarry en se posant ces questions sont malheureusement peu nombreux ou difficiles d'accès, étant dispersés dans des revues ou des actes de colloques. Par conséquent, il manque toujours aujourd'hui la monographie qu'Henri Béhar souhaite dans l'introduction de *La Dramaturgie d'Alfred Jarry* : « alors qu'on ne cesse de protester contre l'importance accordée à Ubu au regard de l'ensemble de l'œuvre, on ne dispose pas encore d'une "poétique de Jarry" qui rende compte du caractère méthodique et concerté de sa création, ni même d'une étude précise de ses romans⁴³ ». Cette absence est sans doute à mettre en rapport avec les difficultés de réception de l'œuvre de Jarry : à côté d'*Ubu Roi* et de ses suites, ses poèmes et ses romans sont peu lus car considérés comme « obscurs ». Pour pallier cette obscurité, les solutions proposées par les commentateurs se révèlent partielles : ils proposent d'un côté le recours à la biographie et au contexte culturel, sans fournir de méthode permettant d'articuler ces connaissances aux textes, ou forment des théories sur la poétique de Jarry en détachant l'œuvre de son contexte d'apparition, ou en la rattachant à des mouvements ultérieurs comme le surréalisme. Cette situation est en partie due au caractère même de l'œuvre de Jarry, qui se présente comme un refus des contingences matérielles et la quête d'un absolu hors de l'espace et du temps, l'« Éternité » décrite dans le *Faustroll* (OC I, p. 724). Comment rendre compte historiquement d'une œuvre qui tente d'échapper à ses déterminations contingentes et qui programme une lecture ouverte à toutes les interprétations possibles ?

C. MÉTHODOLOGIE : UNE RHÉTORIQUE DU TEXTE.

La plupart des commentateurs ont fait le choix de séparer l'œuvre de l'homme : Jarry affirmant que ses textes devaient être lus dans l'absolu, on pouvait se contenter de les analyser d'un point de vue interne, dans une démarche structuraliste. Dans cette optique, choisie par

⁴³ Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, éd. cit., p. 31.

exemple par Michel Arrivé, les textes servent à valider une méthode de lecture, permettant de construire des modèles d'interprétation intemporels. D'autres commentateurs ont choisi au contraire l'histoire littéraire, en cherchant à déceler les sources des textes de Jarry ou à replacer son œuvre en contexte, sans que ces informations soient mises en perspective dans une poétique : qu'apporte à la compréhension de l'œuvre le fait de ramener *Ubu Roi* à sa seule origine potachique, sans prendre en compte l'utilisation que Jarry en fait ? Il semble tout aussi vain d'étudier ses textes comme de simples prétextes à toutes les interprétations possibles que de se contenter d'en retrouver le prétendu sens originel ; la pratique d'écriture de Jarry consiste justement à arracher ce genre de texte à leur contexte d'origine restreint pour les proposer à un plus large public.

Comment alors replacer cette œuvre dans son contexte tout en étudiant la façon dont elle l'utilise pour construire une stratégie d'ouverture sémantique ? Comment rendre compte des notions complexes d'influences, de construction d'une œuvre personnelle, de programmation de la lecture ? Peut-on décrire une œuvre qui modifie les façons de lire de ses lecteurs, qui se veut ouverte, et analyser la façon dont elle joue des procédés littéraires, des traditions génériques, en construisant un modèle théorique permettant de lire ce qui se donne comme anhistorique, qui défie son historicité ? Cela nécessiterait une autre forme d'histoire littéraire, qui prenne en compte la dimension dynamique des formes et des poétiques, et qui soit capable de rendre compte de phénomènes de décalage entre la progression historique et l'influence spirituelle d'un ouvrage ou d'un modèle. L'histoire littéraire ne peut être conçue de façon strictement linéaire, mais elle doit prendre en compte la temporalité singulière du champ littéraire, qui suit des rythmes variés, qui fonctionne par sauts temporels (la redécouverte d'un littérateur ancien peut ainsi influencer toute une génération) et selon des causalités complexes : « le rythme des créations littéraires, que la longue durée fait paraître accéléré, se distingue des générations humaines et sociales, comme des rythmes économiques, soit par la durée de leurs respectifs battements, soit par leur manque de synchronie⁴⁴ ». Il faudrait réussir à articuler théorie et histoire, et d'une certaine façon à combiner les *Cultures de Jarry* et *Jarry, i mostri dell'immagine* : découvrir les modèles d'interprétation dynamiques et historiques qui

⁴⁴ Pierre Citti, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires, 2000, p. 15.

permettent de comprendre le fonctionnement de son œuvre dans un contexte littéraire particulier.

Cette étude n'est possible que dans le cadre d'une analyse plus vaste des conditions de production et de réception de la littérature à l'époque de Jarry, et plus particulièrement dans le groupe de littérateurs auquel il s'affilie au début de sa carrière littéraire. Pour saisir la manière dont fonctionnent les textes de Jarry, on ne peut se contenter d'une étude interne de son œuvre, qui permettrait de relever les grandes structures de sa pensée et de proposer une définition de sa poétique. La pratique littéraire ne se réduit pas à « un acte de communication [...] destiné à être déchiffré au moyen d'un chiffre ou d'un code, langue ou culture⁴⁵ » ; il s'agit d'une pratique institutionnalisée, d'une action dans le monde qui implique des mécanismes sociaux complexes, au sein de « communautés interprétatives⁴⁶ » données.

Gérard Genette, dans « Poétique et histoire », rappelait que la théorie est la condition d'un discours de type historique : elle seule est à même de définir précisément les objets de son étude, et de rendre compte des évolutions et des invariances d'un champ historique. Alain Vaillant écrit ainsi, plus récemment, que « l'histoire de la littérature doit parvenir à rendre compte des techniques d'écriture, des variations génériques, des processus de composition, de l'évolution des styles et des poétiques, des procédés rhétoriques ainsi que de l'ensemble des contraintes techniques qui, en fait, déterminent le plus profondément les structures discursives et esthétiques de l'œuvre⁴⁷. » La littérature n'a pas d'essence : comme toute forme de création sociale, elle est un artefact humain qui possède ses propres règles et les modifie dans le temps ; l'étude d'un auteur peut permettre, dans cette perspective, d'écrire une partie de l'histoire des formes littéraires que Genette appelait de ses vœux⁴⁸.

Pour comprendre le fonctionnement d'une œuvre, il est nécessaire de définir ses conditions d'apparition, les institutions externes qui la rendent possible et la légitiment, les processus de communication qu'elle implique, les programmes de lecture qu'elle impose, à

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique* (1991), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 59.

⁴⁶ J'emprunte la notion de communauté interprétative à Stanley Fish, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1980 ; une partie des articles qui compose ce recueil a été traduite en français sous le titre *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2007.

⁴⁷ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005, p. 8-9.

⁴⁸ Gérard Genette, « Poétique et histoire », dans *Figures III*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 18.

travers l'étude de trois grands ensembles en gigogne qui se déterminent mutuellement. Le premier niveau est celui du *champ littéraire*, espace social où s'organisent les groupes littéraires. C'est le domaine des *institutions* d'où procèdent les valeurs dominantes et la légitimité des discours. L'étude des formes littéraires ne peut se passer de celle des conditions sociales qui les légitiment. L'histoire du vers libre serait ainsi incompréhensible sans une analyse sociale des groupes, des revues qui permirent son essor ; une forme n'est actualisable que dans la mesure où elle est légitimée dans le champ littéraire.

Mais le champ littéraire tel que le conçoit Bourdieu ne peut rendre compte de la totalité du phénomène littéraire⁴⁹ ; il est nécessaire de postuler d'autres instances permettant de rendre compte des représentations imaginaires, qui conditionnent les formes littéraires⁵⁰. On trouve ainsi à un niveau inférieur l'*espace littéraire*, qui est particulier à chaque groupe ou communauté interprétative, et que l'on peut définir comme un espace imaginaire de mise en scène des discours. C'est le domaine des *modèles herméneutiques* ou modèles de lecture, des ensembles de règles qui fixent les conditions imaginaires de la communication littéraire en statuant sur les rapports légitimes pour un groupe donné entre l'auteur, le lecteur et le texte.

On peut enfin poser un troisième espace, le *champ d'interprétation*, qui constitue l'espace particulier de chaque texte, le champ restreint selon lequel le lecteur l'interprète en définissant son unité et les modalités d'organisation de ses éléments. C'est le domaine des *modèles textuels*⁵¹, c'est-à-dire des formes particulières que doit prendre un texte pour produire certains effets.

Ces trois espaces, sociaux, communicationnels et textuels, sont des constructions fictives ; chaque niveau de ce grand ensemble que l'on peut nommer « littérature » tend à s'autonomiser en produisant ses propres règles de fonctionnement. De plus, ces espaces sont essentiellement dynamiques, dans la mesure où toute apparition d'un nouvel écrivain, toute parution, toute proposition d'un nouveau programme de lecture modifie leurs structures mêmes : l'ascension sociale d'un écrivain peut modifier la façon dont ses textes sont interprétés (l'entrée d'Henri de

⁴⁹ Voir Alain Vaillant, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle », *Lieux littéraires / La Revue*, n° 5, « Sociologie de la littérature : La question de l'illégitime », juin 2002, p. 82 *sqq.*

⁵⁰ Voir Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 19.

⁵¹ J'emprunte la terminologie des « modèles herméneutiques » et des « modèles textuels » à Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1995.

Régnier à l'Académie), comme la proposition d'un modèle textuel neuf peut bouleverser le champ littéraire jusqu'à modifier la hiérarchie de ses valeurs (telle l'invention du vers libre). C'est le second espace, l'espace littéraire, qui sert d'interface entre l'espace social et l'espace textuel ; c'est là que les conditions de productions littéraires sont réinterprétées par la construction de structures imaginaires. Il n'y a donc pas d'effet mécanique d'imposition des conditions sociales sur la production littéraire : l'espace littéraire est un espace fictif qui permet une certaine autonomisation de la production littéraire. Le second chapitre de ce travail, qui traite de l'espace littéraire symboliste des années 1890, doit par conséquent être considéré comme le point central de mon analyse.

Ces trois ensembles impliquent de considérer la littérature comme une pratique discursive⁵², et le sens d'un texte comme un effet rhétorique dans une communauté interprétative donnée. Michel Charles note dans *Rhétorique de la lecture* que « la littérature est un effet rhétorique spécifique » visant à la « mise en condition » du lecteur⁵³. Pour comprendre les stratégies d'écriture d'un auteur, il faut parvenir à une définition de l'espace littéraire de son époque, des règles du jeu littéraire auxquelles il se plie ou qu'il transforme. C'est dans cet espace particulier que l'on peut étudier les rapports de l'auteur, du texte et du lecteur, dans une forme de communication biaisée que l'on peut appeler la rhétorique littéraire⁵⁴. Je définirai donc la littérature comme une forme particulière de communication, impliquant un auteur, un texte et un lecteur dans un espace social préconstruit qui définit les règles d'utilisation des textes ; c'est en reconstruisant cet espace que l'on peut essayer de décrire les stratégies autoriales, qui sont des méthodes pour faire lire un texte d'une certaine manière, des stratégies qui ne peuvent fonctionner que dans des communautés interprétatives données⁵⁵. Dans cette perspective, la signification d'un texte peut être définie non pas comme une valeur précise attribuable à des termes, mais comme une sorte de champ de possibilités, lié à un ensemble de contraintes historiques, sociales, esthétiques qui réduisent plus ou moins les lectures légitimes.

⁵² Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, coll. U, 2004.

⁵³ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 62.

⁵⁴ La définition de cet espace implique que l'on accorde moins d'importance aux écrits de jeunesse et aux textes inédits, dans la mesure où les stratégies d'écriture qu'ils mettent en œuvre ne sont pas définitives ; je n'étudierai donc pas en détail les textes du recueil *Ontogénie*, écrites avant l'arrivée de Jarry à Paris, dans la mesure où leur rapport à l'œuvre et à la communauté littéraire n'est pas le même — ce qui n'empêche pas d'étudier la façon dont Jarry décide de rassembler ces textes en 1897-1898, rassemblement qui est lui significatif.

⁵⁵ Voir Stanley Fish, *Is There a Text in This Class ?*, éd. cit.

J'étudierai ainsi l'œuvre de Jarry dans la perspective d'une histoire théorique des modèles institutionnels, herméneutiques et textuels. Il s'agit d'analyser la façon dont les textes de Jarry nous invitent à les lire, en construisant des modèles textuels particuliers et en utilisant les modèles herméneutiques des communautés interprétatives dont il fait partie ; ce qui correspond d'une certaine manière à modéliser les modifications que cette œuvre fait subir à l'horizon d'attente du lecteur. La stratégie de communication littéraire de Jarry s'apparente, selon ses propres termes, à un « colin-maillard cérébral » : il tend à faire lire le lecteur selon des formules neuves, à empêcher le sens de se figer, en mettant en place des dispositifs de relance sémantique, en pratiquant l'ambiguïté, l'obscurité, l'ironie — ce que l'on peut appeler des dispositifs de diffraction sémantique. Les stratégies littéraires de Jarry se rapprochent ainsi d'une forme de jeu de piste, de mise en place d'indices déceptifs qui finissent par provoquer une sorte de paranoïa herméneutique chez le lecteur. À travers l'étude des dispositifs de diffraction du sens, on peut montrer que la construction d'une œuvre (au sens d'« œuvres complètes ») comme celle de Jarry consiste en bien plus qu'un simple assemblage de textes successifs. Écrire est un acte dans le monde qui met en rapport des niveaux très variés de réalité, la mise en place d'une série de procédés destinés à contrôler la réception de ses textes dans lequel l'auteur est davantage une fonction imaginaire qu'un rôle objectif ; c'est une forme de « rhétorique totale ». L'exemple de Jarry doit être conçu comme une concrétion particulière des conditions de création d'une époque et d'une communauté d'écrivains donnée : derrière son aspect monographique, ce travail se veut une introduction à une histoire sociale et culturelle de la littérature.

PREMIÈRE PARTIE :
UNE QUÊTE DE L'ABSOLU.
JARRY DANS LE CHAMP ET L'ESPACE LITTÉRAIRES SYMBOLISTES.

L'œuvre d'Alfred Jarry pose divers problèmes de réception. Le premier d'entre eux, le plus visible, concerne l'occultation de la quasi-totalité de son œuvre derrière *Ubu Roi*, sorte de masque déformant qui permet le plus souvent de classer le reste de ses textes, avant toute lecture, dans le genre canular. Si le lecteur passe outre, une autre difficulté l'attend : l'obscurité volontaire de ces œuvres. Les premiers textes de Jarry, comme *Les Minutes de sable mémorial* ou *César-Antechrist*, présentent une syntaxe contournée, des ellipses constantes, et reposent sur un contexte culturel presque perdu aujourd'hui pour la plupart des lecteurs, même avertis. Ce constat sous-tend l'étude d'Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry* : Jarry semble aujourd'hui, pour les lecteurs du XXI^e siècle qui s'aventurent au-delà d'*Ubu Roi*, une exception dans son époque, l'annonciateur du Théâtre de l'absurde et du Surréalisme, une singularité difficilement explicable. Pourtant, dès que l'on plonge dans l'histoire des idées et l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle, on retrouve un contexte culturel dans lequel Jarry pourrait presque faire figure de mesure-étalon. Tous les thèmes qu'il aborde sont extrêmement répandus lorsqu'il se lance dans la littérature : synthèse, sexualité, occultisme font partie des lieux communs du Symbolisme alors en pleine restructuration. Pour comprendre le projet littéraire de Jarry, sa volonté d'absolu, il faut esquisser l'image de la société littéraire dans laquelle s'engage au début des années 1890 le jeune Lavallois.

Patrick Besnier, dans sa récente biographie de Jarry, offre ainsi une image de l'auteur aux antipodes du mythe : c'était un gentil garçon, « parfaitement intégré à la société littéraire et artistique de son temps » (PB, quatrième de couverture). Jarry s'installe en juin 1891 au 11 rue Cujas pour passer le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure, dans un Paris en pleine effervescence culturelle : « Au début des années 1890, le monde littéraire et artistique connaît à Paris un renouvellement de ses lieux de diffusion : revues, théâtres, galeries se lancent, à la fois conséquence et cause de diverses mutations esthétiques. Lorsqu'il aborde, très sérieusement, la carrière d'homme de lettres, Alfred Jarry explore et utilise ces moyens mis à la disposition des

artistes et écrivains » (PB, p. 81). L'intérêt principal de la biographie de Patrick Besnier réside justement dans son approche quasi sociologique du jeune littérateur arrivant à Paris, dans une époque de crise des modèles — approche qui se révèle particulièrement féconde lors de l'examen de la réception des livres de Jarry, et de ses difficultés à trouver une place dans ce champ littéraire en reformation, où les thématiques symbolistes perdent rapidement de la valeur. Le jeune Jarry, qui avait bâti son capital littéraire sur ce mouvement, qui l'avait utilisé pour gravir très rapidement les échelons menant à la gloire du *Mercure de France*, se trouve rapidement *dévalué* par le choix même de l'hermétisme qui avait assuré son succès — et la rupture avec Gourmont, analysée sous cet angle, marque une autre date importante dans la vie de Jarry : celle d'une « marginalisation » dans le champ littéraire, dont il ne reviendra jamais entièrement, mais qu'il aurait souhaitée pour « éliminer » toute « figure paternelle » (PB, p. 191) et s'affirmer incréé, affranchi des limites contingentes de l'existence.

Jarry se pose effectivement d'emblée en littérateur conscient des contraintes sociales liées à ce statut, assumant les visites aux aînés, les premiers vers d'usage, les requêtes pleines d'onctuosité, telle cette lettre à Alfred Vallette, l'une des premières conservées, datée du 4 mars 1894, accompagnant une traduction de *La Ballade du Vieux Marin* de Coleridge destinée au *Mercure de France* :

Je prends la liberté — un peu bien téméraire — de vous importuner encore d'une mienne production, traduction d'un poète anglais trop inconnu aujourd'hui et à qui doivent tout E. Poe et Baudelaire. Quoique bien jeune je ne me suis pas cru trop indigne de l'offrir au *Mercure*, qui a eu la gloire de faire connaître Multatuli. [OC I, p. 1035]

Jarry suit ainsi toutes les étapes que recommandera Fernand Divoire aux jeunes littérateurs en mal de publicité dans son *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* : création d'une revue, affiliation à un groupe, participation aux banquets, présence fréquente dans les salons⁵⁶... Une telle allégeance aux règles du groupe littéraire qu'il investit oblige le commentateur à en tenir compte pour apprécier les mécanismes de son écriture : lorsqu'il fait son entrée sur la scène littéraire parisienne, entre 1891 et 1894, Jarry s'installe dans le mouvement symboliste alors florissant (malgré les premiers signes de rupture) pour y faire

⁵⁶ Voir Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* (1912), Éditions Mille et une nuits, 2005.

carrière. Le problème consiste à comprendre à la fois la position sociale de Jarry dans le champ littéraire de son époque, et sa position « idéale » parmi les options théoriques, esthétiques et poétiques qui forment en soi une autre sorte de champ, l'espace littéraire tel que nous l'avons défini, espace invisible qui obéit à d'autres rythmes que ceux de l'histoire et qu'il convient de définir. C'est le décalage entre ces deux champs, champ littéraire et espace littéraire, qui explique en grande partie les options esthétiques de Jarry ; car si le mouvement symboliste entre en crise à cette époque — crise que Michel Décaudin a pu étudier avec le recul de l'histoire⁵⁷ —, il formait encore, pour les contemporains, un système contraignant qui définissait précisément les conditions de la réception, et donc les conditions de production textuelle. C'est la persistance de ce système à l'époque des débuts de Jarry, et la façon dont il a influencé sa propre vision naissante de la littérature et sa stratégie pour parvenir à se faire publier dans *Le Mercure de France*, que je souhaiterais étudier à travers son parcours dans la presse, qui représente alors le point de passage obligé de toute initiation littéraire. J'essayerai de démêler, dans les premières expériences de Jarry, la part d'originalité et d'imitation, les choix conscients ou contraints qui lui permirent de voir son nom au sommaire de la revue d'Alfred Vallette.

La vie littéraire et culturelle à l'époque de Jarry a fait l'objet de nombreuses synthèses⁵⁸. Dans leur lignée, il faut décrire l'état de la société littéraire à l'époque de Jarry pour comprendre les stratégies qu'il a pu utiliser afin de percer en littérature ; or c'est le groupe symboliste (avec tous les problèmes que peut poser cette dénomination) qui attire le jeune littéraire lorsqu'il s'aventure à Paris. Je tenterai donc ici de décrire la position « réelle », sociale, de Jarry au sein de l'institution littéraire, puis son positionnement au sein de l'espace littéraire symboliste.

⁵⁷ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat Éditeur, coll. Universitas, 1960.

⁵⁸ Voir par exemple NA, p. 11-27 ; Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, 2003, p. 39-46 ; Georges Bernier, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Hazan, 1991, p. 17-25 ; Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement. 1890-1905*, Fayard, 2007.

I. ENTRÉE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : JARRY À L'ASSAUT DU SYMBOLISME⁵⁹.

Le premier texte de Jarry publié en volume est une petite notice rédigée pour les *Portraits du Prochain Siècle*, recueil de portraits où la nouvelle génération littéraire fait allégeance à ses prédécesseurs et s'affirme de manière assez suffisante comme destinée à durer. Le volume, dirigé par Paul-Napoléon Roinard⁶⁰, fit suite à l'exposition du même nom qui avait eu lieu en août 1892 chez le marchand de tableaux Le Barc de Boutteville. Le public avait pu y découvrir des portraits de Verlaine, de Laurent Tailhade, de Rachilde, de G.-A. Aurier, de Gauguin, tous représentants de l'avant-garde littéraire et picturale⁶¹. Le premier tome des *Portraits*, consacré aux « poètes et prosateurs », parut le 11 juin 1894 ; deux autres tomes, qui devaient traiter des « musiciens, peintres et sculpteurs » et des « sociologues, philosophes et savants », ne virent pas le jour. Roinard confia à Jarry une notice consacrée à Gerhart Hauptmann, l'auteur d'*Âmes solitaires* dont Jarry avait rendu compte dans *L'Art littéraire* de janvier-février 1894. Jarry, dans ce recueil, « fait officiellement ses débuts, encadré de ses maîtres (Mallarmé, Gourmont), de ses pairs et de ses amis littéraires. » (PB, p. 149). Les notices très synthétiques de ce volume s'organisent en trois sections, « Les Précurseurs », « Les Militants » et « Les Morts », qui circonscrivent l'espace littéraire, à la fois réel et idéal, dans lequel Jarry s'aventure et dont il se réclamera. Ce cercle littéraire est délimité précisément par l'« Argument » de Roinard placé en tête du volume⁶² : les vingt-cinq « précurseurs » sont placés sous la trinité de Mallarmé, « Frondaison supracimée », de Balzac, « Tronc élaborateur de fluides et de sèves », et de Verlaine, « Souche sousfécondée », selon une métaphore végétale plus qu'usée. Les notices consacrées à Mallarmé et à Verlaine (toutes deux rédigées par Charles Morice, sacré théoricien du mouvement grâce à *La Littérature de tout à l'heure*) encadrent en effet cette première

⁵⁹ Certains éléments de ce chapitre ont paru sous le titre « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste » dans *Histoires littéraires*, n° 28, octobre-décembre 2006, p. 7-24.

⁶⁰ Le poète et dramaturge Paul-Napoléon Roinard (1856-1930) reste célèbre pour sa mise en scène du *Cantique des Cantiques* au Théâtre d'Art de Paul Fort en 1891, tentative de réalisation des correspondances entre idées, sons, couleurs et parfums (NA, p. 13).

⁶¹ Voir le compte rendu de cette exposition par Yvanhoé Rambosson, « Exposition des Portraits du prochain siècle », MF, n° 46, octobre 1893, p. 172 ; cité dans PB, p. 109. Roinard rend lui-même compte de l'exposition dans un article abondamment illustré de la *Revue encyclopédique* ; voir Paul-Napoléon Roinard, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », *Revue encyclopédique*, n° 71, 15 novembre 1893, p. 642-647.

⁶² Paul-Napoléon Roinard (éd.), *Portraits du prochain siècle*, t. I, *Poètes et Prosateurs*, Edmond Girard, 1894 ; l'« Argument » de Roinard n'est pas paginé.

section, Baudelaire se plaçant en troisième position derrière Alfred de Vigny. On remarquera la présence à leurs côtés de Tristan Corbière, de Jules Laforgue, de Poe, de Rimbaud (évoqué par Verlaine) et de Villiers de l'Isle-Adam (sous la plume de Remy de Gourmont), dans une galerie de portraits qui est à la fois une reconnaissance de dette littéraire et l'affirmation d'une filiation idéale. On reconnaît dans cette liste les références affichées du mouvement symboliste, références désormais solidement établies en cette année 1894. Parmi les cent trente neuf « militants » et les quelques « morts » (G.-Albert Aurier, Charles Cros, Ephraïm Mikhaël), on retrouve les littérateurs qui formeront le groupe d'amis, de relations et de modèles de Jarry : Paul Adam, Léon Bloy, Remy de Gourmont, Henri de Régnier, Joséphin Péladan, Pierre Quillard, Rachilde, Max Elskamp, Paul Fort, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, Saint-Pol-Roux, Albert Samain, Laurent Tailhade, Alfred Vallette, etc. Roinard les groupe selon leur appartenance à telle ou telle revue, et, s'il refuse de leur attribuer l'unité d'un mouvement, il leur accorde la communauté d'effort pour s'affirmer dans le champ littéraire en pleine reformation à cette date. Par conséquent, si l'on peut suivre Patrick Besnier lorsqu'il affirme, à propos du contexte littéraire parisien du début des années 1890, qu'« une génération s'affirme dans le monde des arts et de la littérature, comme en contrecoup de la génération symboliste » ; si, « arrivant à la littérature au début des années 1890, Jarry appartient à un entre-deux où nul *-isme* ne domine » (PB, p. 81), il reste que le mouvement symboliste demeure alors la référence en matière de renouvellement des formules littéraires. Ses références, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, n'ont pas perdu de leur influence ; c'est par rapport à ces aînées que les littérateurs de la génération de Jarry se positionnent dans le monde littéraire, et c'est par rapport au mouvement symboliste que l'on peut tenter de définir la place sociale de Jarry dans le champ littéraire.

A. LE CHAMP LITTÉRAIRE SYMBOLISTE.

1. *Le triomphe symboliste.*

Jarry entre en effet en littérature au lendemain du « triomphe⁶³ » symboliste de 1891. Tous les commentateurs sont d'accord pour faire de cette date une année charnière dans ce

⁶³ « Le triomphe ou l'heure de la synthèse » : c'est ainsi que Guy Michaud qualifie la période 1889-1891 dans *Message poétique du symbolisme. L'aventure poétique, la révolution poétique, l'univers poétique, la doctrine symboliste*,

mouvement qui n'est pas une école⁶⁴, mouvement au nom controuvé qui fédère cependant, comme une bannière, des artistes aussi éloignés que René Ghil et Jean Moréas. C'est d'ailleurs la seule unité qu'Henri de Régnier reconnaisse au symbolisme : c'est une « enseigne commune pour lutter ensemble plus efficacement contre les satisfaits⁶⁵ », destinée à disparaître. Pour Henri Béhar, il « faudrait parler de groupes, au pluriel, plutôt que d'École. [...] Si le mouvement présente une certaine unité sous forme d'une révolte spiritualiste au nom de l'art et de la sensibilité individuelle, il y a en fait autant de tendances que de salons ou de revues à Paris⁶⁶. ». Mais cette « enseigne » qu'est le Symbolisme connaît un succès populaire durant l'année 1891⁶⁷.

La Plume publie le 1^{er} janvier 1891 un « Numéro exceptionnel consacré au Symbolisme de Jean Moréas ». Le poète y est consacré meneur du mouvement qu'il avait contribué à faire connaître et à baptiser par son « Manifeste » dans le *Figaro* du 18 septembre 1886 : « M. Jean Moréas est, avec MM. Charles Morice, Charles Vignier et Laurent Tailhade, une des sept étoiles de la nouvelle pléiade. Je le tiens pour le Ronsard du symbolisme⁶⁸ », écrit Anatole France — la louange étant cependant limitée par le complément du nom : Moréas n'est un Ronsard que pour le symbolisme ; il n'est pas question d'en faire un futur classique. Maurice Barrès situe l'auteur du *Pèlerin passionné* dans le mouvement, en saluant le « chef-d'œuvre » tant attendu après des années de théorisation⁶⁹. Lui aussi prend cependant ses distances avec ses propres louanges, en prenant soin de donner une définition de « chef-d'œuvre » qui ne compromette pas son jugement : il n'emploie ce mot qu'au sens d' « œuvre exécutée après de longs efforts, conforme à la conception de son ouvrier, appropriée aux besoins intellectuels d'un groupe chaque jour grossissant, et telle enfin qu'elle pourra servir de modèle à d'autres compagnons⁷⁰ ». Mais l'article le plus intéressant du numéro est celui d'Achille Delaroche,

Nizet, 1947, p. 369. Pour Ernest Raynaud, « 1891, c'est la date heureuse du Symbolisme. C'est sa phase héroïque. [...] Un horizon illimité s'ouvre à ses espoirs. » (Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et souvenirs* (1918, 1920 et 1922), Nizet, 1971, p. 189).

⁶⁴ Voir à ce propos les réactions des écrivains interrogés par Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891.

⁶⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 91-92.

⁶⁶ Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, éd. cit., p. 45-46.

⁶⁷ Voir G.-Albert Aurier, « Monticelli ; Paul Gauguin », *La Revue indépendante*, n° 53, mars 1891, p. 418-419 ; repris dans *Textes critiques, 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, ENSBA, 1995, p. 111-112.

⁶⁸ Anatole France, « La Poésie Nouvelle : Jean Moréas », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 2.

⁶⁹ Maurice Barrès, « Jean Moréas, Symboliste », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 8.

⁷⁰ *Ibidem*.

intitulé « Les annales du Symbolisme », dans lequel l'émule de Mallarmé livre un historique du mouvement, en l'opposant au groupe décadent et en résumant synthétiquement les options esthétiques et métaphysiques que les divers manifestes et présentations du groupe avaient dégagées : l'anti-naturalisme, l'obscurité, le verlibrisme, le principe de l'universelle analogie et la recherche de l'absolu derrière l'illusion subjective des formes⁷¹.

Parallèlement à la parution de ce numéro spécial, qui stabilise l'image d'un mouvement encore assez floue dans les esprits des contemporains, le banquet du 2 février en l'honneur de Jean Moréas, organisé par Maurice Barrès et Henri de Régnier, affirme la cohésion sociale des symbolistes⁷². Après avoir posé l'origine rêvée du mouvement en plaçant ce banquet sous l'égide de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, les invités multiplient toasts et lectures de poèmes, dans l'espace d'un banquet qui est autant réel qu'idéal, celui du groupe littéraire symboliste. Remy de Gourmont présente dans un article la « liste de Table des personnes présentes⁷³ », où figurent entre autres Octave Mirbeau, Édouard Schuré, Pierre Quillard, Ferdinand Herold, Charles Morice, Paul Gauguin, Ernest Raynaud, Georges Vanor, Maurice Barrès, Francis Vielé-Griffin, Alfred Vallette, Félicien Rops, André Gide, Albert Samain ou encore Félix Fénéon, tous théoriciens, poètes ou peintres du mouvement. Cet étalage constant des listes des participants aux banquets (*La Plume* publie ainsi à la fin de chaque numéro la liste des présents à ses « soirées littéraires ») participe à la concrétisation d'un groupe littéraire, qui ne vit que des preuves qu'il donne de sa réalité. On retrouve dans ces listes les artistes que Jarry ne cessera de citer, artistes qui seront pour lui des références, des camarades, voire des amis, et qui forment en 1891 un groupe social très cohérent, dont la cohésion est assurée par des références communes et de fréquentes réunions. Ainsi, malgré l'aspect superficiel de réunion d'initiés qu'il peut présenter de prime abord, le banquet en l'honneur de Jean Moréas est bien le grand moment d'autoglorification du mouvement symboliste qui prend, par cette mise en scène, une forme visible pour les contemporains, et accède ainsi au statut de groupe en soi dans le champ

⁷¹ Achille Delaroche, « Les annales du Symbolisme », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 14-20.

⁷² Sur ce banquet et ses conséquences, on peut lire Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, éd. cit., p. 196 sqq. ; Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 393-399 ; Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Armand Colin, 1959, p. 217-225 ; Remy de Gourmont, « Le Banquet du 2 février », MF, n° 15, mars 1891, p. 189-191 ; Francis Vielé-Griffin, « Le Banquet d'hier », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11, février 1891, p. 58-62 ; André Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme* (1928), Bruxelles, Éditions Labor, coll. Archives du Futur, Bruxelles, 1991, p. 76-78.

⁷³ Remy de Gourmont, « Le Banquet du 2 février », art. cité, p. 190.

littéraire de l'époque. Les répercussions de cet événement sont en effet importantes : le banquet suscite l'intérêt amical d'Anatole France, qui entame une série de portraits de poètes symbolistes dans le *Temps* ; Ferdinand Brunetière consacre un article sur un ton grave et relativement bienveillant au « Symbolisme contemporain » dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} avril 1891⁷⁴ ; enfin Jules Huret prend le prétexte du livre de Moréas pour réaliser sa célèbre *Enquête sur l'évolution littéraire*, publiée dans l'*Écho de Paris* entre le 3 mars et le 5 juillet 1891 puis en recueil chez Charpentier, où il explique en préface :

Dans la circonstance, deux livres ont été la raison de mon Enquête, le *Jardin de Bérénice*, de M. Maurice Barrès, le *Pèlerin passionné*, de M. Jean Moréas, le premier complaisamment accueilli des Psychologues, l'autre réclamé, dans tous les sens du mot, par les Symbolistes-Décadents. Ces livres, on s'en souvient peut-être, furent l'occasion, le prétexte, si l'on veut, à la jeunesse littéraire, de se faire jour dans la vie aux dépens de ses maîtres et de ses aînés⁷⁵.

Ainsi, si le Symbolisme n'existe pas en tant qu'école, si les auteurs auxquels on le rattache n'ont de cesse de s'en démarquer, il a bien une existence sociale reconnue. L'année 1891 constitue l'apogée du « processus d'institutionnalisation » du mouvement symboliste, « nécessaire pour constituer un véritable groupe littéraire, c'est-à-dire un instrument d'accumulation et de concentration du capital symbolique (avec l'adoption d'un nom, l'élaboration de manifestes et de programmes et l'instauration de rites d'agrégation, comme les rencontres régulières⁷⁶) ». Le mouvement, doté d'un nom, de plusieurs manifestes, d'organes de diffusion et de réunions organisées, se dote d'institutions. Lorsque Jarry s'installe à Paris en juin 1891, le symbolisme constitue un pôle du champ littéraire, représentant une partie de l'avant-garde artistique de l'époque⁷⁷.

2. Les débuts d'une crise du mouvement.

La même année voit pourtant le début des querelles qui mèneront, à partir de 1895, à la fameuse « crise des valeurs symbolistes » analysée par Michel Décaudin. Pierre Bourdieu voit

⁷⁴ Ferdinand Brunetière, « Le symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1891, p. 681-692.

⁷⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. IX.

⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et construction du champ littéraire*, éd. cit., p. 441.

⁷⁷ *Idem*, p. 205.

ce phénomène de dissolution comme une conséquence quasi nécessaire de l'institutionnalisation d'un groupe littéraire d'abord placé en position dominée dans le champ littéraire : « ces groupes dominés tendent à entrer en crise, par un paradoxe apparent, lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre, sinon à un seul, et que s'affaiblissent les forces négatives de cohésion⁷⁸ ».

Il n'est qu'à voir le sommaire du numéro de février 1891 de la *Revue indépendante* (devenue l'organe du néo-naturalisme sous la direction de François de Nion et de Georges Bonnamour) pour comprendre que la coalition autour de Moréas ne plaît pas à tout le monde. La revue s'ouvre sur un article de René Ghil, « Du *Pèlerin passionné* », qui refuse à Moréas la moindre valeur poétique, le rejette en tant que chef d'école, et renie le symbole (« Le SYMBOLE est mort aussi »), trop primitif, au profit de « *la synthèse expérimentale*⁷⁹ ». Vient ensuite un pamphlet de Georges Bonnamour (pseudonyme de Jules Couturat) contre la « jeunesse littéraire » opportuniste et avide de publicité que représente selon lui le groupe symboliste⁸⁰. Enfin Marie Krysinska, qui revendique l'invention du vers libre, accuse dans une « Tribune libre » Moréas de pastiche et de fumisterie⁸¹. Les articles critiques de ce type se multiplient dans toutes les revues, et dans les réponses aux enquêtes. Comme le remarque Guy Michaud, la préface de Jules Huret à son *Enquête sur l'évolution littéraire* est un triste constat sur l'unité du mouvement littéraire symboliste ; on trouve « beaucoup de malveillance dans toutes ces réponses, où l'on cherche plus à briller et à se faire valoir qu'à être clair et à être juste⁸². » René Ghil, Adrien Remacle, Charles Vignier, Gustave Kahn se complaisent dans la destruction des réputations de leurs anciens camarades. Face à la virulence des propos, Jules Huret s'amuse à classer ses interlocuteurs en « bénins et bénisseurs », « acides et pointus », « boxeurs et savatiers », « vagues et morfondus », « ironiques et blagueurs » et « théoriciens⁸³ ». La catégorie des « boxeurs et savatiers », de loin la plus représentée, rassemble Paul Adam, G.-A. Aurier, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Jean Moréas, Joséphin Péladan et bien

⁷⁸ *Id.*, p. 439.

⁷⁹ René Ghil, « Du *Pèlerin passionné* », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 148.

⁸⁰ Georges Bonnamour, « La Jeunesse littéraire : À propos de récents manifestes », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 160-166.

⁸¹ Marie Krysinska, « Tribune libre — De la nouvelle école : À propos de l'article de M. Anatole France dans le *Temps* sur M. Jean Moréas », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 265-267.

⁸² Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 395.

⁸³ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. XVIII-XX.

d'autres. La plupart des écrivains classés dans la section « Symbolistes et Décadents » de l'*Enquête* affichent paradoxalement un refus de toute étiquette, niant le plus souvent l'existence même du mouvement symboliste. Pour Jean Moréas, « Il n'y a pas d'école dans le sens strict du mot. Chacun garde son individualité⁸⁴. » Le théoricien proclamé du mouvement est du même avis : « Quand je demande à M. Charles Morice s'il entend être classé dans l'*École* symboliste, il répond vivement : / – Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas. Moréas et moi, entre autres, avons plusieurs idées communes, et le mot poésie nous ralliera toujours, mais je ne pense pas que Moréas ait une *suite*⁸⁵. » Henri de Régner ne voit dans le mouvement qu'un rassemblement provisoire⁸⁶ ; c'est aussi l'opinion de Charles Vignier, pour qui les écoles sont des « cocardes aux couleurs imprécises que se hâtent d'arborez tous ceux dont porter une cocarde fait la seule raison d'être⁸⁷ ». Le mouvement symboliste n'est ainsi, selon la plupart des interviewés, qu'une juxtaposition de talents très différents. C'est l'avis d'Adrien Remacle, qui moque le livre qui a servi de prétexte au ralliement : « — Il y a bien un mouvement symboliste ? / — Un mouvement, non : des mouvements sans direction, sans direction commune surtout. Pèlerins sans pèlerinage, et passionnés, oh non⁸⁸ ! » ; de Pierre Quillard : « L'école symboliste ! me dit M. Pierre Quillard en commençant. Mais vous savez bien qu'il n'y a pas d'école symboliste, et que, sous ce nom, on a réuni, bien arbitrairement, des poètes du plus réel talent et de purs imbéciles⁸⁹ » ; de Gustave Kahn, pour qui le mouvement n'est que « la publication simultanée d'écrivains très différents dans les mêmes revues où il est passé quelques poètes à côté de prosateurs⁹⁰ ». Coup final, Jean Moréas, celui autour duquel s'était ralliée la jeunesse littéraire, renie, dans une lettre du 19 mai 1891 publiée en appendice de l'enquête⁹¹, le mouvement symboliste, annonçant son école romane qui prendra officiellement naissance dans le manifeste du *Figaro* du 14 septembre 1891.

⁸⁴ *Idem*, p. 74.

⁸⁵ *Id.*, p. 87.

⁸⁶ *Id.*, p. 91-92.

⁸⁷ *Id.*, p. 96-97.

⁸⁸ *Id.*, p. 105.

⁸⁹ *Id.*, p. 341.

⁹⁰ *Id.*, p. 404.

⁹¹ *Id.*, p. 428.

La mauvaise foi affichée de chacun, l'égoïsme, la vanité déployés ne manquent pas de produire des réactions ironiques : en mai, dans *La Revue blanche* (série belge), Louis-Alfred Natanson, sous le pseudonyme de Jean Lureau, publie une « Contre-Enquête sur l'Évolution littéraire » où il interroge les collaborateurs de la revue en parodiant les réponses de l'enquête de Jules Huret, s'enquérant par exemple du « rapport entre la chute du Naturalisme et celle de la Société des Dépôts et Comptes-Courants⁹² ». En octobre, c'est au tour d'Alfred Vallette de se moquer des piètres résultats de l'enquête, en affirmant que « ces soixante-quatre conversations appartiennent à l'humoriste beaucoup plus qu'au philosophe et au critique⁹³ » : « L'amusante page que celle où seraient rapprochées, dans telle fiction ingénieuse, certaines phrases mêmes des interviewés ! », déclare-t-il, avant de l'offrir à ses lecteurs, en pratiquant un collage de citations de Barrès, Morice, Ghil, Saint-Pol-Roux et d'autres qui se court-circuitent de façon humoristique⁹⁴. Ces querelles sont l'occasion pour les rédacteurs de *La Revue indépendante* de fêter en juillet 1891 le « Fiasco symboliste ». S'appuyant sur « les interviews de MM. Jean Moréas, Charles Morice, Pierre Quillard, Remy de Gourmont, Albert Aurier, etc. » dans l'enquête de Jules Huret, Gaston et Jules Couturat se réjouissent : « Nous venons d'assister à la défaite d'une École littéraire, à coup sûr peu recommandable de par l'injustifiée prétention de ses adeptes, la navrante impuissance dont elle a fait preuve, la vacuité de ses théories, la bassesse de ses tactiques⁹⁵. » L'accusation de fumisterie touche jusqu'à Mallarmé, pourtant défendu dans la revue en février et en mars par Vittorio Pica⁹⁶ : « Est-ce que cette volonté d'être, malgré tout, obscur n'a pas pour but de se poser soi-même en "génie incompris" aux yeux des jeunes gens⁹⁷ ? » Les réponses à l'enquête de Jules Huret, les manifestes, les pamphlets prennent ainsi des allures de règlements de comptes, au point que Saint-Pol-Roux appelle à une « trêve » dans *Le Mercure de France* d'octobre 1891⁹⁸. Vu de l'extérieur, le groupe symboliste semble effectivement se désagréger, confirmant l'idée d'une « crise des valeurs symboliques ». Nous verrons cependant que derrière cette façade désunie, on peut repérer, au

⁹² Jean Lureau, « Contre-Enquête sur l'Évolution littéraire », *La Revue blanche*, série belge, t. II, série 3, n° 14, mai 1891, p. 73.

⁹³ Alfred Vallette, « Enquête sur l'Évolution littéraire », MF, n° 22, octobre 1891, p. 237.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Gaston et Jules Couturat, « Le Fiasco symboliste », *La Revue indépendante*, n° 57, juillet 1891, p. 1.

⁹⁶ Vittorio Pica, « Les Modernes Byzantins : Stéphane Mallarmé », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 173-215 et n° 53, mars 1891, p. 315-360.

⁹⁷ *Idem*, p. 9-10.

⁹⁸ Saint-Pol-Roux, « La Gent irritable. La Trêve », MF, n° 22, octobre 1891, p. 194.

niveau de l'espace littéraire, des constances qui forment, non plus une unité sociale, mais une unité idéale du mouvement, unité qui est celle que Jarry prend en compte lorsqu'il se lance dans la carrière littéraire.

B. JARRY DANS LA PRESSE.

Comme on l'a vu avec le numéro spécial de *La Plume* consacré à Jean Moréas, c'est à cette époque essentiellement dans la presse que s'affichent les manifestes, que se forment les mouvements, que s'affirment les lignes de forces de la société littéraire et de ses valeurs ; les revues représentent les principaux organes d'institutionnalisation du mouvement symboliste. Florissantes, elles sont les véritables lieux de légitimation des valeurs dans le champ de production restreint du champ littéraire de cette époque ; on ne peut se passer d'une étude de la façon dont elles étaient organisées, et de la manière dont Jarry a réussi à publier en leur sein pour construire son œuvre et son image auctoriale. C'est en effet par les « petites revues », pour reprendre la dénomination de Remy de Gourmont⁹⁹, que Jarry pénètre dans la communauté symboliste. Je me concentrerai ici essentiellement sur les conditions de l'émergence du *Mercure de France*, qui permit à Jarry de faire ses véritables débuts littéraires, et sur les moyens que Jarry a mis en œuvre pour y pénétrer. *Le Mercure de France* se distingue assez nettement des autres revues de l'époque, comme l'analyse Michel Décaudin :

Le Mercure se différencie de *La Plume*, fondée l'année précédente sur le principe de l'éclectisme le plus large et de l'ouverture à toutes les polémiques, de *L'Ermitage*, dont le premier numéro, en avril 1890, s'ouvre sur un avis « Au lecteur » signé « La Rédaction », qui est un véritable manifeste, de *La Revue blanche*, franco-belge à ses débuts en 1889, blanche parce qu'elle est « la somme de toutes les couleurs », des *Entretiens politiques et littéraires* de 1890, « fumoir spéculatif », « revue de combat » selon Vielé-Griffin¹⁰⁰. »

D'une certaine façon, *La Revue blanche* et *La Plume*, plus éclectiques que le *Mercure de France*, répondaient moins aux attentes d'un jeune écrivain désireux de s'intégrer à un groupe

⁹⁹ Remy de Gourmont, *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Édition de la revue biblio-iconographique, 1900.

¹⁰⁰ Michel Décaudin, « Le "Mercure de France" : filiations et orientations », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Le Mercure de France et la littérature en 1890 », 1992/1, p. 9.

précis, celui de Remy de Gourmont, de Saint-Pol-Roux, de G.-A. Aurier — même si le *Mercure* s'avérera finalement bien moins « symboliste » et d'avant-garde que ne le croyait Jarry. Mais le choix du *Mercure de France* fut sans doute également déterminé par des raisons pratiques ; en l'occurrence, la participation de ces mêmes écrivains à *L'Art littéraire*, revue de jeunes dans laquelle Jarry écrivit ses premiers articles.

1. *L'effervescence des petites revues.*

Remy de Gourmont a préfacé (et sans doute rédigé) un *Essai de bibliographie* recensant la centaine de revues, plus ou moins éphémères, qui furent créées en France à la fin du dix-neuvième siècle¹⁰¹, revues qui représentent selon lui le véritable lieu de la création littéraire : « La science complète des revues est difficile, et je ne la possède qu'en partie : c'est pourtant la seule source authentique, depuis un siècle, de notre histoire littéraire¹⁰². » Une revue fonctionne comme un drapeau : point de ralliement, d'affirmation des doctrines, de mise à l'épreuve de certaines théories, de découverte de nouveaux auteurs, elle réunit dans un espace clos des textes hétéroclites, en leur donnant l'unité factice d'un groupe. Leurs sommaires forment des vitrines, représentant non seulement des outils paratextuels commodes pour le lecteur, mais également des formes de manifestes d'appartenance à un même mouvement. L'apparente hétérogénéité de ces objets, qui ne sont pas des livres finis, et donnent le sentiment d'une juxtaposition incohérente, cache ainsi une unité sociale et symbolique, le « noyau » des collaborateurs réguliers cooptant « des collaborateurs plus ou moins réguliers, déterminant en particulier le sommaire de premiers numéros, lui-même destiné à fonctionner par "ce qu'il représente", c'est-à-dire un certain prestige proprement littéraire, et aussi une certaine ligne politico-religieuse, comme lieu de ralliement ou repoussoir, ou, en tout cas, comme *repère* dans les luttes de classement dont tout champ est le lieu¹⁰³ ». Jacques Lethève considère ainsi que c'est à travers les petites revues, organes militants créés en réponse aux

¹⁰¹ Remy de Gourmont, *Les Petites revues*, éd. cit..

¹⁰² Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, quatrième série, *Souvenirs du Symbolisme et autres études* (1912), dixième édition, Mercure de France, 1927, p. 14 ; cité par Yoan Vérilhac, « Participer directement aux joies de la vie littéraire : Remy de Gourmont et les petites revues », dans Thierry Gillyboeuf et Bernard Bois (dir.), *Cahier de l'Herne. Remy de Gourmont*, Éditions de l'Herne, 2003, p. 264.

¹⁰³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 449.

attaques portées dans la presse à grand tirage, que le mouvement symboliste s'est donné une unité et une cohérence qu'il ne possédait pas¹⁰⁴.

Nombre de revues éphémères sont créées à partir de la deuxième moitié des années 1880, profitant des conditions très favorables de la presse sous la Troisième République (progrès techniques, institution de la liberté de la presse, hausse de l'alphabétisation...). Ces revues sont des moyens de parvenir plus rapidement à la publication, dans une période où les questions littéraires intéressent un public de plus en plus nombreux¹⁰⁵, mais où les critiques comme Jules Lemaitre, Francisque Sarcey, Anatole France ou Ferdinand Brunetière imposent les limites du « bon-goût » littéraire en rejetant aussi bien naturalisme que symbolisme¹⁰⁶. En 1886 vont apparaître coup sur coup plusieurs revues qui joueront, comme nous le verrons, un rôle important dans la formation littéraire de Jarry : « Le 10 avril, voici le premier numéro du *Décadent*, et le lendemain 11 avril, le premier numéro de *La Vogue* ; le 1^{er} septembre, la nouvelle série, transformée, du *Scapin* ; le 1^{er} octobre, *La Décadence* et, le 7 du même mois, *Le Symboliste*¹⁰⁷. » À la tête de ces revues, on retrouve certaines des personnalités qui seront les premières à faire bon accueil à Jarry : Alfred Vallette (*Le Scapin*), Gustave Kahn (*Le Symboliste*). Le début des années 1890 n'est pas moins prolifique, et voit la naissance de certaines des revues dont Jarry deviendra un collaborateur assidu. En 1889 naît *La Plume* de Léon Deschamps ; en 1890, *Le Mercure de France* d'Alfred Vallette, *Les Entretiens politiques et littéraires* de Georges Vanor, *L'Ermitage* d'Henri Mazel ; en 1891, *La Revue blanche*, d'Alexandre Natanson, née à Liège en 1889, s'installe à Paris au 49, Boulevard des Champs-Élysées, tandis que Pierre Louÿs et Paul Valéry fondent *La Conque* ; en 1892 paraissent *Le Livre d'art* (Paul Fort), *Les Essais d'art libre* (Edmond Coutances), et *L'Art littéraire* de Louis Lormel¹⁰⁸ en octobre, première revue à accueillir la participation de Jarry¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, éd. cit., p. 179.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 218.

¹⁰⁶ Voir Ernest Raynaud, « Les petites revues », *La Mêlée symboliste*, éd. cit., p. 48-62.

¹⁰⁷ Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, éd. cit., p. 187.

¹⁰⁸ Sur Louis Lormel, voir Jean-Hugues Sainmont, « Lormel et Jarry », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 58-64.

¹⁰⁹ Pour une liste (non exempte d'erreurs) des créations de revues à cette époque, on peut consulter Ernest Raynaud, « Éphémérides poétiques », *La Mêlée symboliste*, éd. cit., p. 181-188, 363-371 et 556-567. Voir également Maurice Caillard et Charles Forot (éd.), *Les Revues d'avant-garde (1870-1914)* (1924), Jean-Michel Place, 1990. Françoise Lucbert réutilise ces références dans un tableau très utile de l'ensemble des revues participant au mouvement symboliste dans *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 33-38.

La création du *Mercur de France* marque l'arrivée de Remy de Gourmont dans le monde des revues, arrivée déterminante selon Yoan V rilhac pour qui « la petite revue, et le *Mercur* plus particulièrement, est, plus encore qu'un espace que Gourmont *occupe* par ses écrits, un espace dont il *construit* les spécificités et * labore* la crédibilité par son travail. Car ce que Gourmont fait dans les petites revues aux côtés de bien d'autres à partir de 1890, c'est faire exister un nouveau champ para-institutionnel libre où la jeunesse peut parler, où la nouveauté peut se dire¹¹⁰. » Si le premier numéro annonce une revue éclectique, la tendance symboliste prend rapidement le dessus : « Les seuls signes qui émergent dans les douze livraisons de la première année et balisent sinon une doctrine, du moins une attitude (comme plus tard Tancred  de Visan parlera de *L'Attitude du lyrisme contemporain*) sont le fait de Vallette, d'Aurier et de Gourmont¹¹¹. » Dans les années qui suivent, Vallette s'engage de plus en plus dans son rôle de directeur de la revue, laissant à Aurier (qui disparaît en octobre 1892) et à Gourmont le soin de tenir les rênes du *Mercur*. Si la revue n'a pas de doctrine figée et se tient souvent dans la neutralité lors de querelles théoriques, on comprend que pour Jarry, qui l'a lue depuis ses premiers numéros en bibliothèque à son arrivée à Paris, elle puisse faire figure de grande institution symboliste¹¹². Vallette lui-même est conscient de l'évolution doctrinale de la revue depuis son programme de neutralité des débuts, même s'il insiste encore en 1892 sur son caractère hétéroclite : « aujourd'hui, on peut sans doute inférer de l'ensemble du recueil des tendances plutôt idéalistes, mais à aucune époque la rédaction ne fut esthétiquement homog ne¹¹³. » Lorsque Jarry fait son entrée sur la scène littéraire parisienne, cette tribune que sont les petites revues est ainsi un espace institutionnel fonctionnel. Il s'empresse d'imiter ses aînés et de chercher par tous les moyens à faire publier son nom et à participer, lui aussi, à l'aventure collective d'une revue, avant de pouvoir s'installer dans les colonnes d'organes plus légitimes comme *Le Mercur de France* et *La Revue blanche*.

¹¹⁰ Yoan V rilhac, « Participer directement aux joies de la vie littéraire : Remy de Gourmont et les petites revues », art. cité, p. 263.

¹¹¹ Michel Décaudin, « Le "Mercur de France" : filiations et orientations », art. cité, p. 11.

¹¹² Voir *Albert Samain, (Souvenirs)*, OC III, p. 352.

¹¹³ Georges Brandimbourg, « L'Avenir littéraire : Les Hommes d'aujourd'hui. Directeur : Alfred Vallette », *Le Courrier Français*, 2 octobre 1892 ; repris dans *Au Balcon, 1871-1914*, né 6, juin 1995, p. 164. Vallette ajoute plus loin, interrogé sur les tendances de la revue : « Les tendances de la majorité de la rédaction sont idéalistes : ce point seul est acquis » (p. 166).

2. Premiers pas : le concours de L'Écho de Paris littéraire illustré.

Jarry arrive trop tard pour participer à la fondation des grandes revues littéraires de son temps, mais il se tourne immédiatement vers les jeunes revues pour lancer sa carrière littéraire. Pour se faire connaître, pour avoir le plaisir de voir son nom publié et de pouvoir, à terme, lier des amitiés littéraires, il participe aux concours du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*, présidé par Catulle Mendès et Marcel Schwob, deux auteurs des « livres pairs » de la bibliothèque du Docteur Faustroll, deux personnalités qui aideront Jarry dans sa carrière publique — Mendès, en écrivant un article élogieux sur *Ubu Roi*, Schwob en recevant Jarry¹¹⁴. Le concours de *L'Écho de Paris littéraire illustré* avait été créé en septembre 1892 ; trois prix de prose et un prix de poésie, chacun d'un montant de cent francs, étaient proposés aux jeunes littérateurs, assortis d'une parution dans le supplément. D'après Noël Arnaud, « la tradition, sinon la règle, voulait que les candidats couronnés trois fois fussent mis hors concours et devinssent membres du jury¹¹⁵ » (NA, p. 57). Henri Barbusse, Édouard Julia (un ami de Jarry) font partie des lauréats du concours, rejoints par le futur auteur d'*Ubu Roi* en février, avec le prix de poésie pour « Chasse claire où s'endort... » (intitulé « La Régularité de la Chasse » dans *Les Minutes de sable mémorial*), qui paraît le 19 mars 1893 dans *L'Écho de Paris littéraire illustré*. Jarry est encore primé, dans la catégorie « prose », en mars (« Guignol », publié le 23 avril 1893), en mai (« Lieds funèbres », publié le 25 juin 1893 dans la nouvelle version, mensuelle, du supplément : *L'Écho de Paris mensuel illustré*) et en juillet (« L'opium », publié, suite à la transformation du supplément littéraire en supplément d'actualité illustré, dans *L'Écho de Paris* lui-même le 28 août 1893¹¹⁶). La liste des textes « réservés », qui n'obtenaient pas de prix mais étaient retenus pour concourir le mois suivant, permet en outre de savoir que Jarry avait participé au moins deux autres fois au concours, avec « Les Trois Meubles du Mage » (repris dans *Les Minutes de sable mémorial* avec les autres textes couronnés) et avec « La

¹¹⁴ Voir Albert Samain, (*Souvenirs*), OC III, p. 352. Sur les relations de Schwob et de Jarry (qui lui dédia *Ubu Roi*), on peut consulter l'article de Brunella Eruli, « Schwob, Jarry ed altri ribelli », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XV, Rome, Bulzoni Editore, p. 413-448 et « Schwob et Jarry », EA, n^{os} 19-20, août 1984, p. 3-14 ; Agnès Lhermitte, « “Une encre de poudre et de gin” : Dr Faustroll et M. Schwob », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 117-129. Sur l'importance de l'esthétique de Schwob dans l'évolution littéraire de Jarry, voir Julien Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Colloque international « D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun », 13-20 août 2005, Cerisy-la-Salle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 113-125.

¹¹⁵ Voir l'exposé des conditions du concours dans *L'Écho de Paris littéraire illustré* du 25 septembre 1892, p. 2.

¹¹⁶ Les dates de ces publications sont en partie erronées dans OC I.

Revanche de la nuit », dont on connaît des fragments, publiés par Maurice Saillet (NA, p. 52-57).

Ces textes, que Jarry reprendra en quasi-totalité dans son premier livre sans variantes majeures, ne présentent pourtant ici aucun caractère d'unité ; ce ne sont pas les fragments d'un livre à venir, mûrement conçu par Jarry, qu'il livrerait à la presse en profitant du concours de *L'Écho de Paris* pour s'offrir une sorte de feuilleton poétique. Au contraire, tout semble indiquer que ces textes sont des écrits de circonstance, produits probablement dans l'optique du concours : les « Lieds funèbres » sont datés dans le journal des 21 et 22 mai 1893, soit le mois de leur présentation pour le prix de poésie. « Guignol » (qui sera repris dans les *Minutes* sous le titre « L'Autoclète », et intégré à une rubrique « Guignol » comprenant également « Le Phonographe » et « L'Art et la Science ») n'est de la même façon qu'un fragment d'une pièce plus longue, *Ubu cocu*¹¹⁷, fragment adapté pour se suffire à lui-même dans le cadre d'un concours, par l'adjonction d'un prologue et d'un épilogue en prose dans le plus pur style symboliste. Jarry aurait-il publié « Guignol » dans les *Minutes* sans sa réussite au concours de *L'Écho de Paris*, et sans l'accueil très favorable qui fut fait à ce texte ? Tout semble montrer que *Les Minutes de sable mémorial* ne sont pas le livre prémédité que Jarry prétend avoir voulu faire dans sa préface, sur laquelle je reviendrai. D'une certaine façon, la forme des *Minutes*, son caractère hétéroclite, l'impression de juxtaposition qui ressort de sa lecture, pourrait être en grande partie redevable aux circonstances de son écriture : les *Minutes* sont un recueil de textes destinés à des revues ou des journaux, courts, incisifs, qui présentent forcément une grande disparité de styles et de genres. Le groupement des textes par trois (les « Lieds funèbres », les « Trois Meubles du Mage »), qui apparaît déjà dans les textes envoyés à *L'Écho*, représenterait une sorte de pré-unité du livre, que Jarry se serait ensuite efforcé de systématiser, en faisant de « Guignol » un groupement de trois textes, et en flanquant « Haldernablou » et « l'Acte prologal de César-Antéchrist » de textes liminaires.

Quoi qu'il en soit, Jarry, en 1907, décrivant à la troisième personne (et au pluriel) ses premières expériences littéraires dans *Albert Samain, (Souvenirs)*, se félicite encore de son entrée

¹¹⁷ Cette pièce, que Jarry ne publia pas de son vivant, était adaptée d'une farce potachique, *Onésime ou les Tribulations de Priou*, écrite en 1889 au lycée de Rennes. Sur les tribulations d'*Ubu cocu* et les transformations que Jarry fit subir au texte, voir la notice d'*Ubu cocu* dans OC I, p. 1179-1180, celle d'*Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, p. 1185-1186, ainsi que la préface d'Henri Bordillon à Alfred Jarry, *Ubu intime*, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1985, p. 9-31.

dans le monde littéraire grâce à Marcel Schwob : « Leurs hardiesses littéraires [celle des jeunes littérateurs dont il faisait partie] n'allaient pas jusqu'à rebuter le classique auditoire des banquets universitaires, ni le jury, de prestige plus imprimé, des concours de *L'Écho de Paris*. » Mais comme l'indique la phrase suivante, il ne s'agissait pour Jarry que d'un début : « ils voguaient déjà dans les parages liminaires d'un nouveau-monde » (OC III, p. 352) : celui des petites revues, qui vont lui permettre de faire réellement ses classes de jeune littérateur. Il est intéressant de constater la continuité de l'image du monde littéraire que Jarry expose dans ses œuvres. À travers la métaphore de la navigation vers un nouveau monde, on retrouve en effet dans *Albert Samain* l'image clef du *Faustroll*, celle d'un univers constitué d'îlots à aborder et à explorer, îlots qui se regroupent en constellations formant des unités d'inspiration retenues comme magnétiquement entre elles. Jarry cherche à entrer au *Mercur de France*, et le moyen le plus simple selon lui est de passer de satellite en satellite pour atteindre ce centre de gravité de l'univers symboliste.

Mais Jarry possédait-il réellement en 1893 une stratégie consciente pour pénétrer au *Mercur* ? La réalité est sans doute bien plus nuancée que ce qu'il en dit en 1907 : son parcours, fait au départ de rencontres de fortune (comme ses amitiés scolaires avec Léon-Paul Fargue ou Édouard Julia), s'élabore par à-coups, dans de multiples directions qui aboutissent parfois à des culs-de-sac. Jarry profite de réseaux préexistants, d'amitiés littéraires nées de préoccupations communes — avec Gourmont par exemple — pour pénétrer le champ littéraire de son époque ; mais sa stratégie, si stratégie il y a, relève plus d'une sorte d'opportunisme littéraire (partagé par tous les jeunes littérateurs de sa génération¹¹⁸) que du machiavélisme. La publication dans *L'Écho de Paris* est une première étape ; participer à une petite revue sera la suivante.

¹¹⁸ Sur la façon dont les jeunes auteurs de la fin du XIX^e siècle, très conscients des structures du marché de l'édition, pouvaient s'accorder avec leurs éditeurs pour définir des stratégies que l'on qualifierait aujourd'hui de marketing, voir Christophe Charles, « Le Champ de la production littéraire », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le Temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque* (1985), Fayard / Cercle de la Librairie, 1990, p. 137-175.

3. À L'Art littéraire et ailleurs.

a. Les débuts de *L'Art littéraire*.

Pour Divoire, la « façon la plus simple d'entrer sans fracas dans la vie littéraire est de fonder une Revue. Rien de plus facile. Si l'on n'est point riche, on cherche quelques camarades, dont le seul point commun avec soi est d'avoir de la copie à faire imprimer. Chacun paie sa cotisation mensuelle. Quand les cotisations ne rentrent plus, la Revue meurt¹¹⁹ ». C'est exactement le parcours de Jarry. Après ses succès à *L'Écho de Paris*, il rejoint en décembre 1893, précédé de quelques mois par Fargue, le groupe de *L'Art littéraire* de Louis Lormel¹²⁰, une publication au format journal (un in-4° de quatre pages) créée en octobre 1892 et financée par ses rédacteurs¹²¹. Dès son arrivée, le nom de Jarry apparaît, à côté de ceux de Fargue et de Lormel, dans le comité de rédaction de la revue¹²², laquelle passe, dès le mois suivant, au format in-8°, avec 32 pages enveloppées d'une couverture — une innovation peut-être imposée par le nouveau venu, mieux pourvu financièrement que les autres rédacteurs.

L'Art littéraire se veut une « revue de jeunes » en rupture avec les écoles littéraires préexistantes, comme l'affirme Louis Lormel dans le « Colloque préliminaire » qui s'affiche à la une du premier numéro :

- Un journal, encore ! Mais il y en a déjà trop : pourquoi en créer un nouveau ?
- Parce que celui que nous créons sera — réellement — nouveau.
- Cependant le Néo-Réalisme, l'Instrumentisme, le Romanisme, le Symbolisme, le Décadisme, l'Occultisme, l'Anarchisme et le simple puffisme ont leurs organes ! Que pouvez-vous représenter ?

¹¹⁹ Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, éd. cit., p. 25.

¹²⁰ Sur les conditions dans lesquelles Jarry entra dans *L'Art littéraire*, voir PB, p. 115-118 et « Jarry à *L'Art littéraire* », EA, n°s 39-40, 1988, p. 5. Pour plus de détails sur la revue, voir Patrick Fréchet, « *L'Art littéraire* : Fiche bibliographique », EA, n°s 39-40, 1988, p. 29.

¹²¹ On peut lire à ce propos l'« Avis important » publié en dernière page du premier numéro de la revue : « Notre bulletin, indépendant de tout parti politique comme de toute école littéraire, fait appel à tous les jeunes écrivains, qui restent seuls responsables de leurs opinions. Adresser la copie, en n'écrivant que sur le recto, avant le 15 de chaque mois. / *L'Art Littéraire* ne publie rien que d'inédit. Les manuscrits ne sont pas rendus. / Comme tout périodique similaire qui veut durer, *L'Art Littéraire* est publié en participation. Mais il reste ouvert à tous, et chacun peut démissionner à son gré, en acquittant seulement, la cotisation à échoir. / Cette cotisation, donnant droit à une part, est fixée à 3 francs payables tous les deux mois ; le premier versement de chaque souscripteur sera doublé, quel que soit le nombre de parts souscrit » (*L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 4).

¹²² *L'Art littéraire*, première série, n° 13, décembre 1893, p. 49. Il faut signaler, après Patrick Fréchet et Patrick Besnier, que ce comité de rédaction n'apparaît que dans ce numéro.

– Les jeunes, qui ne le sont pas encore — je parle des littérateurs... Tous ces messieurs de 30 à 35 ans qui encombrant les rédactions ne sont plus des jeunes, mais des ratés. Je vois bien leurs manifestes : où sont donc leurs œuvres ?

– ?

– Il y aura désormais, en dehors de toute École, un recueil ouvert aux Vrais-Jeunes, aux tout derniers venus qui montreront du talent...

– Et qui ne sera pas un décrottoir à l'usage des étudiants ?

– Vous l'avez dit.

– Alors, ce sera — en effet — réellement nouveau¹²³.

Pourtant, la liste des collaborateurs de la revue dans la notice que lui consacre Gourmont montre que *L'Art littéraire* acceptera très vite de publier les textes de certains de ces trentenaires tant décriés, de Gourmont, né en 1858, à Henri de Régnier, né en 1864, tous (ou presque) collaborateurs du *Mercur de France* et connus pour leur appartenance aux mouvements symboliste ou verlibriste : « Remy de Gourmont, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, René Ghil, Alfred Jarry, Gustave Kahn, André Gide, etc¹²⁴. » Le premier numéro, d'où ces signatures sont absentes, résume les choix esthétiques des jeunes créateurs de la revue, pour la plupart inconnus et destinés à le rester, choix qui ancrent *L'Art littéraire* dans l'anti-naturalisme ambiant. Dans le « Colloque préliminaire », Lormel cite les noms d'Ibsen et de Wagner, avant de livrer deux proses poétiques maniérées dédiées à Émile Bernard et à Alfred Vallette¹²⁵ ; François Coulon, dans des « Notes à propos de la Vérité dans le Drame symbolique¹²⁶ », promeut la recherche, en « dégagant des contingences les passions fondamentales de l'humanité », de « l'homme éternel » caché derrière « les détails de l'homme moderne déformé par la société » ; enfin Henri Jeannin, se réclamant du *Fantôme* de Remy de Gourmont, exprime sa haine des bourgeois dans « La Candidature Pétomane¹²⁷ ». Les options esthétiques exprimées par la revue changeront peu ; ainsi, dans le numéro 5, en avril 1893, Jacques Brieu fait l'éloge de l'individualisme, niant la possibilité du moindre mouvement littéraire devant la

¹²³ Louis Lormel, « Colloque préliminaire », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 1.

¹²⁴ Remy de Gourmont, *Les Petites revues*, éd. cit., p. 7.

¹²⁵ Louis Lormel, « Paysages d'âmes : Rêve — Le Forêt vivante. », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 3.

¹²⁶ François Coulon, « Notes à propos de la Vérité dans le Drame symbolique », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 1-2.

¹²⁷ Henri Jeannin, « La Candidature Pétomane », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 2-3.

singularité des nouveaux artistes, en s'inspirant du Culte du Moi de Barrès et de l'occultisme de Péladan :

Ceux que l'humanité révère, grands savants et grands philosophes, grands écrivains et grands artistes, fondateurs d'empires et de religions, tous ceux qui ont été atteints de cette folie sublime, le Génie, nobles martyrs de l'Idée, en un mot tous les facteurs des Progrès, ont eu à lutter contre cette triple force conservatrice du passé et du présent : la Société, le Gouvernement et la Religion. Pour lutter, ils se sont isolés, repliés sur eux-mêmes : ils ont cultivé leur moi, développé leurs facultés, puissances virtuelles : ils ont fait d'eux un centre d'énergie qu'ils ont rendue expansive, suivant en cela, consciemment ou inconsciemment, cet admirable aphorisme de Péladan :

« Tu agiras sur autrui, dans la proportion où tu auras agi sur toi-même¹²⁸. »

On comprend que Jarry devait se sentir à l'aise dans une revue de jeunes tellement tournée vers le mouvement symboliste, l'idéalisme et l'ésotérisme, et qui ne faisait que développer les idées des maîtres, idées qu'il allait lui-même rapidement adopter : la recherche d'un point de vue absolu par la concentration du moi et le refus des contingences.

Mais le point le plus intéressant dans le fonctionnement de *L'Art littéraire* reste son inscription dans un réseau d'auteurs, de revues, de galeries et d'artistes qui forme ce « nouveau monde » dans lequel Jarry veut naviguer, réseau que l'on peut étudier par l'analyse des publicités, comptes rendus, annonces de parutions et insertions diverses qui se concentrent à la fin de la revue — dont le dépôt général est situé à la Librairie du *Mercur de France*, 15 rue de l'Échaudé. Dès le premier numéro, on retrouve des publicités pour la galerie Le Barc de Boutteville (où sera organisée, en août 1893, l'exposition des « Portraits du prochain siècle » dont nous avons déjà parlé), et pour les revues *Le Livre d'art*, *Le Mercure de France* et *Le Sillon*¹²⁹. On retrouve dans ces « Notes et échos » l'annonce des diverses parutions de Remy de Gourmont (*Lilith* dans les *Essais d'art libre* de septembre-octobre 1892, *Béatrice*, *Théodat*, *L'Idéalisme*, *Le Latin mystique*, *Les Litanies de la Rose*, *Le Fantôme*, *Histoires magiques*), G.-Albert Aurier (*Irénée* et ses *Œuvres posthumes*, ainsi que le numéro spécial que lui consacre *Le Mercure de France*), Louis Denise (la *Doxologie du parfait lapidaire*, à laquelle Jarry fera allusion

¹²⁸ Jacques Brieu, « De l'individualisme », *L'Art littéraire*, première série, n° 5, avril 1893, p. 17.

¹²⁹ « Notes et échos », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 3.

dans sa plaquette sur Albert Samain, OC III, p. 536), Albert Samain (*Au Jardin de l'Infante*), Marcel Schwob (*Mimes*), Saint-Pol-Roux (*L'Âme noire du Prieur blanc*, *L'Épilogue des Saisons humaines*, *Les Reposoirs de la Procession*) ; on y annonce les spectacles du Théâtre de l'Œuvre. On reconnaît ici les noms des futurs amis et admirations de Jarry, qui formeront les canons de son monde littéraire, et l'aideront à construire la scénographie de son discours. En entrant dans *L'Art littéraire*, il s'affilie au mouvement symboliste, devient l'un des satellites de ce groupe qui est avant tout une communauté interprétative et fixe les frontières qui permettront d'interpréter son œuvre à venir.

b. L'ascension de Jarry dans les revues.

Le contexte d'insertion des premiers textes de Jarry dans cette revue — insertion qui suggère, contrairement à la participation à un journal dont l'unité n'est que de circonstance, l'appartenance à un groupe qui partage des valeurs et des options esthétiques, poétiques, et donc herméneutiques — est un élément précieux pour comprendre la formation de ses stratégies rhétoriques et son insertion progressive dans le champ littéraire symboliste. Sa première participation à *L'Art littéraire*, avec la « Berceuse pour endormir le mort », ne nous livre cependant que peu d'indications : la revue ne comporte alors que quatre pages, toutes occupées par le petit groupe du nouveau comité de rédaction. Le poème de Jarry côtoie ainsi une critique picturale de Léon-Paul Fargue, « Peinture (chez Le Barc de Boutteville) », où l'on retrouve les noms de Bonnard, Maurice Denis, Ranson, Xavier Roussel, Paul Sérusier, Vallotton, Vuillard et Gauguin ; un article de Fabien Viellard (qui signera ensuite Fabien Launay) sur l'exposition consacrée à Gauguin chez Durand-Ruel, et un compte rendu d'*Un Ennemi du Peuple* d'Ibsen au Théâtre de l'Œuvre par un critique anonyme qui commente surtout la conférence de Laurent Tailhade¹³⁰. Si ces détails sont intéressants dans la mesure où ils permettent d'éclairer l'origine de l'intérêt que Jarry portera à certains peintres — intérêt que Breton qualifia un peu vite d'inédit à son époque¹³¹ —, le contexte d'insertion des textes de

¹³⁰ *L'Art littéraire*, première série, n° 13, décembre 1893, respectivement p. 49-50, 51 et 51-52.

¹³¹ Voir André Breton, « Alfred Jarry initiateur et éclairer », *La Clé des champs* (1953), dans *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 914-925. Un autre exemple d'intérêt pour ce groupe de peintres au sein de *L'Art littéraire* est apporté par un article sans titre de Maurice Cremnitz sur la « quatrième exposition des peintres symbolistes et empessionnistes [sic] » dans le numéro 5 (première série) d'avril 1893, qui insiste sur l'idéalisme de Maurice Denis et de Filiger, « deux des penseurs auquel [sic] l'Art symboliste doit le

Jarry se révèle plus instructif lorsque la revue change de format le mois suivant, et accueille davantage de personnalités littéraires déjà reconnues.

Cette nouvelle série, qui débute en janvier 1894, fait de *L'Art littéraire* une revue mensuelle, au contenu étoffé, à la présentation soignée, où les marges occupent une place importante dans la composition des pages. Jarry livre pour ce numéro double (comme tous les numéros à venir) un compte rendu d'*Âmes solitaires* de Gerhart Hauptmann. Je reviendrai sur ce texte, qui développe déjà une vision affirmée des relations entre l'œuvre, l'auteur et le lecteur, délimitant les conditions de la réception selon Jarry. Ce qui nous importe pour l'instant, c'est le sommaire de ce numéro, où Jarry et Léon-Paul Fargue se retrouvent de plain-pied avec deux aînés :

Remy de Gourmont, « Le dernier des Saints », p. 1

Léon-Paul Fargue, « Ouverture de Tragédie », p. 13

Saint-Pol-Roux, « *Les Reposeurs de la Procession* : le Sexe des Âmes », p. 17

Alfred Jarry, « *Âmes solitaires* », p. 21

Maurice Cremnitz, « Deux spleens », p. 26

Les Livres

Notes et Échos¹³²

On le voit, *L'Art littéraire* imite dans sa présentation et dans sa structure *Le Mercure de France* ou *La Revue blanche*, séparant création et textes critiques, selon une formule qui l'éloigne de la forme du journal et lui donne une allure plus distinguée. Dans cet espace, le texte de Jarry (décalé d'une certaine manière car inclus dans la partie créative alors qu'il s'agit d'un compte rendu) trouve une résonance propre. Il faut remarquer dans ce numéro la présence d'un poème en prose de Saint-Pol-Roux¹³³ développant une vision de la lecture dont la proximité avec les théories que développera Jarry dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *César-Antechrist* est frappante :

plus » : « Ce sera certes la gloire des peintres de ces temps-ci d'avoir [sic] haut sonné le rappel de l'Idée. Ils ont compris que leur œuvre n'était pas d'appliquer d'une main plus ou moins habile des couleurs sur la toile, en vue d'une représentation quelconque des choses extérieures, mais qu'en eux-mêmes ils devaient trouver leurs modèles ; ils ont compris qu'eux aussi pouvaient, comme les poètes et les musiciens, fixer la pensée humaine (cela d'après les lois du symbole) et éveiller en notre âme l'altier essor des Rêves » (p. 19).

¹³² « Sommaire » de *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 1.

¹³³ Sur Jarry et Saint-Pol-Roux, voir Henri Bordillon, « Saint-Pol-Roux et Jarry », EA, n^{os} 17-18, 1983, p. 28-31, et Julien Schuh, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 39-59.

Ce soir là, Lyane, occasionnelle lectrice (Lire est un supplice au-dessus de mes nerfs, usage qu'au surplus je trouve indélicat sinon coupable. Le poète y gâterait sa treille, les idées voisines entrées par les yeux s'imposant aux veines ; son stage fini et reconnue son originalité, le poète doit ne plus lire qu'en lui-même, s'il veut rester soi. Laissons aux déshérités le privilège de la lecture, abandonnons-en le sacrilège aux lugubres forbans de l'assimilation. Cette aumône soutient ceux-ci ; mais ceux-là, quand ils lisent, dirait-on pas qu'il [sic] forcent un crâne — ce coffre-fort par excellence ?), donc ma maîtresse, utilisant la patience de mes oreilles (ces yeux crevés !), avait de sa voix ardente illuminé l'une après l'autre les bizarres verrières que sont les annales de celui, fils d'un laboureur de Dardanie, qui de son escabeau fit un trône¹³⁴.

Ce texte annonce des éléments centraux de la communication littéraire selon Jarry : la lecture est un décervelage (les lecteurs « forcent un crâne ») par lequel le texte s'insinue par les yeux du lecteur pour le rendre semblable à l'auteur (« l'assimilation » par laquelle le poète « gâterait sa treille »). Cette perforation du crâne, cette peur de l'assimilation, réapparaissent chez Jarry dans l'essai « Être et Vivre », qui paraît dans la livraison suivante de *L'Art littéraire*, en mars-avril. Jarry y livre, dans des termes abstraits qui en rendent la compréhension difficile, une vision de la lecture presque identique à celle de Saint-Pol-Roux :

Un vivant intersèque votre Pérennité : versera le vin de son Temps dans votre Cristal hors-de-forme. Il ne vous modifie possible que si — contrairement aux choses connues — une seule parcelle de lui vous oint (habitude peut-être de Mithridate). Assimilez-vous le, pour que votre crainte cesse.

Ou qu'il disparaisse. Car l'Être et le non-Être sont fort proches, communs qu'ils sont par un élément. Insinués en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé loin de vous, il sera cru votre excrétion [OC I, p. 343].

On lit, dans cette opposition entre assimilation et excrétion, un principe de négation de l'influence littéraire¹³⁵ : un auteur (un « vivant ») trop proche de nous-mêmes peut entrer en intersection avec notre propre univers (notre « Pérennité »), et s'insinuer en nous comme un

¹³⁴ Saint-Pol-Roux, « *Les Reposoirs de la Procession* : le Sexe des Âmes », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°s 1-2, janvier-février 1894, p. 17.

¹³⁵ Sur la peur de l'influence chez Jarry, voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, préf. d'Annie Le Brun, PUF, coll. Perspectives critiques, 2003.

liquide versé dans le cristal de notre crâne. On reconnaît dans ce haut-de-forme « hors de forme » un sablier ou une clepsydre, figures centrales des *Minutes de sable mémorial* : le sablier est un vase double étranglé, l'évasement vers le haut représentant le monde, la multiplicité des expériences et des influences, qui s'écoule dans le goulet de notre esprit. Comme chez Saint-Pol-Roux, la lecture est un moment violent dans lequel le lecteur prend un risque ; c'est un combat livré entre deux crânes qui s'abouchent grâce au texte. Face à ce risque, déjà noté par Saint-Pol-Roux, Jarry propose deux solutions : l'assimilation voulue ou l'« excrétion », le rejet par un texte-pastiche qui permet de se défaire de son influence. Cette conception des mécanismes de la lecture sera développée — sans être vraiment clarifiée — dans « César-Antéchrist. Acte Unique » (futur « Acte prologal » de *César-Antéchrist* dans les *Minutes*), qui paraît dans le numéro de juillet-août 1894 de *L'Art littéraire*. On peut enfin remarquer que dans « Phonographe », publié en juin-juillet 1894 dans les *Essais d'art libre* (soit presque en même temps que l'« Acte Unique »), les écouteurs du phonographe sont représentés comme des griffes de sirène qui pénètrent le crâne de l'auditeur pour rentrer « au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous¹³⁶. » Le phonographe, version orale du livre, fait subir à celui qui l'écoute le même décervelage que le texte fait subir au lecteur ; et l'on retrouve ici les oreilles « yeux crevés » de Saint-Pol-Roux. Les trois textes dans lesquels naît la conception de l'influence littéraire de Jarry apparaissent donc, dans une période très courte, immédiatement après le poème en prose de Saint-Pol-Roux.

Ainsi, sans que l'on puisse certifier que Jarry songeait à ce poème lors de la rédaction de ces textes, il est certain qu'il a modelé sa vision très brutale de la communication littéraire sur celle du milieu littéraire dans lequel il venait de pénétrer. Dans l'espace de *L'Art littéraire*, les textes de Jarry peuvent côtoyer ceux de ses aînés, se mesurer à eux et en recevoir un surplus de sens, en entrant en résonance avec eux. Les théories littéraires de Jarry se façonnent donc au contact des textes de Remy de Gourmont, de Saint-Pol-Roux et d'autres collaborateurs du *Mercure de France* ; c'est dans *L'Art littéraire* qu'il trouve l'espace de pensée qui lui permet de s'affilier à une communauté interprétative préexistante, dans laquelle les différentes options poétiques s'équilibrent pour fonder, collectivement, un espace littéraire précis, une certaine vision de la littérature et des mécanismes de l'interprétation.

¹³⁶ Alfred Jarry, « Phonographe », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, p. 106-109 ; repris dans Mn, OC I, p. 186.

Il faut également remarquer que les textes que Jarry publie dans cette revue, livrés aujourd'hui sans leur contexte aux lecteurs, sont souvent le fruit d'un travail collectif de réflexion autour d'un sujet. « Être et Vivre » est par exemple écrit dans le cadre d'un numéro de *L'Art littéraire* entièrement consacré à l'anarchisme, qui s'ouvre sur un texte intitulé « L'Art et l'Anarchisme », où Louis Lormel prend position, au nom du groupe de la revue, par rapport au récent attentat du café Terminus perpétré par Émile Henry le 12 février 1894 :

Nous ne sommes pas anarchistes au sens d'Émile Henry. Celui-ci est un démocrate, un communiste-anarchiste. Son intention est philanthropique ; il croit préparer la délivrance de la multitude. C'est là que naît le malentendu entre les militants — ouvriers manuels pour la plupart — et les littérateurs anarchistes. Tandis que les uns ont pour but une amélioration sociale, les autres, transposant en politique le principe absolu de l'Individualisme en Art, ne veillent qu'au développement égoïste de leur moi. Que nous importe l'affranchissement du plus grand nombre ? Notre individualisme est celui du docteur Stockmann, *l'ennemi du peuple*. Il tend, comme l'a très bien dit M. Laurent Tailhade, à la glorification du génie¹³⁷.

L'attitude de Jarry, qui se détache de l'anarchie parce qu'elle est action, et donc négation des virtualités de l'idée (« L'Anarchie Est ; mais l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque », OC I, p. 343), n'est donc pas singulière : elle ne fait que confirmer celle du groupe, et correspond à une position largement partagée par les écrivains de l'époque, « anarchistes des lettres¹³⁸ ». Ces théories de « l'Individualisme en Art » seront reprises par Jarry lorsqu'il met au point *Les Minutes de sable mémorial*, en cette même année 1894 — *Minutes* qui sont d'ailleurs annoncées dans le même numéro de la revue¹³⁹. C'est ici qu'apparaît un autre rôle essentiel de *L'Art littéraire* pour Jarry : celui d'un espace publicitaire qui lui permet de projeter l'image d'un jeune auteur prolifique et reconnu. Ainsi lorsque Jarry, accueilli au sein du *Mercure* et publié aux éditions de la rue de l'Échaudé, se détache de *L'Art littéraire* pour aller travailler à *L'Ymagier* avec Gourmont, la revue de Lormel s'en fait l'écho : « Vient de Paraître à la Librairie du *MERCVRE DE FRANCE* / Alfred Jarry /

¹³⁷ Louis Lormel, « L'Art et l'Anarchisme », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 34.

¹³⁸ Voir Caroline Granier, « *Nous sommes des briseurs de formules* » : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-VIII, 2003.

¹³⁹ « Notes et Échos », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 64.

Les Minutes de Sable Mémorial / 1 vol. petit in-16 carré. — Prix : 4 fr. et 8 fr. », peut-on lire au verso du premier plat du numéro 9-10 de septembre-octobre 1894, à côté d'une publicité pour *L'Ymagier*, « rédigé par REMY DE GOURMONT et ALFRED JARRY » ; plus loin, les « Notes et Échos » conseillent de « Lire dans *Mercur de France*, un bel article de Mme B. de Courrière sur *César-Antechrist*, par Alfred Jarry¹⁴⁰. »

Enfin, la collection des numéros de *L'Art littéraire* est un espace où Jarry se donne à voir dans des fonctions littéraires prestigieuses, où il s'exhibe comme un jeune critique dramatique et pictural, attentif à ce qui se fait de plus novateur dans ces domaines, comme les pièces de Gerhart Hauptmann et d'Henrik Ibsen, les conférences-récitations de Gabriel Randon (futur Jehan-Rictus), les expositions de Durand-Ruel, du Champ de Mars, des Indépendants aux Champs Élysées, où il remarque par exemple Henri Rousseau (pas encore Douanier). Cette méthode d'exposition fonctionne, puisque Henri Albert écrit dans *Le Mercure de France* de mai 1894 : « L'ART littéraire donne son second numéro (depuis sa transformation) avec des articles signés Louis Lormel, Alfred Jarry, L.-P. Fargue, etc., jeunes gens dont nous attendons d'originales réalisations¹⁴¹. » Ce rôle critique est affirmé parallèlement par la participation de Jarry aux *Essais d'Art Libre* (fondés par Edmond Girard et dont les directeurs littéraires furent Remy de Gourmont et Paul-Napoléon Roinard), où il livre des textes importants sur deux expositions, l'une chez Le Barc de Boutteville, l'autre aux Indépendants¹⁴², encensant Bonnard, Gauguin et Filiger¹⁴³. C'est grâce à sa critique théâtrale qu'il se voit confier la notice des *Portraits du Prochain Siècle* en juin 1894 ; c'est grâce à elle qu'il peut sérieusement postuler au rôle de secrétaire du Théâtre de l'Œuvre en 1896 — quant à sa critique d'art, c'est une porte ouverte vers *Le Mercure de France*, orphelin d'Aurier depuis 1892.

¹⁴⁰ « Notes et Échos », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 9-10, septembre-octobre 1894, p. 160 ; cet article fait allusion à « L'Acte Unique » publié dans le numéro précédent (*L'Art littéraire*, n^{os} 7-8, juillet-août 1894, p. 98-108), et non à la totalité du volume, qui ne paraîtra qu'en 1895.

¹⁴¹ Henri Albert, « Journaux et revues », MF, n^o 53, mai 1894, p. 89.

¹⁴² Concernant ces premiers textes de critique picturale, on peut consulter le dossier constitué par Sylvain-Christian David dans EA, n^{os} 9-12, « Alfred Jarry, Pont-Aven et autres lieux », 1982, p. 15-41.

¹⁴³ Alfred Jarry, « Minutes d'art », *Essais d'art libre*, février-mars-avril 1894, p. 40-42 ; « Les Indépendants », *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, p. 124-125. Comme le rappelle Françoise Lucbert, « la critique d'art constitue un mode d'accès à la carrière littéraire, en donnant à des auteurs inexpérimentés le moyen de faire leurs premières armes dans le monde des lettres » (Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire*, éd. cit., p. 9). On trouvera dans son livre un chapitre consacré aux critiques d'art de Fargue et de Jarry : « Dépasser le commentaire prosaïque : le cas Fargue-Jarry », p. 209-214.

C. JARRY À LA PLACE D'AURIER ?

La différence entre le destin de Jarry, qui entre au *Mercur*e dans la partie « création », et celui de Fargue, qui se contente d'un compte rendu, semble être imputable entièrement à Remy de Gourmont, qui prit Jarry sous son aile. Henri Bordillon a esquissé les grandes lignes des relations entre Gourmont et Jarry¹⁴⁴. Leur première rencontre fut rapportée par Arthur Symons, qui accueillit avec Gourmont le jeune poète venu humblement déposer un dossier de textes et de dessins : après le départ de Jarry, « Gourmont et moi nous commençâmes à rire de sa chétive apparence et de certains de ses textes ; mais ils se révélèrent bien meilleurs que nous ne l'avions imaginé. Gourmont [...] prit Jarry sous sa protection, le fit collaborer avec lui et l'introduisit auprès de Huysmans, de Vallette et de Rachilde¹⁴⁵. » Pourquoi ce choix de Jarry par Gourmont ? La plupart des biographes de Jarry, comme Patrick Besnier, sont d'accord pour affirmer que Gourmont voyait en lui un disciple capable de devenir le nouveau critique pictural du *Mercur*e après la mort de G.-Albert Aurier¹⁴⁶ : « Visiblement, Gourmont pensa que Jarry pouvait remplacer ce dernier et il en fit un collaborateur privilégié¹⁴⁷ ».

¹⁴⁴ Henri Bordillon, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1^{er}-15 juillet 1982, p. 12-13. Voir également Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », EA, n° 83-84, 1999, p. 87-93 ; Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », EA, n° 111-112, 2006, p. 25-37 ; Alexia Kalantzis, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps », EA, n° 111-112, 2006, p. 11-23.

¹⁴⁵ Arthur Symons, *The Memoirs of Arthur Symons, Life and Art in the 1890s*, traduit et cité par Patrick Besnier, PB, p. 125.

¹⁴⁶ Sur Georges-Albert Aurier, on peut consulter Remy de Gourmont, « Albert Aurier », *Le II^e Livre des masques*, *Mercur*e de France, 1898, p. 243-256 ; les numéros 35 et 36 du *Mercur*e de France, novembre et décembre 1892, qui lui sont en partie consacrés ; *Dossiers du collègue de 'Pataphysique*, n° 15, « G.-Albert Aurier et Irénée », 15 gidouille 88 E.P. [29 juin 1961] ; Brunella Eruli, « Tra realtà e sogno : i romanzi di Albert Aurier », *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. XXVII, n° 2, giugno 1974, p. 122-147 et « Tra simbolismo e patafisica : Irénée di Albert Aurier », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XIII, nuova serie, 1974, p. 285-315 ; Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986.

¹⁴⁷ PB, p. 84. D'autres facteurs entrent cependant en compte pour déterminer la réalité de cette opportunité : beaucoup de jeunes critiques souhaitaient la place d'Aurier, dont Julien Leclercq, qui fut très proche du défunt. « Tout laissait penser que Leclercq succéderait à Aurier à la chronique d'art après sa mort », commente ainsi Marie Gispert ; mais, suite à des tensions personnelles au sein de la revue, cette succession n'allait pas de soi, laissant ce poste de critique picturale disponible pour un jeune homme comme Jarry (Marie Gispert, *La critique d'art au Mercur*e de France (1890-1914). G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn..., Éditions rue d'Ulm, coll. *Æsthetica*, 2003, p. 15). Sur la difficulté du remplacement d'Aurier au *Mercur*e de France, voir Julien Schuh, « La relève critique d'Albert Aurier », dans Patrick Besnier et Sophie Lucet (éd.), *Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920)*, Actes du colloque international du Mans, 29-30 novembre 2007, Université du Maine, à paraître.

Jarry a pu profiter de l'érudition de Gourmont, mais il est à remarquer que leur relation n'était pas à sens unique. Jarry, avant de rencontrer Gourmont, s'intéressait déjà aux livres anciens, aux gravures sur bois et à la mystique chrétienne, comme le montre la citation, en exergue d'un texte de jeunesse (« La Seconde Vie ou Macaber », daté du 30 juin 1888), d'un quatrain des *Simulachres et historiées faces de la Mort*, d'Holbein, qui illustrent par une forme de danse macabre quelques passages choisis de la Bible¹⁴⁸ (OC I, p. 128). Quoi qu'il en soit, à cette époque, le patronage de Gourmont est essentiel pour faire son entrée dans une revue importante comme *Le Mercure de France*. Le premier texte qu'y publie Jarry, « Haldernablou », dans le numéro de juillet 1894, affiche d'ailleurs cette étrange dédicace : « Appartient à Remy de Gourmont¹⁴⁹. » À cette époque, l'entente entre les deux hommes semble donc parfaite, et Gourmont fait profiter Jarry de son expérience pour le faire publier dans la revue d'Alfred Vallette.

Pour mieux comprendre la stratégie de Gourmont lorsqu'il choisit d'aider le jeune Jarry, il faut revenir sur son importance au sein de la rédaction du *Mercure de France*, et sur le rôle qu'il y joua pendant deux ans avec Aurier avant la mort subite de ce dernier. Vallette, homme pratique, assurait essentiellement la gestion financière de la revue ; le véritable comité de rédaction du *Mercure* était composé de Gourmont et d'Aurier, qui signaient les textes théoriques et donnèrent, au début des années 1890, un ton résolument idéaliste à cette publication qui se voulait éclectique. À la mort d'Aurier, Gourmont montre leur entente en avouant : « Il y avait, entre Aurier et moi, une mutuelle confiance qui nous permettait de signer indifféremment l'un pour l'autre, selon l'occasion¹⁵⁰ ». On leur doit les notices anonymes du « Livret de l'Imagier », qui parurent dans le *Mercure* à partir de février 1892 et qui ne survécurent guère à Aurier¹⁵¹, dans lesquelles les deux amis notaient leurs critiques et

¹⁴⁸ *Les Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*, Lyon, Melchior et Gaspar Treschel frères, 1538, non paginé. Cette édition avait fait l'objet d'une reproduction en 1842 ; voir Hippolyte Fortoul, *La Danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer*, Labitte, 1842.

¹⁴⁹ Alfred Jarry, « Haldernablou », MF, n° 55, juillet 1894, p. 213.

¹⁵⁰ Remy de Gourmont, « Choses d'Art », MF, n° 35, novembre 1892, p. 282.

¹⁵¹ L'Imagier [Remy de Gourmont et Albert Aurier], « Livret de l'Imagier », MF, n° 26, février 1892, p. 168-171 ; n° 27, mars 1892, p. 263-265 ; n° 31, juillet 1892, p. 257-259 ; n° 36, décembre 1892, p. 363-364. Une note, signée « L'I. », insérée dans le numéro qui suit la mort d'Aurier, annonce que « Des deux collaborateurs de ces notices, celui qui reste abandonne, au moins provisoirement, sa tâche. G.-Albert Aurier avait rédigé la curieuse préface du *Livret* ; il devait donner très prochainement des pages sur le *Tombeau de Philippe Pot*, sur le

réflexions artistiques comme si elles émanaient de l'âme naïve d'un graveur ou d'un enlumineur d'autrefois — notices qui donnèrent sans doute son nom à *L'Ymagier* de Jarry et Gourmont. C'est à Gourmont que l'on doit les portraits les plus fouillés d'Aurier ; il résuma les choix critiques et esthétiques du défunt dans un article du *Journal* d'octobre 1892¹⁵². Gourmont avait trouvé en Aurier un collaborateur idéal, une sorte d'alter ego qui menait dans sa critique picturale le combat contre le naturalisme que poursuivait Gourmont dans sa critique littéraire. Albert Aurier fut en effet le premier théoricien du symbolisme pictural, rôle qu'il s'attribua après sa rencontre à Saint-Briac avec Émile Bernard, qui l'initia à la peinture et lui fit découvrir des artistes comme Gauguin ou Van Gogh. Ce dernier fit l'objet d'un article publié au sein du premier numéro du *Mercur de France*, « Les Isolés : Vincent Van Gogh¹⁵³ ». Comme l'indique Geneviève Comès : « Individualisme, Idée, Symbole, langage pictural expressif : les thèmes fondamentaux de la critique symboliste sont en place dès ce premier article du *Mercur*¹⁵⁴. » Gauguin, Filiger, Henri de Groux, Maurice Denis font ensuite l'objet de critiques enthousiastes, sur un ton souvent grandiloquent et emporté. Après la disparition d'Aurier, les nouveaux critiques d'art du *Mercur* n'étaient pas pour plaire à Remy de Gourmont, qui se désespérait de lui trouver un successeur.

Ainsi, en janvier 1893, Yvanhoé Rambosson devient le critique attitré de la revue ; il commence par une attaque des peintres néo-impressionnistes, dont il critique l'usage du pointillisme et qu'il accuse, assez paradoxalement, d'être des naturalistes en peinture¹⁵⁵. Si, en avril, il trouve encore des artistes à défendre à la Quatrième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes chez Le Barc de Boutteville, saluant Bonnard, Pissarro ou encore Signac¹⁵⁶, dès mai il montre un penchant pour les peintres pompiers. Il fait l'éloge de la technique de Meissonier, l'artiste des bourgeois selon Aurier qui déclarait que ses tableaux

Couronnement de la Vierge, de l'Angelico, sur le *Tombeau de saint Léocade*, qu'il avait découvert à Châteauroux » (« Le Livret de l'Ymagier », MF, n° 35, novembre 1892, p. 268).

¹⁵² Remy de Gourmont, « Les Dieux méchants », *Le Journal*, 8 octobre 1892, p. 1-2 ; cité par Alfred Vallette, « Journaux et revues », MF, n° 35, novembre 1892, p. 275-276.

¹⁵³ G.-Albert Aurier, « Les Isolés : Vincent Van Gogh », MF, n° 1, janvier 1890, p. 24-29.

¹⁵⁴ Geneviève Comès, « Le "Mercur de France" dans l'évolution des arts plastique (1890-1895) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Le Mercur de France et la littérature en 1890 », 1992/1, p. 43.

¹⁵⁵ Yvanhoé Rambosson, « Exposition des Peintres Néo-Impressionnistes », MF, n° 37, janvier 1893, p. 69-70.

¹⁵⁶ Yvanhoé Rambosson, « Le Mois Artistique : Quatrième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes. — Au Panthéon », MF n° 40, avril 1893, p. 367-370.

avaient « la stupide exactitude, l'écœurante banalité de la photographie¹⁵⁷ ». Rambosson, lui, le préfère largement à Vallotton et à Henri Rousseau qui exposent aux Indépendants, et qu'il qualifie de « grotesques » : « Je ne puis cependant passer sous silence la baignade hystériquement cocasse de M. Félix Vallotton, né à Lausanne. Pour un Suisse ! Un heureux rival, M. Rousseau, nous revient plus joyeux tous les ans. Je renonce à décrire sa *Liberté*¹⁵⁸ ». Le mois suivant, Charles Merki livre une « Apologie pour la Peinture » qui est en vérité un réquisitoire contre le symbolisme pictural, considéré comme une simple illustration du symbolisme littéraire, lui-même rabaissé au rang de procédé visant à valoriser l'obscurité par manque d'idée. Merki veut vérifier « si l'effarement des curieux, devant les pâtisseries de Vincent van Gogh et les macchabées de Mme Jacquemin, n'est pas, de bonne foi, un tantinet légitime¹⁵⁹ » ; il affirme des positions très traditionnalistes : « Le gigantesque barbouillage noir de l'*Enterrement à Ornans*, et la *Vague* en zinc du sieur Courbet, l'*Olympia* de Manet, me font vomir, et j'estime que l'*Exécution de Maximilien* déshonorerait la dernière des baraques, à la foire du Trône¹⁶⁰. » Il s'en prend au Salon Rose+Croix ; aux artistes exposés chez Le Barc de Boutteville, traités comme des « déments, lâchés tout d'un coup dans l'officine d'un fabricant de couleurs¹⁶¹ » ; à Van Gogh, dont l'art est qualifié de « fumisterie » (« Il paraît que cela représente quelque chose ; c'est pur hasard sans doute¹⁶² ») ; à Gauguin, déformateur maladroit ; il dénigre Signac, Maurice Denis, Vallotton, Filiger, Jeanne Jacquemin, De Groux, et accuse les théoriciens du symbolisme de bavarder sans créer. La rédaction du *Mercur*, après avoir réaffirmé l'éclectisme de la revue, est obligée de se détacher nettement de ces positions outrancières dans une note explicative (peut-être due à Gourmont ?) : « aujourd'hui que des tendances assez nettes peuvent s'inférer de l'ensemble de la publication, et alors que, précisément, nous donnons une série de lettres de Vincent van Gogh, nous dérouterions sans doute par trop nos lecteurs si nous ne déclarions que M. Charles Merki exprime ici des

¹⁵⁷ G.-Albert Aurier, « Meissonier et Georges Ohnet », *Textes critiques*, éd. cit., p. 118.

¹⁵⁸ Yvanhoé Rambosson, « Le Mois Artistique : Exposition Meissonier. Les Indépendants. Les Peintres-Graveurs », MF, n° 41, mai 1893, p. 77.

¹⁵⁹ Charles Merki, « Apologie pour la Peinture », MF, n° 42, juin 1893, p. 141.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 147.

¹⁶¹ *Ibidem* ; en note, Merki ajoute : « Il suffit de comparer, dans le *Livre d'Art*, le numéro consacré aux peintres symbolistes, avec des dessins d'aliénés ».

¹⁶² *Idem*, p. 148.

opinions toutes personnelles¹⁶³. » Des écrivains prennent la défense du symbolisme pictural : Louis Dumur, en août 1893, défend l'idéalisme, méthode « synthétique et absolue » pour créer une œuvre d'art, à l'occasion de la parution des *Ceuvres posthumes* d'Albert Aurier¹⁶⁴ ; en décembre, Charles Morice inscrit Gauguin, de retour de Tahiti depuis août et qui vient d'exposer en novembre chez Durand-Ruel, dans le groupe des « grands déformateurs », des « grands simplificateurs », qui synthétisent leurs expériences pour nous livrer leur conception de l'infini¹⁶⁵. Mais ce même mois de décembre voit l'arrivée d'un nouveau critique d'art, en remplacement de Rambosson : il s'agit de Camille Mauclair, jeune et fervent disciple de Mallarmé (il n'a qu'un an de plus que Jarry), qui continue dans ses critiques picturales le travail de dénigrement entamé par Merki. Dès son premier article, consacré à Armand Point, un peintre d'un symbolisme assez académique, Mauclair s'en prend en passant « à l'ignorante erreur par exemple d'un Émile Bernard, à la fausse naïveté d'un Filiger¹⁶⁶ », qui cherchent selon lui l'originalité au détriment du dessin et de l'harmonie des tons. Dès lors, les chroniques artistiques du *Mercur* sont le lieu d'une sorte de bataille rangée entre les tenants du symbolisme pictural et ceux qui considèrent, comme Camille Mauclair, que la réputation de Gauguin et de ceux que John Rewald nomme les « post-impressionnistes¹⁶⁷ » est usurpée.

Charles Morice continue, durant l'année 1894, à défendre « les tendances indépendantes, individuelles, individualistes », contre « l'entêtement officiel » des Salons, mais aussi contre un nouvel académisme qu'il voit poindre dans l'attitude des peintres impressionnistes, désormais établis¹⁶⁸. Julien Leclercq, l'un des membres fondateurs du *Mercur de France* (recruté par Aurier selon Louis Dumur¹⁶⁹) prend lui aussi la défense des peintres symbolistes contre Mauclair, en élevant au rang de « maîtres » Puvis de Chavannes, Redon, Carrière et Gauguin¹⁷⁰ ; mais il devra également, en 1895, protéger la mémoire d'Aurier, attaqué par Émile Bernard qui, tout en défendant un art idéaliste, naïf et mystique, « cri de l'âme » né de

¹⁶³ « Note de la Rédaction », *id.*, p. 139.

¹⁶⁴ Louis Dumur, « G.-Albert Aurier et l'Évolution Idéaliste », MF n° 44, août 1893, p. 289-297.

¹⁶⁵ Charles Morice, « Paul Gauguin », MF, n° 48, décembre 1893, p. 289-300.

¹⁶⁶ Camille Mauclair, « Armand Point », MF, n° 48, décembre 1893, p. 335.

¹⁶⁷ John Rewald, *Le Post-Impressionnisme. De van Gogh à Gauguin* (1956), trad. fr., Albin-Michel / Hachette Littérature, coll. Pluriel, 2004.

¹⁶⁸ Charles Morice, « Salons et Salonnets », MF, n° 49, janvier 1894, p. 62-70.

¹⁶⁹ Louis Dumur, « Édouard Dubus », MF, n° 68, août 1895, p. 149.

¹⁷⁰ Julien Leclercq, « Sur la Peinture (de Bruxelles à Paris) », MF, n° 53, mai 1894, p. 71-77.

l'intuition¹⁷¹, accuse Aurier d'avoir utilisé ses idées dans ses articles, et Gauguin de l'avoir plagié : « Il m'est d'autant plus agréable de vous noter ceci que lorsque je rencontrai le poète Albert Aurier il ne connaissait rien de tout ce mouvement pictural, que je l'enthousiasmai pour Vincent van Gogh en lui montrant les lettres et les dessins qu'il m'envoyait alors, et qu'enfin il écrivit dans le *Mercur* son article *après que nous en eûmes beaucoup parlé*¹⁷² ». Mauclair, lui, se fait de plus en plus virulent contre les peintres symbolistes ou réputés tels, « peintres à vision jolie, qui se sont guindés à exprimer l'inexprimable sans savoir dessiner une main », et contre leurs défenseurs, « esthètes de brasserie » qui volent les termes littéraires de mysticisme ou de symbolisme pour les appliquer à tort à la peinture¹⁷³. Il part en croisade pour des artistes qu'Aurier qualifiait de « pompiers », comme Armand Point et Georges-Antoine Rochegrosse (fils adoptif de Théodore de Banville, ce qui lui conférait d'emblée une aura de gloire et un droit au respect, ce dernier avait également contribué aux décors du Petit-Théâtre de Marionnettes de Signoret), qui deviendra célèbre la même année avec son *Chevalier aux fleurs*¹⁷⁴. En juillet 1894, Mauclair défend ses opinions face à Raymond Bouyer (le critique d'art de *L'Ermitage*) et aux peintres qui veulent lui retirer sa chronique, en les traitant d'« imbéciles par grâce d'état » qui « se moquent de nous ». Il réaffirme ses convictions : « Jusqu'à nouvelles œuvres, jamais je n'accolerai M. Filiger à Masaccio, M. Gauguin à Turner, M. Bernard à Théocopuli¹⁷⁵, M. Pissarro à Breughel, et votre insipide M. Séon à Puvis de Chavannes, parce qu'on ne compare pas aux maîtres leurs copistes maladroits¹⁷⁶. » Julien Leclercq répond à ces attaques en novembre 1894, accusant Mauclair de n'avoir ni arguments ni logique, et de briller par de belles phrases ; il s'en prend à Armand Point, à Rochegrosse et à son Parsifal « lourd parmi des fleurs épaisses et des nus sans caractère¹⁷⁷ », et définit la beauté comme une communion d'intuition entre le peintre et le spectateur, l'artiste véritable étant un

¹⁷¹ Émile Bernard, « De l'Art naïf et de l'Art savant », MF, n° 64, avril 1895, p. 87.

¹⁷² Émile Bernard, « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair », MF, n° 66, juin 1895, p. 334.

¹⁷³ Camille Mauclair, « Expositions récentes », MF, n° 51, mars 1894, p. 266-271.

¹⁷⁴ Camille Mauclair, « Les Salons de 1894 », MF, n° 54, juin 1894, p. 157-162.

¹⁷⁵ Le véritable patronyme du Greco apparaît ainsi dans *À Rebours* ; c'est un doublet de la forme Théotocopuli.

¹⁷⁶ Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », MF, n° 55, juillet 1894, p. 274-275. Voir l'article à l'origine de ce débat chez Raymond Bouyer, « Causons peinture... », *L'Ermitage*, cinquième année, n° 9, septembre 1894, p. 186-190.

¹⁷⁷ Julien Leclercq, « La Lutte pour les Peintres », MF, n° 59, novembre 1894, p. 256.

déformateur qui « possède les choses, qui se les approprie pour les recréer à sa propre image¹⁷⁸ » ; il réhabilite Gauguin, Van Gogh et Filiger.

Dans ce contexte, l'article de Jarry sur Filiger, paru en septembre 1894, semble bien représenter une tentative de Gourmont pour imposer un nouveau critique d'art, au style plus incisif et synthétique que celui de Leclercq et aux parti pris nettement symbolistes : Jarry, plaçant d'emblée sa parole « en l'éternité », qualifie Filiger de « *déformateur*, si c'est bien là le conventionnel nom du peintre qui fait ce qui EST et non [...] ce qui est conventionnel », insiste sur le « principe de synthèse » à l'œuvre chez les génies qui savent retrouver les formes simples et essentielles sous les apparences (« chaque particulier est l'éternel avec quelque épiderme de masque »), et défend un art symbolique et mystique ; bref, si ce n'est le style très contourné et les allusions aux *Chants de Maldoror*, on retrouve dans cet article les caractéristiques de la peinture symboliste selon Albert Aurier, Julien Leclercq ou Émile Bernard¹⁷⁹. Pourquoi alors Jarry ne livre-t-il plus de critiques picturales au *Mercur de France* après cette première tentative ? Il faut peut-être mettre cet échec relatif précisément sur le compte du style de cet article. En novembre, lorsque Leclercq défend Filiger contre Mauclair, il pointe le défaut du texte de Jarry : « M. Mauclair n'a pas vu cet embrasement platonique qui est dans Filiger, dont Alfred Jarry a malheureusement parlé avec obscurité¹⁸⁰ ». L'obscurité des premières critiques de Jarry, leur style allusif, leurs réseaux de métaphores *in absentia*, sont autant d'obstacles à une publication régulière dans une revue qui se veut ouverte à un lectorat assez large, et dans laquelle Gourmont, s'il occupe une place prépondérante, doit cependant se plier à des contraintes de lisibilité — contraintes sans doute appuyées par Vallette, qui ne perd pas de vue l'aspect financier de sa revue. D'autant que le premier texte publié par Jarry dans *Le Mercur de France* en juillet de la même année¹⁸¹, la pièce symboliste « Haldernablou », très influencée à la fois par *L'Histoire tragique de la Princesse Phénissa* de Remy de Gourmont et par *Les Chants de Maldoror*, que le même Gourmont avait récemment fait redécouvrir aux lecteurs de la revue, était d'une difficulté de lecture redoutable. Mais Gourmont réserve à Jarry un autre espace pour associer l'obscurité de ses textes au synthétisme des bois d'antan : *L'Ymagier*, qu'ils fondent en octobre 1894.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 262.

¹⁷⁹ Alfred Jarry, « Filiger », MF, n° 57, septembre 1894, p. 73-77.

¹⁸⁰ Julien Leclercq, « La Lutte pour les Peintres », art. cité, p. 271.

¹⁸¹ Alfred Jarry, « Haldernablou », MF, n° 55, juillet 1894, p. 213-228.

D. LA TACTIQUE LITTÉRAIRE.

On ne peut en définitive que confirmer l'analyse de Matthieu Gosztola :

[...] si Jarry choisit de participer activement entre février et juillet 1894 aux *Essais d'art libre*, c'est également pour se faire remarquer du directeur du *Mercure*, Alfred Vallette (*Les Essais d'art libre*, revue assez éclectique fondée en 1892 par l'éditeur Edmond Girard, a comme collaborateurs Hugues Rebell, Henri Mazel, Pierre Fort, sans compter Remy de Gourmont et Saint-Pol-Roux : auteurs bien connus du *Mercure*). Aussi, *L'Art littéraire* et *Les Essais d'art libre* ont quelque chose de la *vitrine d'exposition*¹⁸².

Mais il faut se garder de voir ici une stratégie totalement consciente : Jarry n'a pas *prévu* de devenir secrétaire de Lugné-Poe, il n'a pas *prévu* de devenir critique pictural au *Mercure de France* ; il cherche simplement à poser des jalons qui pourront lui servir dans ses rencontres futures. Dans sa stratégie littéraire, il procède exactement comme dans sa méthode d'écriture : les textes des *Minutes* sont eux aussi considérés comme des jalons disponibles pour toutes les utilisations (et interprétations) futures. Le jeune littérateur qu'est alors Jarry cherche à augmenter sa valeur potentielle dans le champ littéraire en se montrant capable de traiter de tous les sujets artistiques, en ne se limitant pas à une unique activité. Il se rend disponible à tous les postes que pourrait lui confier un rédacteur de revue ; son but est atteint lorsque Fargue et lui publient peu après dans le *Mercure*¹⁸³. Il faudrait donc plutôt parler de « tactique » que de « stratégie » littéraires, au sens où l'entend Michel de Certeau, dans la mesure où Jarry détourne les réseaux de légitimation littéraire autant qu'il les utilise. Sa maîtrise des événements n'est que toute relative : une stratégie impliquerait « le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de

¹⁸² Matthieu Gosztola, *Jarry et les revues*, Mémoire de Maîtrise, Lettres, Le Mans / Laval, Université du Maine, 2003, p. 22.

¹⁸³ Jean-Paul Goujon, le biographe de Fargue, rapporte de ce dernier que « tout comme Jarry, il visait une autre revue, bien plus prestigieuse et qui lui semblait l'idéal pour un jeune poète : *Le Mercure de France*. "Un de nos grands rêves, soulignera Fargue, était d'être reçus au *Mercure*, cénacle fermé et désiré s'il en fut. Seuls, les hommes de ma génération peuvent dire ce que contenaient ces simples mots : être invité au *Mercure* !" Cette invitation arriva un beau jour sous la forme d'une lettre du directeur, Alfred Vallette, qui avait remarqué les articles de Fargue et de Jarry dans *L'Art littéraire* » (Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, coll. N.R.F. Biographies, 1997, p. 65 ; les propos de Léon-Paul Fargue sont extraits de *Portrait de famille*, J.-B. Janin, 1947, p. 151).

pouvoir est isolable d'un "environnement" ». Jarry, lui, ne peut que saisir sur l'instant les opportunités qui se présentent :

La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. [...] du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions¹⁸⁴ ».

Ces « occasions » sont pour Jarry autant de « jalons » de son œuvre future, construite sur le mode du bricolage. Il ne s'agit pas uniquement pour lui de faire connaître son nom, d'acquérir une notoriété ; ses manœuvres de pénétration du champ littéraire symboliste participent également de sa méthode de création, et contribuent à la fondation d'une œuvre singulière.

Les petites revues sont donc bien pour Jarry un lieu de formation, où s'affirme son appartenance à un certain courant littéraire, où il affiche ses conceptions esthétiques, où il s'attribue certaines fonctions qui lui serviront à se faire une place dans des revues plus prestigieuses. À travers ses passages dans la presse, il apprend à se plier à des exigences esthétiques, poétiques et herméneutiques qui lui assurent une place au sein de la constellation symboliste en cours de démembrement, tout en montrant un talent assez éclectique pour pouvoir assumer toutes les positions. Dans les revues, il trouve un lieu de formation esthétique, mais aussi — ce qui est peut-être plus important pour un jeune littéraire de l'époque — un espace publicitaire qui l'inscrit dans un réseau de revues, de théâtres, d'éditeurs, et lui permet d'affirmer sa personnalité en s'appliquant à l'exercice obligé de la critique littéraire et picturale. Il s'aventure ainsi dans un espace qu'il construit en partie en y progressant, qu'il découvre pas à pas, par bribes. Lorsqu'il rédige *Albert Samain, (Souvenirs)*, peu avant sa mort, il donne une cohérence postérieure à ce qui devait être en grande partie une expérience à tâtons : il confère une unité à un champ littéraire qu'il a dû pénétrer et comprendre alors qu'il n'en avait qu'une vision partielle. Il faut donc insister sur le caractère bricolé de son expérience (et sans doute de toute expérience de ce genre), dans la mesure où Jarry progresse en posant des pièces dépareillées — des poèmes symbolistes, des textes potachiques — qui ne participent pas d'une inspiration unique mais forment l'espace dans lequel il se fera connaître et qui fera son identité

¹⁸⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. Folio essais, 1990, p. XLVI.

future en tant qu'homme de lettres. Sa réussite fulgurante est peut-être liée à une résonance particulière de son univers avec les schémas de la pensée littéraire, philosophique et esthétique de l'époque, et à une capacité phénoménale à intégrer les œuvres d'autrui tout en les déformant à sa manière. Son œuvre entière peut d'ailleurs être lue comme une tentative pour donner une cohérence à la multiplicité des expériences qu'il subit dans un champ littéraire en pleine évolution, la pataphysique étant conçue comme une machine à relier des événements accidentels en les mettant sur le même plan. Sa tactique est donc plus contrainte, plus subie que réfléchie, mais s'il donne l'impression de suivre à la lettre les recommandations de ses aînés et de n'être à ses débuts, comme beaucoup d'autres jeunes littérateurs, qu'un satellite peu différencié du groupe symboliste, il pose en fait les jalons de son œuvre à venir, qui sera toute entière construite selon cette méthode du bricolage et de la remise en ordre d'éléments apportés par la contingence pour leur donner l'aspect du nécessaire. Son originalité découlerait ainsi davantage de la systématisation d'une méthode pour intégrer et contourner les contraintes du champ littéraire de son époque que de son écriture et de son style, chacun de ses textes pris séparément restant assez conventionnel par rapport aux canons du mouvement symboliste.

De plus, il y a dans l'attitude de Jarry une violence fondamentale, qui le distingue d'autres littérateurs de sa génération, violence que Sylvain-Christian David rattache à la lecture de Lautréamont¹⁸⁵. L'attitude du jeune littérateur qu'est alors Jarry est ainsi parfaitement symbolisée par la scène que rapporte Rachilde au début du livre qu'elle consacre au *Surmâle de Lettres* : Jarry, introduit dans son salon, y trouve un de ses camarades occupé à tenir un écheveau de soie pour Rachilde, qui brode en écoutant les conversations alambiquées des symbolistes réunis chez elle. Il s'empresse de jeter à terre l'écheveau en insultant le jeune homme ; sur quoi Rachilde lui place l'écheveau sur les bras. Jarry accepte finalement, en maugréant, cette posture de soumission, à cause de « sa bonne éducation qui remontait en lui, malgré lui¹⁸⁶ ». Ce qui fait la particularité de l'entrée de Jarry dans le champ littéraire de son époque, c'est cette tension entre sa « bonne éducation » et son caractère asocial, entre l'acceptation des règles et leur détournement. Il faut lier cette asocialité avec l'obscurité de ses textes — Jarry ne se laisse pas lire, et son ascension au sein du *Mercur de France* prend fin avec

¹⁸⁵ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit.

¹⁸⁶ Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de Lettres*, Grasset, coll. La Vie de Bohême, 1927, p. 17.

son article sur Filiger, jugé trop obscur par d'autres critiques de la revue. Il ne se plie pas aux contraintes de lisibilité de l'époque ; l'opacité, si elle fait partie des tics d'écriture symbolistes, est de trop d'importance dans sa vision de la littérature pour être abandonnée sur commande.

II. LA CRISE DES MODÈLES HERMÉNEUTIQUES DANS LES ANNÉES 1890.

A. L'ESPACE FICTIF DE LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE.

1. *La littérature comme communication biaisée.*

Pour comprendre pleinement les stratégies littéraires, les phénomènes de polysémie, de réutilisation d'un texte, de construction d'une œuvre, il est nécessaire de considérer la littérature comme une forme de communication problématique. Ce point de vue, stigmatisé depuis l'essor du formalisme littéraire, est cependant le seul à permettre de rendre compte de la complexité des effets littéraires. La particularité de la communication littéraire est depuis longtemps décrite par les théoriciens ; Platon, déjà, dans le *Phèdre*, critiquait l'écrit à cause de l'absence de l'auteur, et donc de toute garantie sur le texte, dont l'interprétation ne pouvait être réfutée, avec tous les risques de mauvaises lectures possibles : « Une fois écrit, tout *logos* roule (*kulindeitai*) dans toutes les directions, aussi bien vers ceux qui s'y connaissent que vers ceux dont ce n'est pas l'affaire, et il ne sait pas de quoi il doit ou non parler¹⁸⁷. » Cette absence est uniquement valable pour ce qu'Alain Vaillant nomme la « littérature-texte », qui se substitue au système de « littérature-discours » au XIX^e siècle suite à l'effondrement des structures traditionnelles de médiation de l'Ancien Régime ; à la fin du XIX^e siècle, on peut considérer que les structures de la communication littéraire dépendent en grande partie de l'absence de l'auteur et de la médiatisation de son texte, qui doit passer par les mécanismes de la reproduction industrialisée et les systèmes de diffusion des mass-media pour être lu¹⁸⁸.

À l'absence du destinataire (selon le schéma de la communication de Jakobson, que je suivrai ici pour des raisons pratiques¹⁸⁹), s'ajoute dans la communication littéraire, par la distance temporelle entre le destinataire et le destinataire, une ambiguïté quant au code (en donnant une extension maximale au mot code, qui recouvre aussi bien les compétences

¹⁸⁷ Cité dans l'introduction de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (1995), Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 2001, p. 12.

¹⁸⁸ À l'époque qui nous intéresse, il reste bien des manifestations de relations directes entre auteurs et public (au sens d'un public théâtral), par exemple durant les soirées organisées par des revues comme *La Plume* ou dans les spectacles du *Chat-Noir*. Voir Alain Vaillant et Éric Téroanne, « Le roman au XIX^e siècle ou la littérature-livre », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, « Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle : formes, rythmes, usages », 1999/2, p. 15-34.

¹⁸⁹ Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (1963), trad. fr., Les Éditions de Minuit, coll. double, 1981, p. 214.

linguistiques ordinaires que les surcodages littéraires comme les codes génériques) et au contexte à mettre en œuvre : comment parle-t-on, et de quoi ? Dans une conversation normale, avec deux interlocuteurs, le code employé est d'abord le code linguistique ; le contexte de la conversation, auquel s'ajoutent des codes secondaires non linguistiques, permet de réduire la polysémie des paroles employées — comme l'indique Umberto Eco, « dans la communication orale, des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feed-back interviennent et se soutiennent réciproquement¹⁹⁰ ». Le texte littéraire peut justement jouer du fait que le sens n'est jamais déterminé entièrement par ce qui est dit, mais également par le contexte et par des codes qui se surajoutent à celui de la langue, codes qui font partie de la compétence des destinataires et des destinataires. Le destinataire lui-même, parce qu'il n'est pas précisément défini, reçoit le texte dans un état d'incertitude plutôt préoccupant. Il y a donc, semble-t-il, une indétermination fondamentale de la « situation d'énonciation » du texte littéraire, conséquence directe de son mode de production.

2. *L'espace littéraire et les communautés interprétatives.*

Or cette situation d'énonciation n'est pas aussi indéterminée qu'il paraît au premier abord : sans être constituée uniquement de sa situation historique de production, la situation d'énonciation d'un texte est un espace invisible, spirituel et par conséquent éphémère, ce qui explique la difficulté de son appréhension par la critique. La production et la réception des textes sont rendues possibles par une forme de situation d'énonciation factice, une fiction (pour reprendre le terme mallarméen) qui sert de situation d'énonciation de substitution. Ce contexte est le produit d'une communauté interprétative qui définit l'espace de réception de ce qu'elle définit comme littérature, espace en constante redéfinition et qui se surajoute aux déterminations historico-sociales, ce qui explique qu'on ne puisse ramener un texte à son contexte historique, mais aussi qu'on ne puisse s'en passer totalement :

Literature, I argue, is the product of a way of reading, of a community agreement about what will count as literature, which leads the members of the community to pay a certain kind of attention and thereby to *create* literature. Since that way of reading or

¹⁹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. fr., Grasset, coll. Le Livre de poche, 1985, p. 65.

paying attention is not eternally fixed but will vary with cultures and times, the nature of the literary institution and its relation to other institutions whose configurations are similarly made will be continually changing. Aesthetics, then, is not the once and for all specification of essentialist literary and nonliterary properties but an account of the *historical* process by which such properties emerge in a reciprocally defining relationship¹⁹¹.

Ces communautés (groupes littéraires, classes d'âge ayant appris à lire dans les mêmes manuels, membres d'un groupe de recherche universitaire...) partagent un même système littéraire, les mêmes œuvres de références, les mêmes outils interprétatifs ; en bref, une même configuration de l'espace littéraire. Le champ dans lequel sont lus les textes est donc un espace imaginaire, un ensemble de règles et de connaissances qui forme la véritable « situation d'énonciation » de la communication littéraire.

L'auteur écrit moins selon lui que selon *l'image* qu'il se fait des outils de réception du lecteur de son époque. Les membres du courant symboliste, s'ils ne forment pas une école, écrivent les uns pour les autres, dans une communauté interprétative délimitée par les abonnés des revues, les amitiés, et contre d'autres cercles sociaux ; leurs livres sont publiés à très peu d'exemplaires (très souvent à frais d'auteur et à moins de 500 exemplaires¹⁹²). Ce cercle forme ce que Bourdieu nomme un « *sous-champ de production restreinte*, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents directs¹⁹³ ». À ce sous-champ correspond un espace littéraire restreint, composé des connaissances encyclopédiques spécifiques à la littérature d'une époque et d'une communauté interprétative données. C'est dans cet espace que les écrivains agissent, et c'est dans cet espace qu'il faut comprendre leurs textes ; l'espace littéraire est le grand réservoir de normes qui permet l'écriture et la lecture, un

¹⁹¹ « La littérature, d'après moi, est le produit d'un mode de lecture, de l'accord d'une communauté sur ce qui sera considéré comme de la littérature, qui conduit les membres de cette communauté à diriger leur attention d'une certaine manière et ainsi à *créer* la littérature. Puisque ce mode de lecture ou d'attention n'est pas toujours fixe, mais varie avec les cultures et les époques, la nature de l'institution littéraire et sa relation avec d'autres institutions dont les configurations sont déterminées de la même manière sera en perpétuelle évolution. L'esthétique, alors, n'est pas la description définitive des propriétés essentielles de ce qui est ou non littéraire, mais un compte rendu du processus *historique* par lequel ces propriétés apparaissent dans une relation de définition réciproque » (Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1980, p. 97-98 ; je traduis).

¹⁹² On pourra se faire une idée de ces tirages en consultant par exemple le *Catalogue des publications du Mercure de France*, Mercure de France, 1899.

¹⁹³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 356.

espace symbolique dans lequel s'organisent des relations entre des éléments, une frontière qui délimite l'espace d'un jeu. Le phénomène littéraire est une forme de communication médiatisée, qui reproduit le schéma de la communication selon des modalités secondaires ; une forme de rituel dont les règles sont changeantes.

3. *Les modèles herméneutiques.*

Comme j'essayerai de le montrer, le système littéraire du symbolisme peut être analysé comme une redéfinition des fonctions de l'auteur, du texte et du lecteur dans cet espace littéraire, redéfinition qui découle d'un nouveau rapport au sens, considéré non plus comme un objet stable à décoder dans le texte, mais comme une possibilité, suggérée par le texte mais que le lecteur doit produire par des procédés de lecture plus complexes et plus divers qu'auparavant. Chacun des pôles de la communication littéraire est une construction fictive : l'auteur ne désignera pas la personne physique qui a écrit un texte, mais la fonction auctoriale, le rôle qu'il endosse ou que la communauté littéraire lui impose. Nous considérerons de la même manière le lecteur comme un « lecteur modèle », tel qu'il est théorisé aussi bien par Umberto Eco¹⁹⁴ que par Wolfgang Iser¹⁹⁵ : il ne s'agit pas du lecteur réel mais d'une fonction que l'écrivain peut concevoir pour produire des stratégies signifiantes ou d'un rôle que le lecteur réel peut endosser pour lire selon certains modèles herméneutiques. Enfin, le texte n'est pas un simple objet du monde, défini par la finitude d'un livre matériel ou les blancs qui précèdent et suivent une suite de mots sur le papier ; le texte est déjà un objet spirituel, il n'existe qu'en tant qu'il a été donné à lire par une autorité quelconque, qu'il fait partie d'un canon, ou qu'il se rattache à une école ou à un genre ; c'est un objet prédéfini par l'activité même de la lecture. L'autorité du texte, monument et modèle d'écriture selon Michel Charles¹⁹⁶, est le produit d'une pratique sociale qui construit l'objet-même de son respect. L'ensemble des modalités d'interaction entre l'auteur, le texte et le lecteur validé par une communauté interprétative forme un *modèle herméneutique*.

¹⁹⁴ Voir Umberto Eco, « Le lecteur modèle », *Lector in fabula*, éd. cit., p. 61-83

¹⁹⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. fr., Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985.

¹⁹⁶ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, éd. cit., p. 33-42.

On pourrait en conséquence étudier divers modèles herméneutiques en analysant la manière dont ils définissent les fonctions des éléments de la communication littéraire, proposant à chaque fois une fiction différente et une autre définition de la littérature, un autre espace littéraire. Cet espace littéraire, dans lequel naît la valeur littéraire et sémantique d'un texte, représente le contexte de son interprétation ; on peut considérer que les mouvements littéraires, leurs manifestes, leurs exclusions ont autant pour but de fonder un champ littéraire social que de proposer les limites et les outils d'interprétation privilégiés de ses membres. Autrement dit, les théories esthétiques, les listes de banquet, ont pour but de délimiter l'espace idéal dans lequel peut se produire la lecture des œuvres écrites par le groupe ; la pratique littéraire ne produit pas seulement des textes, mais un contexte qui les rend lisibles.

Afin de comprendre les principes de création de Jarry, il est donc nécessaire d'analyser les conditions de production et de réception de la littérature dans la communauté symboliste qu'il intègre au début des années 1890. Trois grandes questions peuvent nous permettre de délimiter les modèles herméneutiques de l'espace littéraire symboliste :

- Quelles sont les limites de la communauté en question ? Comment y entre-t-on ? Quelles conditions faut-il remplir pour que son discours soit validé dans ce cercle ? Il s'agit de définir *l'unité de la communauté interprétative symboliste*.
- Depuis où écrit-on ? Quel est le contexte littéraire, quelles sont les références qui informent le discours de ces auteurs ? Il s'agit de définir *le canon du symbolisme de cette époque*.
- Selon quelles modalités écrit-on ? Quels rôles sont attribués à l'auteur, au texte, au lecteur dans le processus de la communication littéraire symboliste ? Il s'agit d'en définir *les conditions de la communication*.

Il faut analyser la façon dont la communauté d'écrivains qui se définissent comme symbolistes dans les années 1890 construit son espace littéraire, la manière dont elle *met en scène* les discours qu'elle produit afin de les légitimer, les règles qu'elle propose et qui circonscrivent l'espace dans lequel un texte peut advenir — ce qui correspond à peu près à ce que Michel Foucault appelle la « formation des modalités énonciatives », qui doit définir « qui

parle », à quels « emplacements institutionnels » et selon quelles « positions¹⁹⁷ », la pratique discursive étant « un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative¹⁹⁸ ». Ces éléments forment un *modèle herméneutique* qui détermine les conditions d'apparition d'un discours dans une communauté donnée, et définit les objets dont on peut parler et la manière d'en traiter — modèle qu'il faut bien considérer comme strictement imaginaire, et cependant opératoire, dans la mesure où la littérature fonctionne selon les règles qu'elle se donne. On peut définir des *schèmes directeurs* qui informent tout discours dans une communauté donnée, et qui expliquent l'identité de certaines formulations, les analogies que l'on peut rencontrer chez plusieurs auteurs qui ne se sont pourtant jamais lus : la littérature ne fonctionne pas selon le régime de l'influence directe, mais selon celui de l'imposition de modèles communicationnels qui conduisent des auteurs différents, inscrits dans le même espace littéraire, à produire des textes similaires. L'unité d'un mouvement, d'un groupe, n'est pas simplement une unité stylistique : on ne peut pas produire une définition pertinente du symbolisme en ne prenant en compte que certaines caractéristiques textuelles (vers libre, analogies, allégories, thématiques wagnériennes, etc.). Ces caractéristiques ne sont que les conséquences d'un certain espace littéraire ; elles peuvent exister dans d'autres espaces et ne pas relever du symbolisme. Une définition en termes de traits pertinents n'est donc pas opératoire : la valeur d'un trait ne peut être déterminée qu'au sein d'un système littéraire donné.

4. *L'espace littéraire du symbolisme.*

Il est nécessaire également de relier ce modèle herméneutique aux conditions sociales de la production littéraire. On ne doit pas le considérer exactement comme une *réponse* à ces conditions, comme un simple symptôme : la relation entre le champ et l'espace littéraires n'est pas une simple relation de causalité et de nombreux éléments entrent en jeu dans la définition de l'espace littéraire (l'état antérieur de cet espace, l'état d'autres espaces de discours concurrents, des contraintes politiques, etc.) ; au contraire, l'espace littéraire peut être

¹⁹⁷ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1969, p. 68-72.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 153-154.

considéré comme une modélisation particulière des conditions sociales de production de la littérature, comme une forme d'interprétation de ces conditions.

Au courant du XIX^e siècle, de nombreux facteurs entraînent une redéfinition du rapport à la littérature, avec l'apparition de nouvelles communautés d'interprétation qui développent des formes alternatives d'espaces littéraires : les progrès techniques, associés à des législations plus souples et à l'expansion de l'alphabétisation, entraînent une augmentation des tirages d'imprimés. La forme du livre évolue, mise en concurrence avec d'autres médias ; on met en place des modes de diffusion qui annoncent ceux du XX^e siècle. Dans ce monde où la communication littéraire se fait de plus en plus indirecte, médiatisée, le rôle des hommes de lettres se trouve profondément modifié¹⁹⁹. La crise des modèles anciens de la rhétorique littéraire oblige à sa redéfinition, qui aboutit, après le Romantisme et le Parnasse, au système littéraire symboliste, plus profondément ancré et plus diffusé qu'il ne paraît au premier abord, puisqu'on peut considérer, en nuancant les propos de Laurent Jenny ou de Pierre Citti²⁰⁰, que des auteurs comme Maurice Barrès en font partie, et que le vitalisme ou le naturisme, que Michel Décaudin range dans les réactions contre le symbolisme, fonctionnent en réalité selon des modalités de communication très proches²⁰¹. Les auteurs qui participent à la création de cet espace ne se définissent pas tous comme « symbolistes », ils peuvent même s'opposer à ce mouvement : l'espace littéraire étant un espace ouvert, en constante redéfinition, chacun peut apporter sa pierre à la définition de ses limites et de ses règles. J'essayerai donc ici de décrire le champ restreint du mouvement symboliste, tel qu'on peut le déduire des théories et des pratiques de ses membres, pour tenter de retrouver les schèmes directeurs qui permettent de penser la relation entre auteur, texte et lecteur à cette époque et dans ce cercle précis. Cette description ne doit évidemment pas être conçue comme un objet réel, fixé dans une tradition ; ce ne peut être qu'une forme possible de cet espace littéraire. Le système que je décris est un état idéal, l'image photographique d'un objet en devenir, toujours susceptible d'évoluer vers d'autres équilibres. De même, la notion de « groupe symboliste » est sujette à caution : les écrivains mis ici à contribution appartiennent à deux groupes dont les frontières ne se

¹⁹⁹ Voir Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le Temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque* (1985), Fayard / Cercle de la Librairie, 1990.

²⁰⁰ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, coll. Perspectives littéraires, 2002 ; Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit.

²⁰¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, éd. cit.

recourent pas toujours : en premier lieu à un groupe social, celui des littérateurs qui fréquentent les salons du *Mercure de France* ou de Mallarmé, qui collaborent à *La Plume* et à *La Revue blanche* — ce qui en fait un groupe très hétérogène, dont l'unité ne découle presque uniquement que du titre de « gens de lettres » et de la collaboration à telle ou telle revue ; en second lieu, à un groupe idéal, celui du canon du symbolisme tel qu'il pouvait être élaboré par les générations qui accèdent à la littérature au début des années 1890, et donnent forme à l'espace littéraire symboliste en élisant des maîtres et en interprétant leurs textes, mais aussi par les aînés qui commencent à publier à cette époque leurs « souvenirs du symbolisme », pour reprendre un titre que l'on retrouve souvent. La situation du mouvement symboliste à l'époque de l'entrée en littérature de Jarry est en effet très particulière, comme le rappelle Paul Aron :

Dépourvus de doctrine précise, ses adeptes forment une « communauté émotionnelle » lorsqu'une seconde génération, de vingt ans plus jeune que les « Maîtres » environ, se rassemble derrière la recherche de l'Idée que Mallarmé prônait rue de Rome. L'originalité de la formation du groupe, qui contraste avec le processus « classique » de création d'une chapelle littéraire, apparaît en l'occurrence lorsqu'on constate que les « maîtres » sont dépourvus des moyens d'exercer un pouvoir institutionnel important. Ils ne détiennent ni théorie orthodoxe, exprimée par un manifeste, par exemple, ni organe de presse, ni puissance éditoriale. Quelques petites revues, *la Vogue*, *la Décadence*, *Le Symboliste* sont fondées en 1886, *la Revue indépendante* s'ouvre à sa sensibilité, mais il faut attendre les années 1890 pour que *la Plume*, *l'Ermitage*, *les Entretiens politiques et littéraires* et surtout le *Mercure de France* diffusent les textes et les thèses du mouvement. Encore doit-on ajouter que ce sont les « disciples » qui assureront seuls l'intendance²⁰².

C'est la génération qui se fait connaître au début des années 1890 qui fonde réellement le groupe symboliste et lui donne une existence institutionnelle par la création de revue et de maisons d'édition²⁰³. Autrement dit, les modèles herméneutiques décrits ici peuvent faire appel

²⁰² Paul Aron, « Pour une description sociologique du symbolisme belge », *Digraphe*, n° 73, « Hommage au Mercure », mars 1995, p. 182.

²⁰³ La naissance publique du mouvement, en 1886, n'était elle aussi que la « consécration », par une nouvelle génération d'écrivains, « des marginaux et dissidents de la troisième [génération romantique, celle du Parnasse] (Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine) » (Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal, Jacques

à des textes parus des décennies auparavant, du moment qu'ils sont convoqués et interprétés de manière systématique par la communauté interprétative du symbolisme du début des années 1890 : l'espace littéraire ne fonctionne pas selon une logique linéaire, et les sens attribués à des œuvres importent davantage que les œuvres elles-mêmes dans la construction de l'image d'un groupe. L'unité du groupe symboliste décrite ici est donc rétrospective et controuée : elle découle d'un système de communication littéraire qui se met en place, non pas aux alentours de 1886 et des divers manifestes qui signeraient son apparition, mais au début des années 1890, lorsqu'une nouvelle génération d'écrivains parvient sur la scène littéraire et s'approprie les textes de ceux qu'elle se choisit comme aînés en les interprétant²⁰⁴.

B. LA CRÉATION D'UNE COMMUNAUTÉ INTERPRÉTATIVE.

1. *La crise de la littérature.*

L'espace littéraire symboliste naît d'une situation particulière au XIX^e siècle, période de transition qui voit simultanément le basculement de la société française en régime démocratique²⁰⁵, la disparition des formes de sociabilité littéraire de l'Ancien Régime, l'émergence de nouvelles communautés de lecteurs formées essentiellement par l'École à une lecture « utile » et morale, et surtout la consolidation d'un système de mass-media qui est encore le nôtre, et qui fait passer la littérature du statut de « média » à celui d'objet médiatisé, pris dans l'engrenage de la distribution des biens culturels²⁰⁶. Les auteurs ne cesseront plus dès lors de déplorer l'incompréhension du public, ou de rêver une relation directe, prophétique, entre eux et la foule. Alain Vaillant, que je suivrai ici de près, décrit cette crise comme le passage d'une « littérature-discours » à une « littérature-texte », d'une communication fondée sur une relation directe entre l'auteur et le lecteur, qui est plutôt auditeur, à une

Noiray et Antoine Compagnon, *La littérature française. Dynamique & histoire*, t. II, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007, p. 428).

²⁰⁴ Camille Mauclair, l'un de ces jeunes écrivains de la nouvelle génération, l'admet lui-même dans ses souvenirs du symbolisme : « Le monde où je pénétrais me parut tout de suite étrangement mêlé. Un "mouvement", cela ne se définit et ne se circonscrit que plus tard » (Camille Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, Ollendorff, 1922, p. 19).

²⁰⁵ Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 2005.

²⁰⁶ Pour Alain Vaillant, le discours, « acte de médiation », devient lui-même « objet [...] médiatisé » par les modes de diffusion de l'imprimé (Alain Vaillant, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle », art. cité, p. 91).

communication biaisée, indirecte, où la figure de l'auteur s'efface. Cette situation est symbolisée dans *Illusions perdues* par l'écart de fortune de Lucien de Rubempré entre Angoulême et Paris : venu d'un monde aristocratique de *salons*, dans lesquels ses poèmes sont lus et appréciés en sa présence, il se voit refuser la publication de ces mêmes poèmes à Paris. C'est que le « modèle que représente l'aristocratie d'Angoulême, dans *Illusions perdues*, correspond en fait au schéma traditionnel, où l'imbrication de réseaux et de cercles privés créait des flux contrôlés et "sociabilisés" [...] où le texte était toujours préparé et garanti par la présence effective de l'écrivain²⁰⁷. » Au contraire, « la logique moderne de l'édition crée une césure forte entre la sphère privée et le domaine du public ; elle coupe les liens traditionnels d'une part entre les auteurs et leurs lecteurs-auditeurs, d'autre part entre les auteurs et leurs textes²⁰⁸ ». La crise de la littérature, vécue dès les années 1830, doit donc être considérée comme la conséquence d'une « mutation de la communication littéraire²⁰⁹ ». Les modèles rhétoriques traditionnels, qui gouvernaient les formes de production dans un espace littéraire extrêmement restreint et fondé sur des relations sociales codifiées, ne peuvent plus fonctionner dans un monde où la relation directe entre le destinataire et le destinataire disparaît, au profit de formes médiatisées : « La littérature est devenue un objet manufacturé offert à la vente pour un public anonyme. Cette mutation impose littéralement silence à la littérature, qui apprend, sous le Second Empire, à faire le deuil de sa parole²¹⁰. » Le système de communication symboliste peut être considéré comme une réponse à cette crise, une façon, non de la déplorer, mais de l'utiliser à des fins de signification, en l'interprétant et en l'intégrant aux conditions de communication requises pour légitimer le discours symboliste.

2. *Écrire contre le « public » : l'initiation littéraire.*

La hausse de l'alphabétisation, l'apparition de nouveaux modèles textuels fondés sur des considérations économiques (de diffusion, de marché, de coût) et non plus sur une forme de littérature de sociabilité entraînent un décalage entre les créateurs de formes considérées comme canoniques, héritées de la tradition perpétuée par l'École, et le « public », nouveau

²⁰⁷ Alain Vaillant et Éric Térouanne, « Le roman au XIX^e siècle ou la littérature-livre », art. cité, p. 15.

²⁰⁸ *Idem*, p. 16.

²⁰⁹ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, éd. cit., p. 16.

²¹⁰ *Idem*, p. 29.

concept qui englobe en fait un lectorat difficile à cerner, et qui fonde son idée de la valeur littéraire sur le divertissement²¹¹. La notion de public ou de foule, d'origine politique, tend à donner une unité fictive à ce qui est plutôt un regroupement arbitraire de communautés interprétatives d'origines très variées, dont les motifs et les méthodes de lecture ne sont pas analysables en bloc. Le public est anonyme, interdisant la relation directe entre auteur et lecteur ; mais au cours du XIX^e siècle, les écrivains vont tenter de faire de cet anonymat un moyen de renouer, illusoirement, un contact avec la foule. Les poètes romantiques tentent ainsi d'assumer un rôle de phare qui les place au centre du système de communication littéraire : concentration de la foule, ils en seraient les guides. Les figures du visionnaire chez Hugo ou Lamartine sont ainsi des postures imaginaires qui donnent de l'exclusion de l'auteur une image avantageuse : si l'écrivain est séparé de la foule, c'est pour mieux la synthétiser ; et son œuvre, nouvelle Bible, sera le miroir de concentration dans lequel la foule prendra conscience de son unité, et pourra ainsi s'identifier au poète-Christ. Or, comme l'analyse Alain Vaillant²¹², il y a une forte contradiction dans le fait de considérer comme *positive* la marginalisation de l'écrivain au XIX^e siècle, en la décrivant comme un sacre (Paul Bénichou), ou en insistant sur l'autonomisation du champ littéraire (Pierre Bourdieu). La prétention à une inspiration magique peut être considérée comme une représentation destinée à détourner le sens de la marginalisation de l'écrivain romantique dans le champ littéraire né de la création des mass-media et dans son rapport à des instances de légitimation comme l'Académie.

On constate au contraire chez les auteurs symbolistes une légitimation de la distance entre les écrivains et la foule par la définition des littérateurs comme une caste aristocratique distincte, manière de délimiter clairement la communauté à laquelle leurs œuvres sont destinées. Les écrivains appartenant au mouvement symboliste fondent, au début des années 1890, leur vision de la littérature sur une séparation complète entre leur monde et celui de l'abject public, comme l'avaient fait avant eux les parnassiens en inventant l'image de la tour d'ivoire, véritable symbole du système de communication qu'ils préconisaient. La génération

²¹¹ Pour Alain Vaillant, le divorce entre le public et l'auteur date des années 1830. La liberté du public le conduit à rejeter le lyrisme au profit de formes divertissantes : « De ces années, date précisément le divorce entre les écrivains et le public et le sentiment d'un fossé insurmontable entre les deux pôles de la communication littéraire, d'où est née la crise moderne de la littérature », *id.*, p. 19.

²¹² *Idem*, p. 8 ; voir également Alain Vaillant, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle », art. cité, p. 84.

symboliste précédente²¹³, celle de Jean Moréas (né en 1856), de Gustave Kahn (1859), de Saint-Pol-Roux (1861), d'Henri de Régnier (1864), croit encore au rôle de prophète du poète, à son implication sociale, à la manière des romantiques²¹⁴. Mais l'anarchisme littéraire met à mal ces utopies : dans les années 1890, les écrivains symbolistes (et plus particulièrement la génération née autour de l'année 1870 : Schwob, Maclair, Gide, Valéry, Jarry) tendent à se distinguer de la foule impure et hétéroclite :

Mais écrire de la littérature pour tous, aujourd'hui : que veut-on dire par là ? On *imprime* pour tous ceux qui savent, en quelque sorte, *physiquement* lire : on ne peut *écrire* pour tous, en ces temps modernes où les patries d'âmes vont se multipliant tout ensemble et creusant les fossés qui les séparent. 89 et 92 n'y ont rien fait, que peut-être mêler les classes : elles sont toujours. [...] Ces mots n'ont pas de sens, car il n'y a pas *un* Public et ce n'est que par une fiction et pour faire court que j'ai pu emprunter ce mot à son pluriel nécessaire : il y a *des* publics, il y en a autant qu'il y a de différences parmi les hommes [...] et cela se divise et se subdivise à l'indéfini²¹⁵.

Autrement dit, les conditions sociales de production littéraire fondent en partie la crise ressentie par les symbolistes en distinguant des communautés que l'Instruction publique de la Troisième République semble incapable de réunir en un public unifié : « à la banalisation et à la démocratisation du littéraire, le poétique oppose une stratégie de raréfaction et d'aristocratie²¹⁶ ». Ces écrivains analysent en effet l'incompréhension grandissante du public (tel qu'ils se le représentent), qui ne manque jamais de les accuser d'obscurité²¹⁷, comme un manque d'éducation, voire comme la conséquence d'une différence essentielle entre le bourgeois et l'artiste : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne

²¹³ Selon Pierre Citti, la « véritable génération des symbolistes naît entre 1855 et 1865 : celle des Verhaeren et Rodenbach, de Jean Lorrain, Jean Moréas, Remy de Gourmont, Albert Samain, Péladan, Kahn, Laforgue, Charles Morice, Fénéon, Saint-Pol Roux, Van Lerberghe, Le Roy, Maeterlinck, Elskamp, Ghil, Barrès, Paul Adam, Marie Krysinska, Quillard, Régnier, Vielé-Griffin, Fontainas... » (Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 47).

²¹⁴ Voir le « symbolisme social » décrit dans Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 458 sqq.

²¹⁵ Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889, p. 16.

²¹⁶ Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 405.

²¹⁷ Les Parnassiens, dès les années 1860, étaient accusés d'incompréhensibilité, tout particulièrement Mallarmé. Ce grief est un leitmotiv des critiques sur le poète ; voir Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 5 sqq.

savent pas lire²¹⁸ », affirme assez courtoisement Mallarmé en réponse à l'article de Proust contre l'obscurité ; Lucien Muhlfeld, moins courtois, répond avant lui que « pour l'ordinaire, on ne sait pas le français » : « on compte en notre pays dix lectrices pour un lecteur, et vous connaissez mieux que moi la pauvreté d'études et de lectures qui caractérise la bourgeoisie française, son ignorance crasse²¹⁹. » « Les lecteurs ont disparu », constate Paul Adam dans la préface de *L'Art symboliste* de Georges Vanor : les nobles, qui jadis « aimaient les livres », ne sont plus que des bourgeois à particule ; les banquiers, quant à eux, réclament des « pitres grivois » pour les déridier²²⁰. Les deux états de la parole décrits par Mallarmé peuvent tout simplement renvoyer à ces deux communautés de lecteurs : les « bourgeois » et les initiés, deux groupes dont les espaces littéraires obéissent à des règles totalement différentes. L'art n'est pas destiné à tous : face à la disparition des structures sociales qui assuraient la réception de leurs œuvres, les écrivains mettent en place des communautés à la fois sociales et interprétatives, dans lesquelles une nécessaire initiation pose les bornes du groupe pour lequel on écrit²²¹. Les cercles d'initiés des banquets, comme ceux de *La Plume*²²², les cénacles comme celui de Mallarmé, servent ainsi de vitrines et de lieux de perpétuation d'une communauté interprétative donnée : là se recrutent les critiques, là naissent les vocations. Ces cercles fonctionnent sur le modèle de l'initiation mystique : il faut se montrer capable de lire les textes obscurs des pairs, c'est-à-dire de montrer sa connaissance des règles de leur espace littéraire, pour être accepté en leur sein²²³.

On retrouve dans les textes théoriques de beaucoup d'écrivains²²⁴ la nécessité de cette initiation, qu'elle soit conçue comme l'acquisition d'une science spécifique, la confirmation d'une intelligence particulière ou l'affirmation d'une aristocratie spirituelle. Maurice Barrès

²¹⁸ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 234.

²¹⁹ Lucien Muhlfeld, « Sur la clarté », *La Revue blanche*, n° 75, 15 juillet 1896, p. 76.

²²⁰ Paul Adam, « Préface » dans Georges Vanor, *L'Art Symboliste*, Vanier, 1889, p. 6.

²²¹ Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, éd. cit., p. 154.

²²² Voir Julien Schuh, « Les dîners de la *Plume* », *Romantisme*, n° 137, 2007/3, p. 79-101.

²²³ Les caractéristiques de ces cénacles sont critiquées par Adolphe Retté dans ses articles contre Mallarmé publiés dans *La Plume* entre 1895 et 1896, comme le rappelle Vincent Laisney, « “On a touché au Poète” », dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (éd.), *Querelles et invectives*, Dixième Colloque des Invalides, 1^{er} décembre 2006, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 26.

²²⁴ Voir Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Berne / Francfort-s. Main / New York / Paris, Peter Lang, 1898.

utilise l'image des connaissances scientifiques pour justifier la restriction de la diffusion des œuvres symbolistes à un public précis :

Certains mathématiciens de ce temps se sont spécialisés de telle sorte qu'ils ne peuvent être entendus dans leurs plus hauts problèmes que par six ou sept esprits en Europe. Une situation analogue, avec toutes les différences que j'y vois, n'est-elle pas faite à ceux qui raffinent infiniment les délicatesses de la pensée ? Ils demeureraient fort isolés si la mode ne venait prendre par la main nos jolies précieuses de salon pour les conduire jusqu'au poète²²⁵.

Albert Thibaudet, strict contemporain de Jarry puisqu'il suivit les cours de philosophie de Bergson en même temps que lui à Henri IV, situe encore, en 1911, la littérature entre les « très hautes mathématiques » et la politique : destinée à « cinq ou six hommes sur la planète en un même moment », elle est offerte à tous, et « l'effort constant de Mallarmé fut de rejeter la littérature à l'extrême opposé, d'en faire, comme d'une mathématique, un jeu suprême de l'esprit²²⁶ ». Mallarmé rappelle justement à Jules Huret, qui l'interroge sur les dangers de l'obscurité, que « si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place²²⁷. » La littérature symboliste est d'un accès plus difficile que celle des époques qui l'ont précédée, parce que « la littérature immédiatement antérieure était plutôt une littérature d'illettrés et la présente une littérature de lettrés²²⁸ », affirme Lucien Muhlfeld : elle nécessite une connaissance spécifique, celle d'un ensemble d'œuvres antérieures qui lui servent de références et en délimitent la signification. Muhlfeld va jusqu'à imaginer la nécessité future d'une section spéciale d'enseignement littéraire, aussi sélective que les classes de mathématiques supérieures, pour apprendre la langue particulière des avant-gardes : « Qui sait si les dialectes même de l'élite et de la foule n'iront pas décidément divergents, s'il n'y aura pas un français littéraire et un français vulgaire²²⁹ ? » Vittorio Pica, dans un article critique sur Mallarmé, déplore ce refus d'écrire pour la foule : « il y a des lettrés, qui par la toute particulière nature de leur talent, par une prédisposition de leur esprit, ne savent pas, ne

²²⁵ Maurice Barrès, « Jean Moréas, Symboliste », art. cité, p. 8.

²²⁶ Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1911), Gallimard, coll. Tel, 2006, p. 61-62.

²²⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 61.

²²⁸ Lucien Muhlfeld, « Sur la clarté », art. cité, p. 78.

²²⁹ *Idem*, p. 80.

peuvent se résigner à cela et, qui dédaignant les masses, qui ne les comprennent pas, et qu'eux, réciproquement, ne comprennent pas, écrivent seulement pour cet *important petit groupe d'esprits, toujours les mêmes, et qui se repassent le flambeau*²³⁰ ».

Dans ces textes se dessine une communauté interprétative restreinte, caractérisée par des façons spécifiques de lire et une tendance « ultra-aristocratique », par opposition au marchandage de la littérature par la bourgeoisie : « Plus les trafiquants de littérature, de peinture ou de musique monnayeront leur marchandise, pour la mettre à la portée de chaque intelligence et de chaque bourse et pour flatter tous les goûts, et toujours plus les vrais artistes, en haine à la vulgarité dominante, s'emploieront à constituer une espèce de secte réservée et cloîtrée, compliquant à dessein la difficulté de leur esthétique, pour bien se distinguer des autres²³¹. » L'aristocratie intellectuelle est en effet une manière de se distinguer de la foule pour fonder une communauté interprétative spécifique, qui vit dans un monde de valeurs différentes, s'intéresse à des objets qui n'ont pas d'utilité dans le monde bourgeois et surtout renoue avec les pratiques sociales de l'Ancien Régime qui structuraient auparavant la communication littéraire²³².

Cette aristocratie intellectuelle n'a que rarement à voir avec la noblesse de sang : « Faut-il répéter que nous prenons le mot *Aristocratie* dans son sens héroïque et non dans son sens nobiliaire ou gouvernemental ? [...] nous ne concevons bien celle-ci que comme un héroïsme, une surhumanité d'âme, une exaltation du cœur, de l'esprit, ou du vouloir²³³. » Le grec *aristeia* désigne en effet au pluriel les exploits des héros antiques ; les « aristes » forment une classe d'êtres exceptionnels : « La fin de l'humanité n'est donc pas de produire des foules, mais d'enfanter sur chaque route qui mène à la Lumière un certain nombre de héros par qui un nouveau stade de progrès s'accomplira²³⁴. » L'aristocratie est d'abord une forme d'élection, de scission d'avec la foule, comme l'explique Remy de Gourmont dans un article intitulé

²³⁰ Vittorio Pica, « Les Modernes Byzantins : Stéphane Mallarmé », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 177.

²³¹ *Idem*, p. 175.

²³² Voir Christian Berg, « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », dans *La Littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international, septembre 1990, Luxembourg, Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, 1990, p. 61-72 ; Zeev Sternhell, « La modernité et ses ennemis : de la révolte contre les Lumières au rejet de la démocratie », dans Zeev Sternhell (éd.), *L'Éternel retour. Contre la démocratie, l'idéologie de la décadence*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 9-37.

²³³ Saint Antoine, « Qu'est-ce que l'Aristocratie ? », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 248.

²³⁴ Henri Mazel, « L'aristocratie », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 247.

éloquemment « Sur la Hiérarchie intellectuelle » : « les hommes sont divisés en deux castes, les Énergétiques et les Énergumènes, ceux qui agissent et ceux qui sont agis (ou devraient être agis), ceux qui détiennent l'Esprit, c'est-à-dire la Force, et ceux qui subissent (ou devraient subir) l'action de l'Esprit, ou de la Force²³⁵ ». Comme le rappelle Nathalie Heinich, « l'aristocratisation du créateur se construit moins par imitation d'une noblesse désormais déchue, même si elle demeure désirable, que par différenciation d'avec une bourgeoisie qui concentre tous les stigmates²³⁶. »

Teodor de Wyzewa place l'univers de l'aristocratie (de sang, cette fois-ci) dans un monde distinct, épargné par la logique de l'utilité, monde dont est issu par exemple Villiers de l'Isle-Adam :

Cette vie mondaine des salons, où maintenant ils s'amusaient, avait édifié pour eux un univers déjà différent de l'univers commun, relié encore à la réalité, mais par un fil ténu, comme au-dessus d'elle. Dans ce seul univers, dès lors, pouvaient se jouer à l'aise leurs qualités ailleurs inutiles, tandis que d'anciens privilèges et la dédaigneuse protection des gouvernants pourvoient aux besoins matériels de leur subsistance²³⁷.

On peut alors considérer les structures sociales cénaculaires mises en place par les écrivains symbolistes comme des moyens de recréer ou d'imiter les conditions de cette sociabilité confidentielle, pour instituer une relation directe, non médiatisée, entre auteurs et lecteurs²³⁸. On peut voir dans la pratique orale de Villiers de l'Isle-Adam, encensée par tous ceux qui le connurent, une incarnation de ce rêve d'une communication directe entre le conteur et son public : « l'histoire est devenue presque passable et je ne peux pas la bâcler. [...] Je voudrais n'avoir qu'à la raconter de vive voix, écrire c'est si bête²³⁹. » Pour Alain Vaillant, l'histoire des institutions littéraires des XIX^e et XX^e siècles peut ainsi « se résumer aux différents efforts pour reconstituer des systèmes officiels voire clandestins de médiation, pour recréer en marge de la

²³⁵ Remy de Gourmont, « Sur la Hiérarchie intellectuelle », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 251.

²³⁶ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, éd. cit., p. 211.

²³⁷ Teodor de Wyzewa, *Nos Maîtres, études et portraits littéraires*, Perrin, 1895, p. 136.

²³⁸ Voir Vincent Laisney, « De l'amitié littéraire à la sociabilité cénaculaire. Mallarmé et les "Mardis" de la rue de Rome », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, n° 117, « Amitié et création littéraire », Actes du colloque international de Bourges, 24-25 mars 2006, 1^{er} semestre 2007, p. 60-61.

²³⁹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, lettre à Édouard Dujardin du 25 septembre 1887, citée par A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste* (1965), 2^e édition, Corti, 1986, p. 27-28.

communication publique un tissu de relations interpersonnelles » à travers des « rituels de la camaraderie littéraire » qui font office de « structures médiatrices²⁴⁰ ». Ces communautés sociales fonctionnent alors simultanément comme des communautés interprétatives, par la création d'un espace littéraire restreint dont il faut expliciter les règles.

3. *La théorie avant l'œuvre.*

La vague d'écrits théoriques qui submerge la fin du XIX^e siècle peut ainsi être considérée comme la conséquence nécessaire de l'émancipation (ou de la marginalisation) sociale des écrivains symbolistes. L'époque est en effet au commentaire : nombreux sont les opposants au symbolisme qui soulignent l'absence d'œuvres réelles face à la masse de manifestes, d'écrits théoriques, de critiques littéraires²⁴¹. Selon Laurent Jenny, au sein du mouvement symboliste « on s'attachera autant à produire l'"idée" de littérature que les formes nouvelles — à tel point que Brunetière, dans une première réception du mouvement, pourra affirmer qu'il n'a aucune autre existence qu'en tant qu'"idée"²⁴². » En effet, Brunetière, dans son article « Symbolistes et décadens [sic] » de novembre 1888, accuse Verlaine, Mallarmé, Kahn d'influencer négativement la « jeunesse contemporaine » « sans avoir [...] rien produit, j'entends rien de considérable, rien qui vaille la peine d'être étudié pour soi-même » :

Le Code ne condamne point les crimes en idée, ceux qui n'ont pas au moins reçu, selon ses propres termes, « un commencement d'exécution ; » — et il semble que la critique ne saurait s'occuper des « évolutions » ou des « révolutions » auxquelles, comme à la symbolique ou symboliste, il ne manque, pour être intéressante, que d'avoir eu lieu²⁴³.

Trois ans plus tard, même les défenseurs du mouvement déplorent la stérilité de ses membres : « Jusqu'à cette heure "le symbolisme" a donné, il faut l'avouer, de maigres résultats²⁴⁴. » Les promesses des premières générations symbolistes ne se sont pas réalisées.

²⁴⁰ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, éd. cit., p. 20.

²⁴¹ Cette tendance est confirmée par les études statistiques, qui montrent que la part du commentaire dans les parutions connaît une hausse brutale de 1885 à 1891, avant de reculer. Voir le graphique dressé par Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, éd. cit., p. 119.

²⁴² Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, éd. cit., p. 16.

²⁴³ Ferdinand Brunetière, « Symbolistes et décadens [sic] », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1888, p. 214.

²⁴⁴ Maurice Barrès, « Jean Moréas, Symboliste », art. cité, p. 8.

L'enquête de Jules Huret, la même année, fait apparaître un consensus critique sur l'insignifiance des productions symbolistes ; il devient même difficile de distinguer les auteurs de ces attaques, aux arguments et aux styles très semblables. René Ghil, pour qui « c'est affirmer son impuissance qu'être symboliste », fait un méchant décompte des œuvres des principaux représentants du mouvement : « Verlaine (cinquante ans) a quelques petits volumes » ; « Mallarmé (quarante-neuf ou cinquante ans) : *l'Après-midi d'un Faune*, cent vingt vers dont la plupart très beaux, *écrits il y a vingt ans*. Quelques vers un peu baudelairiens : *Au Parnasse* ; et c'est tout ! Ce n'est pas une œuvre » ; « Moréas (trente-cinq ou trente-six ans au moins, il cache un peu son âge et a raison) : trois tout petits volumes de vers sans suite²⁴⁵. » Edmond de Goncourt fait le même constat : « chez les novateurs, — et on me dit qu'ils ne sont pas tous jeunes, — je trouve bien des programmes, des opuscules, des brochures, de minces in-18, mais je ne rencontre pas ce qu'on appelle une œuvre²⁴⁶ ». Pour Zola, les symbolistes « n'ont rien sous eux, qu'une prétention gigantesque et vide ! » : « ce sont des tentatives, des essais, des balbutiements, mais rien autre chose ! » ; « où est-il, le beau livre²⁴⁷ ? » Coppée s'emporte : « Je les vois bien lancer des manifestes, brandir des plaquettes, mais c'est tout. Ils m'apparaissent comme une bande d'esthètes qui ont des théories à revendre, mais les poètes, où sont-ils ? Et leurs œuvres ! Leurs œuvres ! Je n'en vois pas. Je ne vois rien ! Vraiment rien²⁴⁸ ! » Et Catulle Mendès, qu'on pourrait croire plus bienveillant envers la jeunesse qui l'admire, ne voit en eux que des opportunistes pressés de se faire connaître : « Aujourd'hui, [...] quand on a fait une pièce de vers, vite on cherche à bâtir autour une formule, on fabrique une enseigne, on ramasse quelques amis, et on se proclame maître de chœur ! Mieux ! avant même de rien faire, on se demande quelle esthétique on adoptera²⁴⁹... » Guy Michaud résume ces récriminations, qui se poursuivent durant les années 1890, tout en nuancant l'inutilité des théories : « Toujours pas de chefs-d'œuvre, dit-on encore avec raison en 1895. Et l'on demande : Qu'y a-t-il donc de nouveau ? Ce qu'il y a de nouveau, c'est maintenant une âme collective. Il n'y a plus de petits groupes, mais une communauté, une société symboliste²⁵⁰. »

²⁴⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 109-111.

²⁴⁶ *Idem*, p. 167.

²⁴⁷ *Id.*, p. 172-173.

²⁴⁸ *Id.*, p. 312-313.

²⁴⁹ *Id.*, p. 290.

²⁵⁰ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 471.

En effet, les critiques qui condamnent le manque de productivité du symbolisme négligent le fait qu'un espace littéraire se construit précisément de manière spirituelle, et non uniquement par les œuvres : par les théories, les poètes du mouvement créent les conditions dans lesquelles leurs livres peuvent être lus, voire les conditions de réinterprétation d'œuvres déjà existantes, ce qui permet de les assimiler à leur canon. C'est dans ce but que Gustave Kahn affirme la nécessité pour les poètes nouveaux d'être également des critiques : « Pour pouvoir écrire l'œuvre d'art pure, il fallait pouvoir l'expliquer dans des travaux latéraux²⁵¹. » Mais c'est Charles Morice qui systématise cette pensée, en écrivant *La Littérature de tout à l'heure*, traité tout entier destiné à mettre en place les conditions d'une œuvre future :

On déclare : — que toutes les assertions de ce livre, tous les principes qu'on y défend et tous les développements de cet exposé de principes n'ont d'autre but que d'indiquer sur quels motifs logiques se fondent les réalisations qui ne laisseront pas de suivre de près cette préface théorique. Elle est une manière de précaution qu'il a paru honnête et prudent de prendre.

La véritable orientation de cette *Littérature de Tout à l'heure* est donc fixée par sa V^e Partie où les doctrines n'apparaissent qu'à titre de commentaires d'un Livre futur. Le point de vue réel est du Poète : de l'esthète, non pas ! Autant vaudra l'Œuvre, autant vaille la théorie²⁵².

Ce qui se produit, par ces manifestes, est une restructuration de l'espace littéraire ; les esthétiques sont autant des modèles herméneutiques pour les lecteurs que des modèles poétiques. En effet, il importe plus de créer de nouveaux modes de réception que de nouvelles formes, car les formes sont *fonction de leur réception*. En changeant les façons de lire, on modifie la totalité de la littérature déjà produite, on réorganise les hiérarchies canoniques des grands auteurs, on produit de nouvelles interprétations. Autrement dit, le mouvement symboliste est l'un des premiers à se construire résolument de façon herméneutique et non pas seulement poétique : les théoriciens du symbolisme créent de nouvelles façons de définir et de lire les textes, de nouveaux modèles herméneutiques. Le symbolisme devrait donc moins son unité à la récurrence de certains thèmes et de certaines formes, comme le vers libre, qu'à la

²⁵¹ Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 33.

²⁵² Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, éd. cit., p. VI.

forme particulière de communication littéraire qu'il définit dans ses textes théoriques ou, implicitement, dans les œuvres qui sont des manifestations, en creux, des modèles herméneutiques qui les rendent possibles. Le premier but de ces théories est de donner à certains textes sinon *illisibles* (car dépourvus de l'autorité nécessaire pour être lus) un statut littéraire. On pourrait d'ailleurs étudier les textes des détracteurs du symbolisme en montrant que leur mode de dénigrement consiste précisément à refuser toute lisibilité aux œuvres du mouvement, c'est-à-dire à leur refuser le statut de texte, en niant les conditions mêmes de leur lecture. Le mépris que Charles Chassé porte à *Ubu Roi* et au mouvement symboliste dans son ensemble, trois décennies après son apogée, constitue un exemple frappant de l'incapacité à lire un texte produit pour une communauté interprétative dont on ne fait pas partie. Chassé refuse le principe de collaboration entre l'auteur et le lecteur, qu'il place au centre de l'esthétique symboliste :

On parle sans cesse à cette époque de collaboration entre l'auteur et le lecteur ; si bien que la part de l'auteur pouvait devenir extrêmement restreinte pour peu que le lecteur fût doué d'imagination. Il put même sembler désirable que l'écrivain introduisît dans son livre un minimum de pensées ou de sentiments, de peur de gêner le lecteur dans ses rêves. Et, petit à petit, on en vint à l'idéal de Mallarmé : la page blanche, qui permet au lecteur d'y voir Tout, d'y projeter Tout, comme sur un écran blanc, puisque Rien n'y est écrit. *Ubu-Roi* n'était pas une page blanche ; c'était néanmoins une œuvre assez rudimentaire pour qu'il fût permis à beaucoup de s'en servir comme d'un écran²⁵³.

Chassé appartient à une autre communauté interprétative, obéissant à un autre espace littéraire, selon lequel l'apport du lecteur n'est pas déterminant. Autant dire qu'*Ubu Roi*, farce potachique déplacée sur la scène symboliste, ne pouvait plus produire pour lui cet effet de décalage : son interprétation de la pièce consiste à ramener chaque objet, chaque situation à son origine lycéenne. Assumant que le sens originel de ces éléments est le seul et véritable sens de la pièce, Chassé en tire un avertissement pour les amateurs du symbolisme :

Mais ce seront surtout les étudiants de l'époque symboliste qui verront je le crois, surgir nettement tout le danger qu'il peut y avoir à admettre l'obscur comme un élément de beauté littéraire. Car ce que, parfois, on croyait obscur et qu'on admirait

²⁵³ Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire*, éd. cit., p. 102.

comme tel, apparaît très clair et, hélas, ridiculement clair, à partir du moment où on en obtient la clef. Par suite d'un hasard heureux, j'ai pu vider *Ubu-Roi* de toutes les interprétations symboliques que ses lecteurs y avaient mises²⁵⁴.

Hors de l'espace littéraire censé contrôler la réception de la pièce, son effet est perdu ; *Ubu Roi* n'est pas destiné à survivre dans un contexte qui fait du sens un objet univoque. D'où l'importance des théories littéraires : elles fondent les règles de l'espace littéraire, et, en transformant les modalités de la réception, modifient, plus profondément, les œuvres elles-mêmes, qui n'existent qu'en fonction de leurs lecteurs. *Ubu Roi* n'est pas la même pièce en 1896 et en 1921, sur une scène symboliste ou dans un théâtre bourgeois. Le symbolisme en tant que mouvement peut donc être défini moins par une liste d'œuvres que par la volonté commune de déplacer les frontières de l'interprétation, afin de créer les conditions de réception des œuvres de la nouvelle génération.

C. LE CANON SYMBOLISTE.

1. *La notion de canon : un espace contextuel dynamique.*

Un modèle herméneutique fonctionne à partir d'un contexte littéraire, qui fournit l'ensemble des références qui peuvent être convoquées lors de l'interprétation ; c'est le canon, qui fonde les frontières de l'espace littéraire d'une communauté interprétative précise²⁵⁵. Les contours de cet espace problématique sont en constante redéfinition ; chaque nouvelle parution, chaque redistribution de la hiérarchie entre auteurs, en modifie la forme. C'est cet espace qui forme le fonds auquel les membres d'une communauté interprétative se réfèrent lorsqu'ils lisent. Toutes les communautés ne partagent pas les mêmes processus de valorisation ou de légitimation des textes ; c'est pourquoi il faut non seulement étudier les noms et œuvres qui forment le canon d'un espace littéraire donné, mais également la façon dont ce canon est structuré, comment il est articulé et hiérarchisé. Au-delà de son origine religieuse, le principe du canon est d'essence scolaire : les rhétoriciens antiques comme Quintilien dressent ainsi des listes d'auteurs à imiter, le canon tenant du recueil d'exemples. L'École Républicaine, en

²⁵⁴ *Idem*, p. 56.

²⁵⁵ Sur la notion de canon, voir Pierre Zoberman, « Représentations du littéraire : divisions, révisions et répartitions », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du Texte, 2006, p. 81-96.

passant d'une culture rhétoricienne à une culture du commentaire, transforme la forme du canon pour proposer une constellation de personnalités hiérarchisées selon un modèle opposant centre et périphérie : de grands auteurs, comme Racine et Corneille, occupent une place démesurée dans l'économie de l'espace canonique, et c'est à la lumière de leurs œuvres que l'on lit celles de leurs contemporains, qui gravitent autour d'eux comme des satellites. Les écrivains du mouvement symboliste reproduisent cette structuration dans la construction de leur canon littéraire, tout en retirant de leurs listes d'auteurs-phares des personnalités comme Victor Hugo, déconsidéré à cause de sa réappropriation par l'État bourgeois ; ils conservent le principe d'un canon polarisé autour de grands auteurs tout en produisant leur propre liste d'œuvres et d'hommes de lettres légitimes. La tradition du salon, des réunions hebdomadaires chez un auteur en vue, des banquets reproduit socialement, dans l'espace réel des salles qui accueillent ces manifestations, l'agrégation des fidèles autour d'un maître, la soumission des œuvres des disciples à celles des grands auteurs. Les revues symbolistes fonctionnent de la même manière comme des îlots de polarité : la renommée d'une revue, les grands noms de son sommaire fonctionnent comme des axes autour desquels gravite la population des écrivains moins connus, qui sont lus en fonction des théories des maîtres. La position d'un auteur dans cet espace multipolaire aux coordonnées extrêmement complexes circonscrit ainsi la façon dont son œuvre sera lue.

2. Le canon du symbolisme des années 1890.

Quand Jarry fait son entrée en littérature, le canon symboliste est encore solidement ancré, même s'il est en cours de restructuration. Michel Décaudin peut encore parler de l'unité du mouvement, vécue comme « le sentiment d'appartenir à une communauté triomphante²⁵⁶. » La vraie rupture (le mot étant d'ailleurs un peu fort) se produit en 1895, la chute des ventes de Jarry le montre assez. *Les Minutes de sable mémorial*, parues en 1894, au nombre il est vrai très restreint de 216 exemplaires, sont épuisées assez rapidement ; les livres suivants de Jarry ne connaissent pas le même succès d'estime au sein d'un cercle de lecteurs avertis. *César-Antechrist* n'est déjà plus de son époque, et fonctionne selon des références sur le point de devenir obsolètes.

²⁵⁶ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, éd. cit., p. 17.

Le canon symboliste forme un espace contextuel dans lequel les œuvres sont écrites et lues, et assure l'unité du mouvement. La plupart des commentateurs font remonter la fondation de ce canon au roman de Huysmans qui paraît en mai 1884 : *À Rebours* présente en effet une constellation d'auteurs qui resteront ensuite les références du symbolisme, tout particulièrement le couple Mallarmé-Verlaine, dignes héritiers de Baudelaire, lui-même interprété à la flamme vacillante de la décadence latine. Pour Pierre Citti, « la bibliothèque d'*À Rebours* est [...] une manière d'événement historique, puisqu'elle fixe le catalogue de la littérature moderne pour les cinq ou dix ans à venir²⁵⁷ ». Gourmont, déjà, faisait remonter l'unité du mouvement symboliste à la lecture d'*À Rebours* : « Ce mouvement, que la presse découvrit en 1885, remontait, en réalité, à près de vingt ans. Arrêté par la guerre, il acquit toute sa force le jour où des jeunes poètes, découvrant à la fois, guidés par un chapitre fameux d'*À Rebours* de Huysmans, Mallarmé et Verlaine, s'en trouvèrent enthousiasmés et pour ainsi dire fécondés sur l'heure²⁵⁸. » Mais il ne faut oublier, la même année, les articles de Verlaine recueillis dans les *Poètes maudits*, qui parurent d'abord dans *Lutèce* à la fin de l'année 1883, puis en volume chez Vanier. Verlaine y célèbre Corbière, Rimbaud et Mallarmé, puis dans la seconde édition en 1888 Villiers de l'Isle-Adam et lui-même — sans oublier Marceline Desbordes-Valmore, qui trouvera également sa place parmi les auteurs pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll²⁵⁹. Un consensus se forme rapidement autour du trio Baudelaire-Verlaine-Mallarmé, qui apparaît déjà cristallisé sous cette forme dans le manifeste de Jean Moréas en 1886 : « Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers²⁶⁰ ». Lors du triomphe de Moréas en 1891, Achille Delaroche confirme le statut de « maîtres » attribué à Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, accompagnés des deux autres « poètes maudits », Corbière et Rimbaud, mais aussi de « Villon, Rabelais, Shakespeare, Edgar Poe, Vigny », « les maîtres dont [les

²⁵⁷ Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 62.

²⁵⁸ Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, quatrième série, *Souvenirs du Symbolisme et autres études*, éd. cit., p. 13.

²⁵⁹ Voir Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884), nouvelle édition ornée de six portraits par Luque, Vanier, 1888. Ben Fisher signale le parallélisme entre les goûts de Verlaine et de Jarry dans *The Pataphysician's Library*, éd. cit., p. 46.

²⁶⁰ Jean Moréas, « Le Symbolisme. Manifeste », *Figaro*, 18 septembre 1886 ; repris dans *Les Premières armes du Symbolisme*, Vanier, 1889, p. 33.

symbolistes] se réclamaient le plus volontiers²⁶¹. » Ce trio de référence revient sous toutes les plumes, amies ou ennemies, lorsqu'il s'agit de définir le mouvement symboliste, contribuant fortement à stabiliser son image en lui donnant une origine et un horizon d'interprétation. Baudelaire, Verlaine et Mallarmé sont encore à l'honneur du banquet dédié à Moréas le 2 février 1891 ; plus que l'auteur du *Pèlerin passionné*, c'est le mouvement symboliste qui est glorifié, et confirmé dans ses fondements. Il n'est qu'à suivre le déroulement des toasts tel que le rapporte Rémy de Gourmont dans le *Mercur de France* du mois de mars : Mallarmé préside, et porte un toast à Jean Moréas, « *Au nom du cher absent Verlaine* » ; suivent des remerciements de Moréas et d'Henri de Régnier. Puis « M. Maurice Barrès boit à un mort, à Charles Baudelaire²⁶² » ; la boucle est bouclée.

L'enquête de Jules Huret permet de confirmer ce canon, mais aussi de l'affiner, en révélant une certaine redistribution des rôles dans la hiérarchie des maîtres du symbolisme. En effet, le canon à partir duquel Jarry construit sa vision de la littérature est celui du symbolisme des nouvelles générations, celles qui accèdent à la littérature au début des années 1890 ; on ne peut donc pas dire, comme Pierre Citti, que la dernière génération symboliste, née autour de 1870, est « trop jeune pour participer à l'élaboration même du symbolisme²⁶³ » : en choisissant ses maîtres, en remodelant le canon, elle participe activement à la restructuration du mouvement, et l'initiative d'un livre comme les *Portraits du prochain siècle* de Roinard est essentielle à cet égard. Certains auteurs phares des débuts du mouvement symboliste n'appartiennent déjà plus à ce nouveau canon : la génération de 1860 plaçait au centre de cet espace littéraire les figures de Wagner et de Schopenhauer, accordant une place prépondérante à la musique. La génération d'écrivains nés au début des années 1870, comme Jarry, connaît bien moins ces références ; la vague de mysticisme et d'ésotérisme des années 1890 met en place une forme d'idéalisme mystique qui partage beaucoup de caractéristiques avec l'idéalisme des premiers symbolistes, mais qui conduit simultanément à une redéfinition du canon autour d'autres figures littéraires. Ainsi, si l'on constate la constance des références communes du groupe, les noms de Verlaine, Mallarmé, Baudelaire étant cités très fréquemment, ce dernier tend à être remplacé par Villiers de l'Isle-Adam, cité seize fois et dépassant ainsi l'auteur des *Fleurs du Mal*

²⁶¹ Achille Delaroche, « Les annales du Symbolisme », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 15.

²⁶² Remy de Gourmont, « Le Banquet du 2 février », *MF*, n° 15, mars 1891, p. 190.

²⁶³ Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 47.

de quatre occurrences — présence d'autant plus importante que Villiers est le plus souvent cité en corrélation avec Mallarmé et Verlaine, en tant que maître et modèle. Charles Morice affirme ainsi : « Nos maîtres à tous trois [Morice, Régnier et Moréas], ce sont : Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé et Verlaine²⁶⁴. » Villiers, par son idéalisme teinté d'ésotérisme, voit son rôle dans l'espace littéraire s'accroître, au point d'en devenir lui-même un pôle magnétique. Le rôle de Verlaine est au contraire souvent minimisé dans le discours de certains écrivains importants du mouvement, comme Henri de Régnier : « Je crois qu'on doit beaucoup à Verlaine ; mais, pour ma part, je m'en sens un peu loin ; c'est à Stéphane Mallarmé, à l'exemple de ses œuvres et à l'influence de ses splendides causeries, que je dois d'être ce que je suis, et je crois que la tradition qu'il représente avec Villiers de l'Isle-Adam est la plus conforme au génie classique²⁶⁵. » Quant à Remy de Gourmont, c'est Villiers qu'il place au sommet de son panthéon :

Leur maître (je parle spécialement des plus idéalistes d'entre nous) était Villiers de l'Isle-Adam, cet évangéliste du rêve et de l'ironie, et, mort, il est toujours celui que l'on invoque, que l'on relit familièrement, celui dont les moindres bouts de papier posthumes ont la valeur de reliques vénérées sans équivoques. Son influence, sur la jeunesse intelligente, est immense : il est notre Flaubert, pour nous ce que fut Flaubert pour la génération naturaliste, qui l'a, d'ailleurs, si mal compris²⁶⁶.

Villiers réapparaît, avec Mallarmé et Wagner mais sans Verlaine, dans la série d'études et portraits des « Maîtres » de Teodor de Wyzewa : « ces articles ont entre eux ce trait commun qu'ils sont tous des hommages aux maîtres dont j'ai le plus vivement subi l'influence. Et l'influence de ces maîtres n'a pas agi sur moi seul. À des degrés divers, tous les hommes de ma génération l'ont subie comme moi²⁶⁷ ». Enfin, de façon plus occulte, on voit apparaître une polarisation autour des figures de Rimbaud²⁶⁸ et surtout de Lautréamont, d'une importance capitale pour le jeune Jarry qui fit son initiation littéraire avec Gourmont, celui qui inscrivit

²⁶⁴ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 89.

²⁶⁵ *Idem*, p. 95.

²⁶⁶ *Id.*, p. 135-136.

²⁶⁷ Teodor de Wyzewa, *Nos Maîtres*, éd. cit., p. I.

²⁶⁸ Valéry découvre ainsi Rimbaud en décembre 1890, par l'intermédiaire de Pierre Louÿs et de Gide, qui lui copia « Les Chercheuses de poux » à partir de son cahier de vers. Son canon comportait auparavant Flaubert, Baudelaire, Huysmans, Verlaine, Heredia, Mallarmé, les Goncourt, Gautier et Hugo, comme le rapporte Nicole Celeyrette-Pietri, « Comment se défaire de Rimbaud... ! », *Rimbaud vivant*, n° 46, juin 2007, p. 7.

Les Chants de Maldoror dans le canon symboliste : « Unique, ce livre le demeurera, et dès maintenant il reste acquis à la liste des œuvres qui, à l'exclusion de tout classicisme, forment la brève bibliothèque et la seule littérature admissibles pour ceux dont l'esprit, mal fait, se refuse aux joies, moins rares, du lieu commun et de la morale conventionnelle²⁶⁹. » Il ne faut d'ailleurs pas oublier la figure même de Remy de Gourmont parmi les maîtres du mouvement : son influence, aussi bien sociale que littéraire, au sein des revues dont il définit souvent officieusement la ligne éditoriale, en fait l'un des phares du canon symboliste, alors même qu'il fait mine de refuser cette étiquette.

Le Symbolisme tel que les critiques en parlent couramment correspond ainsi en grande partie, non pas à un mouvement réel, doté d'un programme, de maîtres, de disciples organisés, mais à ce regroupement fictif, initié en 1884 puis recomposé au début des années 1890 à travers la relecture, par de nouvelles générations qui entrent dans le champ littéraire, des œuvres de ceux qu'elles considèrent comme des aînés — tout comme la relecture du Symbolisme par Tancrède de Visan au début des années 1910 conduira à une nouvelle définition du mouvement à partir des théories bergsonniennes²⁷⁰. Le « mouvement symboliste » existe principalement à travers ce canon mis en place progressivement : il ne faut pas dater l'existence d'un mouvement de la date réelle d'écriture des œuvres ou d'arrivée à la notoriété de certains écrivains, mais de la date à laquelle le canon qui l'informe devient efficace. Même si les textes de Mallarmé, de Villiers de l'Isle Adam et d'autres ont été écrits et diffusés auparavant, c'est uniquement lorsque cette nouvelle génération symboliste à laquelle on peut rattacher Jarry les relit et les met en scène symboliquement dans un canon organisé qu'elles deviennent lisibles :

Si le symbolisme *stricto sensu* n'a pas de grand nom à alléguer, s'il n'a pas produit d'œuvre considérable, à la hauteur de celles d'un Baudelaire, d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé, c'est peut-être que son œuvre unique, c'est précisément Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, non pas que ces auteurs soient réductibles au symbolisme, mais parce que celui-ci fut d'abord, sous les apparences d'un mouvement parmi d'autres, un phénomène de cristallisation intellectuelle qui a permis de saisir la modernité des *Fleurs*

²⁶⁹ Remy de Gourmont, « La littérature "Maldoror" », MF, n° 14, février 1891, p. 98.

²⁷⁰ Voir Tancrède de Visan, « La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain », *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, Mercure de France, 1911, p. 424-466.

du mal, et rendu lisibles, fût-ce partiellement, fût-ce au prix, aussi, de malentendus parfois durables, *Hérodiade* ou les *Illuminations*²⁷¹.

D. LES CONDITIONS DE LA RÉCEPTION : LE MODÈLE HERMÉNEUTIQUE DU SYMBOLISME.

C'est au sein de ce canon que s'élabore une réflexion sur la crise du sens, née de la restructuration des conditions de la communication littéraire ; c'est en étudiant les œuvres de ces maîtres que l'on peut définir les schèmes de la pensée du mouvement symboliste, qui s'organisent en réponse à cette crise de la communication. Je tenterai donc de décrire la scène d'énonciation symboliste telle qu'elle apparaît implicitement dans les textes qui forment le canon de cette communauté. On peut poser d'emblée que toutes les théories développées, explicitement ou implicitement, dans les écrits de cette période ou réinterprétées au sein d'œuvres antérieures trouvent leur unité dans la notion d'*idéalisme*. On le sait, le mouvement symboliste peut être analysé comme un mouvement de réaction au matérialisme et au naturalisme de la fin du XIX^e siècle. Remy de Gourmont, répondant à Jules Huret, considère que « l'Idéalisme » constituerait un meilleur nom pour le mouvement symboliste :

Si l'on dénommait cette littérature nouvelle l'Idéalisme, je comprendrais mieux et même tout à fait bien. L'Idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau [...]. Ainsi, ce qui nous entoure, ce qui est extérieur à nous n'existe que parce que nous existons nous-mêmes²⁷².

Mallarmé et ses disciples critiquent l'idée de reproduire dans un texte la réalité matérielle, de tenter de répliquer le monde par la parole : le but de l'art consiste au contraire selon eux à suggérer les idées et les sentiments que produisent les objets sur nous²⁷³ :

Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adopté, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement

²⁷¹ Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Dunod, 1993, p. XII.

²⁷² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 138.

²⁷³ Voir par exemple les réponses de Mallarmé et de Charles Morice, *idem*, p. 63 et 85. Selon Teodor de Wyzewa, « C'est que le monde où nous vivons, et que nous dénommons réel, est une pure création de notre âme. L'esprit ne peut sortir de lui-même ; et les choses qu'il croit extérieures à lui sont uniquement ses idées » (Teodor de Wyzewa, *Nos Maîtres*, éd. cit., p. 13).

aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion²⁷⁴.

G.-Albert Aurier oppose devant Huret deux « esthétiques rivales » et éternelles, « la naturaliste et l'idéiste, l'une, professant que l'extériorité des choses est, en elle-même, intéressante et suffisante à l'œuvre d'art ; l'autre, l'idéiste, niant, au contraire, cela et ne voulant considérer les formes matérielles que comme les lettres d'un mystérieux alphabet naturel servant à écrire les idées, seules importantes, puisque l'art n'est qu'une matérialisation spontanée et harmonieuse des idées²⁷⁵ ». Cet idéalisme ou idéisme (termes qui permettraient peut-être de désigner Décadents et Symbolistes de manière neutre, et d'éviter le choix entre deux noms tout aussi problématiques l'un que l'autre) trouve ses précurseurs chez Platon, Plotin, Pythagore et chez les mystiques du Moyen Âge, mais aussi chez Fichte ou Schopenhauer ; ce sont les noms que l'on retrouve chez Vanor²⁷⁶, Saint-Pol-Roux²⁷⁷, Maeterlinck²⁷⁸, Morice²⁷⁹, etc. Remy de Gourmont, en vulgarisant ces théories, se pose en éminence grise du mouvement ; c'est dans son sillage que beaucoup de jeunes gens entrent alors en littérature, trouvant en lui un appui pour publier dans *Le Mercure de France* après des débuts dans de petites revues comme *L'Art littéraire*, les *Essais d'Art libre* ou les *Entretiens politiques et littéraires*.

Dans tous les domaines, ces théories idéalistes tendent à faire prévaloir le spirituel sur le matériel. À la biographie réelle de l'auteur, on préfère une biographie idéale d'où les accidents sont exclus. À la relation directe avec un lecteur, on substitue une forme de monadisme spirituel : la lecture ne produit pas de communion entre deux esprits, c'est une activité solitaire qui permet d'essayer son esprit sur une forme illusoire. Enfin, le texte doit devenir synthétique : il s'agit de réduire au maximum son caractère matériel en le faisant le plus court possible tout en suggérant une infinité d'idées. Ce sont ces points que j'analyserai plus en détail à partir d'œuvres tirées du canon symboliste. L'intérêt de cette analyse est de montrer

²⁷⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, d. cit., p. 210.

²⁷⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 131.

²⁷⁶ Voir Georges Vanor, *L'Art Symboliste*, éd. cit., p. 37, où il cite saint Cyrille d'Alexandrie et saint Augustin.

²⁷⁷ Voir Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, Mercure de France, 1893, n.p., où il cite Platon et Plotin en épigraphe.

²⁷⁸ Voir Ruysbroeck l'Admirable, *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Lacomblez, 1891, p. XV.

²⁷⁹ Voir Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, éd. cit., p. 31.

que la définition des éléments de la communication au sein d'une communauté interprétative donnée *forme système* : les fonctions d'auteur, de lecteur et de texte se déterminent l'une l'autre, tendant à une stabilisation qui est le signe de l'autonomisation d'un espace littéraire.

C'est dans ce contexte que les théoriciens du symbolisme définissent les conditions de production et de réception de leur discours. On va le voir, il s'agit en définitive de valider la distance entre l'auteur et ses lecteurs née de la médiatisation de la littérature pour en faire un outil esthétique et interprétatif, pour proposer une forme de littérature en absolu, un discours qui tiendrait sa légitimité de l'absence même de toute communication directe.

1. *Le contact. Villiers de l'Isle-Adam : le phonographe ou la parole orpheline.*

À l'origine de la crise de la communication littéraire que traverse le XIX^e siècle, il y a l'expérience d'un décalage irréductible entre l'auteur, son texte et le lecteur. Le contact, qui assure lors de toute communication la relation entre destinataire et destinataire, se fait de façon biaisée ; le texte échappe à son producteur pour être distribué, de façon démultipliée, à des lecteurs anonymes. Cette caractéristique essentielle de la communication littéraire dans une ère de mass-media échappe au premier abord ; c'est une autre invention, celle du phonographe, qui cristallise les réflexions sur la séparation de l'auteur et de son discours. Avant Cros, Gourmont, Schwob ou Jarry lui-même²⁸⁰, Villiers, dont l'« influence sur les jeunes poètes symbolistes a été immense, allant même jusqu'à dépasser celle de Mallarmé²⁸¹ », est l'un des premiers écrivains à prendre réellement la mesure de l'invention du phonographe ou du téléphone ; à tenter de comprendre ce que signifie pour l'homme la dématérialisation possible

²⁸⁰ Patrick Besnier, dans les notes du *Surmâle* (OC II, p. 787), note l'importance du thème du phonographe à l'époque, de Charles Cros (qui déposa à l'Académie des Sciences en avril 1877 le concept d'un « Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe » de conception semblable à celle de l'appareil qu'Edison mettait alors au point) à Villiers en passant par Gourmont (« Le Phonographe » dans les *Proses moroses* en 1894, publié initialement dans *Le Livre d'Art*, n° 3, juin-juillet et août 1892), qui dédie son texte à « M. Edison (de *l'Ève future*) ». Patrick Besnier ne signale pas l'article de Viélé-Griffin (Francis Viélé-Griffin, « La Phonographie », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, p. 95-98), ni celui de Marcel Schwob, « Le Verbe », datant de 1891 (Marcel Schwob, *Ceuvres*, Les Belles Lettres, 2002, p. 851-853). Dans ce texte, Schwob livre les réflexions les plus profondes, après Villiers, sur l'étrangeté de cette voix « immortelle et contemporaine de l'humanité entière ». Sur l'influence postérieure du phonographe sur la production littéraire, voir Jean-Pierre Bobillot, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère », *Histoires littéraires*, n° 28, octobre-novembre-décembre 2006, p. 25-44.

²⁸¹ A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 13.

de sa voix²⁸². *L'Ève future*, parue en volume en 1886 et rééditée en 1890 dans le moment de gloire qui suivit la mort de l'écrivain²⁸³, est à peine un roman d'anticipation : les personnages baignent dans un monde possible où les communications entre les hommes se font à distance, mais avec les accents mêmes de la présence. L'avènement du phonographe, auquel Villiers répond immédiatement²⁸⁴, signe une nouvelle ère de la communication et de la relation au langage et à l'esprit. C'est avec le phonographe que devient pour la première fois possible la séparation de la voix et du corps ; non plus sous l'aspect autoritaire et travaillé du livre, mais sous celui de la voix vivante, avec ses inflexions.

Les réflexions d'Edison (personnage modelé sur l'inventeur réel), qui ouvrent l'*Ève future*, représentent la première pensée poussée sur ce que signifie réellement cette capacité de séparer la voix vivante de sa source, cette « discontinuité²⁸⁵ ». Cela signifie que le langage et le corps n'entretiennent aucune relation nécessaire ; que la forme seule, la forme vocale sans source, séparée de tout corps réel, de toute incarnation, peut agir dans le monde à distance ; que l'esprit est entré dans une nouvelle ère, une ère dématérialisée, dans laquelle il sera impossible de vérifier la source de la parole, et que cette source pourra être trafiquée à loisir pour faire dire ce que l'on souhaite à cette voix. C'est l'avènement de la communication à distance. La technique permet la reproduction des formes, multipliables à l'infini, déplaçables, atemporelles ; leur origine peut être occultée à volonté. La technique est une forme d'abstraction, au sens fort du mot : elle abstrait de la réalité des fragments, elle les coupe de leur contexte spatio-temporel, tout en conservant parfaitement ce qui fait leur particularité : le ton de la voix pour le phonographe, les ombres et les détails insignifiants pour la photographie.

²⁸² Voir l'article suggestif de Charles Grivel, « La Bouche cornue du phonographe », dans Charles Grivel (éd.), *Mana*, n° 8, « Appareils et machines à représentation », 1988, p. 51-75.

²⁸³ « Sa gloire continua donc de s'accroître dans les années qui suivirent sa mort. La publication de l'*Axël* tant attendu et de *Chez les Passants* donna le signal de la réédition de plusieurs ouvrages depuis longtemps épuisés : *L'Ève future* en 1890, *Premières Poésies* en 1893, *Morgane* en 1894, *Elën* en 1896, *La Révolte* en 1897, un choix de contes sous le titre d'*Histoires souveraines* en 1898 et *Isis* en 1900. En 1894, on donna deux représentations d'*Axël* parmi un enthousiasme délirant de la jeunesse littéraire ; la pièce et la représentation marquèrent profondément le théâtre idéaliste de cette fin de siècle » (A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 36).

²⁸⁴ Jacques Noiray insiste avec raison sur la rapidité de réponse de Villiers, en 1878, lors de la naissance du thème de l'Andréide, à deux inventions : le téléphone (1876) et le phonographe (1877, présenté en France en mars 1878) ; voir Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II, *Jules Verne – Villiers de l'Isle-Adam*, Corti, 1982, p. 281 sqq.

²⁸⁵ Deborah Conyngham, *Le Silence éloquent. Thèmes et structures de l'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*, Corti, 1975, p. 121 sqq.

Pour la première fois, des éléments qui semblaient entièrement spirituels et non reproductibles peuvent être détachés du réel, mis à part, conservés et réactualisés indéfiniment. Ce que Villiers constate pour le phonographe doit être appliqué à toutes les formes de reproduction ; la littérature elle-même n'est que ce que l'on peut nommer une *parole orpheline*.

a. « L'homme qui a fait prisonnier l'écho ».

Edison est « l'homme qui a fait prisonnier l'écho²⁸⁶ », la forme première de la parole orpheline. La nymphe qui a donné son nom à ce phénomène, condamnée par Junon à répéter les paroles d'autrui, méprisée par Narcisse dont elle était amoureuse, s'est laissée dépérir dans une grotte au point de disparaître physiquement. Seule sa voix, à jamais dématérialisée, subsiste encore, répétant inlassablement des fragments de parole coupés de leur contexte qui métamorphosent leur sens originel²⁸⁷. Le phonographe reproduit, pour chacun, ce décalage entre soi et sa parole. Pour la première fois, on peut séparer, enregistrer et reproduire à volonté, non pas l'image textuelle de la voix, mais ses inflexions mêmes, ce qui la fait personnelle, « avec le ton, le timbre, l'accent du débit et même les vices de prononciation de leurs énonciateurs²⁸⁸ ». Edison constate pourtant une carence dans la reproduction par le phonographe ; il lui manque un aspect essentiel, qui ne peut être reproduit : la façon dont ces sons étaient perçus par les contemporains, leur contexte originel. Après s'être lamenté de la perte définitive de certains bruits énigmatiques décrits par les anciens, qu'il aurait pu enregistrer en inventant plus tôt le phonographe, Edison remarque ainsi que « ce n'est pas eux qui ont disparu, mais bien le caractère impressionnant dont ils étaient revêtus en et par l'ouïe des anciens — et qui, seul, en animait l'insignifiance intrinsèque. Donc, ni jadis ni de nos jours, il ne m'eût été possible de graver exactement des bruits dont la *réalité* dépend de l'auditeur²⁸⁹. » Le décalage entre sens et signe, produit par le phonographe, révèle l'insignifiance profonde de tout énoncé en dehors des conditions de communication qui l'ont vu naître. Dès lors, le sens est uniquement le produit d'une compétence de l'interprète :

²⁸⁶ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 767.

²⁸⁷ Voir Ovide, *Les Métamorphoses. Metamorphoseon*, trad. fr., Actes Sud, coll. Thésaurus, 2001, p. 132-135 (l. III, v. 356-401).

²⁸⁸ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 770.

²⁸⁹ *Idem*, p. 776.

Quand bien même j'arriverais à faire flotter au vent les pavillons auriculaires de mes semblables, l'esprit d'analyse ayant aboli, dans le tympan des *existeurs* modernes, le sens intime de ces rumeurs du passé (sens qui en constituait, encore un coup, la *véritable* réalité), j'eusse eu beau cliché, en d'autres âges, leurs vibrations, celles-ci ne représenteraient plus aujourd'hui, sur mon appareil, que des sons morts, en un mot que des bruits *autres* qu'ils furent et que leurs étiquettes phonographiques les prétendraient être, *puisque c'est en nous que s'est fait le silence*²⁹⁰.

Quelque chose écoute en nous, et donne sa valeur aux sons, une faculté que Villiers désigne par un mystérieux « CE » : « Mon Mégaphone, même, s'il peut augmenter la dimension, pour ainsi dire, des oreilles humaines (ce qui est déjà un immense progrès, scientifiquement parlant), ne saurait, toutefois, augmenter la valeur de CE qui écoute en ces mêmes oreilles²⁹¹. » Il en est de même pour les tableaux : si les œuvres des maîtres anciens n'ont aucun effet sur les représentants d'autres civilisations, c'est à cause de l'absence de cette faculté interprétative en eux :

Une comparaison : si je place, — voyons, — la *Joconde* de Léonard de Vinci devant les prunelles d'un Pawnie ou d'un Cafre, — ou même de certains bourgeois de toutes nationalités, — quelque puissantes que soient les loupes ou les lentilles à l'aide desquelles j'augmenterai les forces de la vue chez ces naturels, parviendrai-je jamais à leur faire *voir* CE qu'ils regarderont ?

D'où je conclus qu'il en est des bruits comme des voix et des voix comme des signes — et que nul n'a droit de rien regretter²⁹².

Le signe est vide de tout contenu ; il n'est qu'une trace, qu'un « bruit », en l'absence d'un destinataire capable de le comprendre, en l'absence du *contact* direct entre l'émetteur et le récepteur. Cette faculté d'écoute, cet intrigant « CE », c'est également le centre d'obscurité que Mallarmé devine au cœur de la foule, et dont nous aurons à reparler en étudiant le pôle du lecteur ; c'est finalement, dans nos termes, l'absence d'un espace littéraire qui, seul, peut donner une valeur à des objets en livrant les règles de leur interprétation. Grâce au phonographe, Villiers découvre qu'il n'est de signe que dans une communauté interprétative,

²⁹⁰ *Id.*, p. 777.

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibid.*

et que le sens, auparavant garanti par la présence de Dieu — ou de l'auteur —, s'est définitivement absenté. Les paroles et les sons volés, orphelins, n'ont absolument aucun sens ; Villiers ne fait qu'affirmer le caractère pragmatique du sens, lié à une situation particulière. D'où la nécessité d'un nouveau pacte, d'un nouveau contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur, afin d'assurer la réception de son texte malgré la rupture du contact qui la garantissait auparavant. La trame narrative de *L'Ève future*, en mettant en scène trois personnages féminins qui interrogent le rapport du sens au corps et au spectateur, offre une réponse à ce problème.

b. D'Evelyn Habal à Alicia Clary : le décrochage entre le corps et l'esprit.

Trois modèles de femmes traversent le roman de Villiers de l'Isle-Adam ; chacun incarne une relation particulière au sens, une réponse possible à la crise née du décalage entre le sens et le signe. Miss Evelyn Habal, qui n'apparaît dans *L'Ève future* que sous la forme de ses postiches et maquillages, représente le modèle traditionnel de la communication. Elle semble pourtant, de prime abord, confirmer le décalage entre le corps et l'esprit, l'objet et sa signification : sous ses apparences charmantes, c'est un être maléfique, qui a provoqué l'adultère d'Edward Anderson et l'a conduit au suicide ; conformément à une forme d'idéalisme platonicien, elle devrait être laide, parce qu'elle engendre le mal. Edison, avant de la rencontrer, se demande logiquement : « quel genre de beauté devais-je m'attendre à relever en cette femme, étant donné les effroyables abaissements que sa possession prolongée avait produits en une nature comme celle d'Anderson²⁹³ ? » Mais Evelyn est une très belle femme, et, malgré sa beauté, Edison a l'intuition d'un écart entre l'image qu'elle renvoie aux hommes et son être véritable : « j'en vins, disons-nous, à pressentir une si singulière différence entre ce que tous m'affirmaient de Miss Evelyn Habal ET CE QU'ELLE DEVAIT ÊTRE EN RÉALITÉ, que la foule de ces appréciateurs ou connaisseurs me faisaient l'effet d'une triste collection de niais hystériques²⁹⁴ ». L'écart entre l'esprit et le corps d'Evelyn n'est, comme Edison le conçoit très rapidement, qu'illusoire : « S'il s'en trouve [des femmes tentatrices] qui *semblent* belles, au premier regard, j'affirme que leur visage ou leur corps *doit*, immanquablement, offrir quelques traits infâmes, abjects, qui démentent le reste et où se traduit leur être²⁹⁵ ». Edison, par une

²⁹³ *Idem*, p. 887.

²⁹⁴ *Ibidem*. Je corrige le texte de la Pléiade, fautif, qui oublie le « et » au début du passage en petites capitales.

²⁹⁵ *Idem*, p. 893.

enquête minutieuse, prouve cet axiome, en dévoilant la quantité d'artifices utilisés par Evelyn pour créer l'image de la beauté tout en restant, sous ses masques, fidèle à son caractère, c'est-à-dire d'une laideur repoussante. Le personnage d'Evelyn ne remet pas en cause la relation entre l'idée et la matière. Selon l'hégélianisme dont se pique Villiers, le dualisme chair-pensée est en effet impossible ; le corps n'est qu'une émanation de l'esprit : « Les choses sont des pensées vêtues d'extériorité diverses, et la Nature produit comme nous pensons²⁹⁶. » Evelyn obéit à cette loi ; derrière son masque, il n'y avait donc que le « néant », le vide, seule force susceptible d'avoir provoqué le « vertige » d'Anderson²⁹⁷. L'illusion est encore ici un voile masquant une essence véridique ; elle n'est qu'un signe vide qui masque un autre signe, le corps original, qui lui ne peut mentir. Dans cette perspective, les signes du langage sont eux aussi les formes sensibles d'idées essentielles : la communication peut être mensongère, il y a toujours une vérité voilée derrière les apparences.

C'est le personnage d'Alicia Clary qui vient bouleverser ce bel agencement, en incarnant, dans la trame narrative du roman, ce décalage impensable entre le signe et sa signification. Alicia présente au monde la forme parfaite de la *Vénus victorieuse* du Louvre ; le moindre de ses gestes est empreint d'une noblesse involontaire et elle impose naturellement sa présence à tous. Son caractère contredit pourtant tout ce qu'elle incarne physiquement : d'un naturel petit-bourgeois, elle méprise tout ce qui peut relever d'une élévation spirituelle et n'a d'attrait que pour l'argent : « Son être intime s'accusait comme en contradiction avec sa forme²⁹⁸ ». Or ce décalage n'est pas une forme d'illusion : son corps n'a rien que de naturel. L'incohérence de cet être heurte l'idéalisme du jeune Lord Ewald, son amant :

Cependant, je ne pouvais oublier qu'en tout être vivant il est un fond indélébile, essentiel, qui donne à toutes les idées, même les plus vagues, de cet être et à toutes ses impressions, versatiles ou stables, — quelques modifications qu'elles puissent extérieurement subir, — l'aspect, la couleur, la qualité, le caractère, enfin, sous lesquels, seulement, il lui est permis d'éprouver et de réfléchir. Appelons ce substrat l'âme, si vous voulez.

²⁹⁶ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 186.

²⁹⁷ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 888.

²⁹⁸ *Idem*, p. 798.

Or, entre le corps et l'âme de Miss Alicia, ce n'était pas une disproportion qui déconcertait et inquiétait mon entendement : c'était un *disparate*²⁹⁹.

La description d'Alicia se fait sur le mode de la discontinuité, de la délocalisation spatiale et temporelle : « ses paroles paraissaient dépaysées et gênées dans sa voix³⁰⁰ ». Il lui manque ce que Lord Ewald nomme le « médiateur plastique », reprenant un terme de la science occulte qui désigne, sur le plan astral et intermédiaire entre les monde des Idées et le nôtre, l'empreinte inversée de l'Idée d'une chose qui assure la relation entre l'objet dans le monde et son essence. Le médiateur plastique n'est autre chose que le *contact*, la garantie de la présence. Entre l'apparence séduisante d'Evelyn et son être maléfique existait son corps véritable, qui assurait la liaison entre ces éléments contradictoires. Chez Alicia, pas de faux-semblant : son corps et son âme sont résolument antithétiques. Chacun de ses gestes, chacune de ses expressions renvoie à deux significations possibles ; elle est divisée entre l'intention vulgaire de son esprit et la noblesse de son maintien. Elle parle « avec une intonation de patronne de magasin, mais, aussi, avec un timbre de voix d'une limpidité idéale », et son « sourire d'intention maugracieuse, [...] malgré l'intention, semblait comme une embellie de lumière d'étoiles sur un steppe glacé³⁰¹ [sic] ». Face à ce phénomène de « *non-correspondance* du physique et de l'intellectuel³⁰² », Lord Ewald ne peut que faire l'hypothèse d'une âme pure se cachant derrière une attitude bourgeoise. Il imagine en elle une comédienne de la médiocrité, blessée par une trahison au point de « déguiser, sous ces dehors, une ironie souveraine, nul ne lui paraissant de nature à concevoir la souveraine qualité de sa mélancolie³⁰³. » Ce stratagème aurait fait d'Alicia une Evelyn inversée, une illusionniste spirituelle. La vérité n'est malheureusement pas à la hauteur de ce scénario idéal : « j'ai reconnu trop tard qu'en effet ce sphinx n'avait pas d'énigme³⁰⁴ ». Lord Ewald ne peut dès lors que s'écrier, devant cette énigme creuse : « Sois pareille à l'âme de ta forme ! » Ce qu'il demande à Edison, c'est d' « ôter [...] cette âme de ce corps³⁰⁵ », de faire correspondre enfin le physique et le moral, selon la loi de concrétisation de l'esprit dans le monde. Alicia est ainsi une incarnation vivante de l'autonomie de la parole ; elle est, d'une

²⁹⁹ *Id.*, p. 797-798.

³⁰⁰ *Id.*, p. 798.

³⁰¹ *Id.*, p. 955.

³⁰² *Id.*, p. 804.

³⁰³ *Id.*, p. 805.

³⁰⁴ *Id.*, p. 807.

³⁰⁵ *Id.*, p. 814.

certaine façon, un phonographe en action. En elle la divinité s'évade, et, en disparaissant, jette le doute sur l'identité du signe et du sens : « Tenez, un Dieu apparaissant à celui qui l'intercède, transporté d'amour, de ferveur et d'extase, et ce Dieu lui disant, à voix basse : "Je n'existe pas !" ne serait pas plus inintelligible que cette femme³⁰⁶. » Ainsi, son existence même est une forme de négation de l'esprit, et Villiers, en créant ce personnage bien plus dangereux qu'Evelyn, puisque sa contradiction interne atteste le décrochage entre le spirituel et le corporel, pose les germes d'une communication « athéiste ».

c. La parole orpheline.

Alicia est ainsi, dans l'économie du roman, une sorte de cheville logique permettant de passer de la tripartition d'Evelyn Habal, chez qui l'âme et le corps s'opposent à une apparence illusoire, à une bipartition où l'âme et le corps n'ont plus rien en commun. Alicia permet la déconnexion totale de l'apparence et de la réalité : si le corps peut n'entretenir aucun rapport avec l'âme, on peut très bien imaginer un corps sans âme, et une parole qui se produise d'elle-même, de façon autotélique. En détachant l'esprit de la matière, Villiers autorise l'autonomisation de l'illusion, qui n'était chez Evelyn qu'un voile recouvrant un être véritable. Ainsi, si, pour Ewald, il faudrait substituer à l'âme d'Alicia une âme digne de son corps, pour Edison, il suffit d'utiliser la technique pour effacer la parole mauvaise et la remplacer par une parole volée, artificielle et parfaite ; il faut créer une illusion qui ne voile rien, qui ne soit pas un signe trompeur, un masque, mais un objet en soi. En décidant de créer pour le jeune Lord une andréide, sorte de poupée automatique imitant à la perfection l'aspect de sa dulcinée, Edison ne fait qu'obéir à l'injonction de l'amant déçu : « *n'est-ce pas précisément ce que vous demandiez en vous écriant : "QUI M'ÔTERA CETTE ÂME DE CE CORPS ?"* Vous avez appelé un fantôme, identique à votre jeune amie, MOINS *la conscience dont celle-ci vous semblait affligée* : Hadaly est venue à votre appel : voilà tout³⁰⁷. » Hadaly nie l'idée même d'illusion, dans la mesure où son corps ne voile rien, sinon les ténèbres. Marcel Schwob, qui écrit bien après Villiers, suivra la même logique, en réutilisant son article sur le phonographe dans « La Machine à parler ». Dans ce conte macabre, un inventeur met au point une bouche automatique qui produit des paroles « *sans nuances* » et sans âme, apothéose de la mécanisation

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Idem*, p. 862.

de la voix, coupée de tout contexte humain. La Machine à parler est un phonographe sans origine, qui produit une parole orpheline³⁰⁸. De la même façon, Hadaly est une *illusion autonome*, qui ne se rattache à aucune essence. Villiers crée ainsi les conditions d'un art purement formel, obéissant à une nécessité structurelle interne. Aucun message ne préexiste à l'andréide ; au contraire, c'est sa forme qui produit, indépendamment de son créateur, un sens pour celui qui la contemple. Villiers reviendra, à la fin de son roman, sur cette coupure radicale entre l'esprit et le corps, en faisant de l'andréide une sorte de piège à âme, une forme en creux qui invite un esprit à s'y incarner ; nous y reviendrons. Ce qui importe ici, c'est le passage d'un sens conçu sur le modèle de la présence divine à un décalage entre le sens et le signe, qui mène à une diffraction indéfinie de la signification et à la nécessité d'un nouveau pacte de lecture, fondé sur l'illusionnisme³⁰⁹ : c'est au lecteur d'utiliser « CE » qui lit en lui, ses compétences personnelles, pour faire naître un sens de ce qui n'est au départ qu'une forme vide. L'artifice de la parole orpheline ne fait qu'exposer l'absence constante du sujet du langage : la parole est toujours, essentiellement, déplacée, délocalisée dans l'acte de la communication, car l'on n'est jamais sûr de la présence en face de soi d'un interlocuteur. La communication est toujours un acte de foi, qui n'a lieu que de soi à soi, soi émetteur idéalisé en autrui et soi récepteur. Cette condition avait auparavant été occultée par l'imperfection des moyens de conserver la parole ; la perfection de l'enregistrement met à bas la théorie de la présence du sens dans le signe. Plus que le signe définitif de la mort du sens, de la mort de Dieu qui est le référent absolu, assurant l'origine de la vérité, Edison voit dans ce décalage entre le corps et la voix le mécanisme originel de toute communication. L'homme est toujours seul, monade qui ne peut communiquer avec rien, qui ne peut que se voir reflété dans le monde et dans le langage. Ainsi devient possible une forme de *littérature en absolu*, coupée du monde et non mimétique, dont héritera Jarry : le système de communication symboliste doit inventer une méthode pour pallier ce manque de contact, ou pour l'utiliser à son avantage.

³⁰⁸ Marcel Schwob, « La Machine à parler », *Œuvres*, éd. cit., p. 246-249.

³⁰⁹ Voir A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 245 *sqq.* Deborah Conyngham lie également effacement des contextes et suggestivité ; voir Deborah Conyngham, *Le Silence éloquent*, éd. cit., p. 55.

2. L'auteur. Mallarmé : la disparition élocutoire du poète ?

On a trop écrit sur la « disparition élocutoire du poète » pour qu'il soit réellement besoin d'y revenir ici en détail, sinon pour préciser à quel point cette prétendue disparition, si elle est une conséquence directe de la perte de contact entre l'auteur et le lecteur dans une situation de communication littéraire à l'ère médiatique, est également mise en scène et utilisée par les écrivains symbolistes dans leur entreprise pour créer les conditions de réception de leurs œuvres.

a. Supprimer le Monsieur qui écrit.

Mallarmé avait fait déjà, au printemps 1866, l'expérience du doute jeté sur le sens de la parole. Découvrant le néant derrière toutes choses, il avait confié à Cazalis son nouveau matérialisme pessimiste et sa conscience du caractère illusoire de la littérature, ce « *Glorieux Mensonge*³¹⁰ ». En 1869, la lecture du *Discours de la méthode* de Descartes lui permet de « découvrir une méthode, le doute hyperbolique³¹¹. » Comme le phonographe, le doute cartésien est un instrument destiné à « vider le langage de toute portée ontologique³¹² » : Descartes lui-même imposait la *foi* comme seul rempart face à la possibilité d'une tromperie permanente qui rongerait de l'intérieur le sens, rendant impossible toute pensée suivie. Dieu est le garant du langage, comme l'auteur est le garant du sens ; sans foi en ces entités, le doute seul subsiste. Mais ce qui devrait être un obstacle, Mallarmé en fait la condition de ce qu'il nomme la « Fiction », sorte d'espace idéal au sein duquel la pensée humaine peut broder autour du néant. D'où la nécessité de l'effacement de l'auteur, qui n'a même pas à apparaître devant ses pairs ; c'est le sens du questionnement de Mallarmé, songeant aux allocutions publiques que donnent les écrivains : « La littérature, d'accord avec la faim, consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivant, celui-ci que vient-il faire, au vu des siens, quotidiennement³¹³ ? » La mort de Villiers de l'Isle-Adam en 1889 est l'occasion pour lui de

³¹⁰ Voir la lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 694.

³¹¹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Corti, 1988, p. 84.

³¹² *Idem*, p. 87.

³¹³ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 77.

revenir sur l'idée, déjà évoquée en d'autres circonstances, de la « disparition élocutoire du poète », disparition qui ne fait qu'anticiper la disparition réelle de l'homme :

Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique,
dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l'accomplit, intégralement, se retranche³¹⁴.

L'oubli des circonstances de création d'une œuvre est nécessaire pour qu'elle puisse, dans le futur, être lue comme un pur miroir par ses lecteurs à venir : « Je dis : il faut que rien de cela ne demeure, car ce serait l'irréparable ! sauf pour quelques-uns. Les derniers initiés à tant de misère pour tant de noblesse, vous les aurez été³¹⁵. » C'est la leçon que retient Robert de Souza, prônant une critique en absolu, qui « rejette tout élément biographique, valable pour le mémorialiste, non pour le poète, dont la vie, loin d'expliquer l'œuvre, la fausse en la ramenant à des causes misérables, alors que le poète est avant tout celui qui se recrée lui-même en beauté. La critique positive s'efface devant les œuvres ; elle les laisse se produire d'elles-mêmes³¹⁶ ». Mais l'idéal est d'accomplir ce retranchement dans le présent, alors même que l'auteur encore vivant gêne ce processus par son encombrante corporalité³¹⁷. C'est ce que pressentait Villiers en refusant de parler de ses misères actuelles pour mieux se consacrer à la discussion des manuscrits qu'il agitait ostensiblement devant ses camarades afin de provoquer leurs questions : « Cela signifiait : “Je vais bien, merci — tout, également. Ne parlons pas d'autres chose” et supprimait les allusions nulles à ce que “vraiment, quand on a le plaisir de se trouver en compagnie, il est licite d'omettre³¹⁸”. » C'est ce qu'accomplit Mallarmé en refusant le recours à l'anecdote : « Maintenant l'espèce de silence, immédiat et décent, sur les incidents de sa carrière et même relativement à sa personne, qui suit la disparition de tout contemporain, a déjà lieu pour ce grand homme ; oubli, non, mais attente, la vraie dalle funéraire, cela³¹⁹ ». Effacer les circonstances réelles de l'existence d'un écrivain est la meilleure méthode pour déifier l'homme, pour le faire accéder au statut de mythe. Verlaine, « son génie enfui au temps

³¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 23.

³¹⁵ *Idem*, p. 43.

³¹⁶ Robert de Souza, *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental*, Mercure de France, 1899, p. 15.

³¹⁷ Camille Mauclair, dans ses souvenirs sur Mallarmé, affirme ainsi ne pas avoir eu conscience du Mallarmé *physique* : « son corps ne consistait pour moi qu'en une apparence à laquelle je ne m'intéressais pas réellement ». Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935, p. 128.

³¹⁸ Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 27.

³¹⁹ *Idem*, p. 49.

futur, reste héros³²⁰ », écrit Mallarmé en 1896, à l'occasion de la mort du poète de *Sagesse* ; et il faut bien prendre le terme de « héros » en son sens antique : l'oubli fait de l'auteur un Ulysse ou un Hercule, un type éternel. On retrouve ici le processus d'oubli des origines qui est au fondement de la création mythologique, telle que l'analyse Max Müller : « Mythe il y a, sitôt que le langage s'oublie comme langage et se réifie : les dieux antiques ne sont ainsi que des mots oubliés de leur origine³²¹ ». Ainsi, s'il y a disparition du poète réel, anecdotique, il n'y a en aucun cas disparition de la fonction auctoriale : le nom, purifié par l'oubli de l'homme, continue à influencer la réception d'une œuvre, ne serait-ce que par « l'admiration accumulée par les lecteurs qui gonfle un grand nom³²² ». La disparition de l'auteur ne concerne que son apparence contingente, pas le dispositif même de la fonction de destinataire, qui reste d'une importance capitale pour l'acte rhétorique.

b. La fiction de la messe.

Pour saisir clairement le rôle que Mallarmé assigne à cet auteur impersonnel, vidé de sa substance anecdotique, dans la communication littéraire, il faut faire un détour par le rituel de la messe, « prototype de cérémonials³²³ », qui lui fournit un modèle des relations — pensées plus justement sous le terme de *communion* — entre auteur et lecteurs, comme l'avait déjà signalé Albert Thibaudet³²⁴. Dans « De même », dont la première version remonte à 1892, Mallarmé distingue « trois éléments » dans l'office de la messe. D'abord vient la « nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus » qui, par « le miracle de chanter » et l'union des voix, fusionne en une « communion, d'abord esthétique, en le héros du Drame divin³²⁵ ». Comme le remarque Bertrand Marchal, ce qui se produit ici « n'est pas de l'ordre du spectacle³²⁶ ». La messe est un anti-théâtre : pas d'acteur emplissant l'espace de sa présence encombrante, pas de division arbitraire entre la salle et la scène, mais une communion, un effacement des singularités qui met à jour le type ou l'essence de l'humanité, le « héros du

³²⁰ Stéphane Mallarmé, « Verlaine », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 120.

³²¹ Bertrand Marchal, notice des *Dieux antiques*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 1813.

³²² Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 60.

³²³ Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 241.

³²⁴ Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, éd. cit., p. 82.

³²⁵ Stéphane Mallarmé, « De même », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 243.

³²⁶ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, éd. cit., p. 299.

Drame divin ». D'où le rôle des deux autres éléments : le prêtre et l'orgue, destinés l'un à légitimer cette fusion en la montrant, l'autre à marquer la limite entre espace sacré et espace profane³²⁷ : « Telle, en l'authenticité de fragments distincts, la mise en scène de la religion d'État, par nul cadre encore dépassée et qui, selon une œuvre triple, invitation directe à l'essence du type (ici le Christ), puis invisibilité de celui-là, enfin élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini, satisfait étrangement un souhait moderne philosophique et d'art³²⁸. » Ainsi le prêtre n'est pas un acteur, mais « un opérateur sacré qui réalise, au sens propre du mot, la divinité latente dans la communion des fidèles, en même temps qu'il s'efface absolument, parce qu'il n'apparaît que de dos, devant cette présence invisible du dieu³²⁹. » Le prêtre, comme l'écrivain, doit disparaître, devenir impersonnel, n'être qu'un simple geste pour montrer à la foule le centre vide, son essence purifiée : il « désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien qui arrête la pensée à son encombrant personnage³³⁰ ». La liturgie catholique offre donc à Mallarmé l'idéal d'une communion autour d'une essence (ou absence d'essence) qui émane de la foule elle-même, productrice de sens. Le poète se contente d'acquiescer, de légitimer un trésor qui ne lui appartient pas plus qu'à ses lecteurs. Mais il faut bien remarquer que, dans cette forme très particulière de communication littéraire, le rôle de l'auteur reste essentiel : sans lui, le sens se perd, dispersé dans le magma de la parole quotidienne. Lui concentre et dirige une force sinon perdue ; son retranchement n'est qu'un moyen de laisser son texte dans un état différent, un état de virtualité qui transforme ses signes en symboles, en mettant en scène un retrait du sens qui convie le lecteur à une interprétation suggestive. D'une certaine façon, la mise en scène de l'auteur met en place une forme de paranoïa interprétative, dans la mesure où tout élément de son œuvre peut ainsi être conçu comme la trace possible d'une présence enfuie.

Dans cette optique, la mort de l'auteur de Mallarmé se comprend comme une façon de reconstruire l'espace littéraire en effaçant le destinataire et son contexte, afin d'offrir au lecteur pourvu d'un pouvoir d'interprétation maximal la jouissance d'un texte fermé sur lui-même,

³²⁷ *Idem*, p. 300-302.

³²⁸ Stéphane Mallarmé, « De même », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 244.

³²⁹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, éd. cit., p. 300-301.

³³⁰ Stéphane Mallarmé, « De même », *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 243-244.

microcosme à déplier ne tirant ses conditions d'existence et de lecture que de lui-même, selon la formule célèbre :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase³³¹.

Deux présences, qui sont aussi deux modèles herméneutiques, sont niées ici : la présence de l'auteur, « souffle lyrique », et celle de Dieu, « direction personnelle enthousiaste de la phrase », l'enthousiasme étant à prendre en son sens plein de présence du divin en soi. L'œuvre n'est ni confession, ni révélation ; elle n'est qu'une forme obéissant à sa propre structure, autorisant une autre forme de lecture, d'autres cohérences internes. Pour cela, elle doit se faire hiératique, trouver un ordonnancement entièrement motivé :

Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho — des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre³³².

Mallarmé repousse deux modèles de structuration du texte : le premier, « le sublime incohérent de la mise en page romantique », est d'origine auctoriale ; le second, « cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre », d'origine éditoriale. La disparition de l'auteur implique simultanément une structuration neuve de l'œuvre, qui n'obéisse pas à des instances extérieures et toutes de circonstance, mais à une nécessité interne. Mallarmé connaît la fonction de motivation de la rime : le mécanisme du vers, en proposant l'équivalence sonore et rythmique entre deux propositions, indique simultanément une équivalence sémantique, faisant des couples de vers rimant des unités closes et autosuffisantes : « l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les

³³¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 211.

³³² *Ibidem*.

grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final³³³. » Le tout serait d'étendre ce mécanisme à l'ensemble de l'œuvre. Le motif de la symétrie fournit alors à Mallarmé un modèle d'œuvre entièrement motivée :

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif³³⁴.

Ainsi le sens final de l'œuvre ou « rythme total » n'est pas prononcé. « Poème tu », il n'existe qu'à l'intersection de tous les fragments de l'œuvre écrite, disposés de telle sorte qu'ils s'équilibrent et indiquent, par un geste qui n'est pas sans rappeler l'ostension du prêtre, la place vide, le centre d'équilibre qui les sous-tend. Une fois de plus, la communication littéraire est conçue comme une mise en scène, une gestuelle chargée de pointer vers un sens toujours absent. Mallarmé met en scène la lecture — comme étaient mis en scène les mardis de la rue de Rome, comme auraient dû être mises en scène les lectures de ce fameux théâtre du sens auquel les critiques ont donné abusivement le nom de « Livre », lectures qui obéissent au modèle binaire de la symétrie. L'auteur est donc avant tout, dans le modèle herméneutique symboliste, une fonction de monstration.

c. Le voile.

Dévoiler directement la fiction, ce serait la nier et vider de tout sens le rituel de la littérature ; ce serait révéler le néant central de l'homme. La fonction de l'auteur est donc de préserver le voile qui recouvre toute signification, de créer la distance nécessaire à l'idéalisation en indiquant un sens à conquérir derrière les nécessaires apparences. C'est le sens que Bertrand Marchal donne à l'un des scénarios évoqués dans les notes en vue du « Livre », celui des noces spirituelles entre l'Opérateur et sa Muse, l'Idée³³⁵. Fusionner avec l'Idée, « accomplir cette union qui est à la fois un vol et un viol, ou une opération au sens chirurgical du terme cette fois (une ablation du pucelage), c'est annuler l'Idée même qui, comme la Notion, “n'existe que si vierge”, ou en révéler le néant ; c'est proprement “opérer, en public, le démontage impie de

³³³ *Idem*, p. 209.

³³⁴ *Id.*, p. 211.

³³⁵ Stéphane Mallarmé, [« Notes en vue du “Livre” »], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 607-608.

la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien³³⁶ ». Ainsi, l'idée chez Mallarmé « n'a pas d'antériorité ontologique par rapport à sa réalisation » : elle « advient dans le mouvement d'un voile³³⁷ », que le poète est chargé de froisser devant le lecteur pour délimiter une forme vide. En s'effaçant alors même qu'il indique un sens plus lointain, l'auteur participe à ce double mouvement d'ostension et de recul, à cette forme de *noli me tangere* qu'est la littérature.

On retrouve ainsi chez Mallarmé des éléments essentiels de l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, qui écrivait déjà en 1867 que l'auteur « est obligé d'accepter un voile extérieur — une fiction, une trame, une histoire, — dont la grossièreté est nécessaire à la manifestation de sa puissance et à laquelle il reste complètement étranger ; il ne dépend pas, il ne crée pas, il transparait³³⁸ ! » Dans *L'Ève future*, Villiers accorde en effet une grande importance au phénomène du voile, accessoire nécessaire à l'illusion sur laquelle repose toute croyance en un sens quelconque. Dans le chapitre intitulé « Dieu » a lieu la célèbre scène du rossignol mécanique. Un chant issu des ténèbres émerveille Lord Ewald, ravi par « l'œuvre de Dieu ». Hadaly l'avertit :

— Alors, dit-elle, admirez-la : mais ne cherchez pas à savoir *comment* elle se produit.

Quel serait le péril si j'essayais ? demanda en souriant Lord Ewald.

Dieu se retirerait du chant³³⁹ !

Mais Edison, arrivant brusquement, ne joue pas le rôle de l'auteur symboliste : il révèle à son ami que ce qu'il écoute n'est que l'enregistrement phonographique d'un rossignol mort depuis deux ans, enregistrement qui plus est distant de « vingt-cinq lieues », acheminé dans la pièce par un fil téléphonique³⁴⁰. Lord Ewald en est « attristé » : « Quoi ! réellement, ce rossignol, dont j'entends l'âme, — est mort ? » Le recours au terme d'« âme », fruit d'une correction, est tout à fait volontaire : ce qui meurt, dans l'explication d'Edison, c'est la présence essentielle de l'oiseau, effacée par le dévoilement subit. Hadaly conclut, « d'une voix

³³⁶ Bertrand Marchal, notice des [« Notes en vue du "Livre" »], dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1383. Pour une analyse plus détaillée de ce passage, voir Bertrand Marchal, *Salomé : entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Corti, coll. Les Essais, 2005, p. 82-98.

³³⁷ *Idem*, p. 98.

³³⁸ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, « Hamlet » (*Revue des lettres et des arts*, 8 décembre 1867), *Chez les passants* (1890), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 426.

³³⁹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 873.

³⁴⁰ *Ibidem*.

si triste qu'il en tressaillit » : « *Dieu s'est retiré du chant*³⁴¹. » L'épisode du rossignol mécanique démarque ainsi dans l'économie du récit la fonction du personnage d'Alicia, en permettant de poser clairement la corrélation entre la mort du divin et le décalage entre le corps et la voix. Il s'agit bien ici d'une forme de « démontage impie de la fiction » : l'explication mécaniste détruit l'illusion de la présence. Les envoûteuses comme Evelyn produisent le même phénomène de déception lorsqu'elles sont examinées à la lueur froide de la science : si on les contemple avec les yeux de son imagination, « l'illusion, précisément à cause de l'effort secret qu'elle nécessite, apparaît d'autant plus chatoyante et attirante ! — Regardez-les, en examinant, à froid, *ce qui produit* cette illusion, elle se dissipera pour faire place à cet invincible dégoût dont aucune excitation ne tirerait un désir³⁴². » L'artificiel attriste parce qu'il répond à une logique rhétorique, une logique de l'effet, alors que la nature obéit à une logique de l'apparition, de la présence, de la transcendance. C'est ce qui explique la déception de Lord Ewald lorsqu'il comprend qu'il doit sa première véritable joie amoureuse à Hadaly, qui a revêtu l'aspect d'Alicia, dans une scène en écho direct à celle du rossignol mécanique³⁴³. Mais Villiers tend à montrer que tout phénomène fonctionne essentiellement selon le modèle rhétorique : Alicia elle-même déçoit Lord Ewald parce qu'elle prouve que la perception de l'essence d'un être n'est jamais qu'une interprétation de celui qui le contemple :

C'est *volontairement* que vous fermez les yeux, ceux de votre esprit, — que vous étouffez le démenti de votre conscience, pour ne reconnaître en cette maîtresse que le fantôme désiré. Sa *vraie* personnalité n'est donc autre, pour vous, que l'Illusion, éveillée en tout votre être, par l'éclair de sa beauté. C'est cette Illusion seule que vous vous efforcez, *quand même*, de VITALISER en la présence de votre bien-aimée, malgré l'incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l'affreuse, la desséchante nullité de la réelle Alicia³⁴⁴.

Toute interprétation fonctionne sur le modèle illusionniste. D'où la nécessité du voile : Edison, conscient de la suggestivité du mystère, ne cesse de repousser le moment de ses révélations, car la révélation risque de briser la foi du lecteur en un sens supérieur, de le

³⁴¹ *Idem*, p. 874.

³⁴² *Id.*, p. 896.

³⁴³ *Id.*, p. 983 *sqq.*

³⁴⁴ *Id.*, p. 841.

décevoir par la divulgation des mécanismes à l'œuvre dans l'art. Il signale à Lord Ewald qu'un secret dernier gît en Hadaly, secret qu'il se refuse à dévoiler, malgré l'exposition de toutes les parties constitutives de l'andréide : « dans l'intérêt de l'illusion nécessaire, il me semble utile de différer encore la révélation de ce secret³⁴⁵ ». La première apparition de l'andréide est de même entourée de voiles aussi bien réels que stylistiques :

Debout en ce dais, une sorte d'*Être*, dont l'aspect dégageait une impression d'*inconnu*, apparaissait.

La vision semblait avoir un visage de ténèbres : un lacs de perles serrait, à la hauteur de son front, les enroulements d'un tissu de deuil dont l'obscurité lui cachait toute la tête³⁴⁶.

Comme l'analyse Jacques Noiray, les voiles de l'andréide « sont un appel, une incitation au rêve. En même temps qu'ils dérobent le néant intérieur de la machine, ils provoquent le travail de l'imagination d'où sortira finalement l'être idéal de l'Andréide³⁴⁷. » L'idéal participe de l'occulte, d'une force cachée, d'un mystère. Il faut quelque chose de non compréhensible, de non définissable par la pensée, d'inaccessible, pour lancer le mécanisme de l'illusion ; sans ce mystère en creux mais annonçant un plein, le vide n'est pas une force d'aspiration suffisante pour drainer l'esprit vers l'idée. L'obscurité est la condition de possibilité de l'andréide : la promesse d'un au-delà des apparences irréductible à la pensée. La fonction de l'auteur, ou du créateur, serait alors essentiellement de préserver le secret, de pointer du doigt vers un sens caché sans le révéler. Cette rhétorique du secret, Villiers la met en œuvre lui-même dans *L'Ève future*, en usant des artifices du roman feuilleton pour affirmer un mystère dont la révélation se fera à la fin du livre, en terminant ses chapitres sur des événements inexplicables. De manière paradoxale, c'est même l'ajout, dans la version définitive du roman, du personnage de Sowana, esprit désincarné affirmant l'existence d'une force occulte à l'œuvre dans l'andréide, qui en approfondit le mystère pour le lecteur. Sowana, présence qui vient habiter la coquille vide de l'andréide, appelée magiquement par le désir de Lord Ewald d'entre les limbes, semble être une négation du principe du voile sur le néant ; mais son existence véritable reste problématique.

³⁴⁵ *Id.*, p. 933. Tout ce chapitre est placé par son exergue sous l'influence de Poe : « *Il est des secrets qui ne veulent pas être dits.* »

³⁴⁶ *Id.*, p. 828.

³⁴⁷ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. II, éd. cit., p. 328.

Sowana n'est au départ qu'un double psychique de Miss Anderson, la femme bafouée qu'Edison a recueillie chez lui ; elle semble relever d'une forme de dédoublement de l'esprit, semblable à celle que provoque le magnétiseur. Sous cette forme, elle se révèle capable de communiquer à distance, au point d'apparaître comme l'envers de la parole orpheline : une âme sans corps. Lorsque Lord Ewald rencontre pour la première fois Hadaly sous sa forme définitive, l'andréide se lance dans une explication occulte, indiquant à son futur maître que son désir a fait s'incarner un Esprit dans ce corps. Elle demande ensuite au jeune Lord de ne pas parler de leur conversation solitaire à Edison, comme si elle voulait cacher quelque chose au savant. Cette conversation semble en effet indiquer la présence d'une âme véritable dans l'andréide, capable d'interagir avec Lord Ewald. Tous les indices du texte pointent vers l'hypothèse que Sowana s'est emparée de l'andréide pour l'animer d'une présence réelle. Cependant, rien ne vient ensuite confirmer cette interprétation : la mort de Miss Anderson et la disparition en mer de l'andréide rendent impossible toute vérification ; au point que l'incarnation de Sowana dans l'andréide pourrait n'être qu'une ruse supplémentaire d'Edison pour faire vivre l'illusion de Lord Ewald — ou une ruse de Villiers pour faire vivre son texte.

En intégrant dans le processus de communication littéraire le motif du voile, en faisant de l'auteur un simple gardien effacé chargé d'indiquer le sens tout en maintenant le lecteur à distance respectueuse, Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam ne font ainsi qu'intérioriser et justifier les conditions de communication issues de la médiatisation de la littérature, fondées sur la distance et sur la foi. Loin de se révolter contre le système de communication littéraire médiatique du XIX^e siècle, ils en font la condition d'un nouveau mode de communication. Le retrait biographique est contrebalancé par la mise en place d'une identité abstraite qui assure la fonction auctoriale ; pour être plus exact, le retrait biographique constitue lui-même cette mise en scène de la parole. À cet auteur effacé correspond évidemment un lecteur d'une rare perspicacité, un herméneute habile.

3. *Le lecteur. Gourmont : l'idéalisme.*

a. Un pseudo-schopenhauerisme.

Lorsque Remy de Gourmont, préfaçant son *Livre des masques*, cherche à définir ce qui fait réellement l'unité de la littérature de son époque, qu'il répugne à qualifier de symboliste, il

s'arrête à la doctrine idéaliste, nécessaire réfutation du matérialisme et du naturalisme, condition de l'originalité de chaque écrivain :

Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique et toute d'*a priori* (en apparence), toute jeune, puisqu'elle n'a qu'un siècle et vraiment neuve, puisqu'elle n'avait pas encore servi dans l'ordre esthétique. Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : Le monde est ma représentation³⁴⁸.

Gourmont fait appel à la philosophie de Schopenhauer pour justifier cet idéalisme ; mais les déformations qu'il fait subir à cette pensée sont nombreuses. Du *Monde comme volonté et comme représentation*, Gourmont ne retient que le monde comme représentation, contre l'avertissement de Schopenhauer qui voyait dans la liaison indissoluble de la volonté et de la représentation (l'une n'existant que par l'autre) l'originalité de son système par rapport à l'idéalisme fichtéen ou au matérialisme de son époque. Pour Schopenhauer, il existe des vérités provisoires mais vérifiables, parce que le monde comme représentation, le monde phénoménal, obéit à la loi de causalité, étant déterminé par nos modes de perception, qui créent l'espace et le temps, conditions du monde. Par conséquent, le discours logique sur le monde est possible, l'expérience conceptuelle peut être partagée. En oubliant ce point de la doctrine de Schopenhauer, Gourmont la tire vers le fichtéisme que Schopenhauer abhorre ; le monde n'est plus que la création de chaque esprit, qui le reçoit de façon entièrement personnelle et incommunicable³⁴⁹ : « La relativité de l'extérieur étant bien établie, nul besoin, théoriquement, pour le moi, de se mêler à de problématiques contingences ; il se suffit à lui-même, et il le faut, puisqu'il est isolé de ses semblables autant que deux planètes du système solaire³⁵⁰. » Pour

³⁴⁸ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1896, p. 11-12.

³⁴⁹ Sur la critique de Fichte par Schopenhauer, voir par exemple Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818-1844), trad. fr., PUF, coll. Quadrige, 2003, p. 60-63.

³⁵⁰ Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893, p. 13-14.

André Karátson, résumant les analyses de Karl D. Uitti, ce que Gourmont retient de cette philosophie, c'est « une connaissance superficielle à laquelle il adapte ses idées symbolistes exposées dans les articles sur l'idéalisme : le monde est ma représentation, le réel déformé par la pensée, le libre développement de l'individu dans la série esthétique, la libre expression du moi, le pessimisme social aboutissant à la défense de l'art pour l'art³⁵¹. » De ces conceptions découlent bien des procédés et motifs symbolistes, qui y trouvent soit une cause, soit un alibi. Au niveau politique, l'idéalisme justifie l'anarchisme et l'aristocratisme, comme le constate lui-même Gourmont dans « Dernière Conséquence de l'Idéalisme » :

Ayant eu, ces derniers temps, quelques doutes sur la valeur, non point philosophique, mais morale et sociale, de l'idéalisme, je ne pus, malgré des méditations assidues, triompher de mes hésitations par la méthode de la logique directe. Et bien au contraire ; poussée à son extrême, la théorie idéaliste aboutissait, en mes déductions, pratiquement, au néronisme ou au fakirisme, selon qu'elle évolue en des intelligences actives ou en des intelligences passives ; socialement (comme je l'ai noté antérieurement), au despotisme ou à l'anarchie³⁵².

L'anarchie, en effet, règne de toutes les individualités, conduit mécaniquement, par l'application de la loi du plus fort, au despotisme, les esprits les plus originaux dominant les autres³⁵³. Dans le domaine de la forme et du style, l'idéalisme conduit à la théorie de la déformation : chaque auteur assimile le monde à sa façon, il le déforme selon le tain particulier de son miroir. Tout l'art consiste à déformer de manière originale :

Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements. L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. 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

³⁵¹ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Remy de Gourmont) », dans Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Méridiens / Klincksieck, 1989, p. 105 ; voir Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Université de Princeton / PUF, 1962.

³⁵² Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », MF, n° 51, mars 1894, p. 193. L'article est daté du 14 février 1894 ; il est repris dans Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900. Sur les rapports et le malentendu entre symbolisme et anarchie, voir Caroline Granier, « *Nous sommes des briseurs de formules* », éd. cit. Sur Jarry et l'anarchisme, voir HB, p. 235-251.

³⁵³ Voir Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893, p. 14-15.

individuel ; sa seule excuse est d'être original ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit se créer sa propre esthétique, — et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas.

Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art³⁵⁴.

L'idéalisme de Gourmont l'emmène bien loin de la théorie esthétique de Schopenhauer, qui voyait au contraire dans l'artiste un pur miroir du monde, débarrassé de tout élément contingent et ainsi capable d'inscrire dans ses œuvres les Idées immuables et intemporelles. Mais, dans le système symboliste, « la garantie littéraire est la manifestation d'une originalité³⁵⁵. » Le thème de la déformation, qui apparaît déjà dans le manifeste de Moréas³⁵⁶ et dont Jarry fera lui aussi la théorie, est capital dans cette optique³⁵⁷. Le vers libre n'est lui-même qu'une application du principe de la déformation : adapter le mètre à la pensée et à la singularité du rythme de chaque poète, de chaque moment, c'est préférer l'originalité à la tradition, c'est chercher à inscrire dans la forme du vers son individualité, comme le professe Gustave Kahn : « L'importance de cette technique nouvelle (en dehors de la mise en valeur d'harmonies forcément négligées) sera de permettre à tout vrai poète de concevoir en lui son vers, ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur³⁵⁸. » L'obscurité des œuvres symbolistes n'est alors elle-même conçue que comme la conséquence nécessaire de cette originalité radicale, comme le prétend Gourmont à propos des *Minutes de sable mémorial* de Jarry dans le compte rendu qu'il fait de cette publication dans *Le Mercure de France* d'octobre 1894 :

³⁵⁴ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, éd. cit., p. 12-13.

³⁵⁵ Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 15. Selon Nathalie Heinich, « L'artiste désormais n'est plus seulement celui qui *peut* être singulier, mais celui qui *doit* l'être, par principe, car cela fait désormais partie de sa définition normale : c'est l'un des nombreux paradoxes du statut de l'artiste en régime de singularité que de devoir être, si l'on peut dire, normalement exceptionnel » (Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, éd. cit., p. 112).

³⁵⁶ Moréas définit le héros du roman symboliste « un personnage unique [qui] se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament : en cette déformation git le seul *réel* » (« Le Symbolisme. Manifeste », éd. cit., p. 39).

³⁵⁷ Voir Alexia Kalantzis, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps », EA, n°s 111-112, 2006, p. 11-23.

³⁵⁸ Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, éd. cit., p. 167.

L'obscurité en écriture, quoi ? La préface de M. Jarry donne un système par lequel un anatomiste se guiderait, — mais avouons plutôt que l'obscurité n'est souvent que l'ombre même de notre ignorance ou de notre mauvais vouloir. Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure : toute œuvre d'art écrit, digne de ce nom, est obscure. Pour moi, Dieu merci ! s'il y a peu de choses neuves, il y en a beaucoup d'obscures ; ce sont les plus belles³⁵⁹.

L'auteur crée sa propre réalité, et il est normal que ses lecteurs doivent s'y adapter : toute singularité véritable nécessite une initiation. Mais, dans un renversement prévisible, le subjectivisme touche alors le lecteur, seul maître de son monde, et l'interprétation devient, comme la création, une déformation : si le monde n'est que ma représentation, tout homme est en soi créateur de forme ; il n'y a pas lieu de distinguer production et interprétation. Le lecteur est un auteur comme un autre : il ne fait que se lire dans le texte.

b. L'illusionnisme.

L'interprétation que Gourmont fait de Schopenhauer est tout à fait cohérente avec la pensée de Villiers de l'Isle-Adam, à qui est dédié *Sixtine*³⁶⁰. Gourmont en effet « a vu l'idéalisme allemand à travers le prisme déformant de la pensée villérienne³⁶¹ ». Villiers se veut d'abord un disciple de Hegel, dont l'idéalisme est objectif : si le monde est idéal, nos pensées en sont les fidèles reflets. C'est ce qu'affirme Césaire Lenoir :

L'IDÉE est donc la plus haute forme de la réalité : — et c'est la Réalité même, puisqu'elle participe de la nature des lois suréternelles, et pénètre les éléments des choses. D'où il suit qu'en étudiant simplement les filiations de l'Idée, j'étudierai les lois constitutives des choses, et mon raisonnement COÏNCIDERA, s'il est strict, avec l'ESSENCE même des choses, puisqu'il impliquera, en *contenu*, cette NÉCESSITÉ qui fait le fond des choses.

³⁵⁹ Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », MF, n° 58, octobre 1894, p. 177.

³⁶⁰ Gourmont fut l'un des plus grands admirateurs de Villiers ; voir A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 314-337.

³⁶¹ André Karátson, art. cité, p. 104.

En un mot, je suis, en tant que pensée, le miroir, la *Réflexion*, des lois universelles, ou, selon l'expression des théologiens, « je suis FAIT à l'image de Dieu » ! — Comprendre, c'est le reflet de créer³⁶².

Même enfermé dans son esprit, l'homme recréerait le monde selon des lois immuables. Mais le dénouement de *Claire Lenoir* laisse entrevoir un retournement complet de la situation. Madame Lenoir meurt d'une hallucination lui présentant son mari, sous les traits d'un sauvage, tenant à la main la tête de son amant. Or, lorsque Tribulat Bonhomet observe les yeux de son cadavre, il y découvre, impressionnée comme par une image réelle, la dernière vision fantasmagorique de Claire Lenoir. Dans un renversement de l'ordre du monde, c'est l'esprit humain qui projette au dehors ses fantasmagories, qui deviennent aussi réelles, aussi palpables que l'univers. C'est ce que Raitt nomme l'illusionnisme, la projection de la pensée dans la réalité : « Bonhomet a bel et bien établi que la vision de Claire était réelle parce qu'elle l'a crue telle, et c'est là la leçon de toute l'histoire³⁶³. » Au centre de l'idéalisme de l'auteur de *L'Ève future*, il y a l'Illusion, la projection par la monade humaine de ses fantaisies sur les parois de sa prison :

Donc, n'oubliez plus que nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux ; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses ; nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature ! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'Illusion où le captivent ses sens dérisoires³⁶⁴ !

Dans ce monadisme total, l'homme ne fait plus un avec l'univers, il ne peut concevoir, pur miroir, l'Esprit du monde en lui ; il n'est plus qu'un projecteur d'images qu'il croit être la réalité.

³⁶² Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet* (1887), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 181-182.

³⁶³ A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 247.

³⁶⁴ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 839-840.

c. Une « réalité meilleure ».

Conformément à l'idéalisme qui informe leur vision de la communication littéraire, les théoriciens du symbolisme font de la littérature le moyen de créer, par la puissance du Verbe, un monde à part, ajouté au monde réel et plus riche que lui : « La folie de l'Artiste est plus haute : elle est plus joyeuse. Elle est à connaître la réalité commune, et, librement, à dresser, plus haut, une réalité meilleure³⁶⁵. » Ce que l'on nomme réalité n'est qu'un consensus entre les hommes, une réalité *démocratique* et par là simpliste ; les créateurs peuvent représenter, et donc créer, dans leurs œuvres des mondes plus beaux et plus complexes que ceux de la foule. Le monde tel que nous le connaissons n'est alors que la base d'une réinterprétation idéaliste qui suggère, parallèlement à la réalité quotidienne, un univers supplémentaire :

M. Mallarmé voyait ce monde de nos réalités, et, au dessus, le monde plus joyeux de l'Art : cette double vision, simultanée, elle tient l'explication de l'œuvre prochaine. Déjà, aux débuts, il voulait évoquer le monde supérieur, désiré [...]. Noterai-je, dans les vers anciens, quelque autre qualité du poète ? Une tendance à voir toutes choses comme des symboles. Un hôpital ? c'est notre vie. Le sonneur ? c'est le poète invoquant l'idéal. La rose ? c'est Hérodiade. [...] voici déjà la vie entière considérée sous un double aspect, réel et fictif. L'artiste voit constamment, avec une égale sûreté, les deux mondes : et il transpose dans l'Art toute réalité sensible³⁶⁶.

Le texte est conçu comme la recreation esthétique du monde, comme une interprétation alchimique de la réalité commune. Rimbaud avait placé les premiers jalons de cette pratique dans son « Alchimie du verbe » :

Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

³⁶⁵ Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », *La Vogue*, 5-12 et 12-19 juillet 1886 ; repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 115.

³⁶⁶ *Idem*, p. 103.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots³⁶⁷ !

Au surnaturalisme romantique, « qui postule, au-delà du monde sensible, un autre monde placé sous le signe de l'unité par la loi de l'universelle harmonie³⁶⁸ » et qu'exploite encore Baudelaire dans son sonnet « Correspondances », le symbolisme substitue ainsi une forme de surnaturalisme singulier, chaque auteur créant un monde spirituel personnel par son œuvre. D'où la lecture psychologique des poèmes de Mallarmé par Wyzewa, ou la définition de la poésie et du vers libre comme des méthodes pour fixer les mouvements les plus légers de l'âme du poète : le monde commun, conçu comme une simple réalité de consensus, sert de base à la rêverie analogique du poète et lui offre des signes de son propre Moi. Les symboles deviennent singuliers pour les tenants d'un monadisme total, tandis que ceux qui croient encore à une harmonie divine préétablie retrouvent dans ce monde supplémentaire le surnaturel des romantiques — ceci en raison de l'ambivalence de la notion de correspondance³⁶⁹.

Enragues, le héros de *Sixtine* de Gourmont, qui met au dessus de toute philosophie le *cogito ergo sum* de Descartes, s'amuse ainsi à concrétiser ses visions :

J'ai de particulières facultés de vision et maintes fois je vous appelai près de moi par des magies. L'objet auquel je pense très fortement s'incorpore devant mes yeux en une forme visible, et à mes sens tactiles en une palpable matérialité, quelquefois. J'ai senti des présences de personnes certainement bien loin de moi, selon le commun jugement, et cela ne m'étonne point, car la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie. Vraie ou fausse, pour moi, cela est bien indifférent, je ne m'en inquiète guère³⁷⁰.

L'art même « n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde³⁷¹ », c'est une forme particulière d'illusionnisme, qui n'est que la conséquence ultime de la parole orpheline : si l'auteur peut s'absenter de son œuvre, si la voix peut être séparée du corps qui la prononce, la totalité des expériences humaines perd toute garantie de réalité. Villiers est interprété par la génération de Jarry comme le chantre du monadisme spirituel ; Valéry écrit ainsi à son propos :

³⁶⁷ Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer* (1873), dans *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 141.

³⁶⁸ Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Dunod, 1993, p. 70.

³⁶⁹ *Idem*, p. 75.

³⁷⁰ Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890, p. 66.

³⁷¹ *Idem*, p. 75-76.

Il connut qu'il n'est d'autre univers que la conception même qui s'en réfléchit dans la Pensée. Il se comprit enfermé dans les illusions, et se confina, un jour, dans la haute parole écrite à son plus beau drame : Illusion pour Illusion³⁷²...

Cette théorie informe ainsi la réception des auteurs du canon du symbolisme ; Teodor de Wyzewa interprète la doctrine de Mallarmé et sa notion de Fiction comme un idéalisme total, ses poèmes disant la capacité de l'homme à projeter le monde qu'il crée en son esprit sur la toile du monde :

Notre âme est un atelier d'incessantes fictions, souverainement joyeuses lorsque nous les connaissons notre créature. Inondante joie de la création, délice du poète arraché aux intérêts qui aveuglent, orgueil dernier d'être un œil librement voyant, et voyant les rêves qu'il projette : tel est le sujet des poèmes que nous a offert M. Mallarmé³⁷³.

Tout homme est l'auteur de l'univers qui l'entoure : les génies savent jouer de cette Fiction et se donner les rêves qu'ils souhaitent, tel le Faune : « À son aise il rappellera les nymphes lascives onduleuses, créations bien-aimées de ses yeux³⁷⁴. » Les autres subissent un monde qu'ils croient extérieur à eux-mêmes, alors que ce que nous appelons réel n'est qu'une coquille vide, une forme illusoire qui fait l'objet de toutes nos interprétations.

De nombreux écrivains mettent ce principe en application. Valéry propose en 1890, dans la préface inédite à l'un de ses premiers projets de recueil poétique intitulé *Chorus mysticus*, une telle superposition du rêve à la réalité : « La vie à travers un vitrail d'église, considérée ; les naturelles splendeurs des astres et des êtres artificiellement assimilées à des cérémonies de culte, puis le plaisir indicible et quelque peu sacrilège de jouer avec les techniques paroles du rite et les mots si délicieux qui désignent les objets sacrés m'ont amené à ces essais de poésie liturgique³⁷⁵. » En transposant les symboles de la liturgie sur le monde, on peut ainsi produire une réalité onirique singulière. Saint-Pol-Roux reviendra de cette méthode, reniant au début du troisième tome des *Reposoirs de la Procession* cette déformation de la réalité vue au travers

³⁷² Paul Valéry, conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, prononcée le 5 février 1892 devant l'Association languedocienne à la mairie de Montpellier, reproduite dans *Œuvres*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1755.

³⁷³ Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », art. cité, p. 105.

³⁷⁴ *Idem*, p. 105.

³⁷⁵ Cité dans Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 61.

d'un prisme déformant qui prend également la forme d'un vitrail³⁷⁶. Adolphe Retté quant à lui ouvre *Thulé des brumes* en 1891 sur une citation d'« Egœus le Métaphysicien » qui renverse l'ordre du monde, mettant l'illusion au dessus de la réalité :

Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement comme des visions, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement, mon unique et entière existence elle-même³⁷⁷...

Cette visée de réinterprétation de la réalité, Mallarmé la nomme « Transposition³⁷⁸ ». Nous verrons que Jarry accorde une grande importance à ce principe, que l'on peut placer au centre de la notion de pataphysique³⁷⁹. Les conséquences de cet idéalisme radical sont multiples. Elles tendent tout d'abord à confirmer l'autonomie de l'espace littéraire symboliste, par la création d'univers singuliers et concurrents de la réalité traditionnelle³⁸⁰. Elles effacent ensuite la limite entre auteurs et lecteurs : les écrivains ne sont que des hommes qui ont la particularité de matérialiser sur le papier leur vision du monde ; mais toute perception est une création. Il n'y a pas de différence entre herméneutique et poétique : la lecture est elle-même une forme d'illusionnisme, le lecteur projetant sur l'œuvre uniquement ce qu'il contient déjà en lui. Reste à savoir comment fonctionne cette herméneutique généralisée, qui fait de tout être le centre d'un monde produit par son esprit.

d. L'objet vide : la psychologie de l'amour comme réflexion herméneutique.

Il est à cette époque un modèle de cette relation herméneutique vide : la femme, objet de toutes les attentions, signe fermé pour ses misérables amants qui tentent de saisir le sens de ses actions. La femme fonctionne comme une image du monde privé d'essence ; la relation amoureuse est le prototype de la situation de l'homme dans l'univers, comme le note de façon très perspicace Remy de Gourmont en analysant la misogynie de Schopenhauer :

³⁷⁶ Saint-Pol-Roux, « Le Poète au vitrail », *Les Reposoirs de la Procession*, t. III, *Les Féeries intérieures* (1907), Mortemart, Rougerie, 1981, p. 13-15.

³⁷⁷ Adolphe Retté, *Thulé des brumes*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1891, p. 7.

³⁷⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 211.

³⁷⁹ Voir ci-dessous, p. 483 *sqq.*

³⁸⁰ Voir à ce sujet le chapitre de Pierre Bourdieu intitulé « La genèse historique de l'esthétique pure », dans *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 465-509.

Ayant étudié de près les femmes, Schopenhauer put établir sa théorie de l'Inconscient ; il avait compris que l'Intelligence peut coïncider avec l'automatisme. Son Dieu-Monde est une femme élevée à l'infini, — genre de Dieu fort dangereux et sous le gouvernement duquel il faut s'attendre à toutes sortes de cataclysme, Dieu inconnaissable pour l'humanité et inconnaissable pour lui-même³⁸¹.

En étudiant les relations amoureuses, l'écrivain peut donc comprendre le fonctionnement de la vie de l'homme dans un monde sans transcendance ; la psychologie de l'amour devient une métaphysique en action. Mais pour atteindre ce but, il faut d'abord vider la femme de toute intériorité, s'assurer que rien ne viendra jamais apporter la solution de l'énigme à ses interprètes. La misogynie des écrits de Baudelaire allait déjà dans ce sens : pour lui, « la Femme est nécessairement méprisable, parce qu'elle est beaucoup plus proche de la nature que l'homme ; [...] elle se trouve réduite à son corps, et l'univers de la vie spirituelle lui est absolument fermé³⁸². » C'est ce qu'accomplit l'Edison de Villiers en faisant de la mondaine un sphinx sans âme :

Et puis, la « conscience » d'une femme ! — d'une *mondaine*, veux-je dire !... — Oh ! oh ! comme vous y allez ! C'est une idée qui fut capable de faire hésiter un concile. [...] Ce n'est qu'être *préférée* qu'elle désire. Voilà l'unique mot de ce sphinx³⁸³.

Nombreux sont les écrivains, à la fin du siècle, qui poursuivent la misogynie de Villiers ou de Schopenhauer³⁸⁴. Aurier fait de « la Parisienne » « la poupée la plus poupée³⁸⁵ », un être sans âme à qui nous devons prêter l'existence :

Soyez donc, ainsi que moi, raisonnables et ne prenez point au tragique la pseudo-vitalité de ce merveilleux petit automate si adorablement joli que le bon Dieu vous donna pour vous amuser. Jouez avec votre poupée, complaisez-vous à lui attribuer des sentiments qu'elle ne saurait avoir, à la vivifier par vos imaginations, mais prenez garde

³⁸¹ Remy de Gourmont, *Le Fantôme* (1893), dans *Le Pèlerin du silence* (1896), quinzième édition, Mercure de France, s.d., p. 66-67.

³⁸² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* (1977), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 157.

³⁸³ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 863.

³⁸⁴ Voir Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993.

³⁸⁵ G.-Albert Aurier, « L'impressionnisme : Claude Monet » (1892), *Textes critiques*, éd. cit., p. 40.

de prendre tout cela trop au sérieux, car vous seriez ridicules comme des enfants qui, les larmes aux yeux et les poings tendus, invectivent un irresponsable joujou³⁸⁶ !...

Dans un dialogue sur l'amour datant de 1896, Marcel Schwob brode également sur les amants pygmaliens qui aiment dans leurs maîtresses l'image qu'ils y projettent :

L'homme intelligent imagina l'apparence de l'amour. C'est l'amoureux qui tend aux yeux des femmes l'image qu'il s'est faite de l'amante. C'est sur cette image créée par le Moi que la femme essaye de se modeler. C'est dans l'esprit de son amant que réside l'amoureuse idéale dont les gestes sont imités par l'amoureuse. Et si l'homme, déçu, s'aperçoit que les mouvements sont des motions de marionnettes et que les sentiments ont la fluidité des ombres, c'est lui-même qui se trompe lui-même, car il n'étudie que l'image qu'il a projetée. Hélas ! moi seul j'existe et il faut bien que mes illusions dépendent de moi³⁸⁷.

Maurice Beaubourg, dans *L'Image*, met en scène en 1894 un mari accusé de préférer à son épouse l'image qu'il a conservée d'elle dans son esprit, telle qu'elle était plus jeune ; il finit par l'assassiner, retrouvant dans son cadavre cette image adorée³⁸⁸. Le pygmaliisme littéraire est également au cœur de *Sixtine*, symbolisé par l'écriture de *L'Adorant*. Entragues transpose dans ce conte sa relation avec Sixtine ; il en résume ainsi le sujet :

L'Homme, un prisonnier, concrétant en lui l'idée de l'âme confinée dans sa geôle de chair, presque ignorante du monde extérieur dont elle refaçonne à son gré la vision vague apportée par les sens ; la Femme, une madone, une statue que l'amour du prisonnier a douée de la vie, de la sensibilité et qui devient pour lui aussi réellement existante qu'une créature de Dieu. Et sur ce thème toutes les divagations de l'amour, du rêve et de la folie³⁸⁹.

³⁸⁶ *Idem*, p. 46.

³⁸⁷ Marcel Schwob, « L'Amour » (1896), *Œuvres*, éd. cit., p. 638.

³⁸⁸ Maurice Beaubourg, *L'Image*, Ollendorff, 1894 ; Jacques Robichez fournit un résumé de cette pièce dans *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957, p. 510-511.

³⁸⁹ Remy de Gourmont, *Sixtine*, éd. cit., p. 88.

On retrouve ici tous les éléments de *L'Ève future* : l'homme, monade prisonnière de ses illusions, prête vie à une statue vide par le miracle de sa foi³⁹⁰. La femme devient alors elle-même une incarnation de la parole orpheline : une forme vide de tout contenu, livrée à notre interprétation. L'amoureux symboliste, égoïste, ne cherche en elle qu'un simulacre, une belle apparence, « trame délicieuse où broder nos fantaisies³⁹¹ ». Ce que Lord Ewald aime en Alicia, comme le montre Edison, « c'est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, et qui n'est que votre âme dédoublée en elle³⁹². » Ce double qui vient habiter le corps féminin, c'est le Moi diffracté par les miroirs de l'andréide, présenté sous des jours nouveaux. Les relations amoureuses forment ainsi un laboratoire idéal d'expérimentation des phénomènes d'interprétation dans un monde sans Dieu, où les apparences ne renvoient à aucune transcendance, où tout sens n'est produit que par l'interprète, sans préexister à sa lecture. Les *Histoires magiques* de Gourmont ne sont ainsi qu'une série de variations sur ce thème : les personnages, les situations changent, mais le problème central reste celui de l'interprétation des gestes de l'autre féminin³⁹³.

Mais c'est dans *Sixtine* que Gourmont pose le plus strictement l'équivalence entre l'interprétation de l'être féminin — fuyant, on le sait depuis *Manon Lescaut* — et l'herméneutique littéraire, et fait de la première le modèle de la seconde. Entragues ne fait que tenter de donner une cohérence aux actes de Sixtine ; il tente d'analyser ses faits et gestes comme un savant devant une équation : « Depuis trois jours, je n'ai plus que des inquiétudes de mathématicien penché sur d'insolubles x ³⁹⁴. » Le modèle des mathématiques permet de penser la quête de sens comme un jeu de la pensée : il s'agit pour Entragues de relier entre eux les indices laissés par Sixtine, et de les arranger de la manière la plus logique possible. Mais l'inconnue, symbolisée par le signe x , est surtout un symbole parfait du sens conçu non plus comme un objet donné dans le texte, mais comme une absence, que le lecteur doit *construire* par ses efforts interprétatifs, et qui n'est jamais qu'une hypothèse non vérifiable. Ce symbole,

³⁹⁰ Dans *Le Roman célibataire*, *L'Adorant* est considéré comme une matrice des romans décadents, un « noyau de virtualité narrative » (Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeanine Paque, *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Corti, 1996, p. 94).

³⁹¹ Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, éd. cit., p. 245. Raynaud consacre un chapitre entier à ce sujet : « L'expression de l'amour chez les poètes symbolistes », p. 241-274.

³⁹² Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Cœuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 841.

³⁹³ Remy de Gourmont, *Histoires magiques*, Mercure de France, 1894.

³⁹⁴ Remy de Gourmont, *Sixtine*, éd. cit., p. 97.

Gourmont l'emprunte peut-être à Théodule Ribot, pour qui chez Schopenhauer un « principe inconnu, une x , qu'aucun terme ne peut traduire, mais dont le mot *volonté*, — au sens très-général de force — est l'expression la moins inexacte, explique l'univers³⁹⁵. » Gourmont connaît en effet principalement la théorie de Schopenhauer à travers la lecture de Ribot ; Schopenhauer n'aurait pas accepté cette définition, qu'il réservait à la chose en soi chez Kant : « pour Kant, la chose en soi devient une inconnue = X ³⁹⁶ ». Lui-même faisait au contraire de la Volonté notre être propre, inconnaissable mais intime : « ce terme, loin de représenter à nos yeux un x inconnu, indique au contraire ce qui, par un côté du moins, nous est infiniment plus connu et plus familier que tout le reste³⁹⁷. » L' x , l'inconditionné que l'on ne peut dire, apparaît également chez Jules Laforgue, qui l'emprunte à la philosophie de Hartmann (« X en soi³⁹⁸ ? »), dans *Les Blasphèmes* de Richepin (« Vous ne connaissez pas le grand X ³⁹⁹ ! ») et chez Villiers, qui définit par exemple son roman inachevé *Isis* comme « la formule collective d'une série de romans philosophiques ; c'est l' x d'un problème et d'un idéal ; c'est le grand inconnu⁴⁰⁰. » L'inconnue féminine est l'image de la situation de l'homme dans le monde, livré aux apparences d'une nature déceptive et vide de sens. La lecture fonctionne comme toute expérience sur ce modèle du vide central : lire un livre relève de la même herméneutique que de tenter de comprendre les actions d'une femme. L'observateur en est réduit à faire des hypothèses, à tourner autour d'un objet vide dont il ne connaît que l'apparence, apparence qu'il produit lui-même. Lord Ewald, dans *L'Ève future*, se désespère de cette quête de l'essence vouée à l'échec, de ces liaisons amoureuses fondées sur l'illusion, du vide au cœur des femmes ; mais Edison lui montre au contraire la virtualité de plaisirs impliquée par cette situation :

Je vous ai démontré, répondit-il, que dans l'Amour-passion, tout n'était que vanité sur mensonge, illusion sur inconscience, maladie sur mirage. — Aimer zéro, dites-vous ? Encore une fois, qu'importe, si vous êtes l'unité placée devant ce zéro, comme vous

³⁹⁵ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Germer Baillière, 1874, p. 149.

³⁹⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. cit., p. 691.

³⁹⁷ *Idem*, p. 1040.

³⁹⁸ Jules Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes* (1885), Gallimard, coll. Poésie, 1979, p. 38.

³⁹⁹ Jean Richepin, « Le mystère de la création », *Les Blasphèmes* (1884), Fasquelle, 1916, p. 70.

⁴⁰⁰ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Isis* (1862), dans *CŒuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 101.

l'êtes, d'ores et déjà, devant tous les zéros de la vie — et si c'est, enfin, le seul qui ne vous désenchante ni ne vous trahisse⁴⁰¹ ?

Le pygmalionisme est la solution au désespoir, à la tromperie des apparences : puisque toute réalité est le fruit de notre esprit, que nous sommes le seul élément positif à pouvoir donner de la valeur aux apparences qui nous entourent, il suffit de leur accorder notre croyance pour les voir devenir *réellement* telles que nous les voulons. Les projections fantomatiques de l'esprit n'ont pas d'autre réalité que celle qu'on leur prête : l'interprétation elle-même devient un problème de *foi*.

e. la foi littéraire.

L'apport majeur de l'illusionnisme dans la construction de l'espace littéraire symboliste consiste ainsi à considérer la totalité des hommes comme des lecteurs ou des interprètes. La création artistique n'est qu'une forme spécifique de concrétisation de sa réalité ; l'activité spirituelle de l'homme consiste tout entière en cette création constante du monde qui l'entoure. Tout le poids de l'interprétation repose donc désormais sur le lecteur : face à la disparition de l'auteur, face à l'effacement des mécanismes sociaux de légitimation du sens d'un texte, il ne lui reste plus que la foi pour construire ses interprétations. Ayant déterminé que l'enregistrement des paroles prononcées aux temps bibliques n'aurait aucun sens aujourd'hui, Edison, dans *L'Ève future*, constate que les rédacteurs des livres sacrés se sont contentés d'une trace écrite pour communiquer leur message :

Il est à remarquer, reprit-il, que le Verbe divin semble avoir fait peu d'état des côtés extérieurs et sensibles de l'écriture et de la parole. Il n'écrivit qu'une seule fois — et, encore, sur la terre. Sans doute n'estimait-il, dans la vibration du mot, que cet insaisissable *au-delà*, dont le magnétisme inspiré de la Foi peut pénétrer un vocable dans l'instant où on le profère. Qui sait si le reste n'est pas de peu d'importance, en effet⁴⁰² ?

Le verbe sacré ne fonctionne que rediva par une voix « inspiré[e] de la Foi », empreinte de magnétisme, d'un fluide qui la met en communication avec un autre monde — idée qui sera d'une importance capitale, à la fin du roman, pour tenter de repenser le personnage de

⁴⁰¹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 916.

⁴⁰² *Idem*, p. 775.

l'andréide et l'amour que lui porte Lord Ewald. Le verbe prend un sens, ici et maintenant, d'un acte de foi au-delà du mot, un acte intentionnel que le phonographe est impuissant à cliquer. Villiers tire alors les conséquences ultimes de l'illusionnisme : si le monde est entièrement spirituel, création singulière de l'esprit qui l'habite, il suffit de croire en Dieu, de croire en une transcendance, pour en provoquer l'apparition en son univers :

Mais, en celui qui la réfléchit, l'Idée-vive de Dieu n'apparaît qu'au degré seul où la foi du voyant *peut* l'évoquer. Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'Illusion, ni en quoi consiste la Réalité⁴⁰³.

C'est déjà le sens du conte « Véra » dans sa version définitive (après la révision de 1876), ce « petit chef-d'œuvre » selon des Esseintes, cette étude de la volonté qui « démontrait sa puissance qui parvenait même à saturer l'atmosphère, à imposer sa foi aux choses ambiantes⁴⁰⁴ » : un mari peut concentrer sa volonté au point de produire la matérialisation de l'idée de sa défunte épouse — sens contraire à celui de la première version de 1874, qui laissait planer la possibilité d'une visite de l'esprit de la jeune femme⁴⁰⁵. Dès lors, l'andréide est pour Edison l'occasion d'une expérience : prouver que l'Idéal peut s'incarner dans un automate inanimé, du moment que la foi d'un spectateur lui prête son âme :

Illusion pour illusion, l'Être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE ! Affirmez-le, d'un peu de votre foi vive, comme vous affirmez l'être, après tout si relatif, de toutes les illusions qui vous entourent⁴⁰⁶.

Edison propose à Lord Ewald une machine d'illusion, qui ne peut fonctionner que par l'apport sémantique de son interlocuteur ; mais il sous-entend que toute relation humaine fonctionne sur ce mode : on n'aime jamais que des objets dont les formes répondent à nos attentes. Le seul inconvénient du monde, c'est qu'il peut encore défier nos conceptions : telle belle apparence parlera, et détruira l'illusion de beauté absolue de son visage. La parole est une forme de malédiction pour l'esthète, dans la mesure où elle participe d'un autre monde que

⁴⁰³ *Id.*, p. 789.

⁴⁰⁴ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884), GF-Flammarion, 1978, p. 217.

⁴⁰⁵ Voir la notice de ce conte dans les *Œuvres complètes* de Villiers, t. I, éd. cit., p. 1264-1268.

⁴⁰⁶ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 842.

celui des apparences, et semble briser la monade, en permettant à autrui de pénétrer son propre espace mental. C'est pourquoi Lord Ewald ne peut supporter la non-coïncidence entre la beauté de sa bien-aimée, Alicia, et sa stupidité, qui se répand dans l'air par ses paroles. La parole est le signe d'une essence, elle dévoile pour Lord Ewald une intériorité qui devrait rester un secret, ou être aussi parfaite que l'enveloppe. Mais Edison ne croit pas à cette opposition entre apparence et essence : il n'y a jamais que des apparences, des illusions ; le tout est de réussir à faire coïncider le monde que l'on produit avec celui que l'on souhaiterait habiter. Ce qui est caché derrière les apparences, ce n'est que soi, un double, un jumeau de son esprit. Si la parole semble pour Lord Ewald l'expression de l'essence véritable, c'est la parole qu'il faut rendre artificielle, afin de la faire correspondre avec les attentes du jeune homme. L'être qu'il lui propose de construire est tout artifice : Hadaly n'est pas divisée entre un esprit et un corps. La description de tous les éléments qui la compose assure Lord Ewald qu'elle n'est que matérielle ; sa voix est le produit d'un appareil enregistreur, d'un phonographe, qui matérialise sur un rouleau ses paroles — phonographe situé symboliquement dans ses poumons, remplaçant la pneuma humaine⁴⁰⁷. Hadaly est la parole devenue elle aussi artificielle, la parole qui ne révèle plus une essence vile, mais la parole parfaite telle que la souhaite l'interlocuteur, et qui dépend entièrement de la foi de celui qui la contemple : « Si tu doutes de mon être, je suis perdue⁴⁰⁸ », déclare Hadaly au jeune Lord.

La relation entre Ewald et Hadaly définit une nouvelle forme de communication, dans laquelle le sens est entièrement produit par le lecteur. Il n'y a jamais de transcendance, car il n'y a que le vide en face de soi ; la communication ne s'effectue jamais qu'entre soi et son double idéalisée, l'image de l'auteur que l'on projette de l'autre côté du texte. Le sens ne peut naître que dans la foi du lecteur, la foi qu'il y a une intention en face de lui, la foi que ce qu'il contemple sont des signes tracés pour lui dire quelque chose. La séparation de l'esprit et du corps, l'autonomie du texte, permet alors le retour d'une réflexion de type rhétorique : une réflexion sur la façon de provoquer un effet, indépendamment d'une vérité qui n'existe pas. Il s'agit pour le poète de faire croire, non de faire accéder à une vérité transcendante ; de faire produire au lecteur une idée, non de la transmettre. La communication littéraire peut alors être conçue dans l'espace littéraire symboliste comme une production d'effets, non comme une

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 911.

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 991.

translation d'idées ; les pensées sont strictement personnelles, incommunicables de monade à monade ; on ne peut que faire produire à chacun, par le langage, des substituts, des doubles, des reflets. Le règne de la parole artificielle permet même ce qui semblait impensable auparavant : faire naître une pensée qui n'a pas de correspondant chez l'auteur ; créer un texte vide, sans intention, mais dont la forme produise chez chacun des pensées différentes et incontrôlables. La parole orpheline signifie que l'origine est secondaire, inessentielle dans la production du sens ; elle peut servir à faire penser différemment, à orienter la pensée, mais elle n'est elle-même qu'un instrument au service du sens, un instrument parmi d'autre dans la production sémantique.

f. L'inconscience centrale ou la paranoïa interprétative.

Mais face au vide du monde en face de soi, il y a un autre vide, en son propre sein. Les facultés d'interprétation de l'homme relèvent d'une partie subconsciente de son esprit : « l'inconscience joue un si grand rôle dans les opérations intellectuelles ; — je crois même qu'elle joue le premier de tous, celui d'impératrice-reine⁴⁰⁹ ! » Le lecteur a beau être le seul créateur du monde en face de lui, il se voit forcé d'obéir à une instance interne qu'il ne connaît pas lui-même, reflet du vide de l'univers. C'est le mystérieux « CE⁴¹⁰ » de Villiers qui écoute au fond de nous et qui est la seule source du sens :

Qu'importe le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, la minute où telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est, de siècle en siècle, *que selon l'être qui la réfléchit* ? Ceux-là qui ne sauront jamais *lire*, auraient-ils su jamais *entendre*⁴¹¹ ?...

La parole orpheline n'est pas le signe de la disparition du sens originel : ce sens originel n'a jamais existé. Toujours, de tout temps, c'est l'homme qui a produit le sens ; et la parole orpheline ne nous paraît vide que dans la mesure où « *c'est en nous que s'est fait le silence*⁴¹². » Les hommes ne savent plus lire, ils ne savent plus entendre : le positivisme a desséché en eux la capacité de rêverie qui est la condition de tout sens ; ils sont victimes d'une véritable *surdité intellectuelle*. C'est pourquoi Edison attend pour animer Hadaly un être digne de l'écouter ;

⁴⁰⁹ Remy de Gourmont, répondant à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 138.

⁴¹⁰ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 777.

⁴¹¹ *Idem*, p. 776.

⁴¹² *Id.*, p. 777.

dans le monde moderne, Hadaly n'est qu'une machine, une poupée mécanique perfectionnée. Lord Ewald est la condition de l'animation d'Hadaly, de sa transformation en être idéal, car lui seul est encore capable d'une écoute suggestive.

Ce centre vide de l'homme, ce creux mystérieux qui le pousse à donner du sens aux objets qui l'entourent, Mallarmé le nomme le Mystère. Le matérialisme absolu qu'il a découvert lors de la crise de 1866 n'empêche pas le poète de faire du néant, qui creuse le langage et l'humanité, le moteur du mécanisme littéraire et de la fiction, jeu sans utilité mais indispensable à l'homme :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien⁴¹³.

Le « leurre » qu'est la littérature repose sur un néant, un agent caché rappelant le « CE » de Villiers. Comme chez l'auteur de *L'Ève future*, la « pièce principale ou rien » de la fiction littéraire n'est pas dans le livre, mais dans l'homme, volonté d'interprétation qui oblige la foule à chercher un sens à ce qui lui semble incompréhensible : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun ⁴¹⁴ ». Comme le montre Bertrand Marchal, ce centre occulte de l'homme ne représente pas une incapacité à lire : « Cette obscurité, qui est "au fond de tous", le poète inclus, est au contraire le mystère essentiel de l'homme, son génie inconscient. C'est ce génie, source obscure de toute signification, qui a créé les lettres, les mots, les dieux⁴¹⁵. » Ce vide au centre de l'homme, cet espace inconscient, est la condition de l'activité littéraire. Si le lecteur est capable de créer par lui-même, à partir des signes vides de l'écriture, un monde nouveau, c'est qu'il possède en lui ce creux, pur espace de virtualité, à partir duquel il peut s'évader de ce qui *est* pour produire un monde spirituel. L'inconscient est conçu à cette époque

⁴¹³ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 67.

⁴¹⁴ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 229.

⁴¹⁵ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, éd. cit., p. 473.

essentiellement comme une réserve, un espace supplémentaire, un lieu de rêverie, permettant à la signification de s'épanouir. Le très matérialiste Michel Bréal lui-même accepte les données de la « philosophie contemporaine », qui conçoit des états intermédiaires entre les phénomènes réflexes et la conscience réfléchie, pour faire d'une « volonté obscure, mais persévérante » la cause fondamentale des lois du langage, synthèse de « milliers, de millions, de milliards d'essais », tâtonnements inconscients de tout un peuple⁴¹⁶. La création d'une littérature reposant sur le principe de la suggestion ne pouvait fonctionner qu'en construisant théoriquement les conditions de sa réception : en valorisant le surgissement du sens à partir d'une source inconnue et invisible située dans le lecteur lui-même. Le néant ou l'inconscient ne sont qu'une seule et même chose : la promesse d'une réserve infinie de significations. Le centre creux de l'homme tend ainsi à provoquer l'interprétation de tout objet, conduisant à une forme de paranoïa herméneutique⁴¹⁷.

Le terme de « paranoïa », apparu tardivement dans le lexique médical français (il prend son sens moderne dans la traduction du *Traité clinique des maladies mentales* de Krafft-Ebing en 1897, après avoir été introduit dans des articles de revues savantes), n'est pas utilisé par ces auteurs ; mais la « folie systématique » que ce terme recouvre est bien connue à l'époque, comme l'atteste le cours de philosophie de Bergson, que Jarry a suivi au Lycée Henri IV entre 1891 et 1893. Tentant de classer les maladies mentales, Bergson déclare :

Tout d'abord, au début, dans une 1^{re} classe nous mettrons tous ceux qui systématisent trop et qui construisent des systèmes plus complexes, plus précis que la réalité ne le permet, sous l'influence d'une passion dominante. Les persécutés sont des exemples de ce type.

Ce qui caractérise en effet le persécuté, c'est de voir partout des actes d'hostilité dirigés contre lui, et de reconnaître ces actes dans des faits absolument insignifiants. Il devient comme un centre autour duquel gravite le monde⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Michel Bréal, *Essai de sémantique (science des significations)*, Hachette, 1897, p. 7.

⁴¹⁷ On doit faire la distinction entre cette forme de paranoïa interprétative et celle que développeront les surréalistes, en particulier Dali, au XX^e siècle : si la paranoïa herméneutique des symbolistes partage des caractéristiques avec celle des surréalistes, elle n'est pas fondée sur les mêmes présupposés médicaux et ne mène pas à une poétique semblable.

⁴¹⁸ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, Ms 21133-B'-I-13 (5/6), Fonds Jacques Doucet, p. 7-8.

On reconnaît dans le persécuté le lecteur symboliste, « centre autour duquel gravite le monde » qu'il projette autour de lui, et dans lequel il ne peut que se lire. Huysmans déjà avait fait de Des Esseintes une victime de la « manie raisonnante⁴¹⁹ », qui plaque sur les formes des fleurs celles des maladies vénériennes, constatant des analogies là où elles n'existent pas. Habitué aux « mentalités complexes », adepte de « l'anatomie littéraire », Entragues, le héros de *Sixtine*, est également conscient de porter en lui les symptômes de cette maladie de l'interprétation qui tend à voir partout des signes d'une cohérence d'ordre supérieure, à faire de chaque objet du monde une allégorie :

Prosateur strict et toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signification exacte, il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne foi qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude en face de tels mots de conversation, vêtements de vanités pures. La conscience de ce travers ne l'en avait pas guéri, ni la punition de se répéter après chaque faute, ce *meâ culpâ*, arrangé d'après Goethe à son usage personnel : « Quand il entend des mots, Entragues croit toujours qu'il y a une pensée dedans⁴²⁰. »

Cette maladie de l'interprétation donne lieu à une métaphore végétale : les paroles de Sixtine sont comme des noix que l'on abat à coup de pierre — certains fruits peuvent se révéler vides ; certains signes peuvent n'être que des apparences. Doutant des capacités intellectuelles de Sixtine d'après ses premières paroles, Entragues poursuit sa quête de sens en interrogeant plusieurs fois son amie : « La noix était peut-être vide, il jeta un caillou dans l'arbre pour en faire pleuvoir quelques autres⁴²¹. » Lorsque l'attitude de Sixtine à son égard lui fait développer une jalousie morbide, il se met à interpréter avidement tous les faits et gestes de sa muse, désirant se prouver à lui-même sa tromperie ; mais il s'aperçoit ici encore que son attitude relève peut-être d'une forme d'interprétation malade : « N'était-ce point, vraiment, cette fois, la vieille maladie des noix vides⁴²² ? » Entragues est prisonnier d'un monde fondé sur le modèle herméneutique symboliste. Mallarmé lui-même, dans « Le Démon de l'analogie » que Des

⁴¹⁹ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, éd. cit., p. 140.

⁴²⁰ Remy de Gourmont, *Sixtine*, éd. cit., p. 10-11.

⁴²¹ *Idem*, p. 11.

⁴²² *Id.*, p. 45.

Esseintes voyait comme l'un de ses « chefs-d'œuvre⁴²³ », décrit cette maladie interprétative, le narrateur imposant sur la vitrine d'un luthier sa rêverie sur « l'inexplicable Pénultième » qui le hante⁴²⁴ : la paranoïa herméneutique permet de décrire un espace imaginaire d'autonomie des signes. Dans cet univers sans transcendance, tout objet peut être interprété comme une parole orpheline ; toute chose peut être lue comme un signe caché : c'est le règne du signe autoréférentiel omniprésent.

g. Entre mystère et énigme.

Ce Mystère dans les Lettres tend ainsi à transformer tout texte en énigme. Il faut ici noter l'importance à l'époque de ce que l'on peut appeler le paradigme indiciaire⁴²⁵, ou paradigme de l'énigme, mis en place par Poe, l'inventeur des nouvelles policières et l'un des intercesseurs dont se réclame la génération symboliste de la dernière décennie du siècle. Le chevalier Dupin, le héros du « Double assassinat dans la rue Morgue », du « Mystère de Marie Roget » et de « La lettre volée », fonde le type de l'enquêteur amateur, qui parvient à unifier en une vision centralisante des indices épars et apparemment contradictoires ; mieux, il est capable de considérer comme un indice précisément ce qui échappe à la vision bornée des policiers professionnels, dépourvus de l'imagination nécessaire au véritable travail d'analyse. Un policier traditionnel ne sort pas du « cercle de sa spécialité⁴²⁶ » ; devant l'énormité du crime de la rue Morgue, les capacités intellectuelles classiques sont démunies :

Les gens de police sont confondus par l'absence apparente de motifs légitimant, non le meurtre en lui-même, mais l'atrocité du meurtre. Ils sont embarrassés aussi par l'impossibilité apparente de concilier les voix qui se disputaient avec ce fait qu'on n'a trouvé en haut de l'escalier d'autre personne que mademoiselle l'Espanaye, assassinée, et

⁴²³ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, éd. cit., p. 221.

⁴²⁴ Stéphane Mallarmé, *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 88. Voir ci-dessous, p. 575.

⁴²⁵ Voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (1986), trad. fr., Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989 ; Denis Thouard (éd.), *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007 ; Andrea Del Lungo, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle », dans Andrea Del Lungo et Boris Lyon-Caen (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Essais et savoirs, 2007, p. 5-21.

⁴²⁶ Edgar A. Poe, « La lettre volée » (1844, traduit par Baudelaire en 1856), *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 54.

qu'il n'y avait aucun moyen de sortir sans être vu des gens qui montaient l'escalier. [...] Ils ont commis la très grosse et très commune faute de confondre l'extraordinaire avec l'abstrus. Mais c'est justement en suivant ces déviations du cours ordinaire de la nature que la raison trouvera son chemin, si la chose est possible, et marchera vers la vérité⁴²⁷.

C'est l'incapacité à établir le motif du crime, à relier entre eux les différents indices à leur disposition, qui marque l'échec des policiers. Il leur manque une méthode d'interprétation analytique capable de trouver le centre de cohérence qui permet de donner un sens à des faits apparemment indépendants, méthode exposée par le narrateur de ces trois histoires, qui explique clairement la façon de procéder de Dupin. Cette méthode de déduction devient par extension une méthode d'interprétation universelle fondée sur le dysfonctionnement : le sens d'un crime, la résolution d'une énigme, sont découverts par la réduction des incohérences des différents témoignages, par la reconfiguration de ces éléments de la seule manière convenable. La résolution de l'énigme est le plus souvent une forme d'illumination : tous les éléments, de signes sans signifié (signes qu'il y a des signes, sémiotisés mais non actualisés), deviennent des signes avec une fonction définie ; d'indices, ils deviennent des preuves. Dans le « Double assassinat dans la rue Morgue », plusieurs témoins ne parviennent pas à s'accorder sur la nationalité, ni même le sexe, d'une voix entendue dans la pièce du crime⁴²⁸. Mais la résolution de l'énigme passe précisément par la réduction de cette apparente incohérence à une cohérence supérieure : si personne n'a reconnu de langue ou de sexe précis, c'est parce que cette voix n'était pas celle d'un homme, mais celle d'un singe, véritable auteur du crime. Par ce que Baudelaire nomme la « concentration extrême de sa pensée⁴²⁹ », Dupin parvient au centre des motifs du crime, et redonne une cohérence à ce qui en semblait dénué.

L'énigme est donc un manque d'information orienté : des signes, des traces, des indices, jalonnent le texte, permettant au bout du compte de reconstituer l'information manquante. Elle procède d'un réseau d'éléments à l'incohérence apparente dont la configuration correcte apporte la réponse. C'est ce qui explique l'importance de l'esprit mathématique dans la résolution des crimes chez Poe : en corrélation avec l'imagination, capacité de concevoir

⁴²⁷ Edgar A. Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841, traduit par Baudelaire en 1846), *Œuvres*, éd. cit., p. 26.

⁴²⁸ *Idem*, p. 19-23.

⁴²⁹ Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe : Sa vie et ses ouvrages » (1852), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 276.

d'autres solutions possibles, de sortir du cercle des certitudes erronées, les mathématiques offrent une technique de mise en relation d'éléments entre eux : « Les mathématiques sont la science des formes et des qualités ; le raisonnement mathématique n'est autre que la simple logique appliquée à la forme et à la quantité⁴³⁰. » Le raisonnement mathématique est un modèle de création de cohérences nouvelles par la mise en relation d'éléments épars ; mais il doit impérativement être couplé à l'imagination pour dépasser le stade du pur amusement de l'esprit : l'imagination permet de repérer les bons éléments, l'esprit d'analyse de les redistribuer pour leur donner une cohérence.

L'information manquante, le sens du crime, est ainsi délimitée par le réseau des indices, dont la configuration correcte permet de réduire les incohérences indicielles apparentes. C'est ce qui explique que la communication — dans la mesure où l'interprétation d'indices laissés par un criminel est conçue comme une forme particulière de communication, qui fournit un modèle au lecteur — dans ces nouvelles est décrite comme une forme d'identification de l'enquêteur avec le criminel. Dupin possède la capacité de se mettre sans cesse à la place d'autrui ; il devine ainsi les pensées du narrateur en reconstruisant le cheminement de sa pensée⁴³¹. Il se compare à un enfant qui devine toujours le nombre de billes de ses camarades, par une « identification de l'intellect de notre raisonneur avec celui de son adversaire⁴³² » : pour résoudre une énigme, il faut devenir soi-même l'assassin, retrouver la centralité qui transforme les indices en signes transparents. Cette sémantique de l'énigme est alors naturellement transposée au niveau de la composition artistique : c'est le sens de « La genèse d'un poème ». Le texte idéal y est conçu comme une sorte d'énigme dont la résolution, autrement dit la production de l'effet final, est constituée par la sémiotisation du moindre élément du développement, qui doit tendre au but central : « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité, — en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention⁴³³. » Le modèle des mathématiques est également invoqué pour donner l'image d'une construction nécessaire de l'œuvre : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou

⁴³⁰ Edgar A. Poe, « La lettre volée », *Œuvres*, éd. cit., p. 58.

⁴³¹ Edgar A. Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Œuvres*, éd. cit., p. 13-15.

⁴³² Edgar A. Poe, « La lettre volée », *Œuvres*, éd. cit., p. 55.

⁴³³ Edgar A. Poe, « La Genèse d'un poème » (1846, traduit par Baudelaire en 1865), *Œuvres*, éd. cit., p. 984.

à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique⁴³⁴. » L'effet final vers lequel tendent tous les indices de cette œuvre conçue sur le modèle de l'énigme est alors logiquement défini comme une forme de translation spirituelle, d'identification de l'esprit du lecteur avec celui de l'auteur, coupable du crime de l'écriture, ou avec celui du héros du récit : « Cette évolution de pensée, cette imagination dans l'amant, a pour but d'en préparer une analogue dans le lecteur, d'amener l'esprit dans une situation favorable pour le *dénoûment*, qui maintenant va venir aussi rapidement et aussi *directement* que possible⁴³⁵. » Le lecteur est ainsi appelé à considérer le sens d'un texte comme le résultat d'une enquête, comme une énigme que l'on peut résoudre en se replaçant au centre conceptuel de l'écriture, déterminant pour longtemps le sens comme le résultat d'une centralisation des éléments, et l'interprétation parfaite comme celle qui est capable de ramener la totalité des éléments d'un texte à une explication unique — ce qui n'est finalement pas très éloigné de la définition classique de l'œuvre d'art comme unité organique, tout en poussant cette logique aussi loin que possible. Mallarmé se déclarait « fidèle à ces sévères idées que [lui] a léguées [son] grand maître Edgar Poe⁴³⁶ », tout en ayant conscience qu'il s'agissait d'une « mystification », mais d'une mystification qui produit l'effet de lecture qu'elle explique⁴³⁷.

Poe fonde donc ses histoires et son modèle herméneutique sur une méthode d'une logique parfaite : aucune incohérence ne subsiste après une interprétation réussie, et le message ne subit aucune déperdition, puisque l'esprit de l'auteur et du lecteur peuvent coïncider au centre conceptuel du texte. D'une certaine façon, les symbolistes déplacent ce modèle, pour le transformer en une mécanique de suggestion. Si le centre de l'énigme n'existe pas, si le texte proposé prend la forme d'un mystère dont les incohérences semblent appeler une solution, mais qui n'en propose pas, le paradigme de l'énigme devient un piège pour le lecteur, qui endosse le rôle d'un enquêteur et est conduit à interpréter comme des signes des éléments qui ne relèvent pas forcément du paradigme indiciaire. Poe met pourtant en garde contre la

⁴³⁴ *Idem*, p. 986.

⁴³⁵ *Id.*, p. 995.

⁴³⁶ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis » (7 ? janvier 1864), *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 654.

⁴³⁷ « Y'a-t-il, à ce spécial point de vue, mystification ? Non. Ce qui est pensé l'est ; et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères » (Stéphane Mallarmé, « Notes sur les poèmes » dans *Les Poèmes d'Edgar Poe* (1888), *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 772).

croyance aux coïncidences merveilleuses, qui conduisent les mauvais enquêteurs à produire de faux motifs⁴³⁸. Les policiers du « Double assassinat dans la rue Morgue » sont ainsi convaincus, parce que la victime venait de retirer une forte somme chez son banquier, que le mobile du crime est l'intérêt ; la tâche du véritable enquêteur est de déplacer la focale de sa vision pour éviter d'imposer des causes indues aux événements. Mais dans un modèle herméneutique sans vérité, fondé sur la parole orpheline et sur l'impossibilité d'une communication directe entre auteur et lecteur, l'auteur peut au contraire engager le lecteur à créer de toute pièce des cohérences singulières, à tenter de réduire des incohérences qu'il a lui-même produites en interprétant le texte. Paul Valéry, pénétré des principes de Poe au point d'intituler *La Soirée avec Monsieur Teste*, dans ses premières ébauches, « La vie et les aventures solitaires du Chevalier Auguste Dupin⁴³⁹ », adapte ainsi la théorie de la composition de Poe à l'espace littéraire symboliste, en refusant le modèle de la translation de l'esprit de l'auteur dans celui du lecteur : « De même, la plupart des désespoirs d'artistes se fondent sur la difficulté ou l'impossibilité de *rendre* par les moyens de leur art une image qui leur semble se décolorer et se faner en la captant dans une phrase, sur une toile ou sur une portée. Quelques autres minutes de *conscience* peuvent se dépenser à constater qu'il est illusoire de vouloir produire dans l'esprit d'autrui les fantaisies du sien propre⁴⁴⁰. » Si les esprits sont des monades qui ne communiquent qu'indirectement, la seule méthode pour produire un effet est de faire une hypothèse sur les modèles herméneutiques du lecteur et de construire un texte destiné à fonctionner mécaniquement selon l'horizon d'attente d'une communauté interprétative donnée :

Edgar Poe qui fut, dans ce siècle littéraire troublé, l'éclair même de la confusion et de l'orage poétique et de qui l'analyse s'achève parfois, comme celle de Léonard, en sourires mystérieux, a établi clairement sur la psychologie, sur la probabilité des effets, l'attaque de son lecteur. De ce point de vue, tout déplacement d'éléments fait pour être aperçu et jugé dépend de quelques lois générales et d'une appropriation particulière, définie d'avance pour une catégorie prévue d'esprits auxquels il s'adresse spécialement ;

⁴³⁸ Edgar A. Poe, « Le mystère de Marie Roget » (1842-1843, traduit par Baudelaire en 1865), *Œuvres*, éd. cit., p. 818.

⁴³⁹ Paul Valéry, *Cahiers. 1894-1914*, t. I, Gallimard, 1987, p. 95 ; voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, éd. cit., p. 204. Cet extrait est tiré du cahier « Journal de Bord » de 1894.

⁴⁴⁰ Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *La Nouvelle revue*, tome 95, 15 août 1895, p. 769.

et l'œuvre d'art devient une machine destinée à exciter et à combiner les formations individuelles de ces esprits⁴⁴¹.

Valéry a une conscience particulièrement nette des conditions de communication de son époque ; il propose ici une théorie du texte comme dispositif de mise en relation des éléments que lui fournit le lecteur. L'œuvre est avant tout dans les combinaisons nouvelles qu'elle suggère ; c'est à l'interprète de lui fournir les matériaux qui feront l'objet de cette restructuration de l'expérience humaine.

Autrement dit, il s'agit de conduire le lecteur à sémiotiser le maximum d'éléments textuels, à transformer en indices, c'est-à-dire en signes sans signifié, en signes qu'il y a du sens, ce qui pourrait ne relever que du hasard de l'écriture. L'utilisation du modèle des mathématiques, de l'inconnue de l'équation, prend ainsi un sens nouveau chez Gourmont ou Villiers : loin de représenter une méthode de logique susceptible de mener à une vérité conçue comme le centre d'un réseau d'indices pointant tous dans une seule et même direction, les mathématiques deviennent l'exemple d'un mécanisme de mise en relation d'éléments dénués de cohérence unique. L'inconnue ne peut être réduite, il y a autant de solutions que d'interprètes, et le lecteur est réduit à donner des solutions vraisemblables ou provisoires à ce qu'il lit. Le modèle herméneutique symboliste imite donc le paradigme indiciaire pour mieux piéger le lecteur, et le conduire à interpréter des éléments qu'il transforme de lui-même en indices. Le Mystère, le voile, trouvent ici leur fonction principale : en refusant de livrer un sens définitif au lecteur, les textes symbolistes imitent l'incomplétude des nouvelles policières de Poe, apparaissant comme des énigmes susceptibles d'être réduites par un travail analytique d'interprétation, alors même que le mystère, dans sa définition religieuse, consiste précisément en une vérité dont la logique est inaccessible à l'intellect humain. En construisant des textes fondés sur une absence sémantique, les auteurs symbolistes mettent leur lecteur dans la position d'un enquêteur interprétant un crime sans solution, ou plutôt un crime comportant autant de solutions qu'il peut produire d'interprétations. La communication symboliste est donc fondée sur un Mystère fonctionnant comme une énigme sans solution, une équation dont l'inconnue reste à jamais voilée et indécidable. En s'inscrivant dans le paradigme indiciaire, mais en biaisant le rapport au sens, conçu comme essentiellement absent, les écrivains symbolistes transforment leurs

⁴⁴¹ *Idem*, p. 769-770.

textes en pièges sémantiques, qui conduisent le lecteur à sémiotiser des éléments *a priori* sans valeur, à lire comme des signes ce qui pourrait n'être rien — autre incarnation de la paranoïa interprétative.

b. Le fou dans le texte.

L'un des représentants fictionnels de cette paranoïa interprétative est justement le malade mental, le fou qui pousse la centralisation et la symétrie de ses idées au-delà du raisonnable. Dans la préface de son premier recueil de contes, *Cœur double*, Marcel Schwob, après avoir fait de la Symétrie le principe de son art, constate que le principe de centralisation est mortifère⁴⁴². Il valorise alors le Hasard, le singulier, ce qui échappe à toute unité, à toute synthèse, pour s'affirmer unique. Mais, en niant la symétrie, en valorisant le Hasard, Schwob se prive de tout moyen d'arriver à la synthèse, but de sa quête littéraire : le hasard nie la régularité, nie l'imitation, nie l'art⁴⁴³. La solution repose sur une différence de niveau d'application : la symétrie est de moins en moins pratiquée de façon primaire par Schwob, qui délègue à ses personnages le caractère centralisant, la paranoïa interprétative. Évanghelia Stead a analysé le conte « Arachné », en montrant les déformations que le conteur fait subir aux faits pour produire un bouclage du sens sur lui-même, tous les éléments du texte rentrant dans des réseaux de signification multiples⁴⁴⁴ ; mais le déformateur, dans cette histoire, ce n'est pas l'auteur, mais bien le narrateur, aliéné qui transforme la réalité pour l'adapter à ses propres processus mentaux. Ce n'est pas un hasard si Schwob abandonne la narration à des malades mentaux : la schizophrénie ou la paranoïa sont des « folies raisonnantes », qui mettent à jour les principes essentiels de centralisation et de symétrie de l'esprit humain en les accentuant. Qu'on pense à un autre fou des contes de *Cœur double*, le narrateur de « L'homme voilé », qui combine paranoïa interprétative et énigme policière. Dans ce texte-confession, le narrateur analyse les événements qui ont conduit à l'égorgeage d'un passager innocent, spectacle auquel il assiste comme sous l'emprise hypnotique d'un mystérieux personnage dont il ne

⁴⁴² Marcel Schwob, *Cœur double*, Ollendorff, 1891, p. XII-XV. Voir Christian Berg, « Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, n° 21, « Brièveté et écriture », 1991, p. 103-113. Je reprends ici des éléments de Julien Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », art. cité.

⁴⁴³ « On ne peut pas donner de règles pour cette synthèse vivante », écrit ainsi Marcel Schwob, *Cœur double*, éd. cit., p. XX.

⁴⁴⁴ Évanghelia Stead, « "Arachné" : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », dans Christian Berg et Yves Vadé (dir.), *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. Essais, 2002, p. 79-101.

parvient pas à apercevoir le visage. La trame du récit n'est pas fondée sur une progression dramatique événementielle, mais sur une progression des coïncidences et des rapprochements que l'esprit du personnage produit avec frénésie. On reconnaît dans sa folie les principes même de l'écriture tabulaire, qui produit des analogies entre tous les niveaux de significations du texte : le narrateur de ce conte lit la réalité comme un texte hermétique, et croit voir, dès l'ouverture du conte, un mystère là où il n'y a que hasard : « Du concours de circonstances qui me perd, je ne puis rien dire ; certains accidents de la vie humaine sont aussi artistement combinés par le hasard ou les lois de la nature que l'invention la plus démoniaque⁴⁴⁵ ». Ce qui a causé la perte du narrateur, c'est le mouvement régulier du train, qui modifiait ses pensées, « dirigeait leur courant d'une curieuse façon », devenant « un refrain mental ». La symétrie rythmique et mélodique du roulis du train se transpose sur le mode de pensée du narrateur, ses « octaves superposées » correspondant « aux étages de suppositions qu'entasse souvent la pensée en travail⁴⁴⁶. » Le narrateur s'analyse lui-même comme la victime d'une maladie du rythme, une maladie de la symétrie, un « cercle de pensées » qui fait correspondre entre eux des événements insignifiants, et qui fait battre ses tempes à l'unisson du train. Cette symétrie est permise par l'ambiguïté de plusieurs éléments : le narrateur n'a pas bien vu le visage de l'homme voilé, et peut lui prêter les traits de n'importe quel tueur en série : « L'ombre m'aidait à transporter cette figure sur la forme du dormeur ». Cette obscurité complice de la folie permet au narrateur de faire coïncider le voyageur qui lui fait face avec l'assassin des trains, Jud, par un parallélisme de situation, puis avec un tueur oriental, à partir de sa couverture tachetée qu'il imagine être une peau de léopard. Il est conscient qu'il rend signifiant ce qui ne l'est pas : « N'était-ce pas deux événements différents appartenant à des séries diverses, qu'une simple coïncidence rapprochait⁴⁴⁷ ? » Mais le pouvoir de la symétrie l'emporte, et de très légers détails fournissent le point de départ d'une scène d'autosuggestion, dans laquelle le narrateur s'imagine voir le mystérieux voyageur en égorger un autre avec un « couteau du Turkestan ». La soudaine capacité du narrateur à voir tous les détails cachés des vêtements de l'homme voilé, à deviner la couleur de sa peau, à entendre sa respiration, son hyperesthésie sont le signe d'une hallucination, et il est presque certain — mais l'incertitude ajoute au sel de la nouvelle

⁴⁴⁵ Marcel Schwob, « L'homme voilé », *Cœur double* (1891), dans *Œuvres*, éd. cit., p. 92.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 93.

⁴⁴⁷ *Id.*, p. 94.

— que c'est bien lui le coupable de cet égorgement, projeté dans un personnage monstrueux. Le hasard inhérent à la création est donc contrebalancé par la symétrie que le lecteur doit appliquer au texte, trouvant dans l'attention des fous un modèle herméneutique, créant ainsi, par son interprétation, une œuvre unique, née de la rencontre contingente d'un texte et de ses propres modes de penser. En choisissant des narrateurs paranoïaques, Schwob ne fait qu'inciter le lecteur à pratiquer à son tour une lecture surinterprétative : son texte, parole orpheline, ne tient plus son sens que de la projection de l'esprit du lecteur en lui.

Il faut bien différencier cette paranoïa interprétative de la recherche des « correspondances » chères à Baudelaire. La théorie des correspondances procède d'une mentalité issue de la Renaissance ; les occultistes qui la remirent au goût du jour (parmi lesquels on trouve Éliphas Lévi, que Baudelaire fréquenta brièvement sous son nom véritable d'abbé Constant) voyaient en elle la preuve d'une unité indissoluble entre l'homme et le monde, le microcosme et le macrocosme. C'est ce qu'exprime encore Saint-Pol-Roux en décrivant le monde comme une « catastrophe tranquille », une « apocalypse latente⁴⁴⁸ » : les objets qui nous entourent ne sont peut-être que les fragments d'une unité passée que le poète doit reconstruire, unité qui préexiste au chant qui la dévoile. Chez certains auteurs du système symboliste, au contraire, c'est l'absence de transcendance qui conduit à voir dans le monde, qui n'est qu'une projection de ma conscience, les signes de mon Moi : il n'y a plus équivalence entre le macrocosme et le microcosme, ou, pour le dire plus précisément, le macrocosme n'est qu'une projection mensongère du microcosme, qui n'obéit à aucune loi d'ordre supérieure. Le Livre de Mallarmé, récapitulation du monde dont il caresse l'idée aux côtés de Jules Huret⁴⁴⁹, n'est également qu'une fiction, à l'image des constellations, qui offrent aux hommes l'occasion de mettre en œuvre leurs facultés de liaison et d'interprétation sans jamais avoir d'autre sens que celui qu'on leur prête⁴⁵⁰. Le mouvement symboliste est tendu entre ces deux possibilités : un sens caché centralisateur, idéal et essentiel, ou l'absence de sens propre, la responsabilité de l'interprétation incombant tout entière au lecteur.

⁴⁴⁸ Saint-Pol-Roux, « Liminaire », *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, Mercure de France, 1893 ; repris dans *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 214.

⁴⁴⁹ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 65.

⁴⁵⁰ Voir Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, éd. cit., p. 187-189 et Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2005, p. 176.

Le lecteur modèle symboliste de la fin du siècle, tout puissant, est donc accablé de ce fardeau : condamné à ne connaître que ce qu'il déforme, à fonder le sens sur un acte de foi, il doit développer une forme de paranoïa herméneutique qui assure aux écrivains une réserve infinie d'interprétations. Inconnaissable car faisant lui aussi partie des illusions matérielles que l'esprit de l'écrivain projette sur l'écran vide du monde, il est cependant considéré comme un pair, capable lui aussi de recréer le monde qui l'entoure à partir de son Moi, et par conséquent de lire l'œuvre d'art comme un catalyseur de ses propres idées. Monades semblables mais incapables de communiquer directement entre elles, l'auteur et le lecteur ne font jamais qu'interpréter leur esprit dans l'acte d'écriture ou de lecture, qui sont deux actes créateurs fonctionnant selon les mêmes modalités.

4. *Le texte. Huysmans : la synthèse alchimique.*

Ces conditions nouvelles de communication impliquent une forme littéraire susceptible de subir les assauts herméneutiques du lecteur ; débarrassée de l'auteur, elle doit s'offrir comme un pur objet de suggestivité — le texte doit se faire parole orpheline. On peut voir une fois de plus dans cette attitude une conséquence de la médiatisation de la littérature, voire une tentative de défense contre un type de discours de plus en plus dominant, celui du journal :

[...] les doctrines et les pratiques esthétiques du « symbolisme », ou plutôt les démarches et les attitudes diverses d'un Mallarmé, d'un René Ghil, d'un Joséphin Péladan, d'un Gustave Kahn, reviennent toutes à établir une *étanchéité* parfaite du Livre, coupé du flux intertextuel de la *doxa* journalistique ; à *isoler* radicalement le texte littéraire ; à lui interdire, par une rhétorique de l'autoreprésentation, toute perméabilité aux idéologèmes des publicistes ; à réduire le faite poétique à son *aséité*, à une autosuffisance thématique, à une autarcie stylistique dont les règles artificielles seront la contrepartie rigoureuse du brassage vulgaire de thèmes et d'images des discours du presse⁴⁵¹.

Selon les règles de l'idéalisme, l'œuvre se doit d'être la plus courte, la moins matérielle possible, tout en permettant une analyse indéfinie ; l'idéal de la suggestion serait même de ne pas écrire, de laisser le texte dans les limbes, idéal que Mallarmé ou Villiers semblent parfois

⁴⁵¹ Marc Angenot, « Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 101.

incarner pour leurs contemporains qui voyaient dans l'absence d'œuvres facilement accessibles le comble de l'art⁴⁵² — ou de la mystification pour Adolphe Retté qui reconnaît en Mallarmé le Décadent parfait : « Jaloux de perpétuer les ténèbres où se complait passionnément son égoïsme, préoccupé de ne livrer que le moins possible de sa pensée, il accumule les allusions, les nuances presque imperceptibles, les analogies douteuses. [...] Il est l'homme du l'opuscule, du fragment, de l'essence, des linéaments extrêmes de l'émotion, du chuchotis mystérieux et bref. Il rêve d'un poème résumé en une strophe, d'une strophe condensée en un vers, d'un vers resseré [sic] en un mot⁴⁵³ ». Cette recherche de la synthèse traverse l'époque : « À côté de la pantomime, qui apparaissait de plus en plus comme l'art de ne rien dire, des phénomènes récurrents comme l'essor des formes brèves, la vogue du poème en prose, le renouveau de l'aphorisme et de la littérature apophtegmatique indiquaient la cohérence d'une démarche cherchant le moins et non le plus⁴⁵⁴. »

a. Suggérer au lieu de dire.

L'un des textes fondateurs du modèle herméneutique symboliste se trouve dans *À Rebours*. Dans le chapitre XIV du roman — pour lequel Huysmans avait demandé à Mallarmé certains poèmes qu'il ne possédait pas —, des Esseintes (modelé sur Robert de Montesquiou sur les conseils mêmes de Mallarmé⁴⁵⁵) ne se contente pas de définir la bibliothèque idéale de l'esthète symboliste ; il explique également en quoi l'œuvre de Mallarmé peut être conçue comme une alchimie du verbe, une synthèse miraculeuse aux sens démultipliés :

Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d'un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour

⁴⁵² Gustave Guiches parle ainsi de « l'horreur de la réalisation » chez Villiers (Gustave Guiches, *Le Banquet*, Spes, 1926, p. 29, cité par A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 27).

⁴⁵³ Adolphe Retté, « Le Décadent », *La Plume*, n° 169, 1^{er} mai 1896, p. 272. Comme le rappelle Jean de Palacio (Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, 2003, p. 21), Retté paraphrase Bourget : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. » (Paul Bourget, « Théorie de la décadence », *Essais de psychologie contemporaine* (1883), t. I, Plon, 1920, p. 20).

⁴⁵⁴ Jean de Palacio, *Le Silence du texte*, éd. cit., p. 2.

⁴⁵⁵ Sur les relations de Mallarmé et de Huysmans à l'époque de l'écriture d'*À Rebours*, voir Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998, p. 218-219.

en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par son nom technique. Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble.

Cela devenait une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art⁴⁵⁶ [...].

La technique sémantique de Mallarmé est conçue comme une forme de concentration des connotations sensibles d'un objet : plutôt que de décrire, analytiquement, les qualités d'une chose, Mallarmé, par une métaphore *in absentia*, choisit un terme de comparaison polysémique, susceptible de faire allusion à la fois à l'objet tu et à toutes ses connotations. Pour des Esseintes, la forme du poème en prose représente le sommet de cet art synthétiste, « l'huile essentielle de l'art » : « Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. » Ce Grand Œuvre poétique apparaît comme une épure du roman, débarrassé « des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits ». Ces éléments devraient être sous-entendus par un texte d'une cohérence sémantique telle que sa forme hiératique serait entièrement justifiée :

[...] les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique⁴⁵⁷.

Les longues analyses sont une insulte faite aux facultés d'interprétation du lecteur symboliste. Seule compte la capacité de l'œuvre d'art à laisser ce lecteur songer librement et

⁴⁵⁶ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884), éd. cit., p. 220.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 222.

dérouler ses rêveries ; la valeur d'un texte devient proportionnellement inverse de sa longueur : « On veut en faire moins (moins long, moins ample) pour dire plus et pour que chaque phrase soit le foyer de la quintessence romanesque⁴⁵⁸. » L'exactitude de cette analyse est confirmée par Ernest Raynaud, qui compare en 1936 deux états de la « Symphonie littéraire » de Mallarmé, parus en 1865 dans *L'Artiste* et en 1897 dans *Divagations*. L'invocation par laquelle s'ouvre la version primitive de ce texte, « phrase interminable », se réduit en 1897 à quelques lignes, par un « souci de rare condensation » : « Toute surcharge est éliminée⁴⁵⁹. » Bien plus : le texte, d'explicite, se fait suggestif, au point que le lecteur qui ne connaît pas la première version aura du mal à comprendre certains éléments. Mallarmé qualifie ainsi dans *Divagations* la « Muse de l'impuissance » d'« ennemie avec des breuvages⁴⁶⁰ » ; il synthétise ici une description plus ample du texte de 1865 : « mon ennemie, et cependant mon enchanteresse aux breuvages perfides et aux mélancoliques ivresses⁴⁶¹ ». On passe d'une lecture extensive à une lecture intensive, chaque mot prenant un sens plus lourd et devant être minutieusement interprété pour livrer une signification possible. L'essai de Valéry « Sur la technique littéraire », écrit à 18 ans après la découverte d'*À Rebours*, témoigne de l'importance de cette vision de l'œuvre pour les écrivains de sa génération ; il refuse l'association des idées, l'inspiration poétique, pour reprendre presque mot à mot la définition de Huysmans : « au contraire, tout ce qu'il aura imaginé, senti, songé, échafaudé, passera au crible, sera pesé, épuré, mis à la forme et condensé le plus possible pour gagner en force ce qu'il sacrifie en longueur : un sonnet, par exemple, sera une véritable quintessence, un osmazôme, un suc concentré, et cohobé, réduit à quatorze vers, soigneusement composé en vue d'un effet final foudroyant⁴⁶². » Villiers de l'Isle-Adam sera alors relu par Valéry selon cette hypothèse d'une écriture synthétique : « « Villiers saisit rapidement, dans toute son étendue, la Vertu musicale, plastique, suggestive des mots, la

⁴⁵⁸ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeanine Paque, *Le Roman célibataire*, éd. cit., 1996, p. 47.

⁴⁵⁹ Ernest Raynaud, *En Marge de La Mêlée Symboliste*, Mercure de France, 1936, p. 35-36.

⁴⁶⁰ Stéphane Mallarmé, « Autrefois, en marge d'un Baudelaire », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 110.

⁴⁶¹ Stéphane Mallarmé, « Symphonie littéraire : Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore de Banville », *L'Artiste*, 1^{er} février 1865, p. 57. Bertrand Marchal donne deux états intermédiaires de cette invocation que Mallarmé corrigea en 1888 en vue de l'intégrer au *Tiroir de laque* qui deviendra *Pages*. On peut y lire la disparition progressive des détails secondaires : « ennemie, et enchanteresse aux breuvages perfides et aux mélancoliques ivresses », puis « mon ennemie et, cependant, mon enchanteresse aux breuvages fous » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 1667-1668).

⁴⁶² Paul Valéry, « Sur la technique littéraire », daté de novembre 1889, envoyé à Karl Boès, alors directeur du *Courrier libre* ; reproduit dans Henri Mondor, *Précocité de Valéry*, Gallimard, 1957, p. 182.

valeur de leurs positions, leurs beautés profondes, leurs affinités éloignées. Il devient le plus fécond inventeur de phrases synthétiques et fortes qui contiennent une essence violente de Pensée⁴⁶³ ».

Il y a un certain paradoxe à promouvoir à la fois la liberté accrue du lecteur et l'hiératisme de l'œuvre, qui nie le hasard pour proposer une organisation nécessaire. C'est qu'il s'agit toujours, malgré les préfaces, de légitimer son texte, de le donner à lire. En prônant la disparition de l'auteur, les écrivains symbolistes ont été obligés de situer la légitimité de leurs œuvres en leur sein même : closes sur elles-mêmes, elles doivent cependant s'affirmer comme les produits d'une cohérence supérieure — à quoi bon sinon lire les textes de certains écrivains, tout morceau écrit étant matière à rêverie pour les lecteurs aguerris ? La synthèse permet de répondre simultanément à ces deux impératifs : l'œuvre synthétique répond à une cohérence interne supérieure, elle est le produit d'une recherche de type alchimique, un objet réduit à ses articulations les plus subtiles mais susceptible d'être déployé par de savants lecteurs.

b. La polysémie.

Dans le monde de la parole orpheline, les sens évidents n'ont en effet aucun intérêt : le référent échappe de toute manière. La visée idéaliste que Mallarmé nomme « Transposition⁴⁶⁴ » consiste au contraire à n'inscrire dans les vers que l'effet des objets du monde sur le poète, leur atmosphère spirituelle ; « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*⁴⁶⁵ ». L'« allusion » et la « suggestion » sont les seuls recours pour la littérature dans un monde où le lien entre l'homme et les objets est brisé, un monde sans transcendance ; il faut utiliser les facultés du lecteur pour susciter son interprétation. Devant la nécessité de suggérer, de proposer le plus de sens possible dans un espace resserré, les poètes font de la polysémie l'un des outils fondamentaux de leur pratique. Le mot, lustre ou diamant chez Mallarmé, possède une atmosphère qui n'est autre que cette faculté de signifier tout un univers dans sa forme restreinte, lorsqu'il est utilisé à bon escient dans une structure dont le hasard est exclu. Jean-Pierre Richard note ainsi que chez le poète d'*Hérodiade* « le mot se rêve comme une architecture suspendue », un « cristal

⁴⁶³ Paul Valéry, conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, prononcée le 5 février 1892 devant l'Association languedocienne à la mairie de Montpellier, reproduite dans *Œuvres*, t. I, éd. cit., 1957, p. 1754.

⁴⁶⁴ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 211.

⁴⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis » (30 octobre 1864), *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 663.

prismatique, composé d'un certain nombre de facettes, et mis en rapport de réflexion lointaine avec d'autres mots-prismes⁴⁶⁶ » — facettes qui ne s'illuminent que par les *rappports* des mots entre eux. Mis en branle par la grammaire, les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries⁴⁶⁷ » ; ils déploient leurs multiples sens simultanément, dans un phénomène que l'on commence à désigner à l'époque sous le nom de *polysémie*.

Le terme de « polysémie » apparaît en 1887 dans un compte rendu par Michel Bréal de *La Vie des mots* de Darmesteter⁴⁶⁸ ; il est repris en 1897 dans son *Essai de sémantique*. Bréal fait partie des savants célébrés par les jeunes symbolistes⁴⁶⁹ ; Schwob suit par exemple son enseignement à l'École pratique des Hautes-Études, avant d'être admis en février 1889 au sein de la Société de Linguistique⁴⁷⁰ ; il possédait un exemplaire de l'*Essai de sémantique*⁴⁷¹. Pour Bréal, le phénomène de la polysémie est essentiellement la conséquence de la multiplication des sens d'un même terme, au cours de son histoire, par passages de l'abstrait au concret, du général au particulier : « Nous appellerons ce phénomène de multiplication la *polysémie*. Toutes les langues des nations civilisées y participent : plus un terme a accumulé de significations, plus on doit supposer qu'il représente de côtés divers d'activités intellectuelle et sociale⁴⁷². » Le mot est déjà conçu comme une synthèse : il résume par sa forme une histoire mouvementée, il n'est que la surface visible d'un sourd travail d'ajouts et d'élagages successifs de significations qui forment une sorte de soubassement archéologique toujours disponible pour le locuteur qui voudra bien creuser le vocable pour en dévoiler les richesses enfouies. Tout terme, derrière sa simplicité apparente, conserve en puissance une multitude de sens. Valéry, poussé par Schwob, rend compte de cet *Essai de sémantique* dans *Le Mercure de France* en janvier 1898 ; il insiste sur cette idée d'une suggestivité infinie des textes : « Regardons encore quelque chose : un texte. L'aspect typographique et la signification générale des phrases

⁴⁶⁶ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, coll. Pierres vives, 1961, p. 552-553.

⁴⁶⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 211.

⁴⁶⁸ Michel Bréal, « L'histoire des mots », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1887, p. 187-212.

⁴⁶⁹ André Fontainas, faisant la liste des lectures philosophiques ayant le plus influencés sa génération, écrit par exemple : « En linguistique on prônait Littré, Gaston Paris, Michel Bréal, Darmesteter » (André Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme*, éd. cit., p. 71). Sur les relations entre Mallarmé, Valéry et Bréal, voir Nicole Celeyrette-Pietri, « Entre Bréal et Mallarmé », *Archives des lettres modernes*, n° 225, 1987, p. 75-97.

⁴⁷⁰ Voir Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927, p. 43 *sqq.*, et Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Le Cherche Midi éditeur, coll. Documents, 2000, p. 73.

⁴⁷¹ *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob* (1905), Allia, 1993, p. 102, n° 601.

⁴⁷² Michel Bréal, *Essai de sémantique (science des significations)*, Hachette, 1897, p. 155.

nous viennent d'abord. Laissons d'abord passer cent mille idées. Perdons, détruisons même cette complexe signification. Chaque mot semble se détacher de la forme, reprendre une liberté, s'ouvrir, être à lui seul l'entrée de tout l'esprit. Chaque page paraît de suite un système infiniment relié, un incalculable réseau⁴⁷³. »

Face à ce phénomène, Bréal note l'importance du *contexte* pour choisir, au sein de ces multiples « significations collatérales⁴⁷⁴ », celle qui convient : « On demandera comment ces sens ne se contrarient point l'un l'autre : mais il faut prendre garde que les mots sont placés chaque fois dans un milieu qui en détermine d'avance la valeur⁴⁷⁵. » Ce qui réduit la polysémie d'un mot, c'est « cet ensemble de circonstances, lequel, comme la clé en musique, fixe la valeur des signes⁴⁷⁶. » Dès lors se trouvent posées les conditions d'une polysémie seconde, d'une méthode pour rendre le discours ambigu, en effaçant ce contexte afin d'empêcher les destinataires de définir un sens précis : « Les auteurs comiques connaissent à merveille cette faculté de polysémie, qui se trouve au fond des quiproquos dont ils égayaient leur théâtre⁴⁷⁷. » Pour suggérer au lieu de dire, il suffit alors d'imiter les phénomènes linguistiques : la polysémie relève à la fois d'un travail de synthèse et de structuration. Pour multiplier, en discours, les sens d'un mot, il faut le charger de nombreuses significations avant de l'offrir, en un contexte abstrait, à l'interprétation des lecteurs, débarrassé de toute circonstance susceptible d'en limiter l'épanouissement sémantique ; c'est la théorie du poème développée par Charles Morice :

Des vers très-vagues flottent autour de l'idée, l'étagent en ses divers sens ménagés par de successives et préparatoires méprises reflétées d'avance et ensuite dans la prose environnante, reculent la signification totale en l'éclat embelli d'une aurore lointaine. Puis, l'atmosphère nécessaire étant faite, une adhésion soudaine de cette aurore révèle la vérité en un vers nombreux, riche, mais précis, — *précis, mais mystérieux, et qui résume tout le poème, à la condition expresse que tout le poème soit lu*⁴⁷⁸.

Dans ces conditions, il ne s'agit pas d'offrir au lecteur un texte *dépourvu de sens*, comme inciterait à le faire croire la théorie de l'illusionnisme poussée à l'extrême. Si l'auteur

⁴⁷³ Paul Valéry, « Méthodes », MF, n° 97, janvier 1898, p. 260.

⁴⁷⁴ Michel Bréal, *Essai de sémantique*, éd. cit., p. 157.

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 156.

⁴⁷⁶ *Id.*, p. 315.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, éd. cit., p. 383-384.

symboliste se pose lui-même comme un lecteur paranoïaque, interprétant le monde qui l'entoure, il ne franchit pas encore certaines limites. Pas question de présenter un texte écrit de manière inconsciente, ou produit par le hasard et offert comme tel : les écrivains symbolistes signent leurs œuvres, même s'ils prônent la disparition élocutoire du poète. Une unité minimale, garantie par le nom d'auteur, affirme la présence d'une intention dans leurs textes. Pour que le lecteur accepte de lire de façon différente, pour qu'il adopte lui-même une lecture paranoïaque, il doit imaginer qu'une intention unificatrice est à l'origine du texte qu'il lit, même s'il se trouve ensuite que cette intention n'est que le reflet de la sienne. C'est le sens de l'injonction de Mallarmé : « Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent⁴⁷⁹ ». Le « sens indifférent » semble être la marque d'une autre forme de cohérence, d'un sens plus profond — selon l'image du « trésor » — ou du moins conçu selon une autre forme de communication. On pourrait facilement ramener cette conception du texte à l'allégorie, en arguant que le « sens indifférent » désigne la surface du texte, et le « Mystère dans les Lettres » un sens caché ; mais ce n'est pas ce que suggère ici Mallarmé, même si certains de ses disciples le comprendront de cette manière. Il faut plutôt considérer ce « sens indifférent » comme un simple marqueur d'intentionnalité, qui autorise le lecteur à produire ses propres interprétations. Pour qu'un texte soit lu dans l'espace littéraire, pour qu'il soit de fait considéré comme un texte, et non comme un objet extérieur à la littérature, il faut encore à cette époque le présenter comme le produit d'un auteur — ce qui n'empêche pas certains commentateurs de décrire précisément les œuvres de Mallarmé comme le produit du hasard ou de la folie.

Il ne s'agit donc pas de rechercher le vide sémantique, mais l'indétermination. C'est à partir de ce « sens indifférent » que peut s'opérer l'interprétation paranoïaque du lecteur. Reste à déterminer comment produire un objet littéraire susceptible d'être déployé par le lecteur. Pour offrir le texte en absolu, deux méthodes s'offrent aux écrivains dans ce paradigme de la parole orpheline, deux formes de synthèse qui tentent d'offrir des solutions pour sortir de ce système hors-communication, pour briser les monades en créant les conditions de la suggestion.

⁴⁷⁹ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 229.

c. Synthèse allégorique et synthèse abstractive.

Sans auteur, offert à un lecteur aux méthodes d'interprétation surdéveloppées, le texte doit se présenter comme un objet susceptible de toutes les interprétations, fragment suggestif qui n'arrête pas la lecture à un sens univoque mais se montre capable de résister au lecteur, de contenir dans une forme resserrée une multiplicité de sens, de devenir un « symbole ». Pour produire cet objet polysémique, les écrivains de l'époque proposent deux grandes méthodes, deux grandes définitions du symbolisme, définitions que Françoise Lucbert, après Verhaeren, oppose sous les noms de « concrétion de l'abstrait » et d'« abstraction du concret⁴⁸⁰ » : « le Symbolisme actuel, contrairement au Symbolisme grec, qui était la concrétion de l'abstrait sollicite vers l'abstraction du concret⁴⁸¹. » Les « concrétisseurs de l'abstrait », qui tentent d'incarner des idées dans des formes, réunissent des écrivains comme Camille Mauclair ou G.-A. Aurier. Ainsi, « l'idéisme » d'Aurier, tout aussi platonicien que l'idéalisme de Saint-Pol-Roux, « confond allégorisme et symbolisme⁴⁸² ». Le but de l'artiste est selon lui d'incarner les idées primordiales dans le monde : « On pourrait même affirmer que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste, l'art, par définition, n'étant (nous en avons l'intuition) que la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée⁴⁸³. » L'idée prend forme selon une logique centrifuge, elle se matérialise depuis la centralité de l'écrivain qui a atteint le monde des Idées ; le texte est considéré comme une vaste allégorie. « L'abstraction du concret » est au contraire une méthode préconisée par des auteurs comme Verhaeren ou Maeterlinck. Pour Verhaeren, le symbolisme moderne est une synthèse abstractive qui produit des objets de suggestion, loin de tout réalisme, en procédant à l'effacement des caractéristiques contingentes des objets qu'il décrit : « Le Symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée : il est un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est point démonstratif, mais suggestif ; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail ; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui

⁴⁸⁰ Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire*, éd. cit., p. 95-119.

⁴⁸¹ Émile Verhaeren, « Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff » (1886-1887), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musées de la littérature, coll. Archives du futur, 1997, p. 263.

⁴⁸² Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire*, éd. cit., p. 116.

⁴⁸³ G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin » (1891), *Textes critiques*, éd. cit., p. 32.

soit⁴⁸⁴. » Maeterlinck, dans ses réponses à Jules Huret, développe de façon très claire la même opposition entre le symbolisme allégorique de Goethe et le symbolisme synthétique dont il se réclame :

Oui, disait Maeterlinck, je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Märchen aller Märchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc⁴⁸⁵.

Cette opposition entre un mouvement centrifuge de jaillissement de l'idée dans une forme, d'incarnation, et un mouvement centripète d'abstraction est très répandue⁴⁸⁶ : « L'œuvre symboliste oscille entre deux tendances (si l'on veut, une tendance verlainienne et une mallarméenne, ou, bien inexactement, une décadente et une symboliste) de dissémination et de concentration⁴⁸⁷ ». Elle trouve son origine dans la lecture de Carlyle, que Taine a fait connaître à un large public français et que Maeterlinck connaissait bien⁴⁸⁸, avec « l'opposition des symboles à valeur intrinsèque et des symboles à valeur extrinsèque, rencontrée dans le chapitre "Symbols" du *Sartor Resartus*⁴⁸⁹ ».

Il s'agit en réalité de deux réponses à la solitude du système de communication symboliste, selon que les écrivains croient encore à une unité sous-jacente que l'œuvre d'art peut dévoiler, permettant une communication biaisée par le biais d'une substance commune à toutes les

⁴⁸⁴ Émile Verhaeren, « Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff » (1886), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, éd. cit., p. 263.

⁴⁸⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 124-125.

⁴⁸⁶ Voir par exemple l'exposé qu'en donne Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme. Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 85.

⁴⁸⁷ Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 46.

⁴⁸⁸ Voir Paul Gorceix, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée*, n° 299, 2001/3, p. 401, note 13.

⁴⁸⁹ Fabrice Van De Kerckhove, « La Correspondance Maeterlinck-Huret », André Guyaux (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Colloque de la Sorbonne, p. 159.

monades spirituelles, ou qu'ils acceptent toutes les conséquences du monadisme et proposent des mécanismes de diffraction du sens à partir de l'apport singulier et incontrôlable de leurs lecteurs. Elle recoupe ainsi en grande partie une autre opposition que Brunetière constatait dans l'esthétique symboliste en 1891, la tension entre la singularité affirmée des écrivains du mouvement et leur quête de symboles universels :

À vrai dire, il y a contradiction, ou, du moins, discordance entre le principe et l'objet de leur esthétique. Engagés qu'ils sont encore dans les habitudes de l'école qui les a précédés, ils ne savent pas s'abstraire d'eux-mêmes ; ils ont ce culte ou cette superstition du moi, qui fut jadis, comme l'on sait, la religion du romantisme ; et toute leur crainte, où beaucoup de vanité se mêle à beaucoup d'enfantillage, est que nous ne confondions les titres de M. Jean Moréas avec ceux de M. Gustave Kahn ou l'esthétique de M. Vielé-Griffin avec celle de M. de Régnier. Si cependant il n'y a de symbole que du général ou même de l'universel⁴⁹⁰ [...].

Cette opposition entre subjectivisme et idéalisme semble ainsi correspondre à l'opposition entre synthèses centripète et centrifuge : l'essence éternelle, centre plein, participe d'une ontologie du sens qui jaillit d'une source voilée, tandis que la singularité du poète en fait une monade qui ne peut produire que des formes vides de sens, ou plus exactement des formes qui n'ont de sens que cette singularité. Comme le remarque Jean Pierrot, c'est le sens ambigu de la notion d'idéalisme qui autorise ces deux interprétations, ce terme couvrant aussi bien « un idéalisme transcendantal niant la possibilité pour l'homme de connaître le monde extérieur et l'enfermant dans la cage du solipsisme, la croyance en une rationalité du monde susceptible d'être mise en évidence par le langage, et les rêveries confuses ou les pratiques suspectes des tenants d'un occultisme multiforme⁴⁹¹ ». L'idéalisme transcendantal est monadiste et nihiliste dans la mesure où il rejette la possibilité de communiquer à autrui le sens original que prend le monde pour chaque esprit ; l'idéalisme platonicien fait le pari d'une vérité au-delà des apparences multiples. Mais c'est en définitive moins les convictions personnelles que l'appartenance *sociale* des écrivains de cette communauté qui décide de leur orientation : idéalisme transcendantal et platonisme sont deux manières possibles d'interpréter les

⁴⁹⁰ Ferdinand Brunetière, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1891, p. 691.

⁴⁹¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., p. 14-15.

conditions de communication symbolistes, et ces réponses peuvent être corrélées à l'appartenance d'un écrivain à la Rive Gauche ou à la Rive Droite, aux groupes dits « Décadents » ou « Symbolistes ». L'idéalisme subjectiviste ou décadentisme ne voit dans chaque esprit qu'une monade fermée sur elle-même, incommunicable, faisant de la littérature un jeu sur les formes qui produit des textes dont le sens est absent, et qui transforme les êtres humains en paranoïaques en quête d'une signification indécidable⁴⁹². C'est le principe qui gouverne *Sixtine* de Gourmont, principe partagé par les décadents Rive Gauche⁴⁹³. L'idéalisme platonicien fait du sens un objet éternel que le littérateur cherche en s'effaçant pour se confondre avec le divin ; on retrouve cette théorie davantage dans le cercle mallarméen des symbolistes Rive Droite (mais pas chez Mallarmé lui-même). Les littérateurs de l'époque oscillent souvent entre ces deux positions, hésitant entre un texte mécanique lisible de toutes les manières possibles mais sans sens définitif, ou un objet pointant vers une signification qui existe idéalement en dehors de lui. Pour Guy Michaud, « C'est là qu'il faut voir la clef du mouvement. Ce passage des Décadents aux Symbolistes, c'est en réalité le passage de l'indéfini à l'absolu, du devenir à l'être⁴⁹⁴. » Il s'agit en réalité de deux réponses possibles à des conditions de communication semblables, ce que Michel Foucault appelle des « points d'équivalence » : « les deux éléments incompatibles sont formés de la même façon et à partir des mêmes règles ; leurs conditions d'apparition sont identiques ; ils se situent à un même niveau ; et au lieu de constituer un pur et simple défaut de cohérence, ils forment une alternative⁴⁹⁵ ». Ces oppositions ne se recoupent pas systématiquement, et certains auteurs peuvent faire correspondre synthèse centripète et quête ontologique ; il ne s'agit que de grandes tendances dont l'intérêt réside principalement dans les modèles herméneutiques qu'elles proposent.

⁴⁹² Laurent Jenny analyse les contradictions du mouvement de la même façon dans *La Fin de l'intériorité*, éd. cir., p. 31 : « Le symbolisme hésite entre un idéalisme d'inspiration néo-platonicienne, qui fait culminer l'activité poétique dans une intuition quasi mystique, et un matérialisme absolu qui met en question jusqu'à la notion même de "symbole" ou de langage, en réduisant l'expression poétique à une réaction réflexe. »

⁴⁹³ Sur l'opposition décadents-symbolistes, voir Joseph Jurt, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires. L'exemple du Symbolisme », *Néophilologus*, vol. LXX, n° 1, janv. 1986, p. 20-33.

⁴⁹⁴ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 407.

⁴⁹⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, éd. cit., p. 87.

d. La concrétion de l'abstrait.

Saint-Pol-Roux, lorsqu'il souhaite expliquer la fonction de l'écrivain et sa méthode pour synthétiser l'univers en lui, utilise l'image de l'éventail, chère à Mallarmé :

On a lu, au liminaire des *Reposoirs de la procession*, que le poète figurait l'entière humanité dans un seul homme ; cette sentence admise, s'étonnera-t-on d'une multiplicité de vies en un tel champion, vivant suprême, car aux éléments d'humanité sont encore susceptibles de s'adjoindre en lui les éléments de nature ? L'univers m'apparaît comme la grandiose expansion d'un être. L'être par excellence, le poète, contient l'univers en puissance. Quand le poète s'adonne à l'œuvre, cela signifie que l'univers ferme son vaste éventail, se replie sur soi, se réduit à sa plus simple expression, en un mot *s'élixirise* ou, plus simplement, s'individualise, c'est-à-dire s'incarne dans le poète élu pour héraut, afin de davantage « se mettre à la portée » des âmes et de communiquer plus directement avec l'éparse attention.

Si minime, je fus peut-être, à des moments, le protagoniste du grand Pan⁴⁹⁶.

Le verbe « s'élixiriser » rend au mieux ce phénomène de synthèse du complexe qui, chez Jarry comme chez Saint-Pol-Roux, signale l'action du génie⁴⁹⁷. Le poète se place au centre du monde pour le recevoir, le synthétiser et le restituer, sous une forme adamantine, à la foule. Mais une étude attentive des autres écrits théoriques de Saint-Pol-Roux montre que cette synthèse ne procède pas d'une abstraction, mais d'une incarnation d'une Idée préexistante en soi. Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut garder à l'esprit l'image de la sphère, issue d'une longue tradition littéraire et philosophique, dont Saint-Pol-Roux et les autres poètes symbolistes héritent, et qu'ils utilisent pour figurer leurs méthodes de création. C'est par une réflexion sur la figure du cercle ou de la sphère que ces écrivains pensent en effet le phénomène de la synthèse ; et c'est précisément par une divergence sur le sens de la relation entre centre et périphérie que leurs esthétiques divergent.

Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit l'objet de la quête artistique comme la saisie du devenir, du phénomène par lequel les idées s'actualisent dans le

⁴⁹⁶ Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 40.

⁴⁹⁷ Sur l'utilisation de ce verbe, voir Julien Schuh, « L'œuvre selon Jarry. Synthèse, linéament, événement », EA, n^{os} 107-108, 2006, p. 45-46.

monde, selon un mouvement centrifuge : « à l'artiste insigne, toute substance apparaît *l'effort saisissable* d'un centre vers la sphère, d'une base vers le sommet, d'une âme vers la corporéité. C'est le caractère de cet *effort* qui, à ma sentence, doit au moins intéresser l'artiste et qu'il lui sied, le cas échéant, de cristalliser⁴⁹⁸. » La synthèse est donc chez lui un mouvement d'incarnation, d'expansion de l'idée vers l'acte singulier qu'est l'œuvre d'art. Dans le « Liminaire » original des *Reposoirs*, datant de 1893, il nomme ce phénomène par comparaison avec l'incarnation du Christ : c'est l'« hypostase⁴⁹⁹ ». Le Christ est en effet une figure centrale du « Liminaire » : c'est à partir du concept d'incarnation de la divinité en un seul être que Saint-Pol-Roux pense la mission du poète-Protée, qui « figure *l'entière humanité dans un seul homme* : synthèse humaine que ce centre de l'éternité⁵⁰⁰. » Le poète, en se faisant centre de convergence des regards (« Les curieux regards de l'universelle Beauté convergeant vers tout miroir vivant »), devient à son tour un centre de dispersion, un point à partir duquel se développe l'univers (« chaque être est durant sa vie le Centre de l'Éternité⁵⁰¹ ») ; en bref, il devient à son tour Dieu, conçu comme l'expansion totale de l'univers : « L'homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre⁵⁰². » Pour aller contre l'accidentel, pour « dégager, couverte qu'elle est par les alluvions des douleurs successives à l'instar de cette antique ville endormie sous la cendre pyramidale des siècles éteints », la « Vérité Originelle⁵⁰³ », il ne faut donc pas pratiquer l'épuration, effacer le secondaire, mais partir de l'Idée même et la développer selon son essence : « Dans l'Art Magnifique la forme est le rayonnement de l'essence ; l'arbre de l'œuvre a ses racines dans l'Idée infinie et foncière, ses fleurs et ses fruits écloses et mûris dans l'espace et le temps sont les manifestations formelles et finies de l'Idée⁵⁰⁴. » L'idéoréalisme est un surgissement, l'incarnation dans la matière des « Idées, abstractions concrecibles⁵⁰⁵ » ; et le rythme, « parti d'un centre d'expansion — cœur des êtres ou cœur des choses⁵⁰⁶ », représente un outil essentiel de cette concrétisation. Saint-Pol-Roux continue ainsi une vision plutôt

⁴⁹⁸ Saint-Pol-Roux, « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », MF, n° 14, février 1891, p. 117.

⁴⁹⁹ Saint-Pol-Roux, « Liminaire » (1893), *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 215.

⁵⁰⁰ *Idem*, p. 223.

⁵⁰¹ *Id.*, p. 217.

⁵⁰² *Id.*, p. 216. Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit « l'œuvre individuelle et vivante : le Verbe fait Homme » (art. cité, p. 117).

⁵⁰³ Saint-Pol-Roux, « De l'Art Magnifique », MF, n° 26, février 1892, p. 99.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 97.

⁵⁰⁵ Préface (1895) de Saint-Pol-Roux, *La Dame à la faux*, Mercure de France, 1899, p. 12.

⁵⁰⁶ *Idem*, p. 14.

romantique de la création, telle que Georges Poulet la commente précisément à partir de la figure du cercle. Pour G. Poulet, l'homme romantique est en effet conçu comme une force en expansion, selon une doctrine très proche de la mystique allemande :

De Boehme à Schelling, la tradition occultiste et philosophique s'efforce de concevoir et, en quelque sorte, d'accompagner en esprit, non pas seulement la genèse de la création, mais la genèse du créateur, la genèse de Dieu. Par suite, le schème entier de la vie apparaît comme le développement d'un Dieu initialement enveloppé, en sorte que le cosmos et l'espace même du cosmos sont les illustrations d'une dilatation divine, à laquelle succède d'ailleurs une contraction nouvelle, et ainsi de suite à l'infini⁵⁰⁷.

Les conclusions de G. Poulet concernant l'œuvre de Jean Paul semblent ainsi correspondre parfaitement à celle du Saint-Pol-Roux de cette époque : « L'homme ne fait donc que répéter les processus de la génération divine et de la génération cosmique. En lui-même, dès la version contractée de lui-même, qui est son état originel, il contient en germe Dieu et le monde. Retrouver l'homme en ce point premier, c'est retrouver, sous une forme condensée, l'immensité divine et la totalité cosmique⁵⁰⁸. » L'œuvre synthétique selon Saint-Pol-Roux sera donc une incarnation particulière de l'Idée, dans un mouvement centrifuge ; par cette hypostase, Saint-Pol-Roux propose une solution à la tension entre l'individualité de l'auteur et la généralité des symboles : l'idéoréalisme permet de faire coïncider incarnation et absolu, selon le modèle christique. Dans cette optique, l'œuvre synthétique proposée au lecteur de l'espace littéraire sera une forme d'allégorie ; la pièce de Saint-Pol-Roux, *Les Personnages de l'individu* (1893), mettant en scène un vieillard et un jeune homme symétriques, reflets d'un côté et de l'autre du temps d'une même personnalité, en constitue un bon exemple. Le vieillard et le jeune homme ne sont que de pâles incarnations d'une identité primordiale, représentée sur scène par un Fantôme qui est l'Idée véritable, invisible, de l'homme⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, p. 178.

⁵⁰⁸ *Idem*, p. 179.

⁵⁰⁹ Saint-Pol-Roux, *Les Personnages de l'individu* (1893), dans *Le Tragique dans l'Homme*, t. I, *Monodrames*, Mortemart, Rougerie, 1983.

e. L'abstraction du concret.

L'autre méthode pour offrir une œuvre de suggestion en absolu consiste en une forme d'abstraction ; elle est le plus proche des théories sémantiques de Bréal, qui voit dans le contexte le remède à l'ambiguïté. Si l'on recherche au contraire l'indétermination, le vague, le flou, c'est l'abstraction, que l'on peut nommer également décontextualisation, qui est la méthode idéale pour offrir au lecteur une œuvre débarrassée du contingent, apte à toutes les interprétations. La plupart des théories prônant cette abstraction utilisent encore cependant l'image de la centralité de la vision divine pour imaginer un spectateur en absolu, dégagé des contingences et capable de lire l'œuvre comme elle le mérite. La théorie de la synthèse (lorsqu'elle n'est pas synthèse des arts) revient à prôner une forme d'abstraction : il faut effacer dans l'œuvre les caractéristiques secondaires des objets que l'artiste décrit, et amener ainsi le lecteur à une vision détachée du monde. Charles Morice développe ce point de vue dans *La Littérature de tout à l'heure* :

Le livre, l'objet d'art, la phrase musicale, la pure pensée elle-même — je dis avant même son expression formelle — sont des éternisations du Moi. C'est que nous en faisons autant de moyens de dégager notre Moi des contingences et c'est qu'aussi, par là même et dès qu'il échappe aux contingences, le Moi humain recourt — comme une vive branche ployée reprend l'attitude verticale dès qu'on l'abandonne à sa liberté naturelle — au foyer de l'Absolu, *au lieu métaphysique des Idées*, à Dieu⁵¹⁰.

Dégagé des contingences, le poète écrit une œuvre synthétique, résumé du monde que le lecteur pourra déployer en se plaçant à ce point de vue divin et absolu qui est au carrefour de toutes les lignes du monde : Dieu est en effet défini par Morice comme « le point d'intersection où deux parallèles se rencontreraient », « l'abstraction même du concret⁵¹¹ ».

Marcel Schwob fait également de l'abstraction la condition de l'effet artistique : nous avons vu qu'il pousse le lecteur à occuper une centralité paranoïaque, semblable à la centralité d'une hypothétique divinité. La résolution des contradictions du monde passe par la recherche du centre idéal de l'univers, centre de la vision divine, point de vue permettant d'observer simultanément la totalité du monde. En 1892, dans la préface du *Roi au masque d'or*,

⁵¹⁰ Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, éd. cit., p. 30.

⁵¹¹ *Ibidem*, note 1.

l'ordonnement du recueil est ainsi justifié par l'idée que tout objet est signe, dans un système divin centralisé que l'homme ne peut appréhender : « notre grossière organisation centralisatrice est une sorte de symbole de la faculté d'unir du Centre Suprême⁵¹². » Paolo Uccello, dans un texte ambigu, devient l'image de l'artiste alchimiste, qui élague les formes pour atteindre ce point central de vision par l'abstraction :

Il représentait aussi toutes les bêtes et leurs mouvements, et les gestes des hommes afin de les réduire en lignes simples.

Ensuite, semblable à l'alchimiste qui se penchait sur les mélanges de métaux et d'organes et qui épiait leur fusion à son fourneau pour trouver l'or, Uccello versait toutes les formes dans le creuset des formes. Il les réunissait, et les combinait, et les fondait, afin d'obtenir leur transmutation dans la forme simple, d'où dépendent toutes les autres. Voilà pourquoi Paolo Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison. Il crut qu'il pourrait muer toutes les lignes en un seul aspect idéal. Il voulut concevoir l'univers créé ainsi qu'il se reflétait dans l'œil de Dieu, qui voit jaillir toutes les figures hors d'un centre complexe⁵¹³.

Schwob utilise cependant la décontextualisation d'une manière toute particulière : plutôt que de chercher, comme Uccello, l'essence d'un être derrière ses aspects accidentels, il crée des personnages hauts en couleur, symbolisés par quelques éléments descriptifs qui tranchent sur un fond d'obscurité. Il s'applique finalement à faire abstraction du général pour ne garder que le particulier — ce qui fait de ses personnages des symboles d'eux-mêmes. L'important est de considérer que, chez lui comme chez Morice ou d'autres, la synthèse est un processus centripète : au lieu de partir d'une idée pour l'incarner dans une forme, il s'agit pour ces artistes d'épurer une forme afin d'atteindre une centralité fictive qui fait de l'œuvre d'art un objet décontextualisé et autotélique.

Ce mouvement de synthèse centripète s'inscrit dans la tradition mystique, redécouverte à cette époque par les travaux de Maeterlinck et d'autres. La synthèse du monde en soi est une forme de quête de l'absolu, qui place temporairement l'homme au centre de l'univers, position aux potentialités infinies, où la toute-puissance est définie comme l'absence de détermination, la capacité à tout être en n'étant rien, semblable à celle que Georges Poulet analyse chez les

⁵¹² Marcel Schwob, « La Différence et la ressemblance » (1892), *Spicilège* (1896), dans *Œuvres*, éd. cit. p. 624.

⁵¹³ Marcel Schwob, « Paolo Uccello, Peintre », *Vies imaginaires* (1896), dans *Œuvres*, éd. cit. p. 403.

quiétistes français : « Comme pour Ruysbroeck, saint Jean de la Croix ou Jean des Anges, le mouvement essentiel de l'âme pour les quiétistes français est le passage de la périphérie au centre, la disparition progressive de toutes les caractéristiques de surface, la simplification de l'âme, l'enfoncement de celle-ci dans une nudité centrale où il n'y a plus que Dieu⁵¹⁴. » La synthèse abstractive procède donc de la périphérie vers le centre, pour retrouver la potentialité fondamentale de l'ovule primitif ; elle est oubli, dématérialisation, décontextualisation. Au-delà de son aspect mystique ou métaphysique, qui n'apparaît pas constamment, elle est donc essentiellement une méthode pour rendre son texte suggestif en effaçant son contexte.

Cette quête de l'absolu prend une tournure véritablement novatrice lorsqu'un écrivain comme Gourmont fait de la synthèse abstractive la méthode de définition d'un *relatif absolu*:

L'Idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle ; le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur.

D'où un délicieux chaos, un charmant labyrinthe parmi lequel on voit les professeurs désorientés se mendier l'un à l'autre le bout, qu'ils n'auront jamais, du fil d'Ariane⁵¹⁵.

En allant au bout du principe de la parole orpheline et du monadisme intellectuel, Gourmont décrit la création artistique comme l'exposition d'une vision singulière que personne ne peut comprendre ou analyser : le « fil d'Ariane », l'essence de la personnalité de l'auteur, n'existe que pour lui ; pour nous, son œuvre est tout autant chaotique que le monde qui nous entoure, et elle peut servir elle aussi d'objet d'étude pour mettre notre esprit à l'épreuve. L'absolu en soi est inaccessible ; le seul objet que puisse atteindre et retranscrire l'écrivain véritable est son propre Moi, l'œil central qui ordonne sa vision du monde : « dans sa course à la connaissance, ce colin-maillard, il n'emprisonne jamais que son pérennel et fastidieux moi⁵¹⁶ » ; « ce n'est donc qu'au relatif absolu que vise le Symbolisme, à dire ce qu'il

⁵¹⁴ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, éd. cit., p. 64.

⁵¹⁵ Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893, p. 24.

⁵¹⁶ *Idem*, p. 14.

peut y avoir d'éternel dans le personnel⁵¹⁷. » L'auteur symboliste inscrit dans l'œuvre la quintessence de sa propre expérience, une expérience singulière et non reproductible qui ne peut apparaître aux yeux d'autrui que comme un labyrinthe. D'où la méfiance de Gourmont envers des recueils de poésie construits après coup : il considère au contraire que le meilleur moyen de présenter le produit d'une vision singulière du monde consiste à ne pas classer, à laisser les textes s'ordonner selon leur date de production, afin que le centre spirituel de leur création s'indique en creux dans le plan de l'ouvrage :

Cependant, puisqu'il faut un ordre, il est juste que le poète cherche le moins illogique, mais le moins illogique est sans doute celui-là même qui est dicté par les dates. Si l'on méprise ce système élémentaire pour essayer de « composer » un volume avec des pièces de vers généralement fort hétéroclites, on n'aboutit souvent qu'à organiser un chaos prétentieux⁵¹⁸.

L'abstraction du concret consiste ainsi, en dernière instance, à parvenir à organiser et synthétiser sa propre expérience pour en tirer une forme d'absolu relatif, chaque symbole n'étant que le schéma singulier résumant une vision particulière du monde — point qui sera d'une grande importance pour Jarry, qui tentera de faire de cet absolu relatif une machine de guerre à imposer au lecteur.

L'Ève future, une fois encore, peut faire office de matrice de ces théories. La création d'Hadaly répond en effet à une volonté d'abstraction qui a pour but essentiel la polysémie : il s'agit de faire de l'andréide un objet absolu apte à se prêter à tous les jeux interprétatifs de son possesseur ; de la transformer en parole orpheline. Si Gourmont fait de Villiers « l'exorciste du réel et le portier de l'idéal⁵¹⁹ », c'est bien pour son travail de dépouillement du réel qui mène à la synthèse. La réclusion d'Edison est une première forme de cette synthèse abstraite. Edison cherche à s'abstraire du monde pour fonder la virtualité de son œuvre. Il habite « au centre d'un réseau de fils électriques⁵²⁰ », qui lui apportent les informations du monde entier ; dans cet espace intime qui capture l'apport de l'extérieur, s'élabore un être qui synthétise les grandes découvertes de l'humanité, dans les domaines techniques et spirituels, tout en se coupant de la

⁵¹⁷ *Id.*, p. 27.

⁵¹⁸ Remy de Gourmont, « Introduction » (1893), dans G.-Albert Aurier, *Textes critiques*, éd. cit., p. XV-XVI.

⁵¹⁹ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, éd. cit., p. 91.

⁵²⁰ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 767.

société, en ne laissant rien filtrer au dehors⁵²¹. Cette retraite n'est pas sans rappeler le « chronotope de la tour dans un marais », que les auteurs du *Roman célibataire* traquent chez Huysmans, Gourmont, Gide et d'autres ; elle représente une image de la réclusion créative, de l'isolement de l'être supérieur qui atteint par l'ascèse aux grandeurs de l'idée⁵²². Menlo Park, la propriété d'Edison, est une sorte d'ancre isolé, qui concentre les connaissances sans les redistribuer, un lieu mystérieux d'où émanent parfois des inventions d'autant plus troublantes qu'on ignore tout sur leur genèse. Villiers renforce la réclusion de l'inventeur en imaginant un laboratoire encore plus secret, une tour dans la tour : « Edison, enfin, s'était retiré au plus profond de son laboratoire personnel, c'est-à-dire en ce pavillon séparé de son château⁵²³. » Hadaly habite encore un lieu plus retiré, un souterrain, « sépulcre, arraché aux ténèbres par des génies⁵²⁴ ». C'est uniquement dans cette atmosphère mystérieuse, dans ce *hors lieu* coupé du temps et de la géographie humaine, que peut vivre l'andréide ; son départ auprès de Lord Ewald est conditionné par le caractère isolé de son manoir, « brumeux domaine, entouré de forêts de pins, de lacs déserts et de vastes rochers » : « ce manoir est le milieu qui convient le mieux à l'Andréide [...]. Là, seulement, Hadaly sera comme une mystérieuse somnambule, errante autour des lacs ou sur les bruyères interdites. [...] Le respect et le silence lui feront une insolite auréole⁵²⁵ ».

À l'abstraction du lieu doit correspondre l'abstraction de l'objet : Hadaly, selon les conceptions hégéliennes que Villiers suit de fort loin⁵²⁶, doit être amenée à n'être plus rien, le néant n'étant que l'autre nom de l'essence pure, comme le déclare Edison :

Le Néant ! mais c'est chose si utile que Dieu lui-même ne dédaigna pas d'y recourir pour en tirer le monde : et l'on s'en aperçoit assez tous les jours. Sans le Néant, Dieu

⁵²¹ Voir Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. II, éd. cit., p. 351 *sqq.*

⁵²² Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeanine Paque, *Le Roman célibataire*, éd. cit., p. 109 *sqq.*

⁵²³ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 768.

⁵²⁴ *Idem*, p. 827.

⁵²⁵ *Id.*, p. 852-853.

⁵²⁶ Raitt nie l'influence véritable de Hegel sur Villiers, qui ne connaissait même pas très bien les écrits de Vera, son vulgarisateur. Voir A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 217 *sqq.* Van Der Meulen montre au contraire des emprunts directs à la *Logique* de Hegel dans *L'Ève future* ; voir Christiaan Johannes Cornelis Van Der Meulen, *L'Idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam*, Amsterdam, H. J. Paris, 1925, p. 30 *sqq.* Sur l'hégélianisme de Villiers dans *Claire Lenoir*, voir Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Les Trois Premiers Contes. Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, édition critique par E. Drougard, t. II, *Sources – Évolution du texte*, Alger, Publications de la Faculté des lettres d'Alger, 1931.

déclare, implicitement, qu'il lui eût été presque impossible de *créer* le Devenir des choses. Nous ne sommes qu'un « *n'étant plus* » perpétuel. Le Néant, c'est la Matière-négative, *sine qua non*, occasionnelle, sans laquelle nous ne serions pas ici à causer, ce soir⁵²⁷.

Cette définition ne fait que confirmer de façon frappante une idée développée par Hegel dans sa *Logique* : la chose en soi est la négation de l'objet, le résultat d'une abstraction absolue de ses qualités : « Cet être pur est l'abstraction pure, et, par conséquent, la négation absolue qui, prise elle aussi dans son moment immédiat, est le non-être⁵²⁸. » D'où cette définition de l'absolu : « *l'absolu est le non-être*. Au fond c'est ce que veulent dire ces propositions : *la chose en soi est la chose indéterminée, entièrement dépourvue de forme et de contenu*, ou bien : *Dieu est la plus haute essence et il n'est que cela*, car, en le représentant ainsi, on le représente précisément comme constituant cette négativité⁵²⁹. » Pour propulser l'andréide en absolu, il suffit d'effacer ses caractéristiques contingentes, d'en faire un substrat : un objet synthétique, abstrait, en attente de devenir ; une pure virtualité⁵³⁰. Edison multiplie les termes de comparaison qui font d'Hadaly une forme réduite à ses contours les plus simples, en attente d'interprétation : « Cependant, ce n'est encore que du diamant brut, je vous assure. C'est le *squelette d'une ombre* attendant que l'OMBRE soit⁵³¹ ! » La première opération d'abstraction est la principale ; elle consiste à effacer l'âme d'Alicia, à créer une copie qui se passe de cet élément encombrant⁵³². Vient ensuite l'abstraction temporelle : Hadaly ne reproduira des moments vécus d'Alicia que les moments sublimes d'amour. Edison veut « Éterniser une seule heure de l'amour, — la plus belle⁵³³ ». L'andréide ne reproduit que l'essentiel ; elle est un type abstrait à partir duquel peuvent être déployées toutes les formes intermédiaires de l'être féminin. Ses mouvements mêmes se limitent à une collection de gestes types ; un cylindre contient le programme des

⁵²⁷ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Ceuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 849.

⁵²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Logique de Hegel, traduite pour la première fois et accompagnée d'une introduction et d'un commentaire perpétuel par A. Véra*, deuxième édition revue et corrigée, t. I, Librairie Germer Baillière, 1874, p. 399.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ Voir Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. II, éd. cit. p. 330. Villiers utilise le terme de « substrat » dans *L'Ève future* (1886), dans *Ceuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 930.

⁵³¹ *Idem*, p. 833.

⁵³² *Id.*, p. 836.

⁵³³ *Id.*, p. 917.

quelques mouvements imités d'Alicia qui suffiront à rendre son apparence⁵³⁴. Condensé des moments et des mouvements de son modèle, Hadaly représente également la quintessence de la pensée humaine : Edison a demandé aux plus grands penseurs vivants de résumer, en quelques pages d'une concentration extrême, la totalité des conceptions les plus profondes de l'humanité. « Ces hommes-mondes ont analysé les plus subtiles nuances de la passion. C'est l'essence, que, seule, ils ont gardée, qu'ils expriment en condensant des milliers de volumes au profond d'une seule page⁵³⁵. » C'est en ses poumons que l'andréide, comble de la parole orpheline, ressert ces textes sans auteur, nouvelle *anima* pour un être surhumain, pure incarnation de l'idéal :

Un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles. Celles-ci sont imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé, — et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites.

C'est pourquoi je dis que Hadaly remplace *une* intelligence par l'Intelligence⁵³⁶.

Hadaly, « cette nouvelle œuvre d'art⁵³⁷ », est une image du texte en absolu. Forme synthétique de la littérature humaine, elle reproduit les discours les plus complexes en les vidant de l'intention de leurs auteurs effacés ; décontextualisées, ses paroles fonctionnent comme des exemples de grammaire, pures structures offertes à l'interprétation. L'abstraction est donc une image de la décontextualisation sémantique ; elle permet de proposer un modèle d'œuvre synthétique au lecteur de l'espace littéraire symboliste.

Mais Villiers hésite au final entre l'abstraction et l'hypostase, entre un objet vide animé par l'esprit du spectateur et un piège à idéal, qui délimite, par ses formes élémentaires, la place d'une Idée qui pourrait s'y incarner. C'est le sens de l'ajout tardif de Sowana. Si l'esprit de Sowana a bien été appelé par Lord Ewald du sein des limbes pour habiter le corps d'Hadaly, nous sommes en présence d'une « INCARNATION⁵³⁸ ». Villiers ne semble pas se contenter de cette machine vide, dont le vide est la condition d'existence ; son mystère doit être rempli pour

⁵³⁴ *Id.*, p. 911.

⁵³⁵ *Id.*, p. 919.

⁵³⁶ *Id.*, p. 910.

⁵³⁷ *Id.*, p. 1012.

⁵³⁸ *Id.*, p. 843.

qu'elle puisse réellement fonctionner. Il recule devant le pur mécanisme, devant la force combinatoire sans centre, devant le mystère vide⁵³⁹.

f. Entre germe et fragment.

À ces deux options synthétiques, concrétisante ou abstraite, correspondent deux images de l'œuvre, deux manières pour le lecteur de développer sa rêverie, deux méthodes de suggestion. La grande opposition entre incarnation et abstraction, entre mouvement centrifuge et centripète, découle de deux conceptions du sens : soit essence à découvrir, soit objet à construire. Tous les choix esthétiques des écrivains symbolistes reposent sur la façon dont ils considèrent le monde. S'agit-il d'un livre aux hiéroglyphes sacrés, dont on doit *élucider* le sens, ou bien d'un chaos à ordonner pour lui *prêter* un sens ? Le sens est-il en *germe* dans le texte, ou n'est-il qu'un effet possible du mécanisme littéraire, un *fragment* interprété par un lecteur tout puissant⁵⁴⁰ ?

Le Mystère, incarnation latente du sens dans le monde, est chez Saint-Pol-Roux une idée préexistante à l'homme, une Idée platonicienne, antérieure à la création. Marqué par l'occultisme ambiant, le Magnifique voit le monde comme un pâle reflet du monde réel des idées : « Le monde des choses, hormis telles concessions générales de primitivité, me semble l'enseigne inadéquate du monde des idées ; l'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de légers prétextes, de provocations timides, d'affinités lointaines, d'énigmes⁵⁴¹. » La Beauté, « vérité première », « formidable Isis⁵⁴² » dont l'homme attend le dévoilement, ne transparaît qu'à travers des traces indirectes, indices, prétextes, énigmes, qui rapprochent le poète du chasseur ou du détective, mais aussi du spectateur d'une pièce énigmatique — un Mystère au sens théâtral : la « Comédie des Secrets », « spectacle acroamatique⁵⁴³ dont il sied de hardiment rechercher les clefs⁵⁴⁴ ». Le monde est un « masque »,

⁵³⁹Voir Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, Belin, coll. Lettres SUP, 1999, p. 28. Voir également Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine*, t. II, éd. cit., p. 345-346.

⁵⁴⁰ Sur l'esthétique du fragment, voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 57-80.

⁵⁴¹ Saint-Pol-Roux, « Liminaire » (1893), *Les Reposeurs de la Procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 213-214.

⁵⁴² *Idem*, p. 214

⁵⁴³ Désignant l'enseignement oral des doctrines, principalement philosophique, ce terme n'est qu'un synonyme d'*ésotérique*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

et les apparences quotidiennes sont des voiles sous leur semblant d'évidence : « il est ésotérique ce spectacle traité d'exotérique par la quiète ignorance des Simples. » L'art est alors conçu comme un travail archéologique, une avancée à rebours, les pieds tournés vers l'origine passée de toute beauté. Quant la science invente, l'art recule vers les origines : « L'Art s'avance, avec toutefois les pieds à rebours comme le Souvenir⁵⁴⁵. » Il faut dégager les Idées, « enterrées-vives que l'Art révélera par évocation », à la manière d'une résurrection⁵⁴⁶. « L'Univers est une catastrophe tranquille », une « apocalypse latente⁵⁴⁷ » qui peut être comprise comme une dispersion du Sens originellement Un. Le rôle du poète, initié mystique, est de rassembler ces fragments pour reconstruire l'unité brisée ; il doit saisir la virtualité, germe de sens déjà présent dans les objets, pour l'amener à l'actualisation : « Toutes les sciences incubant en nous à l'état potentiel et divinatoire, nous pouvons savoir tout par nous-mêmes, — par l'élémentaire raison que le Trésor virtualise en l'hypothèse de l'homme et que c'est à l'homme de le reconnaître et de l'émanciper⁵⁴⁸. » Autour des objets flotte un « panorama », sorte de halo de potentialités que le poète peut habiter en étant le premier à dévoiler les déploiements possibles d'une chose : « Jusqu'à l'objet et le phénomène, centres de départ, tous les hommes, à quelques détails près, sentent identiquement, mais ensuite des rayons divers les mènent vers le circonférentiel domaine qui s'étend à l'infini : panorama régnant autour de chaque chose, et d'une virginité sans cesse renouvelée⁵⁴⁹. » Ces théories, héritées du romantisme de Schlegel ou de Novalis, sont à rapprocher de la notion de Livre résumant l'univers : « Dans le contexte de l'idéalisme, l'œuvre réelle, quelle qu'elle soit, n'est qu'une approximation de la grande œuvre qui se constitue peu à peu, pièce par pièce. Chaque œuvre est donc un fragment et existe en référence avec un Tout inaperçu, dont la réalisation est éternellement approchée⁵⁵⁰. »

Dans ces conditions, le texte lui-même est un germe qui contient en puissance son sens ; le rôle du lecteur ne sera que de déployer ce germe dans son esprit. La virtualité de l'œuvre germinative est souvent conçue sur le mode biologique : les monères d'Haeckel forment une source d'inspiration pour plusieurs écrivains, qui voient en elles une incarnation de la capacité

⁵⁴⁵ Saint-Pol-Roux, « De l'Art Magnifique », art. cité, p. 100.

⁵⁴⁶ *Idem*, p. 101.

⁵⁴⁷ Saint-Pol-Roux, « Liminaire » (1893), *Les Reposeurs de la Procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 214.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 218.

⁵⁵⁰ Michel Gailliard, « Le fragment comme genre », *Poétique*, n° 120, novembre 1999, p. 392.

du texte symboliste, resserré et d'une simplicité extrême, à s'épanouir lors de la lecture. Frédéric Chambe, s'intéressant au devenir de cet être dans l'œuvre de Jarry, rappelle que les monères étaient considérées dans l'œuvre du disciple de Darwin comme les plus petits organismes possibles, presque des briques du vivant, cellules entièrement disponibles pour toutes les actualisations. Les monères sont de pures potentialités, en attente d'une détermination⁵⁵¹. Marcel Schwob connaît ces théories, lui qui compare, dans le discours d'un extra-terrestre venu observer le monde, les peuples de la Terre à ces « monères, qui sont les plus simples des êtres faits de protoplasma⁵⁵² ». Dès lors, le rôle du lecteur est parallèle à celui de l'auteur : à son tour, il doit faire germer le texte, dévoiler par son interprétation des caractéristiques déjà présentes, à l'état latent, dans l'œuvre.

L'un des modèles de cette littérature-germe est *La Monadologie* de Leibniz, qui fournit aux théoriciens du symbolisme une justification du caractère synthétique de l'œuvre, du monadisme psychologique mais aussi de l'identité du sens intentionnel et du sens interprété par le lecteur. Teodor de Wyzewa prête ainsi à Mallarmé une conception du monde inspirée de Leibniz :

L'idée de la Monadologie s'est offerte à lui, dans l'apparat de son ornementation esthétique. Tout est symbole ; toute molécule est grosse des Univers ; toute image est le microcosme de la Nature entière. Le jeu des nuages dit au poète les révolutions des atomes, les conflits des sociétés, et les chocs des passions. Ne sont-ils point, tous les êtres, des créations pareilles de nos âmes, issues des mêmes lois, créées par les mêmes motifs⁵⁵³ ?

Selon la doctrine de l'harmonie préétablie de Leibniz, chaque monade est un résumé du monde en puissance plus ou moins actualisé ; si la communication entre monades est impossible, elles sont toutes pourtant réglées par Dieu, ce qui explique que le monde qu'elles découvrent en elles soit le même pour toutes. Cette théorie permet de considérer les esprits à la fois comme des monades singulières et le sens de l'œuvre comme un objet, non pas communicable, mais reconstructible par le lecteur, comme l'explique Jules Lemaitre en reprenant la comparaison entre Mallarmé et Leibniz de Wyzewa :

⁵⁵¹ Voir Frédéric Chambe, « Jarry, Haeckel, Monère, Bathybius », EA, n^{os} 31-32, 1986, p. 24-27.

⁵⁵² Marcel Schwob, « La Différence et la ressemblance » (1892), *Spicilège* (1896), dans *Œuvres*, éd. cit. p. 622.

⁵⁵³ Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », art. cité, p. 113.

Apparemment il croit à une sorte d'universelle harmonie préétablie en vertu de laquelle les mêmes idées abstraites doivent susciter, dans les cerveaux bien faits, les mêmes symboles. C'est un Leibnizien plein d'assurance⁵⁵⁴.

Autrement dit, la théorie leibnizienne de la monade permet de sauvegarder l'autorité de l'écrivain sur les interprétations d'un lecteur pourtant considéré comme singulier, et de justifier le jeu des analogies. Si toute communication directe est impossible, l'harmonie préétablie du monde permet de présenter le texte à la fois comme condensé et comme totalité, comme un objet fermé sur lui-même et pourtant ouvert à toutes les interprétations.

À ce texte germe ou monère, on peut opposer un texte mécanisme, un texte qui apparaît essentiellement comme un *fragment*. Le fragment ne contient pas de sens latent ; il ne fait que mimer l'appartenance à une ancienne unité. Le fragment est ce qui reste lorsque le contexte d'un monument a disparu, lorsqu'un objet, séparé de son origine, n'a plus que le sens que veut bien lui prêter un observateur. Il faut bien distinguer le fragment du vestige : si le vestige peut encore donner lieu à une reconstitution, permettant de retrouver le fondement expliquant sa forme, le fragment au contraire n'a absolument plus d'origine. Parole orpheline, il peut faire l'objet de toutes les interprétations possibles. La sémantique du fragment permet d'envisager une esthétique de la combinatoire, telle que la conçoivent Mallarmé à la fin de son existence ou le jeune Valéry : si tout fragment peut se révéler, par l'interprétation, porteur d'un sens produit par le lecteur sans que l'intention d'un auteur entre en jeu, il est alors possible de faire porter l'effort de création, non pas sur le texte fini et ses interprétations possibles, mais sur le mécanisme de création lui-même, afin de produire des fragments qui pourront, par l'interprétation, produire des sens nouveaux et inattendus, et apporter au monde des idées inédites, en prenant la littérature « pour une extension des propriétés du langage⁵⁵⁵ ». Comme le note Nicole Celeyrette-Pietri, l'« exploration des possibilités combinatoires des mots, la découverte de leur haut degré de symétrie se double d'une démarche simplificatrice, analogue à celle de l'abstraction, ne conservant que l'élément minimal qui permet d'associer

⁵⁵⁴ Jules Lemaitre, « Stéphane Mallarmé », *Revue politique et littéraire*, 13 octobre 1888, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 145.

⁵⁵⁵ Paul Valéry, « Essai sur Mallarmé (1897) », cité par Nicole Celeyrette-Pietri, « Entre Bréal et Mallarmé », art. cité, p. 90-91. Le manuscrit de Valéry est reproduit dans le même numéro des *Archives des lettres modernes*, p. 116-128 (la citation est extraite de la page 119).

autrement⁵⁵⁶ » : la synthèse abstractive mène à la combinatoire. Mais il faut bien noter que l'idée de combinatoire, c'est-à-dire l'idée qu'un élément quelconque, produit de manière mécanique sans intervention de l'intentionnalité, peut être interprété et valorisé dans un contexte donné, ne peut naître et fonctionner que dans un modèle herméneutique de type paranoïaque, qui autorise l'incertitude sémantique et l'apport du lecteur. Cette idée de combinatoire, que peu d'auteurs conçoivent et qui n'est pas réellement mise en œuvre, du moins de façon ouverte, par ceux qui l'entrevoient, ne peut exister que dans le paradigme de l'énigme : « il semble que la *prégnance* du fragment le rattache au paradigme de l'indice : tout fragment est normalement fragment *de* quelque chose⁵⁵⁷ » ; c'est ce tout inconnu qui donne sa valeur au fragment, même s'il ne fait qu'indiquer une totalité inexistante.

Dans la visée fragmentaire, le texte est ainsi une structure vide, un piège sémantique qui recueille l'apport du lecteur, le remet en ordre et fait jaillir des significations nouvelles et non prévues ; c'est un générateur sémantique. L'œuvre fragmentaire ne joue pas sur l'idée de germination en puissance, mais sur celle de *possible* : elle délimite un espace que le lecteur peut habiter à sa guise. Certains écrivains symbolistes utilisent cette forme particulière de fragmentation qu'est la littérature antique, séparée de son contexte d'origine, lue à travers des textes incomplets ; on peut songer aux *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs en 1894, ou aux *Mimes* de Marcel Schwob en 1893. Schwob développe d'ailleurs au cours de son œuvre une technique du fragmentaire, dont le but essentiel est de suggérer au lecteur une unité supérieure, un centre de cohérence, voilés derrière le texte, sans que cette unité soit construite par l'auteur. Il analyse cette technique chez Stevenson : « Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants ; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents. Puis l'obscurité est faite à l'arrière-plan, pour nous donner l'incertitude du mystère⁵⁵⁸. » On retrouve cette technique dans les récits fragmentaires de *La Croisade des enfants*, écrits en 1895, où Schwob abandonne la narration à huit témoins sans que le lecteur puisse, à partir de ces fragments, reconstituer clairement une chronologie des événements. Pratiquant la méthode qu'il analyse chez Stevenson, Schwob provoque une décontextualisation du récit, effaçant les éléments

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 94.

⁵⁵⁷ Michel Gailliard, « Le fragment comme genre », art. cité, p. 389.

⁵⁵⁸ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », *Spicilège* (1896), dans *Œuvres*, éd. cit., p. 580.

secondaires pour que l'essentiel se détache sur un fond obscur. Mais ces objets ne sont pas seulement rendus disponibles à toute interprétation par l'effacement de leur contexte ; Schwob provoque également leur sémiotisation⁵⁵⁹, il leur donne le statut de signes, par différentes techniques. Ainsi, dans « L'Homme voilé », la description du voile tacheté du voyageur qui fait face au narrateur lui donne une importance particulière, attirant l'attention du lecteur sur ce qui peut très bien ne plus jouer de rôle dans le reste du récit. Cet élément devient l'indice d'un sens supérieur, d'une vaste énigme qui peut très bien ne pas exister, sinon dans l'imagination du lecteur. Le fragment est donné à lire à un lecteur paranoïaque comme s'il possédait un sens caché, une cohérence mystérieuse. Schwob utilise des éléments contingents, libérés de leur contexte d'origine et placés dans un texte dont différents dispositifs (effets de symétrie, analogies) suggèrent une cohérence supérieure, une symétrie cachée qui conduit le lecteur à sémiotiser ce qui était asémantique, à motiver sa lecture en déformant le texte pour relier entre eux ses points marquants, étoiles sur un fond obscur dans lesquelles il croit voir des constellations.

L'Andréide d'Edison, avant d'être un piège occultiste, peut alors être considérée comme l'image parfaite de cette mécanique à produire des interprétations. Hadaly est une « machine à fabriquer l'Idéal⁵⁶⁰ », un appareil de diffraction du sens. Si elle est vide, ce vide est la condition de sa virtualité : « Les formes vides ont [...] la suggestivité du néant et du silence ; c'est cette virtualité qui rend si précieux un tel travail de purification⁵⁶¹. » Son vide intérieur n'est que la délimitation d'un espace possible : « C'est un Être de limbes, une possibilité⁵⁶². » Comme les voiles enfermant une forme que le spectateur se plaît à imaginer, les paroles de l'andréide, vides de toute intention, peuvent faire l'objet des interprétations les plus diverses : « Vous comprendrez bien vite de quelles infinies complexités vous pourrez approfondir les soixante heures gravées en elle : c'est le jeu des échecs : — c'est sans limites, comme une femme⁵⁶³. » La combinatoire tournant à vide offre une pure parole orpheline, un objet de suggestivité maximale. L'andréide, substrat abstrait, être fragmentaire, est ainsi un tremplin vers l'infini.

⁵⁵⁹ Voir Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1994, p. 128.

⁵⁶⁰ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 984.

⁵⁶¹ Deborah Conyngham, *Le Silence éloquent*, éd. cit., p. 55.

⁵⁶² Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 830.

⁵⁶³ *Idem*, p. 1000.

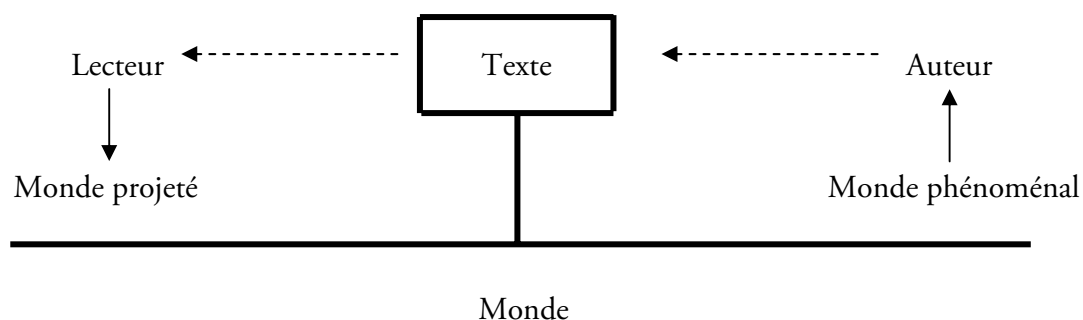
Décontextualisation, disponibilisation, sémiotisation sont donc les techniques essentielles de cette littérature fragmentaire. Or on constate qu'il s'agit tout simplement des conditions de la folie décrites dans « L'Homme voilé » de Schwob : décontextualisation par l'obscurité complice, refrain qui sous-entend une cohérence d'ordre supérieur transposée à tous les niveaux du texte, sémiotisation de détails normalement insignifiants, qui deviennent soudain signes, resémiotisation par la déformation d'objets comme la couverture tachetée, devenant masque de léopard. La folie fonctionne dans les mêmes conditions que l'œuvre obscure et fragmentaire ; il suffit de créer ces conditions pour faire du lecteur un fou en puissance. Le modèle de l'œuvre dans l'espace littéraire symboliste est donc celui de la synthèse, qu'elle soit incarnation du divin dans un texte pensée sur le modèle christique ou abstraction des éléments contingents pour proposer un objet en absolu. Le texte est considéré comme un objet autonome, germe d'une totalité suggérée ou fragment sur lequel le lecteur peut projeter toutes les interprétations possibles. L'idée de totalité, qu'elle soit pensée sur le mode de l'infini divin ou de l'indéfini du monde des représentations, informe donc le modèle herméneutique symboliste, incitant le lecteur à considérer le texte comme le point de départ d'une interprétation sans borne.

E. LES SCHÈMES DE L'ESPACE LITTÉRAIRE SYMBOLISTE : LA LITTÉRATURE EN ABSOLU.

Que l'on parle de germe ou de virtualité, *la puissance générative de ces images est identique* : il s'agit dans tous les cas d'offrir une œuvre décontextualisée, simplifiée, à un lecteur qui juge possible d'essayer son esprit sur ce texte pour en développer les suggestions — que ces suggestions soient un secret dans l'œuvre ou le simple reflet de son esprit. Le modèle herméneutique symboliste légitime donc une forme de lecture en absolu, distinguant un espace asocial de l'œuvre, espace de désintéressement purement fictif selon lequel nous lisons encore aujourd'hui⁵⁶⁴. Le système de communication symboliste, fondé sur la parole orpheline, crée les conditions de réception de ses textes : un espace de disponibilité sémantique dans lequel la suggestion, qu'elle soit germination, virtualité ou effet mécanique du texte, est valorisée car elle offre au lecteur un nouveau mode de lecture, capable de surmonter la disparition des structures

⁵⁶⁴ Sur les conditions de la littérarité et la « lecture pure », voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 466 *sqq.*

traditionnelles de communication lettrée. On peut ainsi dresser le schéma de la communication de l'espace littéraire symboliste, qui ressemble étrangement à un schéma de *non-communication* :



On constate une coupure radicale (symbolisée ici par une ligne noire) entre d'une part le monde et l'homme, et d'autre part entre le destinataire et le destinataire : la référence est problématique, le contact biaisé. L'auteur synthétise un monde qu'il déforme, monde qu'il ne connaît que de façon subjective. À partir de cette expérience incommunicable, il offre au lecteur un texte dont il se détache. Le lecteur enfin lit ce texte de la même manière qu'il reçoit le monde : uniquement selon ses déterminations singulières. Remy de Gourmont résume parfaitement en 1899 ce système de communication sans contact :

Aucun mot ne possède un sens unique ni ne correspond exactement à un objet déterminé, exception faite pour les noms propres. Tout mot a pour envers une idée générale, ou du moins généralisée. Quand nous parlons, nous ne pouvons être compris que si nos paroles sont admises comme les représentantes non de ce que nous disons, mais de ce que les autres croient que nous disons ; nous n'échangeons que des reflets⁵⁶⁵.

Or c'est à partir de ce modèle herméneutique monadique que les auteurs symbolistes définissent les conditions de la suggestivité : né du constat d'une crise de la communication littéraire, le système de communication symboliste offre ainsi un moyen *d'utiliser* les conditions nouvelles de la réception littéraire dans la nouvelle ère médiatique. Il s'agit bien d'un *système* de communication, dont les éléments sont co-déterminés : l'éloignement de l'auteur permet l'isolement du texte, qui autorise une lecture paranoïaque ; l'absence de

⁵⁶⁵ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899, p. 315-316.

contact entre l'auteur et le lecteur, de contrainte, devient une condition de l'effet suggestif du texte. Les deux conséquences essentielles de ce schéma de communication sont une forme de *paranoïa herméneutique* (tout est signe) et l'affirmation de la *polyvalence des signes* (ces signes peuvent être interprétés simultanément de plusieurs manières différentes qui ne s'excluent pas) — le tout s'appuyant sur le principe essentiel de l'analogie, qui permet le passage d'un sens à un autre. Ces caractéristiques créent les conditions d'un effet de syllepse constante ou d'allégorie virtuelle totale sur les textes du canon. Les écrivains symbolistes du début des années 1890 créent ainsi pour leurs discours les conditions d'une forme de paranoïa interprétative, faisant du texte un germe de significations inépuisable dont tous les éléments peuvent se révéler signifiants. La marginalisation de la place de l'auteur consécutive à la médiatisation de sa parole devient une modalité essentielle de son discours : l'aristocratie de la littérature, l'absence de toute communication directe, l'effacement nécessaire de l'auteur permettent l'autonomisation des signes et créent les conditions d'une interprétation suggestive. Ce ne sont donc pas les conditions sociales qui définissent directement le contexte d'un discours⁵⁶⁶, mais les conditions sociales telles quelles sont réinterprétées, imaginées, transfigurées, voire niées, dans un ensemble de schèmes directeurs qui définissent les conditions de possibilité du discours dans une communauté donnée.

Cette rhétorique de l'absolu se décline dans tous les arts : le théâtre devient un plateau neutre où la pensée se donne à voir dans sa nudité⁵⁶⁷ ; les marionnettes, humains simplifiés, sont des sortes d'incarnation de l'Idée ; la poésie se fait musique pure, la peinture décorative et synthétique. On peut donc considérer cet ensemble de représentations comme un vaste modèle systématique de l'espace littéraire et même artistique du symbolisme, qui garantit la réception de certains textes et en rejette d'autres dans la non-littérature. C'est un ensemble de schèmes qui sous-tend la production et la réception des écrivains symbolistes et qui explique les parallélismes entre différents auteurs : c'est une charpente structurelle actualisée sous des formes variées mais partageant les mêmes valeurs. C'est donc moins la réalité d'une école ou d'un mouvement que celle d'un ensemble de règles, de maîtres, de préceptes, formant un espace contextuel dans lequel les œuvres sont écrites et lues, qui fait l'unité du symbolisme.

⁵⁶⁶ Comme l'écrit Pierre Citti, « Hans Robert Jauss, peut-être contre ses intentions initiales, invite l'historien de la littérature à l'analyse des situations socio-culturelles du public. Or ce qui *autorise* les œuvres dépend en effet de ces conditions, mais ne se confond pas avec elles. » (Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 19).

⁵⁶⁷ Voir Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1934), Genève, Slatkine Reprints, 1972.

Ces conditions de communication autorisent ainsi certains types de discours et certaines formes d'interprétation. Mais elles ne fondent pas à elles seules la valeur littéraire dominante d'un groupe donné. Si, pour Pierre Citti, ce qui autorise une forme littéraire, et qu'il nomme « garantie », fait partie intégrante d'un système littéraire⁵⁶⁸, on doit au contraire considérer que cette garantie est générée par une interaction entre plusieurs espaces littéraires, au sein du champ littéraire. Dans le système littéraire symboliste, la notion d'idéalisme est centrale ; c'est elle qui légitime certaines formes de discours. Mais cette notion apparaît essentiellement par réaction au réalisme de l'espace littéraire dominant, centré autour de Zola et des écrivains les plus médiatisés. La valeur même de l'idéalisme est donc déterminée, non pas uniquement de manière intrinsèque par la construction d'un système cohérent de représentations, mais également de manière externe, par réaction contre l'espace littéraire légitimé par la réussite sociale de ses auteurs. La valeur ou la garantie est donc un effet social du champ littéraire ; en dernière instance, le modèle herméneutique symboliste ne tire sa légitimité que d'une instance extérieure au système lui-même. La valeur n'est donc pas un élément d'un système littéraire donné, mais un produit social du champ littéraire, produit construit de manière dynamique par les jeux d'opposition et de concurrence de différents espaces littéraires.

⁵⁶⁸ « Un système littéraire est constitué par le sentiment que s'articulent entre elles, de manière cohérente et convaincante, quatre représentations : une image de ce qu'est un auteur, une image du public, une image de l'œuvre et enfin la représentation de ce qui les qualifie toutes trois, les autorise, les garantit comme exprimant la condition faite à la littérature à un temps donné » (Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 42-43).

III. LA SYNTHÈSE : SCÉNOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE JARRY.

A. CRÉER LES CONDITIONS DE SON DISCOURS.

Jarry n'a pu penser son œuvre que dans le cadre des conditions de communication symbolistes. Il s'agit à présent de voir comment il intègre et habille les schèmes abstraits du modèle herméneutique symboliste dans son projet littéraire. Je chercherai donc à étudier ici l'inscription particulière de Jarry dans son époque, à travers les choix thématiques, esthétiques ou génériques qu'il opère dans l'espace de la littérature tel qu'il pouvait le percevoir. Jarry a très vite conscience de la nécessité de fonder la légitimité de son discours sur la scène littéraire pour un nouveau-venu tel que lui, de se construire un certain *ethos*, une certaine image auctoriale⁵⁶⁹. Cette légitimité, il la gagne socialement en prenant part à des revues de plus en plus importantes, passant de l'obscur *Art littéraire* aux *Essais d'Art libre* puis au *Mercur de France*, grâce à l'amitié de Léon-Paul Fargue puis de Remy de Gourmont. Mais il doit aussi la créer de toute pièce dans ses textes mêmes, en construisant une situation d'énonciation fictive destinée à servir de contexte d'interprétation à son œuvre⁵⁷⁰. La façon dont Jarry invite à lire ses textes, le type de relation entre l'auteur et le lecteur qu'il propose, sont destinées à valoriser l'image d'un jeune auteur encore inconnu. Il s'agit de comprendre la « scénographie⁵⁷¹ » de son œuvre, les manières dont il légitime sa parole en définissant les rôles de l'auteur, du texte et du lecteur, la situation d'énonciation qu'il met en place pour servir de contexte d'interprétation à son œuvre à partir des données de l'espace littéraire symboliste dont il apprend rapidement les règles. Entre mars 1893 et mars 1894, en l'espace d'une année, il s'initie au phrasé symboliste et met graduellement au point, en réinvestissant les schémas de la communication selon le principe de la parole orpheline, son propre système de communication, qui atteint dès le texte célèbre « Être et Vivre » une cohérence suffisante pour lui servir à interpréter ses lectures et ses expériences selon les valeurs en cours d'élaboration de la pataphysique. Il est intéressant de constater que cette maturation de la pensée de Jarry correspond à ses amitiés successives avec

⁵⁶⁹ Voir Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999 ; José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographie auctoriale à l'époque romantique*, Champion, 2007.

⁵⁷⁰ Voir Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 121. Comme il l'explique, « Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation. » (p. 122).

⁵⁷¹ *Ibidem*.

Fargue et Gourmont : encore subordonné de manière passive aux thématiques symbolistes plus anciennes lorsqu'il se lie avec Fargue, Jarry s'en affranchit et propose un système plus personnel de communication littéraire sous l'influence de Gourmont, alors qu'il se détache de son jeune ami qui fut sans doute son initiateur aux beautés symbolistes. Ce premier système de la communication littéraire de Jarry, fortement inspiré par le système symboliste, mais qui tente de s'en démarquer par l'utilisation singulière de schèmes empruntés à la lecture de Lautréamont, marque ses écrits jusqu'à *L'Amour absolu* en 1899, dernier témoin d'une forme de mysticisme littéraire égoïste qui semble déjà en retard par rapport aux valeurs nouvelles que *Faustroll* véhicule dès 1898, entraînant la réévaluation de son propre système de communication qui le mènera à *Messaline* et au *Surmâle* — même si certains textes postérieurs appartiennent toujours à ce premier système. On ne peut réduire l'évolution d'une pratique d'écriture à des dates fixes : Jarry oscille entre plusieurs modèles herméneutiques, et il existe toujours une tension entre le dynamisme de l'espace littéraire qui l'entoure et la construction systématique de ses œuvres complètes, entre l'évolution des modèles externes de communication littéraire et la rigidité voulue de sa position⁵⁷². Entre 1893 et 1899, ses écrits trouvent dans l'espace littéraire symboliste les conditions de leur lecture. Sa rhétorique peut être décrite comme une utilisation de cet espace valorisant la singularité et la suggestion par le biais de ce qu'il nomme le « colin-maillard cérébral » : Jarry traite son lecteur comme un esclave producteur de sens, l'auteur tout puissant assumant l'autorité sur toute interprétation possible (« Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus », Mn, OC I, p. 172) tout en conservant une potentialité infinie, aliénant ses lecteurs pour rester dans une indétermination égoïste de son être. Cette posture, possible dans le champ de communication symboliste, n'est évidemment plus de mise lorsque le mouvement se réorganise vers 1895, ce qui explique l'échec des œuvres de Jarry obéissant encore aux schémas de la parole orpheline, comme *César-Antechrist* (1895) ou *Les Jours et les Nuits* (1897). *Ubu Roi*, au contraire, fonctionne encore en

⁵⁷² « Une erreur méthodologique fréquente en histoire des idées consiste à chercher la cohérence de l'œuvre ou des prises de position d'un intellectuel dans son parcours singulier. Or la cohérence des prises de position esthétiques aussi bien qu'éthico-politiques d'un écrivain réside non seulement dans son "habitus", c'est-à-dire dans ses dispositions héritées et acquises, son milieu familial d'origine, son éducation, mais aussi dans l'évolution du champ. Ce sont les ajustements de la trajectoire individuelle à l'évolution de l'espace social et avec celle de l'espace des possibles et des pensables constitutives du champ littéraire à un moment donné qui donnent leur sens aux prises de position successives. » (Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES*, n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », février 2007, parag. 25. URL : <http://contextes.revues.org/document165.html>).

1896 dans la mesure où la scène de l'époque accueille les formes de communication symbolistes en désuétude dans la prose et la poésie.

Jarry hérite de la tension inhérente à l'espace littéraire symboliste entre un idéalisme plein mais mortifère et figé et un idéalisme transcendantal qui fait de tous les hommes, après la mort de Dieu, des paranoïaques en puissance, condamnés à voir partout des signes dans un monde indéchiffrable qui ne renvoie jamais que leur propre image. Les conditions de réception des œuvres symbolistes au début des années 1890 tendent à dévaloriser le rôle de l'auteur dans la production littéraire, en perpétuant le refus du lyrisme du Parnasse ; elles proposent l'image d'un auteur dépossédé⁵⁷³ de son discours, simple transcripteur d'un Verbe divin ou être humain pris au piège de ses représentations. Que le sens soit légitimé par le divin ou produit par le lecteur, qu'il préexiste au texte ou qu'il ne soit qu'un effet subjectif et non communicable, l'auteur se voit repoussé en périphérie du processus, ce que l'attitude de retrait de Mallarmé, qu'il met en scène dans ses écrits, peut parfaitement symboliser. Les premiers textes de Jarry, écrits sous une forte influence gourmontienne, peuvent être analysés comme des tentatives pour construire une image auctoriale forte, en dépassant la tension entre les formes platoniciennes et subjectivistes de l'idéalisme. Jarry décrit en effet les conditions d'une mystique personnelle, d'une divinisation de son propre esprit qui fait de l'auteur un garant du sens tout en autorisant toutes les interprétations possibles, dans une tentative pour concilier ces deux positions opposées.

Son premier texte critique, paru dans *L'Art littéraire* en janvier-mars 1894 et consacré à la pièce de Hauptmann *Âmes solitaires*, s'ouvre sur un constat d'un idéalisme tout à fait conventionnel, opposant au monde multiple des sens un monde d'idéalités abstraites et immanentes, seules existantes⁵⁷⁴ : « 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 Idée en son

⁵⁷³ Sur l'importance du thème de la dépossession chez Jarry, voir Karl Pollin, *Alfred Jarry. L'expérimentation du singulier*, PhD, Atlanta (Géorgie), Emory University, 2007.

⁵⁷⁴ Voir Patrick Besnier, « "S'il me plaît" : Sur deux critiques théâtrales de Jarry à *L'Art littéraire* », EA, n°s 77-78, « Centenaire d'Ubu Roi », 1998, p. 6.

existence indépendante⁵⁷⁵. » Cet idéalisme oscillant entre platonisme et aristotélisme (avec l'opposition entre forme et matière) réapparaît en septembre 1894 dans son article consacré à Filiger, alors que Jarry a déjà mis en doute cette théorie, qu'il réutilise sans doute ici pour mieux se faire entendre des lecteurs du *Mercur de France* :

La banalité de la mode étant à qui parle d'art de répondre qu'il vaut mieux vivre (ce qui serait peut-être admirable si compris, mais tel quel, sans plus de conscience, gratté de la table de Faust, se redit depuis bien longtemps), il est permis, nos serfs pouvant suffisamment cette chose, d'exister dès maintenant en l'éternité, d'en faire de notre mieux provision, et de la regarder chez ceux qui l'ont su mettre en cage, surtout discolorer de la nôtre⁵⁷⁶.

Dans cette paraphrase d'*Axël* de Villiers, paru de manière posthume en janvier 1890 et que Jarry devait connaître par l'intermédiaire de Gourmont — « Vivre ? les serviteurs feront cela pour nous⁵⁷⁷ » —, l'admirateur de Filiger oppose au Vivre, dynamique et multiple, une forme d'« existence » en l'éternité. Cette éternité n'est cependant déjà plus le simple absolu du monde des Idées, dans la mesure où elle apparaît comme un absolu personnel et singulier, susceptible d'être colorée différemment chez chaque créateur, une forme *d'absolu relatif*. Les artistes déforment les Idées en les mettant en cage, et c'est cette déformation singulière qui importe à Jarry. Il cherche à concilier Être et Vivre, Idéalisme et Singularité, Absolu et Dynamisme ; à proposer une œuvre à la fois nécessaire et ouverte, imitant la stabilité divine tout en conservant le dynamisme de la vie — programme défini de manière quasi-définitive dans son essai « Être et Vivre », paru en mars-avril 1894 dans *L'Art littéraire*.

Au centre de son système de communication littéraire, Jarry place la notion de synthèse, omniprésente à son époque⁵⁷⁸. Nous avons vu que cette notion permet de concevoir l'œuvre d'art comme un germe de significations, un concentré de sens ou un fragment que l'auteur a patiemment élaboré et que le lecteur doit déplier. L'image d'un auteur alchimiste, synthétisant

⁵⁷⁵ Alfred Jarry, « Âmes solitaires », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 21 ; repris dans OC I, p. 1003.

⁵⁷⁶ Alfred Jarry, « Filiger », MF, n^o 57, septembre 1894, p. 73 ; repris dans OC I, p. 1024.

⁵⁷⁷ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Axël* (1890), dans *Ceuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 672. Patrick Besnier avait déjà fait ce rapprochement (PB, p. 153).

⁵⁷⁸ Voir Thieri Foulc, « "Cf. Pataph." : Jarry écrivain », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 6-7.

l'expérience du monde en une œuvre parfaite et libérée des contingences est primordiale pour le jeune Jarry : la quasi-totalité de ses textes peut être considérée comme une variation sur ce modèle herméneutique idéal. L'analyse de ses premiers textes permet de dresser, autour de cette notion de synthèse, une série d'images qui incarnent sa scénographie littéraire, et de comprendre comment il met en place cet absolu relatif qui lui permet de faire de ses textes des carrefours de significations. Le lecteur doit se montrer patient : certaines de ces images ne prennent sens que par leur mise en relation, par leur insertion dans des schémas de pensée abstraits et parfois abscons, par leur réinterprétation. En effet, les théories de la communication littéraire de Jarry ne sont pas au point entre 1893 et 1894. Des systèmes provisoires se mettent en place : l'idéalisme absolu des premiers textes est rapidement compensé par des postures ironiques ou violentes. Les positions de Jarry sont changeantes, et les mêmes images peuvent prendre des sens opposés dans deux textes, voire dans le même texte une fois qu'il est inséré dans un recueil ou relu à la lumière des textes qui le suivent chronologiquement⁵⁷⁹. De plus, le travail de reconstruction critique tend à donner un aspect fini et cohérent à un système dynamique : il faudrait décrire toutes ces images comme des figures en devenir, prises dans un jeu de relecture, de réaménagement, de réévaluation continu.

B. LE CHOIX D'UN ESPACE LITTÉRAIRE.

Lorsque Jarry fait ses débuts dans la carrière littéraire, il a déjà derrière lui un passif de lectures, il s'est déjà construit un espace littéraire personnel par la définition de son propre canon. Comme l'analyse Dominique Maingueneau, l'espace littéraire est une sphère « où sont contenues toutes les œuvres dont la trace a été conservée, une bibliothèque imaginaire dont une faible part est accessible à partir d'un moment où d'un lieu déterminés. Se **positionner**, c'est mettre en relation un certain parcours de cette sphère avec la place que par son œuvre on se confère dans le champ⁵⁸⁰. » Il s'agit donc ici de définir la communauté imaginaire à laquelle l'œuvre de Jarry s'affilie, et les modalités de cette insertion ; de comprendre le canon que convoque Jarry, et la manière dont il l'utilise pour construire la situation d'énonciation de son

⁵⁷⁹ Avant de commencer l'analyse de ces images, rappelons que Jarry n'adhère pas aux théories occultes et métaphysiques qu'elles convoquent : elles sont essentiellement des métaphores pour penser la relation à autrui et le phénomène de la communication littéraire. Il ne faut donc jamais les interpréter au premier degré, mais les lire comme des représentations des relations humaines, et des liens entre l'auteur, le texte et le lecteur.

⁵⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, éd. cit., p. 68.

œuvre : « Cette communauté spirituelle qui se joue de l'espace et du temps associe des noms dans une configuration dont la singularité ne fait qu'une avec la revendication esthétique de l'auteur⁵⁸¹. »

Jarry a pleinement conscience de ces mécanismes ; il sait que toute œuvre est lue à la lumière des références personnelles de chaque lecteur, qui évoluent avec le temps : « Le temps est nécessaire parce que ceux qui sont plus âgés que nous — et que nous respectons à ce titre — ont vécu parmi certaines œuvres qui ont pour eux le charme des objets usuels, et ils sont nés avec une âme qui était assortie à ces œuvres, garantie devant aller jusqu'en l'an mil huit cent quatre-vingt... et tant⁵⁸². » Par conséquent, son insertion dans les revues symbolistes implique une attention accrue aux productions de la communauté des littérateurs qui affichent leurs noms aux sommaires du *Mercure de France* ou de *La Revue blanche* ; la scénographie de son œuvre doit prendre en compte le canon littéraire du mouvement symboliste pour produire un effet. Mais à ce canon s'ajoutent toutes les lectures que Jarry a pu faire durant ses années de formation intellectuelle, auxquelles il donne le nom évocateur d'« Ontogénie », que l'on peut définir comme la gestation d'une *persona* littéraire. C'est à la création de cet espace de légitimation de son discours que je m'intéresserai ici particulièrement, en essayant de comprendre comment s'articulent les références hétéroclites de ce jeune littérateur, comment Jarry parvient à concilier ses influences multiples en mettant en place un système de communication original, garantissant son autorité sur son œuvre tout en permettant une lecture ouverte et polysémique.

Henri Béhar a déjà largement défriché ce terrain dans ses *Cultures de Jarry*, en définissant les grands pans qui forment le contexte culturel de l'œuvre de Jarry. Je ne ferai ici que préciser rapidement certains points de ce travail, qu'il ne s'agit pas de refaire, mais de mettre en perspective en introduisant un élément de dynamique et de hiérarchisation. En effet, le canon de Jarry évolue fortement avec ses lectures, et les textes qui forment son horizon littéraire au début des années 1890 ne sont pas convoqués de la même manière ultérieurement.

⁵⁸¹ *Idem*, p. 31.

⁵⁸² Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 418.

1. *Le canon officiel* : Albert Samain, (Souvenirs).

Jarry a livré, en 1907, quatorze ans après son entrée dans le cercle de la littérature parisienne et l'année même de sa mort, une plaquette qui prend le prétexte d'un hommage à Albert Samain pour évoquer les souvenirs de ses premières années de littérateur : *Albert Samain, (Souvenirs)*. L'heure est en effet au bilan, et de nombreux acteurs du Symbolisme prennent leur plume pour rappeler les grands moments d'un mouvement qui semble sur le déclin. Mais Jarry, loin de remplir le pacte d'écriture exigé de ce type d'exercice — évoquer la mémoire d'Albert Samain — livre un tableau de l'espace littéraire tel qu'il lui était apparu lorsqu'il tentait d'y entrer, au début des années 1890. Il faut prendre en compte l'écriture tardive de ce texte, à une époque où divers recueils de souvenirs ont permis, avec le recul, de donner une cohérence seconde au mouvement symboliste. Cette évocation est évidemment biaisée par le passage des années ; elle permet ainsi d'évoquer moins un espace personnel que l'espace littéraire institutionnalisé dans lequel Jarry tente d'affirmer sa légitimité.

L'intérêt de ce texte, comme des textes de souvenirs du symbolisme qui fleurissent à cette époque, est donc de *constituer l'objet de sa narration* : Jarry reconstruit *a posteriori* son attachement au mouvement symboliste, en lui donnant une unité qu'il n'avait sans doute pas au début des années 1890, en omettant des éléments essentiels, comme le rôle de Léon-Paul Fargue et de Remy de Gourmont dans sa formation littéraire. Il permet en tout cas de montrer que l'espace littéraire tel que le conçoit Jarry est encore fortement symboliste, voire décadent, même en 1907, soit plus de dix ans après les véritables mises en cause des fondements du mouvement symboliste ; Jarry propose une vision de l'espace littéraire qui date des années 1886-1891.

a. Les revues.

On a déjà vu l'importance des revues dans la formation sociale du mouvement symboliste ; mais leur rôle symbolique est également très important. C'est par rapport à des revues de la fin des années 1880 que Jarry se positionne dans l'espace littéraire :

Il n'empêche que pour cette génération universitaire, ignorant, de par son éducation, à peu près tout de la génération immédiatement — c'est-à-dire de dix ans — antérieure, *Le Mercure de France*, pour ne citer que cette revue — sa « série moderne » avait deux

ans ! — était jalousement dissimulé à l'étage, le plus inférieur au point d'en être rez-de-chaussée, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, d'où il n'était guère exhumé ni communiqué sans marques évidentes de réprobation ; les collections encore récentes du *Scapin*, du *Décadent*, de *La Décadence*, s'entrouvraient, avec quelque émoi, chez Vanier, éditeur de Verlaine ! chez Bailly, dont la vitrine offrait, parmi des pastels d'Odilon Redon, les premiers livres de Régnier et la *Chrysis* de Pierre Louÿs, qui n'était pas encore devenue *Aphrodite*. [OC III, p. 352]

Les revues élues par Jarry sont celles qui publient à la marge des grands mouvements littéraires et surtout institutionnels : on n'enseigne pas Henri de Régnier ou Pierre Louÿs dans les classes. On a affaire à un contre-canon, une « contre-culture littéraire » (HB, p. 222), bénéficiant d'une aura d'interdit ; mais cette contre-culture fonctionne selon des processus de légitimation exactement semblables à celle de la culture dominante : liste de noms hiérarchisée, accueil des nouveaux venus par une cooptation qui passe souvent par la participation à une revue déjà reconnue, stratégie de différenciation par la production de manifestes, etc. *Le Scapin*⁵⁸³ (dont Vallette fut le secrétaire de rédaction), le *Décadent* d'Anatole Baju (où parurent des inédits de Verlaine, de Mallarmé), *La Décadence artistique et littéraire*, « consacrée aux productions de l'École symbolique et harmonique⁵⁸⁴ », avec René Ghil dans le rôle de secrétaire de rédaction, qui fait suite au *Scapin* ; plus loin, Jarry cite *Le Chat noir*, *La Pléiade*, puis les *Essais d'art libre* et *Le Mercure de France* (OC III, p. 533-534). On voit une continuité entre les organes décadents et symbolistes, continuité notée par Jarry qui fait du *Mercure* la synthèse des revues antérieures : « Du *Scapin* comme de toutes les minces revues qui s'évanouirent, [...] l'on revoit, en 1890, les meilleurs unis en une phalange qui devait rester cette fois définitive » (OC III, p. 534). Nous l'avons vu, décadentisme et symbolisme participent du même espace littéraire ; ils ne se distinguent que par l'opposition entre subjectivisme et platonisme. La quête d'absolu de Jarry, informée davantage par des auteurs « Rive Gauche » (Gourmont, Rachilde, Vallette), penchera naturellement vers l'idéalisme transcendantal.

⁵⁸³ « On se rappelle peut-être cette petite revue, cette feuille plutôt, car elle paraissait sur huit pages in-4°, qui aux environs de 1885 groupait une vingtaine de jeunes gens, mi-bohèmes, mi-étudiants, mi-poètes, dont quelques-uns se sont fait un nom depuis et dont d'autres ont disparu emportés dans le remous des circonstances. Avec le *Chat-Noir* et *Lutèce*, le *Scapin* était à cette époque le seul papier où les jeunes gens pussent écrire. [...] Au *Scapin* enfin se rencontrèrent : Alfred Vallette, Jules Renard, Louis le Cardonnell, René Ghil, Paul Morisse, Julien Leclercq et d'autres » (Louis Dumur, « Édouard Dubus », MF, n° 68, août 1895, p. 142-143).

⁵⁸⁴ *La Décadence artistique et littéraire*, n° 1, 1^{er} octobre 1886, p. 1.

b. La littérature.

Il suffit de lire la liste des œuvres parues entre 1891 et 1894, durant les trois années de maturation poétique de Jarry, pour voir se dessiner le canon qui détermine sa vision de la littérature, et l'espace littéraire dans lequel il fait mine de se reconnaître. En effet, on retrouve dans une telle liste la plupart des futurs livres pairs du Docteur Faustroll, ou les livres qui feront l'objet d'allusions ou de réécritures ludiques dans son œuvre. En 1891, Vanier réédite *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière. Genonceaux publie un recueil des poésies de Rimbaud, *Reliquaire*, après avoir réédité *Les Chants de Maldoror* en 1890. Elskamp publie *Dominical* ; Louÿs, *Astarté* ; Tailhade, *Au pays du Mufle* ; Schwob, *Cœur double* ; Kahn, *Chansons d'amant* ; Verlaine, *Bonheur*. En 1892, ce sont *Les Illuminations* de Rimbaud, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, *Le Roi au masque d'or* de Schwob, *Tel qu'en songe* de Régnier ; en 1893, *Salutations dont d'angéliques* d'Elskamp, *Vers et prose* de Mallarmé, *Les Campagnes hallucinées* de Verhaeren, *Les Reposoirs de la Procession* de Saint-Pol-Roux, *La Chevauchée d'Yeldis* de Viélé-Griffin⁵⁸⁵. Ces noms, on les retrouve dans *Albert Samain, (Souvenirs)* : « Que de noms : Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Lautréamont, Tailhade, Gustave Kahn, qui porta au rouge-aurore le romantique “bonnet du vieux dictionnaire des rimes”, faisant nomade le palais du vers ; Henri de Régnier avec *Tel qu'en songe*, Viélé-Griffin et *La Chevauchée*, Pierre Quillard, Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Saint-Pol-Roux, Jules Renard... » (OC III, p. 532). Jarry semble donc s'inscrire pleinement dans le groupe symboliste, acceptant ses auteurs canoniques, saluant les parutions récentes de ses membres ; rien ne le distingue réellement ici de bien d'autres jeunes gens de son âge, comme Camille Mauclair, d'un an son aîné, qui évoque dans *Servitude et Grandeur littéraires* des débuts en tous points similaires à ceux de Jarry : il découvre d'abord les décadents (« Au lycée, puis à la Sorbonne, je les avais lus avec curiosité, avec un goût inné pour toute recherche neuve⁵⁸⁶ ») ; il pastiche les parnassiens (« Naturellement je faisais, comme tout le monde, des pastiches, de l'Heredia éclatant et du Leconte de Lisle plus impassible que nature⁵⁸⁷ »), aime Péladan, Villiers, Rosny aîné et ses

⁵⁸⁵ Voir les « Éphémérides poétiques » dans Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, éd. cit., p. 363 sqq.

⁵⁸⁶ Camille Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, Ollendorff, 1922, p. 15.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 16.

Xipéhu, participe aux concours de *L'Écho de Paris* et devient membre du jury⁵⁸⁸, décide de rentrer au *Mercur* de France : « Il me semblait alors essentiel, en signe d'un véritable avancement littéraire, d'être admis à écrire au *Mercur* de France⁵⁸⁹ », participe à l'aventure de *L'Œuvre* de Lugné-Poe.

Henri Béhar a recensé les raisons vraisemblables expliquant le choix de Jarry de s'inscrire dans cette filiation : recherche de l'avant-gardisme, amour de l'insolite, renouvellement scénique, accueil des jeunes sont autant de caractéristiques du symbolisme qui peuvent attirer un jeune littéraire (HB, p. 108). Ce serait donc en partie par pragmatisme et opportunisme littéraire que Jarry se serait installé dans cet espace littéraire idéal pour faire lire ses productions. Mais la réalité de son canon personnel est assez différente, et convoque des éléments qui lui permettent de contrebalancer et de restructurer le modèle herméneutique symboliste.

2. *Le canon officieux* : Ontogénie.

Pour comprendre le canon personnel de Jarry, on peut s'aider d'un article qu'il écrit quelques années plus tard, et dans lequel il décrit la façon dont chaque lecteur reçoit la littérature à partir d'une bibliothèque singulière, qui s'étoffe au fur et à mesure de lectures souvent hétéroclites et qui constitue le seul véritable contexte d'interprétation qui soit : celui que tout lecteur convoque à partir de son expérience personnelle, de ce qu'il sait de la littérature, de la société, de son encyclopédie intime qui est toujours unique, même si un certain nombre de références (celles qui forment les canons d'une communauté interprétative donnée) structurent l'ensemble. Dans « La tiare écrite », article paru dans *La Plume* du 15 avril 1903, Jarry explique la formation de l'image que l'on se fait d'un livre avant de l'avoir lu :

[...] l'acheteur d'un volume veut voir ce qu'il y a dedans, laquelle vision s'opère par la lecture ; mais s'il lisait *avant*, combien peu solderaient leur vision ? Il se contente, de par l'intervention du libraire, de *vouloir prévoir*. L'idée qu'il se fait, et qui est une ressemblance d'idées passées, lui est un sommaire du livre. Le nom de l'auteur, s'il est connu, est un sommaire de ce sommaire. Il y a dans toute cervelle de lecteur cinq ou six

⁵⁸⁸ *Id.*, p. 72.

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 39.

noms qui gravitent par association autour d'un plus grand, ou d'un plus gros, ou d'un plus n'importe quoi, mais qui était là le premier.

Il y a certainement une période d'adolescence où l'on juge un livre par rapport à Robinson Crusoé ou à Mme de Ségur. [OC II, p. 424]

Jarry propose une structure organisée selon une métaphore de type gravitationnel. L'espace littéraire se crée dans l'esprit du lecteur comme un système solaire : un auteur représente, sous l'unité synthétique de son nom, une école ou un style, c'est-à-dire un ensemble de caractéristiques qui visent à orienter la façon dont le lecteur construit le champ d'interprétation d'une œuvre. Le lecteur modèle ainsi son encyclopédie littéraire autour de quelques noms, qui servent de points de comparaison entre eux, les plus importants devenant des pôles autour desquels gravitent d'autres noms, synthèses d'œuvres. Cette conception de l'histoire littéraire est radicalement subjective : l'interprétation d'un livre, d'un auteur, d'un mouvement littéraire n'a jamais lieu dans le cadre idéal de la linéarité historique, mais selon le contexte des œuvres déjà lues par un lecteur qui modèle ainsi l'espace littéraire autour de quelques noms. Chacun recrée, par son expérience personnelle de lecteur, sa propre histoire de la littérature. Ce que Jarry fait en détachant le canon personnel du canon institutionnel est de l'ordre du bricolage : il ouvre la lecture à une recontextualisation anarchique, égoïste, produite par un lecteur singulier, le lecteur modèle de l'espace littéraire symboliste. En intégrant dans son canon des textes qui ne participent pas de la doxa symboliste, Jarry les livre à une forme de lecture à laquelle ils n'étaient pas destinés mais qui autorise ce genre d'expérience : les conditions de la communication symboliste, en valorisant l'originalité et en proposant une décontextualisation des textes et une lecture paranoïaque, permettent en effet de trouver du sens à quelque objet que ce soit, du moment que sa présence a été légitimée au sein d'un recueil. Les références convoquées par Jarry gagnent donc un sens nouveau à être intégrées à des œuvres qui affichent fortement leur symbolisme, comme *Les Minutes de sable mémorial* et leur « Linteau » mallarméen.

Jarry lui-même synthétise l'histoire de sa formation littéraire avant l'entrée dans l'espace littéraire symboliste en construisant le recueil *Ontogénie*, vers 1897 ou 1898. Ces « Pièces antérieures aux *Minutes* / quelques-unes postérieures à *Ubu Roi*, / et qu'il est plus honorable / de ne pas publier » (OC I, p. 1) forment, malgré l'avertissement en page de titre qui

demanderait de les rejeter, un pendant à *Albert Samain, (Souvenirs)*. Le titre même d'*Ontogénie* doit être pris au sérieux : il confirme l'idée de la création d'une personnalité littéraire comme la récapitulation d'un canon personnel. Pour le biologiste Haeckel, à qui Jarry emprunte ce terme, l'ontogénie résume la phylogénie, selon la « *loi de l'hérédité abrégée ou simplifiée* » :

[...] l'ontogénie, ou l'histoire du développement de l'individu, est simplement une récapitulation courte, rapide, conforme aux lois de l'hérédité et de l'adaptation, de la *phylogénie*, c'est-à-dire de l'évolution paléontologique de toute la tribu organique ou *phylum* à laquelle appartient l'individu examiné⁵⁹⁰.

Jarry, en recueillant ses textes de jeunesse sous ce titre, affirme qu'un auteur est la somme de ses prédécesseurs. Devenir écrivain, ce serait donc remonter l'échelle de l'évolution littéraire, repasser par les stades antérieurs de la littérature inscrits en soi. Nouvelle image du canon, mais d'un canon intime qui modélise la *persona* littéraire de manière interne : l'auteur est la somme de ses influences, intégrées à sa bibliothèque personnelle au fur et à mesure de ses découvertes littéraires. Au canon officiel d'*Albert Samain, (Souvenirs)*, il faut donc opposer le canon officieux que Jarry convoque pour construire son œuvre, canon hétérogène qu'il s'agit de réintégrer à l'espace symboliste pour le faire fonctionner de manière inattendue.

a. Littératures.

Quelles sont les premières lectures de Jarry, celles qu'il choisit d'intégrer à son canon et qui conditionnent sa propre écriture ? Patrick Besnier a résumé dans sa biographie les lectures probables ou confirmées de sa jeunesse. Jarry connaît bien la littérature populaire : il affectionne *Le Magasin pittoresque*, assiste sans doute à quelques représentations d'opérettes de Lecocq ou d'Offenbach jouées à Saint-Brieuc lorsqu'il y habitait, pratique des classiques de la littérature enfantine comme le *Robinson suisse* de Wyss, Fenimore Cooper, Jules Verne, Florian, Molière ou Töpffer (PB, p. 43-49). La particularité de Jarry est qu'il revient sur ces lectures, qui lui servent de points de références jusque dans ses articles, pourtant destinés à ses pairs : *Le Dernier des Mohicans* apparaît ainsi furtivement dans « Le Fouzi-Yama » paru dans

⁵⁹⁰ Ernest Haeckel, *Histoire de la Création des êtres organisés d'après les lois naturelles* (1874), traduit de l'Allemand par le docteur Ch. Letourneau, Schleicher, s.d., p. 155.

Poesia, la revue de Marinetti⁵⁹¹ ; Verne et Florian font partie des livres pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll ; Töpffer livre à Jarry les sujets de plusieurs pièces de son théâtre mirlitonesque, et son Professeur Festus est peut-être l'un des modèles de Faustroll lui-même, comme le rappelle François Caradec⁵⁹² ; Jarry cite les « contes de Mme Leprince de Beaumont » pour expliquer l'effet d'*Ubu Roi* sur le public⁵⁹³.

Une partie du canon de Jarry s'est formée lors de son éducation scolaire. Il « a assimilé l'enseignement classique » (HB, p. 151) ; le procès-verbal de son premier examen de bachelier ès Lettres, en 1889, livre un échantillon des lectures auxquelles il a été soumis durant sa scolarité : l'*Iliade*, les *Géorgiques*, *Les Caractères* de La Bruyère, Rabelais, *Hermann et Dorothée* de Goethe⁵⁹⁴. Là aussi, on retrouve une partie de ses lectures dans la liste des livres pairs.

Mais les premiers essais littéraires de Jarry sont surtout redevables au Romantisme (aussi bien français qu'anglais et allemand) et au Parnasse : les textes recueillis dans *Ontogénie* portent l'empreinte de François Coppée, de Heredia, de Leconte de Lisle, de Coleridge, de Byron, de Gautier et surtout de Victor Hugo, à travers des pastiches des *Orientales* et de *La Légende des siècles* (PB, p. 51-52). D'abord sérieuses, les références à ces modèles se font parodiques avec la scène des torches d'*Hernani* reprise dans *Les Antliaclasses* en 1888 : le détournement de ses premières lectures pour les inclure dans un autre espace littéraire est rapidement mis en pratique par Jarry. Philippe Audoin a raison de faire de l'auteur des *Minutes de sable mémorial* un « écrivain gothique⁵⁹⁵ » : les *Minutes* empruntent au romantisme noir ses squelettes, oiseaux nocturnes, mages et scènes d'envoûtement ; mais les modalités d'insertion de ces thèmes dans ce livre sont très particulières. Dans *Albert Samain, (Souvenirs)*, Jarry résume en une phrase ces influences : « 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 » (OC III, p. 531). Jeu, pastiche : les canons des Humanités et de la littérature institutionnelle ne peuvent plus

⁵⁹¹ Alfred Jarry, « Le Fouzi-Yama » (*Poesia*, juin-juillet 1905), *La Chandelle verte*, OC II, p. 539.

⁵⁹² François Caradec, « préface », *Rodolphe Töpffer*, Pierre Horay, 1975, p. 8-9.

⁵⁹³ Alfred Jarry, « Question de théâtre », OC I, p. 416.

⁵⁹⁴ Alfred Jarry, *Ubu intime*, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1985, p. 16.

⁵⁹⁵ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, suivi de *César-Antechrist*, édition présentée et annotée par Philippe Audoin, Gallimard, coll. Poésie, 1977, p. 7.

fonctionner que sur un mode détourné dans l'espace symboliste. Pour les convoquer, Jarry doit inventer une méthode de légitimation nouvelle.

b. La philosophie et la science.

Le procès-verbal du second examen de bachelier ès Lettres de Jarry, en 1890, nous apprend qu'il a étudié *La Monadologie* de Leibniz et Aristote. On retrouve chez lui l'opposition entre puissance et acte et les théories de la monade fermée sur elle-même ; ces philosophies lui serviront à interpréter les conditions de communication symbolistes. Les cours de philosophie de Bergson, suivis pendant sa préparation au concours de l'École Normale Supérieure entre 1891 et 1893, donnent également une bonne idée des références philosophiques qui informent la pensée de Jarry : la psychologie y occupe une place importante, l'esprit étant conçu comme un centre magnétique regroupant les idées, les sentiments et les sensations sous un dénominateur commun, permettant d'expliquer les phénomènes de dédoublement de la personnalité, les expériences d'hypnotisme, l'inconscient⁵⁹⁶. Dans les marges de la page de garde de son cahier de philosophie pour l'année scolaire 1891-1892, Jarry note ce qui doit être une bibliographie conseillée par Bergson : « Hartmann, philos. de l'Inconc. / Janet, l'Automatisme psychol. / Ribot, maladies de la personnalité⁵⁹⁷. » Bergson conseille également la lecture des *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri-Casimir Fabre⁵⁹⁸, publiés à partir de 1879 chez Delagrave, où Jarry trouvera la plupart des insectes qui encombrant ses productions à cette époque⁵⁹⁹. Le professeur signale les ouvrages de Descartes, Leibniz, Taine, Stuart Mill, Théodule Ribot, Schopenhauer, Maury (*Le Sommeil et les rêves*) ; autant de références futures des écrits de Jarry, qui semble avoir trouvé dans les cours de Bergson les contours presque définitifs de sa bibliothèque philosophique⁶⁰⁰.

On sait également, grâce à Jarry lui-même, qu'il découvrit Nietzsche avant sa traduction en France en 1889, par l'intermédiaire de son professeur de philosophie au lycée de Rennes,

⁵⁹⁶ Voir Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 34-51. Catherine Stehlin décrit ces cahiers p. 35-36 ; je distinguerai en note les citations tirées de son article de celles que j'ai moi-même repérées.

⁵⁹⁷ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α , 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 1.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 119, dans la marge en haut à gauche.

⁵⁹⁹ Voir la liste de ces animaux dans Paul Edwards, « Concordance : Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexes », EA, n^{os} 83-84, 1999, p. 4-57.

⁶⁰⁰ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 188.

Benjamin Bourdon (OC III, p. 531). Quelle pouvait être la teneur de ce premier contact avec le créateur du *Surhomme* ? Il faut d'abord noter que la renommée de Nietzsche se passera longtemps des textes mêmes du philosophe : rien d'exceptionnel alors dans la manière indirecte dont Jarry se familiarisa avec cette pensée. Cette familiarisation se poursuivit sans doute à Paris au début des années 1890, comme l'atteste cette lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry, depuis Cobourg, datée du 5 mai 1893 : « En Philosophie, là-bas, ah, je souhaiterais qu'on fit du Nietzsche [sic] ! et que Bergson sût faire une classe unique ! avec l'Au-delà du Bien et du Mal⁶⁰¹. » Deux interprétations opposées de la philosophie de Nietzsche circulent alors. Teodor de Wyzewa y voit l'apogée du nihilisme :

Tout ce qui nous a attirés depuis dix ans, tour à tour, vers chacun de ces trois maîtres, on le trouvera chez Nietzsche [sic] : sa doctrine est pessimiste autant que celle de Schopenhauer, anarchiste autant que celle de Tolstoï, et, pour la singularité et pour la nervosité, Ibsen est auprès de lui un petit garçon. [...] Il allait cherchant la vérité, tout à l'espoir d'édifier enfin quelque part un beau palais indestructible. Et à mesure qu'il avançait, il détruisait tout sur sa route. [...] C'est le nihiliste de la philosophie⁶⁰².

Au contraire, les jeunes générations qui commencent à se défier du symbolisme voient en Nietzsche le philosophe de l'affirmation, le chantre de la vie : « Monsieur Téodor de Wyzewa traite de nihiliste le plus affirmatif des penseurs, de pessimiste celui qui a eu le plus de confiance dans la vie⁶⁰³ » ; « Frédéric Nietzsche a passé sa véritable vie à lutter contre le nihilisme et le pessimisme⁶⁰⁴ » ; « Frédéric Nietzsche est vraiment l'homme nécessaire à notre société sans direction, sans principe et qui a perdu jusqu'au bon sens⁶⁰⁵. » Comme l'analyse Christopher E. Forth, « In a context so preoccupied with cultural decline and the recuperation of vitality, Nietzsche was frequently likened to a revitalizing tonic whose active properties could only cure a decadent nation⁶⁰⁶. » Si Nietzsche constitue le sommet de la décadence pour

⁶⁰¹ Léon-Paul Fargue, « Lettre à Alfred Jarry » (Cobourg, 5 mai 1893), EA, n^{os} 43-45, « Fargue et Jarry », 1989, p. 22.

⁶⁰² Teodor de Wyzewa, « Frédéric Nietzsche [sic], le dernier métaphysicien », *La Revue bleue*, t. XLVIII, n^o 19, 7 novembre 1891, p. 587-588.

⁶⁰³ Daniel Halévy et Fernand Gregh, « Frédéric Nietzsche », *Le Banquet*, n^o 2, avril 1892, p. 33.

⁶⁰⁴ Robert Dreyfus, « La Philosophie du Marteau », *Le Banquet*, n^o 3, mai 1892, p. 67.

⁶⁰⁵ Hugues Rebell, « Littérature d'actualité », *L'Ermitage*, quatrième année, n^o 1, janvier 1893, p. 67.

⁶⁰⁶ « Dans un contexte tellement préoccupé par le déclin culturel et le rétablissement de la vitalité, Nietzsche a souvent été assimilé à un tonique revigorant dont les propriétés actives ne pouvaient guérir qu'une nation

la génération de Wyzewa, les jeunes littérateurs du *Banquet* et de *L'Ermitage* voient en lui un moyen d'affirmer leur importance en faisant l'éloge d'une forme d'égoïsme viril : « Nietzsche allowed an entire generation of writers to come to terms with their own social marginality by providing a vocabulary through which they might assert themselves as a virile intellectual elite⁶⁰⁷. » Jarry, nous le verrons, ne fait pas exception ici, et la Volonté de Puissance peut être vue comme une matrice pour penser les relations de l'auteur tout puissant au public.

Les théories scientifiques auront aussi une grande importance dans la construction de l'espace littéraire de Jarry. On a déjà entrevu la portée des théories de Haeckel sur Jarry ; les découvertes de Lord Kelvin, le principe de synthèse décrit par Claude Bernard, la capacité d'abstraction des mathématiques, la psychologie étudiée par Théodule Ribot, par Janet, la biologie sont autant de matériaux qui lui permettent de penser les relations entre l'auteur et le lecteur : « 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 » (HB, p. 191). Lautréamont avait montré la voie d'une utilisation esthétique des connaissances scientifiques : on peut voir la science chez Jarry comme une réserve d'objets et de formes inédits, qui, se voyant placés dans un cadre symboliste, voient germer de nouvelles potentialités de sens. Il s'agit moins de « scientifier » la littérature que de placer la science dans un cadre tel qu'on puisse en dérouler les potentialités esthétiques.

c. L'ésotérisme.

On connaît peu de références précises de Jarry à des textes de l'ésotérisme qui fleurit à son époque⁶⁰⁸ ; pourtant, il fait allusion à de nombreuses reprises à des notions et des objets tirés de l'occultisme : la mandragore ou main de gloire, l'alchimie, l'incube, le personnage du mage, les pentacles de la magie noire, le principe de la division du monde en trois sphères (terrestre, astrale et spirituelle) apparaissent fréquemment dans ses textes. Jarry note dans *Albert Samain, (Souvenirs)* qu'il fréquentait la librairie d'Edmond Bailly (OC III, p. 132). L'éditeur de la

décadente » (Christopher E. Forth, *Zarathustra in Paris. The Nietzsche Vogue in France. 1891-1918*, DeKalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 2001, p. 42 ; je traduis).

⁶⁰⁷ « Nietzsche a permis à toute une génération d'écrivains de se réconcilier avec leur propre marginalité sociale en fournissant un vocabulaire à travers lequel ils pouvaient s'affirmer comme une élite intellectuelle virile » (*idem*, p. 43 ; je traduis).

⁶⁰⁸ Voir Alain Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, t. I, *Le Symbolisme français*, Nizet, 1969 ; François Paulhan, *Le Nouveau Mysticisme*, Félix Alcan, 1891.

Librairie de l'Art Indépendant et des *Entretiens politiques et littéraires*, de Régnier et de Louÿs, publia également entre 1893 et 1895 *La Haute Science*, « revue documentaire de la Tradition Ésotérique et du symbolisme religieux », où paraissaient des traductions du Zohar, de *L'Upanishad du Grand Aranyaka* (que Jarry cite en exergue dans GOF, OC I, p. 1238) ou de Porphyre ; c'était « l'éditeur attitré des sciences occultes et des sociétés de théosophie⁶⁰⁹ ». Jarry pouvait donc facilement acquérir une culture en science ésotérique (HB, p. 265) ; d'autant plus qu'il côtoyait, par le concours de *L'Écho de Paris*, Catulle Mendès, fervent lecteur d'Éliphas Lévi⁶¹⁰. Les pages de publicité de la revue *L'Initiation*, fondée par Papus en 1888, permettent de se faire une idée de ce qu'un jeune homme de l'âge de Jarry pouvait avoir lu dans le domaine de l'occultisme, en fournissant des listes de « Lectures utiles pour l'initiation » divisées par paliers de difficulté :

PREMIER DEGRÉ. — (Littéraire). *Spirite*, par Théophile Gautier. — *Louis Lambert. Séraphitus Séraphita*, par Balzac. — *Le Vice Suprême*, par Joséphin Péladan. — *Un Caractère*, par L. Hennique.

DEUXIÈME DEGRÉ. — *Euréka*, par Edgar Poe. — *Fragments de Théosophie Occulte*, par Lady Caithness. — *Le Monde Nouveau*, par l'abbé Roca. — *Les Grands Mystères*, par Eugène Nus. — *Voyages dans l'Inde*, de Jacolliot. — *Le Spiritisme*, par le Docteur Gibier. — *Force psychique*, par Yveling Rambaud.

TROISIÈME DEGRÉ. — La Kabbale, par Ad. Franck. — Clef des Grands Mystères, par Éliphas Lévi. — Dogme et Rituel de Haute Magie (du même). — La Science des Esprits (du même). — Le Royaume de Dieu, par Alb. Jhouney. — Le Sepher Jésirah, par Papus. — La Théorie des Tempéraments, par Polti et Gary⁶¹¹.

Jarry s'affichera en 1903 comme un admirateur inconditionnel de Péladan, dont il avait placé un ouvrage dans la bibliothèque du Docteur Faustroll : « Un livre de M. Péladan est toujours un beau livre » (OC II, p. 635) ; il avait rendu compte d'un salon Rose+Croix en 1894⁶¹². Poe, l'un des auteurs pairs, fait partie de ses lectures. *César-Antechrist* démontre

⁶⁰⁹ André Fontainas, *Mes Souvenirs du Symbolisme*, éd. cit., p. 74.

⁶¹⁰ Voir Alain Mercier, « Catulle Mendès et Alfred Jarry », EA, n^{os} 31-32, 1986, p. 7 : « pouvons-nous douter que C. Mendès fut le trait d'union entre Éliphas Lévi et Alfred Jarry ? »

⁶¹¹ *L'Initiation*, Revue philosophique indépendante des Hautes Études, n^o 4, janvier 1890, non paginé.

⁶¹² Voir Matthieu Gosztola, « Jarry, Péladan : un dialogue d'initiés ? », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 73-101.

l'emprunt de thèses et de formules à Lévi et Papus⁶¹³. Quant à des textes comme *La Kabbale* et *Le Sepher Jésirah*, ils font partie des références affichées par Gourmont dans *Lilith*⁶¹⁴. Gourmont, lié à Berthe de Courrière connue pour ses pratiques occultes⁶¹⁵ (décrites dans *Là-Bas* de Huysmans), est sans doute la principale source d'information sur l'ésotérisme pour Jarry ; dans *L'Ymagier* n° 5, il cite un grand nombre de textes traditionnels : le *Dragon rouge*, les *Clavicules* attribuées à Salomon, l'*Enchiridion*, le *Marteau des Sorcières*, célèbre manuel de chasse aux sorcières de l'Inquisition⁶¹⁶.

Avec les trois grands principes de l'occultisme résumés par Henri Béhar, ceux de « la résolution des contraires », de « l'universelle analogie » et de la « transmutation de la matière » (HB, p. 266), on peut déjà définir une pataphysique en puissance : un système de mise en relation symbolique d'éléments qui permet d'atteindre l'absolu en transmutant les objets finis selon une alchimie personnelle, la volonté du mage imposant sa forme à l'univers. Jarry utilisera les schèmes de l'occultisme pour penser les relations humaines et proposer un modèle herméneutique fondé sur l'hallucination, c'est-à-dire l'imposition d'un monde imaginaire sur le monde réel.

d. Légitimer son canon personnel.

L'espace littéraire restreint de Jarry n'est donc pas celui d'un savant, ni d'un auteur strictement attaché au canon symboliste ; sa culture est hétérogène, contingente, partielle, et c'est souvent dans les revues mêmes auquel il participe qu'il trouve son inspiration. La tension est forte entre le canon officiel du symbolisme au début des années 1890 et le canon qu'il forme au gré de ses découvertes littéraires. L'originalité de Jarry consiste à tenter de réintégrer la totalité de son canon personnel dans le canon du symbolisme, de fonder sa *persona* littéraire sur la contingence même de ses influences. La notion d'ontogénie permet déjà de conjuguer la singularité de la formation personnelle et l'affiliation à un groupe littéraire, *phylum* que chaque lecteur résume en lui en se construisant : comme l'ontogénie résume la phylogénie, la création d'une identité littéraire résume l'histoire littéraire, mais une histoire littéraire non linéaire, qui

⁶¹³ Voir ci-dessous, p. 431 *sqq.*

⁶¹⁴ Remy de Gourmont, *Lilith* (1892), Mercure de France, 1906, p. 181.

⁶¹⁵ Voir Justin Saget, « Notes pour servir à la Grande Histoire de la Vieille Dame », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n°s 5-6, « La Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], p. 17-22.

⁶¹⁶ Remy de Gourmont, « Le Miracle de Théophile. Notice », *L'Ymagier*, n° 5, octobre 1895, p. 11 et 13.

est plutôt l'histoire de la découverte de la littérature par un individu. La référence à Haeckel autorise Jarry à penser le général de manière singulière, l'histoire littéraire comme une construction personnelle ; à effacer la tension entre originalité et affiliation à un groupe. Nous allons ainsi voir que la scénographie que Jarry met en place pour justifier son discours peut être analysée comme une tentative de légitimation du caractère accidentel de son parcours de lecteur. Il propose une solution au dilemme qui oppose la nécessité de l'originalité prônée par Remy de Gourmont et la quête d'un absolu idéal et désincarné — qui oppose un symbolisme « décadent » et un symbolisme « platonicien ». L'originalité est du côté de la bibliothèque singulière ; l'absolu, dans la façon dont cette singularité est mise en scène et affichée comme un absolu personnel. On peut considérer que le système de communication qu'il met en place dans ses écrits au début des années 1890 est destiné d'une part à justifier le recours au plagiat, à la réécriture et à la parodie —activités que Jarry pratique avec brio dès son plus jeune âge, comme l'atteste le dossier *Ontogénie* —, d'autre part à affirmer sa légitimité dans l'espace littéraire qu'il pénètre et à se poser lui aussi en écrivain synthétiste, capable de résumer l'univers dans une œuvre suggestive.

C. ÊTRE ET VIVRE.

1. *Un texte matrice.*

On l'a vu, l'espace littéraire symboliste génère une tension entre une forme d'idéalisme platonicien et une forme de subjectivisme total, entre la quête d'un point de repère divin, objectif et fixe, pivot de l'univers situé dans le monde des idées, et l'affirmation du néant du monde, simple illusion générée par notre intellect, mouvant et incommunicable. Jarry s'inscrit parfaitement dans ce mouvement ; ses premiers mois d'initiation littéraire le voient passer d'une forme d'idéalisme traditionnelle, une quête mystique d'un point de vue divin, à la définition d'une méthode pour dépasser la tension entre subjectivité et objectivité en posant les conditions d'un absolu relatif, qui lui permettra de définir les conditions de réception de ses textes.

Le texte « Être et Vivre », paru dans *L'Art littéraire* en mars-avril 1894, peut être conçu comme une matrice des diverses théories de Jarry, un prototype de la scénographie qu'il construira pour autoriser son discours. Ce texte met en scène la tension entre nihilisme et

platonisme issue de l'espace littéraire symboliste. Nous suivrons donc ici quelques fils interprétatifs possibles à partir de ce texte-noyau, que Jarry semble avoir sans cesse à l'esprit lorsqu'il écrit, et dont le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* est un reflet plus conscient. Mais une fois encore, il ne faut guère s'étonner des contradictions, des paradoxes ou des interprétations multiples ou changeantes que cet essai autorise : le sens d'un texte n'est pas figé, et la création littéraire fonctionne également par la relecture de sa propre œuvre par l'écrivain, sa réinterprétation, et éventuellement la modification de son sens — c'est le principe même du « colin-maillard cérébral » (OC I, p. 172). L'essai de 1894 est presque un programme, dans lequel Jarry pose des éléments sans les articuler de manière définitive : « Mes engins ne sont pas construits ; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles⁶¹⁷ ». Les « engins » que seront ses textes ne sont en effet pas encore publiés, mais Jarry met déjà ici en place des « symboles », des éléments disponibles pour plusieurs interprétations possibles, qu'il tentera de motiver et de réactualiser dans ses œuvres postérieures.

2. « Être et Vivre », *L'Art littéraire, nouvelle série, n^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 37-41.*

M. UBU : Ceci vous plaît à dire, monsieur, mais vous parlez à un grand pataphysicien.

ACHRAS : Pardon, monsieur, vous dites ?...

M. UBU : Pataphysicien. La Pataphysique est une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir.

Écho de Paris du 23 avril 1893.

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. N'introduisons pas un troisième terme, le Verbe : car le Verbe n'est que la Pensée perçue, soit par celui qu'elle habite, soit par les passants de l'extériorisé. Mais notons-le pourtant : car faite Verbe la Pensée est figée dans un de ses instants, a une forme — puisque perçue — n'est donc plus embryon — plus embryon de l'action. — L'Action, il faut qu'elle soit au commencement pour le déroulement des actes du présent et du passé. Elle était, elle est,

⁶¹⁷ Alfred Jarry, « Être et Vivre », dans OC I, p. 343.

elle sera dans les minutes de la durée, par l'indéfini discontinu. — La Pensée n'était pas au commencement, car elle Est hors du temps : c'est elle qui excrète le temps avec sa tête, son cœur et ses pieds de Passé, de Présent et d'Avenir. Elle est en soi et par soi, et descend vers la mort en descendant vers la Durée.

« Il vaut mieux vivre », répondent à tout les idolâtres de la mode. Lesteven⁶¹⁸, mort en beauté volontaire, tu les réfutes par ton bond simiesque ; et vous, squelettes qui me reniflez des mitres d'évêque de vos nez camards, vous ne daignez cette banalité, coutumière et au snob et au bourgeois sphérique. Vous ne vivez pas — malgré le témoignage des terrorisés qui vous proclament leurs passés compagnons de route —, ne le niez pas, vous ne vivez pas, il n'y a pas de mal à ça, vous faites mieux, vous Êtes.

L'Être, sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensif que le Possible, est hypindéfinissable. Contente-toi, mon cerveau aux lobes luisants, de cette intuition, la fraternité de l'Être et de l'Éternité. L'Éternité, contraire du Vivre, le détruit. Donc l'Être aussi, pair de l'Éternité.

Or définissons son antipode prouvé, le Vivre.

Vivre est acte, et ses lettres n'ont que le sens du délire d'un hanneton renversé. Vie égale action de sucer du futur par le siphon ombilical : percevoir, c'est-à-dire être modifié, renforcé, retourné comme un gant partiel ; être perçu aussi bien, c'est-à-dire modifier, étaler tentaculairement sa corne amiboïde. Car et donc on sait que *les contraires sont identiques*.

Être, défublé du bât de Berkeley, est réciproquement non pas percevoir ou être perçu, mais que le kaléidoscope mental irisé SE pense.

Vivre : discontinu, impressionnisme sérié.

Être : 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'Être syllogistiquement le Non-Être. Vivre = cesser d'Exister.

⁶¹⁸ Louis Lesteven, dit *l'Espagnol de Montmartre*, fut condamné à mort pour ses crimes et se suicida par défenestration dans la prison de la Roquette, avant son exécution, le 27 février 1894. Ironiquement, sa sentence allait sans doute être commuée en une peine de prison à vie. Voir le *Figaro* du 28 février 1894, et « L'affaire Lesteven. L'Espagnol de Montmartre », *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n° 8, 22 phalle 86 E.P. [1^{er} septembre 1959], p. 29-52.

Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie en soi, sans ces formes anorthopédiques. Vivre c'est le carnaval de l'Être.

Un vivant intersèque votre Pérennité : versera le vin de son Temps dans votre Cristal hors-de-forme. Il ne vous modifie possible que si — contrairement aux choses connues — une seule parcelle de lui vous oint (habitude peut-être de Mithridate). Assimilez-vous le, pour que votre crainte cesse.

Ou qu'il disparaisse. Car l'Être et le non-Être sont fort proches, communs qu'ils sont par un élément. Insinué en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé hors de vous, il sera cru votre excrétion.

L'Anarchie est ; mais l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque*. [* Toujours. Et pour cela nul autre souci que d'entretenir le poêle des Actes.] — Vaillant⁶¹⁹ de par son nom prédestiné voulut vivre sa théorie. Au lieu du Monstre inconcevable, fut palpable et audible la chute non fendue d'un des grelots de son joyeux bonnet. Et pourtant il fut grand. — Quoiqu'il fût contraire à l'Être. — Car l'Être est meilleur que le Vivre. Mais — casuistique licite — pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre je veux que l'Être disparaisse, se résolvant en son contraire. Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidants je les abomine ; et je révère l'ascension miroitante d'un des deux seul.

Mes engins ne sont pas construits ; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles — et non cymbales, malgré la rime future, comme a failli l'écrire (et avec raison, vous le saurez) ma plume fourchante — que pour les petits enfants — il fut bon père et bon époux — l'on gravera sur sa pierre tombale.

Symboles de l'Être : deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même ;

Un Cercle sans circonférence, car inévident ;

L'Impuissance des pleurs d'un cœur, car éternel.

⁶¹⁹ Auguste Vaillant venait d'être guillotiné en février 1894 ; il avait été condamné à mort pour l'attentat à la bombe dans la chambre des Députés du 9 décembre 1893, qui n'avait fait qu'un blessé mais qui avait permis l'instauration des « lois scélérates ».

Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être. — *Par la stérilité*. Tout organe au repos s'atrophie. L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt. Mais les Œuvres exsautent les barrières, quoique je dédaigne de leur tendre, à leur chute, grâce à ma voix l'anxiété des tympanes d'autrui. — *Par le stupre* ; inconscient avec l'ambiance et la fréquentation des Hommes, la lecture des Œuvres et le regard circulaire des Têtes. Quoique l'action et la vie soient déchéance de l'Être et de la Pensée, elles sont plus belles que la Pensée quand conscientes ou non elles ont tué la Pensée. Donc Vivons et par là nous serons Maîtres. — Là-bas, sur les étagères, ils ne vivent point, mais leur pensée ne récite-t-elle point à leur — qui seul peut comprendre — Génie, sur les trois cercles stridulents de l'ivoire de leur ventre irréal ?

3. Analyse.

Le numéro de *L'Art littéraire* de mars-avril 1894 est consacré à une réflexion collective sur l'anarchisme, après l'attentat d'Émile Henry au café Terminus le 12 février⁶²⁰. La question que se posent les littérateurs tentés par les doctrines libertaires est la suivante : faut-il passer à l'action ? Louis Lormel explique bien que les écrivains ne sont « pas anarchistes au sens d'Émile Henry », et que peu leur importe « l'affranchissement du plus grand nombre » : ils sont individualistes et « ennemi du peuple », pour reprendre le titre de la pièce d'Ibsen qui avait été lue à la lumière des doctrines anarchistes⁶²¹. C'est cette question de l'implication politique des artistes que reprend Jarry dans son essai, question qui avait déjà été posée, en des termes similaires, par Baudelaire : « action et intention, rêve et réalité » sont deux forces contradictoires de l'*homo duplex*⁶²² ; l'action, politique ou sociale, tend à nier l'idéal, elle « n'est pas la sœur du rêve⁶²³ ». Baudelaire avait repris ce dilemme, sous une autre forme, dans la « Chambre double » des *Petits Poèmes en prose*, où se met en place la même opposition que chez Jarry entre Pensée et Vie, le rêve sans forme du laudanum contrastant avec la vie abominable. Dans la chambre « spirituelle », « il n'est plus de minutes, il n'est plus de

⁶²⁰ Voir Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, t. I, *Des origines à 1914* (1975), Gallimard, coll. Tel, 1992, p. 238-247.

⁶²¹ Louis Lormel, « L'Art et l'Anarchisme », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 3-4, mars-avril 1894, p. 33-35.

⁶²² Charles Baudelaire, « La Double Vie par Charles Asselineau » (1858), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 87.

⁶²³ Charles Baudelaire, « Le reniement de Saint-Pierre », *Les Fleurs du Mal* (1857), dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 122.

secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne » ; une fois que le narrateur retombe dans la réalité, « l'implacable Vie » reprend le dessus, et « le Temps règne⁶²⁴ ».

« Être et Vivre » s'inscrit donc dans une tradition de mise en retrait de l'écrivain par rapport à la vie de la cité, telle que Leconte de Lisle l'avait clairement exposée en s'adressant aux poètes devenus inutiles dans le monde⁶²⁵. Gourmont venait lui-même de revenir sur ce problème dans *Le Mercure de France* de mars 1894, posant la question de la valeur « morale et sociale » de l'idéalisme et de sa possible réalisation effective dans l'anarchisme ou le despotisme⁶²⁶, dans un article intitulé « Dernière Conséquence de l'Idéalisme⁶²⁷ ». Or c'est principalement à son mentor que Jarry emprunte ses réflexions, voire le cheminement de sa pensée — preuve en est la citation textuelle de Gourmont dans « Être et Vivre » : la « Vie de relation » est le titre du deuxième chapitre de l'article de Gourmont⁶²⁸. Résumons rapidement, pour mieux le saisir, le texte de Jarry, qui s'inscrit délibérément par son épigraphe dans la catégorie des réflexions pataphysiques (sans que ce terme soit encore défini).

Jarry commence par opposer Pensée et Action, Être et Vivre, dans une réflexion abstraite au vocabulaire philosophique très marqué. La pensée semble à première vue précéder l'action : elle est l'action au stade fœtal, une sorte d'action potentielle, encore non réalisée, libre de s'épanouir dans toutes les directions. Mais voici un premier paradoxe : l'action précède la pensée parce que la Pensée est hors du temps. Forme de l'absolu immanent, la Pensée est éternelle, et s'oppose par là à l'Action, qui est vie dans le monde. Le propos se réduit ensuite à l'Être, qui est une forme inférieure de la Pensée ou de l'Idée, inférieure car déjà déterminée, alors que la Pensée est pure potentialité. La mort, l'une des formes de l'Être, est préférable à la vie, parce qu'elle place les êtres hors du temps et leur fait échapper à la corruption. L'Être s'oppose au Vivre comme la Pensée à l'Action : l'Être est un mode d'existence inépuisé, immanent, continu, tandis que le Vivre est un mode d'existence dans la relation à autrui et au monde. Comme l'analyse Paul Edwards, « "l'être" est notre vie intérieure, nos idées, notre créativité ; "la vie" est notre vie sociale passée en compagnie des autres [...] la vraie vie est la

⁶²⁴ Charles Baudelaire, « La chambre double », *Le Spleen de Paris* (1862), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 280-282.

⁶²⁵ Voir Charles Marie René Leconte de Lisle, « Préface », *Poèmes antiques*, Ducloux, 1852, p. IX-X.

⁶²⁶ Gourmont utilise le terme de « néronisme », et il faut sans doute avoir ses analyses à l'esprit lors de la lecture de la pièce *César-Antechrist*, qui est également une réflexion sur le césarisme spirituel.

⁶²⁷ Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », MF, n° 51, mars 1894, p. 193-202.

⁶²⁸ *Idem*, p. 199.

vie intérieure qui délaisse le monde⁶²⁹ ». On retrouve ici un éloge de l'égoïsme de l'écrivain symboliste, qui refuse de se mêler à la foule pour ne pas troubler l'unité de sa monade parfaite : Jarry, à travers l'opposition entre Être et Vivre, ne fait en définitive que répéter les schèmes des conditions de communication selon Villiers ou Gourmont.

Cette opposition entre continu et discontinu doit beaucoup aux théories psychologiques qui circulent, depuis Taine, Hartmann ou Ribot, et dont Jarry avait connaissance par le cours de Bergson. Tous les psychologues de cette fin-de-siècle ont en commun de faire du Moi une collection d'états successifs qui ne sont plus reliés entre eux que par un fragile centre de synthèse spirituelle. Pour Taine, « En fait d'éléments réels et de matériaux positifs, je ne trouve donc, pour constituer mon être, que mes événements et mes états, futurs, présents, passés. Ce qu'il y a d'effectif en moi, c'est leur série ou trame. Je suis donc une série d'événements et d'états successifs⁶³⁰ » ; Ribot partage à sa suite cette théorie : « Je me rattache à l'opinion des contemporains qui voient dans la personne consciente un composé, une résultante d'états très complexes⁶³¹ ». La continuité rassurante de l'esprit est niée : l'esprit humain risque sans cesse de sombrer dans la folie, par des ruptures dans le continuum de ses pensées. Il s'agit, pour l'écrivain véritable, de nier le caractère composite de son moi, de concentrer les instants épars de sa psyché pour en faire une monade continue et nier la linéarité du temps⁶³². C'est en somme le constat que fait Maurice Barrès, dont l'influence fut grande sur la jeunesse littéraire du début des années 1890⁶³³, dans *Le Culte du Moi* :

⁶²⁹ Paul Edwards, « Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d'Alfred Jarry », dans Beate Ochsner (dir.), *Jarry. Le Monstre 1900 / Jarry. Das Monster 1900*, Actes du colloque de l'Université de Mannheim du 1er au 3 février 2001, Aachen, Shaker, coll. Medusa-Médias, 2002, p. 78.

⁶³⁰ Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), t. II, L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2005, p. 177.

⁶³¹ Théodule Ribot, *Maladies de la mémoire* (1881), sixième édition, Félix Alcan, 1889, p. 83. Pour Michel Raimond, « C'est l'*Intelligence* de Taine, c'est la découverte des psychologues anglais, qui ont fait pénétrer la théorie d'après laquelle le moi n'est que la série des états de conscience » (Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, p. 416).

⁶³² La faction décadente de l'espace littéraire symboliste inscrit au contraire cette linéarité dans ses œuvres : « À travers la décadence, le temps devient une réalité, un continu concret et organique, un processus caractérisé. L'individu y devient solidaire des nations et des civilisations, puisqu'il s'y sent, comme elles, conditionné par le temps comme durée. Comme elles, il en sera à la fois le résultat et la victime, subjectivité sans force devant le cours inerte et continu de la durée. » (Christian Berg, « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », art. cité, p. 61).

⁶³³ « Maurice Barrès est certainement le prosateur le plus populaire à cette heure dans les lycées » (« Note de la Direction », *La Plume*, n° 47, « Numéro exceptionnel consacré à l'«Éthique» de Maurice Barrès », 1^{er} avril 1891, p. 119).

Notre Moi, en effet, n'est pas immuable ; il nous faut le défendre chaque jour et chaque jour le créer. [...] C'est une culture qui se fait par élaguements et par accroissements : nous avons d'abord à épurer notre Moi de toutes les parcelles étrangères que la vie continuellement y introduit, et puis à lui ajouter. Quoi donc ? Tout ce qui lui est identique, assimilable ; parlons net : tout ce qui se colle à lui quand il se livre sans réaction aux forces de son instinct⁶³⁴.

Les « Barbares » de Barrès correspondent au Vivre de Jarry : ils représentent la multiplicité qui défait l'intégrité du Moi. Il y a un risque à écrire, à prendre une position sociale : « sous l'œil des Barbares », l'esprit est déformé et perd sa toute puissance : « Me définir, c'est-à-dire me limiter ! Me refléter dans des intelligences qui me déformeront selon leurs courbes ! [...] Ma tâche, puisque mon plaisir m'y engage, est de me conserver intact. Je m'en tiens à dégager mon moi des alluvions qu'y rejette sans cesse le fleuve immonde des Barbares⁶³⁵. » En refusant dans « Être et Vivre » de souiller son Être au contact d'autrui par la publication, Jarry rejoint les thèmes du théoricien du culte du Moi.

Tous ces discours abstraits ont pour but de valoriser la solitude de l'écrivain, en construisant une image de l'auteur en anarchiste de la pensée, pur esprit immanent qui refuse de se mêler à autrui, incarnation de la parole orpheline. Par l'image du « Cristal hors-forme », Jarry symbolise le lecteur qui accepte de recevoir le « vin » de la pensée d'autrui en soi ; il s'agit de proposer une méthode pour éviter cette pénétration de l'autre en soi, pour empêcher une pensée extérieure de troubler l'unité de son esprit. L'influence de Gourmont semble ici évidente : dans l'article dont Jarry a tiré l'expression « vie de relation », Gourmont écrit :

Laissant le moi qui m'est connu (au moins par définition), je veux, pour m'instruire et savoir comment et par quoi je suis limité, étudier l'objet c'est-à-dire l'hypothèse du monde extérieur ; l'objet se mêle à moi, mais à la manière de l'eau qui entre dans le vin, en le modifiant, et une telle modification ou même moins négative, ou même positive, ne peut me laisser indifférent⁶³⁶.

⁶³⁴ Maurice Barrès, « Examen des trois romans idéologiques » (1892), *Le Culte du Moi*, dans *Romans et voyages*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994, p. 20.

⁶³⁵ Maurice Barrès, *Sous l'œil des Barbares* (1888), *idem*, p. 77.

⁶³⁶ Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 196-197.

On retrouve ici l'influence du monde extérieur, vécue comme une pénétration (selon la même métaphore du liquide versé en soi que chez Jarry) qu'il faut apprendre à maîtriser. Il faut noter l'importance du modèle des *Chants de Maldoror* sur cette pensée : Maldoror le solitaire, Prométhée du mal, prône lui aussi le détachement : ses chants commencent par un refus de la communication, une mise en garde destinée à éloigner les lecteurs : « Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger⁶³⁷. » Maldoror éprouve une « répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme⁶³⁸ » et pour tout ce qui pourrait mettre en péril l'unité de son esprit. Sa lutte contre le Créateur est une lutte pour l'autonomie ; il refuse tout ce qui met en péril l'intégrité de son être et la continuité de sa conscience, comme le sommeil, « anéantissement intermittent des facultés humaine⁶³⁹ » : « Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur (qui ne sait pas son nom ?) ; car, alors, la volonté veille à sa propre défense avec un remarquable acharnement. Mais aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, même sur les condamnés que l'on va pendre, oh ! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger⁶⁴⁰. » À l'inverse de Rimbaud, il s'agit de conserver son unité, sans cesse mise en péril : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame⁶⁴¹. » Jarry, grand lecteur de Lautréamont, réutilise ces éléments lorsqu'il tente de définir la scénographie de son œuvre à venir.

Mais cette image de l'auteur empêche en définitive toute création : dans « Être et Vivre », Jarry rappelle que l'Être, sous forme d'un sexe rigide, peut retomber dans le Vivre s'il perd sa raideur essentielle, que ce soit par « *la stérilité* » — car « Tout organe au repos s'atrophie » — ou par « *le stupre* », c'est-à-dire par l'absence de production ou par l'épanchement dans les esprits d'autrui. Autrement dit, l'image de l'écrivain en absolu est stérile, et menace la légitimité de la parole de Jarry. En effet, l'un des critères principaux de la valeur littéraire dans le cercle où évolue Jarry est la singularité de la parole. Remy de Gourmont l'énonce clairement

⁶³⁷ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* (1874), Genonceaux, 1890, p. 1-2 (I, 1).

⁶³⁸ *Idem*, p. 96 (II, 8).

⁶³⁹ *Id.*, p. 282 (V, 3).

⁶⁴⁰ *Id.*, p. 285-286 (V, 3).

⁶⁴¹ *Ibidem*.

lorsqu'il définit le symbolisme comme « l'expression de l'individualisme dans l'art⁶⁴² » : les vrais créateurs sont des esprits forts, des anarchistes de la pensée qui imposent leur univers à autrui. L'originalité étant une valeur suprême dans le groupe où pénètre Jarry⁶⁴³, sa quête mystique risque de dévaluer sa parole en la transformant en une simple répétition des doctrines idéalistes qui pullulent alors. D'où la nécessité pour lui de se créer un *ethos* d'écrivain autorisant à la fois l'idéalisme platonicien et l'idéalisme transcendantal, la quête de l'absolu et l'originalité. Il s'agit de transformer la position divine qu'il décrit en une forme de domination sur la foule, de faire de l'auteur idéal à la fois un ascète et un despote. Par un renversement de perspective fondé sur l'idée que « *les contraires sont identiques* », Jarry en vient à glorifier le Vivre par rapport à l'Être : il s'agit de vivre pour dominer les faibles. La vie détruit l'Être égoïste en le tirant de son immanence. C'est ici que le véritable sujet de l'essai de Jarry devient clairement visible : l'opposition entre Être et Vivre est une opposition entre le monadisme spirituel et la communication littéraire. Vivre, c'est écrire et être interprété, c'est subir « la lecture des Œuvres et le regard circulaire des Têtes ». Or, ce mouvement qu'il rejetait dans le début de l'essai est ici glorifié, car être lu, c'est transformer certes son Moi, mais c'est aussi imposer sa forme à autrui, et finalement dominer. L'article de Remy de Gourmont sur la « Dernière Conséquence de l'Idéalisme » est une fois encore le meilleur commentaire du texte de Jarry ; on y retrouve le mouvement qui va de l'égoïsme immanent à la domination. Après s'être interrogé en introduction sur le problème de la valeur de l'idéalisme absolu, Gourmont, dans un premier chapitre intitulé « Homonculus-Hypothèse », pose en face de lui l'hypothèse d'autrui, à la fois homoncule (le petit homme de l'alchimie) créé par son esprit et autre esprit aussi absolu que le sien. Gourmont remet en cause le monadisme qui semblait encore être le sien dans ses essais antérieurs⁶⁴⁴ ; la vie humaine impose des relations avec d'autres esprits. Il n'y a qu'une seule monade qui puisse se passer de toute communication, parce qu'elle contient tout en elle, Dieu ; la pensée humaine mourrait de ne pas se communiquer :

Pour l'intelligence limitée, les conditions de la pensée sont toutes différentes ; elle a besoin de l'excitation du choc extérieur. Réduite à soi, c'est le prisonnier au secret. Dans ce cas, la pensée se résorbe et, ne vivant plus qu'autosubstantiellement, se dévore elle-

⁶⁴² Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, éd. cit., p. 13.

⁶⁴³ Voir Pierre Citti, *La Mésintelligence*, éd. cit., p. 15.

⁶⁴⁴ Voir par exemple Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893.

même et se résout en la non-pensée. La pensée d'autrui est le miroir même de Narcisse, et sans lequel il se serait ignoré éternellement⁶⁴⁵.

D'où la nécessité, analysée dans le second chapitre, « Vie de relation », de l'instauration d'un rapport de domination entre le Moi et autrui :

Nietzsche, le négrier de l'idéalisme, le prototype du néronisme mental, réserve, après toutes les destructions, une caste d'esclaves sur laquelle le moi du génie peut se prouver sa propre existence en exerçant d'ingénieuses cruautés. Lui aussi veut qu'on le connaisse et que l'on approuve sa gloire d'être Frédéric Nietzsche, — et Nietzsche a raison.

Dieu, ayant pensé le monde, le créa, parce que, en le créant, il extériorisait la pensée par laquelle il serait à son tour pensé et créé. Dieu même a besoin de gloire.

L'homme le plus humble a besoin de gloire : il a besoin de la gloire adéquate à sa médiocrité. L'homme de génie a besoin de gloire ; il a besoin de la gloire adéquate à son génie. [...] Pensé par les autres, le moi acquiert une conscience nouvelle et plus forte, et multipliée selon son identité essentielle. [...] Le Stylite vit tout seul sur sa colonne, mais il a besoin de la foule des pèlerins qui se presse au pied de sa colonne ; il a besoin de la salutation de Théodose ; il a besoin de la vaine flèche de Théodéric⁶⁴⁶.

Sans la pensée qui le pense, le Stylite n'est qu'un palmier dans le désert⁶⁴⁷.

L'image sur laquelle Gourmont clôt son article est essentielle, et Jarry rêvera lui aussi sur cette élévation du sage sur une colonne, à l'abri de la foule et disposant d'un regard surplombant, mais nécessitant cette foule pour valider sa domination. La référence à Nietzsche est également centrale : ce passage de l'Être au Vivre est celui du mysticisme au despotisme, de la morale d'esclaves à la morale de maîtres, pour reprendre l'opposition d'*Au-delà du bien et du mal* qui résume pour l'époque la doctrine du philosophe, comme vient de le rappeler Henri Albert dans *Le Mercure de France* :

Seule la religion de la Force, de la Dureté impitoyable, la *Morale de Maîtres*, peut sauver l'humanité de la décomposition, de l'ascétisme physique et moral. Notre époque a consommé l'ultime triomphe de la *Morale d'Esclaves*. Avec ses instincts de troupeaux,

⁶⁴⁵ Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 199-200.

⁶⁴⁶ Allusion à saint Siméon le Stylite, qui vécut au V^e siècle sur une colonne pour prouver sa dévotion, et entretenait une correspondance avec l'empereur Théodose le Jeune.

⁶⁴⁷ Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 201-202.

elle mène les masses à la démocratie, au socialisme, aux doctrines utilitaires, à la médiocrité. [...] Nietzsche intervient avec la tâche qu'il s'est posée lui-même, la création systématique d'une nouvelle aristocratie, d'une race qui se délivrera des énervants principes de *bien* et de *mal*, qui se placera résolument *par-delà le bien et le mal*, asservira les masses pour rendre leur droit aux instincts supérieurs et rétablir ainsi la hiérarchie⁶⁴⁸.

On le voit, Jarry se contente dans le dernier paragraphe d'« Être et Vivre » de reformuler les idées de Gourmont et l'interprétation de la pensée de Nietzsche dans le cercle des petites revues : la mort de la pensée narcissique repliée sur elle-même devient celle du Génie-Phallus qui « n'éjacule point » ; et l'action est finalement valorisée parce qu'en vivant, « nous serons Maîtres » — morale que l'on retrouve également chez Lautréamont : « Chacun doit se faire justice lui-même, sinon il n'est qu'un imbécile. Celui qui remporte la victoire sur ses semblables, celui-là est le plus rusé et le plus fort. Est-ce que tu ne voudrais pas un jour dominer tes semblables⁶⁴⁹ ? ». La communication littéraire doit devenir un moyen d'imposer ses idées à autrui, de proposer un absolu singulier.

« Être et Vivre », sous ses allures d'élucubrations métaphysiques, est donc une réflexion sur la communication littéraire dont la conclusion reste en suspens : entre silence et communication, entre monadisme intellectuel et dispersion de son Moi, Jarry hésite. Il fait ici l'expérience de la tension entre l'acceptation des influences littéraires et la création d'une œuvre singulière — tension inhérente à l'espace littéraire post-symboliste, qui valorise l'originalité absolue tout en mettant en place des conditions très contraignantes pour accéder au statut d'écrivain. « Être et Vivre » interroge la nécessaire dépossession de l'auteur qui s'inscrit dans un mouvement littéraire, et tente de proposer des méthodes de réappropriation de ses propres textes malgré les influences subies, pour concilier la beauté marmoréenne du Parnasse que Jarry imitait encore peu de temps auparavant (l'Être) et l'esthétique de la déliquescence qu'il découvre dans les petites revues décadentes et symbolistes (le Vivre). Les textes que Jarry produit entre cet essai et la préface des *Minutes de sable mémorial* sont autant de variations sur ce sujet, qui tentent de définir une troisième voie pour conserver *à la fois* la stabilité de l'Être et le dynamisme du Vivre, pour jouir de l'autorité d'un esprit divin et désincarné tout en imposant aux lecteurs sa volonté, pour afficher un *ethos* fort malgré la

⁶⁴⁸ Henri Albert, « Friedrich Nietzsche », MF, n° 37, janvier 1893, p. 53-63.

⁶⁴⁹ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 86 (II, 6).

pénétration d'autrui dans son propre langage, en définissant une communication littéraire fondée sur la violence et le plagiat.

Malgré la compréhension du thème principal de cet essai, beaucoup de points restent obscurs : quelle est la fonction exacte d'images comme celles des squelettes, des livres-foetus qui semblent apparaître à la fin de l'essai, sur des boccas rangés sur des étagères dans la chambre du poète, des « Symboles de l'Être » ? Autant de figures que Jarry énumère sans prendre la peine de les expliciter. Or chacune de ces images fait ensuite l'objet, dans ses textes postérieurs, de développements qui permettent de les déplier et de proposer, par métaphores interposées, tout un système de communication. Jarry utilise « Être et Vivre » comme une sorte de point de référence implicite de sa pensée, et il réinterprète lui-même son essai pour en dégager une vision des relations entre l'auteur, le texte et le lecteur, à partir des trois « Symboles de l'Être ». Ces trois éléments me serviront donc de fil conducteur dans mon analyse de la scénographie de Jarry.

D. L'AUTEUR : LA QUÊTE D'UNE PERSPECTIVE ABSOLUE.

Le premier des « Symboles de l'Être » dans « Être et Vivre », sont « deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même » (OC I, p. 343-344). L'image des yeux est en effet primordiale dans les développements ultérieurs de l'œuvre de Jarry : c'est à travers le regard que la relation entre l'auteur et le lecteur se noue, que les monades peuvent communiquer exceptionnellement. L'œil est une sphère, image de la perfection dans le monde ; c'est à travers l'œil que l'hypnotiseur impose sa volonté. La vision représente le premier champ d'investigation du jeune auteur pour penser la relation littéraire.

La vision de l'auteur qui se dégage des premiers textes de Jarry est une adaptation de l'image du Stylite de Remy de Gourmont : pour Jarry, un génie doit se séparer de la foule, trouver un point de vue absolu lui permettant de la dominer. Cette position idéale est notée typographiquement dans « Être et Vivre », à travers l'image des squelettes, qui représentent l'humanité débarrassée de sa chair mortelle, figée dans une attitude essentielle, coïncidant avec son Être et refusant la vie illusoire :

Vous ne vivez pas — malgré le témoignage des terrorisés qui vous proclament leurs
passés compagnons de route —, ne le niez pas, vous ne vivez pas, il n'y a pas de mal à
ça, vous faites mieux,

vous Êtes. [OC I, p. 342]

La mise en page de cette clause mime la centralité des êtres élevés dans une posture absolue ; les théories de Jarry ne cessent de redéfinir, par images interposées, cette centralité idéale de l'auteur, qui doit surplomber le monde pour imposer ses pensées à ses lecteurs, être Maître et non égal. Mais nous verrons que Jarry passe rapidement d'une vision statique à une vision dynamique de la posture auctoriale : s'il définit d'abord le génie comme une position fixe en retrait du monde, l'adaptation des théories ésotériques et psychologiques lui permet de proposer une image de l'auteur en équilibriste, capable de trouver sans cesse le centre mouvant de son univers en perpétuelle expansion, lui permettant d'intégrer ses influences et expériences accidentelles à un projet de littérature absolue.

1. *Le primat de la vision.*

a. L'influence du système de réception symboliste.

Pour saisir l'influence que le champ littéraire symboliste pouvait avoir sur Jarry, il suffit de lire « La régularité de la chasse », dont la première partie, parue sans titre dans *L'Écho de Paris illustré* le 19 mars 1893, fut le premier texte publié de Jarry. Léon-Paul Fargue a affirmé à plusieurs reprises avoir participé à l'écriture de l'un des textes primés par Schwob et Mendès, et a cité les premiers vers de ce poème comme étant en partie de sa plume ; mais diverses contradictions dans les dates permettent d'exclure sa participation⁶⁵⁰. De toute manière, comme l'indique Hunter Kevil, « since Jarry brought the poem into the *Minutes* and changed only the title, it is clearly a poem that, despite its imperfections, he wanted to have written, and for which he took responsibility⁶⁵¹. » Il faut donc l'étudier uniquement comme un poème de Jarry, signé par lui dans son premier acte d'autorité sur un texte. Si l'on peut partager l'avis de divers critiques sur la médiocrité relative de ce poème aux allitérations trop marquées, il faut

⁶⁵⁰ Voir à ce sujet Jean-Paul Goujon, « Fargue et Jarry », EA, n^{os} 43-45, 1989, p. 12.

⁶⁵¹ « puisque Jarry a introduit ce poème dans les *Minutes* et n'en a changé que le titre, il s'agit clairement d'un poème qu'il voulait avoir écrit, malgré ses imperfections, et dont il a pris la responsabilité » (HK, p. 463 ; je traduis).

remarquer que ce texte démontre, malgré ses insuffisances, que Jarry avait dès cette époque une bonne connaissance des stratégies rhétoriques du milieu symboliste.

Châsse claire où s'endort mon amour chaste et cher,
Je m'abrite en ton ombre infinie et charmante,
Sur le sol des tombeaux où la terre est la chair...
Mais sur ton corps frileux tu ramènes ta mante.

Rêve ! rêve et repose ! Écoute, bruit berceur, 5
Voler vers le ciel vain les voix vagues des vierges.
Elles n'ont point filé le linceul de leur sœur...
Croissez, ô doigts de cire et blémissements des cierges,

Main maigrie et maudite où menace la mort !
Ô Temps ! n'épanche plus l'urne des campanules 10
En gouttes lourdes... Hors de la flamme qui mord
Naît une nef noyée en des nuits noires, nulles ;

Puis les piliers polis poussent comme des pins,
Et les torchères sont des poings de parricides.
Et la flamme peureuse oscille aux vitraux peints 15
Qui lancent à la nuit leurs lames translucides...

L'orgue soupire et gronde en sa trompe d'airain
Des sons sinistres et sourds, des voix comme celles
Des morts roulés sans trêve au courant souterrain...
Des sylphes font chanter les clairs violoncelles. 20

C'est le bal de l'abîme où l'amour est sans fin ;
Et la danse vous noie en sa houleuse alcôve.
La bouche de la tombe encore ouverte a faim ;
Mais ma main mince mord la mer de moire mauve...

Vient poser sur mon cou son bras fort ; et m'effleurent
Les lents vols sur les murs lourds des longs voiles noirs...
Seules les lampes d'or ouvrent leurs yeux qui pleurent.

La plupart des commentateurs s'accordent pour voir dans la « châsse » une église — on reconnaît en effet une nef, des piliers, des cierges ; mais le terme peut aussi désigner, dans le folklore breton, un cercueil, comme le rappelle Hunter Kevil, sans oublier bien sûr le sens premier de « reliquaire⁶⁵² ». Le poète s'abrite à l'ombre de cette église où se déroule un enterrement (celui de l'être aimé ?), la « châsse » désignant synthétiquement à la fois le contenant (l'église) et le contenu (le cercueil). Des vierges chantent, la lumière des cierges dévoile une nef obscure, puis des torchères s'allument, révélant des piliers qui semblent ainsi jaillir du sol — deux hypothèses ici : ces torchères, fixées sur les piliers, sont allumées une à une, à moins qu'une procession au flambeau s'engage, dévoilant au fur et à mesure de sa marche les voûtes de l'église. L'orgue et les violoncelles accompagnent le départ du cercueil, sorte de bal funèbre. On se retrouve alors au bord de la tombe ; le poète manque d'y tomber mais se raccroche vraisemblablement aux tentures mortuaires, « mer de moire mauve ». La fatigue le prend, dans une pièce tendue de voiles noirs où brillent quelques lampes.

Ce poème mortuaire est encore soumis à des influences romantiques et parnassiennes ; on peut penser à plusieurs poèmes de Baudelaire, on l'on retrouve cette atmosphère religieuse (« Obsession »), ce vertige vespéral (« Harmonie du soir ») et la pression finale sur le cou du poète (« Spleen » IV). Rien ne semblerait donc très novateur dans cette pièce si diverses techniques ne venaient la rendre obscure au point d'empêcher le lecteur d'attribuer un sens stable à certains termes clefs.

En effet, en refusant de situer précisément l'action, en n'explicitant pas certaines métaphores, ce premier état de « La régularité de la châsse » rend le travail du lecteur particulièrement ardu. C'est d'abord l'effacement de la situation fictive d'énonciation du poète (le contexte spatio-temporel, l'identité du destinataire qui n'apparaît que dans un « tu » ambigu) qui empêche le lecteur de choisir un sens précis entre tous les choix que lui offre les mots « châsse », « mante », « amour ». Nous avons déjà vu que « châsse » pouvait renvoyer à

⁶⁵² Hunter Kevil rajoute à ces trois sens celui de « lune », la lune étant considéré comme un grand œil, désigné en argot par le terme « châsse » (HK, p. 467-468).

trois sens distincts ; il en est de même pour « mante », dont le contexte d'apparition dans le texte ne permet pas de lever la polysémie. S'agit-il simplement d'une « Espèce de vêtement de femme, ample et sans manches, qui se porte par-dessus les autres vêtements, dans les temps froids » (sens que semble confirmer le « corps frileux » du troisième vers), d'un « certain habit que portent quelques religieuses », du « Grand voile noir fort long que les dames de la cour portaient dans les deuils⁶⁵³ » ? À ces sens littéraux, on doit ajouter un sens métaphorique, la mante pouvant désigner des tentures mortuaires ou un linceul. Toutes ces interprétations sont possibles, et en l'absence d'une désignation plus précise du « tu » à qui s'adresse ce texte, elles doivent être acceptées simultanément par le lecteur — d'autant plus que le texte semble donner un indice pointant vers chacune d'elle. Ainsi, par le choix de mots hautement polysémiques privés de tout contexte désambiguïsant, Jarry crée une forme de polysémie seconde, qui n'est pas la polysémie d'un mot dans le dictionnaire, mais une polysémie en acte, le champ d'interprétation restreint du texte mettant en place une situation d'énonciation qui interdit de choisir entre les lectures possibles.

Il faut noter que cette situation sera encore augmentée dans la reprise en volume de ce texte : d'abord par le choix d'un titre abstrait et polysémique, « La régularité de la chasse » — choix qui n'est pas sans rappeler le titre même du recueil, *Les Minutes de sable mémorial* —, qui joue le même rôle que l'absence initiale de titre. L'ambiguïté des termes est également renforcée par l'ajout d'une deuxième partie au poème, décrivant semble-t-il la même scène sous l'angle d'une sorte de voyage en gondole. Aux termes polysémiques, on peut alors rajouter dans la version définitive celui de « nef » : si, dans le texte initial, seul le sens de « nef d'église » semble possible, le thème nautique de la deuxième partie du poème rend possible une nouvelle interprétation, par un retour à la métaphore navale étymologique, où l'église (et, simultanément, le cercueil) est conçue comme un navire prêt à voguer sur les flots du Styx (flots déjà présents dans notre texte au vers 19). Ainsi, Jarry utilise des rapprochements cotextuels pour augmenter encore la polysémie de son texte, par un jeu sémantique qui n'était sans doute pas prévu dès l'origine, mais qui surgit par une forme de « colin-maillard cérébral », tel qu'il est défini dans la préface des *Minutes* : l'auteur est libre de rajouter des interprétations

⁶⁵³ Émile Littré, article « chasse », *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1872 ; version électronique, Redon.

postérieures à ses propres textes, il ne cesse d'influer sur leur réception en étoffant son œuvre, en lui offrant de nouvelles frontières, bref, en modifiant son champ d'interprétation.

Ce principe de synthétisme — un terme étant lisible à la fois selon plusieurs cohérences, qu'il semble résumer tout en justifiant leur rapprochement dans le texte, grâce à l'effacement de tout contexte repérable — sera théorisé par Jarry dans le « Linteau » des *Minutes* ; il poussera encore plus loin ses expérimentations en utilisant l'espace du recueil pour augmenter sans cesse la polysémie de ses textes⁶⁵⁴. Notons au passage que la plupart des commentateurs souhaitent trancher, et attribuent l'un des sens possibles de « châsse » à l'exclusion des autres dans ce texte ; or c'est précisément le contraire de ce que le champ d'interprétation construit par le texte préconise⁶⁵⁵. Tout est fait, au contraire, pour rendre le choix impossible.

Qu'est-ce qui explique cet effacement des contextes ? On voit apparaître dans ce texte une image que Jarry ne cessera de creuser, celle du poète-phare ou de l'œil-cierge. Dans ce texte où le terme d'*église* n'est jamais prononcé, le décor semble en effet naître de la flamme des cierges qui se déplace de la nef à la tombe, dévoilant des fragments qui se découpent sur une obscurité profonde. C'est donc depuis le centre d'une vision créatrice que se déploie le monde selon Jarry, monde conçu non pas comme un cadre fixe qui délimite une expérience, mais comme un lieu fluide, dynamique, qui naît et meurt selon le rythme imposé par le regard-phare du poète ; d'où les métaphores et comparaisons végétales, qui font pousser les piliers (v. 13) et s'écouler le temps en gouttes sur « l'urne des campanules » (v. 10) que sont les cierges. C'est donc le déplacement du poète-cierge-œil qui dévoile et *crée* le décor ; l'obscurité sémantique redouble la pénombre dans l'église, et le contexte s'efface pour ne laisser, triomphantes, que les *impressions* successives du narrateur. On retrouve ici une nouvelle relation à la « réalité », abandonnée au profit des sentiments qu'elle fait naître chez le poète, telle que l'expose Mallarmé dans son entretien avec Jules Huret⁶⁵⁶. C'est au lecteur de reconstituer l'objet suggéré par les notations fugaces du texte. On atteint ici le comble de l'idéalisme littéraire : la réalité n'est pas un décor fixe autour de nous qui détermine les conditions de notre

⁶⁵⁴ Voir ci-dessous, p. 358 *sqq.*

⁶⁵⁵ Voir ainsi les problèmes d'interprétation que rencontre Hunter Kevil lorsqu'il tente de rattacher la totalité des sens du texte à la représentation d'une église, HK, p. 473.

⁶⁵⁶ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 60.

expérience ; c'est notre regard, en projetant sa lumière aux alentours, qui produit le monde⁶⁵⁷. Ce présupposé explique la difficulté que l'on éprouve à déterminer le mouvement de « La régularité de la chasse », à en délimiter des parties : les images, dynamiques, sont engendrées de façon fluide selon le rythme du poète, engendrant une forte instabilité du décor qui contribue elle aussi à l'obscurité du poème.

La multiplicité des métaphores et comparaisons, qui ne sont pas toujours explicitées, est donc censée rendre compte des impressions subjectives successives du poète. Il faut également remarquer que l'on retrouve ici beaucoup d'éléments qui seront retravaillés dans d'autres textes des *Minutes* : la chasse, les cierges, les doigts. Pour être plus précis, il faudrait dire que ces éléments ne prennent de la valeur pour nous que dans la mesure où nous connaissons le destin qui sera le leur par la suite. Pour l'instant, Jarry n'a fait que placer des éléments *disponibles* pour toutes les interprétations possibles, éléments auxquels il tentera de donner une cohésion plus grande en les insérant dans un recueil, par un jeu d'écho.

Le parallélisme entre la mort et le sommeil (v. 1) reviendra ainsi souvent sous la plume de Jarry, tout comme la concrétisation du passage du temps par l'égouttement de cire d'une bougie (v. 10-11), conçue comme une sorte de clepsydre ou de sablier, qui est l'une des images centrales des *Minutes*. Cette dernière image entre dans un réseau métaphorique complexe qui n'est ici qu'esquissé, dans lequel chandelles, mains et yeux deviennent équivalents : la chandelle partage avec les yeux l'égouttement (celui de la cire et celui des pleurs), elle partage avec les mains la forme de chandelier (et, dans d'autres textes, Jarry mettra en parallèle la flamme de la bougie et les ongles de la main). Nous verrons que dans les *Minutes* cette chaîne de comparaison sera augmentée, et articulée de manière à former un outil signifiant pour le lecteur⁶⁵⁸. Ici, les éléments de ce complexe métaphorique sont encore assez indépendants, les images n'étant reliées entre elles que par l'articulation faible que représente la coordination par

⁶⁵⁷ Valéry exprimera cette idée peu après ; on peut lire dans son « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » une semblable inversion des données sensorielles, qui transforme les objets stables en mouvements décrits selon la perspective d'un spectateur : « Des formes nées du mouvement, il y a un passage vers les mouvements que deviennent les formes, à l'aide d'une simple variation de la durée. Si la goutte de pluie paraît comme une ligne, mille vibrations comme un son continu, les accidents de ce papier comme un plan poli et que la durée de l'impression s'y emploie seule, une forme stable peut se remplacer par une rapidité convenable dans le transfert périodique d'une chose (ou élément) bien choisie. Les géomètres pourront introduire le temps, la vitesse dans l'étude des formes, comme ils pourront les écarter de celle des mouvements ; et les langages feront qu'une jetée *s'allonge*, qu'une montagne *s'élève*, qu'une statue *se dresse* » (Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *La Nouvelle revue*, tome 95, 15 août 1895, p. 752).

⁶⁵⁸ Voir ci-dessous, Figure 19, p. 363.

« et » (v. 13-15). Ces images ne font donc que s'ajouter ; Jarry ne livre pas encore de formule pour les articuler.

L'obscurité de ce premier texte ne s'explique donc pas par des difficultés de syntaxe ou de vocabulaire, mais par une forme de décontextualisation, d'effacement du contexte fictif de l'énonciation, qui rend les termes du texte, choisis pour leur pluralité de sens, disponibles à toutes les interprétations possibles. Un tel modèle textuel ne peut fonctionner que dans un espace littéraire où la suggestivité est valorisée, où l'auteur s'efface, où le sens est conçu comme le développement des germes du texte — c'est-à-dire l'espace littéraire symboliste tel que nous l'avons défini (le choix d'allitérations excessives participe également à l'inscription dans le champ de la poésie symboliste, où l'on goûtait alors fort cette dextérité précieuse⁶⁵⁹). Ainsi, dès son premier texte publié, Jarry s'inscrit dans le groupe symboliste ; son texte, isolé, ne peut être lu que dans la communauté interprétative qu'il vise.

Au centre du système de communication esquissé ici par Jarry, on trouve une attention toute particulière à la vision⁶⁶⁰. Le monde, projection du moi de l'auteur, est d'abord conçu par Jarry comme le résultat d'une vision particulière ; tout le problème esthétique du jeune littéraire se concentrera dès lors sur la recherche d'un moyen de parvenir à un point de vue susceptible de transfigurer ce monde pour en devenir le dieu — comme l'avait très bien vu Fagus, pour qui l'œuvre de Jarry se réduisait à « ce dénominateur central : l'auteur, posté, araignée lucide, au centre de la toile⁶⁶¹ ».

b. Contre la linéarité du temps : Jarry mystique.

Pour bien comprendre l'image de l'auteur que Jarry développe au cours de son initiation littéraire, il faut passer par les théories occultes qui circulent à l'époque, et qui forment le sous-bassement implicite de sa pensée. En effet, Jarry imagine dans ses jeunes années le génie littéraire comme une forme de surhomme capable de trouver un point de vue imaginaire le rendant semblable à Dieu. Pour devenir ce génie, l'auteur doit selon lui faire abstraction de tout ce qui le rend contingent, dans une forme d'ascèse spirituelle qui lui permette d'atteindre

⁶⁵⁹ Voir à ce sujet HK, p. 472.

⁶⁶⁰ Comme l'indique Patrick Besnier, la « question de la vision et des appareils optiques le préoccupe » (PB, p. 392).

⁶⁶¹ Fagus, « Le noyé récalcitrant », *Les Marges*, n° 91, 15 janvier 1922 ; repris dans PB, p. 688.

l'angle de vision absolu selon lequel il pourrait contempler simultanément tous les points du monde, les synthétiser et les inscrire dans son œuvre. Dès l'âge de quinze ans, il imagine un double de lui-même, Aldern (Alfred en Breton), qui décide de « sonder, comme Faust, de la mort / L'insondable mystère⁶⁶² », se suicidant pour se libérer de la matérialité, projeté dans le vide de l'éternité, égal de Dieu, en une attitude très mystique. Le but du mystique est la coïncidence entre lui et son dieu : il cherche à s'abstraire de son enveloppe contingente pour s'identifier à la vision divine. Jarry est effectivement en quête d'un point de vue absolu, abstrait du monde, d'où l'auteur (et son lecteur) pourrait contempler l'univers à loisir. Cette attitude résume bien l'un des principes fondateurs de son œuvre ; c'est pourquoi, malgré les réprobations qu'a pu susciter cette appellation⁶⁶³, on peut tenter de définir la mystique de Jarry, qui refuse le contingent en recherchant le point où l'homme se libère de toutes ses particularités pour devenir le centre de son univers⁶⁶⁴.

Jarry parvient à la définition de ce point absolu par une métaphore perspectiviste, qui fait de l'œuvre le produit de la concentration d'une vision dans le temps. Son point de départ est le problème de la non-simultanéité des expériences, conséquence de l'existence dans le temps. Dans « Être et Vivre », l'absolu de l'Être est à l'opposé du Vivre, démultiplication dans le temps de l'Idée. Or la littérature, art linéaire, n'échappe pas à la temporalité, comme le rappellera un Jarry plus mûr dans une conférence intitulée « Le Temps dans l'art », le 8 avril 1902 : « la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit [...]. Au contraire dans un tableau, le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler » (OC II, p. 637). Les arts représentatifs peuvent imiter la pérennité de la pensée car leurs créations sont des objets fixes, définitifs ; au contraire, la littérature n'existe que dans le temps de la lecture, et pour Jarry cela signifie qu'elle ne peut prétendre participer au monde des Idées, qu'elle est

⁶⁶² Alfred Jarry, « La Seconde Vie ou Macaber », *Ontogénie*, OC I, p. 133.

⁶⁶³ Principalement à l'occasion de l'émission radiophonique « Bonjour Monsieur Jarry », diffusée en 1952, qui posa le problème du christianisme de Jarry ; dans les *Cahiers du collège de Pataphysique*, on critique ainsi « l'emploi et l'abus qui a été fait par les jeteurs d'ondes et surtout par Mr [sic] J. H. Lévesque du mot **mystique** » (Lutembi, « Le Jugement de Lutembi », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La 'Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], p. 110 ; voir également p. 114).

⁶⁶⁴ « Jarry ne consent pas à être l'homme d'une époque donnée, vivant un moment précis de l'histoire ; il tend de toutes ses forces à mettre une distance entre le temps et lui-même et l'on se trouve devant une entreprise de détemporalisation » (Yves-Alain Favre, « Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial* », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 40).

condamnée au Vivre. Un tableau a l'avantage d'être un dispositif perspectiviste : il livre un point de vue obligatoire au spectateur, il oriente son regard. Mais cette synthèse qui permet la vision simultanée d'expériences différentes reste cependant limitée à un seul moment du temps : le tableau ne permet qu'à une scène précise de rentrer dans l'éternité en la fixant sur la toile. L'idéal serait de trouver une perspective qui permette de synthétiser toutes les expériences du monde, afin de faire une œuvre libérée des circonstances particulières : « 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 ? » (OC II, p. 641). Le problème littéraire de Jarry pourrait se poser comme un problème de type pictural : comment définir dans une œuvre littéraire le point de vue qu'un tableau peut contraindre le spectateur à adopter, et comment dépasser la peinture en définissant un point de vue absolu, c'est-à-dire un point de vue susceptible de rendre compte de toutes les expériences, de toutes les interprétations possibles ?

Ce point de vue absolu est décrit dans le « Linteau » comme le « moment unique où [l'auteur] vit TOUT », lui permettant de contempler simultanément, dans un « *rapport [...] constant* », « toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (OC I, p. 172). L'esprit de l'homme, grâce à la mémoire, permet de condenser différentes expériences successives, son crâne devenant symboliquement le centre du monde qu'il voit ; Jarry avait entendu de telles théories exposées par Bergson : « la volonté est comme le point central que les éléments psych[ologiques] regardent comme l'aimant qui oriente vers lui les éléments magnétiques⁶⁶⁵. » L'esprit créateur décrit dans le « Linteau » pousse cette concentration à son apogée : le génie ramasse en une perspective absolue la totalité des expériences humaines — Valéry fera peu de temps après de Léonard l'exemple d'un tel génie⁶⁶⁶. Il ne s'agit plus de se contenter du tableau d'un moment précis : le

⁶⁶⁵ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B³-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 67.

⁶⁶⁶ Le génie de Léonard consiste selon Valéry à réunir les éléments les plus hétéroclites qui soient ; à retrouver un centre permettant de tenir tous les fils de son expérience : « Toute intelligence, ici, se confond avec l'invention d'un ordre unique, d'un seul moteur et désire animer d'une sorte de semblable le système qu'elle s'impose. Elle s'applique à former une image décisive. Avec une violence qui dépend de son ampleur et de sa lucidité, elle finit par reconquérir sa propre unité. Comme par l'opération d'un mécanisme, une hypothèse se déclare, et se montre l'individu qui a tout fait, la vision centrale où tout a dû se passer, le cerveau monstrueux ou l'étrange animal qui a tissé des milliers de purs liens entre tant de formes, et de qui ces constructions énigmatiques et diverses furent les travaux, l'instinct faisant sa demeure » (Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », art. cité,

génie-Argus, semblable au géant aux cent yeux de la mythologie, voit non seulement dans toutes les directions, mais dans toutes les époques ; son point de vue particulier lui permet de concevoir la totalité des sens possibles d'une œuvre, de se placer en dehors de la temporalité pour jouir d'une fixité parfaite. Jarry cherche à faire de la figure auctoriale une figure divine, détenant la « Vérité », qui est moins un sens précis que la perspective permettant de voir simultanément tous les sens possibles, telle qu'elle est décrite dans *L'Amour absolu*, où l'infinité des sens particuliers s'appelle le mensonge :

Il n'y a qu'une Vérité.

Et des myriades, exactement toute la série indéfinie des nombres – tous les nombres qui ne sont pas l'Un – de choses qui ne sont pas cette Vérité.

La quantité de mensonges actuels ou possibles s'écrit

$$\infty - 1 = \infty$$

Personne ne peut avoir cette Vérité, puisque c'est Dieu qui la détient. [OC I, p. 949]

Dieu détient la Vérité dans la mesure où il se place au centre absolu lui permettant d'appréhender simultanément tous les mensonges : la vérité n'a pas d'essence, elle n'est que la conséquence d'une certaine perspective sur le monde. L'absolu n'est donc pas une possession, mais une position, ce que Jarry a pu apprendre de la bouche de Bergson lors d'une leçon sur la mémoire, dans laquelle le philosophe développa la théorie de la mémoire néo-platonicienne, suivant Plotin et saint Augustin. Selon cette théorie, la « multiplicité des mom[en]ts de la durée n'est [qu']une pure apparence » ; les phénomènes qui nous « paraissent successifs d[an]s le temps » sont en réalité « donnés tous à la fois en dehors du temps », et notre vie psychique n'est que « la réfraction et la division d[an]s le temps d'une réalité intemporelle ». Un schéma, sans doute tracé au tableau par Bergson, accompagne cette théorie : le temps y est représenté par une ligne (Figure 1).

p. 743). Voir Dominique Sineux, « Alfred Jarry et Paul Valéry. Valéry pataphysicien », EA, n^{os} 13-14, mars 1983, p. 16-22 ; Huguette Laurenti, « Valéry et Jarry ou “les malédictions d'univers” », EA, n^{os} 25-28, « Jarry et Cie », 1985, p. 53-65, Matthieu Gosztola, *Jarry, Valéry : un détour obligé par les sciences*, Mémoire de Master 2, Lettres, Le Mans / Laval, Université du Maine, 2005.

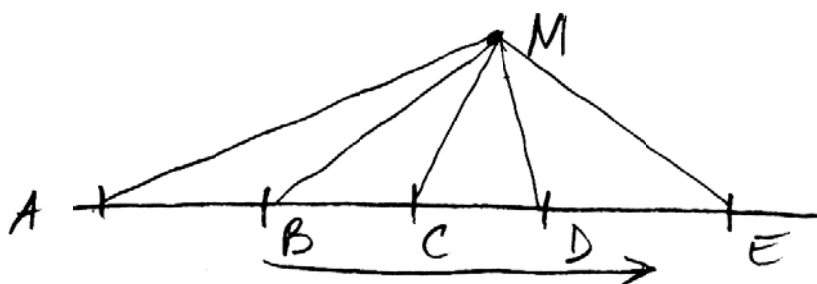


Figure 1. Schéma de la mémoire néo-platonicienne.

Les moments A, B, C, D, E, se suivent sur cette ligne, donnant l'illusion de la successivité ; mais pour l'esprit M, capable de se placer hors du temps en un point central de vision qui lui permet de contempler simultanément tous les événements, le temps n'existe pas : « au-dessus des processus de la perception, de la mémoire et de la prévision, processus qui déploie [sic] dans le temps, il y aurait l'intuition, la contemplation du pur esprit, qui aperçoit t[ou]t d'un coup et comme d[an]s une aperception indivisible, présent, passé et avenir⁶⁶⁷. » Le mystique ne recherche ainsi pas la vérité, mais la perspective à partir de laquelle le monde s'ordonne ; la quête de Jarry pour échapper à la linéarité temporelle nécessite donc la définition d'un point de vue surplombant, passant d'une logique temporelle à une logique spatiale.

c. Le phare Argus ou l'œil central.

C'est pourquoi l'image de prédilection de la vision de l'auteur en absolu chez Jarry est celle du phare, et ce dès son premier texte critique publié, « Âmes solitaires », en janvier-février 1894, dans lequel Jarry fait un constat très pessimiste sur les possibilités de communication de l'humanité. Les personnages de la pièce de Hauptmann dont Jarry rend compte, Johannes et Kaethe, sont comparés à des sphères-phares qui tournent sur elles-mêmes, projetant une lumière par une unique fenêtre : « Deux sphères fermées incompréhensibles l'une à l'autre quant aux langues adéquates à leur essence ; phares qui contingemment tournent, plus souvent librent⁶⁶⁸. » Ces monades ne partagent pas de langue commune, et leur mouvement est

⁶⁶⁷ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 136-138.

⁶⁶⁸ Le verbe « librer » est un néologisme de Jarry ; d'après l'étymologie latine qu'on peut lui supposer (*librare*), ce verbe doit signifier « se tenir en équilibre, se balancer » ; Jarry a également pu le forger à partir du substantif « libration », qui désigne le balancement apparent d'un astre lors de son observation, en particulier celui de la

déterminé de manière contingente ; mais elles peuvent communiquer miraculeusement lorsque leurs fenêtres rentrent par hasard en contact : « Par deux points contingents et tangents de leur âme et seuls ils coïncident. » Dans une description qui synthétise plusieurs grandes images de la communication selon Jarry, leurs âmes sont comparées à des araignées qui dorment au centre de la tour-phare de leur corps, ou encore à des fœtus reposant dans des bocaux qui les isolent du monde extérieur : « Chacune dans sa tour de diamant percée d'une fenêtre ou meurtrière unique, les Âmes [...] dorment solitairement centrales aux hamacs arachnéens, se croyant ouvert le domaine des vérités parce que le transparent dur les encercle imperçu ; leurs grands yeux glauques de fœtus ouverts sur le piano où tout dans les accords d'Anna Mahr se résume⁶⁶⁹ ». Chaque homme est le phare de son propre monde, il vit dans un univers qu'il projette autour de lui dans une lente rotation, et se croit libre parce qu'il ne voit pas les limites de sa monade. Une unique meurtrière diffuse sa lumière et lui permet de communiquer, par miracle, avec autrui, lorsque leurs mondes coïncident par hasard.

Nous sommes bien ici dans le modèle herméneutique symboliste : les êtres sont définis comme des monades qui projettent leur monde autour d'eux, et la communication est biaisée, rendue impossible par la singularité du langage de chacun, ou tributaire d'événements accidentels qui permettent parfois à certains de trouver des interlocuteurs parlant la même langue. Pour Jarry, il s'agit dès lors de briser le carcan de cette tour de diamant, de démultiplier les fenêtres afin de se placer virtuellement au centre du monde, c'est-à-dire à l'endroit où tous les rayons lumineux se rejoignent, en proposant une image de l'auteur qui échappe à la malédiction du monadisme spirituel. C'est pourquoi, dans le « Linteau », l'œuvre idéale est faite de « toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (OC I, p. 172) : en transformant son crâne en « phare argus », Jarry s'octroie le pouvoir du géant Argus aux cent yeux, capable de voir simultanément dans toutes les directions, d'échapper à la linéarité des représentations, et de se situer ainsi au centre de tous les rayons lumineux. Car si le monde n'est que ma représentation, en jetant ses regards partout, je peux faire coïncider ma représentation avec la totalité de l'univers, et me confondre ainsi avec Dieu, comme Jarry a pu l'apprendre encore une fois de Bergson, qui cite

lune. Le mouvement des astres que sont les personnages d'une pièce serait donc un mouvement produit par les yeux des spectateurs, qui donnent vie à des pantins.

⁶⁶⁹ Alfred Jarry, « Âmes solitaires », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 1-2, janvier-février 1894, p. 22 ; OC I, p. 1003-1004.

dans un cours consacré à « La Morale du Pessimisme ou Morale de la Pitié » les théories du monde comme représentation de Schopenhauer : « Je suis en ce sens le centre de l'univers, et même l'univers tout entier, puisque je ne conçois pas comment l'univers subsisterait une fois ma conscience abolie. L'univers en tant que repré[sentation] n'existe qu'en moi⁶⁷⁰. »

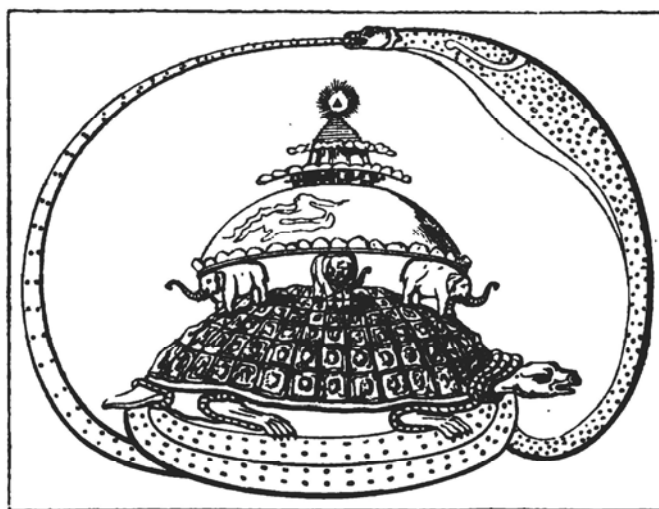
L'œil est l'organe central de la représentation selon Jarry, et devient ainsi le pilier de son monde. Pour le génie capable de trouver le point de vue absolu sur le monde, l'œil devient même un organe de pouvoir : en effet, dans un univers purement idéal, si le monde coïncide avec ma vision, il me suffit de vouloir pour modifier à mon gré les événements. C'est ce que comprend Sengle, le héros des *Jours et les Nuits* (1897) :

Le monde n'était qu'un immense bateau, avec Sengle au gouvernail ; et contrairement au concept hindou de la grande Tortue portant l'univers minime, l'image la moins absurde était celle de la balance romaine, un poids fabuleux reflété (le couteau intermédiaire du fléau étant la lentille, quoique cette supposition soit contraire à toutes les lois optiques) et équilibré par Sengle. Plus philosophiquement, et Sengle ne croyant pas péché l'orgueil imaginait volontiers ce schéma formidable, construit alors en observant les théories de la formation des images, les rayons croisés au même point que ci-dessus, ainsi c'était bien Sengle qui s'identifiait à l'image agrandie, et la figure imaginaire ; et le monde minuscule, culbuté par la projection de son sosie gigantesque sur l'écran de l'autre plateau de la balance, croulait, comme une roue tourne, sous la traction du nouveau macrocosme. [OC I, p. 794-795]

Pour symboliser la relation entre le monde et lui, Sengle refuse une première représentation, celle de la tortue indoue, Kūrma, seconde incarnation de Vishnu, tortue gigantesque portant les terres sur son dos tandis qu'elle nage dans la mer primitive — tortue qu'il a pu voir dans le premier volume des *Voyageurs anciens et modernes* d'Édouard Charton, qu'il vient d'utiliser pour écrire sa pièce *Le Vieux de la Montagne* en mars 1896⁶⁷¹ (Figure 2).

⁶⁷⁰ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier C, Ms 21132-B'-I-13 (4/6), Fonds Jacques Doucet, p. 19.

⁶⁷¹ Voir ci-dessous, p. 441 *sqq.*



Le mont Mérou, la terre et les enfers portés par la tortue. — D'après le dessin original d'un brahmane (*).

Figure 2. Représentation du monde selon la cosmologie indoue.

La tortue supporte les « trois mondes » (« la région supérieure », « la région intermédiaire » et « la région inférieure »), et au « sommet du mont Mérou, qui est supposé traverser et réunir les trois mondes, on voit rayonner le triangle, symbole de la création⁶⁷². » Selon cette image, Sengle représenterait l'« univers minime », le microcosme réuni au sommet du mont Mérou, opposé au macrocosme de la tortue.

Cette représentation du monde ne le satisfait pas, et il la remplace par celle de la balance romaine : l'un des fléaux supporte le monde, l'autre supporte Sengle ; malgré la différence de dimension, le poids de Sengle équilibre la balance — ce qui est logique d'un point de vue idéaliste, puisque le monde n'est que ma représentation. Pour arriver à cette image, Jarry superpose le dessin d'une balance à celui des représentations traditionnelles des lois de l'optique, où le monde se reflète, sous une forme contractée et inversée, dans l'œil du spectateur, le point où se croisent les rayons lumineux devenant le milieu de la balance (Figure 3).

⁶⁷² Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. I, *Voyageurs anciens*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1854, p. 11.

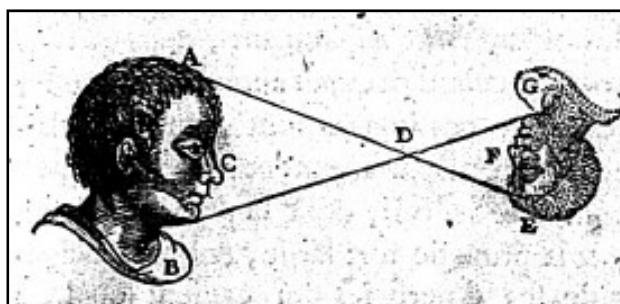


Figure 3. Les lois de l'optique.

Sengle est ainsi comme le poids équilibrant la balance lors de la pesée du monde, il lui est égal. Mais il finit par renverser cette image, « comme une roue tourne », pour proposer une vision du monde plus conforme à son idéalisme absolu : dans la mesure où le monde est créé par lui, c'est Sengle qui est le point le plus important de la relation visuelle. Il devient une sorte de géant projetant le « monde minuscule » devant lui et le dirigeant par la pensée — ce qui revient à inverser l'image première de la tortue indoue, Sengle s'identifiant à cet animal qui supporte un monde minuscule. On retrouve ici l'une des méthodes de création favorite de Jarry, qui consiste à trouver les points de convergence de plusieurs images pour les amalgamer en une seule idée — ce qui est en soi un exemple de synthèse visuelle typique de sa définition du génie, qui parvient à voir simultanément plusieurs objets.

En renversant les lois de l'optique, le monde ne se reflète pas, inversé, au fond de notre œil ; c'est l'image inversée de notre œil qui se projette sur l'écran blanc du monde. Ce mouvement de balancier est comparé à celui des ailes d'un moulin à vent, permettant à Jarry de définir cette forme d'illusionnisme un « Don Quichottisme » (OC I, p. 795). Cette théorie permet d'affirmer que la perception n'est qu'une question de volition, et qu'il n'y a pas de différence de nature entre sensation et hallucination : « perfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il ne voyait pas pourquoi ne pas dire : l'hallucination est une perception fausse, ou plus exactement : *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue* (*souvenue* quelquefois, ce qui est la même chose⁶⁷³). » Dans un monde qui n'est que ce que le spectateur souhaite qu'il soit, il est permis de ne plus distinguer rêve et réalité. On retrouve ici le phénomène de la *foi*, central chez les symbolistes de la génération de Jarry,

⁶⁷³ OC I, p. 794. Catherine Stehlin a montré ce que ce passage devait aux sujets de dissertations proposés par Bergson. Voir Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cité, p. 46.

phénomène suffisant à provoquer l'apparition dans la réalité de sa volonté⁶⁷⁴. L'œil devient alors pour Jarry un projecteur capable de modifier ce qu'il perçoit ; les hallucinations de Sengle, drogué à la caféine pour simuler une maladie, sont projetées sur « l'écran blanc de tous les lits » d'hôpital qui l'entourent, « vision vitrée [qui] précédait de deux mètres les yeux de Sengle, comme des bécasses construites pour une optique protubérante d'anoures⁶⁷⁵ » (OC I, p. 784). Dans le « Miracle de Saint-Accroupi », qui ouvre les *Minutes* et avait été pré-publié en juin 1893, les objets sont déjà décrits comme des projections de lanterne magique sur l'écran du ciel vide : « Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique⁶⁷⁶ » (OC I, p. 174) ; et dans « L'opium », publié en août 1893, la vision est clairement décrite comme une projection lumineuse : « ma vue descendant de sa cage en pigeonnier, éclaira d'un rayon, dans une niche inférieure, un renne gambadant risible » (OC I, p. 197). Trouver le point de vue absolu, c'est donc être capable de recevoir la totalité du monde en soi, mais aussi d'influer sur lui, l'œil créant simultanément ce qu'il perçoit dans une logique inversée. Plus l'œil perçoit, plus il peut imposer sa volonté, allant jusqu'à rendre le monde provisoirement au néant par le simple fait de cligner des yeux, provoquant des apocalypses temporaires, comme l'a montré Hunter Kevil (HK, p. 590-591). C'est le sens de l'invocation d'Haldern dans « Haldernablou » : « Ferme la mort de mes cils au monde extérieur, pour que je réfléchisse dans la nuit de dessous mon crâne, silence seul troublé par le pouls qui tousse des artères de mes yeux sphériques » (OC I, p. 225). L'œil est semblable au soleil : « miroir de cet astre et semblable à lui⁶⁷⁷ », il règne au centre de notre univers et sa lumière crée les objets qu'elle éclaire. Les crânes mêmes, ces têtes projetées dans l'absolu de la mort, lancent des rayons lumineux, selon lesquels se découpent les ombres du cœur de « Haldernablou » : « *Le Chœur passe en ombres dans la lumineuse projection obliquement pendulaire d'un des yeux d'écorché de la tête de mort qui s'ouvre* » (OC I, p. 225). Les hiboux aux yeux d'or, qui apparaissent régulièrement au fil des *Minutes*, comme dans le poème « Animal », incarnent cette faculté de projeter leur volonté sur le monde, ou de l'emmagasiner au fond de leurs yeux⁶⁷⁸. À l'opposé, être regardé, c'est subir la volonté d'autrui ; le jugement

⁶⁷⁴ Voir ci-dessus, p. 129 *sqq.*

⁶⁷⁵ Les anoures représentent l'ordre des amphibiens sans queue.

⁶⁷⁶ Voir HK, p. 227.

⁶⁷⁷ « L'Art et la science », OC I, p. 188.

⁶⁷⁸ Voir HK, p. 238-239.

divin prend ainsi la forme d'un regard, le cadre autour d'une image pieuse devenant un œil de chouette effraie, œil en absolu paralysant : « Les cadres sont des orbites qui luisent. Et là-bas dans l'ombre une image de Sainte nous regarde, nous regarde malgré elle, clouée au mur comme une effraie par les ailes » (Mn, OC I, p. 223).

Cierges, lampes et lampadaires deviennent alors des images de l'âme imprimant sa volonté sur le monde pour le modeler et le faire exister. Les chandelles, comme les phares, portent une lumière semblable à celle d'un œil : « les chandelles de résine portaient prétentieusement leurs yeux aux ongles de leurs mains de gloire, comme des limaces au bout des cornes » (Mn, OC I, p. 180) ; les lampes deviennent des regards : « Des lampes, du ciel et du temps m'ont épié / Les inflexibles yeux ronds nimbe au solitaire » (Mn, OC I, p. 231). À la lumière de ces yeux idéaux, la réalité prend une tournure surnaturelle ; les « torches de résine » permettent ainsi au « nécromant » de lire les « prédictions d'or » d'un grimoire (Mn, OC I, p. 179). Les mains aux doigts « maigres, comme des torches » (Mn, OC I, p. 204) n'ont plus elles-mêmes de pouvoir sur le monde qu'en tant qu'œil ou que cierge ; elles prennent alors le nom de « mains de gloire⁶⁷⁹ », selon une formule tirée de l'occultisme (et plus particulièrement du fameux *Petit Albert*, sorte de manuel de magie à l'usage de tous attribué à Albert le Grand) qui désigne un objet magique fabriqué avec la main d'un pendu, tenant une chandelle dont les vapeurs endorment leurs victimes, les laissant à la merci de l'utilisateur de cet objet : « l'usage de la Main de gloire étoit de stupéfier et de rendre immobile ceux à qui on la présentait, en sorte qu'ils ne pouvoient non plus branler que s'ils étoient morts⁶⁸⁰ » (Figure 4). La main de gloire apparaît fréquemment dans la littérature du XIX^e siècle, chez Nerval⁶⁸¹, Aloysius Bertrand⁶⁸², Maupassant⁶⁸³ ou encore Marcel Schwob⁶⁸⁴, dans un conte publié dans *L'Écho de Paris* du 11

⁶⁷⁹ Voir par exemple les « doigts de gloire » (Mn, OC I, p. 219) ou la « main de gloire » (Mn, OC I, p. 224), symboles du pouvoir occulte et sexuel d'Haldern sur Ablou.

⁶⁸⁰ *Petit Albert*, cité dans Stanislas de Guaita, *Le Temple de Satan* (1891), Durville, 1915, p. 202.

⁶⁸¹ Gérard de Nerval, « La Main enchantée », *Contes et facéties*, Giraud et Dagneau, 1852, p. 5-76. Ce conte a d'abord paru sous le titre « La Main de gloire (Histoire macaronique) », *Le Cabinet de lecture*, 24 septembre 1832.

⁶⁸² Aloysius Bertrand, « L'Heure du Sabbat », *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), *Mercur de France*, 1895, p. 131-132 : « Et voilà paraître dans la brume un juif qui cherche quelque chose parmi l'herbe mouillée, à l'éclat doré d'une main de gloire. »

⁶⁸³ Guy de Maupassant, « La Main », *Contes du jour et de la nuit*, Marpon et Flammarion, 1885, p. 199-213.

⁶⁸⁴ Voir Sabine Madeleine Hillen, « La main coupée... ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob », *Revue romane*, vol. 29, n° 1, 1994, p. 71-81.

mars 1893, soit une semaine avant la parution du premier texte de Jarry dans ce journal⁶⁸⁵. Pour Jarry, cette main de gloire devient évidemment un symbole du pouvoir médusant du regard, d'autant plus qu'elle n'est qu'une autre forme de la mandragore, d'où elle tire son nom par une déformation populaire, comme Gourmont le rappellera dans la cinquième livraison de *L'Ymagier*, en mentionnant une des *Histoires tragiques* de Belleforest qui avait servi de modèle à Nerval⁶⁸⁶.



Figure 4. La main de gloire.

Toutes ces images font de l'œil le centre d'une vision créatrice du monde qu'elle éclaire, omnipotente lorsqu'elle parvient à couvrir simultanément toutes les surfaces à elle offerte, en se plaçant en absolu.

d. Figures de la suprématie visuelle.

D'autres images viennent soutenir cette identification de l'absolu avec une position centrale. Les rayons lumineux ont tôt fait de se muer en fils, toiles d'araignée ou réseau du

⁶⁸⁵ Marcel Schwob, « La Main de gloire », *L'Écho de Paris*, 11 mars 1893 ; repris dans *Chroniques*, Bernouard, 1928, p. 155-158.

⁶⁸⁶ Remy de Gourmont, « Le Miracle de Théophile. Notice », *L'Ymagier*, n° 5, octobre 1895, p. 12.

marionnettiste. Dans *L'Amour absolu* (1899), le dernier texte de Jarry appartenant à ce premier système de communication, la centralité divine est comparée à la posture de l'araignée attendant sa proie au centre de sa toile : « Quand [Dieu] leur ment à tous ensemble, comme l'épeire-diadème s'écarte à la fois de toute la circonférence de sa toile, il réintègre son centre » (OC I, p. 950). Mais cette image est en place dès 1894 ; dans « L'acte prologal » de *César-Antechrist*, le pape, qui incarne sur Terre la fixité divine, est lui aussi comparé à une araignée : « le Pape siège au centre de sa toile » (OC I, p. 273-274).

Ce centre de la toile est aussi le lieu à partir duquel opère le marionnettiste. Les palotins décrits en mai-juin 1894 dans les « Visions actuelles et futures », ces serviteurs gonflables d'Ubu qui ne sont que des marionnettes dociles au bout de ses doigts, « *Parfaits pour qui veut que sa Volonté s'érige loi souveraine* », incarnent ainsi le pouvoir du marionnettiste au centre de sa toile. Leur volonté n'est que la « *parallèle plus loin prolongée / De la Volonté de leur maître*⁶⁸⁷ ». Cette docilité des marionnettes, signe du pouvoir central du marionnettiste⁶⁸⁸, restera une constante chez Jarry, qui analyse encore en 1902, à l'occasion d'une conférence sur l'art des pantins à la Libre Esthétique de Bruxelles, la supériorité des acteurs de bois sur les acteurs de chair :

Serait-ce que nous avions conscience que l'acteur, si génial soit-il, trahit – et d'autant plus qu'il est génial — ou personnel — davantage la pensée du poète ? Les marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur, car il nous paraît indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées. [OC I, p. 422-423]

Un dessin de Jarry reprend cette théorie en représentant les palotins au bout des fils d'un marionnettiste dont le masque symbolise la volonté absolue du regard, l'art du marionnettiste étant mis en relation avec celui de l'hypnotiseur (Figure 5).

⁶⁸⁷ « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 5-6, mai-juin 1894 ; OC I, p. 340.

⁶⁸⁸ Voir Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit., p. 127.



Figure 5. Le marionnettiste hypnotiste.

Dans ce dessin peut-être destiné à illustrer la section « Guignol » des *Minutes*, le personnage central incarne simultanément le marionnettiste et l'hypnotiseur : les rayons qu'il projette devant lui émanent à la fois de ses mains et de l'œil droit de son masque, dont les yeux en spirale rappellent le ventre d'Ubu, autre forme d'absolu. Sa tête reprend d'ailleurs, inversée, la forme du visage du Maître des Phynances, dont il est une incarnation intellectualisée. Cette correspondance entre l'hypnose et l'art des marionnettes est affirmée dans *Les Jours et les Nuits*, où Jarry rappelle que les soldats d'une armée ne sont que des pantins dont on a « supprim[é] l'intelligence » pour « y substituer un petit nombre d'instincts animaux dérivés de l'instinct de conservation, volontés moindres développées dans le sens de la volonté du chef » (OC I, p. 763). Comme les palotins d'Ubu, ils subissent l'influence hypnotique de leur supérieur :

« La vraie position du soldat est la rigidité cataleptique, l'auto-hypnotisme par la ligne noire du fusil sur le mur auquel il présente les armes. » Mais ce supérieur, contrairement à Ubu, à Dieu ou au génie, subit en retour les volontés de ses soldats, ce qui lui interdit d'incarner l'absolu sur terre : « Un général intelligent *serait* un grand mage, mais il faudrait qu'il n'eût pas été entraîné par une plus rigoureuse ascèse, à la soumission au magnétisme en retour » (OC I, p. 764). Jarry reviendra à la fin de sa vie sur cette image dans *La Dragonne*, où l'on trouve une scène de bataille imaginaire qui fait du héros le marionnettiste au centre absolu du champ de bataille (un lieutenant, comprenant sa position, ordonne à ses hommes : « Sur l'absolu, feu à répétition ! »), inaccessible et invulnérable, ordonnant les séquences du combat « aux pantins à qui il télégraphiait sans fil⁶⁸⁹ » (OC III, p. 464-465).

L'hypnose⁶⁹⁰, déjà présente dans la *Ballade du vieux marin* de Coleridge que traduit Jarry en novembre 1893⁶⁹¹, est ainsi une autre image du pouvoir de l'esprit centralisateur, concentré tout entier en son regard. Les « deux Yeux Nyctalopes » de l'hypnotiseur sont d'ailleurs les premiers « Symboles de l'Être » exposés dans « Être et Vivre » : en concentrant le monde dans son regard, on peut imposer sa volonté en projetant alentour ses rayons visuels. C'est dans *L'Amour absolu*, en 1899, roman fondé essentiellement sur la puissance de l'hypnose, que ces théories sont pleinement développées. Emmanuel Dieu, le héros de ce récit hypothétique situé tout entier dans « la boîte de son crâne » (OC I, p. 921), est un autre avatar de la puissance de la vision centralisée. Depuis la cellule de sa prison panoptique, « semblable à Argus qui avait cent yeux » (OC I, p. 919), il se remémore en songe les étapes de sa vie qui l'ont mené à cette forme d'absolu, à ce point central de la prison lui permettant d'observer simultanément le monde entier, grâce à un retournement familier à Jarry : le prisonnier offert aux regards de ses gardiens devient un spectateur en position de tout voir. Condamné pour le meurtre symbolique de Varia, sa mère adoptive, Emmanuel Dieu a toute sa vie fait usage de son regard de magnétiseur pour lui imposer sa volonté. Mise en catalepsie, Varia n'est qu'une page vierge sur laquelle Emmanuel peut inscrire ce qu'il souhaite, une autre forme de marionnette : « Je

⁶⁸⁹ On trouve dans la même page d'autres images de ce centre parfait, incarnées par l'ubiquité que confèrent les échos au lion qui hurle au centre du désert et par une autre créature centrifuge, la larve du fourmilion, qui se place au centre d'un trou creusé en forme de cône inversé pour attirer ses proies (voir aussi CA, OC I, p. 281).

⁶⁹⁰ Voir Brunella Eruli, « L'immaculée conception », EA, n^{os} 7-8, 1980, p. 49-60 ; Paul Edwards, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », EA, n^{os} 95-96, 2002, p. 107-121.

⁶⁹¹ « sous l'œil brillant qui le paralyse, / Le Garçon de Noce écoute, enfant au berceau » (OC II, p. 4).

suis LA VOLONTÉ DE DIEU », lui fait-il dire (OC I, p. 925). Or c'est par son regard semblable à celui d'un masque qu'Emmanuel peut ainsi plonger Varia dans un état cataleptique. Les yeux d'Emmanuel sont semblables en effet à ceux d'un loup, ce masque qui imite le regard carnassier de la bête sauvage. Enfant, Emmanuel a été fortement marqué par la visite d'un vagabond accompagné de quatre loups, au point d'incorporer leur puissance à son regard : « L'image des bêtes hérissées dans les yeux, poils agglutinés avec ses cils, leur voix inarticulée à la gorge, le petit Emmanuel bégaya pendant deux jours » (OC I, p. 932). Adulte, il conserve « sous [s]es deux sourcils » les « deux loups de diamant noir » (OC I, p. 937) qui représentent l'absolu : « Les yeux de Monsieur Dieu sont un affiquet de son costume, même quand il est tout nu : ses *portes de chair* sur la Vérité » (OC I, p. 949). Ce regard comme constamment masqué lui sert à magnétiser Varia, en lâchant « les deux noirs Muets de son regard » (OC I, p. 944) : Varia s'endort aussitôt, dans une scène que reprendra Jarry dans le *Surmâle* (OC II, p. 251).

D'autres images décrivent cette centralité idéale synonyme d'omnipotence. Le fourmilion, dont la larve vit au fond d'un trou conique dans lequel elle fait choir ses proies, est lui aussi une incarnation de la volonté en absolu ; c'est sous la forme du fourmilion que César-Antechrist s'adresse au Christ dans l'« Acte prologal » (OC I, p. 281). Le fourmilion représente l'artiste qui synthétise en lui le monde pour mieux le restituer dans son œuvre, comme le suggère Jarry dans « Filiger » (OC I, p. 1025). Il faut noter l'importance de la forme du piège du fourmilion : sa tanière conique reprend le dessin du cône de lumière projeté par le phare, tout comme le fait l'œil conique du caméléon, autre figure de l'absolu (Mn, OC I, p. 196). Cette concentration synthétique de la volonté de l'homme de génie, exposée souvent chez Balzac, apparaît également dans les doctrines ésotériques⁶⁹².

Il s'agit donc pour l'auteur de trouver cette perspective divine absolue, de se faire semblable à Dieu pour créer une œuvre totale, en s'imaginant en un lieu échappant aux contingences ; ce lieu prend chez Jarry le nom de l'étoile Algol.

⁶⁹² Voir par exemple Édouard Schuré, *Les Grands Initiés, Esquisse de l'histoire secrète des religions* (1889), Perrin, 1924, p. 377.

e. La quête d'Algol.

« Écoutez ce que je vis suspendu sur l'étoile Algol » (OC I, p. 211), déclare le narrateur des « Prolégomènes de Haldernablou ». Comme le rappelle Michel Arrivé (OC I, p. 1107), cette étoile est considérée par la « science hermétique » comme « l'œil du diable », autre figure de l'absolu et de la connaissance totale, œil disposant d'une perspective totale sur le monde. C'est en ce lieu, dont Henri Béhar souligne l'importance dans la pensée de Jarry⁶⁹³, que la vision du mystique peut se confondre avec celle de Dieu, embrassant simultanément tout l'univers dans une compréhension absolue.

L'étoile Algol apparaît à un lieu stratégique des *Minutes de sable mémorial*. Les « Prolégomènes de Haldernablou » peuvent en effet être considérés comme une forme de description *en absolu* du récit principal de la pièce « Haldernablou » qui conte l'assassinat du page Ablou par son maître Haldern pour avoir voulu coucher avec lui, pour avoir voulu vivre au lieu d'être. Dans les prolégomènes, Haldern et Ablou apparaissent sous une forme éthérée ; sous les noms de Vulpian et d'Aster, ils assistent à la destruction par le feu divin d'une cité de sodomites. Pour comprendre le sens de ce texte, il faut passer par un livre que Jarry a peut-être lu étant jeune, ou du moins qui lui parut, quelques années plus tard, pouvoir servir de porte d'entrée à ces « Prolégomènes ». Dans une lettre à Rachilde datée du 14 novembre 1898, Jarry fait un rapide compte rendu de la lecture de quelques livres, dont l'un traite du même sujet que son texte de jeunesse : « le *Lumen* roule sur une fort vieille histoire scientifique écrite par nous à une page 101 quand nous étions petit, à cette différence qu'il s'agissait d'Algol et non de Capella⁶⁹⁴ ». Les « prolégomènes » débutent en effet à la page 101 de l'édition originale des *Minutes* ; quant au texte qui inspire cette réflexion à Jarry, il s'agit de *Lumen* de Camille Flammarion, paru en 1872 et réédité à plusieurs reprises. *Lumen* prend la forme d'un dialogue entre un homme, Quaerens, et l'esprit de son ami défunt, Lumen. On reconnaît facilement sous les traits de Quaerens, « celui qui cherche », Camille Flammarion lui-même dans son

⁶⁹³ Henri Béhar, « Du muffle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n^{os} 17-18, « Le Bourgeois », 1977/3, p. 185-201.

⁶⁹⁴ Alfred Jarry, lettre à Rachilde, publiée par Patrick Besnier, « Deux lettres d'Alfred Jarry à Rachilde », *Histoires littéraires*, n^o 23, juillet-août-septembre 2005, p. 116. Un fragment de cette lettre, décrite comme destinée « À Alfred Vallette », est paru dans OC I, p. 1069. Hunter Kevil signale cette lettre dans son étude des « Prolégomènes de Haldernablou », HK, p. 572 ; Paul Edwards rapproche également le livre de Flammarion et celui de Jarry dans Paul Edwards, *Je hais les photographes. Textes clés d'une polémique de l'image*, Anabet, coll. Littérature (Anthologie), 2006, p. 297-298.

observatoire du faubourg Saint-Jacques⁶⁹⁵. Lumen n'est plus qu'un esprit désincarné, un être vidé de ses singularités terrestres, libéré par la mort des contingences humaines ; son nom même ne décrit plus que son essence lumineuse : « Lorsque la vie s'est éteinte, l'âme se sépare naturellement de l'organisme et cesse d'avoir aucun rapport immédiat avec l'espace et le temps. Elle n'a aucune densité, aucun poids⁶⁹⁶. » L'âme habite un plan spirituel, le « monde des idées⁶⁹⁷ », dans lequel elle acquiert une nouvelle puissance visuelle : « Il est des contemplations dont l'œil mortel ne peut que difficilement soutenir la puissance. La mort qui m'a délivré des sens faibles et fatigables du corps ne vous a pas encore touché de sa main libératrice⁶⁹⁸. » Dans le monde spirituel décrit par Camille Flammarion, la vue est le sens principal ; les âmes détachées du corps découvrent en elles une capacité de vision inédite, synonyme d'omnipotence de leur volonté : « La vue de mon âme était d'une puissance incomparablement supérieure à celle des yeux de l'organisme terrestre que je venais de quitter ; et, remarque surprenante, sa puissance me paraissait soumise à la volonté⁶⁹⁹. » Comme l'être de génie décrit par Jarry, les esprits sont capables de sélectionner ce qu'ils souhaitent voir, et de faire disparaître ce qui gêne leurs observations : « lorsque je désirais ne plus voir l'étoile afin de n'en être pas gêné pour l'examen de ces mondes elle disparaissait de ma vision et me laissait en d'excellentes conditions d'observer l'un de ces mondes⁷⁰⁰ ». Les conditions de liberté absolue de ces purs regards désincarnés permettent à Camille Flammarion de proposer une forme de métaphysique de la lumière, fondée sur les découvertes récentes de la vitesse non infinie des particules lumineuses. Lumen raconte à Quaerens comment il a découvert ses nouveaux pouvoirs visuels : après son décès, son esprit s'est envolé vers l'étoile Capella, visible depuis la fenêtre de sa chambre mortuaire. Depuis cet astre, Lumen a tourné son regard vers la Terre, et a été étonné d'observer la Révolution française⁷⁰¹ ; en effet, la vitesse de la lumière étant finie, les images des planètes transportées par les rayons lumineux mettent plusieurs siècles à atteindre certains points de l'univers : « *Ce n'est pas l'état actuel du ciel qui est visible, mais son*

⁶⁹⁵ Camille Flammarion, *Lumen* (1872), Marpon et Flammarion, 1887, p. 2.

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 8.

⁶⁹⁷ *Id.*, p. 7.

⁶⁹⁸ *Id.*, p. 1-2.

⁶⁹⁹ *Id.*, p. 12.

⁷⁰⁰ *Id.*, p. 13.

⁷⁰¹ *Id.*, p. 23.

*histoire passée*⁷⁰². » La dispersion indéfinie dans l'espace de la trace lumineuse de tous les spectacles de l'univers signifie pour Camille Flammarion qu'il est possible, pour un esprit désincarné capable de se déplacer instantanément, de revoir toutes les étapes de son existence en se plaçant à une distance suffisante de la Terre pour recevoir ses rayons lumineux anciens : « Pour retrouver ces années, il nous suffisait de nous avancer ensemble dans l'espace, dans la direction de la Terre, jusqu'aux régions où ces aspects, portés sur la lumière, étaient photographiés⁷⁰³. » Rien ne se perd par conséquent de nos actions les plus infimes : leur image reste à jamais visible, entraînant une forme de « jugement particulier » de chacun. Tous nos actes sont présents, simultanément, sur les rayons lumineux qui traversent l'espace, visibles pour qui souhaite les consulter : « Au point de vue de l'ensemble, le présent d'un monde n'est plus une actualité momentanée qui disparaît aussitôt apparue, ce n'est plus seulement un aspect sans consistance, une porte par laquelle le passé se précipite incessamment vers l'avenir, un plan mathématique dans l'espace. C'est au contraire, une réalité effective qui s'éloigne de ce monde avec la vitesse de la lumière, et s'enfonçant éternellement dans l'infini, demeure ainsi un *présent éternel*⁷⁰⁴. » Le temps n'existe pas réellement ; seul existe ce spectacle éternellement présent, disponible pour un esprit capable d'atteindre un point de vue absolu qui lui permettrait de voir tous les spectacles de l'univers et tous ses états successifs : « Toute l'histoire de la Terre, et la vie de chacun de ses habitants pourraient donc être vues à la fois par un regard qui embrasserait cet espace. Nous comprenons optiquement par là que l'Esprit éternel, présent partout, voit tout le passé dans un même moment⁷⁰⁵. » Comme chez Jarry, Dieu est donc défini dans *Lumen* comme une forme de regard omnipotent.

Jarry avait-il lu *Lumen* avant d'écrire ces « Prolégomènes » ? Même s'il ne l'avait pas fait, il reconnut plus tard dans ce livre les mêmes procédés et les mêmes préoccupations qui animent les *Minutes*. Les « Prolégomènes » semblent en effet émaner de cette remarque de Quærrens dans *Lumen* : « Puisque les aspects terrestres ne se transmettent que successivement dans l'espace, il y aurait donc un présent perpétuel pour les vues échelonnées dans cet espace, jusqu'à une limite, bornée seule par la puissance de la vue spirituelle. De sorte que pour être témoin d'un événement historique ou géologique des temps passés, il suffirait à ces vues

⁷⁰² *Id.*, p. 33.

⁷⁰³ *Id.*, p. 50.

⁷⁰⁴ *Id.*, p. 102.

⁷⁰⁵ *Id.*, p. 103.

perçantes de s'éloigner suffisamment. Ne pourrait-on pas de la sorte revoir véritablement le déluge, le paradis terrestre, Adam et⁷⁰⁶... » Dans les prolégomènes de Haldernablou, Jarry met précisément en scène un spectacle biblique, celui de la destruction de Sodome, tel que pourrait le voir un esprit désincarné depuis une étoile assez distante de la Terre pour recevoir les images de ce châtement divin des milliers d'années après qu'il a eu lieu. Cette étoile, ce n'est pas Capella, comme chez Camille Flammarion, mais « l'étoile Algol — où j'étais monté d'un bond, pour contempler cette scène reculée dont l'image se perd comme les cercles qui s'éloignent d'une pierre qu'on jette à travers l'infini liquide » (OC I, p. 211-212). On retrouve dans cette image l'idée selon laquelle le spectacle d'un état donné du monde s'éloigne, porté par la lumière, indéfiniment à travers l'espace. Depuis une perspective assez éloignée, l'esprit de Haldern peut assister à la chute de Sodome. On peut noter que Jarry, à l'instar de Camille Flammarion, désigne ses personnages sous leur forme spirituelle par des noms à consonance antique ; débarrassés de leurs corps terrestres, ils deviennent en effet des êtres abstraits à qui conviennent davantage de telles dénominations.

Pourquoi Algol ? Si Jarry choisit cette étoile pour servir de point de vue à son personnage, ce n'est pas parce qu'elle se situe à une distance autorisant mathématiquement le spectacle de la destruction de Sodome. Algol, qui apparaît dans l'*Hérodias*⁷⁰⁷ de Flaubert, mais aussi chez Hugo dans *La Fin de Satan*⁷⁰⁸, occupe dans la constellation de Persée l'emplacement de la tête de la Gorgone, comme le rappelle Camille Flammarion dans son livre de vulgarisation *Les Étoiles et les curiosités du ciel* : « Ce nom d'Algol dérive de l'arabe Al-ghùl, le monstre, ou le diable, et sur plusieurs anciennes cartes, Persée s'appelle *le Porteur de la tête du Diable*⁷⁰⁹ » (Figure 6).

⁷⁰⁶ *Id.*, p. 51.

⁷⁰⁷ Gustave Flaubert, *Trois contes*, Charpentier, 1877, p. 217.

⁷⁰⁸ Victor Hugo, « La chose jugée », *La Fin de Satan* (1886), dans *Œuvres complètes*, t. IV, *Poésies*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 88.

⁷⁰⁹ Camille Flammarion, *Les Étoiles et les curiosités du ciel*, Marpon et Flammarion, 1882, p. 86.



Fig. 56. — Dessin de Persée au temps d'Alphonse X (xiii^e siècle).



Fig. 57. — Dessin de Persée au temps de Sâfi (x^e siècle).

Figure 6. Représentation de l'étoile Algol dans la constellation de Persée.

Comme nous le verrons, la décapitation est une forme d'absolu pour Jarry, qui voit dans la tête détachée du corps une image de la libération des contingences terrestres. Mais ce qui l'intéresse particulièrement dans le point de vue de l'étoile Algol, c'est de pouvoir confondre son regard avec celui de la Gorgone. Algol est à la fois un point de vue central, imitant la vision divine mais inversée dans le regard du diable, et un point de vue tout puissant qui fige le spectacle du monde selon la volonté du spectateur-Méduse. La fixité est en effet l'attribut des Idées : voir à travers les yeux de Méduse, c'est être capable de figer les objets que l'on regarde dans une posture essentielle, de les rendre ainsi éternels, de les contempler en absolu.

L'étoile Algol offre également à Jarry un point de vue détaché du temps. En effet, depuis cette étoile diabolique, l'observateur profite de la même vision atemporelle que Dieu selon *Lumen* ; en se penchant sur l'étoile Algol, le narrateur des « Prolégomènes » parvient à ce point de vue situé hors du temps tel que le décrivait Bergson dans son cours de philosophie. Il devient dès lors capable de voir dans le passé, mais également dans l'avenir ; c'est ce qui explique le pouvoir de prédiction des êtres qui incarnent l'absolu selon Jarry. Le hibou aux yeux hypnotiques possède naturellement cette capacité de divination, comme c'est le cas dans le folklore breton ; il « déchiffre sur les tombes l'avenir », et vient « prévenir / Quand l'heure sonnera que la Mort vous emporte » (Mn, OC I, p. 179). Les chouettes disposent du même pouvoir dans les « Paralipomènes » de « Haldernablou » (OC I, p. 234). Mais c'est

principalement Sengle qui fait preuve dans les *Jours et les Nuits* d'une capacité phénoménale à voir l'avenir ; il « dépouillait de sommes considérables » aux dés en devinant « les points invraisemblables qu'il percevait tourner, avant leur sortie de l'opacité du cornet » (OC I, p. 793). La capacité de prédiction se confond finalement avec l'influence magnétique sur les objets : l'œil tout puissant, depuis son perchoir en absolu, ne fait plus de distinction entre sa volonté et les événements à venir.

L'auteur idéal selon Jarry, dans ses premiers textes, est donc l'être capable d'atteindre ce point de vue absolu, de voir simultanément dans toutes les directions et toutes les époques, de se placer dans ce qu'il nomme en 1898 l'« angle d'éternité » (AV, OC I, p. 883), comme le rappelle Patrick Besnier dans son édition de *L'Amour en visites*⁷¹⁰.

2. *L'absolu mortifère.*

Ce point de vue absolu, depuis lequel l'auteur tout puissant synthétiserait la totalité de l'univers, tend à se confondre avec la mort : organe de vision divin, permettant de voir l'essence unique des objets et non plus la multiplicité de leurs incarnations, l'œil du génie selon Jarry possède une qualité mortifère. L'auteur doit selon le jeune Jarry se faire semblable à un cadavre pour se confondre avec l'absolu, forme de « disparition élocutoire ».

a. La mort comme absolu.

Dans l'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, Jarry pose de façon très claire l'équivalence entre la mort et la vision en absolu : « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être » (OC I, p. 281). On retrouve dans cette définition le vocabulaire de l'essai « Être et Vivre » : à la vie plurielle s'oppose la mort singulière, conçue comme le resserrement des expériences vers le centre du regard. Le génie, être égoïste, se sépare du monde pour mieux le dominer et pour produire ce « complexe resserré et synthétisé » qui constitue l'œuvre d'obscurité véritable selon

⁷¹⁰ Patrick Besnier, « L'angle d'éternité », postface, dans Alfred Jarry, *L'Amour en visites*, Éditions Mille et une nuits, 2007, p. 125-135.

Jarry (Mn, OC I, p. 172). Il s'agit alors de trouver des méthodes pour faire l'expérience d'un « moment d'éternité » (JN, OC I, p. 768) dans la mort.

L'une des manières de simuler la mort réside dans le sommeil. Le parallélisme entre la mort et le sommeil revient souvent sous la plume de l'auteur d'*Ubu Roi*. Ce motif ouvre « La régularité de la chasse », où s'endort un amour mort ; il réapparaît peu après dans la « Berceuse du mort pour s'endormir » et dans le prologue de « Haldernablou ». On le retrouve dans une réplique de l'« Acte prologal » qui met en parallèle l'opposition entre vie et mort avec l'opposition entre action et sommeil : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'action et le sommeil » (CA, OC I, p. 276). Trescheur continue ce parallélisme dans *César-Antechrist* (acte II, scène 5) : « Je sens une mort, sommeil spécial, qui nous figera jusqu'à cette heure-là dans le moule de cristal du ciel » (OC I, p. 288). Dans le deuxième chapitre de *L'Amour absolu*, « Emmanuel Dieu se sert du sommeil, vieux Léthé, comme d'éternité provisoire » (OC I, p. 920). Le titre du chapitre suivant, « Ô sommeil, singe de la mort », est en réalité une citation de *Cymbeline* de Shakespeare (acte II, scène 2) : « O sleep, you ape of death, lie dull upon her⁷¹¹ ». La fausse mort joue un rôle central dans la pièce de Shakespeare, la princesse Imogen étant laissée pour morte après avoir bu une potion qui la plonge en léthargie. Cet amalgame entre le sommeil et la mort suit Jarry jusqu'à la fin de son existence, comme le montre la lettre qu'il écrit à Rachilde le 28 mai 1906, alors qu'il s'imagine condamné : « [Le Père Ubu] croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses rêves qui sont le Paradis » (OC III, p. 617), idée reprise dans le projet de la *Dragonne* : « 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'Éternité » (OC III, p. 483). Une fois de plus, cette image suit directement une allusion à un vers célèbre de Shakespeare mettant en parallèle sommeil et mort, « To die : to sleep, perchance to dream » (*Hamlet*, acte III, scène 1) : « Le pharmacien anglais Hameau, ou Homais le Danois — un empirique — n'a pas analysé le précipité de sa petite drogue dont la formule est *perchance to dream*, comme on dit permanganate et comme nous disons Père Éternel » (OC III, p. 483). Ainsi, le dramaturge anglais semble une référence essentielle de la

⁷¹¹ « O toi, sommeil, singe de la mort, accable-la de toute ta léthargie » traduit F.-V. Hugo, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, t. V, *Les Jaloux*, deuxième édition, Pagnerre, 1868, p. 125 (la scène porte le numéro VIII, cette édition ne comportant pas de division en actes).

pensée de Jarry ; c'est à travers les pièces de Shakespeare que Jarry pense les relations entre le sommeil et la mort⁷¹². Le sommeil est une forme de vie toute spirituelle, dans laquelle les rêves sont autant de possibles non limités par les contingences terrestres. C'est ce qui explique que Sengle, dans *Les Jours et les Nuits*, produise ses œuvres après une nuit de repos : il « construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat » (OC I, p. 794). Le sommeil, cette plongée provisoire dans l'absolu, est un moyen de simuler la mort et de rapporter des visions détachées des accidents terrestres.

La mort est également conçue par Jarry comme une rétrogradation dans le passé, un retour à la rigidité de la matière inanimée : « Sait-on si les morts ne passent pas leur temps — ou *le Temps* — à se souvenir, rétrogradant dans la dissolution organique jusqu'à leur primordiale âme de pierre » (JN, OC I, p. 780). La mort permet d'accéder à la « Nuit des Temps », selon une formule de la *Dragonne* dont Patrick Besnier souligne l'importance (PB, p. 618), une sorte d'éternité indifférenciée qui correspond à la continuité de l'Être décrite dans « Être et Vivre ». Jarry décrit les drogues et les poisons comme d'autres instruments pour mimer cette plongée dans l'obscurité première de l'univers. Sengle, le héros des *Jours et les Nuits*, régresse vers un état primordial en avalant des cristaux de nitrate d'argent : « L'absorption de l'ancêtre minéral le rapprochait de l'aïeul à un seul ventricule, du moins quant aux signes exposés à la vue d'autrui ; et comme ses yeux s'étaient vitrés à la parole du thermomètre, cadavre apparent en son vêtement cyanique, il crut fermement rebrousser vers le sein de sa mère » (OC I, p. 786). Le haschisch et l'opium permettent de la même manière de se libérer du temps, selon les théories déjà exposées par Baudelaire dans son adaptation de De Quincey ; les hommes placés sous l'influence de cette substance échappent aux conditions spatio-temporelles, peuvent sortir de leurs corps, expérimenter le voyage astral. Dans « L'opium », Jarry décrit l'expérience de la drogue comme une mort provisoire, l'âme s'échappant du corps cadavérique sous la forme essentielle du *regard* : « Suçant de mes lèvres brûlantes de fièvre le biberon lourd où dormait l'oubli, au fauteuil béant mes mains de cadavre se crispèrent, et mes yeux agrandis, besicles d'augures, volèrent au ciel blanc où les chevauchantes Walkures tournent dans les spirales

⁷¹² Voir Yves Simon, « Jarry et l'Angleterre : Monsieur Dieu, Shakespeare et moi », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 184-197 ; Julien Schuh, « Notes sur Jarry et Shakespeare », *EA*, n^{os} 111-112, 2006, p. 149-152.

sonores des engoulements » (Mn, OC I, p. 195). On retrouve ici la thématique du regard libéré du temps, placé en absolu grâce à la drogue. Sous la forme de son corps astral, le narrateur visite une morgue gigantesque, nouvel Enfer, dont les couloirs sont longs de plusieurs années de marche, contenant tous les morts de la Terre. Dans ses mains, il tient un livre dont il est l'auteur, « où était prévu et rapporté, en gothique bleu de ciel, tout ce que je devais voir, tout ce que je devais penser dans la suite » (OC I, p. 197). La drogue permet de se projeter dans l'absolu, de se libérer du temps dans une mort provisoire, afin d'atteindre ce point de vue depuis lequel passé, présent et avenir se confondent.

Une dernière confirmation de l'équivalence entre la mort et l'absolu apparaît dans *L'Amour absolu*, où Varia, la mère adoptive d'Emmanuel Dieu, connaît deux états selon que son fils l'hypnotise ou non. Sous sa forme habituelle, elle est « la vivante ». Par le sommeil hypnotique, Emmanuel la libère des contingences terrestres : « 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... » (OC I, p. 926). Dans cet état cataleptique, Varia devient Miriam, « la morte » : « ma petite Miriam, MYRRHE plutôt, toi qui es morte » (OC I, p. 928). Miriam, nouvelle Marie, est une forme de l'absolu féminin, un absolu traduit par la rigidité cataleptique de l'hypnotisée.

b. Le crâne et le sexe en érection : la rigidité de l'absolu.

L'absolu est en effet conçu par Jarry essentiellement comme une forme de rigidité, de fixité, en opposition avec la malléabilité de la vie terrestre. Le Vivre, fragmentaire, est un étalement informe de la matière dans le temps ; l'Être, ressaisissement de la pensée, est un point de repère inétendu, une forme pétrifiée :

La simplicité est harmonie. L'inanimé, simple parce que mouvement est différenciation (autres synonymes : vie, non-existence, tendance à l'humanité), repose en cette beauté et harmonie. C'est l'œuvre de Dieu qui reste statue, âme sans mouvements animaux, toile ou liège où l'artiste pique et collectionne le vol arrêté d'une des faces du phare tournant⁷¹³.

⁷¹³ Alfred Jarry, « Filiger », OC I, p. 1024-1025.

L'inanimé est supérieur au vivant parce qu'il est immobile, forme de « statue » qui reproduit un moment du monde des Idées. Le « phare tournant », déjà présent dans la critique d'*Âmes solitaires* de Hauptmann, représente l'esprit de l'homme en mouvement ; l'artiste est capable d'arrêter ce tournoiement et de fixer l'une des images du kaléidoscope de l'esprit, comme l'entomologiste « pique et collectionne le vol arrêté » d'un papillon en le fixant sur un tableau de liège.

Cette rigidité de l'absolu est d'abord celle des os, qui représentent la forme parfaite de l'être humain, débarrassé de sa chair mortelle pour revêtir une forme pérenne. Haldern se plaint ainsi de son incarnation : « Nous, Pure Pensée, alourdis encore par notre corps trop de chair » (Mn, OC I, p. 217) ; il s'agit de se faire un « corps de gloire », selon le vocabulaire de la théologie chrétienne⁷¹⁴, un corps doté d'une chair toute spirituelle et digne de séjourner dans l'éternité après la résurrection. Les organes qui symbolisent l'absolu sont toujours « de gloire » dans les *Minutes*. La mandragore, symbole du Grand Œuvre alchimique, synthèse de l'univers qu'elle résume dans son microcosme, est ainsi une « main de gloire » (OC I, p. 176), comme la chauve-souris, monstre ailé qui représente une autre forme de détachement des contraintes terrestres (OC I, p. 224) ; les yeux de Haldern sont des « yeux de gloire » (OC I, p. 218). Pour se faire un corps de gloire, il faut détruire la chair mortelle, afin de faire apparaître les os éternels. La « Berceuse du mort pour s'endormir » développe l'image de la pérennité des os, derniers vestiges de l'homme après la mort :

Puissent mes os rester intacts
dans leur fourreau de chair compacte,

rester intacts jusqu'à l'heure
où se débat le corps qui meurt,

⁷¹⁴ Voir les épîtres de Paul, particulièrement I Cor. 15 : 42-50 et Phil. 3 : 21. Thomas d'Aquin consacre un chapitre au corps de gloire dans sa *Somme contre les Gentils* (Livre IV, chapitre 86) : « Tout ce que nous venons de dire appelle la conclusion suivante : de même que l'âme humaine sera élevée à la gloire des esprits célestes jusqu'à voir l'essence de Dieu, de même le corps de l'homme sera magnifié jusqu'à posséder les propriétés des corps célestes : lumineux, impassible qu'il sera, doué d'une agilité qui ne connaîtra ni difficulté ni effort, amené par sa forme à la perfection la plus achevée. Voilà pourquoi l'Apôtre dit des corps ressuscités qu'ils seront *célestes*, non par leur nature, mais par leur gloire. » (Thomas d'Aquin, *La Somme contre les Gentils*, Éditions du Cerf, 1993, p. 980).

où la peau fait comme une vitre
transparente à l'âme, et se vitre

l'œil de méduse à tentacules... [OC I, p. 193]

On retrouve également ici une constellation d'images typiques de Jarry : le squelette redevient semblable après la mort au fœtus dans un bocal, la peau transparente laissant apparaître l'âme et les os, forme primordiale figée par l'œil de méduse dans une attitude éternelle. Le corps-*prison* s'efface, tandis que l'œil du mort se vitrifie et devient regard médusant, semblable au regard du diable depuis l'étoile Algol. De la même manière, les hiboux et les chouettes, ces messagers de l'absolu, laissent sortir leurs augures par leur « pures lèvres de cornes » (OC I, p. 234), instruments rigides parfaits pour dévoiler des vérités éternelles.

Mais l'ivoire des os désigne aussi pour Jarry une autre forme de rigidité absolue, celle du phallus en érection. L'Être est assimilé dans « Être et Vivre » à un sexe rigide, qui peut retomber dans le Vivre mortifère s'il perd sa raideur essentielle, que ce soit par « *la stérilité* » — car « Tout organe au repos s'atrophie » — ou par « *le stupre* ». Le sexe de Dieu apparaît dans les « prolégomènes de Haldernablou », comparé simultanément à l'ivoire d'une tour, à un crâne et à un œil de caméléon, autres images de l'absolu : « je vis son Phallus sacré, que les Indous appellent Lingam, ramper à travers un temple croulant. Il inclina sa tour d'ivoire, et son crâne naïf qui n'a point encore de suture sagittale, pareil à l'œil d'un caméléon albinos. » (OC I, p. 212). Le sexe rigide imite la fixité de la position divine, il devient une sorte de pivot du monde, un autre phare. Le phare a d'ailleurs également été choisi par Jarry comme symbole de l'absolu à cause de sa forme phallique, dont il a parfaitement conscience, comme le montre une citation de Tristan Corbière dans le *Faustroll* : « Un phare b... dans la tempête, dit Corbière ; un phare lève le doigt pour signifier de loin la place du salut, de la vérité et du beau » (OC I, p. 676). Le poème de Corbière, « Le Phare », concentre une série de métaphores que l'on retrouve chez Jarry, le phare étant comparé tour à tour à un œil, un phallus en érection, une chandelle, un crâne chauve (métaphore tirée de la langue verte) :

Phœbus, de mauvais poil, se couche.

Droit sur l'écueil :

S'allume le grand borgne louche,

Clignant de l'œil.

Debout, Priape d'ouragan,
En vain le lèche
La lame de rut écumant...
— Il tient sa mèche.

Il se mate et rit de sa rage,
Bandant à bloc ;
Fier bout de chandelle sauvage
Plantée au roc !

— En vain, sur sa tête chenue,
D'amont, d'aval,
Caracole et s'abat la nue,
Comme un cheval⁷¹⁵...

Les lampadaires, cierges et autres « chandelles vertes » sont également mis en parallèle avec la rigidité du phallus chez Jarry, entrant dans une constellation d'images qui aboutit à faire correspondre le sexe, l'œil et le cierge. Les larmes et les gouttes de cires deviennent des équivalents du sperme, corroborant ainsi la théorie de Jarry selon laquelle la vision est une création : le « nerf optique » est semblable à « la queue d'un spermatozoaire » (Mn, OC I, p. 235) — les pleurs sont d'ailleurs une image traditionnelle de l'éjaculation⁷¹⁶. Les colonnes, omniprésentes dans les *Minutes*, sont une autre incarnation de cet absolu phallique, qui voit dans le pal une de ses actualisations les plus réussies. Le pal, tel qu'il apparaît dans la section « Guignol » des *Minutes*, est à la fois un sexe en érection et un instrument de mort, destiné à projeter dans l'absolu les victimes de son supplice (OC I, p. 184-185). Il ne faut évidemment pas voir dans ces métaphores une forme d'obsession de Jarry qui chercherait sans cesse à cacher, derrière tous ses textes, l'image du sexe masculin, comme tend à le montrer Michel

⁷¹⁵ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Glady, 1873, p. 323.

⁷¹⁶ Voir Solenn Dupas, « Un art de la provocation galante : les “fleurs volcaniques et musquées” de Baudelaire », *Histoires littéraires*, n° 31, juillet-août-septembre 2007, p. 49.

Arrivé⁷¹⁷. Le Phallus ou Lingam est d'abord une image issue de l'occultisme, une image de la génération, représentant plus particulièrement le principe masculin créateur ; ainsi, pour Éliphas Lévi, « Le principe créateur, c'est le phallus idéal⁷¹⁸ ». Mais Jarry pouvait se contenter de lire ces théories, une fois de plus, chez Remy de Gourmont, dans *Lilith* par exemple, prépubliée dans les *Essais d'art libre* en 1892. Lilith, la première femme d'Adam selon certaines traditions, subissant les assauts de Satan, s'écrie : « Iod, ô mâle, Dieu et Phallus, axe du monde et axe de l'Esprit⁷¹⁹ ». On retrouvera ce type d'invocation dans *César-Antechrist* ; notons simplement que le Phallus équivaut au principe masculin à l'œuvre dans l'univers. Jarry récupère donc un symbole occulte assez galvaudé qu'il réinvestit dans son œuvre.

Il reprendra dans *Messaline* et dans *Le Surmâle* cette image du phallus en érection comme équivalent de l'absolu, image qui se superpose à celle de la statue. L'impératrice Messaline cherche le Phallus, principe positif qui manque à sa féminité pour atteindre l'absolu. Ce qu'elle désire, c'est la rigidité éternelle du sexe en érection ; ses exploits de prostituée lui permettent de l'atteindre en partie, comme l'indique le célèbre vers de Juvénal sur sa *rigida vulva*, cité par Jarry. Cette rigidité féminine absolue, cette fusion du principe féminin et du principe masculin, est incarnée par la statue de la Louve romaine, qui représente à la fois la Mère nourricière et la Ville, le pouvoir de procréation et le pouvoir politique. Mais le seul moyen d'être statufié, c'est de mourir : on érige une statue lors de l'apothéose des empereurs, lors de leur transformation en dieu par leur mort terrestre. Messaline cherche cette déification dans le présent, mais c'est la raideur cadavérique qui signe la fin de sa quête. Le phallus idéal, toujours dressé, c'est finalement le glaive du soldat qui l'exécute, la projetant dans l'infini de la mort⁷²⁰.

Dans *L'Amour absolu*, la rigidité cataleptique de Miriam est également le résultat d'une forme de pygmalionisme inversé, Emmanuel Dieu fixant dans une forme définitive le corps mortel de Varia, à la manière de l'Edison de *L'Ève future*, qui recrée pour Lord Ewald une muse immortelle : « Monsieur Dieu, en créant Miriam, a été le sculpteur d'une Vénus qui est arrivée en l'an Premier de notre vingtième siècle sans cette infirmité, plus signe de vieillesse que

⁷¹⁷ Voir par exemple Michel Arrivé, *Lire Jarry*, éd. cit., p. 35-41 ou 83-84.

⁷¹⁸ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 60.

⁷¹⁹ Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n°s 8-9, septembre-octobre 1892, p. 79.

⁷²⁰ OC II, p. 138. L'épée était déjà comparée à un sexe en érection dans « Haldernablou » : « L'épée en son rut sanglant », OC I, p. 220.

la chute des cheveux, celle des bras » (OC I, p. 946). Miriam, le double éternel de Varia, est « Statue ». Le seul vœu possible d'un artiste est de créer une telle beauté inaltérable, et Jarry traite avec ironie le sculpteur qui voudrait au contraire rendre mortelle sa création : « Ô le désespoir de Pygmalion, s'il n'eût pas été un fourneau, qui aurait pu créer une statue et qui ne fit qu'une femme ! » (OC I, p. 947). Après avoir assassiné symboliquement Varia en la faisant coucher avec son mari, provoquant sa déchéance physique et son « expulsion hors de l'Absolu », Emmanuel retrouve la véritable Miriam, inchangée, sous la forme de « la statue de l'Itron-Varia », la Vierge foulant le dragon, à jamais figée dans sa posture (OC I, p. 957).

La rigidité est ainsi le signe de l'absolu, qu'elle soit érectile, cadavérique, cataleptique ou minérale. Le regard médusant du génie en suspens sur l'étoile Algol fige l'univers dans une forme parfaite mais morte ; on ne peut atteindre l'absolu sans renoncer à la vie.

c. Corps astral et décapitation.

Jarry trouve dans la théorie ésotérique du corps astral une autre image de l'accession à ce point de vue absolu : « le recours à l'“astral” paraît surtout engendrer les métaphores d'un arrachement au temps, une donnée fondamentale de l'esprit de Jarry et de son ambition créatrice » (PB, p. 154). Selon cette théorie, très répandue dans les ouvrages d'occultisme de l'époque⁷²¹, il existe trois plans du monde distincts, correspondant à trois organes du corps humain. Le monde est divisé entre un plan psychique, divin, un plan terrestre, corporel, et un plan astral, plan intermédiaire entre les deux, qui permet le passage du psychique au corporel, comme le résume Papus dans son célèbre *Traité élémentaire de sciences occultes*, maintes fois réédité après sa première parution en 1888 :

Entre ce plan supérieur et notre monde physique, visible, il existe un *plan intermédiaire* chargé de recevoir les impressions du plan supérieur et de les réaliser en agissant sur la matière, de même que la main de l'artiste est chargée de recevoir les impressions du cerveau et des les fixer sur la matière.

Ce plan intermédiaire entre le principe des choses et les choses elles-mêmes, c'est là ce qu'on appelle, en occultisme, le plan astral⁷²².

⁷²¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., p. 145-147.

⁷²² Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes* (1888), 5^e édition, Chamuel, 1898, p. 333.

Le plan astral permet donc l'incarnation des essences spirituelles dans le monde. L'homme, microcosme, est lui-même divisé en trois parties : « Dans chaque homme trois parties se montrent : le ventre, la poitrine, la tête. » Chacun de ces organes est relié à un corps supérieur : « le corps, la vie ou l'esprit, et l'âme⁷²³. » Jarry connaît ces doctrines, comme le montre ce passage des *Jours et les Nuits* : « 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 ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à trois cents mètres, l'âme peut-être, et un fil perceptible liait les deux cerfs-volants » (OC I, p. 749). Sengle est divisé en trois corps, un corps terrestre, un corps astral, et l'âme, reliés tous trois par un fil — ce qui fait de la théorie du corps astral un avatar de l'art des marionnettes, l'âme dirigeant depuis son séjour céleste le corps comme un pantin⁷²⁴. Le but du génie est de se détacher de son corps terrestre pour profiter d'un point de vue surplombant sur le monde, de partir en « voyage astral » en quittant momentanément son corps de chair sous la forme de son double astral, tout en restant attaché par un fil, forme de cordon ombilical :

C'est là ce que les occultistes appellent une *sortie en corps astral*. Si loin qu'il se soit envolé de sa prison de chair, le Périsprit reste toutefois lié à elle par une chaîne sympathique d'une exquise ténuité ; ce cordon ombilical est le seul qui rattache encore à sa matrice objective l'âme humaine [...]. En resserrant soudain cette chaîne vitale, le corps fluidique peut rentrer dans le corps matériel ; mais si la chaîne vient à se briser, la mort est instantanée, foudroyante, comme une rupture d'anévrisme⁷²⁵.

Le plan astral est un plan synthétique, qui n'est pas astreint à la temporalité, comme le plan de l'Être, continu et concentré en un instant unique. Dans les « parlipomènes », Aster, obligé justement de revenir brutalement de son périple astral dans son corps terrestre pour prononcer une formule d'exorcisme, fait l'expérience du décalage temporel entre le monde idéal et le monde terrestre :

⁷²³ *Idem*, p. 68.

⁷²⁴ « Questo filo che unisca vita e morte, apparenza ed immaginazione, è il segno della marionnetta » (Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit., p. 116 : « Ce fil qui unit la vie et la mort, l'apparence et l'imagination, est le signe de la marionnette » ; je traduis).

⁷²⁵ Stanislas de Guaita, « Les Mystères de la Solitude », *L'Initiation*, deuxième année, n° 5, février 1890, p. 112.

« AV NOM DV PÈRE... » Le borborygme s'arrache de ses lèvres comme de l'anus d'un chien. Les paroles de rêves étaient parlées avec la pensée rapide, et maintenant il a dû mouvoir des lèvres de chair ; et pour cela rappeler son corps astral voyageant, qui a dû ébranler les lèvres aussi rugueusement que la pile un cadavre. [OC I, p. 238]

Les paroles prononcées depuis la temporalité astrale prennent la forme d'inscriptions antiques gravées sur la pierre.

On peut noter la similitude de la temporalité astrale avec celle de la drogue : les « Propos des assassins » des *Jours et les Nuits* font partie de ces « paroles de rêves » échappant à la lenteur de l'incarnation terrestre : « Les propos se répliquaient avec une vitesse exagérée, coupés de silences inévaluables » (OC I, p. 823). La séparation du corps astral et du corps terrestre peut en effet être produite par l'expérience de la drogue : dans « L'opium », l'envol hors du « cadavre » du fumeur se produit comme une sortie du corps astral : « Et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin, laissant en mes nerfs un frémissement de guitare » (OC I, p. 195). Ce mouvement d'envol par un coup de talon est conforme à celui que décrit Nerval dans l'« Histoire du calife Hakem » : « Yousouf s'imaginait souvent que son compagnon, s'élançant vers les cieux en frappant du pied le sol indigne de sa gloire, lui tendait la main et l'entraînait dans les espaces à travers les astres tourbillonnants et les atmosphères blanchies d'une semence d'étoiles⁷²⁶ ». Et si Sengle peut apercevoir simultanément son corps astral et son âme, c'est parce qu'il se trouve « dans un état d'esprit tel que s'il avait pris du haschisch » (OC I, p. 749).

Le corps astral prend souvent chez Jarry la forme d'un cerf-volant, cagoule envolée ou masque de chouette effraie : « *Le cerf-volant de nos cagoules / Suspend son spectre aux lointains comme des masques d'effraies* » (Mn, OC I, p. 215). Il peut aussi se réduire à une simple tête reliée par un fil au corps terrestre, selon une image issue d'un ouvrage chinois⁷²⁷ :

⁷²⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), Gallimard, coll. folio classique, 1998, p. 493. Pacôme Thiellement a montré que Léon-Paul Fargue faisait usage de la même image ; voir Pacôme Thiellement, « Le Renard et le corps astral », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 65-66.

⁷²⁷ Suivant une supposition de Maurice Saillet, (« Note sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine », *Dossiers acénonètes du Collège de 'pataphysique*, n^o 26, 22 merdre 91 E.P. [8 juin 1964], p. 11-14), Jarry aurait lu l'histoire de cette tribu dans un ouvrage chinois du compilateur Ma-touan-lin, *Ethnographie des peuples étrangers à la Chine*, traduit par le marquis Hervey de Saint-Denys ; cependant les informations sur cette tribu, celle des Leao, telles qu'elles apparaissent dans ce livre, sont insuffisantes pour rendre compte des détails que fournit Jarry. La Sous-Commission des Révisions du Collège de 'Pataphysique (« Nouvelles recherches sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine », *Subsidia Pataphysica*, n^o 23, 13 palotin 101 E.P. [2 mai 1974], p. 99-101) précise

Et il avait lu dans un livre chinois cette ethnologie d'un peuple étranger à la Chine, dont les têtes peuvent voler vers les arbres pour saisir des proies, reliées par le déroulement d'un peloton rouge, et reviennent ensuite s'adapter à leur collier sanglant. Mais il ne faut pas qu'un certain vent souffle, car, le cordon rompu, la tête dévolerait outre-mer. [OC I, p. 750]

Mais la référence n'est que secondaire : Jarry investit ici l'image des têtes chinoises volantes d'un sens qu'il avait déjà mis au point auparavant. Le crâne ailé, autre forme du corps astral, apparaît en effet fréquemment dans les *Minutes* ; Haldern jette ainsi les corps de ses victimes à sa « veilleuse de la tête de mort » aux « deux creuses ailes » (OC I, p. 216), « tête de mort qui bées avec tes ailes d'épervier » (OC I, p. 227). On retrouve ici l'image du crâne comme centre de réception des rayons lumineux, phare-argus volant capable d'échapper à la contingence terrestre. La décapitation devient alors naturellement une forme de libération, de séparation entre l'esprit et le corps⁷²⁸. Les premiers textes de Jarry étaient pourtant critique envers la décollation, témoin ce passage des « Visions actuelles et futures », publiées en mai-juin 1894 : « la Guillotine est vandalisme paralogique : elle prive le corps (si l'on veut le conserver au mur) de son suspenseur naturel ; elle réduit à la dualité la triple gaine [sic] de bambou de la triple âme platonicienne, rompt l'équilibre sans épithumial profit, force perdue. — Qui sait pourtant si cette force ne se résout pas en pensée, et si le sexe du décapité n'a pas conscience ? » (OC I, p. 338). Cette théorie, sans doute redevable à certains écrits occultistes comme ceux de Stanislas de Guaita et nullement originale à l'époque⁷²⁹, cède bientôt la place à une valorisation de la décapitation, envisagée comme une projection vers l'absolu. Dans les « Paralipomènes de Haldernablou », Aster décapite ainsi un mystérieux personnage en serrant son cou entre ses genoux, afin de l'envoyer dans le royaume céleste :

que « la légende des têtes volantes avait été présentée dans *Le Magasin pittoresque* en 1858 avec une illustration de ladite tête ».

⁷²⁸ Le thème de la décollation, fréquent en peinture avec les représentations de Jean-Baptiste, pourrait être rapporté « à une image idéale du créateur dans laquelle convergent celle de l'artiste et celle de l'écrivain, martyrs sacrifiés par la société ou accomplissant sur eux-mêmes le sacrifice nécessaire à leur affranchissement », selon Dario Gamboni qui rapproche les tableaux de Redon ou Munch des textes de Jarry (Dario Gamboni, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, n° 96, 1992, p. 15).

⁷²⁹ Voir Jean de Palacio, « Motif privilégié au jardin des supplices : le mythe de la décollation et le décadentisme », *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994, p. 30 : la décollation « est l'acte de déposséder le mâle du patrimoine de la raison et du génie créateur dont la tête est le siège, d'isoler le chef coupé des parties basses du corps demeurées triomphantes ».

Ô ne dressez pas les cheveux comme sous mon bras triomphant, mon bras aux muscles de potence, la tête vierge de l'enfant dont le sang clair depuis cent ans fond comme la cire d'un cierge sur les trois lampes du silence. Un jour, maudit au regard fou, j'avais crispé mes deux genoux sur ses épaules. Et mes pieds virent leurs muscles en vols pliés battre comme les pleurs d'un cœur ou des paupières. Et je vis s'allonger son cou aminci comme un sablier, son cou dont les tendons partirent avec un bruit de boucliers percés par les clous des fanfares, comme des cordes de guitare sous les doigts qui les ont liées.

Et le roucoulement étrange de l'âme lancée de son cou parmi la phalange des anges siffla dans le ciel noir comme l'essor effeuillé des ailes d'une chauve-souris. [OC I, p. 233]

On retrouve ici trois images centrales de l'Être selon Jarry, le sablier et la guitare, qui font partie dans « Être et Vivre » des symboles de la Vie plurielle dans le temps, « vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule » (OC I, p. 343). Le narrateur serre les genoux sur le cou de sa victime au point de la décapiter, sa tête partant comme une ampoule de sablier cassée par le milieu, son âme s'échappant de son cou. De plus, il s'agit sans doute ici, sous le masque d'une décollation, d'une scène de masturbation : on sait que Jarry emprunte à Lautréamont la scène du cheveu de Dieu, découvert dans une maison de passe, tout en interprétant ce cheveu comme un phallus : « Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS ! » (CA, OC I, p. 289). La « tête vierge de l'enfant » qui dresse ses cheveux représente sans doute un sexe en érection, comme semble le confirmer le passage des « prolégomènes » qui compare le phallus de Dieu à un « crâne naïf » (OC I, p. 212), c'est-à-dire à un crâne d'enfant. L'allongement du cou peut ainsi désigner l'érection progressive du narrateur, et « l'âme lancée » son éjaculation. La décapitation est ainsi assimilée à une forme d'éjaculation, et donc de création : le sperme est une image de l'esprit, et, dans *César-Antechrist*, le Bâton-à-Physique projette « loin des sexes terrestres le riz cérébral de [s]on sperme nacré » (OC I, p. 290). L'onanisme est ainsi la seule forme de sexualité autorisée au génie égoïste, semblable à la locomotive apostrophée par Haldern :

Dieu avare, tu retiens de ton trident les deux astres noirs près de jaillir à la gauche et à la droite de tes horizons. Tu Demeures, Dieu un, qui ne veux point de fils qui t'amoindrirait par héritage, et qui créas la Terre, ronde sous ta griffe de cachet, comme

la pustule le crapaud. Tu te suffis à toi-même, Onan du métal ton sexe, et qui baptisas
Malthus d'un jet de ta bave bouillante. [Mn, OC I, p. 217]

Décapitation et masturbation sont des images de l'envol de l'esprit hors de la prison du corps terrestre, la tête coupée devenant un nouvel astre semblable à l'étoile Algol, un œil céleste. Emmanuel Dieu, qui attend en prison sa décapitation, incarne parfaitement cette théorie :

Étoile militante vers les triomphantes, la tête toute en œil des lampadaires implore
qu'on la délivre de son cou ombilical.

Que sait-on si les comètes, suivies d'un éclaboussement de rupture, ne sont pas les
gourmes de l'affranchissement des lampes ?

Les comètes anoures⁷³⁰, selon plusieurs, sont les anges.

Emmanuel Dieu attend l'heure sidérale que sa tête s'en aille. [AA, OC I, p. 921]

Les lampadaires, ces incarnations du regard chez Jarry, souhaiteraient subir la décollation pour devenir des étoiles filantes ou des anges. Le décollement est une nouvelle naissance, par le détachement du cou-cordon ombilical.

La décapitation accomplit ainsi la quête de perfection sphérique de Jarry, issue de sa connaissance des opuscules du Docteur Misès, pseudonyme de Gustav Theodor Fechner, philosophe et psychologue allemand en qui Freud a reconnu l'un de ses prédécesseurs, et que Jarry mentionne à plusieurs reprises. Selon Fechner, l'avenir de l'homme est de devenir une simple sphère, image de la perfection, un œil unique détaché du corps : « Tout ce que nous ne voyons chez l'homme qu'en cours d'évolution, en phase transitoire, sera achevé chez la créature supérieure. Le cerveau se sera réparti autour de l'œil et l'entourera comme son corps, où circulera de l'éther nerveux au lieu d'une grossière masse sanguine comme dans notre corps ; mais cela n'empêchera pas que la lumière pénètre au plus profond⁷³¹. » L'achèvement de cette évolution sera semblable à une décollation, déjà sensible par l'élévation de la tête humaine : « toutes les parties du corps dont l'existence et la signification ne sont dues qu'à leur rapport avec la Terre, seront supprimées. / Ainsi chez l'homme la tête se détache-t-elle en partie, grâce

⁷³⁰ C'est-à-dire sans queue.

⁷³¹ Gustav Theodor Fechner, *Anatomie comparée des anges, suivi de Sur la Danse* (1825), trad. fr., Paris, Éditions de l'Éclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997, p. 27-28 ; Jarry a pu lire ce texte en allemand, ou écouter Bergson en parler, comme le suggèrent plusieurs critiques.

au cou, du reste du corps et aspire à s'envoler vers le Soleil, tout en luttant contre la pesanteur ; mais les pieds la maintiennent encore au sol⁷³². » L'homme parfait sera ainsi devenu semblable aux anges, qui sont « des planètes vivantes⁷³³ », nouvel astre dans l'univers. Ces théories sont résumées par Ubu dans « L'art et la science » : « La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui. / La sphère est la forme des anges » (Mn, OC I, p. 188). Détaché du corps, le crâne devient semblable à une étoile, point de vue dégagé de la temporalité ; mais une fois de plus, la mort est une étape nécessaire à cette envolée vers l'absolu.

3. La recherche de l'équilibre : une mystique relative.

La quête d'un point de vue absolu, qui se confond avec la recherche de l'Être ou de l'Idée, état purement intellectuel et égoïste, rapproche le jeune Jarry de la « concrétion de l'abstrait » symboliste et de l'idéalisme platonicien. Le génie, en abandonnant son corps terrestre pour atteindre un point de vue absolu, cherche à se confondre avec le point de vue divin. Sa subjectivité disparaît pour faire place à une vision omnidirectionnelle et atemporelle. Mais Jarry se détache rapidement de cet idéalisme mortifère, et propose un point de vue permettant de concilier l'absolu et la vie, une méthode pour conserver à la fois le dynamisme du Vivre et les repères fixes de l'absolu — une forme d'idéalisme subjectif ou d'absolu relatif, qui est la conséquence du monadisme de l'esprit : « Si les âmes sont indépendantes, l'homme est Dieu » (GOF, OC I, p. 731).

a. La quête d'un absolu relatif.

Tous les éléments de cette quête mystique ont déjà été mis en scène dans l'essai « Être et Vivre », où Jarry, après quelques mois passés dans l'univers symboliste, propose déjà une réévaluation de l'espace littéraire dans lequel il est plongé, et une méthode pour dépasser la tension entre l'absolu mortifère et l'absurdité de la vie dans le monde, entre la plénitude de sens d'une position divine et le néant d'un univers sans dieu ni point de repère. Cette tension,

⁷³² *Idem*, p. 28.

⁷³³ *Id.*, p. 40.

c'est finalement celle qui oppose l'idéalisme platonicien et le subjectivisme, tension qui traverse les textes symbolistes de cette époque et que Jarry a pu lire, définie de façon particulièrement claire, dans la préface de *Cœur double* de Marcel Schwob en 1891 — et l'on sait que Jarry avait fait de Schwob l'un des piliers de son canon littéraire personnel, en lui dédiant *Ubu Roi* et en mettant dans *Albert Samain, (Souvenirs)* son entrée dans le monde des Lettres sous la protection de cet écrivain. L'homme est essentiellement double selon Schwob, partagé entre « La Terreur et la Pitié », l'égoïsme et la charité, l'intériorité et l'extériorité, le destin personnel et l'histoire universelle :

L'organisme conscient a des racines personnelles profondes ; mais la société a développé en lui tant de fonctions hétérogènes, qu'on ne saurait trancher ces milliers de suçoirs par où il se nourrit sans le faire mourir. Il y a un instinct égoïste de la conservation de l'individu ; il y a aussi le besoin des autres êtres, parmi lesquels l'individu se meut.

Le cœur de l'homme est double ; l'égoïsme y balance la charité ; la personne y est le contrepoids des masses ; la conservation de l'être compte le sacrifice des autres ; les pôles du cœur sont au fond du moi et au fond de l'humanité.

Ainsi l'âme va d'un extrême à l'autre, de l'expansion de sa propre vie à l'expansion de la vie de tous⁷³⁴.

L'homme est double parce que son organisme est composé à la fois de « racines personnelles profondes » et de « fonctions hétérogènes », d'une fonction centripète et d'une fonction centrifuge, diastoles et systoles. Le cœur double est l'expérience du discontinu, de la tension entre expansion et concentration, entre objectivité et subjectivité, entre l'absolu et le contingent. Les images des racines et des pseudopodes rendent compte de l'imbrication de l'homme dans le monde ; ce sont autant d'extensions qui l'éloignent de l'unité idéale de son Moi. On retrouve ces images chez Jarry, qui définit également le Vivre comme une perte d'unité : « Vie égale action de sucer du futur par le siphon ombilical : percevoir, c'est-à-dire être modifié, renfoncé, retourné comme un gant partiel ; être perçu aussi bien, c'est-à-dire modifier, étaler tentaculairement sa corne amiboïde » (OC I, p. 342). Atteindre l'état essentiel de l'Être, c'est faire cesser cette dualité.

⁷³⁴ Marcel Schwob, *Cœur double*, Ollendorff, 1891, p. IX.

Cependant Schwob ne propose pas d'abandonner totalement l'un des pôles de notre dualité pour nous enfermer dans l'égoïsme ou nous perdre dans la foule ; nier la partie contingente de notre être ou son imbrication dans le monde serait une forme de suicide. Plutôt que de militer pour un idéalisme pur, un détachement du corps, il propose de réduire cette dualité par un mouvement dynamique d'aller et retour entre soi et le monde. La structure de son recueil est ainsi censée imiter le parcours de l'histoire humaine, qui va de l'égoïsme à l'objectivité : « le but de ce livre [...] est de mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur⁷³⁵. » Il est selon Schwob des moments miraculeux où des analogies secrètes apparaissent entre la vie intérieure et la vie extérieure ; où expérience intime et destin collectif se rejoignent, par des correspondances entre le microcosme et le macrocosme. Ce parallélisme qui permet la synthèse du singulier et du général, Schwob le nomme Symétrie. La symétrie est l'ordre caché de l'univers ; Schwob, comme il le signale en 1892 dans la préface du *Roi au masque d'or*, imagine un axe central qui distribue les valeurs, la résolution des contradictions passant par la recherche de ce centre idéal de l'univers, point de vue permettant d'observer simultanément la totalité du monde et de résoudre en soi ses contradictions⁷³⁶. Les œuvres symétriques, incarnant à la fois les diastoles et systoles du cœur, permettent de mettre en scène le mouvement dynamique qui va d'un pôle à l'autre de la tension entre objectivité et subjectivité.

Dans la préface de Schwob, Jarry a pu trouver des éléments lui permettant de comprendre le centre de vision absolue qu'il recherche non pas comme un pôle fixe, idéal et mortifère, mais comme le résultat d'un va-et-vient dynamique entre le subjectif et l'objectif. C'est ce qui explique que l'essai « Être et Vivre », qui s'ouvre sur un éloge inconditionnel de l'Être, finisse par afficher la volonté de détruire l'idéal au profit de la Vie plurielle, qui autorise le dynamisme : « Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être » (OC I, p. 344). Si l'absolu vaut mieux que le contingent, il ne peut cependant exister sans lui : c'est la succession des jours et des nuits qui permet de les distinguer. Jarry conclut donc son texte par une négation de l'Être, appliquant à son propre texte la logique pendulaire qu'il met en place : « Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidants je les abomine ; et je révère l'ascension

⁷³⁵ Marcel Schwob, *Cœur double*, Ollendorff, 1891, p. XII.

⁷³⁶ Voir ci-dessus, p. 161.

miroitante d'un des deux seul » (OC I, p. 343). Le continu ne permet pas de poser des valeurs ; c'est le discontinu, le passage du jour à la nuit, de la vie à la mort ou de la veille au sommeil, qui autorise l'homme à découvrir un moyen de sortir du temps. L'absolu que cherche Jarry cesse alors de se confondre avec un point de vue divin fixe, pour devenir un objet en mouvement, produit par la tension entre Être et Vivre.

b. La symétrie.

Le modèle de la création chez Jarry est fondé, comme chez Marcel Schwob, sur une forme de symétrie : c'est de l'alternance entre les deux principes contraires du monde, le positif et le négatif, qu'est censé naître l'absolu véritable, un état hors du temps produit par le mouvement entre le subjectif et l'objectif. L'image du pendule prend dans cette perspective une importance capitale : le va-et-vient du balancier devient une image de l'alternance des contraires qui permet d'atteindre un état idéal. Le pendule est bien sûr également l'outil de prédilection du magnétiseur : le mouvement du pendule provoque la catalepsie, état absolu prouvant la toute-puissance du magnétiseur sur son sujet. Chez Jarry, le pouvoir du pendule se fixe dans les yeux, dont les sphères jumelles sont comme deux états d'un unique regard ; Aster possède ainsi des « yeux de pendule » (Mn, OC I, p. 238) ; la symétrie du regard était déjà inscrite dans « Être et Vivre », avec les « deux Yeux Nyctalopes » au chrome « identique à soi-même » (OC I, p. 343). Mais le pendule est surtout, dans *César-Antechrist*, l'image du monde, conçu comme un aller-retour, un mouvement du positif vers le négatif, du Christ vers l'Antechrist, l'Apocalypse n'étant que le mouvement inverse de la création : « Christ qui vins avant moi, je te contredis comme le retour du pendule en efface l'aller. Diastole et systole, nous sommes notre Repos » (OC I, p. 281). Les diastoles et systoles du cœur, déjà élues par Schwob comme symboles de l'alternance des contraires dans le monde, prennent évidemment une importance capitale dans cette théorie. L'histoire universelle n'est alors considérée que comme un mouvement nécessaire d'expansion et de concentration : Dieu n'a pas d'autre existence que ce balancement, il n'est pas le mouvement positif ou le mouvement négatif, mais la résultante de leur annulation réciproque : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père » (OC I, p. 276).

Ce mouvement pendulaire est également sensible dans l'alternance des jours et des nuits, nécessaire à notre perception de l'unité du monde. Dans *Les Jours et les Nuits*, Sengle s'aperçoit ainsi « qu'il n'y a ni nuits ni jours (malgré le titre de ce livre, ce qui fait qu'on l'a choisi), et que la vie est continue ; mais qu'on ne s'apercevrait pas du tout qu'elle est continue, ni même qu'elle soit, sans ces mouvements de pendule ; et on vérifie d'abord la vie aux battements du cœur » (OC I, p. 794). Le discontinu est ce qui permet de prendre conscience du temps, et ainsi d'en sortir : « Sengle cessa d'être actif, ce qui consistait pour lui à épier si l'Extérieur surnaturel s'occupait de lui construire ses œuvres, et prit conscience du temps par le discontinu des événements » (OC I, p. 806). Après avoir refusé l'incarnation temporelle, Jarry la valorise parce qu'elle seule autorise le mouvement par lequel l'être pris dans le temps peut en échapper.

Jarry définit ainsi un nouvel absolu, l'Être n'étant qu'un des pôles d'un système plus vaste qui le dépasse. « L'Acte prologal » de *César-Antechrist* offre une solution à la dualité de l'essai « Être et Vivre » : « Voici les contraires : le Non-Être et l'Être, bras de fléau du Néant pivot ; l'Être et la Vie ou la Vie et la Mort » (OC I, p. 281-282). Un nouveau centre apparaît, qui n'est plus l'un des deux pôles mais le « Néant pivot », un centre dynamique autorisant le mouvement et naissant du mouvement :

Le signe Plus ne combattra point contre le signe Moins. Comme toute lutte, l'issue possible ne serait que l'anéantissement — car chaque adversaire est l'Infini — de l'un *et* de l'autre principe, — ou leur réconciliation. De l'accouplement monstrueux ou de la fécondation par le fleuve de la semence ovale éclora le zéro. [OC I, p. 291]

Ce Néant ou zéro, vide et œuf à la fois, prendra une importance capitale pour Jarry, qui voit en lui la virtualité absolue, supérieure à l'Être car disponible pour davantage d'actualisations, autorisant une pensée débarrassée du principe de non-contradiction et devenant une image de l'œuvre de suggestion idéale. Issu de la pensée occulte, ce néant qui est aussi une virtualité rejoint celui que Villiers de l'Isle-Adam mettait au centre de son *Andréide*, le néant de l'idéalisme subjectif qui, vide de sens, peut prendre tous les sens⁷³⁷. Mais le Néant selon Jarry ne se confond ni avec l'absolu divin ni avec l'absence de centralité du monde illusoire du subjectivisme pur. Il permet de dépasser ces deux conditions, en proposant une méthode pour acquérir davantage de puissance et retrouver un point de stabilité, même

⁷³⁷ Voir ci-dessus, p. 165 *sqq.*

dynamique, dans un monde sans repère ; il permet, selon les mots de Jarry, de « vivre l'être », c'est-à-dire de faire coïncider Être et Vivre : « Lautréamont a vécu l'être. [...] J'ai moi aussi le premier vécu l'être⁷³⁸. » Vivre l'être revient à expérimenter simultanément les contraires, à se placer, encore vivant, dans un lieu absolu et atemporel — d'où la possibilité pour Jarry de vivre cette expérience « le premier » et en même temps que Lautréamont, malgré son incarnation mortelle plus tardive⁷³⁹. *César-Antechrist* peut être conçu comme une mise en pratique de cette théorie d'un Moi dynamique.

c. Le funambulisme psychique.

Pour Être et Vivre à la fois, l'auteur doit donc être capable de réinterpréter sans cesse ses expériences, d'accepter la durée et la multiplication des formes tout en tentant de se placer sans cesse au centre de son univers en mouvement, de s'élever sur la colonne du stylite tout en commandant à la foule. Cette forme d'équilibrisme spirituel est mise en scène dans *César-Antechrist*, pièce centrale pour la compréhension de la communication littéraire selon Jarry à cette époque. César-Antechrist, le personnage principal de cette relecture de l'Apocalypse, représente le principe négatif, le Vivre opposé à la fixité du Christ centralisateur, cloué sur sa croix comme un papillon symbolisant le point de vue unique selon lequel observer l'univers. On retrouve ici encore des éléments empruntés à Remy de Gourmont, qui avait déjà conçu un drame biblique avec *Lilith*. Jéhovah déclare devant Adam qu'il vient de créer : « Voici le roi de la Terre, comme moi je suis le roi du Ciel. Voici la Conscience de la Vie, comme moi je suis la Conscience de l'Être⁷⁴⁰. » Chez Jarry, c'est l'Antechrist qui est le roi de la Terre, l'incarnation de la Vie, le César qui souhaite la domination contre l'Être de Dieu. L'Antechrist, étant une incarnation du Vivre décentralisé, possède un avantage sur le Sauveur : le Christ *est*, il est donc limité par sa forme pétrifiée ; l'Antechrist, lui, incarne le Possible, la capacité à endosser tous les rôles :

Moi et le Christ nous sommes Janus, et je n'ai point à me retourner pour montrer ma double face. L'être qui a de l'intelligence peut voir ces deux contraires simultanés, ces deux infinis qui coexistent et sans cela n'existeraient point, malgré l'erreur

⁷³⁸ Alfred Jarry, « César-Antechrist parle », *La Revanche de la nuit*, OC I, p. 266.

⁷³⁹ Voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 47 *sqq.*

⁷⁴⁰ Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n^{os} 8-9, septembre-octobre 1892, p. 63.

indéracinée des philosophes. Moi seul peux percevoir ces choses, car je suis né pour la domination et je vois tous les mondes possibles quand j'en regarde un seul. [OC I, p. 330]

Parce qu'il est Vivre, Non-Être, l'Antechrist n'est pas déterminé ; il peut s'imaginer, depuis le point de vue négatif d'Algol, comme le véritable centre du monde, un univers dédoublé comprenant à la fois le monde actuel et le monde virtuel, ce qui est et ce qui pourrait être. « Être et Vivre » affirmait déjà que l'Être était « moins compréhensif que le Possible » (OC I, p. 342) et donc inférieur à lui. L'Antechrist représente ainsi la seule manière dont l'homme puisse se prétendre Dieu : il ne fait que mimer la fixité divine, tout en conservant en son sein le dynamisme du Vivre. Dieu ne comprend pas le mouvement ; l'Antechrist, lui, ne survit que par ce mouvement ; il est condamné à parcourir le monde en équilibre précoce : « je m'amuse à marcher sur la terre comme un clown sous qui tourne une boule » (OC I, p. 329). Le monde évoluant sans cesse, l'Antechrist doit redéfinir constamment son angle de vue, chercher indéfiniment le point central à partir duquel il peut observer simultanément toutes les facettes de son univers. Ceci est évidemment une conséquence de l'idéalisme transcendantal : à partir du moment où le monde n'est plus conçu comme un cosmos ordonné, mais comme une entité mouvante déterminée par le regard du spectateur, le centre de ce monde devient lui-même mouvant, et le génie, s'il veut se placer dans une position divine de surplomb absolu, doit rester incessamment en mouvement.

L'Antechrist est donc une représentation de l'artiste qui veut se faire l'égal de Dieu, et qui cherche à trouver le point d'équilibre parfait lui permettant d'imiter la fixité divine, la centralité arachnéenne du Dieu-épeire au centre de sa toile que décrit *L'Amour absolu* (OC I, p. 949-950). Par un système d'équilibrisme spirituel, César-Antechrist est à la fois central et mouvant ; il ne cède pas à la fixité mortifère de Dieu, mais, comme Ixion que Jarry élira plus tard comme emblème du funambulisme psychique⁷⁴¹, il tourne indéfiniment sur lui-même pour garder son équilibre et, surtout, pour *progresser*, ce dont Dieu est incapable⁷⁴². C'est d'ailleurs ce qui motive la réécriture du mythe de Sisyphe dans *Les Jours et les Nuits*. Dans la version du mythe que propose Jarry, Sisyphe est condamné par l'Éternel à porter une boule de

⁷⁴¹ Voir ci-dessous, p. 588 *sqq.*

⁷⁴² Sur l'image de l'artiste en funambule, voir Jean de Palacio, « Le gymnaste et le pendu. "Propos sur la corde raide" », *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994, p. 139-153.

cristal au sommet d'une montagne. L'Éternel croit en la fixité des essences : la force de Sisyphe restant constante, comme la masse de la boule, sa victime ne devrait jamais atteindre le sommet. Mais Sisyphe est darwiniste : la répétition de ses efforts accroît sa masse musculaire, et il réussit finalement l'épreuve du rocher parce que son corps n'est pas aussi rigide que l'esprit divin. Il place le diamant sphérique qu'on lui avait confié au sommet de la « montagne inaccessible », nouvel Algol (OC I, p. 816-819). Sisyphe est ainsi plus puissant que le dieu figé du monothéisme, « l'Éternel des armées » qui l'opprime « comme une araignée féroce » (OC I, p. 817), entité centralisatrice condamnée à l'immobilité au sommet de sa montagne tétraédrique, « seul vrai Sisyphe » (OC I, p. 819). En réécrivant ce mythe, Sengle s'acquitte du « nécessaire sacrilège » « pour l'évasion vers soi », celui de « repousser aussi du talon, pas trop directement sans doute, Dieu » (OC I, p. 815).

L'idéalisme platonicien étant mortifère, et le chaos du Vivre menant à la mort, Jarry propose donc une forme d'équilibrisme qui permet de confondre la fixité de l'Être et le dynamisme du Vivre, ce qui correspond à prôner un absolu relatif : son œuvre consistera dès lors à proposer sans cesse un point de vue global sur ses propres expériences, à les réévaluer indéfiniment pour mimer la centralité de l'Être sans abandonner le mouvement de la Vie, à destituer le Dieu unique du christianisme au profit d'un dieu personnel, le centre de gravité sans cesse en redéfinition de son propre Moi — ce qu'accomplit Sengle :

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 en Dieu soi. [OC I, p. 814]

Le modèle de la gravitation, qui informe cette vision de l'auteur, trouve en partie son origine dans les cours de philosophie de Bergson. Bergson décrit l'esprit comme un organe de centralisation dynamique, capable de faire entrer nos expériences dans sa sphère d'attraction pour leur donner un sens. Tout organisme ne se maintient que par la définition d'un centre propre de gravité :

Il faut se représenter tous les états psych[iques], aussi bien les sentiments et les sensations, les inclinations, que les idées, comme organisés par la volonté. N[ou]s

entendons par là que la volonté est comme le point central que les éléments psych[iques] regardent, comme l'aimant qui oriente vers lui les éléments magnétiques. Ainsi par une espèce d'aimantation les états psych[iques] élémentaires sont tournés vers le centre ; et c'est ce qu'on exprime en disant que la volonté dirige l'âme⁷⁴³.

La folie, les passions, sont des pertes de cette centralité singulière, le déplacement du centre de gravité de l'esprit vers des pôles seconds figés autour d'une seule idée :

D[an]s la vie normale chacun de nous donne à sa vie psych[ique] un certain centre : la famille, la science, un métier, etc. Ce qui caractérise t[ou]t d'abord la passion, c'est le déplacement du centre : comme un nouvel équilibre de l'âme⁷⁴⁴.

La folie de Sengle dans *Les Jours et les Nuits* peut ainsi être conçue comme le déplacement du centre de gravité de son esprit du positif au négatif, de la vie à la mort ; il se confond avec son double qui est aussi l'image idéalisée de son propre Moi, et rompt le fragile équilibre de l'âme. Pour se faire génie, il faut être capable de garder ces pôles présents à l'esprit sans y succomber, de créer un nouvel équilibre psychique permettant de générer une centralité subjective ; or c'est le rôle que Bergson assigne à l'œuvre d'art. Alors que les sciences, objectives et par là représentantes de l'Être, progressent par découvertes impersonnelles, l'art consiste à produire les œuvres les plus personnelles qui soient :

Prenons au contraire une œuvre d'art. Le progrès est possible, mais n'est + le même. Il faut que l'œuvre d'art soit personnelle. De +, alors même qu'elle ne serait pas personnelle, elle serait un tout fini. L'œuvre d'art, comme un être vivant, est soumise à une finalité interne, t[ou]tes les parties étant groupées autour d'un centre, ainsi que d[an]s les productions naturelles⁷⁴⁵.

L'art est une manière de créer son propre centre de gravité, de proposer une *centralité subjective*, à la fois point de repère et objet dynamique, de trouver le centre de gravité de son Moi. Il ne s'agit alors plus pour Jarry, qui réutilise ces théories, de trouver un point de vue absolu : l'écriture des *Minutes* lui permet de dépasser la tension de l'espace littéraire symboliste entre idéalisme platonicien et subjectivisme pour proposer une solution issue de la psychologie

⁷⁴³ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 67.

⁷⁴⁴ *Idem*, p. 64.

⁷⁴⁵ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, Ms 21121-B'-I-13 (3/6), Fonds Jacques Doucet, p. 44.

expérimentale, en considérant les deux pôles de ce problème comme des étapes provisoires mais nécessaires vers l'absolu, défini non pas comme un état mais comme un pouvoir : celui de rester toujours au centre de son esprit malgré les modifications constantes de ses expériences⁷⁴⁶. Dans un contexte philosophique qui fait du monde le pur produit subjectif de la perception de chacun, l'absolu est ainsi un absolu « selon soi » (JN, OC I, p. 770), selon les propres termes de Jarry, reprenant le « relatif absolu » de Gourmont⁷⁴⁷. La contingence, qui semblait rejetée, passe au centre de la création. Moins que le centre du monde, il s'agit de se faire le centre de son propre monde. S'il y a autant d'univers que de personnes, toute quête d'absolu est finalement réduite aux dimensions de son propre univers ; la tâche de l'homme, de l'écriture, étant alors de se replacer au centre de son monde, d'être capable de tout intégrer à son système, d'être son propre dieu. Jarry définit donc les conditions d'une *mystique relative*, rejoignant en partie Villiers et Gourmont.

La quête de Jarry peut donc être analysée comme une *recherche de la centralité dynamique du Moi littéraire*, une manière pour l'auteur de se faire le dieu de son propre univers esthétique tout en évitant le figement mortifère de l'idéal. Il lui faut imiter la centralité de l'araignée tout en évitant la fixité, s'insérer dans l'appareil centralisateur de la mystique traditionnelle tout en conservant sa virtualité et sa singularité. L'auteur-marionnettiste cherche à diriger le sens en falsifiant Dieu, en se faisant passer auprès de ses lecteurs pour un être omniscient (« tous les sens sont prévus »), dans une position de supériorité absolue, tout en évitant de figer le sens de ses textes par une interprétation définitive.

L'absolu relatif que propose Jarry comme image de l'auteur modèle est créé par un mouvement continu entre subjectivisme et objectivisme : l'homme de génie est celui qui se montre capable d'incarner successivement le microcosme et le macrocosme, de saisir le mouvement du balancier du temps. On voit dès lors apparaître la possibilité d'une définition dynamique du sens d'un texte : si l'absolu littéraire ne peut être inscrit directement dans

⁷⁴⁶ La trajectoire de Valéry croise une fois encore celle de Jarry ; Nicole Celeyrette-Pietri note dans ses *Cahiers* la mise au point d'une théorie du moi centralisateur : « Ainsi s'élabore le mythe d'une Tête-Centre, reflet de la sensation immédiate des pensées qui s'entrecroisent. [...] De là on rejoint une éthique de dilatation et d'expansion dominatrices : "Il faut se faire centre, et à chaque instant changer sa position secrète pour qu'elle demeure toujours centrale" » (Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Klincksieck, 1979, p. 31). La citation est tirée d'un cahier débuté en novembre 1905 (Paul Valéry, *Cahiers. 1894-1914*, t. VIII, Gallimard, 2001, p. 137).

⁷⁴⁷ Voir ci-dessus, p. 163 *sqq.*

l'œuvre, mais fait l'objet d'une délimitation en creux, la signification n'est plus de l'ordre du donné, mais du construit. Ce point est d'une importance capitale pour Jarry, puisqu'il lui permet de concevoir une œuvre en mouvement, définie au fur et à mesure de l'évolution littéraire de son auteur ; une œuvre dont les textes ne sont pas constitués par des signes fixes, mais par des éléments disponibles pour plusieurs interprétations possibles au cours de la lecture. L'auteur modèle que décrit Jarry est ainsi une métaphore du dynamisme de la création littéraire : Jarry montre qu'il a conscience du caractère éphémère de toute création, dans la mesure où le sens d'une œuvre est modifié aussi bien de l'extérieur, par l'évolution des normes littéraires, que de l'intérieur, par l'ajout de nouvelles œuvres qui remettent en cause l'équilibre préalable conçu par l'auteur. Seule la mort peut arrêter la modification interne, mettre fin au déséquilibre constant d'une œuvre en cours de création. La figure imaginaire de l'auteur qu'il propose consiste à mimer sans cesse cette mort, pour ramener l'œuvre à un point d'équilibre en affirmant que tout a été prévu, et que les nouveaux éléments qui s'ajoutent prennent naturellement place dans un système déjà pensé. L'auteur figuré par César-Antechrist cherche sans cesse à contrôler la réception de ses textes, à rattacher les textes anciens aux nouveaux, à réinterpréter ce qu'il a écrit à la lumière de ses créations les plus récentes — c'est-à-dire à pratiquer le « colin-maillard cérébral ».

E. LE TEXTE : LA VIRTUALITÉ.

Le second des « Symboles de l'Être », fil conducteur de cette analyse, est un « Cercle sans circonférence, car inétendu ». L'image du cercle ou de la sphère est centrale pour la compréhension de la théorie de la réception de Jarry : c'est par une réflexion sur la figure du cercle que Jarry pense en effet le phénomène de la synthèse, conçue comme la concentration de l'être depuis sa périphérie jusqu'en son centre. L'œuvre parfaite selon Jarry doit être une sorte de cercle inétendu, c'est-à-dire un cercle entièrement potentiel, qui corresponde virtuellement à la totalité de l'univers parce qu'il n'existe pas, ne renie aucun possible. Pour le dire autrement, il s'agit pour Jarry de créer une œuvre qui dise la totalité du monde tout en restant indéterminée ; une œuvre susceptible de toutes les interprétations, mais qui n'en légitime aucune définitivement : « l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque » (OC I, p. 343). Ce qui relève de la fixation du sens serait mortifère :

l'œuvre idéale doit paraître à la fois nécessaire et dynamique. Jarry rejoint donc le modèle du texte fragmentaire du système de communication symboliste⁷⁴⁸.

Nous retrouvons ici la tension entre objectivité et subjectivité : le texte, production personnelle au point d'être conçu comme une éjaculation de l'auteur qui projette sa sève cérébrale dans son œuvre, risque sans cesse de subir le même sort que le génie, de devenir lettre morte figée ou logorrhée insignifiante — et si l'œuvre se pétrifie ou vire au chaos, sa déchéance rejillit sur l'auteur, dont elle n'est qu'une image. Mettre sa pensée en mot, c'est déjà risquer la pétrification, c'est quitter le monde idéal des potentialités infinies : « faite Verbe la Pensée est figée dans un de ses instants, a une forme — puisque perçue — n'est donc plus embryon — plus embryon de l'action » (OC I, p. 341). Le « Verbe », qu'il soit langage parlé ou texte imprimé, se situe pour Jarry entre la potentialité absolue de la Pensée et le figement de l'Action. Faire acte de littérature, c'est déjà risquer le figement de la mort, c'est renier certaines de ses potentialités. Le problème consiste donc à faire tendre le texte, incarnation du Verbe, vers la Pensée et non vers l'Action ; c'est-à-dire à conserver la Puissance tout en étant en Acte, pour reprendre la terminologie aristotélicienne — ou, pour utiliser une notion qui fleurit à l'époque de Jarry, à conserver la *polysémie* de la langue dans le discours. L'opposition entre Être et Vivre est ainsi transposée à l'œuvre, en équilibre entre le vide sémantique (le chaos du Vivre) et l'actualisation mortifère (la monosémie). Il s'agit pour Jarry de trouver un moyen de présenter ses textes comme des objets à la fois infinis et fermés sur eux-mêmes, des objets qui conservent une potentialité d'interprétation totale tout en étant incarnés dans le monde. La volonté de tout dire le conduit à la notion de virtualité, la virtualité étant la capacité de devenir potentiellement ce Tout qu'il est impossible d'être.

1. Obscurité et suggestion : l'œuvre comme synthèse.

On l'a vu, l'auteur idéal selon Jarry doit être capable de se placer au centre symbolique de son monde. L'auteur, cet Argus, fonctionne comme un point de concentration de l'univers ; l'écriture est « le moment unique où il vit TOUT » (Mn, OC I, p. 172), grâce à ses yeux tournés de tous côtés. L'œuvre qui en résulte est par conséquent un diamant sémantique, un objet concentré plein de potentialités qui ne demandent qu'à être libérées par l'interprétation

⁷⁴⁸ Voir ci-dessus, p. 167 *sqq.*

du lecteur. C'est à partir de la notion de synthèse que Jarry met en place une esthétique de l'obscurité.

a. L'obscurité.

« Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (OC I, p. 171) : en inscrivant ce parti pris esthétique dans la préface de son premier livre, *Les Minutes de sable mémorial*, Jarry se place dans la filiation de Mallarmé. Nous reviendrons sur cette idée de « carrefour de tous les mots » ; ce qu'il importe en premier lieu de noter, c'est la nette opposition entre « dire » et « suggérer ». Contre le « réalisme » en littérature, contre la prétention à la sincérité, « anti-esthétique et méprisable » (OC I, p. 172), Jarry affirme qu'une œuvre littéraire doit être un objet de suggestion, c'est-à-dire de rêverie sémantique pour le lecteur. En effet, « dire » est une forme d'Être : l'auteur qui produit une œuvre monosémique la condamne à la rigidité de l'absolu mortifère. Un texte parfait se contentant d'énoncer platement une vérité quelconque ne peut espérer braver les siècles : son sens trop clair est une forme de mort spirituelle. La suggestion, au contraire, est un absolu textuel : un livre ambigu, au sens incertain, est promis à une multitude de réinterprétations, qui sont autant de points de vue nouveaux qui le libèrent de la rigidité cadavérique.

Pour Jarry, l'obscurité est la forme littéraire la plus en mesure de produire cette suggestivité de l'œuvre. Pour que le texte soit susceptible du plus d'interprétations possibles, il doit éviter les redondances sémantiques et les procédés de contrôle du sens ; il doit rendre flou son mode d'appréhension, et se livrer comme une énigme : « *il ne faut pas tout dire* » (OC I, p. 171). L'obscurité de Jarry ne serait donc pas recherchée pour elle-même, mais elle serait une conséquence de l'esthétique de la suggestion : on ne peut pas suggérer en disant tout ; une œuvre de longue haleine dit tout, mais elle le fait avec plus d'effort et moins d'art. La suggestion est forcément obscure car simple et synthétique ; l'auteur se contente d'indiquer ce que Jarry nomme des « jalons » (OC I, p. 172), c'est-à-dire des points à partir desquels le lecteur, en bon navigateur, sera capable de retracer tout un itinéraire, et même autant d'itinéraires qu'il le souhaitera. Jarry utilise donc l'image de l'œuvre synthétique décrite dans *À Rebours*, et le paradigme indiciaire de Poe, pour proposer au lecteur l'image d'une œuvre resserrée sur elle-même mais dont les éléments pointent vers un sens absent.

Jarry distingue dans le « Linteau » deux sortes d'obscurités, deux manières de provoquer chez le lecteur la suggestion, dont la première n'est qu'une forme de fumisterie littéraire :

Comme des productions de la nature, auxquelles faussement on a comparé l'œuvre seule de génie (toute œuvre écrite y étant semblable), la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau. Confusion et danger : l'œuvre d'ignorance aux mots bulletins de vote pris hors de leur sens ou plus justement sans préférence de sens. Et celle-ci aux superficiels d'abord est plus belle, car la diversité des sens attribuables est surpassante, la verbalité libre de tout chapelet se choisit plus tintante ; et pour peu que la forme soit abrupte et irrégulière, par manque d'avoir su la régularité, toute régularité inattendue luit, pierre, orbite, œil de paon, lampadaire, accord final. [OC I, p. 171-172]

Jarry accepte dans ce texte l'idée que le sens est une construction du lecteur, et même que tout texte est interprétable à l'infini : « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau ». Le sens d'un texte n'est pas entièrement déterminé par son auteur : un objet peu travaillé peut se révéler, par une lecture particulièrement habile, plein d'une potentialité insoupçonnée. Ceci est particulièrement vrai dans l'espace littéraire symboliste, qui tend à faire de ses lecteurs des herméneutes paranoïaques qui voient des signes partout. Ceci a pour conséquence de permettre les textes les plus chaotiques qui soient : « l'œuvre d'ignorance », qualifiée un peu plus loin de « chaos facile », est une œuvre obscure, mais obscure par paresse, par incapacité à se faire comprendre ; dans cette forme d'obscurité, il n'y a pas de « message », pas de sens privilégié par l'auteur — il est donc libre d'utiliser toutes les ressources de la flatterie verbale (les mots « bulletin de vote »), faisant tinter davantage ses vocables, laissant plus de liberté d'interprétation au lecteur, et feignant une maîtrise qu'il ne possède pas en disséminant des passages plus travaillés au sein d'une œuvre irrégulière. La capacité d'analyse du lecteur vainc tous les obstacles ; et à partir de ce matériau presque brut, pourront naître des interprétations fantastiques qui seront attribuées à l'auteur. Cette première obscurité, ce « chaos facile », correspond au Vivre pur, à l'abandon du texte à la linéarité de la vie ; l'« œuvre d'ignorance » n'est que l'un des pôles de l'opposition entre Être et Vivre. Au « dire », elle oppose une sorte de logorrhée, « la verbalité libre de tout chapelet ».

Jarry ne se contente pas d'une telle obscurité non consciente d'elle-même : il promeut au contraire un texte construit selon des méthodes précises de suggestion — on pourrait le dire à la recherche d'une rhétorique de l'obscurité, c'est-à-dire de méthodes aptes à créer un texte aux pouvoirs de suggestion infinis mais programmés, en réponse aux lecteurs qui n'attribuent le sens qu'à leur propre habileté : « à supposer qu'une ou deux choses les intéressent, il se peut aussi qu'ils ne croient point qu'elles leur aient été suggérées exprès » (OC I, p. 171). Jarry veut laisser l'initiative du sens au lecteur, tout en conservant son autorité sur le sens de son œuvre. On peut alors considérer tout le « Linteau » comme une tentative pour sauvegarder à la fois l'intention de l'auteur, son autorité, et la liberté du lecteur, grâce à une autre forme d'obscurité, considérée comme synthèse d'une multitude de sens possibles.

b. La densité sémantique.

À l'obscurité chaotique, Jarry oppose en effet un idéal d'obscurité synthétique :

Mais voici le critère pour distinguer cette obscurité, chaos facile, de l'Autre, simplicité* condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique : en celle-ci, *le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant* ; en celle-là, indéfiniment varié. [*La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé (cf. *Pataph.*).] [OC I, p. 172]

Ce qui distingue les deux obscurités, c'est la systématisme de la seconde, conçue comme la condensation d'une multitude de sens. Contrairement à l'œuvre à la « verbalité libre tout chapelet », l'œuvre de synthèse est une création consciente de ses potentialités sémantiques, et qui recherche expressément la polysémie. Il s'agit d'un objet « complexe resserré et synthétisé » ; un objet qui, sous une forme unique, contient en fait plusieurs sens ; un amalgame verbal. La constance du rapport de la phrase verbale à tous ses sens possibles (« *le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant* ») signifie que tous les éléments du texte doivent être cohérents dans tous les contextes possibles ; il n'y a pas de sens plus probable qu'un autre, ou du moins l'équilibre entre tous les sens possibles est tel que le choix d'un seul d'entre eux est impossible. On doit pouvoir, par exemple, faire d'une même phrase, sans en modifier la forme, une lecture alchimique ou sexuelle ; chacun des termes doit

être susceptible d'être interprété dans chacun de ces contextes, sans préférence de sens. L'auteur doit trouver la « frappe unique », la seule possibilité d'agencement qui assure ce fragile équilibre sémantique, qui peut être conçu à la fois comme un Être — le texte reste dans un rapport constant à tous ses sens possibles — et comme un Vivre — le sens n'est pas désigné, il est suggéré. La valeur ultime d'une œuvre littéraire devient alors sa capacité à condenser un maximum de sens possibles dans un espace minime, sans pencher du côté de la facilité du chaos ; chaque terme doit être pensé de façon à ce que tous ses sens potentiels soient actualisables lors de la lecture — il doit conserver dans le discours la polysémie de la langue, mais tous ses sens doivent apparaître de façon motivée. Dans cette perspective, une image exemplaire de l'œuvre littéraire est celle du diamant, qui propose deux manières d'exister, deux modes complémentaires d'incarnation. Le diamant est en effet à la fois un symbole de l'Être, un objet d'une rigidité absolue, et un symbole du Vivre : la transparence de cette pierre la rend apte à renvoyer aux alentours des éclats lumineux qui sont autant d'images différentes qu'il est d'angles de vue, autant d'interprétations différentes qu'il est de lecteurs : les mots deviennent dans cette perspective des « polyèdres d'idées » que l'on pèse « comme des diamants à la balance de ses oreilles » (OC I, p. 173).

La valeur littéraire par excellence est alors définie par Jarry selon un rapport simple, que l'on peut mettre en équation :

$$\text{valeur littéraire} = \frac{\text{valeur sémantique}}{\text{taille du texte}}$$

C'est-à-dire que la polysémie est recherchée pour elle-même, un texte ayant d'autant plus de valeur qu'il suggère un maximum de sens dans le plus petit espace possible. L'obscurité n'est alors, comme la définit Jarry, que « simplicité condensée » ; elle est la conséquence nécessaire de cette concentration sémantique, la polysémie voulue de chaque terme entraînant une plus grande difficulté pour le lecteur, obligé de construire tous les sens possibles aux phrases présentes dans les textes.

Cette esthétique est fondée sur un paradoxe : suggérer la totalité en écrivant le moins possible. Comment Jarry parvient-il à concevoir la densité sémantique d'un texte court ?

2. *Virtualité et totalité.*

a. Le fœtus.

Le fœtus préoccupe Jarry depuis ses années de lycée⁷⁴⁹ ; il devient, par un phénomène de récupération sémantique, le symbole de l'œuvre non actualisée qui partage les caractéristiques de l'Être et du Vivre. Comme l'a montré Évanghelia Stead, les développements de l'embryologie au XIX^e siècle ont provoqué une vague d'intérêt pour la figure du fœtus, être en formation, encore plein de potentialités, tellement indifférencié que l'on ne peut distinguer un embryon de saurien, d'ovin ou d'humain : « Ce qui le rend unique, parmi toutes les formes que la Décadence privilégie, est le fait même d'exister sur le mode de la gestation : d'être à la fois corps soumis à la métamorphose, moule potentiel du monstre et synopsis de l'évolution de l'espèce⁷⁵⁰. » Dès « Âmes solitaires », Dieu est conçu selon Jarry comme un fœtus dans son bocal, un être monadique, à la fois virtuel et actuel : « Dieu solitaire comme les âmes inférieures ; sphère fermée comme son Image, parce que parfaite à la fois et embryonnaire » (OC I, p. 1005). Le « Fœtus » que le narrateur des « Cinq sens » va poser sur les étagères d'un muséum d'histoire naturelle incarne à merveille l'équilibre entre la vie et la mort, la rigidité des os des squelettes et la souplesse de la peau des vivants : « son corps, naguère de nêfle ridée, à mes mains qui viennent de palper des os donne l'impression douce de l'émail » (OC I, p. 206). L'alcool au « son pur et liquide » (OC I, p. 208) de son bocal est un moyen de le conserver indéfiniment dans cet état intermédiaire entre la naissance et la mort ; « Bouddha de porcelaine » (OC I, p. 206), il porte un « vague sourire » énigmatique, et son visage possède à la fois la rigidité du masque et la souplesse du caoutchouc, la beauté du mystère et la bêtise de la vie :

Ses yeux et sa bouche me regardent de ce regard mystique dont vous inquiète tel masque en pâte de verre. Mais mes doigts maladroits agitent le vase, les bulles s'envolent, et je reste béant devant la figure bête de poupard de caoutchouc qui s'étale.
[OC I, p. 209]

⁷⁴⁹ Voir Alfred Jarry, « Les Alcoolisés », *Ontogénie*, dans OC I, p. 145-154.

⁷⁵⁰ Évanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, 2004, p. 422.

Le narrateur finit par offrir ce Fœtus, dans son « cristal du bocal » (OC I, p. 209) qui est une autre forme de diamant, aux squelettes du muséum, offrande de son œuvre aux lecteurs avides de sa chair.

Le fœtus appartient à l'absolu parce qu'il n'est pas encore entré dans le temps : si « on vérifie d'abord la vie aux battements du cœur » (JN, OC I, p. 794), le cœur est « isolément double chez le fœtus » (OC I, p. 768). C'est un cœur simple, un cœur qui confond diastole et systole, comme le constate Sengle lors de ses hallucinations dans *Les Jours et les Nuits* :

Mémorant des ontogénies, il vit des fœtus conservés, assis sur le renflement de nasse des vases de cristal, le chœur schématique dans leur poitrine transparente ; et des nouveau-nés morts avant la deuxième semaine, dont le cœur, comme celui des fœtus, unissait ses deux oreillettes par la persistance du trou de Botal. [OC I, p. 785]

Ce cœur aux oreillettes jointes est au centre de l'hallucination qui doit à Sengle sa libération. Sous l'influence d'une forte dose de caféine, il voit se projeter sur les draps de l'hôpital militaire « la figure d'un soldat couché », vêtu de « la veste bleue et de la culotte de garance, cloisonnée sur le corps couché par le ceinturon vertical » (OC I, p. 784). Ce soldat couché devient l'emblème du cœur double, du cœur à deux ventricules bien distincts :

Le rouge et le bleu, informes d'abord comme les armes de la ville, eurent les significations hermétiques des planches d'anatomie. Et Sengle étudia, comme on détaille dans la fièvre, le schéma sur la grande feuille blanche, ou la préparation entre des lamelles monumentales de deux cœurs, artériel et veineux, arborant les couleurs héraldiques de l'analyse [...]. [OC I, p. 785]

Mais la caféine provoque la confusion des deux ventricules, la destruction de la barrière de la ceinture sur le corps du soldat, le mariage du rouge et du bleu :

Les deux lumineux émaux mangèrent la cloison du ceinturon noir, ainsi que le fond d'un paysage mange et dentelle qui passe devant la dent des blés jaunes et verts ; s'engrenèrent comme une suture de crâne, et tout s'écrabouilla dans un violet vite bleu, puis noir. [OC I, p. 785]

Une nouvelle couleur, l'azur céleste, naît du mélange des sangs des deux ventricules du cœur : « Et il sut, comme on sait dans la science plus immédiate du rêve, que cet azur était l'apanage de l'être à un seul ventricule » (OC I, p. 785). Sengle cherche alors à expérimenter sur soi cette vision, en absorbant des « cristaux de nitrate d'argent » qui teintent son corps d'azur et le rapprochent « de l'aïeul à un seul ventricule », le fœtus, qui, selon les théories de Haeckel bien répandues à l'époque, résume dans son développement l'histoire de l'évolution des espèces et peut donc être considéré à la fois comme une origine et comme un ancêtre. Hors du temps, redevenu fœtus, Sengle rentre dans le véritable absolu ; mais cet état est inaccessible aux mortels, et le poison aurait pu le tuer.

Le *Surmâle* revient encore en 1902 sur ce « Dieu [...] *infiniment petit* » qu'est le fœtus, constitué par l'union des linéaments essentiels de l'être humain, ses cellules sexuelles, considérées comme la partie « impérissable et microscopique qui se transmet de génération en génération depuis le commencement du monde, le *germen* » :

Le germe est ce Dieu en deux personnes, ce Dieu qui naît de l'union des deux plus infimes choses vivantes, les *demi-cellules* qui sont le Spermatozoaire et l'Ovule. [...] Encore un peu de temps, et un autre monde sera créé, un petit Bouddha de corail pâle, cachant ses yeux, si éblouis d'être trop près de l'absolu qu'ils ne se sont jamais ouverts, cachant ses yeux de sa petite main pareille à une étoile... [OC II, p. 245]

Chaque homme est un monde, le développement d'un germe absolu, d'un dieu infiniment petit ; mais il vaut mieux, conclut Jarry, éviter cette croissance anti-esthétique qui éloigne le germe de son état de potentialité suprême, et « écrase[r] les dieux, cette vermine », selon les préceptes de Malthus (OC II, p. 245).

C'est alors au texte de se faire fœtus, d'accéder à la fusion des ventricules mortelle pour l'homme, de se présenter comme un objet virtuel et non actuel. Pour représenter ces textes-fœtus, Jarry développe une théorie de la création qui tend à faire de l'œuvre un objet indécis, entre virtualité et actualisation.

b. Ubu-monère.

C'est à partir des théories du Docteur Misès (Gustav Theodor Fechner) sur la perfection de la forme ronde, à la fois forme de l'ovule générateur de tout un être et forme finale de

l'évolution, incarnée par les anges, et des essais de Haeckel que Jarry développe au long de son œuvre une théorie de la virtualité, qui lui permet de penser le texte comme un potentiel de sens. Brunella Eruli a montré à quel point la réflexion de Fechner avait pu essaimer dans la totalité de l'œuvre de Jarry⁷⁵¹ ; je m'intéresserai ici à son destin dans la conception que pouvait avoir Jarry de l'ontogénie, c'est-à-dire la création de soi, et sur sa conception de la création littéraire. Jarry pense la construction de l'esprit comme une forme de développement cellulaire ; cette métaphore était courante à l'époque, comme le montrent de nombreux passages des cours de Bergson : « nous devons nous représenter les motifs et mobiles qui entrent en jeu dans la délibér[ation] comme des élém[ents] vivants, analogues aux cellules d'un tissu, éléments qui se développent et changent comme se développent et changent t[ou]s les êtres organisés⁷⁵². » Dans l'article qu'il consacre à « Filiger », Jarry développe une théorie du génie où la mémoire joue le rôle synthétiseur primordial. Il commence par constater la perfection de l'embryon sphérique : « L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère ». Cette perfection, l'embryon la perd en grandissant, pour la retrouver au bout de son parcours, selon l'idée de l'identité des contraires : « puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, 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 » (OC I, p. 1024).

En effet, l'opuscule de Misès intitulé *Anatomie comparée des anges* dépeint la perfection comme l'accession à la forme la plus sphérique qui soit : tout être part de la sphère de l'ovule avant de se créer des organes différenciés qui l'éloignent de sa forme parfaite ; seules des conditions d'atmosphère et de gravité particulières permettent de retrouver cette sphéricité dans un état supérieur, une fois que tous les organes se sont développés en couches autour du point central de l'être :

Chaque créature amorce également son développement à partir d'une sphère, d'un œuf (même l'homme dans le ventre maternel), et reprendrait par des progrès successifs la forme d'une sphère, si elle n'était pas retenue à un stade inférieur de la formation, à

⁷⁵¹ Brunella Eruli, « Dans la sphère d'Ubu », EA, n^{os} 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », mars 1998, p. 185-196.

⁷⁵² Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 148.

cause de la constitution propre de la Terre où elle doit vivre, la Terre appartenant elle-même à un ordre inférieur⁷⁵³.

« Les extrêmes se touchent⁷⁵⁴ », et les infusoires, créatures les plus petites qui soient, connaissent dans leur simplicité la même perfection sphérique que les anges. La perfection consiste donc à retrouver un état de sphéricité, une absence d'excroissance qui est le signe de la potentialité, de la capacité à prendre toutes les formes.

Or il y a pour Jarry, qui semble partager en tous points ces conceptions, deux moyens opposés de revenir à la sphéricité primordiale :

Deux diètes se peuvent : l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermion⁷⁵⁵ de l'œuvre année scolaire, sera génie, ayant tout en lui réel ; — et ceci n'est qu'illusion, car il est mémoire. Plutôt, ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout, comme l'un insexué engendre tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être, ou synonymes : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu. [OC I, p. 1024]

Jarry oppose ici deux conceptions du génie : le génie par juxtaposition, esprit total qui comprend toutes les expériences du monde, et le génie par assimilation et synthèse, le génie par l'oubli, qui organise le « complexe » en une unité synthétique, un « incarné particulier ». Le premier génie est un génie de compréhension : il contient la totalité du monde, comme une addition d'expériences scolaires, il est une sorte d'être parfait, d'androgynisme qui fait la synthèse de Tout en « irradi[ant] en toutes directions ». Mais, comme le rappelle Jarry, ce n'est qu'une « illusion », puisqu'il ne s'agit pas effectivement de la totalité du monde, mais simplement de son souvenir (« il est mémoire »), de l'image du monde. Devant l'impossibilité théorique de tout contenir, d'être soi-même la totalité, Jarry convoque une autre forme d'absolu, celui d'une virtualité synthétique, opposée au « réel » illusoire de la totalité, qui retrouve sa simplicité première grâce à l'outil d'abstraction que représente l'oubli. Contre Misès, Jarry cherche donc

⁷⁵³ Gustav T. Fechner, *Anatomie comparée des anges* suivi de *Sur la Danse*, éd. cit., p. 24.

⁷⁵⁴ *Idem*, p. 23.

⁷⁵⁵ C'est-à-dire « terme de la vie ».

à retrouver la sphéricité primordiale non pas dans la forme angélique, accumulation de couches que l'homme ne peut atteindre, mais dans le retour à un état antérieur, par l'effacement des couches secondaires. L'œuvre modèle selon Jarry est une œuvre centripète : il ne s'agit pas pour l'auteur de développer les germes de son esprit, mais au contraire d'élaguer systématiquement ses expériences pour obtenir un objet aussi pur que possible. Paul Edwards voit dans cette dynamique qui oscille entre ramification et oubli « le mouvement typique chez Jarry du centre vers l'extérieur, puis le “ressaisissement”, qui donne lieu à la “synthèse” qui produit la littérature⁷⁵⁶ ».

Les réflexions de Jarry ne prennent sens que dans le contexte des théories psychologiques qui décrivent toutes l'esprit comme un processus dynamique et discontinu, que les hommes d'exception parviennent à synthétiser autour d'un centre d'aimantation qui constitue leur moi. Il s'agit pour Jarry de détruire les couches secondaires d'expériences, de nier la linéarité temporelle de l'esprit, pour retrouver ce noyau primordial qui, étant synthèse de toutes les expériences, n'est aucunement déterminé, et reste une pure puissance, un Possible sans détermination. Le génie par l'oubli, en effaçant le monde de sa mémoire, est paradoxalement supérieur à celui qui retient tout : en effet, le Tout est en soi une négation de certaines possibilités, il n'accepte pas la coexistence d'objets contradictoires, tandis que le Possible accepte en son absence de détermination toutes les formes contradictoires qui soient. L'image du crâne-argus, de l'œil en position absolue, trouve ici une nouvelle interprétation : il ne s'agit plus, comme dans les premiers textes de Jarry, de trouver un point de vue divin, unique et figé, mais de réussir à se replacer au centre de son propre être, de se défaire de ses excroissances périphériques pour parvenir, par l'oubli, au point germinal de son être, point en redéfinition constante, les expériences du monde rajoutant sans cesse des couches dans des directions diverses qu'il faut effacer inlassablement. Le crâne suspendu sur l'étoile Algol n'est plus un absolu mortifère, mais le lieu d'une dynamique de l'oubli, d'un absolu relatif.

Jarry propose donc un principe qui tend à rendre équivalentes la virtualité et la totalité, la puissance et l'acte. La virtualité de l'être foetal, qui s'est débarrassé de ses excroissances par l'oubli, est conçue comme une sorte d'état absolu, permettant toutes les actualisations possibles

⁷⁵⁶ Paul Edwards, « Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d'Alfred Jarry », art. cité, p. 82.

tout en restant indéterminé⁷⁵⁷, conduisant à une rhétorique du silence, le génie se taisant pour mieux provoquer la suggestion. *Le Cycle* d'Albert Trachsel est ainsi « un beau livre, décors et musique, points marquant les silences où nous inscrirons nos émotions. L'écrivain est beaucoup plus fort qui comprend l'impossibilité d'écrire, que celui qui peut tout exprimer, sentant rudimentairement⁷⁵⁸. » Cette conception du génie comme virtualité est en effet naturellement transmise à l'œuvre elle-même, considérée comme un décalque de l'esprit. Dans le discours qu'il prononce lors de la première représentation d'*Ubu Roi*, Jarry applique ainsi les conceptions du Docteur Misès à *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. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde. [OC I, p. 399]

Le sens d'*Ubu Roi* n'est pas prévu, Ubu est un être indéterminé, apte à recevoir toutes les interprétations possibles, à se plier à toutes les théories ; mais Jarry reste ici ambigu sur la cause de la disponibilité sémantique de ce personnage. La simplicité d'Ubu peut en effet être celle des « œuvres rudimentaires », obscures de façon presque accidentelle ; ou celle qui dénote une perfection retrouvée par la synthèse, signe d'une obscurité voulue et programmée.

La sphère est ainsi une image du texte idéal : comme le diamant, elle est un objet synthétique, susceptible de suggérer la totalité à partir de la simplicité de sa forme. La sphère n'est d'ailleurs qu'un diamant extrêmement poli, comme la pierre que l'Éternel remet à Sisyphe dans une réécriture du mythe, « diamant [...] taillé en forme de boule » (OC I,

⁷⁵⁷ Paul Valéry suivra la même évolution, ses expériences littéraires l'orientant vers une idée particulière, « celle de la volonté de pouvoir, de la recherche de cette maîtrise totale qui pourrait conduire à la perfection sans qu'il fût pour autant nécessaire de la réaliser en une œuvre » (Michel Jarrety, *Paul Valéry*, éd. cit., p. 110). Entre Léonard de Vinci et Monsieur Teste, il y a le même rapport qu'entre le génie « biotermon » et le génie par l'oubli qui se fait pure potentialité.

⁷⁵⁸ Alfred Jarry, « LE CYCLE, par Albert Trachsel », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 5-6, mai-juin 1894, p. 94 ; OC I, p. 1010.

p. 816). Avec l'assimilation de la virtualité et de l'actualité, le texte idéal n'est pas considéré comme un contenant : la totalité du monde n'est pas en lui, mais ce sont les lecteurs qui peuvent actualiser à partir de lui tous les sens qu'ils souhaitent. La philosophie de la virtualité permet donc à Jarry de penser le texte comme un objet suggestif, et le sens comme un effet.

3. *Machines à Décerveler.*

L'œuvre idéale selon Jarry est ainsi une œuvre débarrassée de toute contingence, une œuvre décontextualisée, purement virtuelle, et pourtant personnelle. Il s'agit alors de concevoir une méthode pour créer cette œuvre, une méthode pour oublier les déterminations contingentes de son expérience tout en la gauchissant suffisamment pour qu'elle soit singulière. Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry développe une théorie du paysage et de l'inconscient qui vise précisément à toujours être au centre du monde, monde conçu essentiellement, en cette époque subjectiviste et pseudo-schopenhauerienne, comme un phénomène psychique et personnel. La perception nous apporte sans cesse de nouvelles expériences, de nouveaux éléments à intégrer au monde. Alors qu'un tableau est statique, et que l'on peut facilement trouver son centre d'attraction, la suite des perceptions forme une multitude de tableaux mouvants. Il faut alors selon Jarry inventer un moyen pour intégrer toutes les expériences dans le système de son Moi, pour les regrouper en restant sans cesse à égale distance de toutes, de chercher le centre mouvant du kaléidoscope des sensations. Ce moyen, c'est une forme d'utilisation méthodique des capacités de son inconscient. Les mécanismes psychiques décrits par les philosophes et les médecins de l'époque deviennent pour Jarry des outils poétiques permettant l'effacement du secondaire pour faire des objets de son expérience des symboles aptes à être insérés directement dans une œuvre d'art.

a. Le processus inconscient de la mémoire.

Jarry revient souvent sur le mécanisme de l'oubli ; on l'a vu, l'oubli est nécessaire au génie pour retrouver la sphéricité primordiale du fœtus, en effaçant toutes les couches de souvenirs qui l'éloignent d'une forme omnipotente. L'intérêt principal de ses réflexions est de montrer que pour lui, les processus inconscients de la mémoire définissent de nouveaux rapports à la littérature et au sens. Jarry a pu étudier les théories de la mémoire et de l'inconscient grâce aux

cours de philosophie de Bergson, qu'il a suivis pendant deux années de préparation au concours de l'ENS, et dont plusieurs cahiers de la main de Jarry ont été conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ces cahiers contiennent deux développements de Bergson sur l'inconscient, dans le cahier α de 1891-92 : « Faits psychologiques inconscients », et dans le cahier A de 1892-93 : « L'inconscient », ainsi que des sujets annexes s'y rapportant (« La conscience », « L'association des idées », « Le sommeil »). L'inconscient et la mémoire sont sans cesse mis en rapport dans les ouvrages psychologiques de l'époque dont Bergson fait des comptes rendus synthétiques⁷⁵⁹ ; ouvrages que Jarry complète avec ceux de Joseph Delbœuf, qu'il mentionne en une occasion⁷⁶⁰, et surtout avec ceux de Théodule Ribot, auxquels il fait fréquemment allusion.

La mémoire est pour Ribot et les psychologues de l'époque l'outil essentiel de conservation de la conscience de notre identité ; elle assure le fragile équilibre de notre moi, permettant de synthétiser les événements psychiques passés et d'assurer la cohérence de l'esprit : « Notre moi de chaque moment, ce présent perpétuellement renouvelé, est en grande partie alimenté par la mémoire, c'est-à-dire qu'à l'état présent s'associent d'autres états qui, rejetés et localisés dans le passé, constituent notre personne telle qu'elle s'apparaît à chaque instant⁷⁶¹. » Les cas de dédoublement de personnalité, de dépossession sont décrits avec minutie comme des exemples de modification du centre de polarisation du cerveau consécutifs à des troubles mémoriels. L'alternance de deux personnalités est la conséquence de l'existence de « deux mémoires complètes et absolument indépendantes l'une de l'autre⁷⁶² ». La mémoire cesse d'être un simple réservoir de souvenirs pour devenir un processus dynamique de recentrement du moi : « Une mémoire riche et bien fournie n'est pas une collection d'empreintes, mais un ensemble d'associations dynamiques⁷⁶³ ». On comprend que Jarry, qui cherche à contrebalancer la discontinuité du Moi, soit attiré par ce genre de théories.

⁷⁵⁹ Henri Béhar cite les travaux de Fechner, Janet ou encore Azam parmi les ouvrages étudiés par Bergson lors de son cours. Pour un résumé des théories de l'époque telles que Jarry pouvait les connaître, et quelques applications dans les textes mêmes de cet auteur, voir HB, p. 197-217.

⁷⁶⁰ Voir Alfred Jarry, « Gaston Danville : *La Psychologie de l'amour* (Alcan) », OC II, p. 669, où Jarry fait mention des travaux de Joseph Delbœuf comme source d'inspiration du *Surmâle*.

⁷⁶¹ Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, éd. cit., p. 83.

⁷⁶² *Idem*, p. 77.

⁷⁶³ *Id.*, p. 20.

On peut ajouter aux travaux sur l'inconscient les tentatives de rationalisation de l'inspiration ou de l'imagination, décrites comme des états subconscients de la pensée ; ces théories sont alors courantes, comme le rappelle Brunella Eruli à propos de la publication en 1897 d'une enquête du Docteur Paul Chabaneix dans son *Essai sur le subconscient dans les œuvres de l'esprit et chez leurs auteurs*⁷⁶⁴ : « Certaines des réponses peuvent aujourd'hui paraître naïves, mais elles révèlent à quel point l'intérêt pour le subconscient était répandu et combien il était jugé important comme matériau de la création artistique⁷⁶⁵. »

Le processus de création par l'oubli est décrit par Jarry dans son premier roman, *Les Jours et les Nuits* (1897), comme un processus inconscient, processus de décontextualisation des expériences humaines et de remaniement des éléments ainsi dégagés dans le plus petit espace possible, qu'il compare à un trajet en bicyclette. Jarry commence par critiquer les personnes qui s'arrêtent en promenade et contemplent longuement le paysage :

Ces gens horripilaient Sengle, qui, se croyant poètes, ralentissent sur une route, contemplant les « points de vue ». Il faut avoir bien peu confiance en la partie subconsciente et créatrice de son esprit pour lui expliquer ce qui est beau. Et il est stupide de prendre des notes *écrites*. [OC I, p. 769-770]

Les véritables artistes ne prennent pas de notes : ils font confiance à leur mémoire pour dégager leurs souvenirs de leurs éléments secondaires ; ils ne contemplent pas le paysage, mais filent à toute allure pour emmagasiner rapidement le plus d'images abstraites possible. « Si l'homme a été assez génial » pour inventer la bicyclette,

[...] il devait se servir de cette machine à engrenages pour capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs, dans le moins de temps possible, le long des routes et des pistes ; car servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi. [OC I, p. 770]

À travers la description d'une promenade à vélo, « squelette extérieur » de l'homme qui lui permet d'augmenter ses capacités en puissance, Jarry livre une conception de la mémoire et de

⁷⁶⁴ Paul Chabaneix, *Essai sur le subconscient dans les œuvres de l'esprit et chez leurs auteurs*, Bordeaux, Cassagnol, 1897.

⁷⁶⁵ Brunella Eruli, « L'Immaculée Conception », EA, n^{os} 7-8, décembre 1980, p. 53.

la création. Le parcours du cycliste représente, condensé par la vitesse et livrant ainsi immédiatement sa signification, le processus mental que l'homme accomplit uniquement à l'aide de son esprit dans les circonstances ordinaires ; c'est un outil parfait de concentration de l'expérience linéaire du temps, permettant de se rapprocher d'un moment idéal où le moi cesserait d'être discontinu. La mémoire est à la conscience ce que les viscères sont à l'organisme : un dispositif de broyage et d'assimilation des éléments extérieurs, que l'esprit utiliserait ensuite pour « recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi » ; Jarry donne un exemple de cette méthode dans le chapitre « Selon une trajectoire » (OC I, p. 761). On retrouve ici la combinaison de deux idées développées par Bergson dans ses cours, celles d'imagination créatrice et d'association subconsciente des idées. Dans le cours de Bergson de 1892-1893 sur « l'Imagination », l'imagination créatrice est définie comme « la faculté que nous avons de composer des idées et surtout des images avec des éléments que la mémoire nous fournit » : « Nous dirons donc que l'imagination emprunte sa matière à la mémoire, et que son rôle propre est de combiner ces éléments, c'est-à-dire de *créer une forme*⁷⁶⁶. » Pour Bergson, comme pour Jarry, « Il n'y a pas de création pr[oprement] dite dans le monde [psy]ch[ique]. Créer c'est combiner. Les éléments de la combinaison sont nécessairement des perceptions ou sensations antérieures. Ce qui est nouveau c'est l'ordre imposé à ces éléments et la signification de l'ensemble⁷⁶⁷. » Mais Bergson distingue bien le travail de l'imagination, qui combine de façon logique et consciente, de celui de l'association des idées, qu'il étudie la même année, qui est « une force qui crée au-dessous de l'existence logique [...] une autre existence d'ordre inférieur, où les sensations, sentiments, images, idées, s'appellent et se suivent à leur fantaisie⁷⁶⁸. » Jarry semble mêler les deux idées dans *Les Jours et les Nuits* : la création est une combinaison d'éléments, comme chez Bergson, mais cette combinaison se fait selon un processus plus proche de celui de l'association d'idées que d'un processus conscient. La mémoire selon Jarry regroupe donc tous les processus élémentaires de l'esprit qui assurent son

⁷⁶⁶ Cours Bergson, cité par Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cité, p. 44 – c'est Jarry qui souligne. Cet extrait est tiré d'Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 156.

⁷⁶⁷ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 156.

⁷⁶⁸ Cours Bergson, cité par Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cité, p. 45. Cet extrait est tiré d'Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 145 ; il faut cependant noter que Bergson distingue deux sortes d'associations d'idées, l'une logique, l'autre « accidentelle », dont il est question ici.

fonctionnement et qui, comme les fonctions organiques pour le corps, ne sont pas ressentis. Comme chez Ribot, la mémoire est une collection de fonctions, un ensemble de processus : pas un réservoir de matières, mais un dispositif de tri et de redistribution des expériences, un organisme avec ses propres lois⁷⁶⁹. Ici encore, on retrouve le refus du plein, de l'essence, au profit d'un vide synonyme de potentialité. L'inconscient est une dynamique de vidange, qui rapproche l'esprit de l'absolu, lieu vide et sans détermination.

Mais cette mémoire est une mémoire paradoxale : loin de conserver les souvenirs en l'état pour assurer l'unité du moi, elle est un processus d'oubli qu'on pourrait comparer à une sorte de pompe à vide, un mécanisme servant à effacer les circonstances de ses expériences afin de disposer de matériaux entièrement disponibles pour toute utilisation, un catalyseur de la création littéraire⁷⁷⁰. Mémoire et oubli sont équivalents : Jarry se propose de « moudre nos souvenirs sur la Pathologie du Cerveau — mémoire ou volonté — en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli⁷⁷¹ » (OC I, p. 236). Il fait ici allusion à deux ouvrages de Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* et *Les Maladies de la mémoire*. Or dans ce dernier livre, Ribot affirme également que l'oubli est nécessaire à la mémoire :

L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la désassimilation⁷⁷².

L'oubli est pour Ribot le processus fondamental par lequel l'être fait abstraction du particulier pour se lancer dans le général et l'absolu. Dans une version antérieure de son texte, Jarry explicitait davantage l'idée selon laquelle la vitesse permet de détruire des objets de

⁷⁶⁹ Théodule Ribot affirme également que « l'encéphale et les hémisphères du cerveau eux-mêmes “consistent en un certain nombre d'organes totalement différenciés, dont chacun possède une fonction propre, tout en restant dans la connexion la plus intime avec les autres” » (Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, éd. cit., p. 111).

⁷⁷⁰ Bergson expliquait déjà que la mémoire n'était pas un contenant, mais un processus : « Il ne faut pas croire en effet que la mémoire soit un réceptacle aux parois élastiques et qui va grossissant à mesure qu'on l'emplit davantage. [...] Qu'est-ce donc qui se développe q[uan]d on développe sa mémoire ? Ce n'est pas la capacité de la mémoire, c'est la faculté d'apprendre, c'est-à-dire d'organiser, de “systématiser” ce qu'on apprend. » Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 131.

⁷⁷¹ Pour Linda Stillman, « le décervelage est, finalement, une métaphore du mécanisme de l'imagination et de l'écriture » (Linda Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », EA, n^{os} 25-28, « Jarry et C^{ie} », SAAJ, mars 1998, p. 112).

⁷⁷² Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, éd. cit., p. 46.

l'expérience tout ce qui est secondaire pour les transformer en symboles, « les impressions visuelles se succédant avec assez de rapidité pour qu'on n'en retienne que la résultante et surtout qu'on vive et ne pense pas⁷⁷³ ». La création est désormais abandon au Vivre, à la démultiplication de soi par les expériences, dans la mesure où il permet de trouver une centralité singulière et dynamique.

La mémoire-oubli ou Machine à Décerveler, qui détruit les souvenirs contingents et libère l'esprit de l'auteur, peut alors devenir la méthode idéale pour atteindre l'« Éternité », selon l'orthographe de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (1898), ce lieu sans temps et sans espace à partir duquel il peut, libéré de toute contingence, se faire l'égal de Dieu ou du fœtus (OC I, p. 724). Effacer la multiplicité des expériences, abstraire les souvenirs du secondaire et du particulier permet de retrouver la centralité idéale et dynamique de l'esprit, ce point magnétique décrit par Ribot. Le véritable génie n'a que faire des souvenirs : « ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première [...], uniprimauté qui contient tout⁷⁷⁴. » En effaçant ses souvenirs, le génie se transporte en absolu, il devient l'équivalent de Dieu, omnipotent, virtualité totale. Il échappe à la linéarité des phénomènes psychologiques pour se concentrer en un point magnétique ; c'est depuis cet emplacement qu'il peut écrire l'œuvre idéale de suggestivité. On retrouve ici l'idée d'abstraction du concret⁷⁷⁵ ; mais, loin de déposséder l'auteur de sa personnalité, cette abstraction le rapproche d'une centralité idéale de son Moi.

Le sommeil et la mort, comme nous l'avons déjà montré, sont des modes de l'absolu. Selon la théorie de l'inconscient de Jarry, c'est parce qu'il est *oubli* que le sommeil permet d'atteindre un état de potentialité absolu. Le Léthé, le fleuve de l'oubli, baigne également les rives des songes. Si « Emmanuel Dieu se sert du sommeil, vieux Léthé, comme d'éternité provisoire » (AA, OC I, p. 920), c'est parce que le sommeil, plongée provisoire dans la nuit sans souvenir, est une forme de l'oubli qui ordonne les souvenirs pour ne conserver que la trace essentielle des expériences. Le sommeil, la mort, la nuit sont autant de synonymes du retour pendulaire qui efface les déterminations pour atteindre un état de potentialité absolue. Dans

⁷⁷³ Alfred Jarry, « Cyclo-guide Miran illustré », MF, n° 82, novembre 1896 ; OC II, p. 580.

⁷⁷⁴ Alfred Jarry, « Filiger », OC I, p. 1024.

⁷⁷⁵ Voir ci-dessus, p. 160 *sqq.*

les *Jours et les Nuits*, Sengle utilise également le repos pour retrouver un état primordial, revenir à la potentialité fœtale, en effaçant les couches surajoutées des souvenirs :

La trompette finale chassait Sengle de la citerne du Léthé. Sait-on si les morts ne passent pas leur temps — ou *le Temps* — à se souvenir, rétrogradant dans la dissolution organique jusqu'à leur primordiale âme de pierre ; et si ça ne leur est pas très désagréable d'être réveillés (l'oubli nocturne étant surtout *un autre* souvenir) quand la journée d'Éternité commence ? [OC I, p. 780]

Durant le sommeil (ou la mort), l'esprit oublie, revient à un état de simplicité primordiale (symbolisée par la minéralité du squelette) qui lui permet ensuite de créer.

Le phénomène de l'inconscient est donc un processus de destruction de la contingence : tout ce qui est conscient est de l'ordre de l'aliénation. L'inconscient est une pompe à vide : une négation de tous les éléments contextuels qui laisse l'esprit du créateur libre de toutes les actualisations possibles, une Machine-à-Décerveler qui constitue l'outil de la quête d'absolu de Jarry, qui trouve dans les théories scientifiques de son époque les conditions d'un absolu relatif.

b. La machine à nier le temps.

Une autre machine incarne cette extériorisation du processus inconscient, la machine à voyager dans le temps, dont Jarry expose le fonctionnement dans un article attribué au Docteur Faustroll, le « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps⁷⁷⁶ ». Cette machine est plus précisément une machine à se mettre hors du temps, à nier toute attache : « Par les actions gyrostatiques, la machine est *transparente aux espaces successifs du Temps*. Elle ne dure pas, et conserve sans durée, à l'abri des phénomènes, son contenu » (OC I, p. 741). La machine à voyager dans le temps est une autre forme de Machine à Décerveler, destinée à effacer les éléments contingents de l'esprit pour lui rendre sa potentialité première. Jarry décrit le temps non comme une succession, mais comme un espace où les événements se produisent simultanément ; c'est notre incapacité à saisir cette

⁷⁷⁶ Dr Faustroll [Alfred Jarry], « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », MF, n° 110, février 1899, p. 387-396 ; OC I, p. 735-743. Voir Paul Edwards, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », EA, n°s 95-96, 2002, p. 69-70, et l'édition critique de ce texte p. 71-88.

simultanéité qui nous fait croire à la linéarité du temps : « Les phénomènes n’y ont pas d’avant ni d’après, et le fait que nous créons cette distinction prouve que nous sommes emportés au long d’eux » (OC I, p. 736). Pour voyager dans le temps, il suffit de se détacher des attaches physiques qui nous emportent dans une seule et même direction, celle qui va du passé au présent :

Nous nous mouvons dans le sens du Temps et avec la même vitesse, étant nous-mêmes partie du présent. Si nous pouvions *rester immobiles dans l’Espace absolu, le long du Cours du Temps*, c’est-à-dire nous enfermer subitement dans une Machine qui nous isole du Temps [...], tous les instants futurs ou passés [...] seraient explorés successivement, de même que le spectateur sédentaire d’un panorama a l’illusion d’un voyage rapide le long de paysages successifs. [OC I, p. 736]

On retrouve le vocabulaire de la promenade dans des paysages que Jarry développait dans *les Jours et les Nuits*. Avec la machine à explorer le temps, qui prend également la forme d’un vélo — « La Machine se compose d’un cadre d’ébène, analogue au cadre d’acier d’une bicyclette » (OC I, p. 739) —, Jarry propose un mécanisme permettant de jouer du mouvement (celui de gyrostats) pour mimer l’immobilité, une « MACHINE À ÊTRE IMMOBILE » (OC I, p. 737), ce qui rejoint la méthode de César-Antechrist : rouler sans cesse sur la boule du monde pour imiter la centralité divine. Ce mécanisme utilise les mêmes ressorts que l’oubli dans la synthèse psychique : il efface les éléments contingents par la vitesse, il retire l’observateur de la linéarité temporelle pour lui faire atteindre un point de vue hors du temps, la machine étant « suspendue selon une direction invariable dans l’Espace absolu » (OC I, p. 739). Elle sert à placer le voyageur temporel dans ce « Nulle Part » où se situe *Ubu Roi*, cette pièce anhistorique et par là ouverte à toutes les interprétations : « Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques⁷⁷⁷. » Les réflexions du Docteur Faustroll sur la machine à explorer le temps sont des métaphores pour penser une esthétique de la décontextualisation, visant à « mettre son œuvre en dehors du temps⁷⁷⁸ ».

⁷⁷⁷ Alfred Jarry, « Ubu Roi », *La Critique*, 20 décembre 1896 ; OC I, p. 402.

⁷⁷⁸ Alfred Jarry, « Le Temps dans l’art », OC II, p. 637.

c. l'annulation mathématique.

La virtualité est également pensée par Jarry grâce au modèle des mathématiques⁷⁷⁹. Dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, il délimite la « surface de Dieu », ou plutôt la surface du triangle dont les trois hauteurs sont l'image de Dieu, conçu ainsi selon le principe de la Trinité. Ces hauteurs forment l'image d'un Y, autre figuration, « conforme aux révélations d'Anne-Catherine Emmerich », de la croix du Christ, « *symbole* du *Verbe* de Dieu » (OC I, p. 732). Le résultat de ce calcul est paradoxal selon les mathématiques, mais logique dans la perspective de Jarry : loin d'être une surface, « Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini » (OC I, p. 734), ce qui représente une belle définition de la virtualité absolue. Le Dieu de Jarry, dont il cherche à imiter la forme, n'est pas actualisé ; il est un zéro qui peut devenir tous les chiffres, un Néant capable de prendre toutes les formes. On retrouve donc le principe selon lequel l'absence de détermination est équivalente à la toute puissance : n'être rien, c'est pouvoir être tout.

L'annulation mathématique devient alors une autre méthode de décontextualisation, d'effacement des couches supérieures de l'être pour atteindre le noyau de virtualité. La dialectique qui permet l'équivalence des contraires et l'effacement des contingences, aussi bien dans l'esprit que dans le texte, la formule de la Machine à Décerveler, est simplement celle de l'addition des signes négatifs et positifs, les doubles opposés, telle que Jarry l'expose dans le *Faustroll* : « ces deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires » (OC I, p. 730). Le résultat de cette opération, « l'œuf ou le zéro », est à la fois le non-être complet, sans aucune détermination, et l'œuf, symbole de la génération, d'où peuvent surgir tous les possibles.

Cette opération mathématique et dialectique est décrite par Jarry comme une cinématique, celle du « retour du pendule [qui] en efface l'aller » ou des « diastole et systole » du cœur, (CA, OC I, p. 281) mouvement de la Machine à Décerveler. Le processus de l'annulation mathématique permet de donner un sens aux figures du pendule, du double, de la gémellité qui abondent dans les textes de Jarry : l'addition du Plus et du Moins est un mouvement d'aller-retour, de différenciation et de synthèse, qui ramène l'être à sa simplicité primordiale. La bicyclette dans *Les Jours et les Nuits* est ainsi le moyen de multiplier les

⁷⁷⁹ Voir Matthieu Gosztola, « Les mathématiques, langue la plus abstraite et la plus absolue ? », EA, n^{os} 107-108, 2005, p. 31-41.

expériences, de faire enfler son Moi, puis par l'accélération de le resserrer le plus possible pour atteindre un point de vue atemporel. Selon les lois de l'optique auxquelles Jarry fait souvent allusion, la rapidité du mouvement crée l'illusion de la fixité par la persistance rétinienne ; la stabilité du point de vue de l'observateur en mouvement est ainsi une image créée grâce à sa rapidité — tout comme César-Antechrist et le Bâton-à-Physique produisent l'illusion de la centralité par leur mouvement d'équilibriste :

Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain cimier du géant, par delà les métaphysiques ; il est par toi l'Antechrist et Dieu aussi, cheval de l'Esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-es-Plus, cinématique du zéro restée dans les yeux, polyédrique infini.
[OC I, p. 290]

La cinématique du double opposé permet, par la persistance rétinienne, l'effacement des deux entités contraires en un « zéro » qui représente ce point de vue absolu recherché par Jarry : il y a annulation des contraires par leur vision simultanée. Jarry semble emprunter ici les formes de sa pensée au cinématographe, qui lui aussi donne l'illusion du mouvement par la persistance rétinienne⁷⁸⁰. Il faut recréer cette cinématique dans la Machine à Décerveler qu'est le texte. Comme l'absolu subjectif de chaque être humain, l'absolu du texte est le produit d'un travail d'effacement des contextes et des contingences ; les figures de doubles opposés dans le texte sont les rouages de la Machine à Décerveler, qui doivent conduire le lecteur à leur annihilation réciproque.

Les rêveries de Jarry sur la gémellité ou la bipolarité sont ainsi des variations sur la notion d'équivalence des contraires, principe fondamental de la philosophie occulte : la succession du Positif et du Négatif permet selon les occultistes l'avènement du Neutre, symbolisé par le signe de l'infini⁷⁸¹. Le résultat de l'abolition des contraires, le zéro ou « Néant pilier » (CA, OC I, p. 282) entre l'Être et le Vivre, n'est donc pas seulement un vide : il est également pour Jarry un œuf, une cellule primordiale, une monère susceptible de toutes les actualisations, un fœtus

⁷⁸⁰ Voir Maria Tortajada, « L'ombre projetée de la vitesse. Le cinématographe et la course des dix mille milles dans *Le Surmâle* d'Alfred Jarry », dans Danielle Chaperon et Philippe Moret, *Études de Lettres*, n^{os} 1-2 Actes du colloque interdisciplinaire « On a touché à l'espace », Université de Lausanne, 3-4 juin 1999, 2000, p. 109-133, et du même auteur « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry », 1895, n^o 40, juillet 2003, p. 5-23.

⁷⁸¹ Voir ci-dessous, p. 412 *sqq.*

qui se développe par scissiparité. Comme l'écrit Brunella Eruli à propos de l'œuf de Phénix de *Messaline*, le « vide qui se trouve à l'intérieur de la coquille cosmique, loin d'indiquer une réalité en négatif, exprime l'ensemble des formes qui, précédant toute distinction, ne sont que des virtualités⁷⁸² ». Une fois de plus, Jarry utilise des théories préexistantes pour justifier l'identité du virtuel et de l'actuel, et proposer des textes aussi peu actualisés que possibles.

La Machine à Décerveler du texte peut fonctionner sur ce modèle mathématique pour Jarry, et son œuvre présente plusieurs tentatives d'effacement cinématique de son caractère contingent par l'affirmation successive des contraires. La présence d'Ubu dans les *Minutes de sable mémorial*, à travers deux fragments théâtraux inscrits sous le titre d'ensemble *Guignol*, « L'Autoclète » et « L'Art et la Science », peut ainsi s'expliquer par le principe mathématique d'annulation des contraires. Ces textes humoristiques, relevant de la farce, à travers un comique de mots et de gestes emprunté au Guignol, sont mis au même niveau que les autres poèmes du recueil. Comme dans la liste des livres pairs du Docteur Faustroll, cette structuration du recueil assure la parité, c'est-à-dire l'égalité de valeur, entre tous les poèmes du recueil. C'est la coexistence de poèmes symbolistes et des obscénités du Père Ubu qui joue le rôle des contraires, la lecture du recueil devant produire le mouvement qui en libère les potentialités. Jarry emprunte cet hétéroclisme à la poétique décadente : dans *Irénée*, paru dans les *Essais d'art libre* en 1892⁷⁸³ puis dans ses *Œuvres posthumes*, Aurier juxtapose de la même manière des niveaux de langues différents, par la rencontre inattendue d'un androgyne idéal et d'une famille bourgeoise initiée au matérialisme scientifique :

IRÉNÉE

Es-tu le monstre aimé que l'Archange a maudit ?
Es-tu l'Hermès fatal qui doit briser ma lyre,
Qui doit faner mes lys ?...

LE PROFESSEUR CUBITUS

Je crois qu'elle délire.
Il faut la faire boire... Allons, Briséis, cours
Au village voisin demander le secours

⁷⁸² Brunella Eruli, « Le Phénix du texte », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 195.

⁷⁸³ Albert Aurier, « Irénée », *Essais d'art libre*, novembre 1892, p. 158-200.

De quelque verre d'eau pour éteindre sa fièvre⁷⁸⁴.

Ce mélange des genres, emprunté à la culture populaire⁷⁸⁵, est typique des écrivains qui fréquentent *Le Chat Noir* et les soirées décadentes, comme Laforgue ou Tailhade ; Évanghélia Stead fait d'ailleurs de l'hybridité monstrueuse le thème central de la Décadence⁷⁸⁶. Cette *dispositio* créatrice n'est qu'un autre nom pour le collage textuel, que Brunella Eruli a étudié chez Jarry⁷⁸⁷.

Ce principe est encore plus manifeste dans la structure de *César-Antechrist*, dont « l'Acte terrestre » central est composé d'une version légèrement plus courte d'*Ubu Roi*. La farce est mise au même plan que la poésie hermétique du reste de la pièce, et son sens est totalement modifié par le contexte, faisant d'Ubu une incarnation terrestre de l'Antechrist. Le texte doit par ce moyen rejoindre le point de concentration absolu, devenir l'œuvre parfaite qui contient la totalité du monde et qui l'efface par un mouvement de balancier, laissant le lecteur libre de toutes les actualisations sémantiques possibles. Il s'agit d'une autre forme d'effacement contextuel, qui rejoint par là la virtualité totale, but de l'auteur modèle de Jarry.

d. La digestion alchimique.

L'œuf aux virtualités infinies dont Jarry fait mention est à rattacher à la thématique alchimique qui traverse son œuvre : dans le vocabulaire des alchimistes, « l'œuf philosophique » représente le récipient de verre du Grand Œuvre, où s'effectue la coction qui permet de synthétiser la pierre philosophale⁷⁸⁸. L'alchimie est une autre méthode de synthèse abstraite qui génère des objets aux virtualités infinies, et Jarry convoque fréquemment les objets de la quête philosophale pour représenter le travail de l'écrivain.

La digestion, conçue comme un processus alchimique, devient ainsi un modèle du fonctionnement de l'esprit. L'œuvre n'est pas un produit de l'esprit, mais un simple rebut. En

⁷⁸⁴ Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893, p. 373. Voir Brunella Eruli, « Tra simbolismo e patafisica : Irénée di Albert Aurier », art. cité.

⁷⁸⁵ Voir Henri Béhar, « La culture potachique à l'assaut du symbolisme. Le cas Jarry », *Europe*, n°s 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 30 sqq.

⁷⁸⁶ Voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, éd. cit., p. 45 sqq.

⁷⁸⁷ Voir Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit. ; « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », 1986-3, p. 51-66 ; « Sur les sources classiques de *Messaline* : collages et montages », EA, n°s 1-2, mai 1979, p. 71-87.

⁷⁸⁸ Voir par exemple Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Chacornac, 1891, p. 58.

effet, dans la mesure où le génie se forme par l'expulsion du contingent, grâce à l'oubli, l'œuvre n'est plus qu'une pellicule de souvenirs rejetée par l'esprit de l'auteur. La peur de l'influence se transforme ainsi pour Jarry en méthode de création : si la pensée d'autrui risque de modifier la solitude de la monade du génie, il suffit de s'en débarrasser en la transformant en texte, selon les théories exposées dans « Être et Vivre » : « Insinué en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé loin de vous, il sera cru votre excrétion » (OC I, p. 343). L'excrétion de l'esprit, le rebut qu'est l'œuvre d'autrui une fois digérée par l'esprit de l'écrivain, devient ainsi le produit, l'œuvre elle-même — et les premiers textes de Jarry semblent des applications de cette théorie aux œuvres de Gourmont et de Lautréamont, que Jarry semble plagier pour s'en défaire. Dans cette perspective, la réalisation littéraire perd son caractère central : ce qui compte en premier lieu, c'est d'exercer son esprit, c'est de se défaire de l'influence d'autrui, c'est de transformer sa pensée pour l'amener à la simplicité divine. L'œuvre n'est que le déchet du processus de synthèse abstractive qui place l'homme au centre de son monde et lui donne une virtualité absolue, le rendant semblable à un dieu.

Cette théorie, qui ne voit dans l'œuvre qu'une forme excrémentielle secondaire⁷⁸⁹, transparaît encore dans *Les Jours et les Nuits* : « servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi » (OC I, p. 770). Il s'agit bien là d'un processus d'« assimilation », de digestion, les matériaux fournis par la promenade accélérée en bicyclette étant qualifié d'« aliments ». Comme les organes digestifs, inférieurs, la mémorisation est un processus inconscient et souterrain, consistant à trier, épurer l'apport de l'extérieur pour ne conserver que les éléments qui peuvent, par recombinaison, servir à augmenter son propre être, afin de se faire génie. Dans cette conception, l'excrément est véritablement un déchet, un surplus pour l'esprit dont la mémoire se déleste comme l'organisme rejette ce qu'il ne peut assimiler, dans les « oubliettes de la mémoire », en l'effaçant. En refusant de contempler les paysages, en effaçant par la vitesse les éléments secondaires de sa perception, Sengle accélère le processus de digestion de son esprit en lui servant des objets déjà simplifiés, des images déjà synthétisées.

⁷⁸⁹ Voir à ce sujet l'assimilation de l'œuvre et des excréments analysée par Michel Arrivé, « *Ontogénie* ou la métasémiotique sous-jacente », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 21-38.

La conception d'une œuvre entièrement suggestive passe ainsi par l'effacement des contingences en soi. Cette ascèse spirituelle emprunte son mode de fonctionnement à l'alchimie, comme le montre un article plus tardif de Jarry (publié en 1903), consacré à *Toomai des éléphants* de Georges d'Esparbès :

Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne 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. [OC II, p. 393]

Jarry rejette ici le modèle de l'assimilation, de l'ontogénie, pour un phénomène de transmutation alchimique. Comme dans le phénomène de la nutrition, il y a déjection lors de la lecture — et le déchet, ici, c'est l'œuvre, conçue comme un rebut, ce qui reste après que l'esprit a distordu les textes dont il s'est nourri. Ce processus est toujours inconscient pour Jarry :

Il va sans dire que toutes ces opérations cérébrales sont, de façon absolue, inconscientes : la conscience subsistant dans le fonctionnement d'un organe signifie qu'il a besoin d'être surveillé... parce qu'il ne sait pas encore marcher tout seul ! [OC I, p. 394]

Il s'agit d'un souvenir précis des cours de Bergson sur l'habitude, qui permet l'amélioration des actions humaines :

Par l'habitude en effet, les actes qui étaient d'abord voulus et conscients, deviennent inconscients et autom[atiques]. C'est sous cette forme qu'ils se conservent. L'activ[ité] volontaire et consciente d'abord occupée à les produire, reste libre dès lors de se fixer sur autre chose. Elle utilisera les mouv[emen]ts et actes automatiques, les dispositions acquises pour opérer des synthèses d'ordre supérieur. [...] L'objet de notre activité est de [plus] en [plus] haut à mesure qu'un [plus] g[ran]d nombre d'actes sont descendus de la sphère de la conscience à celle de l'automatisme⁷⁹⁰.

⁷⁹⁰ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 134-135.

On peut donc parler d'une alchimie de la lecture chez Jarry : les textes d'autrui sont déconstruits par une lecture qui leur impose ses propres structures, l'alchimie étant justement ce principe de déconstruction du réel pour en retirer les éléments primordiaux, qui sont recomposés en une forme de plus grande valeur, « dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux ». L'outil de cette lecture, c'est ce que Jarry nomme la Machine à Décerveler : une tournure d'esprit mécanique et inconsciente, une machine destinée à lire les œuvres d'autrui sans subir leur influence. En faisant passer ses lectures dans la Machine à Décerveler de son esprit, Jarry cherche à effacer tout ce qui les fait personnelles, tout ce qui les rattache à leur origine, pour en modifier le sens et les placer en absolu, pour les transformer en paroles orphelines. La déformation dont il est question est à rapprocher de celle que prônaient divers écrivains symbolistes : elle est une méthode pour créer une œuvre personnelle en inscrivant son individualité perceptive dans son œuvre. Charles Morice loue ainsi chez Gauguin la capacité à rendre sur ses toiles moins des objets qu'une vision particulière, dans une prose qu'on pourrait croire tirée des *Jours et les Nuits* :

Le peintre et le poète sont les révélateurs de la conception qu'ils ont de l'infini. Pour cette révélation tous les moyens qu'ils jugent propres sont légitimes. Parlons, ici, seulement des moyens des peintres. De leur cerveau la pensée s'est projetée avec une inappréciable rapidité dans le spectacle — visage ou paysage — qu'ils ont sous les yeux, et pour y retrouver, pour extraire cette pensée de ce spectacle, ils déblayent, simplifient, synthétisent, ils écartent tout ce qui leur pourrait dérober la claire vue de l'objet, déforment, c'est-à-dire redressent tout ce qui voudrait leur donner le change sur la réalité de l'objet⁷⁹¹.

Il ne peut donc y avoir création littéraire que dans la mesure où il y a eu une lecture préalable : l'œuvre selon Jarry ne peut être que la transformation du texte d'autrui, sa digestion et l'excrétion d'un rebut synthétique. Ses textes assimilent souvent la lecture à un processus inconscient de digestion et de production. Les vases nocturnes et les excréments qu'ils contiennent sont « Identifiés à notre Œuvre » (Mn, OC I, p. 187), et Helga Finter a rappelé que Jarry avait fondé une partie de ses textes sur les mesures d'épandage d'excréments humains

⁷⁹¹ Charles Morice, « Paul Gauguin », MF, n° 48, décembre 1893, p. 294.

proposées à son époque, qui faisaient des déjections les germes de nouvelles productions⁷⁹². On peut citer la scène de lecture / défécation de l'Évêque marin Mensonger dans le chapitre XXX des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (OC I, p. 706-708). Pierre Loti, sous la forme d'un « cul-de-jatte palmé », tend à l'Évêque une édition du *Livre de la pitié et de la mort*, un recueil de nouvelles paru en 1891, pour accompagner « ses affaires » ; Jarry transcrit la lecture de l'Évêque, entrecoupée d'onomatopées que l'on retrouve chez Rabelais⁷⁹³ (« Brr... brr... brr... brrr... chen... hatsch... ») ; le titre de l'une des nouvelles ainsi transposée, « Tante Claire nous quitte », devient « MORT DE LATENTE OBSCURE », et les citations entrecoupées sont choisies pour leur sens scatologique virtuel. Jarry valorise par exemple les champs lexicaux de l'abîme, de la nuit, des larmes douloureuses... On assiste à une transposition du texte de Loti dans une perspective scatologique, qui assimile la lecture à une production d'excréments : Jarry crée un nouveau texte, avec un sens tout à fait différent du texte de départ, en effaçant des éléments secondaires pour ne conserver que les extraits qui correspondent à son dessein. La synthèse digestive alchimique est donc la création d'une œuvre abstraite, débarrassée de ses éléments secondaires, ouverte à toutes les interprétations possibles — mais cette création n'est qu'un phénomène accessoire, une conséquence secondaire du travail d'ascèse spirituelle du génie.

Autre forme d'excrétion, l'éjaculation fonctionne de la même manière ; c'est ainsi que Jarry décrit l'acte créateur dans *Les Jours et les Nuits* :

Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat. [OC I, p. 793-794]

La production littéraire est inscrite dans le reste des processus organiques de l'humanité, elle est une forme d'éjaculation après une assimilation d'aliments physiques et une période de sommeil, représentant une incorporation inconsciente d'aliments psychiques. L'esprit est un organisme qui se reproduit par une forme d'éjaculation qu'est la création littéraire ; tous ses processus, comme les processus organiques, se font inconsciemment, à un niveau inférieur de conscience. La Machine à Décerveler est donc aussi une machine à digérer, à lire et à produire,

⁷⁹² Helga Finter, « Ubu hétérologue », EA, n^{os} 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 37 *sqq.*

⁷⁹³ Voir par exemple dans « La harangue de maître Janotus de Bragmardo faite à Gargantua pour recouvrir les cloches », ou l'on peut lire des onomatopées comme « Hen, hen, hasch » (François Rabelais, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 51, chap. XIX).

un athanor⁷⁹⁴ inconscient. La conception de l'esprit de Jarry le conduit à une forme d'œuvre en absolu, dépourvue d'aspérités, c'est-à-dire de tout contexte précis, excrément de l'esprit produit par une lecture aux mécanismes de digestion inconscients qui créent un objet semblable à l'esprit du génie, une œuvre hors du temps.

La Machine à Décerveler est donc une méthode de lecture. Il s'agit de lire l'œuvre d'autrui selon sa propre perspective, de lui appliquer son point de vue pour en déformer le sens. Tous les phénomènes inconscients décrits par Jarry peuvent donc être considérés comme des modèles herméneutiques : il conçoit le sens d'un texte comme une création personnelle subjective, résultat à la fois du texte comme « entraîneur » (OC II, p. 394) et de ses propres mécanismes inconscients de lecture. La lecture selon soi, c'est-à-dire pour Jarry dans une perspective absolue, est une méthode suffisante de création par la déformation ; toute création est une lecture, c'est-à-dire un processus de transformation des informations externes en une œuvre, qui elle-même devient un nouveau texte à lire. Placé dans une perspective absolue, le génie crée en rejetant, transformé par le broyage de la Machine à Décerveler, un objet décontextualisé et disponible pour toute interprétation.

Ce processus alchimique est décrit de manière métaphorique dans le texte critique que Jarry consacre au peintre Filiger :

Toute théorie étant fausse parce que théorie, n'en exposons pas — ou plus — de l'art de Filiger. 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. [OC I, p. 1025]

Il faut noter que la réflexion procède toujours chez Jarry par collusions d'images ; seul le passage par la forme des objets permet de comprendre ce qui pourrait sinon apparaître comme un simple jeu verbal insignifiant. L'amalgame d'images qu'il propose ici part de la forme du sablier pour représenter l'expérience humaine, et plus particulièrement celle du créateur. Pour Jarry, l'artiste est une forme d'insecte, qui distille son œuvre à partir de la réalité, transformée en nectar par une opération d'abstraction. Le fourmilion, au fond de son piège conique,

⁷⁹⁴ L'athanor, le fourneau des alchimistes, fait partie du « bestiaire » de Jarry – il apparaît en effet comme un personnage dans les *Almanachs du Père Ubu* ; voir par exemple Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), dans OC I, p. 552 *sqq.*

incarne l'esprit créateur, qui piège le monde pour mieux s'en repaître, l'attirant à lui pour le former selon son goût⁷⁹⁵. Jarry compare par ailleurs le corps de la fourmi avec la forme d'un sablier : « nous marchions laissant passer l'heure coulant des sabliers, géantes fourmis » (Mn, OC I, p. 233) ; le piège du fourmilion est lui-même un sablier, extériorisation de sa forme, le sablier étant l'image de l'esprit synthétisant par la condensation du sable qui passe par le goulet central (Figure 7). Selon les bestiaires antiques et médiévaux, le fourmilion est également un chercheur d'or ; Albert le Grand, dans son *De Animalibus*, compile plusieurs légendes sur cet animal⁷⁹⁶, qui trouvent leur origine chez Hérodote :

On trouve dans ces déserts et parmi ces sables des fourmis plus petites qu'un chien, mais plus grandes qu'un renard. [...] Ces fourmis ont la forme de celles qu'on voit en Grèce ; elles se pratiquent sous terre un logement. Pour le faire, elles poussent en haut la terre de la même manière que nos fourmis ordinaires, et le sable qu'elles élèvent est rempli d'or⁷⁹⁷.

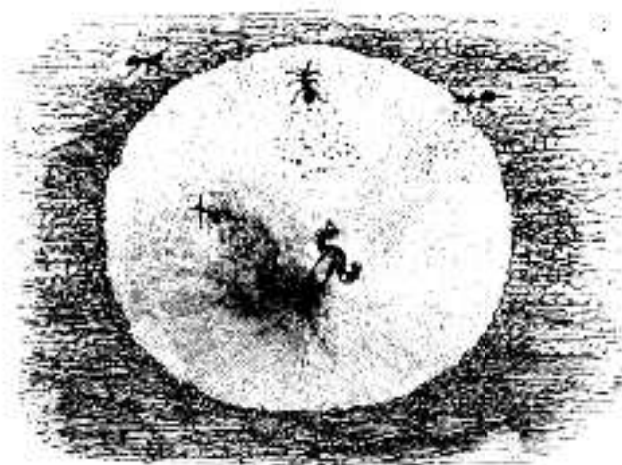


Figure 7. Entonnoir du fourmilion.

Le « cheval d'Espagne » apparaît également comme illustration d'une forme de synthèse : Jarry revient à plusieurs reprises sur l'idée que le sabot des chevaux est une forme d'abstraction,

⁷⁹⁵ Voir Paul Edwards, « Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d'Alfred Jarry », art. cité, p. 79 *sqq.*

⁷⁹⁶ Voir Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, t. II, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982, p. 209-212.

⁷⁹⁷ « Hérodote », dans Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. I, *Voyageurs anciens*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1854, p. 109. Je cite ce texte dans l'édition que Jarry utilise pour construire sa pièce *Le Vieux de la Montagne* ; voir ci-dessous, p. 441 *sqq.*

par la perte de plusieurs doigts et la conservation d'un unique ongle calleux, squelette devenant le symbole de la main⁷⁹⁸. Le sabot est aussi un objet de forme conique : comme l'entonnoir, le lys et la tanière du fourmilion, il représente un fourneau dans lequel l'expérience du monde s'accumule et s'abstrait — se distille, dit Jarry. Toutes ces images décrivent donc une seule et même opération : celle du génie qui détruit les aspects secondaires du monde pour le faire sien et créer une œuvre synthétique, en resserrant peu à peu la multiplicité de ses expériences dans l'entonnoir de son esprit — et nous verrons que la forme du cône renversé comme symbole de la synthèse réapparaît souvent chez Jarry, que ce soit dans l'ampoule du sablier ou dans la spirale du typhon.

Le résultat de cette synthèse alchimique est un absolu relatif : l'expérience, distillée, est déformée selon les idiosyncrasies de l'esprit du génie ; elle remplit le bocal du fœtus qu'est notre âme en prenant sa forme :

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 [sic] âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence. Tels les anges d'Albert Dürer expriment au cristal coulé le sang du botrus crucifié, et l'Imagerie l'heureuse bénédiction de l'arc-en-ciel foré par la lance aux toits des maisons⁷⁹⁹.

Comme les anges distillent le vin du corps du Christ dans un récipient de cristal, le génie synthétise le monde dans l'entonnoir de son esprit, devenant lui-même un infini en puissance et le centre de son univers, un absolu relatif. À l'abstraction de l'œuvre idéale impersonnelle, Jarry oppose l'œuvre du génie qui élève l'accidentel au niveau de l'absolu.

C'est évidemment dans le regard que se concentre l'expérience, que se synthétise l'or alchimique. Dans les *Minutes de sable mémorial*, les yeux du hibou ont des reflets métalliques qui assurent leur pouvoir hypnotique :

Tout vêtu de drap d'or frisé, contemplatif,
Besicles d'or armant son nez bourbon, il trône.

⁷⁹⁸ Voir Alfred Jarry, « Phonographe », Mn, OC I, p. 185-6, *La Revanche de la nuit*, OC I, p. 261 et GOF, OC I, p. 701.

⁷⁹⁹ Alfred Jarry, « Filiger », OC I, p. 1025-1026.

À l'entour se presse un cortège admiratif

Que fait trembler le feu soudain de son œil jaune. [OC I, p. 179]

Il en est de même pour la mandragore, plante des alchimistes, homoncule qui résume le monde en elle : « Mes yeux sont des lacs ; mes lourdes paupières sont faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or. [...] Les yeux des hiboux m'ont souvent fixé : éternellement ils resteront d'or » (OC I, p. 176). L'or alchimique est un objet condensé comme les aime Jarry : une très petite quantité d'or a une grande valeur. Dans son bestiaire, le hibou devient ainsi une sorte de pierre philosophale, une image centrale qui permet de connecter plusieurs réseaux de significations, une clef d'interprétation : « j'ai épluché jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête, qui est notre mercure philosophique, notre Terre Sigillée, avec laquelle nous réchaufferons notre Or⁸⁰⁰ » (OC I, p. 1007).

Les matières précieuses sont ainsi d'autres incarnations de la monère, du fœtus qui condensent une virtualité infinie dans un espace minimal. On retrouve le double phénomène de la concentration et de la diffraction, de la synthèse et de la différenciation, dans le diamant. Le diamant mime à la fois l'action de l'écriture et de la lecture idéales selon Jarry, et il devient logiquement l'emblème principal du « Linteau » : l'œuvre du génie est « simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (OC I, p. 172). Comme le charbon devient diamant par concentration, l'artiste produit une œuvre synthétique en la débarrassant du superflu. L'auteur est lui-même un diamant, concentrant la lumière provenant de toutes ses facettes en un point central de luminosité synthétique. La diffraction, au contraire, représente la capacité du diamant à renvoyer la lumière en tous sens — ou, pour ce qui est d'un texte, à proposer une multiplicité de sens possibles — ; c'est sa potentialité, sa virtualité, qui doivent permettre une suggestion infinie. Jarry considère, comme Mallarmé⁸⁰¹, les mots comme des polyèdres, des diamants à plusieurs faces : chaque sens correspond à une face. Le but de son œuvre est de tenter de montrer simultanément toutes les faces des mots, ou

⁸⁰⁰ Jarry plagie ici un passage de *La Clavicule* de Raymond Lulle, célèbre traité d'alchimie : « Le vase s'étant refroidi, tu l'ouvriras et tu y trouveras ta matière sublimée, blanche, c'est notre Terre Sigillée, c'est notre corps sublimé, élevé à une haute dignité, c'est notre Soufre, notre Mercure, notre Arsenic, avec lequel tu réchaufferas notre Or, c'est notre ferment, notre chaux vive et il engendre en soi le Fils du feu qui est l'Amour des philosophes » (Raymond Lulle, *La Clavicule*, dans Albert Poisson (trad.), *Cinq Traités d'alchimie*, Chacornac, 1890, p. 41).

⁸⁰¹ Voir ci-dessus, p. 149 *sqq.*

plutôt de conduire le lecteur à déplier tous les sens à partir du squelette ou linéament qu'il a tracé sur le papier, en lui rappelant que ce qu'il voit n'est qu'un objet synthétique plein de potentialités à dévoiler : « 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 et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (OC I, p. 173). Le choix du terme « scrupules » pour désigner les poids de la balance n'est d'ailleurs pas anodin, dans la mesure où ce mot peu usité apparaît souvent dans un contexte alchimique. L'alchimie, avec son processus de purification, de coction et de production d'une pierre philosophale capable de transformer tout métal en or, de donner de la valeur à quelque objet que ce soit, représente ainsi une image essentielle de la création selon Jarry : un procédé de réutilisation d'éléments provenant d'expériences antérieures, sous une forme abstraite suggestive pour le lecteur. La pierre philosophale synthétise ce processus spirituel ; le Docteur Faustroll en possède une au doigt, mais la véritable pierre philosophale est celle qui constitue son cerveau, capable de transmuter toute chose en or : « Il me serait aisé de transmuter toutes choses, car je possède aussi cette pierre (il me la fit voir au chaton d'une de ses bagues), mais j'ai expérimenté que le bénéfice ne s'en étend qu'à ceux dont le cerveau est cette pierre même (par un verre de montre enchâssé dans la fontanelle de son crâne, il me fit voir cette pierre une seconde fois) » (OC I, p. 711-712). La transmutation philosophale est la méthode de synthèse des créateurs, qu'ils soient littérateurs ou peintres, comme Van Gogh :

Quand Vincent van Gogh eut déluté son creuset, et refroidi la masse en bon état de la vraie pierre philosophale, et qu'au contact de la merveille faite, ce premier jour du monde, réelle, toutes choses se transmutèrent au métal-roi, l'artisan du grand-œuvre se contenta de traire de l'utilité de ses doigts la somptuosité pointue de sa barbe lumineuse, et dit : « Que c'est beau le jaune ! » [OC I, p. 711]

Jarry propose par cette image une méthode de *réappropriation de ses influences*. On se souvient que la grande question de l'essai « Être et Vivre » est celle de l'autonomie d'un écrivain, de sa capacité à conserver sa singularité, de la façon dont il peut éviter les influences sur son travail. Or « Être et Vivre » affirme que l'écriture est nécessairement une forme d'abandon à l'altérité, de dépossession : publier, c'est aussi lire et être lu, c'est accepter d'entrer dans une communauté avec ses règles et ses références. La monade idéale de l'esprit souffre

forcément de cette pénétration qui risque de la transformer en autrui. Jarry comprend ici la nécessaire aliénation de l'écrivain, qui adopte les façons d'agir propre à la communauté qu'il souhaite pénétrer s'il veut y être reconnu en tant qu'écrivain⁸⁰². L'écriture relève nécessairement du plagiat, de l'imitation, de la dépossession ; pour légitimer ses efforts et affirmer une originalité obligatoire dans le milieu symboliste (l'originalité étant la caution que Gourmont pose à la condition de créateur), Jarry se voit forcé de se forger un *ethos* permettant d'accepter le plagiat et l'imitation tout en se posant comme le dieu de son univers — de faire correspondre la Vie de relation et l'Être détaché de tout lien, pour reprendre les termes de l'alternative tels qu'il les pose. Les écrivains qui échouent se voient condamnés à la dépossession : incapables de digérer les éléments de leurs lectures, ils font une œuvre fécale, ils deviennent des rebus de l'espace littéraire. C'est le sens que l'on peut donner à l'« Ile-de-Bran » visitée par le Docteur Faustroll, constituée du cadavre en putréfaction du « Baron Hildebrand de la mer d'Habundes », sous lequel on peut reconnaître Louis Lormel (dédicataire du chapitre), le directeur de *L'Art littéraire* où Jarry fit ses débuts dans les petites revues. Cette île « stérile et désolée » (OC I, p. 676) est l'image de l'écrivain victime de ses lectures : « putréfié [...] du cerveau », voué à l'« inertie », il fait lui-même œuvre excrémentielle, incapable de transmuier ses influences en œuvre nouvelle.

Les théories alchimiques de Jarry constituent une méthode pour parasiter les codes littéraires symbolistes afin d'autoriser l'absolu relatif, pour faire lire comme une œuvre absolue ce qui n'est que le résultat d'une activité de lecture accidentelle. Moins qu'une stratégie solidement établie de perversion de l'institution littéraire, il s'agit de ce que Michel de Certeau appelle une « tactique⁸⁰³ ». Grâce à l'image de l'alchimie, Jarry transforme en œuvre ce qui n'est au départ que le reflet immédiat et contingent d'une activité de lecture buissonnière. De la même manière, ses écrits antérieurs, ses images littéraires, sont des figures en devenir prises dans un jeu de relecture, de réagencement, de réévaluation continu et dans une logique de systématisation progressive. Il s'agit d'un jeu avec le contingent, que Jarry identifie au *clinamen*. Jarry ne fait ici, en définitive, qu'accepter la condition naturelle de toute lecture et

⁸⁰² Comme le rappelle Pierre Bourdieu, « chaque univers savant a sa *doxa* spécifique, ensemble de présupposés inséparablement cognitifs et évaluatifs dont l'acceptation est impliquée par l'appartenance même » ; cet « habitus spécifique [...] s'impose aux nouveaux entrants comme un droit d'entrée » (Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes* (1997), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2003, p. 144-145).

⁸⁰³ Voir ci-dessus, p. 65.

de toute écriture, qui est un jeu avec les normes et la bibliothèque personnelle de chaque lecteur⁸⁰⁴.

Le hasard de ses expériences successives de lecteur est ainsi nié ; il n'est plus besoin de fermer son chapeau « hors-de-forme », de calfeutrer le phare de son esprit monadique : le « vin » de l'expérience de l'influence d'autrui ne sert plus que de matériau pour une reconstruction systématique du monde selon la forme spécifique de son propre esprit. Jarry utilise l'alchimie comme une métaphore pour légitimer le plagiat et la réécriture tout en affichant l'image d'un auteur omnipotent et singulier.

e. L'X.

Le principal problème de l'esthétique de Jarry peut ainsi être ramené à celui de la production d'images polysémiques, susceptibles d'être imposées sur les objets pour les métamorphoser. La synthèse abstractive qu'il décrit dans des termes biologiques ou mathématiques consiste à ramener les objets de son expérience à leur forme essentielle, ou pour utiliser le vocabulaire de Jarry, à leurs « linéaments » (GOF, OC I, p. 669) : un entrelacs de lignes élémentaires, qui délimite une multitude de possibles. Qu'est-ce qu'un linéament ? C'est une sorte de structure squelettique (et l'on sait la fascination de Jarry pour les squelettes dans les *Minutes*, formes synthétiques d'un être, seule trace après la mort), un objet condensé qui est capable de toutes les virtualités ; une forme de symbole à la structure souple, susceptible de suggérer quoi que ce soit. Le linéament est ce qui reste de l'abstraction des formes secondaires des objets, de l'effacement de leurs caractéristiques spécifiques et contingentes, pour ne laisser qu'un squelette pouvant symboliser une multitude d'objets. On trouve d'ailleurs une telle utilisation du terme « linéament » compris comme les éléments essentiels et les germes virtuels d'une totalité mystérieuse avant Jarry, chez Victor Hugo par exemple⁸⁰⁵. Le linéament est le nom que Jarry donne à ce concentré de signification qu'est l'œuvre véritable. Il cherche à

⁸⁰⁴ Pour Michel de Certeau, le lecteur non institutionnel est celui qui « ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de signification » (Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 245). Voir Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Les Éditions de Minuit, 1986.

⁸⁰⁵ Voir en particulier la récurrence de ce terme dans *Les Travailleurs de la mer*, où les linéaments désignent toutes les réalités dangereuses, condensées dans des formes virtuelles, comme la tempête, et surtout la pieuvre, incarnation du Mal absolu par son absence de forme, sorte de néant ambulante.

ramener différents objets à une forme essentielle, qu'ils partagent tous et qui motive ainsi leur rapprochement. L'une des formes les plus fécondes chez Jarry, particulièrement dans ses premiers écrits, est celle de l'X, croix qui essaime aussi bien au niveau de l'image qu'à celui de la lettre et du sens, déjà étudiée en partie par Michel Arrivé⁸⁰⁶.

On a déjà vu l'importance de l'X dans l'espace littéraire symboliste⁸⁰⁷. La forme graphique de l'X peut ainsi devenir un symbole de l'absolu. Le principe d'abstraction de l'X est d'ailleurs noté par Jarry dans *L'Amour absolu* : « Et le souvenir définitif de la classe des Minimes se schématisa en Xavier, les traits oubliés pour la substitution linéamentaire de l'X qui blanchioie, aux portails des enterrements, sous les têtes humaines des tentures » (AA, OC I, p. 934). On retrouve ici la mémoire-oubli, qui schématise tout un souvenir dans une forme abstraite, celle de l'X. Le choix de l'adjectif « linéamentaire » n'est évidemment pas fortuit ; l'X est pour Jarry un linéament primordial, une forme à partir de laquelle il développe une quantité impressionnante d'interprétations. L'X devient une sorte de signe absolu : Jarry recherche des objets capables d'être ramenés à l'X, d'emprunter sa forme linéamentaire pour devenir autant d'images de l'absolu, telle la « silhouette cristallisée d'X » d'Achras lorsqu'il est mis à mort par les palotins (OC I, p. 185).

Premier absolu, celui de la mort, désignée à travers la croix des tombeaux, présente également dans les illustrations des *Minutes*, ou celle formée par les fémurs sur lesquels reposent les têtes de mort dans les représentations traditionnelles (Figure 8) ; ainsi du dernier tercet du sonnet « Animal » tiré des « Trois meubles du mage surannés », où c'est le graphème X qui représente à la fois une croix, des fémurs croisés et le Grand Œuvre :

Car il déchiffre sur les tombes l'avenir,
Rêvant la nuit devant les X philosophales
Des longs fémurs croisés en siestes triomphales. [OC I, p. 179]

Les bras croisés, image récurrente des *Minutes*, symbolisent souvent la mort : « j'entrai dans une morgue immense, où les morts dormaient en postures repliées, les bras croisés » (OC I, p. 195).

⁸⁰⁶ Voir Michel Arrivé, *Lire Jarry*, éd. cit., p. 67-85.

⁸⁰⁷ Voir ci-dessus, p. 128 *sqq.*



Figure 8. Crâne aux fémurs croisés.

Deuxième absolu représenté par l'X, celui du Christ, à la fois Christ sur la croix et Christ inscrivant dans son nom même le khi grec, par ses initiales grecques « I. XP. », telles que les note Jarry dans un article sur « Les clous du Seigneur » dans *L'Ymagier* (OC I, p. 982-983). Une autre figure christique est celle du papillon épinglé sur la planche de l'entomologiste : avec ses ailes qui forment une croix, il mime l'immobilité du Christ. Le papillon mort devient un emblème de la rigidité idéale : le but de l'auteur est de parvenir à figer en quelques poses choisies le mouvement du lépidoptère pour en fixer l'essence, comme les peintres fixent sur leurs toiles l'essentiel de leurs modèles :

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). [OC I, p. 1025]

L'épingle du papillon est un équivalent de la mise en bocal du fœtus : il fige le Vivre en Être, il autorise la suggestion à partir d'une forme simplifiée.

L'X, c'est aussi l'araignée : « l'X de l'araignée tétrapode » (Mn, OC I, p. 237). L'araignée au centre de sa toile est une image de la divinité, du marionnettiste qui tient tous les fils du monde en un point concentré. Dans les gravures de Jarry et dans *César-Antechrist*, l'X est encore une autre forme du sablier, qui représente lui aussi un absolu, celui du temps⁸⁰⁸ ; c'est encore une simplification du signe de l'infini, (∞), qui symbolise également, dans la Kabbale mystique, la couronne, Kether.

Or, dans *César-Antechrist*, le crâne de l'Antechrist, perforé selon ses sutures sagittales, prend la forme de cette couronne mystique, à la fois sablier, couronne et signe de l'infini ; on

⁸⁰⁸ Voir ci-dessous, p. 312 *sqq.*

retrouve d'ailleurs la couronne-sablier dans les gravures alchimiques représentant Chronos (Figure 9).



Figure 9. Le sablier couvre-chef de Chronos.

Cette couronne est le point de bascule entre les forces positives et négatives à l'œuvre dans l'univers, point de concentration, tout comme le goulet du sablier est le lieu où le sable du monde se rassemble synthétiquement. Jarry réutilise ici des constellations analogiques préexistantes, auxquelles il rattache ses textes et ses dessins pour les enfler d'un sens supplémentaire. Son œuvre peut d'une certaine façon être considérée comme une forme de parasitisme de codes et symbolismes antérieurs, qu'il utilise pour motiver davantage les analogies formelles et sémantiques qu'il construit ou suggère. L'X représente donc une abstraction sur plusieurs niveaux qui permet de faire correspondre l'image des objets à leur nom, à leur signification, à leur symbolisme par l'effacement de leurs détails. Le linéament fonctionne comme un signe total, qui peut être lu aussi bien sur un plan graphique, linguistique, symbolique ou encore analogique — c'est l'outil d'une transposition généralisée, une sorte de nœud textuel. Chaque apparition de l'X est l'occasion de rajouter des significations à cette forme primordiale ; l'X forme donc ce que Jarry nomme un « jalon » dans

ses textes, un point fixe aidant le lecteur à s'orienter. On voit ici à quel point la pratique de Jarry est une forme de tactique littéraire, dans la mesure où ce linéament, loin d'être un diamant fixe et entièrement déterminé, est un objet dynamique, dont la signification a été gonflée tout au long de l'œuvre par l'ajout de nouvelles analogies, de nouvelles déterminations. L'image de l'œuvre synthétique, parfaite et entièrement préconstruite par l'auteur (qui aurait Tout vu dans un moment unique) n'est que plaquée après coup sur ce qui s'apparente plutôt à une création en cours. Chaque objet susceptible d'être ramené à la forme primordiale de l'X devient un linéament, et son sens rejaillit, rétrospectivement, sur tous les objets de l'œuvre de Jarry qui partagent cette forme ; le tout est de faire croire au lecteur que cela était prévu dès le début.

La construction d'un linéament ou d'un fœtus verbal passe donc par la définition du plus petit dénominateur commun *graphique* de plusieurs objets ; en ne conservant que l'essentiel, on sous-entend tout le reste, et ce qui subsiste devient le symbole *simultané* de tous les objets qui partagent une partie de leur forme avec lui. L'X devient ainsi dans l'œuvre de Jarry un « carrefour de tous les mots » ; par sa forme simplifiée, qui rappelle également la croisée des chemins, il peut symboliser une multitude d'objets, qui deviennent autant d'emblèmes de l'absolu.

f. Le phonographe.

Il n'est alors guère étonnant de voir Jarry intégrer le phonographe à ses objets littéraires de prédilection. Cette machine, symbole de la parole orpheline chez Villiers et d'autres après lui, permet en effet de mettre en scène le détachement opéré par l'écriture entre l'auteur et son texte : la voix libérée de tout gosier se fait impersonnelle, les intonations nasillardes de l'appareil effaçant paradoxalement la singularité que le phonographe était censé enregistrer pour mieux apparaître comme *la voix d'un mort*. L'abstraction des éléments contingents opérée mécaniquement par l'enregistrement du phonographe fonctionne comme l'effacement des détails par la vitesse ou comme l'oubli dans l'esprit : elle détache la voix de sa source vive, la mettant en absolu, objet de toutes les interprétations possibles, comme la « chanson obscène » qu'entend Sengle dans les *Jours et les Nuits*, devient un « chant très beau aux paroles indistinctes » en passant à travers un soupirail (OC I, p. 754-755). Cette transfiguration du

banal en chef-d'œuvre par le détachement de sa source est la principale vertu du phonographe, qui transforme la parole vive en squelette, la faisant passer de la vibration à la rigidité, du Vivre à l'Être. Le phonographe partage les propriétés du fœtus, de la monère, du crâne : « sirène minérale », sa « tête de chaux blanche » s'ouvre sur des orbites qui sont de « noires monères » (OC I, p. 186) ; il est ainsi un symbole du génie synthétique, replié sur lui-même, réduit à l'état de squelette minéral et refusant la « vie de relation ». Il peut d'ailleurs se confondre avec l'X, linéament signalant l'infini : dans « Haldernablou », l'une des voix du Chœur est « l'Œil de la Tête », pour laquelle Jarry recommande une tonalité « de phonographe ou d'ossements paralysés » (OC I, p. 214). Une fois encore, le phonographe est synonyme de rigidité, de synthétisme ; lorsque « l'Œil de la Tête » paraît, c'est sous la forme d'un *x* entouré de points de suspension :

LE CHŒUR :

...	{	La rôde, la rôde
<i>x</i>		Qui n'a ni pieds ni piaudes,
...		Qui n'a qu'une dent
		Et qui mange tous les petits enfants. [OC I, p. 223]

Le phonographe, emblème de la parole orpheline disponible pour toutes les interprétations, fonctionne selon la logique de la suggestion : les paroles qu'il enregistre sont figées, ce sont des squelettes de pensées qui regagnent la vie lorsqu'elles sont mises en relation avec la cervelle de l'auditeur par les écouteurs qui pénètrent ses oreilles :

L'inanimé froid se réchauffe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale. La vieille sirène n'était qu'en léthargie, pas tout à fait morte, car la mort se prouve à la rigueur sanglée des maxillaires. [OC I, p. 186]

Jarry utilise l'image des « parolles degelées » du *Quart livre* de Rabelais pour représenter le retour à la vie du phonographe, capable de retrouver les inflexions de la voix vivante en étant mis en marche par un auditeur. Il est intéressant de constater que les paroles gelées dont il est question chez Rabelais sont des Idées platoniciennes :

D'avantaige Antiphanes disoit la doctrine de Platon es parolles estre semblable lesquelles en quelque contrée on temps du fort hyver lors que sont proferées, gelent et glassent à la froydeur de l'air, et ne sont ouyes. Semblablement ce que Platon enseignoyt es jeunes enfans, à peine estre d'iceulx entendu, lors que estoient vieulx devenuz⁸⁰⁹.

Rabelais décrit les Idées platoniciennes comme des paroles rigides que le maître insère dans l'esprit de ses disciples, et qui attendent de dégeler lorsque ces jeunes auditeurs auront mûri. Jarry reprend à son compte ce principe d'Idées figées, incarnations de l'Être, qui attendent un cerveau dans lequel se développer : le cylindre rigide du phonographe, comme le texte en absolu de l'œuvre de génie, ne mime la mort que pour renaître en rentrant en contact avec un interprète. Cette interprétation convient d'autant mieux à Jarry qu'il trouve dans le texte de Rabelais la confirmation d'une de ses images privilégiées de l'absolu : les paroles gelées que découvre Pantagruel sont peut-être « les teste et lyre de Orpheus⁸¹⁰ ». Le phonographe peut d'autant plus prendre la forme d'une tête de mort décapitée que le texte de Rabelais justifie cette métaphore ; et le mythe d'Orphée, celui d'un « poète-magicien tout-puissant sur les éléments, les rochers, les animaux sauvages et les humains grâce au prestige de son chant, mais en même temps victime de l'ignorance et de la fureur de la foule grossière⁸¹¹ », rentre particulièrement en résonance avec les principes de l'espace littéraire symboliste.

On voit ici se mettre en place un des points essentiels de la communication selon Jarry : l'auteur mimant la mort pour se situer en absolu, c'est au lecteur de vivre pour lui, de déplier ses expériences, de dégager les virtualités du texte. La parole orpheline est un objet en léthargie qui n'attend que le lecteur pour revivre d'une vie nouvelle et déployer ses potentialités ; pris dans un nouveau contexte, les enregistrements d'un phonographe peuvent être interprétés sans tenir compte de leur sens original, comme c'est encore le cas dans le *Surmâle* (1902), où le héros donne une signification prémonitoire aux paroles d'une chanson jouée par un phonographe : « Quoique André Marcueil n'ignorât point que la chanson était fort connue et imprimée dans plusieurs recueils de folklore, il tressaillit désagréablement à la curieuse coïncidence de son geste et des premiers vers » (OC II, p. 255-256). Il s'agit même pour Jarry, dans un geste d'une violence peu commune dans la communication littéraire, de décerveler

⁸⁰⁹ François Rabelais, *Quart livre*, dans *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 668-669 (chap. LV).

⁸¹⁰ *Idem*, p. 669.

⁸¹¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., p. 249.

son lecteur pour prendre sa place, de remplacer ses pensées par celles de l'auteur⁸¹². La reproduction non sexuée dont il est question dans *César-Antechrist* est une forme de possession littéraire : l'auteur d'un texte peut survivre en faisant couler sa pensée dans le réservoir du crâne d'autrui. L'auteur selon Jarry vit par procuration, se contentant d'esquisser des linéaments que ses lecteurs, dociles serviteurs, développent en plein. Accepter l'autre en soi, c'est laisser violer son esprit, c'est devenir l'incarnation d'une voix morte. Ainsi se trouve résolue l'hésitation entre Être et Vivre : l'auteur se contente d'Être en puissance, il conserve son unité indéterminée, laissant à ses lecteurs la corvée de l'actualisation et la réduction de leurs possibles.

L'œuvre selon Jarry est donc, comme le fragment de l'espace littéraire symboliste, le produit d'une synthèse abstractive, un simple linéament séparé de son origine, et gagnant ainsi une potentialité d'interprétations infinie ; l'effacement de ses déterminations contingentes transporte le texte en absolu, mais le lecteur est nécessaire à son fonctionnement : sans lui, les virtualités resteraient lettre morte. La place du lecteur dans le système de la communication littéraire selon Jarry est donc nécessairement subalterne : le public n'est qu'un réservoir de crânes à coloniser pour se maintenir en vie et reproduire sa pensée.

F. LE LECTEUR : LA POSSESSION LITTÉRAIRE.

« L'Impuissance des pleurs d'un cœur, car éternel », dernier des « Symboles de l'Être » dans « Être et Vivre », annonce la relation de l'auteur au lecteur que Jarry développe dans ses textes ultérieurs : une forme de déversement, le sang de l'auteur venant remplir le crâne du lecteur par le biais du texte. La communication telle que la conçoit Jarry peut en effet être définie comme une forme de possession littéraire. Comme il l'énonce dans « Être et Vivre », toute relation est un risque de déperdition de la pureté de l'esprit, de son unité monadique ; percevoir et être perçu apportent les mêmes risques. La lecture fait pénétrer en soi les pensées d'autrui, mais elle transforme également l'auteur en lui donnant une forme définie ; toute interprétation est une forme de dépossession, le lecteur s'appropriant l'image de l'auteur et la modelant à son gré, la déformant selon sa forme de pensée personnelle. Jarry cherche à

⁸¹² Voir HK, p. 357 *sqq.*

retourner cette situation à son avantage, en faisant de la communication littéraire une relation de maître à esclave : « Vivons et par là nous serons Maîtres » (OC I, p. 344).

C'est le sens de l'affirmation « tous les sens sont prévus » du « Linteau » : Jarry retire toute initiative à son lecteur, qui n'est plus qu'un serviteur docile destiné à reproduire en lui la pensée de l'auteur, à devenir un réceptacle de l'expérience qui a été synthétisée dans l'œuvre en la redépliant. Il s'agit de forcer le lecteur à trouver le même point de vue que l'auteur, à le placer en absolu pour devenir un double de soi. Car Jarry exige la présence du lecteur, selon son esthétique de la suggestion : l'idée de virtualité signifie que c'est dans l'esprit du lecteur que se produit le mouvement de va-et-vient générateur de l'absolu relatif ; c'est dans l'œil du lecteur que le linéament se développe, tel le Bâton à Physique, qui ne devient cercle que dans l'œil du spectateur, en tournant sur lui-même, grâce à la persistance rétinienne :

Phallus déraciné, *ne fais pas de pareils bonds !* Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian. La substance de ton diamètre est un Point. La ligne et son envergure sont dans nos yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz palloïde⁸¹³.

Autrement dit, la résolution de la tension entre Être et Vivre passe par la délégation au lecteur de la production du sens, faisant de l'auteur une sorte de dieu dépendant d'autrui pour affirmer sa puissance. D'où la nécessité d'affirmer son pouvoir sur le lecteur, la littérature étant une forme de reproduction non sexuée, l'auteur mourant pour mieux renaître, démultiplié, dans chaque lecteur.

1. *Le modèle de la sexualité.*

a. La conservation du moi.

La relation à autrui est souvent pensée par Jarry en termes de sexualité. La communication entre les amants et la relation sexuelle sont des modèles de la communication littéraire. « Haldernablou », drame écrit encore une fois sous la filiation de Lautréamont et de Remy de

⁸¹³ Alfred Jarry, « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 5-6, mai-juin 1894 ; OC I, p. 339.

Gourmont⁸¹⁴ (Jarry calque le premier titre de ce texte, « Histoire tragique de Cameleo », sur l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa* de ce dernier), peut ainsi être lu comme un drame de la conservation du moi : Haldern refuse de coucher avec son page Ablou, car il conçoit la sexualité comme une perte d'unité ; accepter l'autre en soi, ou se perdre en l'autre, c'est violer l'intégrité de sa monade pour devenir l'incarnation d'autrui, et le titre même de ce texte, en conjoignant les deux noms des protagonistes, désigne « en un seul mot [...] l'horreur de la bête accouplée⁸¹⁵ ». Le pont-levis du manoir d'Haldern (c'est-à-dire aussi bien de son crâne) « a ses papilles vierges du sable des hommes méprisés » :

Hors du sexe seul est l'amour ; je voudrais... quelqu'un qui ne fût ni homme ni femme ni tout à fait monstre, esclave dévoué et qui pût parler sans rompre l'harmonie de mes pensées sublimes ; à qui un baiser fût stupre démonial. [OC I, p. 216]

Jarry, s'il entre ici en concordance avec l'idéal de chasteté androgyne de Péladan⁸¹⁶, imite également de très près son mentor : l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa*⁸¹⁷ est également un drame de l'« égoïsme royal⁸¹⁸ », de la chute dans le temps et des difficultés de la conservation du moi. La reine Phéna, « impérial succube », « le maintenant et non le demain, l'être et non le peut-être », « l'immobile éternité⁸¹⁹ », centralise la puissance de son royaume : « Je suis le résumé de toutes les larmes, de tous les efforts et de tous les cris. Tout converge vers moi, reine et maîtresse des hommes et des choses⁸²⁰ » ; elle hait les pauvres qui détruisent l'unité de son être : « Je suis parfaite et rien d'imparfait ne doit vivre sous moi⁸²¹ ». Mère de Phénissa, elle est jalouse de sa fille qu'elle a livrée à son amant, et veut détruire en elle « l'avenir » : « Demain ne te fait donc point horreur que tu en peux supporter l'image et aimer

⁸¹⁴ Sur la publicité faite à Lautréamont dans *Le Mercure de France*, voir Patrick Besnier, « Lautréamont et le *Mercury de France* », Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (éd.), *Les lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, n^{os} XLVII-XLVIII, Tusson, Du Lérot, 1998, p. 63-69.

⁸¹⁵ Alfred Jarry, « Lettre à Alfred Vallette » (27 mai 1894), dans OC I, p. 1037.

⁸¹⁶ Cet « idéal de chasteté totale [...] fut, à peu de chose près, la solution proposée par exemple par Péladan, et qu'il développe dans *Le Vice suprême* », afin d'atteindre l'état d'androgyne, « être asexué, physiquement neutre et étranger aux choses de l'amour comme à la vie des sens » (Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., p. 166-167). Voir Matthieu Gosztola, « Jarry, Péladan : un dialogue d'initiés ? », art. cité.

⁸¹⁷ Prépubliée dans MF n^o 47, novembre 1893, p. 193-215.

⁸¹⁸ Remy de Gourmont, « Histoire tragique de la princesse Phénissa », MF, n^o 47, novembre 1893, p. 202.

⁸¹⁹ *Idem*, p. 207.

⁸²⁰ *Id.*, p. 197.

⁸²¹ *Ibidem*.

le symbole⁸²² ? » ; « Nous sommes des êtres volontaires et libres, — et nous pouvons étrangler l'avenir⁸²³ ».

La relation idéale est de domination, le génie disposant d'un serviteur inférieur qui ne trouble pas l'unité de sa pensée, une sorte de simple concrétion de sa volonté. Qui consomme l'acte sexuel court le risque d'une perte de substance ; la divinité implique le refus de la procréation, l'onanisme qui limite la dispersion de son être dans une descendance. Chez Gourmont, Phébor, amant de Phéna et mari de Phénissa, refuse de se reproduire :

Il me semble que je puis écraser l'œuf éternel, comme un nid d'œufs de fourmis, et que je puis stupéfier la fécondité, fêler la matrice, et d'un de mes regards de haine pétrifier dans son canal le jet hideux du sperme. La Vie ? non. Ma vie. Que rien ne reste de moi que mon inféconde pourriture, — et que rien ne me survive que le désespoir de vivre⁸²⁴.

En tuant les enfants de ses unions, il veut détruire « les possibilités encloses dans l'espoir, les peut-être qui dorment dans la coquille de l'œuf⁸²⁵ ».

Une haine de la procréation semblable se concrétise chez Jarry dans l'image de la locomotive, machine symbolique du monadisme spirituel par ses rouages qui reviennent sans cesse en position, tournant sur eux-mêmes pour mieux mimer la fixité divine comme le fait César-Antechrist, et qui donne l'occasion d'une tirade malthusienne où se concentrent les images de l'absolu singulier⁸²⁶. Derrière le refus de la sexualité pointe l'idée que la copulation insuffle l'esprit de l'éjaculateur dans le corps de son partenaire, qui devient un double de soi. Or, comme nous le verrons à propos des *Jours et les Nuits*, la coïncidence avec son double est mortifère, et la scène du masque de Valens qui aspire l'esprit de Sengle démontre les dangers de l'épanchement de sa substance en autrui⁸²⁷. Sengle, le « singulier », est d'ailleurs un autre exemple d'individualité supérieure : le roman de Jarry décrit en détail les humiliations que subit l'esprit d'un être d'exception obligé de se fondre dans la masse indifférenciée des militaires, aux uniformes conçus précisément pour permettre « une différenciation moins

⁸²² *Idem*, p. 200.

⁸²³ *Id.*, p. 201.

⁸²⁴ *Id.*, p. 204.

⁸²⁵ *Id.*, p. 208.

⁸²⁶ Voir ci-dessus, p. 248.

⁸²⁷ Voir ci-dessous, p. 497 *sqq.*

visible » (OC I, p. 752). Le seul instinct de conservation noble à ses yeux est « l'instinct de conserver son moi et de maintenir son individualité impénétrable aux forces extérieures » (OC I, p. 763), et Sengle, « pas sensuel » (OC I, p. 769), refuse autant la sexualité qu'Haldern, dont il semble être une incarnation postérieure.

En couchant avec Ablou, Haldern rompt son vœu de chasteté, transforme la relation de domination en relation d'égalité, se répand dans son page et lui abandonne sa valeur. La scène de copulation de « Haldernablou » peut ainsi être lue comme une scène de dépossession spirituelle : en acceptant de coucher avec son page, Haldern verse le sable de son expérience dans le moule d'autrui, il renonce à la singularité de son absolu. Dans la chambre de Haldern, Ablou « défi[e] l'ascèse », déshabille son maître jusqu'à son « sexe parfait en sa norme comme une panthère endormie », avant que le Chœur ne voile pudiquement la consommation de l'acte sexuel, sous la forme de l'X (OC I, p. 223) :

⋮
x
⋮

Ce signe est celui du crâne-phonographe, linéament rigide susceptible de recevoir une vie nouvelle avec l'apport de la cervelle de l'auditeur ; c'est aussi celui du sablier, sur lequel je reviendrai, qui synthétise pour Jarry les mécanismes de la communication. Les trois points supérieurs représenteraient ainsi le sable des pensées de Haldern, qui s'écoule par la croix du siphon du sablier dans le crâne d'Ablou, ou le sperme de Haldern pénétrant son page, ce qui est strictement la même chose suivant les métaphores de Jarry. Mais la possession d'autrui empêche le jeu de devenir, les battements successifs du cœur qui est une autre incarnation du sablier :

Rempli le sablier d'albâtre,

Le cœur qui pleure ne peut battre. [OC I, p. 228]

Le « cœur qui pleure », métaphore désignant l'esprit qui s'épanche, meurt de se voir dans le miroir d'autrui. Il faut donc éliminer l'amant trop intime ou le lecteur trop fidèle, par un meurtre qui se cache lui aussi sous la figure de l'*x* entouré de points (OC I, p. 227), étant également une pénétration de la monade d'autrui par l'épée phallique « en son rut sanglant » (OC I, p. 220). Une fois le meurtre accompli, la monade est à nouveau refermée sur elle-

même, et le symbole du sablier, tout en retrouvant la majuscule et le romain, signes de rigidité divine, perd les trois points inférieurs, cesse donc de s'épancher (OC I, p. 228) :

⋮
X

Les trois grains de sable de l'esprit de Haldern restent stérilement dans l'ampoule du haut du sablier, refusant la chute dans le temps. Il faut noter que Jarry tenait particulièrement à cette disposition, les errata de l'édition originale de son recueil corrigeant le texte fautif qui montrait les points de suspension *sous* l'X. Le texte de « Haldernablou » se clôt donc (avant l'épilogue) sur la forme de l'X, comme en attente d'un autre crâne dans lequel s'épancher — en l'occurrence, celui du lecteur⁸²⁸. On peut remarquer que dans « Haldernablou », comme chez Dante, c'est par la médiation d'un livre (peut-être, comme le suggère Sylvain-Christian David, *Les Chants de Maldoror*⁸²⁹) que se produit la relation amoureuse :

ABLOU : Ton tramway qui passe. N'oublie pas le livre que nous avons lu ensemble.

HALDERN : Comme Francesca. — Adieu.

La référence à Francesca, damnée pour avoir succombé à la tentation avec son amant Paolo en lisant l'histoire de Lancelot du Lac, rappelle que le livre est l'interface nécessaire à la communication selon Jarry : la relation entre les amants est de l'ordre de la communication littéraire.

b. La pénétration sadique.

Simultanément, Jarry multiplie les images d'objets aigus, qui sont autant d'incarnations du risque de l'influence, de la pénétration du corps ou de l'esprit par autrui. L'un de ces objets est l'œil de caméléon, qui devient dans les *Minutes de sable mémorial* un symbole du phallus. Il permet à Jarry de relier plusieurs théories de la communication, et sert donc de nœud pour donner une cohérence à l'ensemble des images du recueil. Il s'agit en premier lieu d'un organe de vision, organe à la forme singulière (on connaît la passion de Jarry pour les formes

⁸²⁸ Dans l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa*, Gourmont décrit également la nécessité de tuer les êtres inférieurs avec lesquels on a couché, dans une forme de vampirisme qui annonce celui de Jarry. Voir Remy de Gourmont, « Histoire tragique de la princesse Phénissa », MF, n° 47, novembre 1893, p. 201-202.

⁸²⁹ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 36-37.

géométriques, et le triangle des yeux du caméléon peut se confondre avec celui de la Trinité) et doté d'une autonomie parfaite (les yeux des caméléons sont indépendants l'un de l'autre et peuvent se diriger dans toutes les directions) ; Jarry y voit une incarnation de son idéal d'une vision divine. Mais le *caméléon* peut aussi désigner, comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, *Léon-Paul Fargue* lui-même, capable de tous les travestissements intellectuels dans sa conversation. « Haldernablou » devait s'intituler au départ « Cameleo⁸³⁰ », et Jarry modifia le titre de son texte sous la pression de Fargue et de Gourmont : « je voudrais avant la composition — après mûre réflexion l'autre jour avec M. de Gourmont — changer le titre de la pièce et changer aussi les noms des personnages, le “page Cameleo” m'ayant supplié de le débaptiser⁸³¹. » Le caméléon et son œil phallique représentent également le danger de la pénétration sexuelle : dans les « prolégomènes de Haldernablou », le « Phallus sacré » de Dieu est « pareil à l'œil d'un caméléon albinos » (OC I, p. 212), et dans la pièce elle-même les caméléons « virent-virent au soleil leurs yeux comme des pénis de nègres » (OC I, p. 215). Les gravures et dessins de Jarry concordent avec ses écrits ; dans la gravure qui ouvre les « Prolégomènes de Haldernablou » figurent deux personnages dans lesquels on doit reconnaître Haldern et son page (Figure 10).



Figure 10. Haldern et Ablou.

⁸³⁰ Voir la lettre de Jarry à Vallette du 4 mars 1894, OC I, p. 1035.

⁸³¹ Alfred Jarry, « Lettre à Alfred Vallette » (27 mai 1894), OC I, p. 1036.

La gravure est conçue selon une symétrie gauche / droite (les deux personnages se faisant face, l'un souriant, l'autre affligé) et une symétrie haut / bas : deux caméléons s'opposent, l'un noir sur fond blanc, l'autre en réserve sur fond noir. On distingue sur ce dernier trois chouettes stylisées. Cette gravure peut être interprétée comme une autre figuration du sablier ou de l'X de l'acte sexuel : avant le début du drame, le caméléon de l'esprit de Haldern est rempli et clos sur lui-même ; il suffira d'un renversement de l'image pour que ses trois hiboux (comme les trois points figurant le sable dans le symbole du chœur) se déversent dans le caméléon vide d'Ablou.

L'incube, qui prend chez Jarry la forme essentielle de la griffe, est une autre incarnation de la violence qui brise l'unité de la monade de l'esprit. Dans « L'incube » des *Minutes de sable mémorial*, cet être tiré des théories occultes qui représente une sorte de concrétion de l'appétit sexuel masculin⁸³², vient percer la vitre de la chambre d'un enfant pour le posséder — symbole de la pénétration d'autrui dans l'esprit, qui apparaît souvent chez Jarry comme un bocal de verre (OC I, p. 177). Par contagion, tous les animaux pourvus de griffes gagnent ce caractère agressif ; particulièrement les hiboux, dont Michel Arrivé a étudié le symbolisme sexuel⁸³³. Jarry a pu trouver chez Lautréamont l'exemple de cette cruauté envers l'être aimé inférieur, cruauté qui s'incarne souvent en griffure : Maldoror est une forme du vampire qui draine l'énergie de ses jeunes proies comme un succube⁸³⁴. Le rôle de cette image est particulièrement clair dans « Phonographe », où Jarry décrit les écouteurs de l'appareil comme des griffes qui décervèlent l'auditeur et pénètre son crâne, mais aussi comme une érection phallique qui pénètre l'auditeur par les tragus (petites excroissances charnues des oreilles) :

Elle ne le blesse point, la vieille amoureuse, ni ses griffes ne l'écorchent : son doigt unique, col de fémur dont un fourmilier a lapé la moelle, greffe son érection cordée aux tragus de l'écouteur. Sabot de cheval, bec d'éguisier, piaffé et farfouille aux tragus qui, pour le métal instillé, t'encorbellent cinq minutes: tes bourdonnements s'étouffent au

⁸³² Jarry cite en exergue du neuvième chapitre de *L'Amour absolu* (OC I, p. 937) le livre de Louis-Marie Sinistrari d'Ameno, *De la Démonialité et des animaux incubes et succubes*, trad. Isidore Liseux, seconde édition, Liseux, 1876.

⁸³³ Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, éd. cit., p. 131 *sqq.*

⁸³⁴ Voir par exemple la scène de famille autour d'une lampe, imitée de Goethe, dans laquelle le fils meurt étranglé par les griffes invisibles de Maldoror (Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 36 *sqq.*, I, 11).

cérumen dont tu t'es oint depuis des âges, copulant avec tout venant. [OC I, p. 185-186]

Le phonographe, trace figée de la pensée de l'auteur, possède la capacité de pénétrer le corps et l'esprit d'autrui et de le posséder pour revivre à travers lui ; le texte est pour Jarry un objet dangereux, une excroissance phallique de la pensée de l'écrivain. Les ongles, pals et dents, très fréquents dans les premiers textes de Jarry, remplissent la même fonction : Jarry pense la communication comme une opération de violence sadique.

c. Le public esclave.

Si Jarry refuse dans un premier temps la dispersion de son être, le modèle de l'épanchement spirituel devient rapidement dans ses textes le moyen d'une domination de l'auteur sur ses lecteurs, devenus simples esclaves de sa volonté, marionnettes dociles et sujets hypnotisés⁸³⁵. On a vu que l'hypnose fournit à Jarry le moyen de penser la possession spirituelle⁸³⁶, et la suggestion peut désigner à la fois l'indétermination sémantique et l'art du magnétiseur. On peut ainsi lire le fameux « suggérer au lieu de dire » du « Linteau » comme une affirmation du dessein d'imposer sa volonté au lecteur. Jarry pouvait tenir cette doctrine de Lautréamont lui-même :

Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infallible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres⁸³⁷.

L'obscurité devient alors une méthode de fascination : en refusant de nommer les objets, Jarry oblige ses lecteurs à construire davantage le sens de ses textes, à les relire et à accepter d'autant les pensées de l'auteur dans leurs esprits.

⁸³⁵ Sur les multiples figures d'esclaves chez Jarry, voir HK, p. 337.

⁸³⁶ Voir ci-dessus, p. 225 *sqq.*

⁸³⁷ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 376-377 (VI, 8).

Le public apparaît par conséquent dans ses écrits sous une forme infantilisée. Dès l'ouverture du « Linteau », Jarry prend plaisir à noter la probable incompréhension de ses lecteurs : « Il est très vraisemblable que beaucoup ne s'apercevront point que ce qui va suivre soit très beau » (OC I, p. 171). Mais c'est particulièrement le public du théâtre, dont il peut saisir directement la réception, qui fait les frais de ses sarcasmes après l'expérience de la production d'*Ubu Roi*. Le public est selon Jarry une espèce d'organisme non différencié fonctionnant de manière instinctive : il considère la foule « comme un aliéné par défaut (un idiot, disent les hommes de science), dont les sens sont restés si rudimentaires qu'elle ne perçoit que des impressions immédiates⁸³⁸ ». C'est un milieu entre la monère et Dieu : « Le progrès pour elle est-il de se rapprocher de la brute ou de développer peu à peu ses circonvolutions cérébrales embryonnaires⁸³⁹ ? » On reconnaît ici l'opposition entre la mémoire-oubli et la mémoire-accumulation, entre l'élagage et l'ajout comme méthodes pour amener un organisme à un état de perfection. L'auteur, s'il veut être compris et éviter la déformation de ses pensées, doit se faire paternaliste, et former le public comme il crée une œuvre : « si l'on tient absolument à ce que la foule entrevoie quelque chose, il faut préalablement le lui expliquer », comme Jarry l'a appris « par l'observation du public des quatre années de l'Œuvre », où les pièces étaient systématiquement précédées d'une conférence⁸⁴⁰. Il considère que l'interprétation de ses textes doit se faire sur le mode de leur création, celui d'un absolu relatif ; et, étant le seul à connaître cet absolu, il doit conduire la foule à son propre point de vue, substituer ses mécanismes de pensée à ceux de ses lecteurs, les posséder et se dédoubler en eux pour qu'ils deviennent autant de miroirs de sa littérature.

Cette forme de communication-possession, se faisant par l'intermédiaire du livre, n'est pas dangereuse pour l'auteur ; il s'agit de produire des textes qui soient eux-mêmes des machines à décerveler. L'œuvre est alors moins pour Jarry dans la construction d'un sens que dans la mise en place de dispositifs destinés à modifier les modèles herméneutiques du public pour le faire lire en absolu, selon sa propre optique ; il faut amener la foule à partager le point de vue de l'auteur, celui de l'étoile Algol, l'amener à devenir provisoirement une machine pensant sur le modèle de l'écrivain. C'est ce qu'il explique avoir voulu faire avec *Ubu Roi* : « J'ai voulu que, le

⁸³⁸ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1^{er} janvier 1897, p. 17 ; repris dans OC I, p. 417.

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ *Ibid.* ; repris dans OC I, p. 416.

rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices ; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté⁸⁴¹ ». Selon l'image du miroir déformant, l'œuvre ne livre pas un contenu figé ; son interprétation est tributaire de l'apport du public, qui est transformé par des dispositifs internes dans une direction prévue par l'écrivain. Jarry ne livre pas à ses lecteurs un sens à déchiffrer, mais un appareil à mettre en forme son esprit pour arriver à un effet prévu. La lecture de ses textes ne doit donc pas livrer un sens préconçu, mais conduire le lecteur à créer le sens ; ce que l'auteur a élagué pour produire un texte synthétique, le lecteur doit en développer les potentialités. L'auteur reste cependant toujours en position de supériorité ; tout le « Linteu » est destiné à afficher cette supériorité, à assurer la maîtrise de l'auteur :

(DILEMME.) De par ceci qu'on écrit l'œuvre, active supériorité sur l'audition passive. Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. [OC I, p. 172]

Jarry commence par affirmer une autorité totale de l'auteur sur toutes les interprétations possibles — autorité qu'il sait impossible, venant d'affirmer l'infini des sens car « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau » (OC I, p. 171), mais qui lui est nécessaire pour justifier sa maîtrise absolue. Il assume même cette maîtrise face à un lecteur supérieur — un lecteur « intelligent », un de ceux qui font partie de la communauté d'interprétation symboliste « qui sait lire », selon la formule fréquente de Jarry⁸⁴² :

Mais 2° Cas. Lecteur infiniment supérieur par l'intelligence à celui qui écrit. — N'ayant point écrit l'œuvre, il ne la néanmoins pénètre point, reste parallèle, sinon égal, au lecteur du premier Cas.

⁸⁴¹ *Idem*, p. 16 ; repris dans OC I, p. 416.

⁸⁴² Voici quelques exemples de mise en valeur de « l'assemblée du petit nombre des intelligents » (OC I, p. 411) : « Dans une œuvre écrite, qui sait lire y voit le sens caché exprès pour lui » (OC I, p. 406) ; « *pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues* » (OC II, p. 441) ; « Nous estimons que toute syllabe garde sa signification éternelle en n'importe quelle langue et que, pour qui sait lire, il n'y a jamais eu de Babel » (OC II, p. 681) ; « les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui sait les lire » (OC III, p. 496).

3° Si impossible il s'identifie à l'auteur, l'auteur au moins dans le passé le surpassa écrivant l'œuvre, moment unique où il vit TOUT [...]. [OC I, p. 172]

Jarry, dans le cas improbable d'une identification complète du lecteur à l'auteur (identification, on le sait, considérée comme mortifère), contredit ses premiers textes en affirmant la primauté de l'auteur, alors même que l'absolu qu'il décrivait dans « Être et Vivre » était situé hors du temps, et accessible simultanément à tous (ce qui lui permettait d'affirmer que lui aussi avait « le premier vécu l'être », en même temps que Lautréamont⁸⁴³). Chaque lecteur devient ainsi une sorte de palotin, une excroissance de la volonté de Jarry, une incarnation inférieure de son absolu relatif. Pour reprendre les images de Jarry, il ne s'agit pas pour lui de déverser passivement ses expériences dans l'ampoule de verre du lecteur, mais de créer un texte qui modifie simultanément la forme même de cette ampoule. Le sable des pensées de Jarry doit informer son contenant ; le rôle du livre chez lui est moins de transmettre un message que de modifier les méthodes de lecture de son public. En termes de communication, il s'agit pour lui d'imposer son espace littéraire à ses lecteurs, de programmer la réception de ses textes en modifiant leur modèle herméneutique pour le rendre semblable au sien.

2. Production et réception.

Jarry résume ses conceptions de la communication dans quelques images qui deviennent des symboles de la possession littéraire, et qui se ramènent toutes à celle du sablier, qui résume les trois étapes par lesquelles passe la communication littéraire : la concentration par l'auteur, la création d'un texte synthétique et l'expansion de ses possibles par la lecture.

a. Le cœur et le crâne couronné.

Le cœur entre dans la constellation d'images de Jarry pour devenir un équivalent de l'œil ou de la chandelle, du phallus qui éjacule : de nombreuses métaphores comparent le sang qui s'écoule à des pleurs⁸⁴⁴, ou au sable qui s'écoule. Les battements du cœur, diastole et systole,

⁸⁴³ Voir ci-dessus, p. 254.

⁸⁴⁴ Voir par exemple la « Berceuse du mort pour s'endormir » : « Le cierge hausse son cœur qui pleure / de clepsydre me comptant l'heure », OC I, p. 193.

représentent comme l'a bien vu Paul Edwards les deux moments de la création, l'expansion et la synthèse⁸⁴⁵ ; mais ces deux moments n'ont pas forcément lieu dans le seul esprit du poète. Ils sont aussi les deux moments de la communication, la synthèse de ses expériences par l'écrivain et l'expansion des significations possibles par l'interprétation. Le sang qui s'épanche du cœur devient ainsi l'œuvre elle-même, synthétisée par l'auteur, qui entre en contact avec le lecteur et le pénètre ; c'est ainsi que l'on peut lire le début du « Sablier », poème qui clôt les *Minutes* :

Suspends ton cœur aux trois piliers
Suspends ton cœur les bras liés,
Suspends ton cœur, ton cœur qui pleure
Et qui se vide au cours de l'heure
Dans son reflet sur un marais.
Pends ton cœur aux piliers de grès.

*Verse ton sang, cœur qui t'accointes
À ton reflet par vos deux pointes. [OC I, p. 244]*

Le sens de ces vers devient plus clair si l'on considère la gravure qui suit la table des matières (Figure 11). On reconnaît, dans cette image stylisée du sablier, un cœur qui joue le rôle de l'ampoule de verre supérieure, et dont le sang s'écoule dans ce qui doit être un marais. Le sang, en remplissant la fiole inférieure du sablier, la fait apparaître et lui donne forme ; elle devient son « reflet » inversé. Il s'agit d'une image de l'expérience de l'auteur qui se déverse ainsi, synthétisée au bout de la pointe qu'est le texte, dans l'esprit du lecteur et qui l'informe.

⁸⁴⁵ Voir ci-dessus, p. 270.



Figure 11. Le cœur sablier.

Cette pénétration de l'auteur par l'intermédiaire du texte, pointe acérée, dans l'esprit du lecteur, est également représentée chez Jarry par la pratique du décervelage, qui prend chez lui la forme de l'abouchement de deux crânes : le crâne de l'auteur déverse son contenu dans celui du lecteur, par la médiation du texte, véritable machine à décerveler. Nous avons vu que la synthèse peut prendre chez Jarry la forme de la disparition de la chair : l'auteur, en effaçant en lui tout ce qui est secondaire, se défait de sa chair mortelle pour redevenir squelette, linéament primordial qui peut revivre lorsqu'un lecteur l'incarne. Dans un des poèmes retrouvés de *La Revanche de la nuit*, qui semble être une ébauche de préface des *Minutes*, Jarry confirme cette image de la communication comme un phénomène d'épanchement de l'expérience de l'auteur mort, qui se déverse dans le crâne du lecteur par les yeux et les sutures des os crâniens : « Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale » (OC I, p. 249). Il emprunte sans doute cette image à l'hindouisme, fort à la mode à l'époque ; l'année de la parution des *Minutes*, A.-Ferdinand Herold traduit *L'Upanishad du grand Aranyaka* qui fournira à Jarry quelques formules sur le souffle dans *Messaline*⁸⁴⁶. Diverses traditions décrivent l'envol du

⁸⁴⁶ Voir Paul Edwards, « L'Asiatique hindou de *Messaline* et la poésie du souffle », EA, n^{os} 95-96, 2002, p. 129-131.

corps astral comme l'expulsion du souffle par la suture sagittale⁸⁴⁷ ; comme l'écrira Stanislas de Guaita, « Au gré du Lecteur soucieux de localisations physiologiques, on peut préciser par où s'opère la désintégration animique et astrale : c'est par le sommet de la tête, aux environs de la suture crânienne⁸⁴⁸ » ; « c'est là, un peu en arrière de la suture crânienne, — par le trou de Brahma, diraient les maîtres hindous, — que s'opèrent à *la mort* la désassimilation et l'exode⁸⁴⁹. »

Comme l'a bien vu Sylvain-Christian David, le drame entier de *César-Antechrist* vise précisément à mettre en scène cette forme de communication. La pièce explore les modalités de l'*influence psychique*, qui s'incarne métaphoriquement dans l'image de l'épanchement du contenu d'un crâne dans un autre. Cette influence porte le nom de « Royauté », condition de l'homme de génie, symbolisée dans la pièce par la couronne ; cette couronne peut être couronne d'or ou couronne d'os. La couronne d'os, c'est celle que forment les parties osseuses du crâne lorsque les sutures s'ouvrent, lorsqu'il subit un décervelage ; c'est la couronne du « fou couronné », selon « César-Antechrist parle », un fragment inédit du vivant de Jarry qui commente l'action de *César-Antechrist* :

Pourquoi le fou couronné a-t-il profané son corps, et souillé l'ivoire de son sternum de la pollution des trois Xerxès ? Le fou couronné n'avait qu'à nécessairement... Car l'or et l'os terni diffèrent, leurs sonorités sont au glas de trois tétradrages versés dans l'entonnoir du fourmilion néphélosome. Qu'il ferme ses yeux au noir de son crâne, car les apophyses ont des dents — et les voûtures sont des égoïnes. Pourquoi a-t-il divulgué aux trois vents de l'ombre les quatre sutures de son crâne⁸⁵⁰ ?

⁸⁴⁷ Éliphas Lévi rapporte les pratiques respiratoires décrites dans les Upanishads, qui tendent à faire monter le souffle dans le crâne pour le faire communiquer avec l'univers : « Avec le talon bouchez l'anus, puis tirez l'air de bas en haut du côté droit, faites-le tourner trois fois autour de la seconde région du corps ; de là faites-le parvenir au nombril qui est la troisième ; puis à la quatrième, qui est le milieu du cœur ; puis à la cinquième, qui est la gorge ; puis à la sixième, qui est l'intérieur du nez, entre les deux sourcils ; là retenez le vent : il est devenu le souffle de l'âme universelle. » (Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* (1859), dans *Secrets de la magie*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 393).

⁸⁴⁸ Stanislas de Guaita, *La Clef de la Magie noire*, Chamuel, 1897, p. 599.

⁸⁴⁹ *Idem*, p. 621. Le Docteur Faustroll a lui-même la fontanelle ouverte ; voir OC I, p. 712.

⁸⁵⁰ Alfred Jarry, « César-Antechrist parle », *La Revanche de la nuit*, OC I, p. 267. Sylvain-Christian David distingue dans ce passage le « fou couronné », qui serait Dieu couronné d'or, et le personnage couronné d'os, qui serait Maldoror (Jarry vient de citer le nom de Lautréamont), tentant de mimer la royauté divine. Cette interprétation est intéressante, mais je me contenterai d'en retenir l'opposition entre la couronne d'or, rigidité divine véritable, et la couronne d'os, rigidité imitée par l'homme qui tente de se faire dieu de son propre univers. Voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 77.

Il faut reprendre cet extrait dans l'ordre pour en comprendre la portée. Le « fou couronné » ne peut désigner César-Antechrist, qui est l'auteur de ce discours ; il s'agit en réalité du Christ, faux empereur couronné par dérision d'une couronne d'épines. Le Christ est accusé ici par l'Antechrist d'avoir éjaculé, ce qui entraîne selon « Être et Vivre » la mort de l'Être (OC I, p. 344) : la « pollution » sur son sternum est le résultat de la masturbation. Selon l'équivalence entre le sperme et l'esprit, l'éjaculation est décrite comme l'épanchement de sa matière cérébrale hors de son crâne (autre équivalent du phallus), mais aussi comme l'écoulement du sable de son expérience par l'entonnoir du sablier semblable à celui du fourmilion. Mais le sable de l'esprit du Christ n'est pas perdu pour tout le monde : l'Antechrist forme l'autre fiole du sablier décrit ici, il accède à l'existence en ouvrant son crâne pour recevoir la substance du Christ en lui. L'Antechrist apparaît comme une projection inversée du Christ : comme la fiole d'un sablier retourné se remplit de sable, l'Antechrist, au moment du Jugement Dernier, se remplit du sable du Christ qui lui donne son corps. Les trois piliers du sablier sont figurés dans la pièce par trois Christs en croix inversés, qui sont les « trois Xerxès » du fragment, ce nom étant choisi pour l'inscription graphique en son sein du X de la croix. Ces trois Christs apparaissent « face à la Croix d'Or [de César-Antechrist] et semblable[s] à son reflet sur un marais » (OC I, p. 276). On a vu que la réflexion dans un marais était une image de la pénétration d'autrui par l'expérience ; les trois Christs se déversent dans la Croix d'Or de l'Antechrist lorsque le temps s'inverse pour mener à l'Apocalypse. La « pollution des trois Xerxès », c'est l'éjaculation du Christ qui remplit le corps de l'Antechrist ; comme le lui rappelle le Christ d'or : « Symétrique au-dessous de mon grand méridien, César-Antechrist, tu n'es que mon reflet dans la banale vision humaine » (OC I, p. 281). C'est cette même pénétration qui est décrite par les « trois tétradrages versés dans l'entonnoir du fourmilion néphélosome » : le tétragramme est le nom de Dieu, YHVH ; les « trois tétradrages » sont les substances des trois Christs, versées dans l'entonnoir de l'Antechrist — image du génie accumulant les expériences.

L'Antechrist naît ainsi en ouvrant son crâne à l'influence divine, en acceptant de devenir un reflet de Dieu. Au sommet de la Croix d'Or qui le renferme se trouve une couronne ou un reliquaire, couronne d'or qui est le reflet de la couronne d'épines du Christ : « La Couronne d'Épines a fructifié en la couronne d'or gemmé qui encerclait chacune des dix têtes de la Bête »

(OC I, p. 279-280). Cette couronne est un crâne : « dans toute couronne, crâne foré par la chute du zénith, est un cerveau » (OC I, p. 280). César-Antechrist a accepté de recevoir l'esprit d'autrui en lui, il a renoncé à l'intégrité de sa monade spirituelle en ouvrant ses sutures sagittales. Le décervelage a été effectué par le crâne du Christ, devenu Machine à Décerveler : les apophyses désignent la partie saillante d'un os, ici les voûtures d'un crâne ouvert devenues scies égoïnes⁸⁵¹. Cette mise en scène de l'Apocalypse est donc avant tout une représentation de l'influence littéraire, et de la manière dont se reproduisent les écrivains. Ce que Jarry décrit ici est donc proprement un décervelage : l'Antéchrist reçoit dans l'entonnoir de son crâne l'expérience d'autrui, il perd sa propre substance, sous l'assaut des scies du chirurgien qu'est l'auteur.

Mais cet état est réversible, et l'on se rappelle que Jarry définit dans « Être et Vivre » une méthode pour se défaire de l'influence d'autrui : « Insinué en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé hors de vous, il sera cru votre excrétion » (OC I, p. 343). César-Antechrist est à la fois esclave et maître ; son existence est soumise à celle du Christ, mais il peut en retour imposer son être à l'humanité, voire s'affirmer supérieur au Christ :

Je suis le souverain miroir qui te réfléchis : tu me pénètres et c'est pourquoi je suis ton contraire. Et avec ma ruse perverse je te dis, te tenant renfermé en moi : c'est toi qui es mon contraire et qui me réfléchis. [OC I, p. 281]

Dénigrant la reproduction sexuée, il annonce une ère nouvelle où les hommes se reproduiraient comme des amibes ou des infusoires, par scissiparité : « L'homme ne naîtra plus, ni du sperme ni du sang ; par scissiparité nous multiplierons les cadavres qui font belles les plantes à l'envol symétriquement infernal et céleste » (OC I, p. 280). Cette ère nouvelle, c'est celle de la reproduction de soi à travers la littérature : pour l'Antechrist, l'humanité n'est plus qu'un réservoir où déverser son âme, une collection de réceptacles en attente d'un contenu pour les former. Comme le résume Sylvain-Christian David, la « transmission de la Royauté s'opère par le transvasement d'un crâne dans un autre » ; une fois que poète a atteint l'absolu, celui qui « se remire en lui reçoit, par scissiparité, le pouvoir d'accéder à l'ensemble de ses pouvoirs. Le lecteur aperçoit, à l'envers, comme dans un miroir, ce qu'il peut enfermer en

⁸⁵¹ Une voûture est une fracture du crâne.

lui. Quant au poète, même disparu, il demeure le double inversé de celui qui le lit⁸⁵². » César-Antechrist est l'image du génie dynamique, capable de transformer ses influences en mimant la rigidité divine, et de devenir à son tour un marionnettiste, un magnétiseur, en utilisant la littérature comme un piège pour se reproduire mentalement dans l'esprit de ses lecteurs. Cette idée est déjà exprimée dans « Haldernablou » : « Abreuve de ta substance ma plume de fer, crapaud bon serviteur, pour que j'épanche un récit de mon front, utile à ceux qui le liront » (OC I, p. 233). L'image de l'épanchement cérébral provient peut-être d'Isidore Ducasse : « Quand même je n'aurais aucun événement de vrai à vous faire entendre, j'inventerais des récits imaginaires pour les transvaser dans votre cerveau⁸⁵³ ». Il est certain en tout cas que le « fou couronné » apparaît dans *Les Chants de Maldoror*. Couronné d'un pot de chambre, il est utilisé par Maldoror qui s'en fait un esclave :

La reconnaissance était entrée, comme un poison, dans le cœur du fou couronné ! Il voulut parler, et sa langue s'arrêta. Il pencha son corps en avant, et il retomba sur le carreau. L'homme aux lèvres de bronze se retire. Quel était son but ? Acquérir un ami à toute épreuve, assez naïf pour obéir au moindre de ses commandements⁸⁵⁴.

Le crâne couronné, ouvert par ses sutures au décervelage, à l'aliénation, à la possession, est l'image du lecteur que Jarry souhaite pour son œuvre : un être docile, qui accepte le sable des pensées de l'auteur dans sa cervelle ouverte à tous vents. On retrouve cette image dans un texte non publié du vivant de Jarry, « Les trois mimes du verbe de frère Tiberge », où ce dernier « faisait profession de n'épandre en l'entonnoir des tympanes des juges des hommes, des porteurs de cotrets, des enfants et des femmes, que des paroles de vérité » (OC I, p. 266). Voici à nouveau des éléments essentiels de la communication selon Jarry : l'œuvre considérée comme un excrément (avec l'image de l'épandage), et le contact comme une pénétration par l'entonnoir des oreilles.

Une gravure des *Minutes* résume parfaitement ces théories, tout en donnant corps aux métaphores de Jarry : celle de la chouette effraie, qui apparaît en face du texte de

⁸⁵² Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 70.

⁸⁵³ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 359 (VI, 5).

⁸⁵⁴ *Idem*, p. 365.

« Haldernablou », mais qui illustre plutôt les « Trois Meubles du mage surannés », le grimoire, le hibou et le crâne (Figure 12).



Figure 12. La chouette effraie, le livre-feuille et le crâne.

Ce dessin part de la forme de l'X, visible dans la queue de la chouette ; placée sur un crâne, aux sutures sagittales bien marquées, cette chouette devient une autre incarnation de la couronne d'os de *César-Antechrist*, mais aussi du sablier du temps, avec lequel elle partage la forme d'un cœur dans sa partie supérieure. On trouve une confirmation de cette interprétation dans « Haldernablou », où Jarry décrit les deux chevêches de Haldern : « au bec du mâle les blanches dents triangulaires de la scie abdominale strident, et sa femelle marmonne les élytres de pin décortiquées, suspendues sur les moutons blancs des cœurs de ses plumes comme des nacelles de tortue frissonnantes et translucides » (OC I, p. 216). Le bec de la chouette devient une sorte de scie à décerveler, et les plumes de son pelage forment le dessin d'un cœur suspendu, comme dans « Le Sablier ». La chouette représentée sur la gravure porte cependant davantage les caractéristiques de la chouette effraie, au masque en forme de cœur. Elle semble synthétiser dans son corps en forme d'entonnoir le produit de sa lecture (celle de la feuille-grimoire placée en face d'elle), qui s'écoule le long de son corps et pénètre les sutures du crâne sur lequel elle est posée. Cette gravure semble reprendre synthétiquement les figures des « Trois meubles du mage surannés » (le crâne du poème « Minéral », l'arbre-grimoire de « Végétal » et le hibou d'« Animal »), et leur ajoute de nouvelles déterminations en les articulant entre elles. La façon dont ces objets sont placés dans l'image augmente leur sens : ils ne sont plus juxtaposés, comme les textes qui les décrivent, mais entrent dans une configuration particulière, dans laquelle la chouette joue le rôle intermédiaire entre le grimoire

et le crâne : incarnation du temps, du sablier qui fait s'écouler le sable de l'expérience vécue ou lue dans le cerveau d'autrui, elle est la figure du décervelage littéraire.

b. Le sablier.

Le poème « Le Sablier » clôt les *Minutes* sur une note assez mélancolique. Le sablier est le symbole du temps qui passe et aspire la vie ; sa forme — deux ampoules de verre jumelles étreintes dans trois piliers de bois — permet de nombreuses métaphores analogiques. Lorsque le poème apparaît à la fin du recueil, ses images sont surdéterminées par toutes les métaphores que Jarry a mises en place tout au long de son livre : les deux ampoules du sablier sont comme deux crânes abouchés, l'un déversant son expérience dans l'autre et en faisant son double. L'ampoule du haut s'affine en entonnoir ou en piège de fourmilion, figure de la synthèse ; l'ampoule du bas s'évase comme un germe qui se déploie, un fœtus qui développe ses potentialités. L'expérience humaine, symbolisé par le sang, se déverse dans autrui, « reflet sur un marais » :

Le triple pal noirci le mord ;
Il mord ton cœur, ton cœur qui pleure
Et qui se vide au cours de l'heure
Au van des vents longtemps errés
Dans son reflet sur un marais. [OC I, p. 245]

Par sa forme, le sablier est une incarnation du principe de l'infini (∞), œuf qui se dédouble, division cellulaire, reproduction par scissiparité, diastole et systole du cœur. Le sable est sans cesse comparé dans ce poème à des sécrétions organiques : larme, sang, sueur, bave — l'absence du sperme étant palliée par un jeu de comparaison qui a permis, au cours du recueil, d'assimiler les larmes et le sang au jet séminal du lingam⁸⁵⁵. « Le Sablier » décrit la possession d'autrui par l'esprit de l'auteur, déversé en lui.

On peut alors se risquer à une interprétation du blason de la couverture du recueil de Jarry, qui n'est qu'une autre figuration du sablier du temps, et qui résume synthétiquement les phases de la communication que nous avons analysées (Figure 13).

⁸⁵⁵ Voir ci-dessous, Figure 19, p. 361.

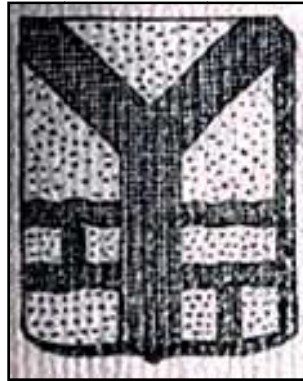


Figure 13. Blason des *Minutes de sable mémorial*.

Ce blason semble décrit dans le texte de *La Revanche de la nuit* :

Le Temps vanne mes Heures de son pentagonal écusson noir, pelle enfoncée dont le Triangle émerge.

Toutes mes Heures égales, rêve ou veille. Intervertir l'ordre des grains de sable, briser le chapelet.

À mon sable se heurte le clinamen d'Heures amies, qu'il s'agglutine en sa chute arbitraire. (Hasard.)

Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale. La toujours ouverte bouche occipitale du sablier planant droite

Ce mémorial. [OC I, p. 249]

Le blason des *Minutes* est bien un « pentagonal écusson noir » : la forme traditionnelle des blasons est le pentagone, et celui des *Minutes* arbore le sable héraldique, qui représente la couleur noire. Comme le remarque Michel Arrivé en note de l'édition de la *Pléiade*⁸⁵⁶, la pelle à vanner à laquelle est comparé le Temps apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Jarry comme un symbole phallique. Ainsi de ce passage attribué dans *Les Jours et les Nuits* au lieutenant Vensuet, mais qui présente bien des images exploitées dans les *Minutes* :

M'as-tu oubliée, ma sœur, du jour où notre père Nérée, nous ayant surprises enlacées demandant l'une à l'autre ce que seuls peuvent nous donner ces hommes qui fendent le sein violet de la mer avec leurs vaisseaux noirs (et les deux lèvres de la blessure

⁸⁵⁶ OC I, p. 1114-1115.

palpitent comme des ailes), suspendent le lait gonflé des voiles à leurs mâts rigides et ensemencent les sillons des flots avec des pelles à vanner le grain [...]. [OC I, p. 789]

La pelle à vanner (confondue ici avec une rame, en allusion à l'*Odyssee* où Tirésias prédit à Ulysse qu'il devra repartir après sa victoire sur les prétendants pour trouver un pays si éloigné de la mer que sa rame soit prise pour une pelle à vanner⁸⁵⁷) imite la forme pentagonale du blason, mais elle peut aussi servir de métaphore sexuelle. La partie supérieure du blason représenterait donc le Temps qui pénètre l'esprit de l'auteur, sous la forme d'une « pelle enfouie dont le Triangle émerge », image de l'influence spirituelle.

On peut donc reconnaître dans l'Y central du blason une autre incarnation du sablier, de l'ampoule supérieure qui s'affine pour représenter le travail synthétique de l'auteur — et, inversement, la gravure du sablier qui clôt symétriquement le recueil prend la forme d'un blason pentagonal (Figure 11, p. 314). L'Y est d'ailleurs selon Jarry une autre incarnation de l'X, de la croix de l'absolu :

Cette hypothèse est conforme aux révélations d'Anne-Catherine Emmerich, qui vit la croix (que nous considérerons comme *symbole* du *Verbe* de Dieu) en forme d'Y, et ne l'explique que par cette raison physique, qu'aucun bras de longueur humaine n'eût pu être étendu jusqu'aux clous des branches d'un Tau. [GOF, OC I, p. 732]

L'Y avait d'ailleurs plusieurs significations symboliques qui peuvent entrer dans le choix de cette forme par Jarry pour ouvrir son livre. L'Y est un équivalent de l'X comme inconnue mathématique : « En algèbre, y représente une inconnue, lorsqu'une autre inconnue a été désignée par x ⁸⁵⁸. » Selon la tradition pythagoricienne, l'Y représente diagrammatiquement les deux chemins qui s'ouvrent à l'homme, la voie du Bien et celle du Mal :

⁸⁵⁷ *Odyssee*, Chant XI. Ce passage avait été remis en lumière peu de temps auparavant par une polémique lancée par Anatole France dans sa rubrique « La Vie littéraire » du *Temps*, le 15 février 1891, où il s'accordait avec Paul Arène à voir dans le terme grec « *athèrèloigos* »(sic) une pelle à vanner le grain, et non un fléau ou une aile de moulin, comme l'avait proposé Jules Tellier : « Il est donc naturel que des populations montagnardes, ne connaissant ni la mer, ni les choses de la mer, aient pris pour nos pelles à vanner la rame qu'Ulysse portait sur le dos. » Cette glose était cependant acceptée depuis longtemps dans certaines traductions, comme le rappelèrent des lecteurs de la rubrique. Voir Anatole France, « La rame d'Ulysse », *La Vie littéraire*, quatrième série (1892), Calmann-Lévy, s.d., p. 190-208.

⁸⁵⁸ Pierre Larousse, article « Y » *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1890, t. XV, p. 1413, col. 2.

L'Y était appelé par les anciens lettre pythagoricienne, parce que les disciples de Pythagore employaient la figure de ce caractère, auquel ils donnaient quelquefois le nom d'arbre de Samos, en mémoire de la patrie de leur maître, comme au symbole ou diagramme qui leur servait à démontrer les voies morales de la vie humaine. Le pied de la lettre leur représentait l'enfance, et les deux branches le double chemin du vice et de la vertu, voies entre lesquelles l'homme a à choisir quand il atteint l'âge de raison⁸⁵⁹.

On peut ainsi interpréter l'utilisation de cette figure comme une autre représentation du dilemme entre Être et Vivre et de la synthèse dynamique opérée par l'auteur, qui dépasse l'état monadique pour accepter le Vivre et créer une centralité nouvelle.

La synthèse qui s'opère à travers ce sablier a pour but de nier le temps, de substituer à l'arbitraire du « Hasard » et de l'écoulement linéaire des événements la fixité d'un point de vue absolu sur le monde, par l'effacement des déterminations secondaires de l'esprit. Les grains de sable, qui représentent l'expérience temporelle de l'homme, doivent être réarrangés pour atteindre l'absolu ; il faut « Intervertir l'ordre des grains de sable, briser le chapelet », par l'œuvre qui transforme la vie en un destin, et donne un sens nouveau aux textes qui la composent par leur réorganisation. Le « colin-maillard cérébral », la capacité à attribuer des significations inattendues à des textes anciens, représente l'outil de l'homme de génie qui cherche à échapper au Temps. Les « minutes de sable mémorial » sont les grains de sable de l'expérience accumulée et synthétisée, transcrites au grimoire du texte dans un ordre éternel.

Enfin, les deux formes qui encadrent ce blason peuvent être interprétées à la lumière de l'occultisme. Jarry donne la clef de l'interprétation de cette gravure dans le « Fragment du dialogue sur l'érotique » d'Ibicate le Géomètre, qui forme un chapitre du *Faustroll*. Ibicate révèle le sens de « trois écus qui sont la quarte essence de signes du Tarot » ; ces trois écus sont le signe Moins, le signe Plus, et le signe Plus-ou-Moins (\pm), dans lequel Jarry reconnaît « la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie » (OC I, p. 730). Le signe à la gauche de l'écu prend clairement la forme d'un H renversé ; son reflet, du côté droit de l'écu, présente la même forme après une rotation du signe \perp . Ce signe H est formé de l'assemblage du signe féminin ($-$) et du signe masculin qui prend ici la figure d'un tau. Son

⁸⁵⁹ *Idem*, p. 1414, col. 1.

inversion de droite à gauche est un procédé commun dans les gravures occultes, qui représentent ainsi l'égalité des contraires ou les deux principes opposés (Figure 14).



Figure 14. Grand Symbole de Salomon.

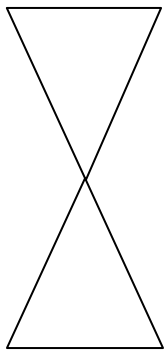
La rotation du tau en fait un équivalent du Bâton-à-Physique, qui tourne sur lui-même et incarne l'autonomie du génie. Les deux côtés du blason représentent donc les diastoles et systoles du cœur, le dynamisme du Temps (équivalent de la Vie) nécessaire pour atteindre l'absolu relatif recherché par Jarry. Le blason des *Minutes* est peut-être alors le quatrième blason expliqué par Ibicrate le Géomètre dans le *Faustroll*, celui qui révèle « la distinction du bien et du mal gravé dans le bois de l'arbre de science » (OC I, p. 729) : il résume les trois autres blasons (dont l'un est arboré par la couverture de *César-Antechrist*, laissant imaginer que Jarry aurait pu souhaiter produire quatre livres liés entre eux par ce symbolisme) et synthétise graphiquement les théories de la communication selon Jarry.

Les minutes de sable mémorial du titre du recueil sont donc les minutes des Heures de l'auteur, de sa vie qui s'écoule comme le sable dans l'entonnoir d'un sablier par ses orbites, formant un mémorial — l'œuvre elle-même, monument qui restera après la mort de son créateur, objet synthétique pétrifié susceptible de reprendre vie en s'insinuant dans le crâne du lecteur pour développer ses virtualités. Le texte est un objet concentré, synthétique, qui retient

virtuellement l'univers de l'auteur et attend qu'un cerveau s'abouche à lui ; c'est une machine à décerveler, qui doit amener le lecteur à lire le monde comme l'auteur, à le réduire en esclavage en en faisant un double du créateur, à métamorphoser ses modèles herméneutiques. Le livre de Jarry attend un lecteur pour s'insinuer en lui par ses yeux, comme le phonographe décervelle l'auditeur en reprenant vie au contact de son cerveau en le pénétrant par les oreilles.

G. LA VIOLENCE DE LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE.

On peut résumer en trois étapes les mécanismes de la création et de la communication littéraires selon Jarry :



- a) Expansion de l'esprit de l'auteur qui fait l'expérience du monde et de la littérature (Vivre) ;
- b) Synthèse par effacement des éléments contingents et création d'une œuvre concentrée par la réorganisation du matériau de l'expérience (Être, oubli) ;
- c) Nouvelle expansion dans l'esprit du lecteur et dépossession de celui-ci (Décervelage).

Le point important du dispositif que construit Jarry est la non-correspondance entre le point a et le point c, entre le monde expérimenté par l'auteur et l'interprétation du lecteur. Le sens d'une œuvre n'est pas pour Jarry la description d'une expérience, le partage d'une Idée atemporelle ; ni lyrisme, ni platonisme. Au contraire, la création repose selon lui sur le décalage, le déplacement que les fragments du monde subissent en étant transposés à l'œuvre dans un ordre nouveau. La communication littéraire proposée par Jarry consiste en une réappropriation des influences subies par un auteur omnipotent qui les détache de leur origine (les met en absolu) et leur attribue des sens nouveaux et non exclusifs (c'est le sens du « colin-maillard cérébral »), voire autorise toutes les lectures. L'ontogénie de l'écrivain d'exception est un résumé de ses influences qui en efface les particularités pour proposer une œuvre fragmentaire d'une simplicité trompeuse capable d'être déployée par le lecteur dans une infinité de directions. En prônant un absolu relatif, Jarry utilise à la fois les schèmes de réception platoniciens et subjectivistes, en affirmant que son œuvre est simultanément singulière et universelle, produit d'une histoire de lectures et d'assimilations personnelle mais

susceptible d'être lue par tous. Il nie le hasard de son expérience en la posant comme absolue, en faisant coïncider la puissance et l'acte.

Le modèle de l'espace littéraire proposé par Jarry repose donc sur une relecture du canon symboliste. Il utilise les images symbolistes et occultes comme des symboles des relations humaines, et plus particulièrement de la communication littéraire ; il les intègre à un système de communication destiné à justifier le plagiat, la suggestion, l'obscurité. Les théories de l'ésotérisme et de la psychologie lui fournissent des outils pour résoudre les contradictions du modèle de communication symboliste, en particulier la tension entre l'essentialisme sémantique, qui définit le sens comme un absolu placé hors du texte, et le monadisme spirituel, qui implique la singularité de toutes les lectures et l'absence de toute interprétation définitive. Jarry a pleinement conscience que le monadisme spirituel prôné par les écrivains qu'il admire conduit à la dépossession de l'auteur : dans un paradigme littéraire valorisant la singularité, les risques d'interprétations chaotiques sont démultipliés. D'où la nécessité d'un système de récupération sémantique de ses influences, de réappropriation de ses textes. Le « colin-maillard cérébral », tel qu'il est défini dans le « Linteau », remplit ces fonctions :

De par ceci qu'on écrit l'œuvre, active supériorité sur l'audition passive. Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. [OC I, p. 172]

Ce « colin-maillard cérébral » trouve peut-être son origine dans le prologue de *Gargantua* — prologue que Jarry plagie dans *L'Almanach du Père Ubu illustré* pour l'année 1899 —, où Rabelais invite son lecteur à faire une interprétation allégorique de son œuvre tout en retirant sa responsabilité, en affirmant qu'il n'a pas plus pensé aux « symboles Pythagoriques » que l'on peut trouver dans ses écrits qu'Homère n'avait prévu les allégories découvertes dans ses épopées⁸⁶⁰. Mais là où Rabelais se dégage, Jarry affirme sa maîtrise : toute interprétation est prévue. Ce système fonctionne comme un dispositif de légitimation de toute lecture possible. En inscrivant son autorité absolue sur tous les sens attribuables à ses textes, en se permettant de proposer lui-même de nouvelles interprétations à des créations antérieures, Jarry crée les conditions d'une communication littéraire fondée sur des postulats contradictoires : l'infinité

⁸⁶⁰ François Rabelais, « Prologue de l'auteur », *Gargantua*, dans *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 6-7.

des significations possibles est contrebalancée par l'affirmation de la maîtrise absolue de l'écrivain. Il met en place une scénographie de son discours qui l'autorise à puiser les références les plus hétéroclites qui soient tout en justifiant leur convocation par la vision singulière de l'auteur ; le colin-maillard cérébral est un dispositif textuel de réduction de l'hétérogène par les vertus de l'analogie généralisée, qui autorise à voir dans tout objet un signe de l'absolu relatif de l'auteur. Il définit donc les conditions de l'énonciation de son œuvre de manière à nier le hasard de la formation de son expérience en assurant la motivation *a posteriori* de tout élément de son discours. Le « colin-maillard cérébral » est un principe de *systématisation* ou de *restructuration dynamique* : il consiste à revenir sans cesse sur sa propre œuvre pour lui donner une nouvelle interprétation, la réorganiser, lui attribuer une cohérence seconde. Il permet un jeu avec le contingent (ce que Jarry nomme le Clinamen) : le caractère accidentel des éléments intégrés à l'œuvre est nié par la redistribution que lui fait subir l'écrivain. La dépossession de l'auteur symboliste est démentie par un phénomène de réappropriation de toutes les influences et de toutes les significations possibles, Jarry s'affirmant comme le Maître de son œuvre : le Discontinu redevient Continu, les grains de sable qui s'égrènent sans ordre dans le sablier du temps sont réorganisés en un texte hiératique. Le plagiat selon Jarry est une réappropriation qui donne un sens supérieur aux fragments issus de l'expérience.

Selon ce modèle de communication, l'auteur est toujours supérieur au lecteur, il synthétise en absolu ce que le lecteur devra déployer à partir du texte ; ce lecteur retrouve le centre où est l'auteur, il devient lui aussi un dieu, mais un dieu soumis à la volonté d'autrui. Créer, c'est pour Jarry mourir à la vie pour mieux vivre autant de vies qu'il y a de lecteurs ; c'est accepter de n'être qu'en virtualité pour pouvoir vivre toutes les vies possibles ; c'est régresser au stade du fœtus ou de la monère pour pouvoir germer et se reproduire dans autrui. La création littéraire est donc une activité violente : elle est un moyen de nier l'influence extérieure, la linéarité du monde et de ses expériences, par la création d'une œuvre excrémentielle qui devient un piège pour les naïfs lecteurs ; elle est une forme de reproduction non sexuée qui procède par une sorte de viol homosexuel, non pas pour produire un être partageant les caractéristiques des deux parents, mais pour générer un double inférieur de l'auteur. La littérature est la forme finale de l'hypnose : elle vide de son contenu le lecteur pour en faire, comme Varia, une marionnette en absolu, un double creux, un masque. Le seul véritable lecteur, pour Jarry, c'est

le créateur : celui qui ne subit pas passivement l'autorité des textes, mais qui fait acte de création en déformant les œuvres à l'aune de sa singularité ; celui qui dépasse la réalité du texte pour y inscrire ses déterminations et en faire une œuvre d'art propre ; celui qui traduit en absolu l'expérience accidentelle de la lecture : « Dans une œuvre écrite, qui sait lire y voit le sens caché exprès pour lui, reconnaît le fleuve éternel et invisible et l'appelle *Anna Peranna*⁸⁶¹. » Jarry s'identifie à ce petit groupe des lecteurs véritables, « quelques uns seuls qui savent voir⁸⁶² » ; mais les lecteurs qu'il se suppose font partie de la foule et subissent son autorité.

Cette définition du rôle de l'auteur permet à Jarry l'utilisation systématique du fragment : tout élément textuel peu construit peut se révéler plein d'une signification insoupçonnée selon le principe de la synthèse, et le lecteur se voit forcé de multiplier les interprétations du texte tout en attribuant ses découvertes à la sagacité de l'auteur. Les conditions de la communication littéraire selon Jarry l'autorisent à programmer l'ouverture sémantique de ses textes tout en feignant une maîtrise absolue. L'obscurité elle-même est ainsi justifiée : elle est une forme de violence envers le lecteur, une mise à distance volontaire destinée à l'inférioriser et à provoquer ses mécanismes interprétatifs. Tout texte inscrit dans ce modèle communicationnel gagne le statut de fragment sur lequel peut être opérée une analyse herméneutique ; le lecteur de Jarry se voit condamné à pratiquer une lecture paranoïaque. Jarry utilise donc la paranoïa du modèle de communication symboliste, mais il lui adjoint une autorité absolue du créateur qui justifie encore davantage les interprétations du lecteur en les légitimant par avance. Le « relatif absolu » qu'il théorise dans ses textes se confond avec sa définition du monstre : « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté⁸⁶³. » Le monstre est un être à la fois singulier et inépuisable, une entité finie qui peut cependant se confondre avec la totalité des interprétations possibles.

À partir du schéma de *non-communication* symboliste, où auteur et lecteur vivaient dans des mondes séparés et où toute référence était biaisée, Jarry développe donc un schéma de *substitution des positions de l'auteur et du lecteur*. Il brouille la distinction entre destinataire, message et destinataire : dans son univers idéaliste, le message (le monde perçu) se confond

⁸⁶¹ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », OC I, p. 406. Sur l'interprétation d'*Anna Peranna*, voir *Ubu* (contient *Ubu Roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*, *Ubu sur la Butte*), présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Folio, 1978, p. 506-507.

⁸⁶² Alfred Jarry, « Filiger », OC I, p. 1025.

⁸⁶³ Alfred Jarry, « Les Monstres », *L'Ymagier*, n° 2, OC I, p. 972.

avec le destinataire (l'auteur qui le perçoit et le déforme selon soi). L'auteur se synthétise lui-même dans son œuvre, qui devient un linéament, un fragment résumant une vision du monde en attente d'un lecteur. Le destinataire, développant les potentialités du message par sa lecture, subit une modification de ses propres méthodes de lecture, substituant le monde de l'auteur au sien. Le fonctionnement de la littérature selon Jarry est donc une réponse aux dangers du monadisme spirituel, et d'une certaine façon son accomplissement le plus extrême : si l'espace littéraire symboliste interdit toute relation entre le destinataire et le destinataire, le seul moyen d'assurer la communication consiste à modifier le destinataire pour le rendre semblable à soi. Autrement dit, on peut considérer les théories de Jarry comme des justifications de la recherche de méthodes de *parasitisme des codes de l'espace littéraire* : puisque l'espace de la communication littéraire symboliste fonctionne selon des schémas singuliers, puisque le sens d'un texte est interprétable indéfiniment, le seul moyen d'assurer la survie de son œuvre est de modifier les pratiques mêmes de lecture en imposant ses modèles herméneutiques à tous. Au risque de dépossession de l'écrivain, Jarry répond par la dépossession du lecteur.

DEUXIÈME PARTIE :
RHÉTORIQUES DE L'OBSCURITÉ.
LES MODÈLES TEXTUELS DE JARRY.

Après l'étude des modèles herméneutiques, nous pouvons analyser les modèles textuels de Jarry, c'est-à-dire les façons dont il propose au lecteur d'organiser les informations lors de la lecture, et les limites contextuelles qu'il lui impose. Le but de cette partie est de comprendre les mécanismes mis en place par Jarry pour contrôler en partie la réception de ses textes dans le cadre fixé par les conditions de communication symbolistes et par sa propre scénographie discursive — ce que l'on pourrait appeler ses programmes de lecture. L'interprétation d'un texte donné est le produit d'une interaction entre les outils herméneutiques du lecteur (définis en grande partie par la communauté interprétative à laquelle il appartient) et les dispositifs de contrôle de la réception mis en place dans le texte (qui sont reconnus ou non par le lecteur) ; cette interaction délimite un champ d'interprétation, avec son unité et ses principes d'articulation des éléments textuels. À l'instar de Michel Charles, je ne chercherai donc pas à « décrire le “contenu” des lectures possibles, mais *les procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu'on pourrait appeler par métaphore les “ouvertures” du texte⁸⁶⁴. »

Il s'agira donc moins d'interpréter les textes en eux-mêmes (même si nous ne pouvons nous passer de cette étape) que d'interroger la façon dont ils se donnent à lire au lecteur. Le champ d'interprétation d'un texte est le lieu de ses exégèses possibles : c'est dans ce champ que le lecteur peut interpréter les éléments du texte, de manière plus ou moins complexe selon son investissement dans la lecture. L'auteur livre des dispositifs pour contrôler la forme de ce champ, les bornes qu'il donne à l'interprétation de son texte, et qui permettent de distinguer l'interprétation de l'utilisation du texte au sens d'Umberto Eco⁸⁶⁵.

Deux grands dispositifs nous intéresseront. En premier lieu, le *contexte* qu'il donne à son texte — qu'il s'agisse du cotexte immédiat ou du renvoi à d'autres œuvres extérieures que le lecteur doit actualiser pour interpréter son texte (ainsi toute référence à un nom est une invitation à se référer aux œuvres d'un auteur ; tout terme scientifique, à ouvrir un

⁸⁶⁴ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 63.

⁸⁶⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, éd. cit., p. 73-75.

dictionnaire pour comprendre les implications de son utilisation ; toute marque générique, à placer son interprétation dans le cadre d'un genre préétabli avec ses textes canoniques) —, contexte qui est constitué de l'ensemble des connaissances encyclopédiques convoquées par le texte lors de la lecture ; il détermine les limites du champ d'interprétation du texte et lui donne son *unité* véritable, qui n'est donc pas l'unité d'un objet délimité dans le monde, comme l'objet-livre, mais l'unité d'un objet spirituel.

En second lieu, ses *principes de cohérence*, c'est-à-dire la façon dont le lecteur est invité à structurer toutes ces informations en définissant les modalités de sélection et d'articulation des éléments textuels entre eux (pensons à des principes abstraits tels la gémellité ou la dialectique, qui peuvent fonctionner comme des modèles de structuration qui incitent le lecteur à organiser les éléments qu'il rencontre lors de la lecture selon un système d'opposition ou de synthèse). On peut distinguer deux grands principes de cohérence :

- des cohérences *systématiques*, qui hiérarchisent des éléments en leur attribuant une fonction, telles la cohérence causative (impliquant une relation de causalité entre les éléments) ; la cohérence diagrammatique (imposant des parallélismes de structures) ; les cohérences logiques (avec la reconnaissance de polarisations, d'oppositions, d'identités entre des éléments). Les scénarios narratifs peuvent remplir cette fonction, la structure d'un autre texte étant imposée comme modèle de lecture (ainsi de *Don Quichotte* pour *Les Jours et les Nuits*) ;
- des cohérences de *collection*, qui forment des ensembles d'éléments simplement juxtaposés, sans préjuger des relations qu'ils entretiennent entre eux. On peut citer les cohérences de type analogique, fondées sur un principe de ressemblance, comme la cohérence lexicographique (selon deux approches : rapprochement de signifiants, avec la paronymie et l'homonymie ; rapprochement de signifiés, avec l'analyse sémique). Ces modèles de collection correspondent en grande partie à la notion d'isotopie, que le Groupe μ définit comme un ensemble « comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques⁸⁶⁶ ».

Le contexte et les différents principes de cohérences convoqués lors de la lecture forment la structure d'un *modèle textuel* particulier.

⁸⁶⁶ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990, p. 43.

L'intérêt d'un tel champ est son caractère souple par rapport aux notions de lecteur implicite ou de lecteur modèle de Josph Iser et d'Umberto Eco : plutôt que de définir précisément un rôle virtuel, les conditions parfaites de réussite interprétative qu'un texte livrerait en représentant en son sein le lecteur idéal, nous tenterons de définir un champ de possibilité dans lequel l'interprétation peut se produire, champ qui compose avec les modèles du lecteur et les modifie. L'auteur d'un texte construit son discours en prévoyant les réactions de ses lecteurs en fonction de leurs outils herméneutiques ; un champ d'interprétation donné est construit en fonction d'un public, celui formé par la communauté interprétative à laquelle est destiné le texte. Ce modèle permet de circonscrire des potentialités sémantiques sans figer le sens d'un texte dans une intention précise, ni faire correspondre la signification d'un texte strictement avec sa réception première selon le modèle de l'horizon d'attente de Jauss. Le champ d'interprétation est un espace singulier défini par l'interaction entre l'espace littéraire d'une communauté interprétative et les dispositifs de contrôle sémantique que l'on peut reconnaître dans le texte ; c'est également un espace dynamique, qui se modifie au cours de la lecture.

Nous nous intéresserons particulièrement aux phénomènes de diffraction sémantique, c'est-à-dire aux procédés par lesquels Jarry augmente la potentialité sémantique de textes antérieurs en jouant sur leur contexte textuel, sur leur présentation ou en proposant des principes de cohérence incitant le lecteur à une utilisation ludique. Il s'agit donc d'analyser les structurations possibles des textes de Jarry, et de voir comment il met en place des modèles textuels provisoires qu'il s'autorise à remettre en cause pour permettre de nouvelles interprétations de ses propres œuvres.

I. DÉBUTER : *LES MINUTES DE SABLE MÉMORIAL*⁸⁶⁷.

Jarry tente de motiver, dans le « Linteau » des *Minutes*, une forme de texte à la mode à son époque : les textes obscurs. Le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, rédigé en 1888 sous l'égide de Paul Adam⁸⁶⁸, s'ouvre sur les adjectifs « Abscons » (illustré par des citations de Mallarmé et de Félix Fénéon : « Ces absconses pages qu'aucune note explicative ne profane⁸⁶⁹ ») et « Abstrus ». Le bien nommé *Mercur de France* (par allusion au mercure philosophal, l'un des instruments d'une autre quête de l'obscurité, celle des alchimistes) participe à ce mouvement, en proposant des proses d'un accès difficile, particulièrement dans les comptes rendus de lecture ou dans la critique musicale et picturale, sous les plumes de G.-A. Aurier ou de Remy de Gourmont. Autant dire que l'espace littéraire de l'époque inclut l'obscurité comme condition d'appartenance au symbolisme ; Jarry doit faire obscur pour réussir. Lui et son ami Léon-Paul Fargue entrent dans ce cercle, y amenant des dispositions particulièrement développées à l'hermétisme, comme en témoignent les premières critiques de Jarry, parues dans *L'Art littéraire* puis dans *Le Mercur de France* en 1894, aux côtés de notules de Fargue⁸⁷⁰, mais surtout sa première œuvre publiée, au titre lui-même énigmatique, *Les Minutes de sable mémorial*.

⁸⁶⁷ Une première version de ce chapitre a fait l'objet d'une communication au séminaire « Signe, déchiffrement, interprétation », Paris-IV, juin 2005 ; le texte de cette communication, intitulée « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry : mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », est disponible à cette URL : <http://www.fabula.org/colloques/document910.php>.

⁸⁶⁸ Gustave Kahn a expliqué le mode de création de cet opuscule : « Plowert est le nom d'un manchot qui évolue non sans grâce dans un roman de Moréas et Paul Adam, de leur plus vieille manière. Il parut piquant sans doute à Paul Adam de mettre le nom d'un héros à un seul bras, sur la couverture d'un petit volume qui allait être écrit par une demi-douzaine de dextres, car Paul Adam n'entendait pas se risquer à donner des néologismes de ses collègues, des interprétations hasardées et éloignées de la plus exacte précision. [...] il résolut donc d'avoir recours à l'interview, et de nous demander à chacun le choix de nos mots nouveaux, mais point de cette façon verbale de l'interview ordinaire qui laisse tomber des détails, mais de façon scripturaire et, pour ainsi dire, ferme » (Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, éd. cit., p. 59-60).

⁸⁶⁹ Jacques Plowert [Paul Adam, éd.], *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Vanier, 1888, p. 1. Voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, éd. cit., p. 31 *sqq.* Jarry utilise plusieurs vocables que l'on retrouve dans ce glossaire, comme « domer », et des termes proches, comme « néphélosome », au corps de nuage (le glossaire donne « Néphélibate », « Qui marche au dessus des nuées », p. 68).

⁸⁷⁰ Voir Alfred Jarry, « Textes critiques », OC I, p. 1003 *sqq.* Comme le note Patrick Besnier, on peut remarquer dans le premier texte critique de Jarry « le goût de la complication, une tendance à intellectualiser et, au fond, un souci de ne pas communiquer directement avec le lecteur » (PB, p. 122).

Relisons le compte rendu de cette publication, qui paraît dans *Le Mercure de France* d'octobre 1894 sous la plume de Remy de Gourmont ; il est révélateur de la façon dont cette œuvre à l'obscurité revendiquée pouvait être reçue par ses contemporains :

L'obscurité en écriture, quoi ? La préface de M. Jarry donne un système par lequel un anatomiste se guiderait, — mais avouons plutôt que l'obscurité n'est souvent que l'ombre même de notre ignorance ou de notre mauvais vouloir. Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure : toute œuvre d'art écrit, digne de ce nom, est obscure. Pour moi, Dieu merci ! s'il y a peu de choses neuves, il y en a beaucoup d'obscures ; ce sont les plus belles⁸⁷¹.

Remy de Gourmont avoue lui-même son incompréhension face aux textes synthétiques et d'approche difficile des *Minutes* ; mais il n'en accuse pas Jarry. Pour lui, il n'y a pas d'obscurité définitive : ce qui n'est pas compréhensible immédiatement ne l'est que par la faute du lecteur, trop paresseux pour faire un effort inhabituel ; il y aurait un système, défini par Jarry dans sa préface (le « Linteau »), qui permettrait de retrouver un sens caché mais présent. L'obscurité est donc selon lui passagère, elle n'est que la conséquence fatale de la nouveauté de toute œuvre littéraire qui se respecte, nouveauté qui demande un effort d'adaptation ; mais ce voile peut être soulevé. L'originalité, que Gourmont érige en valeur suprême, nécessite un effort de la part du lecteur, et l'obscurité en est la forme sensible.

À la fin du paragraphe, Gourmont valorise cependant l'obscurité en elle-même, en la séparant de la nouveauté : la valeur esthétique d'une œuvre naîtrait avant tout de son obscurité. Par cette hésitation, on voit naître la possibilité d'une esthétique de l'obscurité, où l'obscurité ne serait pas le signe d'une idée nouvelle, mais un objet esthétique à part entière. Mais revenons au premier principe, celui d'une obscurité passagère, simple voile cachant un sens certain, que le lecteur pourrait retrouver grâce à un système de lecture expliqué en préface⁸⁷². Qu'en est-il effectivement de ce « système » dans le « Linteau » ? L'obscurité définie dans ce texte est-elle le signe d'une cohérence sémantique supérieure, d'un sens qui ne serait que caché, mais pas inaccessible ? Je voudrais essayer de montrer que les premiers textes de Jarry hésitent entre deux conceptions de l'obscurité, une obscurité comme voile que le lecteur

⁸⁷¹ Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », MF, octobre 1894, p. 177.

⁸⁷² Sur l'idée d'un système singulier d'obscurité, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature*, éd. cit., p. 149 *sqq.*

doit soulever et une opacité qui ne cache rien mais qui incite le lecteur à multiplier ses interprétations.

On l'a vu⁸⁷³, le Linteau oppose deux formes d'obscurité. La véritable obscurité selon Jarry est marquée par sa motivation : chaque terme est surdéterminé, son emploi est calculé, et l'ensemble du texte pointerait vers une multitude de sens certes seulement possibles, mais assumés par l'auteur. Jarry semble donc d'accord avec Remy de Gourmont ; il y aurait une vérité absolue, un sens ultime, moins cachée par un voile d'obscurité que sous-entendue par l'absence de certains éléments attendus. Hunter Kevil, dans son édition des *Minutes de sable mémorial*, semble lui aussi s'accorder avec Gourmont sur ce point : selon lui, si l'œuvre de Jarry est absolument opaque au premier abord, le travail du critique consiste à lui rendre sa signification cachée. Si la méthode préconisée par Kevil est très utile (on l'a vu précédemment, le rapprochement de passages parallèles est souvent fécond), elle ne permet pas de rendre compte de la dynamique de réinterprétation constante à l'œuvre chez Jarry, qui restructure ses textes et modifie à plusieurs reprises leurs modèles textuels pour donner l'impression d'une maîtrise totale des interprétations possibles de son œuvre. Nous devons donc étudier les différents modèles qu'il propose successivement à ses textes, et dégager les dispositifs par lesquels il met en œuvre, concrètement, le principe du colin-maillard cérébral ; cela permettra de faire le départ entre ce qui relève d'une construction délibérée et systématique ou d'un appel suggestif à une lecture créatrice. Or nous verrons que les modèles textuels mis en place par Jarry correspondent aux caractéristiques de la scénographie qu'il met en place dans ses écrits : les idées de synthèse par l'abstraction et de centralité dynamique informent la structuration de ses ouvrages.

A. LE CONTEXTE.

Dans la construction du champ d'interprétation, le problème du contexte est particulièrement important : il s'agit pour l'auteur de définir les limites référentielles du champ d'interprétation d'un ouvrage, en découpant, dans le vaste espace des connaissances encyclopédiques disponibles pour le lecteur, celles qu'il devra actualiser lors de la lecture — ce qu'Iser nomme le « répertoire », « l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement

⁸⁷³ Voir ci-dessus, p. 260 *sqq.*

d'une situation⁸⁷⁴ » pour un texte donné. Le contexte restreint d'un texte, qui forme un sous-ensemble du canon de l'espace littéraire dans lequel il est lu, est constitué de l'ensemble des références extratextuelles nécessaires pour le faire fonctionner. La notion de contexte fonctionne donc à plusieurs niveaux.

Le contexte doit permettre à la fois de s'affilier à un groupe ou à des auteurs antérieurs et d'affirmer une appartenance générique, de montrer la place de son œuvre dans l'espace littéraire et de permettre ainsi une forme de pré-réception de son texte. C'est ce que Jarry décrit à propos des clients des librairies, qui veulent pouvoir prévoir le contenu du livre⁸⁷⁵. Nous parlerons alors d'*affiliation* pour désigner tous les phénomènes d'allusion, de citation, d'intertextualité, qui permettent au lecteur de situer l'ouvrage dans l'espace littéraire. Ces phénomènes sont évidemment de la plus grande importance dans la mesure où c'est cette affiliation qui détermine les conditions de réception du texte : pour utiliser les modèles herméneutiques symbolistes dans une stratégie de signification, encore faut-il être lu comme un écrivain symboliste.

On peut intégrer à ce contexte au sens large le *paratexte*, c'est-à-dire l'ensemble des éléments (titre, nom d'auteur, couverture, marque d'éditeur, préface...) qui influencent également la réception en fournissant des indications contextuelles au lecteur et qui sont le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie⁸⁷⁶ ».

Appartient également au contexte le *thème* ou *topic*⁸⁷⁷ : l'indication du sujet du discours, avec toutes les informations encyclopédiques afférentes ; c'est le thème du discours qui détermine les isotopies que le lecteur va reconnaître dans le texte ; c'est grâce à lui que l'on peut réduire la polysémie des signes d'un texte en ne sélectionnant que les sens cohérents avec le thème affiché.

Enfin, on peut intégrer au contexte le *cotexte*, c'est-à-dire les textes placés immédiatement à proximité d'un texte dans un ouvrage ; ce principe permet de considérer la *dispositio* comme une forme de création à part entière, dans la mesure où la transformation de l'environnement textuel modifie à elle seule le sens d'un texte donné. On élargira même cette notion, en considérant comme faisant partie du cotexte non seulement les poèmes qui entourent un texte

⁸⁷⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, éd. cit., p. 128.

⁸⁷⁵ Voir ci-dessus, p. 186.

⁸⁷⁶ Gérard Genette, *Seuils* (1987), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2002, p. 8.

⁸⁷⁷ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, éd. cit., p. 110 *sqq.*

dans un recueil comme les *Minutes*, mais également les livres qui viennent s'ajouter aux *Minutes* dans la liste des œuvres de Jarry, ou encore les textes (ou images, si l'on songe aux gravures tirées de *L'Ymagier* qui abondent dans *César-Antechrist*) d'autres auteurs que Jarry incorpore au champ d'interprétation de son œuvre dans la mesure où il se les approprié⁸⁷⁸. Nous étudierons plus particulièrement cet aspect en analysant les relations qui unissent les *Minutes* et *César-Antechrist*⁸⁷⁹.

Comme nous allons le voir, Jarry tend, à ces différents niveaux, à *décontextualiser* son discours, en refusant au lecteur les informations qui lui permettraient de comprendre les conditions de réception du texte qu'il lit, ce qui participe à l'obscurité de son œuvre. En effet, comme le remarque Hunter Kevil, « most, perhaps all, of our difficulties stem from Jarry's very elliptical style of writing⁸⁸⁰. » L'ellipse semble en effet l'un des dispositifs les plus utilisés par Jarry pour rendre ses textes obscurs ; cette ellipse, nous la décrivons comme un refus de livrer le contexte de son discours. Alfred Vallette, répondant à une proposition d'article de Jarry (le fameux « Commentaire » sur la machine à explorer le temps de Wells), note que les difficultés d'interprétation des ouvrages de Jarry tiennent essentiellement à l'effacement de ce contexte :

Ce sera certainement intéressant, mais à la condition que le père Ubu consente à être clair. Je veux dire à ne pas trop jouer de l'ellipse : car ce n'est pas sa langue qui est obscure. Dans une démonstration *parlée*, on le comprend toujours très bien, parce qu'il en dit plus long en parlant qu'en écrivant, parce qu'il explique, quand il sent qu'on n'a pas bien saisi, parce qu'enfin on peut l'interroger. Mais dans une démonstration *écrite*, il a le tort de considérer comme connus — partant inutiles à exposer — des facteurs ou qu'on ignore, ou qu'on a oubliés et que la démonstration n'évoque point⁸⁸¹.

Ce que Vallette n'accepte pas, c'est l'opposition (issue de l'espace littéraire symboliste) entre le discours oral, caractérisé par la rétroaction (le destinataire infléchissant son discours en

⁸⁷⁸ Nous distinguons donc dans toute citation une fonction de *renvoi* (l'affiliation) et une fonction d'appropriation, qui transforme le fragment d'un texte produit par autrui en élément de son œuvre.

⁸⁷⁹ Voir ci-dessous, p. 395 *sqq.*

⁸⁸⁰ « la plupart, sinon la totalité, de nos difficultés proviennent du style d'écriture très elliptique de Jarry » (HK, p. 150 ; je traduis).

⁸⁸¹ Alfred Vallette, « Lettre à Alfred Jarry » (9 janvier 1899) ; reproduite dans PB, p. 384-385.

tenant compte des réactions du destinataire), et le discours écrit qui doit, dans le cadre des conditions de communication symbolistes, se faire parole orpheline.

1. *Affiliation.*

Avec le recueil des *Minutes de sable mémorial*, on assiste à deux mouvements simultanés : d'un côté, Jarry s'affilie au mouvement symboliste par une série de choix textuels (ou paratextuels) qui incitent les lecteurs à l'inclure dans cet espace littéraire ; de l'autre côté, il efface délibérément un certain nombre de références afin de libérer les potentialités sémantiques de ses textes.

On l'a dit, l'obscurité affichée des *Minutes* l'inscrit d'office dans l'espace littéraire symboliste. Certaines assertions du « Linteau » vont dans le même sens : lorsque Jarry affirme qu'il faut « Suggérer au lieu de dire » (OC I, p. 171), il propose un principe de lecture tout en se rattachant à la doctrine mallarméenne. Deux dédicaces confirment l'inscription des *Minutes* dans l'espace symboliste : celle de « L'homme à la hache » à Gauguin (OC I, p. 210), peintre reconnu par les symbolistes depuis Aurier ; et surtout celle de « Haldernablou », qui « Appartient à Remy de Gourmont » (OC I, p. 214). Enfin, les lecteurs les plus attentifs peuvent reconnaître des emprunts à Rabelais (« Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale », OC I, p. 186), qui fait également partie du canon symboliste. Il faut ajouter à ces indices textuels la mention paratextuelle de l'éditeur de Jarry : le simple fait d'être édité par le Mercure de France est en soi une forme d'affiliation. Jarry rejoint la liste des auteurs du catalogue de la maison d'édition d'Alfred Vallette ; les *Minutes* s'affichent comme un livre appartenant à l'espace discursif du symbolisme. Les jeux typographiques de la page de titre, sur lesquels nous reviendrons, confirment cette affiliation, faisant de Jarry un disciple de Remy de Gourmont, adepte des innovations de mise en page⁸⁸². Enfin, les choix génériques et formels de Jarry participent aussi à son inscription dans l'espace littéraire symboliste : les poèmes en prose des « Lieds funèbres », qui multiplient assonances et allitérations, tout comme « La régularité de la chasse » (« Mais ma main mince mord la mer de moire mauve... », OC I,

⁸⁸² Voir Bertrand Guégan et J. [sic] Mégret, « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, n° 19, 15 septembre 1930, p. 9-18 ; Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », EA, n°s 111-112, 2006, p. 25-37.

p. 199), font de lui un émule de Gustave Kahn ou de Saint-Pol-Roux⁸⁸³. La « Prose » de Saint Pierre des « Prolégomènes de César-Antechrist », au sens de prose d'Église, l'inscrit dans l'espace gravitationnel du *Latin mystique* de Remy de Gourmont ou de ses *Litanies de la rose* (1892). Comme l'a noté Jill Fell, sa métrique et son choix de vocabulaire l'affilient également à Max Elskamp et à Émile Verhaeren⁸⁸⁴. Certains lecteurs peuvent même reconnaître dans ses comparaisons en cascade, délibérément hétérogènes et jouant de l'épanorthose, l'une des marques stylistiques les plus saillantes des *Chants de Maldoror* (« Et le grand Phallus, comme un serpent d'eau et surtout comme une galère à trois rangs de rames », OC I, p. 212). Les néologismes, les termes spécialisés (relevant de la botanique, de l'entomologie, de la tératologie) donnent également une tonalité décadente au recueil de Jarry ; on y reconnaît le vocabulaire typique de Jules Laforgue, de Gustave Kahn ou de Paul Adam⁸⁸⁵. Mais l'une des preuves les plus éclatantes du conformisme formel de Jarry est la comparaison entre « L'incube », troisième « Lied funèbre », avec le poème « Vers la nuit », œuvre d'un certain Raymond Genaux, qui avait été primé lors du concours de poésie de mai de *L'Écho de Paris littéraire illustré* en même temps que Jarry dans le concours de prose. Le poème de Genaux fut publié dans le même numéro que les « Lieds funèbres », le 25 juin 1893 :

Je suis tout seul ici dans la chambre déserte ;
 Sur le plancher ciré je vois des reflets nus,
 Il fait sombre, il fait froid, rien ne m'appartient plus,
 L'angoisse du dehors guette à la porte ouverte.
 [...]

⁸⁸³ « L'époque en est au rythme passémenté d'allitérations et se terminant par la rime ou l'assonance », affirme Saint-Pol-Roux, évoquant Kahn, Régner, Verhaeren et Vielé-Griffin comme des influences essentielles (Saint-Pol-Roux, préface (1895) de *La Dame à la faulx*, éd. cit., p. 14 et 16). Voir Julien Schuh, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 39-59.

⁸⁸⁴ Jill Fell, « Les incursions littéraires de Jarry par delà la frontière belge », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 103-116.

⁸⁸⁵ On peut ainsi comparer le décor qui ouvre *Les Palais nomades* avec celui de « L'Autoclète » : « Dans la haute chambre, sous les plafonds qu'enfumèrent les lourds lampadaires de cuivre, dans la haute chambre, hermétique du pli droit et métallique des lourds rideaux. / La fumée dévale, gyre, se tord en ellipses, se strie et s'enfuit ; au minuit répercuté de timbres de cuivres, les rêves flottent lourds aux flocons de la fumée » (Gustave Kahn, *Les Palais nomades* (1887), dans *Premiers Poèmes*, Mercure de France, 1897, p. 41) ; « Quand le rideau macabre replia vers le cintre sa grande aile rouge avec un bruit d'éventail, un puits d'ombre s'ouvrit, et bâilla devant nous une gueule de goule. Telles des lucioles, les chandelles de résine portaient prétentieusement leurs yeux aux ongles de leurs mains de gloire, comme des limaces au bout des cornes. [...] / Ainsi qu'une araignée qui fauche, l'être vague chargé de rythmer le branle des pantins badins griffa paresseusement de ses doigts longs les fils pendus aux fémurs de sa harpe : et grelotta soudain un galop clair de grêle rebondissant de tuile en tuile. » (OC I, p. 180).

L'ombre en deuil pend aux murs par brusques draperies
Et les fenêtres font comme de grandes croix.
[...]
Des pas dans l'ombre vague... on marche par ici...
J'entends je ne sais quoi heurter dans les ténèbres,
Je sens qu'on me regarde avec des yeux funèbres,
Et que la nuit, autour, doit regarder aussi...

Ne le savais-tu pas ? Un mort est dans la chambre⁸⁸⁶.

On retrouve, dans le texte de Jarry, les mêmes éléments, les mêmes images pour raconter une nuit d'effroi qui mène à la mort : une chambre solitaire ; une fenêtre en forme de croix flanquée de rideaux lugubres qui devient un œil par lequel la nuit observe dans la chambre ; des jeux de reflets ; un être vague qui bruit dans les ténèbres.

Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose, sombre dans la coupe aux flots d'huile fauve, frémis dans la coupe aux flots de nuit noire, veilleuse, et deviens la lampe d'un mort!

[...]

Écoutez! La Nuit froisse son manteau. Quelque chose vient crier sur la vitre. Rideaux inquiets, ébouriffez vite vos ailes de plume sur la vitre glauque.

[...] Et, Fenêtre, lève ta grande Croix sainte, cependant que grimpe et grince et grimace une grosse griffe.

Être horrible et vague, la nuit en fureur l'a vomi ainsi qu'une lourde vague qui glisse et déferle aux dalles d'un phare. La vitre frémit et son œil s'effare.

[...] Les ténèbres sont un filet rempli de monstres sans nom⁸⁸⁷.

La coexistence, sur la même page de *L'Écho de Paris*, de ces deux textes tellement similaires permet d'affirmer que Jarry écrit bien dans un espace littéraire clairement codifié ; les *Minutes* appartiennent formellement au symbolisme du début des années 1890. Cette affiliation est nécessaire : en effet, les stratégies de diffraction sémantique de Jarry ne peuvent fonctionner

⁸⁸⁶ Raymond Genaux, « Vers la nuit », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, dimanche 25 juin 1893, p. 2.

⁸⁸⁷ Alfred Jarry, « L'incube », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, dimanche 25 juin 1893, p. 2 ; OC I, p. 176-177.

qu'en profitant des conditions de communication symbolistes ; elles nécessitent un lecteur créatif qui considère longuement le texte en y cherchant des significations voilées.

Mais parallèlement, Jarry tend à effacer ses affiliations, ou du moins à se poser en auteur indépendant qui offre à ses lecteurs une parole orpheline, détachée de ses origines et apte à suggérer davantage — ce qui ne fait que confirmer son affiliation. Le « Linteau » affirme ainsi la nécessité de l'ellipse informative :

Il est bien d'avoir fréquenté chez les siècles divers des philosophes, pour apprendre 1° l'absurdité de répéter leurs doctrines, qui, récentes, traînent aux cafés et brasseries, plus vieilles, aux cahiers des potaches ; 2° et surtout, la double absurdité de citer l'étai du nom d'un philosophe, quand chacune de ses idées, prise hors de l'ensemble du système, bave des lèvres d'un gâteau. (Et ce bout de dissertation est tout aussi banal que la banalité d'*il ne faut pas tout dire* qu'il explique)... [OC I, p. 171]

Deux références apparaissent pourtant dans cette préface, Descartes et Stuart Mill, mais de manière négative, l'une comme un mauvais modèle (« Descartes est bien petit d'ambition, qui n'a voulu qu'édifier sur un Album un système »), l'autre comme n'ayant rien apporté à l'édifice de Jarry (« Rien de Stuart Mill, méthode des résidus », OC I, p. 172). Jarry utilise ici le pouvoir rhétorique de l'indétermination : le texte peut feindre l'inachèvement pour provoquer l'intérêt du lecteur, avide de reconstituer les éléments qui lui font défaut. Il nomme lui-même cette technique de l'indétermination sémantique « l'impression d'inachevé » (OC II, p. 434). Les *Minutes* forment un texte fragmentaire, décousu ; il lui manque des citations probantes, des appuis philosophiques. Or c'est cette situation de manque qui lance la machinerie interprétative du lecteur, qui doit comprendre qu'il ne s'agit en aucun cas d'un oubli, mais du choix conscient d'une esthétique qui ne dit pas tout, par morgue aristocratique et refus du biographisme — deux attitudes typiques de l'auteur symboliste. L'auteur, s'il a tout vu, « n'eut [...] garde de le dire. C'eût été [...] association d'idées animale passive, dédain (ou manque) du libre-arbitre ou de l'intelligence choisissante, et sincérité, anti-esthétique et méprisable » (OC I, p. 172). L'effacement contextuel est à rapprocher du principe de la mémoire-oubli : il permet de présenter le texte dans une sorte d'éternité, hors-contexte, et ainsi potentiellement disponible à toutes les interprétations puisqu'il n'en actualise aucune.

2. Paratexte.

La forme matérielle du livre fait partie du paratexte ; Jarry applique la pratique de la décontextualisation à la couverture des *Minutes de sable mémorial*, en refusant d'y inscrire la moindre indication écrite. Seul un blason d'or sur fond noir peut faire signe — sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit du blason de l'auteur, du livre, voire les deux. Si le titre apparaît cependant à l'intérieur du recueil, sa forme n'est pas simple, et nécessite une certaine dextérité de la part du lecteur ; il faut attendre la page de faux-titre pour pouvoir le déchiffrer aisément. Ce que l'on peut dire pour l'instant, c'est que le lecteur des *Minutes de sable mémorial* a très peu d'indices sur la façon dont il peut appréhender ce volume : l'auteur est un jeune inconnu, dont quelques textes hermétiques ont paru de façon dispersée dans des revues qualifiées de symbolistes ; le titre du recueil est énigmatique, et on ne trouve pas d'indication générique, sinon à considérer le terme « mémorial » comme un élément en apposition décrivant le genre du recueil. Gourmont avait déjà fait preuve d'une telle audace, en offrant l'édition originale de *Lilith* en 1892 dans une couverture n'affichant le titre qu'en caractères hébreux, sans indication d'auteur ni de date ; son *Théodat* en 1893 et ses *Proses moroses* en 1894 offriront à peine plus d'indications (Figure 15).

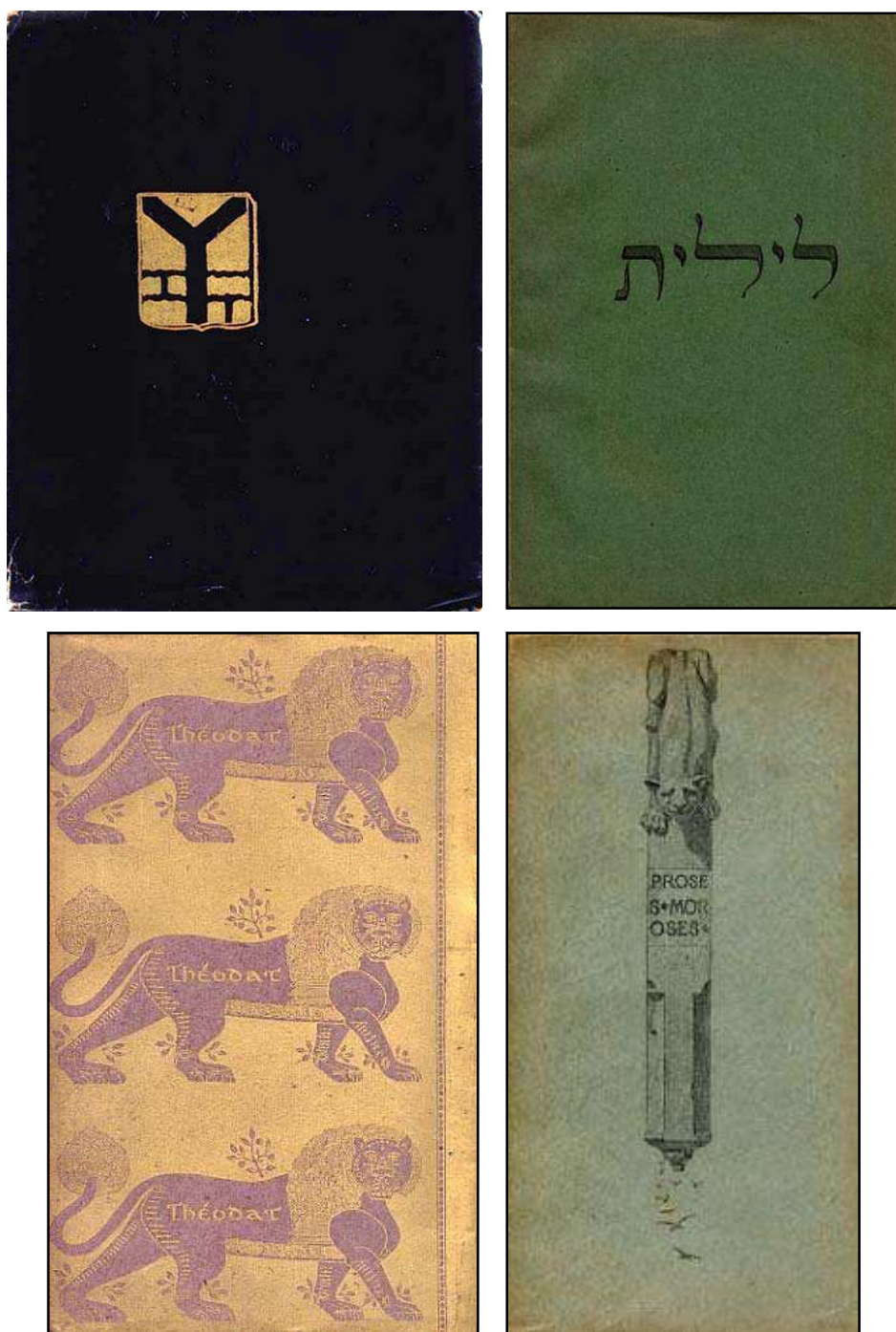


Figure 15. Couvertures des *Minutes de sable mémorial* (1894), de *Lilith* (1894), de *Théodat* (1892) et de *Proses moroses* (1894).

3. *Thèmes.*

Une autre méthode efficace d'obscurcissement du discours consiste, au niveau de chaque texte, à refuser au lecteur la reconnaissance d'un thème univoque permettant de ramener les éléments textuels à une isotopie simple. Le texte semble ainsi se présenter dans une sorte d'éternité et de lieu vide, comme l'action d'*Ubu Roi*, située « en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part » (OC I, p. 400-401). Prenons pour exemple un extrait d'une scène de « Haldernablou », dans lequel Jarry tait le nom de l'objet décrit :

Le fond de la terre et la pesanteur ont dans leurs mains qui réchauffent ses orteils de mandragore. File ton rouet, féline Drosera. Tourne le charbon lumineux de ta courroie, fleuve Océan qui encorbelle les Ixions païens aux X de bras philosophaux. Tu es embryon par le continu de tes gestes circulaires, mais tu es ton centre et ta circonférence, et tu te penses toi-même, Dieu métallique, essence et idole. [OC I, p. 217]

Le texte, d'une obscurité redoutable, semble disponible à toutes les interprétations. Il s'agit en fait d'une sorte de métaphore *in absentia*, décrivant une locomotive ; un élément de contexte permet cependant de nommer cet objet, la scène ayant lieu « *dans une gare* ». Si le lecteur est capable de décrypter cet indice contextuel, il pourra, à force de métaphores, reconnaître en effet la forme d'une roue et d'un essieu dans la Drosera filant son rouet⁸⁸⁸, le mouvement des roues et des pistons dans le « continu de tes gestes circulaires », les rails dans les « mains » qui retiennent ce Dieu métallique. Mais ce sens n'est qu'une interprétation parmi la myriade de lectures qui peuvent être effectuées à partir de cette description. En effaçant le contexte de son texte et les éléments descriptifs de la locomotive pour ne conserver que quelques traits abstraits métaphoriques, Jarry autorise l'actualisation par le lecteur de tous les sens possibles des mots qu'il rencontre. On peut remarquer que Jarry fournit souvent le thème de ses textes dans leur titre même : « Phonographe » décrit effectivement cette machine ; « L'opium » est le récit onirique d'un fumeur. Mais l'obscurité de ces textes provient justement du sentiment d'incompatibilité de ces thèmes avec leur contenu manifeste ; c'est uniquement

⁸⁸⁸ La drosera est une plante carnivore dont les cils en étoiles, lorsqu'ils se replient, peuvent rappeler la forme d'une roue.

par un travail précis de décodage analogique que le lecteur peut construire un modèle textuel cohérent.

Il existe cependant chez Jarry un autre phénomène de décontextualisation, qui est lui presque totalement invisible pour le lecteur. On sait que les textes concernant Ubu, les palotins ou Achras faisaient partie de jeux d'écritures scolaires, et que chacun de ces personnages était inspiré par un professeur, pion ou élève bien réel. Ce thème premier, Jarry l'a complètement effacé, en transformant le plus souvent certains éléments typiques d'une salle de classe par des éléments nouveaux. Ainsi d'Achras et de sa collection de polyèdres, professeur reprenant la fonction de M. Crocknuff et de sa collection de fœtus dans *Les Alcoolisés*, un « *Opéra-chimique* » datant de la scolarité de Jarry. L'un des aspects les plus intéressants de ce dernier texte est de transposer la mise en scène qu'est une leçon scolaire en mise en scène théâtrale : M. Crocknuff « *tire de sa poche une pancarte et lit les noms de tous les spectateurs* » ; il s'agit de la séance d'appel des noms, les spectateurs étant assimilés à des élèves (OC I, p. 145). Lorsque Jarry déplace ces textes en les incorporant dans les *Minutes*, il efface la thématique scolaire pour ne conserver que les traits caractéristiques de ses personnages. Le thème d'origine n'est plus alors décelable pour le lecteur non averti ; son effacement complet est même la condition de la promotion de ces textes à un rang littéraire. Dans quelle mesure est-il encore valide pour le texte que Jarry livre dans son recueil ? L'analyse de ces textes ne peut pas considérer que leur sens véritable serait le sens premier qu'ils avaient lors de leur écriture, comme le fait systématiquement Charles Chassé dans son travail de démolition du symbolisme par le biais d'*Ubu Roi*⁸⁸⁹ ; il faut au contraire prendre en compte l'effacement de leur contexte d'origine et leur insertion dans un recueil qui modifie leur mode d'appréhension par le lecteur.

L'obscurité de ces textes, leur difficulté, n'est donc pas liée à l'absence de tout « message » — Jarry, en dernière instance, décrit toujours un objet que l'on peut reconnaître —, mais dans le fait que les dispositifs qui permettent au lecteur de recréer le contexte sont absents ou fonctionnent de manière allusive. La décontextualisation est une sorte de figure rhétorique de niveau transphrastique : elle provoque une syllepse généralisée. Tous les mots du texte sont susceptibles, en l'absence de contexte, de voir leurs différents sens actualisés simultanément par

⁸⁸⁹ Voir Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire. D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Nouvelle Revue Critique, 1947.

le lecteur ; ils deviennent des fragments, selon le système de communication symboliste⁸⁹⁰. L'effacement des éléments textuels qui permettent habituellement au lecteur de prévoir le sens, avant même la lecture, provoque une mise en disponibilité des éléments présents, qui peuvent rentrer dans tous les contextes puisque aucun contexte n'est privilégié. Il s'agit d'une forme d'autonomisation des signifiants : refusant la transcendance du sens, Jarry propose des formes susceptibles de plusieurs lectures possibles.

B. MODÈLES TEXTUELS.

On a vu que la forme du diamant était pour Jarry celle de l'œuvre idéale : « La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé » (OC I, p. 172). Comment produire cette condensation sémantique des mots, pour les transformer en « carrefours » selon le même passage du « Linteau » ? Si la polysémie peut être produite par l'effacement des contextes, destiné à rendre « l'initiative aux mots », les textes de Jarry ne sont pas totalement exempts de marques contextuelles ; c'est pourquoi d'autres dispositifs rhétoriques servent à augmenter la polysémie de ses textes. On observe en effet dans son œuvre un principe de surdétermination ; certains objets textuels participent simultanément à plusieurs isotopies, et peuvent être lus de façon polysémique, non pas simplement par l'effacement de leur contexte, mais par des procédés visant à les faire lire ainsi par le lecteur.

Les modèles textuels proposés par Jarry à travers les dispositifs de son texte sont destinés à valider la théorie du colin-maillard cérébral, selon laquelle l'auteur a prévu toutes les interprétations potentielles de son texte. Mais les *Minutes* mettent en place au moins deux modèles textuels différents, fondés sur deux manières de concevoir l'obscurité. Jarry semble hésiter en effet dans le « Linteau », et dans les textes mêmes des *Minutes*, entre une science du caché et une science de l'indéterminé ; entre une vision essentialiste du sens et l'abandon de la maîtrise sémantique au lecteur — opposition qui peut recouper le dilemme entre Être et Vivre. Deux rhétoriques coexistent donc dans les *Minutes*, deux façons de créer de l'obscurité, et surtout deux façons de faire lire le lecteur.

⁸⁹⁰ Voir ci-dessus, p. 167 *sqq.*

1. Une obscurité systématique.

Jarry commence dans le « Linteau » par affirmer l'existence d'un sens au-delà du texte. Le lecteur est pris à parti : ce qui peut lui être suggéré par les textes des *Minutes* lui est suggéré « exprès » (OC I, p. 171). On retrouve l'idée de « système » suggérée par Gourmont dans son compte rendu des *Minutes* : Jarry aurait construit son texte selon une méthode qui permettrait au lecteur de retrouver facilement le sens de son œuvre, et cette méthode serait décrite avec précision dans sa préface

a. Un carrefour de tous les mots.

Pour comprendre ce modèle herméneutique systématique, il faut revenir sur l'idée de « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots ». Cette métaphore peut être interprétée de deux façons, sans qu'il soit possible de trancher ; c'est dans cette tension entre ces deux interprétations que se situe justement l'hésitation de Jarry entre une totalité cachée derrière le texte et un texte suggestif aux sens infinis ; entre l'obscurité et l'opacité ; entre la maîtrise de l'auteur et la liberté absolue du lecteur.

Dans un premier sens, le carrefour peut en effet être pris au sens d'un centre extérieur au texte même, d'un point de rencontre voilé des interprétations ; « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots », cela voudrait dire faire un carrefour vers lequel pointent les mots, un centre de non-dit autour duquel tournent les phrases. On retrouve ici la notion d'un mystère, d'un sens caché ; la suggestion est alors affaire d'indices, et le sens est une traque. Le lecteur doit trouver ce centre obscur qui contrôle l'ensemble des phrases du texte, ce mystère qu'il peut dévoiler grâce aux indices que sont les mots. Le meilleur commentaire de cette interprétation du carrefour est peut-être ce passage définissant la suggestion dans les *Propos de littérature* (1894) d'Albert Mockel, que Jarry pouvait croiser aux mardis de Rachilde :

Je disais que l'œuvre symbolique exprime la signification des formes par ces formes elles-mêmes, en les présentant sous une certaine clarté qui en laisse deviner le sens caché. Mais le Poète doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites. Les formes diverses dont l'œuvre est composée s'orientent alors comme un ensemble de lignes qui, sans atteindre le point précis de leur jonction, le révèlent au moins par leur

unanime tendance, projetant ainsi dans l'espace le signe de leur raison d'être et de leur unité. [...] L'inclinaison des lignes convergentes peut être à peine indiquée : l'esprit qui les reçoit est illimité par le songe — et ne croira-t-il pas saisir un certain aspect de l'Infini si de toutes ces lignes le point de jonction unique, si de toutes ces formes l'unique et radieux symbole s'illumine en lui-même⁸⁹¹ ?

Le carrefour du « Linteau » pourrait ainsi être ce « point de jonction unique » où l'auteur se place pour voir simultanément toutes les potentialités de son œuvre. Cette interprétation renvoie à la définition d'une obscurité systématique, allégorique, que l'on peut mettre en corrélation avec ce passage du « Linteau » :

Mais voici le critère pour distinguer cette obscurité, chaos facile, de l'Autre, simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique : en celle-ci, *le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant* ; en celle-là, indéfiniment varié. [OC I, p. 172]

Michel Arrivé a donné une interprétation graphique de ce passage en le liant à l'idée de « carrefour de tous les mots ». L'idée de constance du rapport de la phrase avec tous les sens qu'on peut lui donner est rendue par une superposition de lignes : parallèlement à la ligne de la phrase verbale, on pourrait tracer autant de lignes secondaires qui seraient des interprétations de cette phrase selon des isotopies différentes. Les mots de la phrase parfaite peuvent être interprétés simultanément selon toutes ces isotopies, chaque plan de signification gardant une cohérence totale⁸⁹² — construisant ce que Michel Arrivé définit ensuite comme un texte « poly-isotopique⁸⁹³ ». On reconnaît ici un modèle textuel tabulaire ; et l'on peut en effet interpréter l'obscurité décrite par Jarry comme une méthode tendant à écrire des phrases que le lecteur puisse interpréter de plusieurs façons sans qu'aucun mot fasse difficulté ; des phrases ayant simultanément plusieurs contextes possibles d'interprétation.

Sous cette conception, on retrouve une forme d'obscurité de type allégorique : l'allégorie est une sorte de code, qui fait correspondre *a priori* des éléments du texte avec d'autres

⁸⁹¹ Albert Mockel, *Propos de littérature* (1894), dans *Esthétique du Symbolisme*, éd. cit., p. 92.

⁸⁹² Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, éd. cit., p. 89.

⁸⁹³ Michel Arrivé, *Lire Jarry*, éd. cit., p. 91 sqq.

signifiés. L'allégorie peut être entièrement réduite par une lecture avertie, aucun élément ne restant inexploité dans la construction d'une cohérence de niveau supérieur ; une fois que le principe de construction du texte est compris, le lecteur peut relativement facilement dégager un sens second. On retrouve ici une conception de l'obscurité proche de l'herméneutique biblique : le texte n'est obscur qu'à un premier niveau ; différentes couches de sens allégoriques en expliquent la forme extérieure.

b. Modèle tabulaire.

Or certains textes des *Minutes* semblent correspondre à ce type d'herméneutique, qui peut se réduire à une lecture tabulaire. Un texte construit selon une logique tabulaire possède différents niveaux de cohérence, et chacun de ses éléments peut être lu simultanément selon plusieurs isotopies. Dans le « Linteau », Jarry donne effectivement une clef pointant vers ce système, en expliquant la technique de création du génie par l'image des jalons : « en écrivant l'œuvre, il lui 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 » (OC I, p. 172). Il explicite cette image dans un article de *La Plume* daté du 15 mai 1903, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel » :

Franc-Nohain sait, à merveille, déterrer les racines des mots. Quand il écrit : « Escargot, Escarguerite », il le déduit logiquement de « Margot, Marguerite ». [...]

Nous écrivions dans la préface de notre premier livre (*Les Minutes*, 1894), que si l'auteur a su déterminer deux points en corrélation absolue (encoche, point de mire), tous les autres, sans nouvel effort de sa part, seront sur la trajectoire. Aussi admirons-nous, comme on admire un but prévu et atteint, que M. Franc-Nohain continue, dans sa déclaration d'Escargot à Escarguerite :

« Escarguerite de Bourgogne. » [OC II, p. 443]

Jarry décrit ici une opération de transposition⁸⁹⁴ des éléments d'une isotopie A (la série dérivée de « Margot ») dans une isotopie B (la série dérivée d'« escargot »). Pour permettre le passage d'une isotopie à une autre, il faut disposer d'éléments permettant de faire la jonction ; d'éléments qui appartiennent déjà simultanément à l'une et l'autre. C'est ce que le Groupe μ

⁸⁹⁴ Sur l'importance de ce terme de « transposition », voir HB, p. 290.

nomme des « connecteurs⁸⁹⁵ », c'est-à-dire des unités susceptibles d'être lues simultanément sur plusieurs isotopies. Les textes poly-isotopiques sont alors construits lors de la lecture par la projection de tous leurs éléments dans chacune des isotopies qui les composent, déterminant une « structure d'équivalence⁸⁹⁶ ». Or les « jalons » dont parle Jarry peuvent être conçus précisément comme des connecteurs : à partir de la paronymie qui rapproche « Escargot » de « Margot », Franc-Nohain étend le parallélisme du signifiant aux éléments qui participent de la même isotopie — en l'occurrence, il crée cet élément pour pallier un manque structurel. « Margot » et « Marguerite » sont dans le même rapport que « Escargot » et « Escarguerite » ; mais la transposition est motivée dans un second temps par un autre élément partagé par les deux isotopies : le qualificatif « de Bourgogne » convient en effet à la fois à l'isotopie « Marguerite », avec le personnage historique de Marguerite de Bourgogne, et à l'isotopie « escargot ». On peut représenter ces rapports dans un tableau, qui définit effectivement une place vide pour le terme « Escarguerite » :

Isotopie A	Margot	Marguerite	de Bourgogne
Isotopie B	Escargot		de Bourgogne

Les « jalons » représentent les éléments susceptibles de rentrer à la fois dans les deux isotopies proposées ; ils forment des nœuds à partir desquels peut s'engager un principe d'analogie continue entre tous les autres éléments du texte. Les jalons représentent donc des formes surdéterminées ; un texte issu de la transposition voit son sémantisme dédoublé : il est synthétique en ce que sa valeur sémantique est double par rapport à sa taille. L'exposé de cette méthode de création incite le lecteur à produire une « lecture tabulaire », qui est « le résultat de la superposition des différentes lectures des unités d'un texte⁸⁹⁷ » — mais, contrairement à ce qu'affirme le Groupe μ , il ne s'agit pas d'un principe de lecture universel de la poésie, mais d'un modèle herméneutique daté qui ne fonctionne que dans certains espaces littéraires.

On peut étudier ce phénomène dans le texte « Phonographe » (OC I, p. 185-187), fondé sur l'analogie structurelle entre la relation de l'auditeur et du phonographe et celle du captif et

⁸⁹⁵ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990, p. 64.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ *Idem*, p. 65.

des sirènes de la mythologie. Les phonographes, à l'époque de Jarry, ne sont pas assez perfectionnés pour amplifier suffisamment le son ; l'auditeur est obligé d'enfiler des écouteurs, semblables à ceux d'un *stethoscope* — il est, d'une certaine manière, captif par les oreilles (Figure 16). De plus, la notion de « chant » appartient à la fois à l'isotopie du phonographe et à celui de la sirène. À partir de ces jalons, le texte de Jarry transpose tous les éléments de l'isotopie du phonographe dans l'isotopie de la sirène mythologique. On peut « retraduire » ce texte dans son contexte phonographique, en retrouvant les métaphorisés sous les métaphorisants :

Métaphorisant	Métaphorisé
« La sirène minérale tient son bien-aimé par la tête » (OC I, p. 185)	Le phonographe et l'auditeur avec ses écouteurs.
« Elle plaque ses mains estropiées d'un geste brusque sur la droite et la gauche de la tête de son amant passager » (OC I, p. 185)	Les écouteurs placés sur les oreilles.
« son doigt unique, col de fémur dont un fourmilier a lapé la moelle, greffe son érection cordée aux tragus de l'écouteur » (OC I, p. 185-186)	L'embout des écouteurs dans l'oreille (indiquée par synecdoque avec le terme « tragus ») de l'auditeur.
« ses deux uniques bras de poulpe noirs et si froids » (OC I, p. 186)	Les fils des écouteurs.
« La mandibule s'abaisse et se relève comme une touche, mais empêtre ses dents cassées au bris des cordes et des marteaux » (OC I, p. 186)	Le passage de l'aiguille de l'appareil sur les aspérités du cylindre.

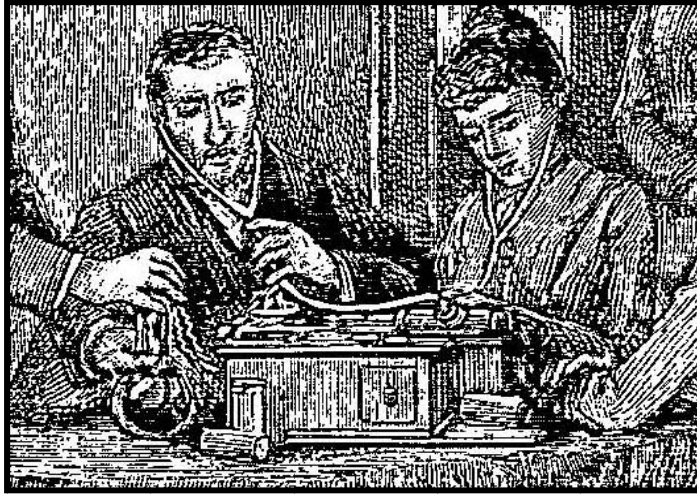


Figure 16. Une audition du nouveau phonographe Edison.

Mais ce texte ne fonctionne pas seulement sur deux isotopies : on peut en réalité reconnaître un autre jalon, qui permet de mettre en parallèle le phonographe, la sirène et la sexualité : c'est « l'éguisier » (OC I, p. 186). Jarry compare le phonographe avec un irrigateur à lavement vaginal perfectionné par le docteur Éguisier, composé d'un cylindre (la pompe) surmonté d'un remontoir à clef. On accrochait un tuyau en caoutchouc à l'embout situé à la base du cylindre (Figure 17).



Figure 17. Irrigateur éguisier.

Comme le révèle le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, « l'esprit d'invention n'a pas de limite, et déjà nous avons ouï parler quelque part d'un *irrigateur à musique*⁸⁹⁸ ! » L'irrigateur égusier participe à la fois de l'isotopie du phonographe (il partage avec lui sa forme cylindrique, son tuyau en caoutchouc, son remontoir et même sa musicalité) et de celle de la sirène (avec le chant et la connotation sexuelle). Ce jalon permet de mettre en corrélation l'écoute du phonographe avec la pénétration sexuelle sadique, confirmant ainsi l'idée selon laquelle les relations de communication sont conçues par Jarry comme des relations de domination violente⁸⁹⁹ ; il permet d'expliquer certains passages du texte qui ne relevaient pas des deux isotopies isolées auparavant, comme la métaphore de l'« érection » (OC I, p. 186). La fin du texte repose également sur une autre isotopie, celle du décervelage, les écouteurs devenant des « clous » ou des « dents » par lesquels la sirène se nourrit de la « chaude cervelle » de l'auditeur (*idem*).

On pourrait poursuivre ce travail, et rendre compte de la quasi-totalité du texte. Quel est l'intérêt de ce tableau ? Simplement de montrer que ce texte est réductible grâce à un outil rhétorique, la métaphore, considérée comme principe de décodage. Son modèle textuel est simple : le lecteur construit une première isotopie, dont les éléments sont reliés par la cohérence sémantique liée à la sirène, puis utilise des outils de transformation analogique (en l'occurrence la métaphore) pour construire d'autres isotopies reproduisant la structure de la première, en remplaçant les éléments du texte par des éléments appartenant à l'isotopie du phonographe ou de l'égusier⁹⁰⁰. Ce modèle textuel n'est que l'envers du modèle rhétorique qui a permis de le construire ; un texte allégorique comme celui-ci est aussi coûteux à produire qu'à décoder. Il confirme l'idée d'un système permettant d'interpréter certains textes des *Minutes*, et renvoie à l'idée d'une obscurité systématique. Les jalons permettraient ainsi de retrouver le centre absolu depuis lequel l'auteur, resté dans le figement de l'Être, aurait conçu son ouvrage.

⁸⁹⁸ Pierre Larousse, article « Irrigateur », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1890, t. IX, p. 795, col. 4. Voir Cécile Raynal, « L'irrigateur du docteur Égusier », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 336, 2002, p. 577-598.

⁸⁹⁹ Voir ci-dessus, p. 306 *sqq.*

⁹⁰⁰ Le Groupe μ donne une telle lecture tabulaire du « Sablier » des *Minutes* (Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, éd. cit., p. 341-344).

On peut également noter, avec Yves-Alain Favre, que la construction du recueil de Jarry semble nier le caractère anecdotique des poèmes qui le composent (et qui semblent avoir été rédigés en vue du concours de *L'Écho de Paris littéraire illustré*) en proposant une architecture fondée sur des groupes de trois poèmes qui mènent le lecteur du « Linteau » du portail à « l'abside » du « Sablier », dans une structuration similaire à celle d'un « édifice religieux⁹⁰¹ ». Cette construction ternaire semble confirmer l'idée d'une œuvre systématique, pensée comme une totalité par un auteur capable de prévoir toutes les implications de ses écrits. L'importance de chaque poème dans la structure d'ensemble des *Minutes* est d'ailleurs confirmée de manière ironique à la fin du « Linteau » :

Et il y a divers vers et proses que nous trouvons très mauvais et que nous avons laissés pourtant, retranchant beaucoup, parce que pour un motif qui nous échappe aujourd'hui, ils nous ont donc intéressé un instant puisque nous les avons écrits ; l'œuvre est plus complète quand on n'en retranche point tout le faible et le mauvais, échantillons laissés qui expliquent par similitude ou différence leurs pareils ou leurs contraires — et d'ailleurs certains ne trouveront que cela de bien. [OC I, p. 173]

Jarry prétend avoir conservé dans son recueil des pièces d'un intérêt moindre parce qu'elles devaient nécessairement avoir une fonction, oubliée à présent, dans la construction de l'œuvre ; il suggère un centre psychologique caché vers lequel pointeraient même les pièces d'une qualité inférieure.

2. *Modèle en réseau.*

Mais l'idée de « carrefour de tous les mots » peut également être interprétée d'une toute autre manière. Elle peut signifier que chaque mot doit devenir lui-même un carrefour, un point de décrochage du sens (par métaphore, allégorie), un point de diffraction polysémique. Dans cette interprétation, il n'y a plus de centre vers lequel convergent les routes des phrases ; chaque mot devient le lieu possible d'une dispersion sémantique. Les mots se font alors diamants ; non pas diamants synthétiques, mais points de démultiplication des reflets, « polyèdres d'idées » (OC I, p. 173). La suggestion consiste alors à rendre aux mots une

⁹⁰¹ Yves-Alain Favre, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », EA, n^{os} 13-14, mars 1983, p. 26-27.

polysémie qu'ils ne possèdent normalement pas en discours. On abandonne ici l'idée d'une obscurité systématique pour une forme d'opacité, le texte étant conçu comme un réseau acentré⁹⁰² qui renvoie sans cesse le lecteur à d'autres sens, auquel l'auteur n'a pas pensé mais qu'il *feint* d'avoir prévu. Jarry dépasse le niveau simple de l'allégorie, pour proposer des textes dont les transpositions sont démultipliées, recherchées par la récurrence de certains termes, certaines images, qui s'appellent mutuellement, et dont la hiérarchisation n'est plus réductible à une simple superposition d'isotopies.

On peut appeler ce principe un principe de « transmutation », pour reprendre la métaphore alchimique de Jarry⁹⁰³ : il s'agit de créer un objet de très grande densité sémantique pour le lecteur. Il y a une différence de degré entre la transposition et la transmutation : la transmutation est une forme d'allégorie non systématique qui met en relations des isotopies à un niveau plus grand que celui du poème individuel. Si une transposition met en rapport deux ou trois isotopies, la transmutation invite le lecteur à pratiquer une sorte de lecture analogique généralisée, en faisant correspondre toutes les isotopies textuelles entre elles.

Cependant ce principe ne repose pas, comme la transposition, sur une rhétorique systématique de type allégorique : Jarry ne peut pas construire un texte dont tous les éléments soient effectivement transposables dans toutes les isotopies possibles. Il invente une rhétorique visant à inciter le lecteur à pratiquer lui-même une lecture analogique totalisante. Contrairement à la transposition, qui demande un travail poétique complexe de transformation, la transmutation est un principe économique de création du sens. Dans la transposition, le modèle du texte est préconstruit ; dans la transmutation au contraire, seuls des points de jonction entre les différentes isotopies du texte sont ménagés : le texte peut être actualisé dans des modèles multiples et imprévisibles. Jarry peut se contenter de placer des « jalons », c'est-à-dire des éléments textuels servant de carrefours entre plusieurs isotopies, qui fonctionnent comme des indices pour le lecteur, incité à produire des transformations à partir du texte sans que l'auteur les ait préconstruites. Les jalons deviennent alors les outils d'un piège sémantique visant à transformer le lecteur en exégète paranoïaque — ce qui est sa fonction dans la scénographie du discours de Jarry.

⁹⁰² Voir HK, p. 158-159.

⁹⁰³ Voir ci-dessus, p. 283 *sqq.*

a. Jeux typographiques.

Pour comprendre le mode de fonctionnement de la transmutation, on peut prendre l'exemple de la forme des titres des deux premiers livres de Jarry dans leur édition originale ; elle est une image de ce principe de jalons qui produisent un effet sémantique démultiplié (Figure 18).

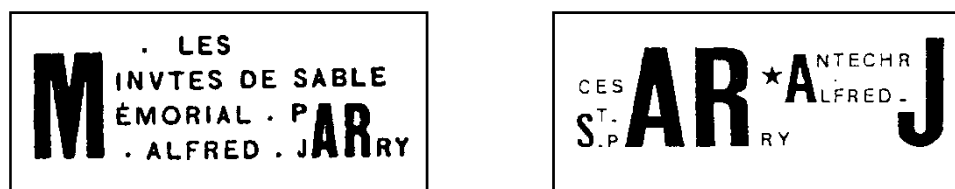


Figure 18. Formes originales des pages de titre des *Minutes de sable mémorial* et de *César-Antechrist*.

La forme de ces titres est le produit d'une sorte de synthétisation, qui consiste à mettre en facteur commun les lettres qui apparaissent simultanément dans plusieurs mots. Ces lettres représentent ces « jalons » du texte, des éléments polysémiques susceptibles de rentrer dans plusieurs isotopies. Malgré la différence d'actualisation sonore que ces lettres entraînent dans des mots différents (ainsi du J du titre *César-Antechrist*, qui traduit à la fois le *i* d'*Antechrist* et le *J* de *Jarry*), leur unicité graphique permet de mettre en relation les mots qui les contiennent. Le lecteur est ainsi incité à poursuivre sémantiquement le parallélisme graphique ; il s'agit d'une sorte de rime graphique, incitant à une lecture tabulaire des différents ensembles du texte. Les parallélismes entre *Alfred* et *Antechrist* d'une part, et *Jarry* et *César* d'autre part, peuvent ainsi inciter à rechercher un sens autobiographique au reste du texte. Mais, comme on le voit, ces parallélismes sont accidentels ; ils ne résultent que de la reconnaissance de similitudes orthographiques contingentes. Le titre des *Minutes* se révèle d'ailleurs bien moins apte à ce type de manipulation que celui de *César-Antechrist*, les conjonctions se réduisant à rapprocher les initiales de *Minutes* et de *mémorial* et les lettres AR de *par* et de *Jarry*, ce qui se révèle moins fructueux d'un point de vue sémantique. Or le second modèle textuel que propose Jarry dans les *Minutes* consiste justement à jouer de l'arbitraire pour tenter de le plier à une lecture systématisante ; en d'autres termes, il s'agit de justifier l'hétérogénéité de

l'expérience textuelle par une interprétation qui motive *a posteriori* les rapprochements cotextuels du recueil. On retrouve le principe du colin-maillard cérébral, destiné à permettre une réappropriation de l'expérience discontinue : le modèle de la transmutation est une solution au dilemme entre Être et Vivre.

b. Le réseau.

Pour créer cette incitation à la lecture analogique totalisante, Jarry met en place à travers le recueil des *Minutes de sable mémorial* un réseau d'éléments récurrents. Par un jeu de comparaisons, de métaphores et d'analogies formelles, ces éléments tendent à devenir équivalents pour le lecteur, invité à étendre l'équivalence explicite entre certains « jalons » à toutes les isotopies du texte, en pratiquant une transposition forcée de ces isotopies les unes sur les autres. Le recueil doit devenir pour lui un immense texte tabulaire, dont tous les éléments sont des syllepses ou des métaphores.

On peut suivre dans ce recueil certains réseaux analogiques : quelques poèmes fonctionnent comme de véritables carrefours sémantiques, des lieux de diffraction du sens, en proposant des chaînes d'équivalence d'éléments textuels ; ils fonctionnent comme des connecteurs qui permettent aux différents ensembles du recueil de se lier entre eux. Ainsi de cet extrait des « Prolégomènes de Haldernablou » :

[...] je vis son Phallus sacré, que les Indous appellent Lingam, ramper à travers un temple croulant. Il inclina sa tour d'ivoire, et son crâne naïf qui n'a point encore de suture sagittale, pareil à l'œil d'un caméléon albinos.

Et le grand Phallus, comme un serpent d'eau et surtout comme une galère à trois rangs de rames, glissa sur la nappe unie du bitume.

[...] découvrant à mes yeux son sexe, beau comme un hibou pendu par les griffes.

[OC I, p. 212]

On reconnaît ici les chaînes de comparaisons en « comme » que Jarry a pu imiter de Lautréamont. Comparaisons et métaphores, fondées ici sur des analogies formelles, proposent une multitude d'équivalences pour le terme « Phallus » : « tour d'ivoire », « crâne », « œil [de] caméléon », « serpent », « galère » et « hibou ». Une fois ces équivalences posées, ces termes deviennent des jalons permettant de mettre en parallèle les isotopies auxquelles ils

appartiennent. La récurrence de ces éléments dans le reste du recueil laisse au lecteur l'opportunité de réactiver les analogies construites auparavant : les métaphorisants et les comparants, lorsqu'ils apparaissent ensuite en tant que thèmes du discours, tendent à garder cette fonction de représentation pour le lecteur⁹⁰⁴.

Il se crée ainsi des nœuds textuels, qui ont pour propriété de connecter les textes qui partagent les mêmes éléments, créant des chaînes analogiques à travers tout le recueil. On peut suivre en partie l'une de ces chaînes, en construisant un schéma des relations entre certains éléments récurrents du recueil. Dans le schéma qui suit (Figure 19), les lignes horizontales représentent les relations analogiques explicites entre les éléments d'un poème. Ces relations sont traduites par les barres obliques : une barre simple indique une métaphore, une barre double une comparaison, une barre triple une équivalence formelle (paronymie, homonymie) ; les numéros indiqués au début d'une série renvoient à la page de l'édition des *Minutes de sable mémorial* dans OC I. Lorsque deux éléments sont superposés sur une barre horizontale, l'analogie porte sur la relation que ces éléments entretiennent entre eux. Nous avons indiqué entre crochets les éléments non textuels, en palliant selon le principe de la lecture tabulaire un manque structurel, afin de permettre par exemple d'expliquer une métaphore. Les lignes verticales représentent les similitudes dans l'espace du recueil, qui ne sont que des parcours de lecture possibles. Nous avons conservé l'ordre de présentation des éléments lors de la lecture linéaire, afin de mettre en lumière la dynamique sémantique du recueil.

⁹⁰⁴ Cette réversibilité des signes chez Jarry a été analysée par Michel Arrivé dans *César-Antechrist* ; voir *Lire Jarry*, éd. cit., p. 27-41. Il conclut ainsi son étude : « Tout signe de *César-Antechrist* est expression de soi-même, de son propre contraire et d'un paradigme fermé, mais abondant, d'autres contenus. Ajoutons qu'entre deux éléments unis par la relation sémiotique les fonctions d'expression et de contenu peuvent s'échanger » (p. 38).

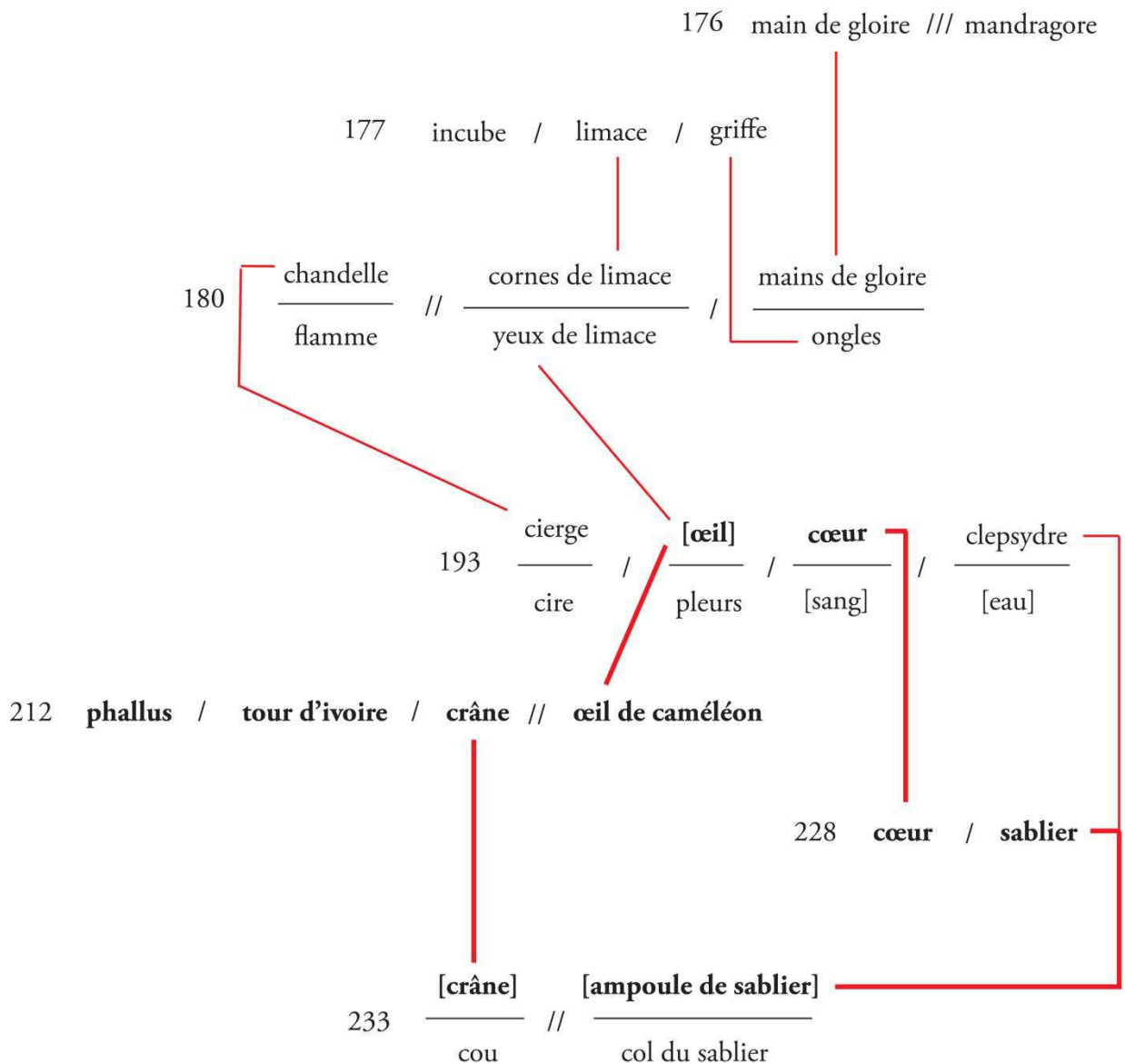


Figure 19. Schéma des analogies des *Minutes de sable mémorial*.

En développant certaines analogies, comme celle qui rend équivalents les éléments producteurs de liquide (cierge, œil, cœur, clepsydre, sablier) et celle qui rend équivalent l'œil et le phallus, on construit une nouvelle symétrie, en rajoutant le couple phallus / sperme aux isotopies du texte. Il se crée ainsi une chaîne entre le sablier, le cœur, l'œil et le phallus (en gras dans le schéma), qui n'est pas le produit d'un seul poème, mais de la mise en série de quatre poèmes. De la même façon, le nœud textuel représenté par la limace permet de mettre en relation la griffe et le phallus. L'image du mot-carrefour est ici rendue explicite d'une autre manière : les « jalons » sont des carrefours entre la logique analogique, horizontale ou

syntagmatique, et la logique verticale et transtextuelle qui permet de reconnaître la récurrence d'un élément dans l'espace du recueil. Le texte incite à une lecture tabulaire généralisée, dans laquelle chaque élément est transposable dans la totalité des isotopies du recueil.

c. L'image.

Le recueil de Jarry possède également la particularité de comporter des illustrations qui jouent un rôle primordial dans la construction des isotopies pour le lecteur. Selon Charles Grivel, on peut rapprocher le fonctionnement des illustrations du texte de Jarry du mode de lecture tabulaire que le « Linteau » incite à pratiquer :

[...] ces illustrations ne sont pas... illustratives et ne se bornent pas à faire, par rapport au texte, d'éloquents rappels. Bien au contraire, on les considérera comme des compositions de motifs analogues aux compositions de mots où elles se trouvent intercalées et qu'elles superposent. *Du texte en image est ajouté au texte verbal ; loin d'en distraire ou de n'en être que le répondant vague, il en était le fonctionnement.* Les images-Jarry accusent visuellement le mode de signification *tabulaire* du texte sous-jacent (ou plutôt co-jacent) ; elles le dénarrativisent, dénaturalisent⁹⁰⁵.

La dernière illustration du recueil reprend ainsi des éléments du texte, plus particulièrement du poème final « Le sablier », mais ajoute également des déterminations à ces éléments, fonctionnant comme un symbole synthétique ; il en est de même pour l'image du hibou perché sur une branche, au-dessus d'un crâne⁹⁰⁶. On l'a vu à propos du « Temps dans l'art », la réunion des éléments dans une illustration est l'une des formes privilégiées de la synthèse temporelle ; Jarry utilise l'image comme un procédé rhétorique, une sorte de métaphore picturale. La gravure finale du recueil (Figure 11, p. 314) réunit ainsi au moins trois isotopies : celle du sablier, reprenant la description des trois piliers, qui forment ici les sommets des deux triangles blancs, et la forme des ampoules de verre ; celle du cœur sanglant, la métaphore textuelle du sablier-cœur étant ainsi justifiée et répétée par le dessin ; enfin une isotopie qui n'apparaît pas textuellement en rapport avec le sablier, celle du blason, par la forme de pentagone de l'ensemble et la reprise, par le triangle du haut, du triangle dessiné par

⁹⁰⁵ Charles Grivel, « L'explosion mémoriale », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 269-270. Voir également Matthieu Gosztola, « Jarry peintre, dessinateur et graveur », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 115-128.

⁹⁰⁶ Voir ci-dessus, p. 319.

la figure en Y (en l'occurrence un pairle) du blason de la couverture du recueil (Figure 13, p. 321).

Les illustrations du recueil des *Minutes de sable mémorial* fonctionnent chacune comme un poème, un nœud rendant visible l'analogie entre les éléments qui le composent. Elles ne se contentent pas de répéter des informations textuelles ; elles rajoutent des analogies au texte, et participent par là à la dissémination du sens en réseau : « Le décalage entre les niveaux, les genres, les sujets hétérogènes, montre qu'il s'agit moins pour l'auteur d'illustrer un texte que de créer une prise de distance et un jeu de perspectives multipliées⁹⁰⁷. » On constate que c'est un modèle de type pictural qui informe la littérature selon Jarry : les poèmes des *Minutes de sable mémorial* ne sont pas des tentatives de reproduction de schémas musicaux ; Jarry annonce le retour à la relation de la littérature et de l'image, en réaction au symbolisme qui avait fait de la musique un modèle du texte. Le texte est synthétique comme un tableau ou une gravure, telles celles de Dürer, dont Jarry entame la reproduction dans sa revue *Perhinderion*, qui ne connaît que deux numéros ; ou tels les tableaux d'Émile Bernard ou de Gauguin, qui livrent à Jarry les principes d'une synthèse picturale⁹⁰⁸. La réunion d'éléments dans l'espace d'un poème fonctionne comme dans une image ; des équivalences se créent par la disposition et la forme des objets concernés.

La corrélation entre le modèle textuel en réseau et l'intérêt pour les images est particulièrement visible dans l'entreprise de *L'Ymagier* et de *Perhinderion*, les deux revues d'estampes que Jarry anima⁹⁰⁹. Le modèle concret de *L'Ymagier* est à chercher dans les deux recueils de gravures anciennes de Louis Varlot, connu sous le pseudonyme de Varusoltis, que Jarry signale dans le premier numéro de *L'Ymagier* et Gourmont dans le second⁹¹⁰ : *l'Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne* et la *Xylographie de l'imprimerie troyenne*⁹¹¹. C'est sur les couvertures de ces livres⁹¹² que l'on trouve l'origine de la notation de l'année très

⁹⁰⁷ Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 59.

⁹⁰⁸ Voir Julien Schuh, « Jarry synthétiste », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 91-104.

⁹⁰⁹ Voir Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'art*, n° 115, 1^{er} trimestre 1997, p. 59-65.

⁹¹⁰ Alfred Jarry, « La Passion », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 12 (OC I p. 962) ; Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 139.

⁹¹¹ V. L. [Louis Varlot], *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, Varlot Père, 1850 ; Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.

⁹¹² Annexe I, Figures 40 et 41, p. 599 et 600.

particulière que Gourmont utilise en 1894 pour *Le Château singulier* (CID .ID .CCC .XCIV) et que l'on retrouve, imprimée avec les mêmes caractères, sur la page de titre des *Minutes*⁹¹³. Les deux ouvrages de Varusoltis fournissent à Gourmont et Jarry presque un tiers des illustrations des huit livraisons de *L'Ymagier*, et c'est en leur sein que l'on peut trouver l'image du soleil qui sert de marque à la revue⁹¹⁴. Lorsque Jarry rompt avec Gourmont, on constate même que, si l'on excepte les images de papes tirées du *Livre des prophéties* de Joachim de Flore⁹¹⁵, *L'Ymagier* de janvier 1896 ne contient que des gravures directement extraites des ouvrages de Varusoltis — ce qui laisse entrevoir que la collaboration de Jarry était bien essentielle à la revue, et qu'il se chargeait sans doute d'une grande partie des recherches iconographiques.

Les recueils de Louis Varlot sont par essence hétérogènes : le collectionneur de ces images se contente de les juxtaposer sans ordre et sans indication d'origine⁹¹⁶. Le premier recueil n'a qu'un court paragraphe d'introduction ; la préface du second recueil critique justement ce manque de contextualisation, mais sans y remédier. On retrouve dans *L'Ymagier* ce principe de subordination du texte à l'image : « Des images, et rien de plus, religieuses ou légendaires, avec ce qu'il faut de mots pour en dire le sens et convaincre, par une notion, les inattentifs⁹¹⁷ ». C'est ce que note Bernard Tillier :

Dans *L'Ymagier*, les images publiées par les artistes, mêlées aux images anciennes, étaient affranchies de tout texte, puisqu'elles constituaient de longues séries iconographiques et thématiques autonomes — la Vierge à l'Enfant, les monstres, les saints, la Passion —, structurant les sections et les sommaires de la revue et conditionnant même les quelques textes publiés. Par une sorte de renversement du rapport habituel de l'image au texte tel qu'il existait alors encore dans des revues comme *La Revue blanche* ou *La Plume*, *L'Ymagier* proposait une soumission novatrice de l'écrit à l'image, au point que le texte pouvait devenir « illustratif⁹¹⁸ ».

⁹¹³ Signalé dans HK, p. 178.

⁹¹⁴ Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, éd. cit., p. 33, image n° 186. L'image de lune qui sert également de marque à *L'Ymagier* apparaît p. 22, image n° 85.

⁹¹⁵ « Les Papes », *L'Ymagier*, n° 6, janvier 1896, p. 99-109.

⁹¹⁶ Annexe I, Figures 42 et 43, p. 601 et 602.

⁹¹⁷ Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 5.

⁹¹⁸ Bernard Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », iconographie choisie par Nicolas Malais, *Histoires littéraires*, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 112.

Or cette autonomie de l'image est imitée, comme on l'a vu, de Varusoltis. Mais l'important consiste moins dans le modèle concret de cette revue (et, par extension, des *Minutes*) que dans le modèle herméneutique qui permet de considérer ces recueils hétérogènes comme des textes lisibles : cette forme de présentation des images ne peut avoir d'intérêt que pour une certaine communauté interprétative. *L'Ymagier* fonctionne en réalité dans l'espace littéraire du symbolisme pictural, tel qu'il avait pu être défini par Aurier⁹¹⁹ ; c'est ce qui explique, à côté des gravures anciennes, le choix d'artistes qui faisaient partie du groupe de déformateurs défendus par le critique avant sa mort. Dans le premier numéro de la revue, on retrouve Filiger et Émile Bernard aux côtés de Dürer, Sichem et d'images d'Épinal ; on « se charge de la vente et de l'achat de toutes sortes de gravures et de livres à gravures, également de Dessins, Estampes et Tableaux des écoles nouvelles, H. de Groux, Gauguin, Filiger, Maurice Denis, E. Bernard, Seguin, Robertson, etc., etc.⁹²⁰. » Le legs théorique d'Aurier s'incarne d'une certaine manière dans les marges de cette revue, conçue pour exister dans l'espace de légitimation qu'il avait rendu possible : celui d'une interprétation des images comme juxtaposition de signes autonomes nécessitant un spectateur attentif pour en développer les potentialités — ce qui correspond au principe même de la communication symboliste.

On peut faire l'hypothèse que c'est ce champ d'interprétation pictural que Jarry utilise pour construire le modèle textuel des *Minutes* : comme les gravures anciennes de *L'Ymagier*, comme ses propres dessins synthétiques qui se détachent sur fond obscur⁹²¹, ses textes sont destinés à être lus comme des emblèmes dont les lignes simplifiées sont susceptibles de plusieurs lectures simultanées et fonctionnent par un jeu d'échos formels. L'image est première dans les *Minutes*, et Jarry tend à confondre la notion d'image littéraire (métaphore, comparaison) avec celle d'image réelle ; la synthèse qu'il décrit dans le « Linteau » est d'abord conçue comme une abstraction des *formes*, comme un retour à une figure première. Il faut d'ailleurs remarquer que sa définition de la pataphysique, dans le *Faustroll*, est fondée sur un terme pictural, celui de « linéament ». C'est la spatialité de l'image qui permet de penser les

⁹¹⁹ Voir Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », à paraître. Jill Fell avait déjà noté l'importance de la pensée d'Aurier dans la conception de *L'Ymagier* (Jill Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, éd. cit., p. 84).

⁹²⁰ *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, sous le sommaire, non paginé.

⁹²¹ Charles Grivel, « L'explosion mémoriale », art. cité, p. 270.

textes en termes de réseaux, d'ignorer la linéarité temporelle pour inciter à une lecture tabulaire décentralisée.

La rhétorique de la transmutation est donc fondée sur une logique de type analogique et non linéaire. Jarry disperse les éléments de son texte pour en rendre le sens plus difficilement abordable, et il utilise toutes les figures rhétoriques de type analogique pour multiplier les relations entre les différentes isotopies de ses textes. Par ce moyen, tous les éléments de son recueil sont susceptibles d'être traduits dans une autre isotopie ; la valeur sémantique de chaque poème est multipliée par les valeurs de tous les autres poèmes du recueil.

Entre la transposition et la transmutation, Jarry abandonne la systématisme des relations entre les sens possibles de son texte. Si la transposition est un discours de type allégorique, qui demande un effort d'encodage conséquent, la transmutation est davantage une méthode rhétorique de suggestion. Jarry place des jalons textuels, créant un réseau qui tend à mettre en relation la totalité des éléments du texte. Les isotopies mises en rapport ne sont pas déterminées avant la lecture : le lecteur peut créer des rapprochements inédits, qui ne sont pas prévus par le texte mais qui sont autorisés par le modèle textuel tabulaire.

C. LE COLIN-MAILLARD CÉRÉBRAL.

1. L'application du principe de la mémoire-oubli.

Le « Linteau » et la structuration du recueil de Jarry incitent donc le lecteur à construire un modèle textuel acentré, en lui faisant croire à la surdétermination de tous les éléments du texte. La transposition et la transmutation conduisent le lecteur à lire comme si chaque mot, chaque élément du texte était une syllepse ou une métaphore. C'est le sens de l'injonction du « Linteau », qui demande au lecteur de lire attentivement chaque signe, comme s'il était lourd d'une multitude de significations : « 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 et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (OC I, p. 173). Chaque signe devient un point de diffraction sémantique. On voit que Jarry utilise ici les propriétés de l'espace littéraire symboliste : en donnant au lecteur le rôle d'herméneute paranoïaque, en autorisant la fragmentation et l'idée de germe, les conditions de communication symbolistes permettent à Jarry de proposer à ses lecteurs des textes dont les interprétations ne sont pas

préconstruites, comme s'il s'agissait d'œuvres absolues entièrement prédéterminées. Le « Linteau » est un programme de lecture qui ne peut fonctionner que dans le cadre des modèles herméneutiques symbolistes, une machine rhétorique, un texte-dispositif dont les rouages ne prennent que dans certaines conditions.

Il faut remarquer que les modèles textuels proposés par Jarry sont des applications directes de la méthode de création qu'il prône dans ses écrits théoriques. En effet, on peut mettre en corrélation le principe de la mémoire-oubli, destiné à créer une œuvre synthétique tout en restant soi-même indéterminé et en retrouvant sans cesse le centre dynamique de son Moi, et le modèle du champ d'interprétation proposé par Jarry : à l'effacement des éléments contingents et au principe d'association inconsciente des idées correspondent les deux procédés rhétoriques que sont la décontextualisation et la mise en réseau, procédés qui permettent la suggestion et l'ouverture du texte à toutes les interprétations possibles. La théorie de la création de Jarry trouve donc son application directe dans les modèles textuels qu'il propose ; la psychologie de la mémoire-oubli débouche sur une rhétorique.

Par l'effacement des éléments secondaires, l'auteur crée ainsi un texte sur lequel il peut affirmer une maîtrise totale, tout en autorisant le lecteur à toutes les interprétations possibles, un texte en absolu, produit selon les mêmes techniques que celle de la mémoire-oubli. Les mots, hors de tout contexte, retrouvent la polysémie de la langue et entrent dans des constellations, des réseaux analogiques semblables à ceux de l'association des idées. Jarry crée ainsi une littérature linéamentaire : ses textes se font le plus court et le plus imagé possible, afin de contraindre le lecteur à voir dans chaque terme, dans chaque métaphore, l'indice possible d'un sens supérieur. L'indétermination sémantique des textes de Jarry participe de la suggestivité élevée par Mallarmé et ses disciples au sommet de l'art littéraire.

2. Intégrer l'hétérogénéité : l'exaptation.

Il s'agit également pour Jarry de proposer une méthode de réappropriation de ses propres expériences et de justification du caractère hétérogène de ses influences littéraires⁹²². Le « Linteau » utilise deux textes comme modèle de son principe de fonctionnement, deux textes qu'il intégrera parmi les livres pairs du *Faustroll* : *Les Chants de Maldoror* et l'œuvre de

⁹²² Voir ci-dessus, p. 194 *sqq.*

Rabelais. Lautréamont et Rabelais ouvrent leurs ouvrages par des préfaces qui refusent la linéarité sémantique et participent à la « désorientation du lecteur⁹²³ ». On a déjà vu ce que le « Linteau » devait à l'un et à l'autre⁹²⁴ ; on peut affirmer que l'intérêt de ces textes pour Jarry est de proposer des méthodes d'articulation de l'hétérogène et de réappropriation de fragments qui appartiennent à d'autres auteurs, dans une forme de poétique du monstre : « L'écriture ducassienne assemble *rigoureusement* des pièces *hétérogènes*. [...] Le "je" n'opère que sur la *disposition* des fragments⁹²⁵. » En répétant dans le « Linteau », à travers le principe du colin-maillard cérébral, l'éloge du plagiat de Ducasse et le principe d'incertitude allégorique de Rabelais, Jarry autorise une reconstruction permanente des structures et des interprétations de ses textes et assure en son sein l'intégration d'éléments hétérogènes, externes ou antérieurs ; c'est au lecteur de faire l'effort d'interprétation qui permettra de retrouver une unité factice. Relisons en effet l'affirmation du « Linteau » :

Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. [OC I, p. 172]

Il y a deux attitudes paradoxales dans cette affirmation. Si tous les sens sont prévus, le texte est un objet absolu, construit d'une façon si serrée que la totalité des actualisations possibles par la lecture est prédéterminée. Le texte serait alors un réseau entièrement motivé, une immense allégorie, correspondant au modèle de la transposition. Mais la deuxième partie de la phrase contredit cette totalité. L'auteur est constructeur de sens : par des indications, des indices (selon la métaphore de la chasse au trésor, du colin-maillard), il peut infléchir la réception de son texte, de façon interne ou externe (préfaces, disposition des textes entre eux, articles, réutilisation, etc.). L'affirmation du « Linteau » dit à la fois que le sens fait l'objet d'une reconstruction dynamique et que l'auteur a prévu toutes les interprétations possibles ; il s'agit d'une mise en pratique de sa propre théorie, un dispositif auctorial incitant le lecteur à lire le texte qui va suivre en absolu.

⁹²³ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977, p. 59.

⁹²⁴ Voir ci-dessus, p. 203 et 326 *sqq.*

⁹²⁵ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, éd. cit., p. 20-21.

Par cette préface particulièrement retorse, Jarry pose un principe essentiel de construction du sens de son œuvre. Sa pratique d'écriture tend à rendre instable l'expérience de lecture, par des dispositifs visant les points du texte et du paratexte qui délimitent le champ d'interprétation du lecteur, en jouant particulièrement sur son image auctoriale. L'auteur est le garant du sens par des indications qui font partie des dispositifs de contrôle de l'effet textuel — il joue à colin-maillard avec son lecteur en lui proposant des pistes à suivre ; mais cette figure est susceptible d'être manipulée, et les résultats de cette manipulation sur le sens du texte sont fondamentaux : le sens peut être construit postérieurement à l'écriture, par un processus de réactualisation permanent de la signification des textes antérieurs lorsque paraissent de nouveaux textes, qui redéfinissent les contours de l'œuvre globale et proposent au lecteur des pistes nouvelles.

Jarry pratique une sorte de relecture de ses propres textes, et son œuvre postérieure aux *Minutes de sable mémorial* peut être considérée comme une suite d'actualisations de certaines lectures possibles de ce recueil. C'est pourquoi il est extrêmement difficile de le lire à la lumière de l'œuvre postérieure, dans la mesure où elle-même n'est qu'une interprétation, par laquelle l'auteur découvre autant que le lecteur des réseaux de significations indéterminés. Ce principe vaut pour toutes les œuvres de Jarry, qui écrit ainsi sur la dernière page du manuscrit des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* :

Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés. [OC I, p. 1237-1238]

L'auteur est lui-même le lecteur de ses œuvres, mais un lecteur autorisé à inscrire ses interprétations dans le texte, et à multiplier les réseaux de significations qu'il découvre en puissance dans son œuvre ; la relecture de sa propre œuvre est ainsi un outil puissant de réinterprétation⁹²⁶. C'est également un principe du *Surmâle* :

Il est certain qu'il n'y a point de raison que les hommes travaillent à faire durable s'ils ne supposent confusément que leur œuvre a besoin d'attendre quelque surcroît de

⁹²⁶ Voir Gilles Bonnet, « Silences : Champfleury, pour une poétique de la relecture », dans Mireille Hilsum (dir.), *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome I, *Tombeaux et testaments, Les Cahiers de marge*, n° 2, Kimé, 2007, p. 85.

beauté, qu'ils sont incapables de lui fournir aujourd'hui, mais que lui réserve le futur.

On ne fait pas grand, on laisse grandir. [OC II, p. 203]

C'est la forme changeante de la littérature, du champ littéraire, et de sa propre œuvre qui autorise de nouvelles lectures, en conduisant à une redéfinition du contexte de lecture de l'ensemble des textes antérieurs qu'elle contient. Un texte n'existe pas seulement par sa forme, mais par le contexte rhétorique qui l'entoure, et de nouveaux lecteurs (y compris l'auteur en tant qu'il change avec le temps), pourvus de nouvelles expériences littéraires et d'autres outils de lecture, peuvent en augmenter la valeur⁹²⁷.

Le jeu de Colin-Maillard représente bien une rhétorique visant à créer un modèle textuel flou, privé de repères préalables, qui se construit par des stabilisations locales de sens et des rapprochements inattendus. Le lecteur construit un modèle à l'aveugle, au fur et à mesure de sa lecture, un modèle souple et susceptible de se modifier totalement, de voir ses hiérarchisations se renverser, son centre basculer. Le sens se produit par aller-retour, par changements de niveau. C'est ce que le Groupe μ appelle la « réévaluation », qui consiste à modifier le sens d'une unité selon les éléments nouveaux apportés par le texte⁹²⁸. Or la réévaluation est pour Jarry un principe de création : en ajoutant de nouveaux textes à son œuvre, il augmente à chaque fois le potentiel sémantique de l'ensemble, dans la mesure où le « Linteau » fonctionne pour le lecteur comme une préface à la totalité de son œuvre plus qu'aux seules *Minutes de sable mémorial*. L'auteur, par sa position particulière, peut ainsi modifier le sens de ses textes en affirmant que d'autres sens sont possibles, et en rajoutant au fil de son œuvre de nouvelles interprétations, qui s'ajoutent aux formes existantes pour les rendre encore plus polysémiques. On ne peut donc pas proposer un modèle fidèle, en absolu, des premiers écrits de Jarry ; mais on peut tenter de décrire quelques stabilisations particulières du sens, et les mécanismes qui les permettent.

On peut donner un nom à ce phénomène de réappropriation d'un élément textuel antérieur lorsqu'il est pris dans un espace littéraire pour lequel il n'avait pas été conçu ou

⁹²⁷ Sur l'enrichissement sémantique rétroactif opéré par l'apparition de nouveaux textes et la modification du champ littéraire, voir Arthur C. Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, t. LXI, 1964, p. 571-584 ; traduit dans Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens / Klincksieck, 1988, p. 183-198 ; cité par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 143-144.

⁹²⁸ Voir Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, éd. cit., p. 56-58.

lorsqu'il est inséré, sous forme fragmentaire, dans un contexte nouveau. La biologie nomme *exaptation* un phénomène équivalent, par lequel un organe préexistant change de fonction ou en acquiert une alors qu'il était inutile, du fait d'une modification du contexte écologique⁹²⁹. Dans le domaine littéraire, l'exaptation pourrait alors désigner le processus de réinterprétation d'éléments textuels antérieurs grâce à la modification du champ d'interprétation d'un texte. Ce phénomène peut être décrit aussi bien au niveau de l'espace littéraire dans son ensemble (la publication d'un ouvrage comme *À Rebours* modifie l'interprétation d'œuvres antérieures, en faisant ressortir des éléments qui semblaient insignifiants) que dans l'espace de l'œuvre d'un auteur donné (nous verrons comment la publication de *César-Antechrist* modifie les modèles textuels des *Minutes*) ou dans celui d'un recueil (l'insertion des « Lieds funèbres » dans les *Minutes*, avec le phénomène de mise en réseau, modifie leur réception par rapport à celle qu'ils pouvaient avoir dans *L'Écho de Paris littéraire illustré*). C'est ce qui explique chez Jarry les phénomènes de motivation ultérieure par les dispositifs textuels et paratextuels, lui permettant de faire croire à une unité totale de son œuvre. L'analyste ne doit pas être dupe de ces phénomènes d'exaptation ; il lui faut toujours, au contraire, examiner les textes comme des objets en construction dans des œuvres complètes, les textes ultérieurs actualisant des possibilités créées par ces dispositifs, sans toutefois être autre chose que des interprétations possibles parmi d'autres — interprétations plus autorisées car venant de l'auteur lui-même.

Les *Minutes* peuvent donc être décrites comme une forme de *synthèse dynamique* : Jarry donne, à un moment de son travail d'écrivain, une unité factice à son passé. On retrouve dans ce phénomène le principe d'un recentrement constant de son propre univers, celui de l'équilibrisme proposé par César-Antechrist⁹³⁰. Nous verrons les multiples occurrences de ce phénomène d'exaptation dans le reste des œuvres de Jarry, lorsqu'il donne une cohérence controuée à des textes plus anciens, en particulier avec *Ubu Roi*.

⁹²⁹ Ce terme a été forgé par Stephen J. Gould et Elizabeth S. Vrba en 1982 (voir Stephen Jay Gould, *La Structure de la théorie de l'évolution* (2002), trad. fr., Gallimard, coll. NRF essais, 2006, p. 1718-1724). On a déjà proposé de l'adapter à la description de l'évolution linguistique : voir Ludovic de Cuyper, « Exploring exaptation in language change », *Folia Linguistica Historica*, vol. 26, n^{os} 1-2, December 2006, p. 13-26.

⁹³⁰ Voir ci-dessus, p. 254 *sqq.*

3. L'indice.

L'une des conséquences des dispositifs de contrôle de la réception des *Minutes* est d'inscrire ce texte dans le paradigme indiciaire⁹³¹. Les termes de « jalon », de « carrefour » sont des métaphores propres à Jarry ; pour pouvoir exporter ce modèle dans d'autres textes, on peut leur donner un nom plus neutre. L'indice peut être le nom générique du signe placé dans une situation de décontextualisation et de surdétermination. Ces deux principes fonctionnent simultanément : la décontextualisation est nécessaire pour libérer la polysémie des mots, et permettre des parcours à travers le recueil ; mais la surdétermination permet d'actualiser effectivement plusieurs sens possibles. Les mots qui font l'objet de ce double phénomène fonctionnent comme des indices pour le lecteur. C'est son incapacité à construire une lecture satisfaisante qui l'entraîne à considérer les éléments qu'il ne peut comprendre comme des syllepses ou des métaphores, c'est-à-dire des éléments qui signifient à un second degré. Les indices forment des incohérences locales que la lecture tente de réduire en modifiant le champ d'interprétation. C'est ce que Michel Charles appelle un dysfonctionnement⁹³², et Riffaterre une agrammaticalité, qu'il décrit comme une preuve de l'existence d'un hypotexte expliquant la présence simultanée d'unités relevant d'un ensemble différent⁹³³. Mais il n'est pas besoin de recourir à un hypotexte : l'incohérence n'est que le signe de la nécessité pour le lecteur de modifier son champ d'interprétation afin d'être capable d'intégrer l'élément récalcitrant. Un indice est donc essentiellement un élément qui, par son incohérence, oriente le champ d'interprétation du lecteur vers d'autres modèles textuels. Ainsi des titres « Phonographe », « Guignol » ; ainsi de mots rares tel que « tragus », dans « Phonographe », qui désigne l'excroissance cartilagineuse triangulaire à la base du conduit auditif, et indique au lecteur que le texte décrit une oreille ; ainsi, également, d'un mot appartenant au vocabulaire d'un autre auteur célèbre, ou d'une épigraphe : ils ne participent pas des isotopies explicites repérées par le lecteur, et l'incitent à transposer les éléments du texte dans leurs isotopies propres. La rhétorique des *Minutes de sable mémorial* consiste à faire considérer par le lecteur tout mot comme un indice possible, à lui faire soupçonner une construction du discours selon un

⁹³¹ Voir ci-dessus, p. 136 *sqq.*

⁹³² Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, éd. cit., p. 137 *sqq.*

⁹³³ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* (1978), trad. fr., Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 205-207.

modèle non explicite. C'est dans cette mesure que l'on peut parler d'une disponibilité de l'indice : l'indice est un « habitable », un élément suffisamment indéterminé pour faire l'objet de plusieurs interprétations possibles. La rhétorique de l'obscurité est une forme de *disponibilisation* de tous les éléments textuels.

Le lecteur des *Minutes* est donc invité à construire un modèle textuel souple, un réseau de routes se croisant à des carrefours qui permettent de passer d'une isotopie à une autre. Le recueil des *Minutes de sable mémorial*, tel qu'il se construit par la lecture en un modèle textuel acentré, dynamique, propose ainsi un modèle de texte-réseau. L'un des intérêts de ce modèle textuel est son principe sériel : le lecteur construit des ensembles sémantiques, structurés intérieurement selon une logique propre, puis il met en équivalence ces ensembles grâce à des outils analogiques ; mais contrairement à l'allégorie, il n'y a pas de limite au nombre d'isotopies qui peuvent ainsi être transposés entre elles. N'étant pas hiérarchisées, ces isotopies sont interchangeables et leur nombre est indéfini.

D. LA PATAPHYSIQUE COMME RHÉTORIQUE.

Le « Linteau » semble donc hésiter entre deux définitions du « carrefour » sémantique : entre une dispersion infinie mais incontrôlée du sens et une concentration allégorique forcément limitée. Ce qu'il importe de constater, c'est que Jarry sait que le contrôle total qu'il feint d'exercer sur son texte n'est pas possible ; son esthétique de la concentration finit donc par devenir elle-même un dispositif rhétorique de dispersion du sens. Le discours symboliste est repris de façon presque ironique, moins pour son contenu thématique que pour son intérêt rhétorique : s'affirmer symboliste, c'est permettre une ouverture sémantique démesurée à ses propres textes, c'est leur donner la chance d'une lecture beaucoup plus enrichissante. L'obscurité comme voile de mystères n'existe pas réellement chez lui ; elle n'est utilisée qu'à des fins de contrôle de la réception de ses textes. La maîtrise de l'auteur n'est plus, en fait, dans une poétique qui crée des objets, mais dans une rhétorique de la suggestion, une rhétorique de l'obscurité, qui agit sur les façons de lire du lecteur.

L'obscurité chez Jarry est donc un artefact rhétorique, un moyen de faire lire ses textes comme s'ils avaient un sens plus haut ; ses mécanismes, décontextualisation, lecture tabulaire (transposition) et mise en réseau (transmutation), ont une fonction à la fois esthétique et

sémantique : il s'agit d'inciter le lecteur à produire du sens, en faisant miroiter un mystère qui n'existe que dans son propre esprit. L'œuvre selon Jarry, l'œuvre synthétique, n'est donc en définitive en grande partie qu'une théorie destinée à piéger le lecteur, et le moyen d'une réactualisation constante de ses textes par l'exaptation. Or la notion de « pataphysique » pourrait être le nom de ce processus de réinterprétation qui permet de donner des sens seconds à des éléments textuels antérieurs : Jarry la définit comme « *la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité* » (GOF, OC I, p. 669). Que signifie exactement cette définition ? La pataphysique est une « *science des solutions imaginaires* » : elle ne décrit pas ce qui est, mais le possible ; c'est une méthode d'actualisation des virtualités. Cette méthode porte sur les « *linéaments* », qui représentent, comme l'Y du blason de la couverture des *Minutes*, la forme essentielle, cristallisée, des objets. Cette méthode leur « *accorde symboliquement [...] les propriétés des objets décrits par leur virtualité* » : symboliquement, c'est-à-dire par des procédés de type rhétorique, la pataphysique interprète les linéaments pour dégager toutes les potentialités latentes en eux, en les considérant comme des fragments suggestifs. La pataphysique est donc bien une méthode herméneutique qui tend à percevoir tout élément comme un indice ; c'est un principe de disponibilisation de tout objet de lecture. Jarry livre ici une définition très précise de son principe de création et d'interprétation : à partir de cette forme, l'esprit peut mettre en relation tous les objets qui la partagent, c'est-à-dire leur accorder à tous les « propriétés » de chacun. Il s'agit donc également d'un principe d'universelle analogie, permettant de décrire un monde possible, « l'univers supplémentaire à celui-ci », ou l'univers *suggéré* par celui-ci. La pataphysique est un moyen de provoquer l'exaptation en considérant tout texte comme une allégorie complexe ; c'est un principe de réappropriation⁹³⁴.

La pataphysique est donc à la fois une méthode de lecture et une méthode de création par la lecture, une herméneutique et une poétique. Tous les aspects de la littérature sont liés entre eux à travers elle : la lecture pataphysique entraîne une production textuelle, une trace qui devient elle-même objet de lecture pataphysique ; c'est un modèle d'herméneutique créatrice. L'intérêt de cette méthode réside également dans le déplacement des bornes de la littérarité,

⁹³⁴ Voir Alfred Jarry, *Collected Works*, t. II, *Three Early Novels (Absolute Love, Days and Nights, Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician)*, edited by Alastair Brotchie and Paul Edwards, Londres, Atlas Press, coll. Anti-Classic, 2006, p. 121.

c'est-à-dire de la définition du champ de la littérature. En acceptant tout objet de rêverie pataphysique, quelle que soit sa valeur dans l'institution littéraire, la pataphysique inaugure une forme d'autonomisation du pôle de la lecture par rapport au pôle de la production. Si l'essentiel du sens d'un texte est produit par la forme du champ d'interprétation du lecteur, qui construit un modèle textuel à partir de ses compétences, n'importe quel texte peut devenir littéraire. Paradoxalement, Jarry s'éloigne de la distinction des deux obscurités qu'il opérait dans le « Linteau » : sa pratique le conduit de plus en plus à jouer du hasard dans la création, tout texte possédant finalement une virtualité dans une herméneutique pataphysique. Jarry valorise donc l'utilisation, au sens d'Umberto Eco, par rapport à l'interprétation : la pataphysique est une méthode de lecture paranoïaque, qui refuse les modèles textuels implicites des textes qu'elle sert à lire pour préférer un champ d'interprétation ouvert qu'elle construit malgré leurs programmes de lecture.

II. S'APPROPRIER *UBU ROI*.

Je reviendrai peu ici sur la dramaturgie d'Alfred Jarry, qui a fait l'objet de la thèse d'Henri Béhar. Je m'intéresserai principalement ici aux enjeux, pour la mise en scène du discours de Jarry et pour sa réception, de l'intégration d'*Ubu Roi* au mouvement du théâtre symboliste. Dans quelle mesure le choix du Théâtre de l'Œuvre et la publicité que Jarry fait à son œuvre participent-ils toujours du principe du colin-maillard cérébral ? On peut interpréter les stratégies éditoriales, scénographiques et publicitaires de Jarry comme d'autres dispositifs de décontextualisation et de réinterprétation de textes antérieurs, destinés à modifier leur réception et à en multiplier les significations possibles. Comme on l'a vu, Jarry fait d'*Ubu* l'image de l'œuvre parfaite, d'une simplicité telle qu'elle contient en germe toutes les significations possibles, incarnation du Livre symboliste idéal ; il décide de l'intégrer à son œuvre, de le mettre en scène pour provoquer une interprétation symboliste de cette pièce qu'il n'a pas même écrite⁹³⁵ : « Il a compris qu'il suffisait de transplanter cet "objet trouvé" textuel dans un contexte autre pour créer un changement de perspective qui ferait éclater les conventions représentatives et langagières⁹³⁶. » Mais cette stratégie tourne court, et Jarry autorise une interprétation politique de son œuvre, ce qui a pour conséquence de modifier radicalement sa position dans le champ et dans l'espace littéraire – changement de position qui aura de grandes répercussions sur la réception de son œuvre postérieure. À partir d'*Ubu Roi*, un décalage s'instaure entre la scénographie proposée par Jarry et celle que lui impose son public.

A. *CÉSAR-ANTECHRIST* : UN ÉCRIN OCCULTE POUR *UBU*⁹³⁷.

Lorsque Jarry écrit le premier acte de *César-Antechrist*, daté d'avril 1894, il ne prévoit qu'un « Acte unique », publié sous ce titre dans *L'Art littéraire*, texte autosuffisant qui voit la naissance de l'Antechrist, reflet inversé du Christ dans le sablier du temps. Dans *Les Minutes de sable mémorial*, où il est reproduit en octobre de la même année, ce texte est devenu l'« Acte

⁹³⁵ Sur le problème de la genèse d'*Ubu*, voir Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire*, éd. cit.

⁹³⁶ Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », art. cité, p. 56.

⁹³⁷ Une première version simplifiée de ce texte est parue sous le titre « *César-Antechrist* : un écrin occulte pour *Ubu* », *La Licorne*, n° 80, « Jarry. Monstres et merveilles », mars 2007, p. 13-45.

prologal », le germe d'une nouvelle œuvre qui doit inclure en son sein le terrible Père Ubu — imposant cette réflexion : *César-Antechrist* n'aurait-il pas été élaboré en son entier uniquement pour inclure de façon légitime la geste d'Ubu dans l'œuvre en formation de Jarry⁹³⁸ ? Avant même toute idée de représentation, *César-Antechrist* peut être considéré comme une scène pour Ubu : en intégrant la pièce des frères Morin dans une machinerie symboliste, Jarry met en pratique le principe du colin-maillard cérébral qui veut que la recontextualisation d'un texte et l'effacement de ses origines, combinés à l'utilisation de dispositifs d'incitation à certaines formes de structuration du sens par le lecteur, est un acte de création suffisant pour affirmer son autorité sur lui.

L'année 1894 a été faste pour le jeune littérateur : membre du comité de rédaction d'une jeune revue, publié aux Éditions du Mercure de France dont il fréquente le salon, il a fait la rencontre de Remy de Gourmont qui l'invite à participer à l'aventure de *L'Ymagier*. *Les Minutes de sable mémorial* suscitent des réactions d'estime dans les cercles symbolistes et post-symbolistes : Gourmont en loue (dans une posture ambiguë) l'obscurité, Elskamp, Mallarmé le remercient dans des lettres enthousiastes. Le voici entré dans le champ littéraire du symbolisme, où il se place clairement, avec les déclarations du « Linteau », en satellite de Mallarmé. Mais sa position reste équivoque : son recueil alterne entre des poésies au ton symboliste et les proses ubuesques ; or c'est Ubu qui semble faire la plus grande impression, mais Ubu tel qu'il apparaît dans ce recueil publié au Mercure de France, un Ubu « symboliste » qui prend sa valeur de son inscription dans un livre s'affiliant ouvertement à ce mouvement. Aurait-on apprécié Ubu dans le *Gil Blas* ? Elskamp, Mallarmé, Gustave Kahn en auraient-ils parlé ?

Si Jarry veut persévérer dans la veine ubuesque, il doit trouver d'autres moyens d'intégrer Ubu dans l'espace littéraire qu'il vient d'investir ; il doit habiller sa marionnette, la recouvrir d'un vernis « sérieux » qui légitime son insertion dans la littérature la plus intellectuelle qui soit. *César-Antechrist* représente justement la première tentative de Jarry pour faire d'*Ubu Roi* une pièce symboliste, pour faire sien ce personnage d'Ubu inventé par autrui, en l'intégrant dans un dispositif occultiste qui en transforme la portée. Michel Arrivé parle justement d'un

⁹³⁸ « En vérité, le seul commentaire possible d'Ubu, c'est l'œuvre tout entière de Jarry, mais surtout — et ce serait suffisant — cette œuvre unique qu'est *César-Antechrist*. » (Noël Arnaud, préface à Alfred Jarry, *Ubu*, éd. cit., p. 19). Voir également Henri Bordillon, « Ubu l'Antéchrist », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 107-112.

« enchâssement » (pour lui au sens linguistique du terme) d'*Ubu Roi* dans *César-Antechrist*. Il n'accorde pourtant que quelques pages aux relations entre ces deux textes⁹³⁹, et son étude consiste presque uniquement en un recensement des équivalences posées entre les objets présents dans la pièce, indépendamment de son déroulement. Son entreprise le conduit à montrer que tous les personnages signifient simultanément la même chose : le hibou signifie le sexe, qui signifie l'Antechrist, qui signifie Jésus, qui signifie Dieu, faisant de la pièce une apocalypse du sens. Mais en plaçant tous les éléments sur le même plan sémantique, Michel Arrivé agit au détriment des structures dynamiques de la pièce et de l'œuvre de Jarry ; il assigne des sens et des contenus, avec pour conséquence un imbroglio de contradictions. C'est peut-être ultimement ce que recherche Jarry : tout faire lire sur le même plan pour déstabiliser le lecteur et le faire lire selon des schémas imprévus ; mais c'est être pris au piège du texte, non pas le comprendre.

On a trop insisté sur l'effacement total des frontières entre les niveaux de sens dans *César-Antechrist*, en en faisant une lecture anachronique. Cette pièce reste pour beaucoup l'un des textes les plus obscurs de Jarry ; les références paraissent opaques, le principe de l'analogie des contraires semble brouiller toutes les pistes, rendant absurde toute quête de sens. Henri Béhar⁹⁴⁰ et J. H. Sainmont⁹⁴¹, dans leurs analyses respectives de la pièce, sont respectueux de son articulation ; mais il reste à étudier les fondements et la fonction de la symbolique complexe de Jarry qui s'inspire des ouvrages de philosophie occulte disponibles à l'époque. Les principales analogies qu'on y trouve sont en effet des lieux communs de l'occultisme ; la présence même du phallus, qui a souvent été lue de façon psychanalytique, comme une forme de refoulement d'un signifié final, est grandement tributaire de l'occultisme pratiqué à cette époque.

César-Antechrist n'est pas la machine destructrice de toute signification qu'on a voulu en faire par des lectures qui en effaçaient la structure complexe pour tout mettre sur le même niveau. Le but de cette pièce n'est pas l'apocalypse du sens ; la destruction finale de l'Antechrist et la victoire de Dieu en sont la preuve. Le vrai but de cette pièce, c'est de donner un sens à *Ubu Roi* en l'inscrivant dans les structures en cours d'élaboration de l'œuvre de Jarry,

⁹³⁹ Voir Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, éd. cit., p. 151-158.

⁹⁴⁰ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, 1980, p. 116-121.

⁹⁴¹ Jean-Hugues Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E. P. [13 avril 1952], p. 53-65.

dans le sillage d'« Être et Vivre » ; et c'est la philosophie occulte qui fournit à son auteur tous les instruments nécessaires à la transfiguration d'Ubu en héraut du symbolisme.

1. *Restructurations : de l'« Acte unique » à l'« Acte prologal ».*

a. L'« Acte unique » : représenter « Être et Vivre ».

Avant d'être l'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, l'acte écrit par Jarry en avril 1894 n'est qu'un « Acte unique », publié dans *L'Art littéraire* en juillet-août 1894⁹⁴². La date de son écriture inscrit ce texte dans la lignée des essais publiés par Jarry à cette période : « Être et Vivre ⁹⁴³ » et « Visions actuelles et futures ⁹⁴⁴ », dont certains éléments réapparaîtront textuellement dans la pièce. Cet « Acte unique » apparaît en effet comme une mise en forme théâtrale des préoccupations métaphysiques et sociales de Jarry ; avant d'être un prologue destiné à présenter *Ubu Roi* au monde, l'« Acte unique » est une réflexion sur le problème de la création d'un absolu relatif, le récit de l'avènement d'une forme de surhomme capable de commander à l'humanité et à ses lecteurs.

Dans l'Acte unique, Saint Pierre-Humanité incarne l'homme face à l'alternative entre Être et Vivre, alternative qui prend la forme de deux personnages, le Pape, centralité immobile, et le Juif-Errant, en constant devenir, pris dans le monde : « Le Juif errant parcourt l'Univers, le Pape siège au centre de sa toile. » (OC I, p. 274). On retrouve ici l'opposition entre le devenir et la fixité de l'Idée. Comme nous l'avons vu⁹⁴⁵, dans « Être et Vivre », Jarry passe d'une alternative à l'autre : « pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre je veux que l'Être disparaisse, se résolvant en son contraire » (OC I, p. 343). Il s'agit de glorifier au final l'action parce qu'elle permet d'affirmer son pouvoir sur autrui ; en acceptant le Vivre, le génie peut se faire despote et mimer la fixité de l'Être : « Vivons et par là nous serons Maîtres » (OC I, p. 344). L'« Acte unique » met en scène ce renversement dialectique qui permet de dépasser la fixité de l'Être en se faisant despote.

⁹⁴² Alfred Jarry, « César-Antechrist. Acte unique », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 7-8, juillet-août 1894, p. 98-108.

⁹⁴³ *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 37-41.

⁹⁴⁴ *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 77-82.

⁹⁴⁵ Voir ci-dessus, p. 199 *sqq.*

b. Le principe du reflet.

Pour représenter ce renversement des valeurs qui fait passer le Vivre au-dessus de l'Être et qui permet l'avènement d'un génie synthétique, qui résume en lui l'humanité tout en étant ouvert au possible, Jarry utilise des données tirées de l'occultisme. Il a peut-être trouvé le principe central de son acte chez Stanislas de Guaita, dans un livre paru en 1891, *Le Temple de Satan* — livre remarqué dans un article du *Mercur de France* de février 1892, où Édouard Dubus met précisément l'accent sur le problème de l'incarnation du Mal⁹⁴⁶. Guaita fournit la plupart des éléments qui forment la trame narrative de l'Acte unique : comparant l'*Apocalypse* à un « athanor approprié » pour faire miroiter les grands mystères de la Kabbale (« autant de mots, autant d'arcanes⁹⁴⁷ »), il rappelle que l'Antechrist a pu être considéré comme une synthèse de l'humanité mauvaise :

Un savant pontife des premiers siècles, paraphrasant cette belle définition de l'apôtre bien-aimé : *l'Antechrist est celui qui divise le Christ*, saint Grégoire le Grand, livre le sens intime du symbole : il y a, dit-il, deux amours, deux esprits qui partagent les hommes en deux classes, synthétisant à part ces classes en deux corps distincts ; il y a deux mondes, deux sociétés, ou, pour parler avec saint Augustin, *deux cités*. L'une de ces cités, l'un de ces mondes, l'un de ces corps, s'appellera le Christ ; l'autre se nommera l'Antechrist ; mais une dissemblance essentielle les distingue : la *tête du corps* céleste a déjà paru, c'est Jésus-Christ ; ses *membres* se formant et croissant petit à petit, constituent son église. Le corps de l'Antechrist est à l'inverse formé de toutes pièces ; mais la tête ne paraîtra qu'à la fin des temps⁹⁴⁸.

L'Antechrist viendra, à la fin des temps, représenter le principe négatif du monde, l'incarner synthétiquement comme le Christ a incarné l'humanité positive. C'est ce qui explique que l'*Apocalypse* est construite comme une Passion inversée :

N'est-il pas vraiment curieux d'observer à quel point ces traditions touchant l'Antechrist sont une copie exacte, mais à rebours, de celles qui ont trait au

⁹⁴⁶ Édouard Dubus, « Le Serpent de la Genèse », MF, n° 26, février 1892, p. 142-146.

⁹⁴⁷ Stanislas de Guaita, *Le Temple de Satan* (1891), Durville, 1915, p. 80.

⁹⁴⁸ *Ibidem*.

Rédempteur ? C'est comme une image dont le reflet se dessine, renversé, à la surface d'une mare immonde⁹⁴⁹.

La Passion se reflète à la fin des temps, provoquant la naissance d'une incarnation du Mal qui répond à l'incarnation du Christ. Comme le rappelle Michel Décaudin, *César-Antechrist* peut être lu comme une Passion inversée⁹⁵⁰. L'« Acte unique », ce n'est finalement que le début du récit de l'Apocalypse, empruntant son schéma dramatique à la Passion du Christ. Jarry utilise l'image de l'inversion dans le reflet d'une mare, et plus généralement le principe occulte de l'équivalence des contraires, pour représenter l'inversion des valeurs d'« Être et Vivre », et le passage nécessaire de la fixité au devenir.

L'« Acte unique » est entièrement conçu sur le principe de l'inversion : inversion des directions, inversion des situations, jeu de reflets. Cet acte est essentiellement un acte de retournement, comme on retourne un sablier pour le remonter ; l'heure du Jugement a sonné, et le temps part dans l'autre sens, comme l'annonce le Christ d'or : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père » (OC I, p. 276). Ce principe d'un mouvement pendulaire du temps est très répandu dans la littérature occultiste ; on peut citer l'un de ses plus célèbres représentants, Éliphas Lévi, de son vrai nom Louis Constant, qui prévoit, dans ses *Dogme et rituel de la haute magie*, dont l'édition définitive date de 1861, le règne de l'Antechrist comme une conséquence nécessaire et parallèle de la venue du Christ sur terre :

Le mouvement absolu de la vie est ainsi le résultat perpétuel de deux tendances contraires qui ne sont jamais opposées. Quand l'une des deux paraît céder à l'autre, c'est un ressort qui se remonte, et vous pouvez vous attendre à une réaction dont il est très possible de prévoir le moment et de déterminer le caractère ; c'est ainsi qu'à l'époque de la plus grande ferveur du christianisme, le règne de l'Antéchrist a été connu et prédit⁹⁵¹.

⁹⁴⁹ *Idem*, p. 81.

⁹⁵⁰ Voir Michel Décaudin, Bq, p. 1264, note 312. On a longtemps prétendu que Jarry fait se dérouler l'Acte unique entre le vendredi saint et le dimanche de Pâques, l'Antechrist naissant le vendredi de la mort du Christ pour disparaître le dimanche de sa résurrection, selon les dates du manuscrit original ; il s'agit d'une erreur, comme l'a montré Paul Edwards dans les notes de la traduction anglaise de *César-Antechrist* (Alfred Jarry, *Collected Works*, t. I, *Adventures in Pataphysics*, Londres, Atlas Press, 2001, p. 297).

⁹⁵¹ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 74.

Dans le « Fragment du Dialogue sur l'Érotique » attribué à Ibicrate le Géomètre, situé dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, Jarry fait allusion à *César-Antechrist* ; le principe de la génération du mal par l'inversion du bien y est expliqué, à travers l'inversion de la croix « tétragone » (c'est-à-dire à quatre angles) : « Le tétragone de Sophrotatos, se contemplant soi-même, inscrit en soi-même un autre tétragone, qui est égal à sa moitié, et le mal est symétrique et nécessaire reflet du bien » (OC I, p. 730). Le Mal est reflet du Bien ; la venue sur terre du Bien exige une incarnation parallèle du Mal, dans une Passion inversée. Or le Christ et l'Antechrist incarnant l'Être et le Vivre, le récit de l'avènement de l'Antechrist est décrit par Jarry comme le triomphe de la puissance sur l'acte, du mouvement sur la fixité.

c. Le sablier du temps.

Dans l'« Acte unique », c'est une fois de plus l'image du sablier qui sert à Jarry à penser les relations entre Être et Vivre, et qui donne sa cohérence à son texte. On peut en effet résumer cet acte comme le renversement du sablier du temps, qui fait passer le sable de l'humanité du Christ dans l'Antechrist, fioles qui s'échangent leur contenu. Comme chez Guaïta, l'Antechrist est une synthèse seconde de l'humanité mauvaise ; Jésus est l'un des sommets du sablier du temps, César son sommet opposé attend le sable des hommes pour se synthétiser et apparaître. Le pivot du retournement du sablier, c'est l'humanité elle-même : « Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tirillés par les anses d'un zéro » (OC I, p. 280). Pour comprendre cette image, il faut avoir sous les yeux le signe de l'infini (∞), qui n'est pas sans rappeler la forme d'un sablier renversé ; l'homme est le point de jonction entre les deux bulles de ce huit renversé, qui symbolisent chacune l'un des infinis dans le Bien ou le Mal : « L'homme est la ligne d'écrasement entre nous deux, le plan nul où s'embrassent deux bulles de savon jumelées » (OC I, p. 281). L'homme est une surface plane entre ces deux bulles, une simple interface qui permet leur communication et leur symétrie ; Saint-Pierre-Humanité, synthèse des hommes, est dans l'« Acte unique » l'instrument de ce retournement.

Au début de l'« Acte unique », Saint Pierre est enchâssé dans trois Christs inversés. On peut expliquer cette première inversion par la crucifixion de Pierre à l'envers, dont on trouve le récit dans la *Légende dorée* :

Quand saint Pierre fut arrivé à la croix, saint Léon et Marcel rapportent qu'il dit : « Puisque mon maître est descendu du ciel en terre, il fut élevé debout sur la croix ; pour moi qu'il daigne appeler de la terre au ciel, ma croix doit montrer ma tête sur la terre et diriger mes pieds vers le ciel. Donc, parce que je ne suis pas digne d'être sur la croix de la même manière que mon Seigneur, retournez ma croix et crucifiez-moi la tête en bas⁹⁵². »

Mais Jarry donne dans un autre texte sa propre interprétation de la crucifixion inversée de Pierre : « *L'Ymagier* répondra à Curce que saint Pierre renversé est le symbole mystique du Christ renié par trois fois⁹⁵³ ». Dans la pièce, les symboles s'incarnent, et chacun des reniements provoque l'apparition d'un Christ inverse du Christ véritable. Pierre vit une triple Passion, répétant trois fois le fameux « Maître, Maître, pourquoi m'abandonnes-tu ? » (OC I, p. 276). L'essentiel est cependant ailleurs ; les trois Christs qui enserrant Saint Pierre forment les trois piliers d'un sablier : « *À gauche (du spectateur) saint Pierre tiaré aux ceps de ses clefs dans le pilori de jaspe triangulaire de trois Christs renversés* » (OC I, p. 273). Jarry donne une version picturale de cette description dans un dessin composite qui ouvre *César-Antechrist* (Figure 20) ; on retrouve d'ailleurs, dans ce dessin, la forme du blason des *Minutes* et du bois du sablier qui ferme le volume⁹⁵⁴.

Les trois Christs forment les piliers du sablier qu'il faut retourner, pour renverser le cours du temps et faire repartir à l'envers le pendule ; Saint Pierre-Humanité est devenu le sable renfermé par le verre du sablier : « Christ d'Or, Christ d'Argent, Christ de Bronze, vous m'avez identifié à votre paradis fermé ; le gardien s'est adapté au mur de la porte du jardin, comme un fruit ou un fœtus au verre de sa prison » (OC I, p. 274). Le renversement du sablier est effectué par un jeu de reflet dans l'eau : les trois Christs cessent d'êtreindre saint Pierre pour apparaître sous ses pieds, formant une pièce d'eau qui se remplit de son reflet : « SAINT PIERRE-HUMANITÉ *déchaîné et son REFLET dans l'eau qui remplit le gouffre de jaspe creusé des trois Christs du pilori* » (OC I, p. 279). Saint Pierre et son Reflet prennent l'aspect d'une carte de tarot traditionnelle, Pierre appelant son double un « Écho contradicteur qui jumelle [son] être en un Pape de tarots » (OC I, p. 279).

⁹⁵² Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. Abbé J.-B. M. Roze, Rouveyre, 1902, p. 184.

⁹⁵³ Alfred Jarry, *L'Ymagier* n° 4 (juillet 1895), OC I, p. 988.

⁹⁵⁴ Voir Guy Bodson, « Saint Pierre-Humanité : image spectrale et spéculaire », EA, n°s 89-90, couverture intérieure du reprint de *L'Ymagier*, n° 6.



Figure 20. Saint-Pierre-Humanité.

Cette image de carte à jouer pointe peut-être vers une autre source de l'« Acte unique », picturale cette fois-ci : les gravures de Joseph Sattler que Jarry a vu lors d'une exposition dont il a rendu compte dans *L'Art littéraire* en mars-avril 1894⁹⁵⁵. Paul Edwards a repéré les gravures décrites par Jarry, plus particulièrement des cartes (Figure 21) représentant l'empereur et le pape et la « Trinité papale » (OC I, p. 1019), mettant en scène le principe du reflet des cartes à jouer mais aussi le « soleil noir » mentionné par Jarry dans l'« Acte unique » (OC I, p. 282). On peut remarquer que le dessin de *César-Antechrist*, reproduit dans *L'Ymagier* n° 2 en janvier 1895, est très proche de la « Trinité papale » de Sattler : même composition, même cape triangulaire, même soleil nimbant le personnage principal (Figure 22).

⁹⁵⁵ Alfred Jarry, « Minutes d'art [II] », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 3-4, mars-avril 1894, p. 56-59 ; OC I, p. 1017-1020. Voir Paul Edwards, « Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler : De l'arabesque animiste, modèle du vers, à la cathédrale habitée, modèle du livre », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 68 sqq.

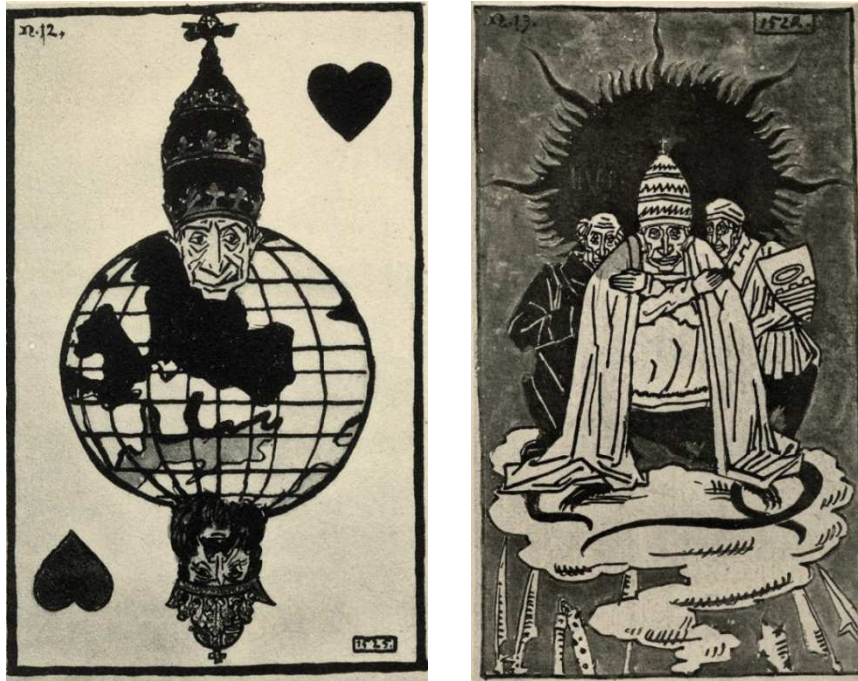


Figure 21. Cartes à jouer par Joseph Sattler.



Figure 22. César-Antechrist.

Le Reflet de Saint Pierre-Humanité provoque la naissance de l'Antechrist en incitant Pierre à toucher une « Croix d'or surmontée d'une cassette couronnée » (OC I, p. 273) qui fait partie du décor, et qui se révèle être elle-même le double inversé du Messie. Comme on l'a vu, cette couronne dorée inverse la couronne d'épines du Christ⁹⁵⁶ ; elle fait de cette cassette, que Jarry nomme un « reliquaire⁹⁵⁷ », un crâne ouvert : « dans toute couronne, crâne foré par la chute du zénith, est un cerveau » (OC I, p. 280). La chute du zénith, qui représente normalement le haut en astronomie, est la conséquence de l'inversion du sablier du temps ; le zénith est devenu le nadir, son extrême opposé, et dans sa chute il a percé les crânes des hommes qui se tenaient debout, il a ouvert leur voûte crânienne selon leurs sutures sagittales, formant les crans d'une couronne⁹⁵⁸. La naissance de l'Antechrist est donc décrite comme une forme de décervelage. Le crâne du reliquaire, c'est celui de l'Antechrist, trépané par l'inversion des directions ; il devient couronne d'os, couronne parallèle à la couronne d'épines de la Passion, ouverture possible par laquelle le sable du temps peut s'écouler. L'Antechrist naît ainsi par un phénomène de scissiparité ; comme l'annonce la fleur de lys de la scène IV, « L'homme ne naîtra plus, ni du sperme ni du sang ; par scissiparité nous multiplierons les cadavres, qui font belles les plantes à l'envol symétriquement infernal et céleste » (OC I, p. 280). Le sable des hommes, qui formait le corps du Christ, glisse par son crâne fendu dans l'Antechrist, forme à venir.

Jarry réutilise également ici l'image du fourmilion, qui creuse un trou en forme d'entonnoir où se distille le sable du temps, pour décrire le Christ qui n'apparaît ici que sous la forme des trois Christs renversés et enterrés ; le corps de l'Antechrist est formé du sable rejeté par ces Christs, sable qui s'élève en nuages :

Fourmilion sous la double voûte de mes pieds, nuages de l'ascension de ton sable, les
littérateurs sans génie ni talent parlent de toi. [...] Je suis le souverain miroir qui te
réfléchit : tu me pénètres et c'est pourquoi je suis ton contraire. [OC I, p. 281]

⁹⁵⁶ Voir ci-dessus, p. 317 *sqq.*

⁹⁵⁷ Il s'agit du sous-titre de l'« Acte prologal », OC I, p. 273.

⁹⁵⁸ La couronne, appelé Kether dans la Kabbale mystique, est représentée également en occultisme par le signe de l'infini (∞), déjà mis en rapport avec la forme du sablier.

Un texte inédit de Jarry de son vivant, « César-Antechrist parle », que nous avons déjà analysé⁹⁵⁹, décrit précisément ce phénomène d'épanchement du sable des trois Christs dans le crâne de l'Antechrist⁹⁶⁰ :

Pourquoi le fou couronné a-t-il profané son corps, et souillé l'ivoire de son sternum de la pollution des trois Xerxès ? Le fou couronné n'avait qu'à nécessairement... Car l'or et l'os terni diffèrent, leurs sonorités sont au glas de trois tétradrages versés dans l'entonnoir du fourmilion néphélosome. Qu'il ferme ses yeux au noir de son crâne, car les apophyses ont des dents — et les voûtes sont des égoïnes. Pourquoi a-t-il divulgué aux trois vents de l'ombre les quatre sutures de son crâne ? [OC I, p. 267]

Comme nous l'avons vu, les trois Xerxès désignent les trois Christs en croix qui enserrant Saint Pierre-Humanité ; ils font couler leur sable dans le crâne de l'Antechrist, ouvert selon ses sutures sagittales par un autre crâne devenu Machine à Décerveler, celui du Christ, qui est le « fou couronné » qui a « divulgué aux trois vents de l'ombre les quatre sutures de son crâne », c'est-à-dire qui a épanché son sable en autrui. Le terme « néphélosome », littéralement « au corps de nuage », rappelle que le Christ et l'Antechrist sont formés de « nuages de [...] sable ». Ce texte apporte cependant une détermination supplémentaire, déjà lisible dans le reste des *Minutes* : le sable est aussi une image du sperme (« la pollution des trois Xerxès »), et l'écoulement du sablier un équivalent de l'acte sexuel, ou ici de la masturbation.

Avec ce jeu de reflets et la création de l'Antechrist conçue comme une incarnation graduelle, Jarry s'inscrit une fois encore dans la tradition occulte. La naissance de l'Antechrist n'est pas sans rappeler celle d'Adam dans le Zohar telle que la rapporte Éliphas Lévi dans son *Histoire de la magie*, où Dieu, s'élevant dans le ciel, se reflète progressivement dans la mer, son image devenant Adam, double de lui-même :

Toutes les aspirations de la nature furent alors vers l'unité de la forme, vers la synthèse vivante des puissances équilibrées, et le front de Dieu, couronné de lumière, se leva sur la vaste mer et se refléta dans les eaux inférieures.

Ses deux yeux parurent rayonnants de clarté, lançant deux traits de flamme qui se croisèrent avec les rayons du reflet.

⁹⁵⁹ Voir ci-dessus p. 315 *sqq.*

⁹⁶⁰ Voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 76-80.

Le front de Dieu et ses deux yeux formaient un triangle dans le ciel, et le reflet formait un triangle dans les eaux. [...] L'auteur du Zohar continue son rêve sublime. La synthèse du Verbe formulé par la figure humaine monte lentement et sort des eaux comme le soleil qui se lève⁹⁶¹.

La planche qui accompagne ce passage, et qui représente l'incarnation d'Adam, reflet inversé de Dieu aux yeux rayonnants, pourrait également servir d'illustration à l'« Acte unique » (Figure 23).



Figure 23. Le grand symbole kabbalistique du Sohar.

Pour plus de clarté, résumons cet acte selon ces nouveaux éléments : Saint-Pierre, représentant de l'humanité sur terre, subit, inversée, la Passion du Seigneur ; il est enchâssé

⁹⁶¹ Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* (1859), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 380.

dans les trois piliers de trois christes invoqués par son triple reniement, formant un sablier. Reflété dans l'eau, son sablier s'inverse, et le temps part à l'envers, retour du pendule qu'est Dieu selon Jarry. Par cette inversion du cours du temps, l'Antechrist naît, à la fois double d'Adam (et par là de l'humanité pécheresse), né à trente ans comme lui⁹⁶², et du Christ, s'incarnant par scissiparité dans le sable du temps.

d. Le renversement des valeurs.

Cette mise en scène du reflet permet un jeu d'oppositions dans lequel Jarry réintègre le principe du renversement des valeurs entre l'Être et le Vivre. En effet, le Christ et l'Antechrist incarnent le continu et le discontinu, l'un et le multiple, l'actuel et le virtuel, le jour et la nuit ; ils ne sont que deux faces semblables mais inversées d'une même réalité : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père » (OC I, p. 276). On constate ici une complication de l'opposition entre Être et Vivre : Jarry prend le mot « Vie » dans deux sens différents, selon qu'il renvoie à la vie terrestre (dans « l'être et la vie ») ou à la Vie éternelle dans le Christ proposée par l'Église (« la vie et la mort⁹⁶³ »). Le jour, l'Être, la Vie éternelle du Christ s'opposent à la nuit, au Vivre, à la mort de l'Antechrist. Cette transposition de l'opposition entre le Christ et l'Antechrist sur l'opposition première entre Être et Vivre entraîne des modifications de l'interprétation à donner aux textes de Jarry ; elle est une forme de colin-maillard cérébral.

Par un retournement semblable à celui d'« Être et Vivre », le Vivre incarné par César-Antechrist finit par dépasser l'Être : « avec ma ruse perverse je te dis, te tenant renfermé en moi : c'est toi qui est mon contraire et qui me réfléchis » (OC I, p. 281). Renfermant le sable du Christ, l'Antechrist lui devient supérieur, incarnant à la fois l'actuel et le virtuel, la fixité et la mobilité, et proposant aux hommes, au lieu d'un paradis clos où ils garderaient leur corps de chair, un paradis ouvert et purement spirituel : « Les hommes ne veulent plus d'un paradis

⁹⁶² Alfred Jarry, CA, OC I, p. 278. L'Antechrist est aussi un double de l'arbre du paradis, « arbre fendu [...] avec des pommes dans ses belles mains » (OC I, p. 278) ; l'Apocalypse est en effet également une inversion de la Genèse, venant à la fin des temps, ce qui explique ces jalons placés par Jarry.

⁹⁶³ Jarry réitère ces oppositions plus loin : « On oppose le Néant à l'Être, puis par l'erreur croissant en mode d'avalanche, le Néant à la Vie. Voici les contraires : le Non-Être et l'Être, bras de fléau du Néant pivot ; l'Être et la Vie ou la Vie et la Mort. » (OC I, p. 281-282).

fermé. [...] Primitif et primordial, tu promis aux esprits bruts non dégangués de la chair et de l'amour la Vie éternelle ; je leur promets l'éternelle Mort qui crée la Vie comme le noir la lumière » (OC I, p. 281). César-Antechrist dépasse l'opposition entre jour et nuit, son soleil noir né de l'image inversée du soleil du Christ par un phénomène de persistance rétinienne subsistant même pendant la journée : « Le soleil noir subsiste après les soleils tous les jours redorés du ciel terrestre. Je serai le disque de carton brûlé qui glisse, comme voit un ivrogne, sur les décors du septentrion » (OC I, p. 282). L'Antechrist devient une incarnation du génie capable de dépasser ses influences, de refuser la fixité de l'absolu pour proposer un absolu relatif en mouvement constant. Le choix de mettre en scène l'Apocalypse est motivé : ce récit est celui de l'avènement d'un nouveau dieu, à la place du Dieu chrétien ; Jarry en fait le paradigme de l'avènement de l'absolu singulier des artistes de génie dans l'espace littéraire symboliste.

e. Le Césarisme.

La mort qu'offre l'Antechrist est une forme d'athéisme, de refus de la Vie éternelle. Elle correspond à l'effacement des contingences et à la recherche d'un centre personnel :

La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. La mort est l'égoïsme parfait et la véritable — [OC I, p. 281]

L'Antechrist s'arrête avant de déclarer que le devenir, la Mort sans Dieu est la véritable Vie, l'Être véritable, face à l'Être fermé du christianisme. L'éternité chrétienne implique une dépossession dans le Christ ; l'Antechrist propose au contraire à chaque homme de devenir son propre absolu, de se faire monade égoïste. S'il est César, c'est parce qu'il préfère vivre et régner sur les hommes plutôt que d'Être selon le message figé du christianisme.

Jarry utilise l'interprétation antique selon laquelle le chiffre de la Bête dans l'Apocalypse désignait Néron : « 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. Julien est mort depuis plus de mille ans, déchiffre un nombre nouveau » (OC I, p. 280). Comme le rappelle en note Michel Arrivé, « Le nombre de la Bête, 666, représente la valeur numérique des lettres

hébraïques NRWN QSR, avec lesquelles on transcrivait (sans voyelles) le nom grec Neron Kaiser⁹⁶⁴. » L'identité entre l'Antechrist et Néron est une confirmation des théories selon lesquelles l'idéalisme et le culte du Moi mènent en définitive au despotisme. Éliphas Lévi fait ainsi de Néron l'anarchiste parfait :

Néron représente pour nous la personnification la plus complète de l'idéalisme sans autorité et de la licence du pouvoir : c'est l'*anarchie* de M. Proudhon résumée en un seul homme et placé sur le trône de l'univers ; c'est l'*absolu* des matérialistes en voluptés, en audace, en énergie et en puissance⁹⁶⁵.

Remy de Gourmont affine cette idée dans l'article sur la « Dernière Conséquence de l'Idéalisme » qui exerça une forte influence sur Jarry, faisant du néronisme l'un des devenir possibles de l'idéalisme face à l'anarchie :

Ayant eu, ces derniers temps, quelques doutes sur la valeur, non point philosophique, mais morale et sociale, de l'idéalisme, je ne pus, malgré des méditations assidues, triompher de mes hésitations par la méthode de la logique directe. Et bien au contraire ; poussée à son extrême, la théorie idéaliste aboutissait, en mes déductions, pratiquement, au néronisme ou au fakirisme, selon qu'elle évolue en des intelligences actives ou en des intelligences passives; socialement (comme je l'ai noté antérieurement), au despotisme ou à l'anarchie⁹⁶⁶.

Louis Lormel, le directeur de *L'Art littéraire*, reprenait lui aussi cette idée dans l'article paru dans *L'Art littéraire* en mars-avril 1894, en même temps qu'« Être et Vivre » de Jarry, expliquant que « l'anarchisme n'est pas pour nous une réforme sociale. L'Idéal individualiste de tout anarchiste devrait être plutôt le Césarisme⁹⁶⁷. » Le Césarisme apparaît ainsi comme une forme d'anarchisme supérieur, le génie ne se contentant pas de construire un absolu singulier, mais l'imposant à la foule ; c'est une manière de représenter la maîtrise du génie qui ne trouve

⁹⁶⁴ OC I, p. 1130. Voir Ernest Renan, *Histoire des origines du christianisme*, t. IV, *L'Antechrist*, Calmann-Lévy, 1875, p. 415-416 : « Effectivement, si l'on additionne ensemble les lettres du nom de Néron, transcrit en hébreu, נֶרוֹן קַיִסָר (Néron Kaisar), selon leur valeur numérique, on obtient le nombre 666. » Sur l'attrait de la figure de Néron pour les écrivains de cette époque, voir Jean de Palacio, « Néron, ou la figure de l'artiste décadent », *Figures et formes de la décadence*, deuxième série, Séguier, 2000, p. 23-41.

⁹⁶⁵ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 29.

⁹⁶⁶ Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 193.

⁹⁶⁷ Louis Lormel, « L'Art et l'Anarchisme », art. cité, p. 35.

qu'en lui-même l'origine de sa pensée. Jarry reprend cette thématique dans l'« Acte unique », la figure de l'Antechrist et de César définissant le même absolu relatif.

Mais Jarry avait déjà utilisé le principe du césarisme auparavant. Dans les « Visions actuelles et futures », parues dans *L'Art littéraire* en mai-juin 1894⁹⁶⁸, il développe cette idée en esquissant le portrait d'un « petit César dans son village » (OC I, p. 338) avec ses Palotins, son Bâton-à-Physique et sa Machine-à-Décerveler, machine présentée comme supérieure aux bombes anarchistes : « Mieux [...] que la Bombe banale et bourdonnante, la Machine à Décerveler » (OC I, p. 337). Ce César de village, préfiguration de César-Antechrist, est un « anarchiste parfait », selon la définition que Jarry donnera d'Ubu (OC I, p. 467) ; et c'est bien Ubu que l'on reconnaît en filigrane dans ce texte. L'« Acte unique » de *César-Antechrist* paraît immédiatement après cet essai, dans la livraison suivante de *L'Art littéraire*. Si Ubu n'est pas nommé encore à ce stade de l'élaboration du drame de Jarry, sa figure informe donc déjà celle de César-Antechrist : son despotisme est la forme finale de l'égoïsme idéaliste. Plutôt qu'à Néron, mort lui aussi depuis des siècles, le chiffre de la Bête renvoie à Ubu.

f. La relecture créatrice : des linéaments au livre.

Lorsque Jarry intègre l'« Acte unique » dans *Les Minutes de sable mémorial*, il devient « L'Acte prologal » de *César-Antechrist*, encadré par « Les Prolégomènes de César-Antechrist » et un « Prologue de conclusion » inspiré par une gravure de Sattler⁹⁶⁹ — ce qui tendrait à confirmer l'influence des cartes et de la « Trinité papale » sur l'« Acte unique ». Cette recontextualisation entraîne une réinterprétation des éléments de cet acte à la lumière de ce qui l'entoure ; on peut analyser plusieurs phénomènes qui tendent à augmenter la suggestivité de ce texte au sein du recueil.

L'intégration de cet acte dans les *Minutes* passe en premier lieu par un effacement du contexte précis de son écriture : les dates du « Vendredi, 20 Avril » et du « Dimanche, 22 avril⁹⁷⁰ » qui l'encadraient sont remplacées par la simple mention des jours, « Vendredi » et « Dimanche », détachant ainsi ce texte de son contexte d'écriture lié à la vague d'attentats

⁹⁶⁸ Alfred Jarry, « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 77-82.

⁹⁶⁹ Voir Paul Edwards, « “Prologue de conclusion” : la source iconographique », EA, n^o 91-92, 2001, p. 71-77.

⁹⁷⁰ Alfred Jarry, « César-Antechrist. Acte unique », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 7-8, juillet-août 1894, p. 98 et 108.

anarchistes et l'ouvrant à des interprétations plus amples. La structure même du recueil de Jarry, fondée sur une répartition ternaire des textes, influence la lecture de l'« Acte prologal », en invitant le lecteur à l'interpréter comme la pièce centrale d'un triptyque avec « Les Prolégomènes de César-Antechrist » et « Prologue de conclusion ». « Les Prolégomènes » ajoutent ainsi des déterminations supplémentaires au texte, et conduisent à lire l'« Acte prologal » comme un élément du réseau de significations des *Minutes*. Le premier de ces prolégomènes, « Prose (*Saint Pierre parle*) », qui avait déjà été publié séparément dans *L'Art littéraire* en septembre-octobre 1894⁹⁷¹, donne la parole à un personnage que le lecteur ne peut à présent qu'identifier avec Saint Pierre-Humanité. On retrouve dans ce texte le principe de la possession littéraire comme pénétration :

Comme deux amants
La nuit bouche à bouche
Dispersent leur couche
De baisers déments ;
Tête du Ciboire,
Épanche en ton sein
Ton amour malsain.

[...] Il me plaît répandre
Dans un lieu fermé
Comme au vent la cendre
Le sang de l'aimé.
Et j'aime qu'il rampe
Devant mon courroux ;
Sa langue de Lampe
Lèche mes genoux.
Dieu permet encore
Que je Le dévore⁹⁷².

⁹⁷¹ Alfred Jarry, « Prose », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 9-10, septembre-octobre 1894, p. 136-138. Les fréquents retards de publication de *L'Art littéraire* laissent supposer que cette livraison ne parut pas avant l'impression des *Minutes de sable mémorial* le 5 octobre de la même année.

⁹⁷² Alfred Jarry, « Prose (Saint Pierre parle) », Mn, OC I, p. 239-240.

Épanchement du souffle par le baiser, écoulement des cendres comme le sable d'un sablier, dévoration de l'eucharistie sont autant d'incarnations du principe du décervelage, de la lecture considérée comme une dépossession. La théophagie semble ici annoncer le principe de l'écoulement du sable du Christ en l'Antechrist ; mais le caractère sexuel et cruel de cet échange, qui n'était pas lisible dans l'« Acte unique », devient ici essentiel. La « Prose » entraîne le lecteur à lire l'« Acte prologal » comme une variation sur les thèmes développés dans « Haldernablou », qui le précède dans le volume, et à interpréter les relations entre le Christ et César-Antechrist comme celles qui existent entre Ablou et Haldern — ce qui tend à renforcer l'image de Maître de l'Antechrist. Le second prolégomène, « Ubu parle », n'est constitué que d'une citation tirée de « LES POLONAIS ou UBU ROI » : « Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai » (OC I, p. 241). Jarry confirme ici l'identité d'Ubu et de César-Antechrist ; mais les lecteurs ne connaissent d'Ubu que ce que leur offrent à lire les *Minutes* dans la section « Guignol ».

Ces prolégomènes incitent ainsi le lecteur à lire l'« Acte prologal » en relation avec les autres éléments du recueil, selon le principe de la mise en réseau. Leur titre entre en résonance avec « Les Prolégomènes de Haldernablou » ; or la lecture parallèle de l'« Acte prologal » et de ces prolégomènes permet de conclure à l'identité de leur action. En effet, « Les Prolégomènes de Haldernablou » semblent une récapitulation de *César-Antechrist* : depuis l'étoile Algol, le narrateur contemple « les quatre oiseaux symétriques devisant sur le calvaire » (OC I, p. 211) qui apparaissent dans le décor de l'« Acte prologal ». Dieu détruit Sodome et Gomorrhe pour punir les hommes de ne pas avoir suivi ses lois et d'avoir inventé « les dièses et les bémols d'Éros » (OC I, p. 212). Ce Dieu est décrit comme un géant dont la tête flotte au-dessus des nuages et dont les pieds s'enfoncent dans les profondeurs de la terre. Son sexe, au niveau de la terre, est visible par tous, serpent géant ou scolopendre qui rampe sur le sol :

[...] je vis son Phallus sacré, que les Indous appellent Lingam, ramper à travers un temple croulant. Il inclina sa tour d'ivoire, et son crâne naïf qui n'a point encore de suture sagittale, pareil à l'œil d'un caméléon albinos.

Et le grand Phallus, comme un serpent d'eau et surtout comme une galère à trois rangs de rames, glissa sur la nappe unie du bitume. [OC I, p. 212]

Les comparaisons en « comme » pointent vers *Les Chants de Maldoror* ; et l'on peut reconnaître dans ce sexe divin le Bâton-à-Physique qui apparaît dans les « Visions actuelles et futures » et dans l'« Acte héraldique » de *César-Antechrist*, bâton phallique qui est une interprétation du cheveu de Dieu des *Chants*⁹⁷³ : « Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS ! » (OC I, p. 289). La scène du cheveu de Dieu abandonné dans une maison de joie dans *Les Chants de Maldoror* apparaît donc également ici en filigrane. Le Phallus de Dieu condamne les hommes de sa « voix de hautbois » semblable à celle d'un hibou selon Jarry, puis s'envole, muni d'ailes de flamand rose (OC I, p. 212) ; il rencontre dans les airs un « cormoran gris de fer » qui le combat, leurs plumes tombant dans une « vallée lointaine » pour former des croix. On peut lire ce passage comme une préfiguration du combat de l'oiseau Rock et du Hibou, figures du Saint-Esprit et de l'Esprit de César-Antechrist, durant l'« Acte dernier » de la pièce de Jarry situé dans la vallée de Josaphat (OC I, p. 331). C'est ce que laisse entendre le narrateur des « Prolégomènes de Haldernablou », qui laisse en suspens l'issue du combat : « Je m'avançai vers la Croix d'Or. — César-Antechrist vous dira. — » (OC I, p. 212). On peut d'ailleurs avancer l'identité de ce narrateur : dans *César-Antechrist*, c'est Saint Pierre-Humanité qui s'avance vers la Croix d'Or.

Depuis la position centrale de l'étoile Algol, l'écrivain de génie est ainsi capable de conclure à l'identité de scènes séparées dans l'espace et dans le temps, de voir le drame de « Haldernablou » comme une préfiguration de l'Apocalypse de *César-Antechrist* et une reconstitution de la destruction de Sodome et Gomorrhe, mais aussi comme une réinterprétation des *Chants de Maldoror* — faisant de ce texte un équivalent de « l'œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles » décrite dans le « Linteau » (OC I, p. 172). Cette équivalence générale de tous les textes de Jarry, provoquée par leur juxtaposition au sein d'un même recueil, conduit également à confirmer l'interprétation de l'« Acte prologal » comme une autre réflexion sur la capacité à maîtriser ses influences et à trouver un centre d'équilibre dynamique en son esprit, comme une autre incarnation du dilemme entre Être et Vivre.

Mais, selon un principe de rétroaction, l'« Acte prologal » vient également modifier la lecture du reste des *Minutes*, grâce à l'équivalence que posent les « Prolégomènes de César-Antechrist » entre « Saint Pierre parle » et « Ubu parle » ; entre les vers recherchés de la

⁹⁷³ Voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 62 sqq.

« Prose » — imitée des hymnes latines rimées « que l'on chante à la messe immédiatement avant l'Évangile dans les grandes solennités⁹⁷⁴ » (ce qui fait de *César-Antechrist* un nouvel évangile) et faisant allusion à la « Prose (*pour des Esseintes*) » —, et la prose grotesque des gestes d'Ubu : les « Prolégomènes de César-Antechrist » invitent à lire l'« Acte prologal » comme une forme de conclusion des *Minutes*, et à transposer le principe de l'équivalence des contraires, exposé par César-Antechrist, sur le reste du recueil. Le schéma du reflet, qui donne une cohérence à l'Acte prologal, devient ainsi, rétrospectivement, un autre modèle textuel des *Minutes* : il permet au lecteur de donner une justification à la présence simultanée, dans ce recueil d'obédience symboliste, de poèmes synthétiques et de farces potachiques. Le principe de l'équivalence des contraires mis en scène dans l'« Acte prologal » donne ainsi une cohérence à l'hétérogénéité du livre de Jarry.

Il faut noter également, parmi les phénomènes de réinterprétations provoqués par l'insertion de cet acte dans les *Minutes*, l'importance du changement de titre. En passant d'un « Acte unique » à un « Acte prologal », Jarry transforme la réception du texte, qui n'est plus que le début d'une œuvre plus vaste, annoncée à l'ouverture du volume : « On prépare : / [...] *César-Antechrist* (avec des endroits où tout sera par blason, et certains personnages doubles) » (OC I, p. 170). Cette œuvre, le « Linteau » incite à la *prévoir*, en utilisant la méthode des jalons qu'il expose : « quand même il n'eût point su toutes choses y afférentes en écrivant l'œuvre, il lui 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 » (OC I, p. 172). On retrouve ici l'idée d'œuvre-germe du système de communication symboliste ; l'« Acte prologal », selon cette théorie, contient déjà en puissance le reste de la pièce, que l'auteur et le lecteur peuvent construire à partir des jalons placés précédemment. Ce procédé de lecture créatrice est expliqué par Jarry à son ami Édouard Julia, alors que les *Minutes* sont sur le point de paraître et qu'il commence à élaborer *César-Antechrist* :

Ceci n'a pas de rapport à mon livre ; mais, le susdit livre fini, j'écrirai César-Antechrist, dont vous n'avez vu que le prologue (malgré ce titre absurde Acte Unique). Et le premier acte s'élabore dans ma cervelle. J'attends par paresse ou habitude qu'il soit

⁹⁷⁴ Émile Littré, article « prose », *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1872 ; version électronique, Redon.

fait tout seul. Je n'ai vu que les personnages du I^{er} acte. Je sais qu'ils seront tous doubles et que tout y sera par blason⁹⁷⁵.

Les Jours et les Nuits décriront à nouveau ce processus de création inconscient et automatisé, qui est en définitive une définition de la pratique du colin-maillard cérébral, relecture créatrice susceptible d'apporter une interprétation nouvelle à des textes anciens en les analysant à la lumière d'un nouveau contexte⁹⁷⁶.

Enfin, le choix d'intégrer l'« Acte prologal » aux *Minutes* plutôt que d'attendre la parution de *César-Antechrist* participe également de la volonté de suggestivité de Jarry. Lorsque *César-Antechrist* paraît, Jarry choisit de ne pas réimprimer cet acte, mais de renvoyer aux *Minutes*. Il ne s'agit pas pour lui de faire des économies ou d'éviter une redite pour ne pas s'aliéner des acheteurs potentiels qui possédaient déjà les *Minutes* et n'auraient pas accepté de payer deux fois un même acte. En renvoyant aux *Minutes*, Jarry affirme l'unité de son œuvre et insiste sur la cohérence structurelle de son premier recueil : « cet acte, des MINUTES DE SABLE MÉMORIAL, ne sera point réimprimé ici » (Bq, p. 99). L'Acte prologal appartient simultanément aux *Minutes* et à *César-Antechrist* ; en renvoyant à son premier livre, Jarry construit l'image de ses « œuvres complètes » en cours d'élaboration, il place la totalité de ses textes dans le champ d'interprétation délimité par le « Linteau ». Jarry nie ainsi la linéarité temporelle qui est celle de la création, pour affirmer la simultanéité de ses livres — entraînant la disparition de la signification que pouvait avoir l'« Acte unique » avant d'être repris dans des structures de plus en plus complexes qui en modifient la portée, selon un phénomène d'exaptation. Cette restructuration est l'équivalent pratique du funambulisme psychique décrit par Jarry dans la construction de son image auctoriale : par des recentrements successifs, il s'agit de redonner une cohérence seconde à ses textes antérieurs pour les réintégrer sans cesse à une œuvre en cours dont les aspects esthétiques, poétiques, philosophiques ne sont pas encore stabilisés. Le choix des premiers éditeurs de l'œuvre de Jarry de disjoindre l'« Acte prologal » des *Minutes* pour lui rendre sa place dans *César-Antechrist* va donc à l'encontre des dispositifs mis en place par Jarry.

⁹⁷⁵ Alfred Jarry, « Lettre à Édouard Julia » (8 septembre 1894), OC I, p. 1310.

⁹⁷⁶ Voir ci-dessus, p. 288.

L'interdépendance des *Minutes* et de *César-Antechrist* est marquée également par le choix d'un format similaire, d'une couverture n'arborant qu'un blason et du graphisme synthétique du titre. La comparaison des deux blasons est particulièrement instructive, dans la mesure où le blason des *Minutes*, en entrant en parallèle avec celui de *César-Antechrist*, change de signification. Alors qu'il pouvait représenter l'image de la création d'un absolu relatif par la synthèse du sablier⁹⁷⁷, il devient, face au signe Moins qui s'étale sur le blason de l'Antechrist (Figure 24), une autre forme du signe Plus, l'Y ou Tau étant semblable à la croix pour Jarry (OC I, p. 732).

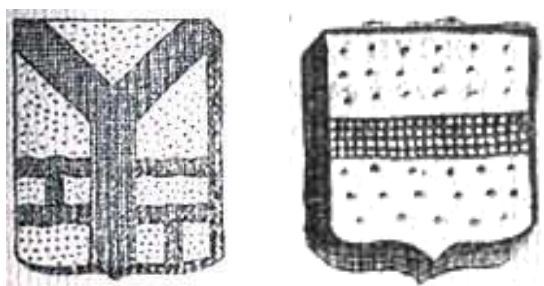


Figure 24. Blasons des *Minutes de sable mémorial* et de *César-Antechrist*.

Par conséquent, le principe du reflet, décrit dans l'« Acte prologal », et celui du combat du signe Moins et du signe Plus, que nous verrons dans l'« Acte héraldique » de *César-Antechrist*, trouvent une incarnation métatextuelle dans l'opposition entre *Les Minutes de sable mémorial* et *César-Antechrist*, qui apparaissent comme deux faces opposées d'un même principe — toujours celui du dilemme entre Être et Vivre. On peut trouver une confirmation de cette analyse dans les bois des *Minutes*, qui s'ouvrent, immédiatement après le « Linteau », sur une croix qui correspond parfaitement à la description de la Croix d'Or de l'« Acte prologal », avec les instruments de la Passion et le coq qui la couronne : « *Au fond, un peu à droite, une Croix d'or surmontée d'une cassette couronnée, scellée des griffes d'un Coq endormi. Quatre Oiseaux d'or aussi sur ses bras* » (OC I, p. 273). Cette croix, placée au début du recueil (Figure 25), en semble une annonce, de nombreux éléments du bois renvoyant à des images textuelles (l'X, le serpent, l'épée, le cœur, le soleil, le tau, etc.).

⁹⁷⁷ Voir ci-dessus, p. 321 *sqq.*



Figure 25. La croix du calvaire.



Figure 26. Le Roi, la Croix et le Héraut.

Mais dans l'« Acte prologal », Jarry insère un autre bois, qui reprend cette croix dans un triptyque où l'encadrent deux personnages, le Roi et le Héraut décrit dans le texte (Figure 26). La croix du calvaire, image synthétique des *Minutes*, devient ainsi une image de l'Antechrist, par inversion des signes et recontextualisation picturale. On peut alors faire l'hypothèse que les *Minutes* et le Christ ne forment qu'une seule et même entité, et que l'« Acte prologal » raconte à la fois la naissance de l'Antechrist par l'inversion du Christ et la transformation des *Minutes* en *César-Antechrist*. Si cet acte est une réflexion sur l'influence littéraire et sur le problème de la création d'un absolu relatif, on peut en effet y voir le récit de la création même de l'œuvre de

Jarry, par des processus qui lui permettent de se défaire des influences encore marquées dans son premier recueil pour les réinterpréter par un second livre qui reconfigure totalement le contenu de ses textes antérieurs. L'« Acte prologal » est donc bien le lieu de l'inversion des signes, le pivot qui permet de passer des *Minutes* à *César-Antechrist* et de repenser la totalité de son premier recueil selon les nouvelles déterminations apportées par sa pièce.

2. César-Antechrist : inscrire Ubu dans un jeu de reflets.

Mais il faut également étudier *César-Antechrist* en lui-même, pour comprendre les principes de cohérence que Jarry met en place dans ce texte et qui lui permettent d'intégrer à son œuvre en cours d'écriture la pièce *Les Polonais* des frères Morin. Pour développer l'« Acte prologal » et en faire *César-Antechrist*, Jarry utilise le récit biblique de l'Apocalypse, en développant les passages relatifs à l'Antechrist, venant régner sur le monde avant la fin des temps, et en utilisant des éléments des traditions populaires et occultes. Résumons rapidement la pièce pour revenir ensuite en détail sur son articulation. Dans l'« Acte prologal », Saint-Pierre-Humanité, représentant synthétique des pécheurs, emprisonné par trois christes en croix, assiste à la naissance de l'Antechrist, constitué par la croix d'or du décor, reflet inversé du Christ. Dans l'« Acte héraldique », l'Antechrist est déposé sur la terre par ses hérauts pour s'y refléter comme dans un miroir. Ces personnages disparaissent donc dans l'« Acte terrestre » pour céder la place à leurs reflets terrestres, le Maître des Phynances secondé de ses sbires caoutchouteux et explosifs, les palotins. Lorsqu'Ubu s'endort, le ciel se retire, l'emportant ; la scène est à nouveau disponible pour les premiers protagonistes ; c'est l'« Acte dernier », celui du Jugement, situé dans la vallée de Josaphat. César Antechrist pérore devant la Sphinge et les prophètes Hénoch et Élie, venus le combattre, avant d'être calciné par l'arrivée du Saint-Esprit, marquant la fin des temps.

a. Archéologie probable d'une écriture.

Si l'on peut faire l'hypothèse que Jarry développe l'« Acte unique », qu'il pensait clos, pour offrir au futur *Ubu Roi* une caisse de résonance lui permettant d'être lu comme une œuvre symboliste, à l'égal du reste de sa production, il faut se demander comment il en est arrivé à mettre en parallèle Ubu, l'Antechrist et le Christ. En cette fin d'année 1894, le jeune Jarry n'a

plus de textes à proposer à des éditeurs : il a publié en recueil les écrits anciens qui lui semblaient présentables. Son seul texte d'envergure encore inédit est une pièce qu'il n'a pas écrite, *Les Polonais*, une pièce potachique qui n'a rien de symboliste. Mais cette pièce inepte présente, par son ineptie même, des possibilités d'interprétation illimitées. Ubu est en effet pour Jarry un réservoir formel vide de sens ; sa forme abstraite, ronde jusqu'à ne plus rien signifier, en fait un réservoir de potentialité. Jarry cherche un moyen de rendre cette pièce lisible pour un public sophistiqué ; ce moyen, c'est de construire, tout autour de la gidouille d'Ubu, un dispositif de miroirs qui en déforme l'image et la remplit de sens.

Quel sens symbolique fourrer dans cette bedaine vide ? En recherchant la trame d'*Ubu Roi*, on trouve rapidement une intrigue très simple : Ubu, incarnation des instincts les plus bas, devient roi, détruit tout, puis s'enfuit — ou bien, selon les « Prolégomènes de César-Antechrist » : « Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai » (OC I, p. 241). Voici une trame suffisante pour mettre en parallèle Ubu et l'Antechrist, tel qu'il apparaît dans l'Apocalypse, la Bête couronnée autorisée à gouverner la terre quarante-deux mois, des blasphèmes plein la bouche, avant de disparaître sous le fléau de Dieu⁹⁷⁸. Ne serait-ce pas la prise de conscience par Jarry de la correspondance du schéma actanciel d'*Ubu Roi* — un homme prend le pouvoir sur terre, aidé de ses trois palotins, avant d'être chassé — avec la venue de l'Antechrist (correspondance très mince, mais suffisante selon le principe du synthétisme d'Ubu et de l'universelle analogie) qui serait le véritable déclencheur de l'entreprise de *César-Antechrist* ? La totalité des actes entourant l'« Acte terrestre » pourraient être considérés comme un simple écrin occulte pour *Ubu Roi*, un jeu de miroirs destiné à faire enfler ce fantoche sans consistance. Ubu serait donc un double de l'Antechrist, tout comme l'Antechrist lui-même n'est qu'un double du Christ, un reflet inversé.

b. Théâtre philosophique et imagiers.

Lorsque Jarry étend l'« Acte unique » pour en faire *César-Antechrist*, il prend pour modèle, une fois de plus, Remy de Gourmont, qui avait déjà offert, avec *Lilith*, l'exemple d'une pièce inspirée de la Bible sous une forme rappelant, comme *César-Antechrist*, « un drame baroque de Calderón » (PB, p. 193 ; on retrouve en effet dans cette pièce des personnages symboliques : la

⁹⁷⁸ Voir Apocalypse, 13 et 19 : 11-21.

Terre, la Nuit, le Silence, le Soleil, le Pêcher, « arbre du Bien et du Mal⁹⁷⁹ », auxquels font écho chez Jarry le Tau, le Ciboire, la Fleur de Lys, le Soleil, les Ifs), mais qui se présente aussi comme une « féerie⁹⁸⁰ ». *Lilith* raconte la création et la chute de l'homme ; *César-Antechrist*, symétriquement, raconte la naissance de l'Antechrist et l'Apocalypse ; à la création d'un « roi terrestre », Adam, pour gouverner la création (« Seigneur, ne faudrait-il pas à ce monde un roi⁹⁸¹ ? ») répond l'incarnation d'Ubu, « roi futur » et héros de l'Acte terrestre (« Cornegidouille, Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut demander : qui sera Roi ? », OC I, p. 292-293). Même les lieux de l'action sont parallèles : la vallée d'Hébron pour Gourmont, la vallée de Josaphat pour Jarry. On trouve également chez Gourmont des éléments de la Genèse réinterprétée à la lumière de la Kabbale et de l'ésotérisme qui informent le drame de Jarry. C'est dans le paradis de *Lilith* que prennent leur source les quatre fleuves qui déterminent les quatre directions de l'univers : « À son commandement, une murmurante fontaine jaillit au milieu de la pelouse destinée aux jeux de l'après-midi ; puis elle se divise en quatre charmants ruisselets, qui s'en vont vers les quatre points cardinaux⁹⁸² ». Dans *César-Antechrist*, Orle synthétise un nouveau centre de l'univers, offrant un pivot parallèle à cette fontaine : « les quatre hérauts cardinaux m'associèrent à leur œuvre devenue impaire, et des quatre vents ont rayonné vers mon second foyer » (OC I, p. 286-287). Jarry peut aussi trouver chez Gourmont l'utilisation de principes ésotériques et une forme litannique inspirée de la poésie médiévale célébrée dans *Le Latin mystique* : Satan devient un pôle de l'univers, son phallus incarnant l'axe du monde : « Iod, ô male, Dieu et Phallus, axe du monde et axe de l'Esprit⁹⁸³ » ; dans *César-Antechrist*, c'est le Bâton-à-Physique qui remplit ce rôle (et même davantage, puisqu'il contient également le principe féminin) : « MOINS-EN-PLUS, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme. [...] Phallus perpendiculaire au sourire de l'Ithyphalle en ta latéralité. [...] Zénith et Nadir, pôle et pôle, pal des pôles, rose des quatre vents » (OC I, p. 289). On reconnaît même chez Gourmont, sous une forme largement inspirée de l'*Irénée* d'Aurier, un mélange des

⁹⁷⁹ Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n^{os} 8-9, septembre-octobre 1892, p. 50.

⁹⁸⁰ *Idem*, p. 65. Sur l'importance du modèle de la féerie pour le théâtre symboliste, voir Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-IV, hiver 1996-1997, p. 130 : « la double tradition du genre théâtral de la féerie et des contes de fées alimenta l'idéalisme poétique et le désir de restauration d'un théâtre "purement" littéraire dans la deuxième partie du XIX^e siècle ». Sophie Lucet analyse *Lilith* dans ce même ouvrage, p. 268-294.

⁹⁸¹ Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n^{os} 8-9, septembre-octobre 1892, p. 54-55.

⁹⁸² *Idem*, p. 65.

⁹⁸³ *Id.*, p. 79.

genres très décadent : sa Lilith a tout d'une grisette, et son Adam d'un bourgeois contemplant avec satisfaction ses propriétés — mélange des genres opéré chez Jarry par l'insertion d'Ubu dans un drame métaphysique.

Mais là où Gourmont utilise principalement des textes pour construire sa pièce, *César-Antechrist* est fondé sur une réflexion sur les rapports entre textes et images, dans le droit fil de l'implication de son auteur dans la publication de *L'Ymagier* : « *César-Antechrist* [...] n'est pas dissociable de *L'Ymagier*, dont il porte très fortement la marque, justement dans l'interrogation faite aux images anciennes : les illustrations proviennent d'ailleurs presque toutes de la revue » (PB, p. 193). Ce projet est visible dès l'insertion de l'« Acte prologal » dans les *Minutes*, avec un foisonnement de gravures qui n'existait pas à l'époque de l'« Acte unique ». Comme l'a remarqué Helga Finter, la pièce est dédiée à saint Jean Damascène, défenseur des images contre les iconoclastes⁹⁸⁴. Le sujet même du drame imposait une réflexion de ce type : l'Apocalypse est avant tout une suite de visions, d'images qui ont donné lieu à bien des gravures, y compris une série célèbre de Dürer dont Jarry utilise un bois⁹⁸⁵. Ces images sont conçues, selon la tradition ésotérique, comme des symboles lourds de sens ; selon Éliphas Lévi, « Saint Jean, dans son Apocalypse, a copié et amplifié Ézéchiel, et toutes les figures monstrueuses de ce livre merveilleux sont autant de pentacles magiques dont les kabbalistes trouvent facilement la clef⁹⁸⁶. » Nous avons vu que Jarry considérait l'illustration comme une forme de création parallèle à son travail d'écriture, formant des nœuds sémantiques serrés et fonctionnant sur le principe de la métaphore synthétique : il trouve dans l'Apocalypse une suite d'images fonctionnant sur le même principe. En effet, les visions de saint Jean donnent naissance, dans l'iconographie xylographique que Jarry découvre par son travail dans *L'Ymagier*, à des formes de collages visuels, d'images hétéroclites et par là fortement suggestives, des monstres selon la définition traditionnelle, « accord inaccoutumé d'éléments

⁹⁸⁴ Helga Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s). Le théâtre emblématique de *César Antéchrist* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 30-49.

⁹⁸⁵ *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895 donne une « Gravure sur bois de Christophe Sichem, d'après Albert Dürer » (p. 117) représentant la chute de l'étoile Absinthe, gravure réutilisée par Jarry dans *César-Antechrist* pour illustrer l'« Acte dernier » (OC I, p. 332).

⁹⁸⁶ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 143.

dissonants⁹⁸⁷ ». Comme l'a analysé Brunella Eruli, Jarry décontextualise des images anciennes pour les intégrer à son œuvre ; mais le principe de collage, qu'elle place au centre de sa poétique, n'est pas suffisant pour rendre compte des phénomènes d'exaptation à l'œuvre chez lui. Si Jarry met en place une esthétique du monstre, il faut également rendre compte des dispositifs qui rendent ces collages légitimes.

Monstre que l'illustration que Jarry place sur la jaquette de son livre : un taureau ailé au sexe-clef solaire, couronné d'une coupe et brandissant un reliquaire, un cœur, des perles et un démon (Figure 27).

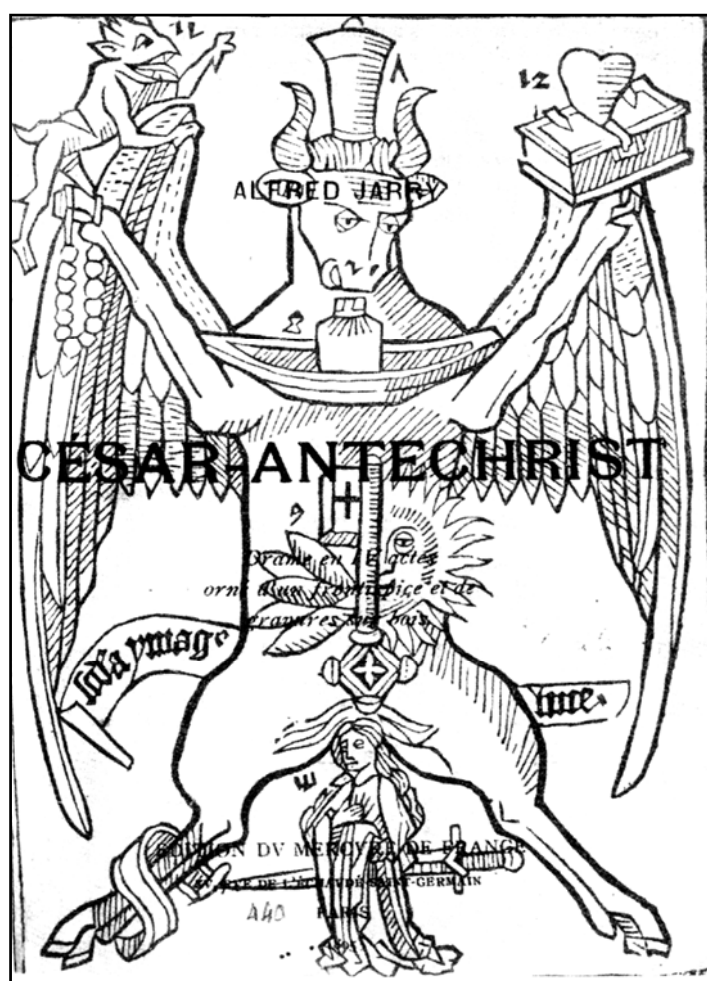


Figure 27. Jaquette de *César-Antechrist*.

⁹⁸⁷ Alfred Jarry, « Les Monstres », *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895 ; OC I, p. 972. Selon Brunella Eruli, « L'idée de monstre, capitale pour comprendre l'œuvre de Jarry, est étroitement liée à son utilisation du collage » (Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », art. cité, p. 53).

Ce bois apparaît déjà dans *L'Ymagier* n° 4, en juillet 1895, dans un article consacré à « L'Antechrist » ; il est présenté comme une « Figure de l'Antéchrist ». Or, comme l'indique la provenance, « *Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum*⁹⁸⁸ », il s'agit en réalité d'une image mnémotechnique destinée à aider les fidèles à mémoriser un évangile en synthétisant en une image frappante les principaux éléments⁹⁸⁹. Au collage opéré par les xylographes s'ajoute ainsi une autre forme de collage, celui de Jarry qui décontextualise ce bois pour l'insérer dans une série d'images dépeignant l'Antechrist avant de le réutiliser pour sa pièce. Jarry s'intéresse moins à la fonction première de cette image qu'à sa capacité de suggestion, capacité augmentée par son insertion dans un ouvrage qui contient des éléments susceptibles de rentrer en résonance avec elle. On peut en effet assez facilement voir dans ce bois un résumé avant l'heure de *César-Antechrist* : le Taureau apparaît à l'« Acte dernier » ; le reliquaire figure dans l'« Acte prologal » ; la clef peut être interprétée comme celle de saint Pierre, clef du paradis ; le Soleil est également présent, tout comme ce vase qui couronne d'un entonnoir le taureau.

Mais ce bois semble également une forme de matrice pour la représentation de saint Pierre par Jarry (Figure 20, p. 387), représentation produite par un véritable travail de collage à partir de gravures qui paraîtront bientôt dans *L'Ymagier* après la rupture entre Gourmont et Jarry, et que ce dernier avait sans doute déjà aidé à rassembler à cette époque. Plusieurs commentateurs ont déconstruit le travail de Jarry⁹⁹⁰, montrant qu'il n'avait dessiné dans cette image que les Christs inversés et quelques détails secondaires, le reste provenant essentiellement du *Livre des prophéties* de Joachim de Flore, présenté dans *L'Ymagier* n° 6 en janvier 1896⁹⁹¹. Cette représentation de saint Pierre résume l'« Acte prologal » comme le bois mnémotechnique résume l'évangile selon Luc, proposant une image synthétique et hétéroclite, et une nouvelle constellation de liens entre les objets présents dans la pièce.

On touche ici à un principe fondamental de la création et de l'interprétation selon Jarry : les bois de *L'Ymagier* lui servant de *linéaments* suffisamment obscurs et simples pour être

⁹⁸⁸ *L'Ymagier*, n° 4, juillet 1895, p. 243.

⁹⁸⁹ Voir Paul Edwards, « *Ars memorandi*, Petrus de Rosenheim, 1502 », EA, n° 88, 2000, p. 128.

⁹⁹⁰ Sur les sources iconographiques utilisées par Jarry pour construire cette image, voir Paul Edwards, « Jarry Collagiste », EA, n° 88, 2000, p. 126-127 ; Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », art. cité, p. 51-66.

⁹⁹¹ « Les Papes », *L'Ymagier*, n° 6, janvier 1896, p. 99-109.

utilisés dans une reconstruction de l'Apocalypse⁹⁹². Deux bois de *César-Antechrist*, qui n'ont rien à voir avec l'Apocalypse, ont déjà été signalés dans *L'Ymagier* comme particulièrement ouverts aux réinterprétations créatrices : le « Martyre de Saint Hippolyte » (Figure 28) et un bois tiré d'une série de « caricatures huguenotes » (Figure 29).



Figure 28. Martyre de Saint Hippolyte.



Figure 29. Anciennes caricatures huguenotes.

⁹⁹² Sur l'interprétation détournée que Jarry fait des images, voir également son analyse d'une gravure de Dürer intitulée « Le Martyre de Sainte Catherine » dans *Perhinderion*, n° 2, juin 1896 (OC I, p. 998-999) et l'article de Jill Fell, « La roue de Ste Catherine : Jarry, Breton et la méthode paranoïaque-critique », *EA*, n°s 77-78, « Centenaire d'Ubu Roi », 1998, p. 15-25.

Jarry peut utiliser ces deux images précisément du fait de leur ambiguïté : le « Saint Hippolyte », « bois si bizarrement informe », est d'attribution douteuse et l'on hésite même sur l'identification de son sujet⁹⁹³ ; la caricature huguenote n'est désignée ainsi que par défaut : « Anciennes caricatures huguenotes. — Sinon, quelle signification ? », s'interroge *L'Ymagier*. La légende de cette image insiste sur sa difficulté d'interprétation : « Autre, plus obscure : les moines semblent railler le Christ en croix et même se boucher le nez devant lui ; l'autre personnage en croix semble être l'Empereur⁹⁹⁴ ? » Informes, obscurs, ces bois peuvent être recontextualisés pour entrer en résonance avec des textes neufs. Le « Martyre de saint Hippolyte », introduit dans l'« Acte terrestre », devient une représentation d'Ubu déchirant les Nobles ou de la Machine à Décerveler ; la caricature huguenote, dans l'« Acte dernier », en sert d'illustration, César-Antechrist, sous la figure de ce mystérieux Empereur, « un manteau d'or sur les épaules, une étole d'or sur le sexe et aux orteils des sandales d'or » (OC I, p. 328), faisant face au Christ son double inversé tandis que les moines deviennent les « prêtres » de la scène II (OC I, p. 326).

César-Antechrist peut alors être lu comme l'exposé d'une méthode pour lier ces images entre elles ; comme un essai particulièrement réussi de colin-maillard cérébral, visant à intégrer Ubu dans une trame biblique, ésotérique et symbolique en tissant un réseau d'analogies destiné à motiver la réunion d'éléments aussi disparates. Comme l'affirme Jarry dans « Visions actuelles et futures », « il est plus beau d'étudier les conjonctions » (OC I, p. 337) : la création est selon lui un principe de multiplication des analogies, visant à lier entre eux des objets d'apparence composite, à trouver des conjonctions, à construire un centre expliquant simultanément la présence de tous les éléments textuels.

c. Le principe du reflet génératif.

La méthode utilisée par Jarry, déjà formalisée en partie dans les *Minutes*, trouve ici une cohérence supérieure par le recours à des théories occultes. Jarry systématise dans *César-*

⁹⁹³ « Le *Saint Hippolyte*, signé I. G., peut être attribué à Jean Garnier, de Troyes (XVIII^e siècle, qui aurait copié une image plus ancienne ; mais, n'ayant pu vérifier (ces livrets sont rarissimes), on se demande si par hasard il ne faudrait pas lire I. C. et rapporter ce bois si bizarrement informe soit au *Martyre de Jacques Clément* (Troyes, Jean Moreau, dit Lecoq, 1589), soit à la *Vie de Henry de Valois avec le Martyre de Jacques Clément* (Troyes, Pierre Sourdet, 1620 ?). Acceptons saint Hippolyte (V. la préface à la *Xylographie* de Varusoltis) » (*L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 139).

⁹⁹⁴ *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 134-135.

Antechrist le principe de création tabulaire, en s'aidant des théories ésotériques, qui lui fournissent des principes analogiques supplémentaires. On l'a vu, l'« Acte prologal » est fondé sur le principe du reflet, de l'inversion des signes ; dans le reste de la pièce, Jarry fait de ce principe réflexif le principe de cohérence qui lie les actes entre eux. Comme nous le verrons, chaque acte de *César-Antechrist* peut en effet être considéré comme un reflet de l'acte qui le précède, reflet déformé chaque fois selon un principe organisateur différent.

La tradition occulte offre à Jarry plusieurs récits qui sont censés être équivalents : l'Apocalypse est une Passion inversée (et aussi, accessoirement, une Genèse inversée, ce que Jarry utilise pour quelques éléments). Il ajoute à ces récits sa propre pièce, *Ubu Roi*, et le voici devant trois récits mettant en scène l'incarnation d'un principe idéal sur la terre ; les correspondances entre l'Apocalypse et la Passion sont déjà en partie prévues par la tradition occulte. Il ne reste à Jarry qu'à rendre compte systématiquement des parallélismes entre ces histoires, à développer les virtualités d'*Ubu Roi* dans la direction de l'Apocalypse et de la Passion.

La méthode pataphysique, méthode de lecture de la réalité fondée sur l'analogie, consistant à réduire les objets à leurs traits les plus abstraits, leur trame squelettique — ce que Jarry nomme un « linéament » — pour en effacer les particularités et permettre la rêverie analogique, offre de profondes analogies avec les théories occultes. En effet, ce principe d'universelle analogie, d'abstraction des formes contingentes pour décrire des objets synthétiques susceptibles de toutes les interprétations, est au fondement de la pensée ésotérique fin-de-siècle. Papus, dans son *Traité élémentaire de sciences occultes*, paru en 1888, explicite la méthode de production des textes occultes en dressant des tableaux analogiques qui classifient leurs éléments en famille d'appartenance⁹⁹⁵ :

⁹⁹⁵ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes* (1888), 5^e édition, Chamuel, 1898, p. 146.

1 ^{re} COLONNE supplémentaire	COLONNE positive	COLONNE négative	COLONNE neutre
Dieu d'après les Égyptiens	Osiris	Isis	Horus
La Famille	Père	Mère	Enfant
Les trois Astres	Soleil	Lune	Mercure
La Clarté	Lumière	Ombre	Pénombre
Les Éléments	Feu	Eau	Air

Chaque rang du tableau fonctionne sur une isotopie différente ; en recherchant, pour chaque isotopie, des éléments qui remplissent la même fonction (positive, négative ou neutre), on génère une multitude de correspondances, par la transposition d'une formule dans un contexte nouveau. Chacun de ces termes devient un symbole, apte à suggérer tous les éléments de sa colonne, passant tour à tour du rôle de signifiant à celui de signifié. Le tableau est un principe génératif réflexif : chaque rangée se reflète dans celles qui l'entourent, créant des points de rencontre inattendus, des effets sémantiques nouveaux entre les différents plans de signification, selon un principe de transposition. Ce genre de tableaux offre à la fois un principe de création et un principe d'interprétation ; il n'est pas sans lien avec l'herméneutique biblique et le principe de lecture anagogique. L'idée d'un texte tabulaire et de la possibilité d'interpréter les œuvres symbolistes comme des superpositions de strates significatives est fréquente à l'époque de Jarry ; il s'agit de l'un des modèles textuels souvent mentionnés par les critiques. Teodor de Wyzewa, à la suite de Huysmans, analyse ainsi l'œuvre de Mallarmé : « À chacun de ses vers, pour ainsi dire, il s'est efforcé d'attacher plusieurs sens superposés. Chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique⁹⁹⁶. » Paul-Napoléon Roinard propose en 1891, dans sa mise en scène du *Cantique des cantiques* avec musique et projection de parfums, un exemple d'œuvre structurée selon ces stricts principes d'équivalences ; il expose dans le programme du Théâtre d'Art de Paul Fort ses « Exégèses » de la représentation, fondées

⁹⁹⁶ Teodor de Wyzewa, « M. Stéphane Mallarmé », *Le Figaro*, 8 décembre 1892 ; repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, éd. cit., p. 247.

sur une triple interprétation de chaque scène selon un « sens réel », un « sens mystique » et un « sens musical⁹⁹⁷ ».

Les théories occultes offrent donc à Jarry les outils nécessaires à l'intégration d'Ubu dans la trame de l'Apocalypse : des principes d'analogie, de symbolisation, de transposition capables de donner un sens et une structure à presque quoi que ce soit. Jarry, pour multiplier les points de concordance entre ses trois histoires, n'a plus qu'à traduire Ubu dans les discours et les formes propres à la Passion et à l'Apocalypse, en le *mettant en scène* dans différents genres, dans des codes et des contextes nouveaux. On peut résumer ce principe dans un tableau qui suggère, par un effet de transposition mécanique, des trames, des personnages et des relations⁹⁹⁸ :

Les Polonais	Trois palotins	Ubu	?	Armes d'Ubu
Passion	Triple reniement	Jésus-Christ	Saint-Esprit	Instruments de la Passion
Apocalypse	Trois Christs inversés	César-Antechrist	Hibou	Oiseaux

Chaque acte de la pièce sera *un reflet ou une incarnation d'Ubu sur un autre plan de la réalité*, une analyse de sa forme linéaire développée selon le miroir déformant des traditions bibliques et occultes. Le phénomène de la transposition consiste à mettre en parallèle ces récits utilisés par Jarry pour faire apparaître des points de concordance. Les théories occultes ont donc pour rôle chez Jarry de fournir les principes analogiques permettant de faire correspondre entre eux les objets les plus variés ; autrement dit, l'occultisme est une préhistoire de la pataphysique.

Ubu Roi serait donc la matrice formelle de toute l'entreprise de *César-Antechrist*, le linéaire primordial générant, par transposition de ses éléments abstraits, de nouvelles significations. Chaque acte de la pièce tend un miroir orienté d'une autre manière aux actions

⁹⁹⁷ Paul-Napoléon Roinard, « La Cantique des cantiques de Salomon », *Le Livre d'Art*, Programme de la première représentation de la saison 1891-1892 du Théâtre d'Art, 10-11 décembre 1891, p. 4-6 ; reprint EA, n^{os} 97-100, 2003.

⁹⁹⁸ Je reviendrai en détail sur certaines de ces similitudes durant l'étude de chaque acte, mais je n'étudierai pas les transpositions des oiseaux en instruments de la Passion et en figures héraldiques, ce travail ayant déjà été fait par J. H. Sainmont et Michel Arrivé. Ce qui importe, c'est moins le détail des transpositions (détail qui participe de l'interprétation et qui peut toujours être mis en doute) que le principe à l'œuvre dans leur création et dans leur représentation.

d'Ubu ; il transpose dans un autre type de discours les personnages et leurs actions. Le principe de chaque transposition est résumé dans leur titre. L'« Acte prologal » est celui de la Passion : il présente les personnages d'*Ubu Roi* dans le contexte de la mort du Christ, conduisant à les transposer en croix, instruments de la Passion et Christs inversés. L'« Acte héraldique » est un miroir qui déforme selon l'art du blason : les trois Christs palotins deviennent les hérauts de l'Antechrist, empruntant leur forme à l'héraldique. Enfin l'« Acte dernier » traduit dans le personnel de l'Apocalypse ces différents protagonistes. *César-Antechrist* n'est donc pas uniquement une Passion inversée : c'est aussi une série de miroirs déformants qui se renvoient chacun l'image abstraite de la gidouille d'Ubu en la gonflant de sens. Jarry traduit sa pièce selon ces différents contextes pour conduire le spectateur, avide de significations, à rechercher dans les actions du Maître des Phynances un sens symbolique ; à accorder, en bon apprenti pataphysicien, les propriétés héraldiques ou apocalyptiques aux linéaments décrits par la gidouille d'Ubu. La transposition est par conséquent un principe de plus-value sémantique : chaque acte apporte un code nouveau qui est d'abord un réservoir de simples formes — comme l'héraldique — mais de formes qui sont aussi des signes, ce qui augmente la potentialité sémantique des objets qui sont ainsi transposés. L'exégète et le lecteur tendent à vouloir lire en diagonale ces actes, à voir une multiplication des signes ; Jarry se contente de juxtaposer des séries.

Mais ceci se produit au niveau génératif ; lors de la lecture du drame, Ubu n'est plus au centre. Les actes du Maître des Phynances n'ont pas de sens en eux-mêmes ; ils ne représentent qu'une série d'éléments abstraits, ils ne sont pas reliés entre eux par une logique précise — pas plus que les éléments de la Passion ou de l'Apocalypse. Jarry ne peut se contenter de juxtaposer ces histoires en comptant sur la persévérance du lecteur pour trouver des analogies entre eux ; il cherche également un système lui permettant de relier entre elles ces différentes images d'Ubu, de leur donner un sens, une même fonction ; il lui faut trouver un principe de progression dramatique qui puisse servir de modèle textuel au lecteur. C'est la philosophie occulte qui lui fournit une fois encore l'interface permettant de passer d'un plan à l'autre, d'un acte à l'autre, d'une histoire à l'autre.

Dans cette perspective, l'« Acte unique », repris dans la trame générale de *César-Antechrist*, devient le prologue indispensable à l'Apocalypse : il est le reflet du drame à venir, il permet le

retournement du monde et la naissance de l'Antechrist. Saint-Pierre-Humanité, en permettant au sable du Christ de se déverser dans le moule de César-Antechrist, entraîne le retournement du pendule du temps et le début de la fin du monde. Tous les protagonistes des actes futurs sont là, en positif : les Christs inversés annoncent les hérauts de César-Antechrist et les palotins d'Ubu ; les oiseaux sont les instruments de la Passion mais aussi les animaux héraldiques et les instruments ubuesques des actes à venir ; l'Antechrist attend de s'incarner en Orle et en César-Ubu.

d. L'« Acte héraldique » : l'analogie des contraires.

L'« Acte héraldique », après la naissance de l'Antechrist par l'inversion du sablier du temps, présente un reflet inversé de l'« Acte prologal », reflet entièrement écrit selon une isotopie héraldique, les personnages prenant les noms et les formes de pièces de blason. Cet acte est divisé en deux phases très distinctes. La première consiste à amener l'Antechrist à se refléter dans le miroir terrestre pour invoquer Ubu-César, nouveau reflet de la trinité divine ; le Roi l'annonce dès le début de l'Acte : « L'Antechrist est né, le César naîtra » (OC I, p. 286). Pour faire naître ce César, le Roi a besoin d'un passeur, un être capable de transposer l'Antechrist sur la terre. Ce passeur, c'est Orle : « Orle, je te cherche de mes paumes dans la nuit impérissable » (OC I, p. 286). Orle est l'intermédiaire héraldique entre l'Antechrist et Ubu, ce qui correspond en effet à sa forme : l'orle est, en héraldique, une bande reprenant le contour du blason, un pentagone retourné ; comme il se définit lui-même : « notre polygone sustentateur grave la fosse et le cercueil du pentagramme crucifié » (OC I, p. 286). On sait que le pentagramme est l'un des symboles de la croix ; le « pentagramme crucifié » n'est autre que l'Antechrist de l'« Acte prologal », qu'Orle soutient. « Cariatide » de César-Antechrist, il le reflète inversé (Figure 30), ce qui explique son importance et le choix de son nom comme sous-titre de cet acte : Orle est l'incarnation héraldique de l'Antechrist, il est le point de bascule entre l'Antechrist et Ubu.

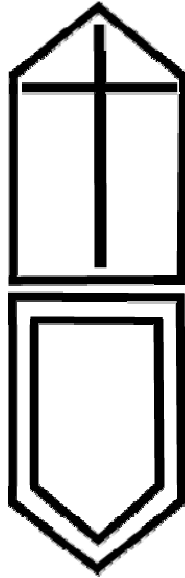


Figure 30. Croix-pentagramme de César-Antechrist s'inversant en Orle.

Qu'Orle soit aussi, selon Michel Arrivé, un « sphincter » (OC I, p. 1131), cela convient parfaitement à son rôle : double inversé de l'Antechrist, c'est un vide reprenant en creux la forme pleine de l'Antechrist. L'anus n'est qu'un phallus en creux, selon une version homosexualisée de l'opposition entre les principes positifs et négatifs à l'œuvre dans l'univers que Papus rappelle ainsi dans son *Traité élémentaire de sciences occultes* : « dans la Nature elle-même, [...] le positif sera représenté par un plein et le négatif par son contraire, c'est-à-dire par un vide. C'est de cette manière de concevoir l'actif que sont découlées toutes les images phalloïdes de l'antiquité⁹⁹⁹ » (Figure 31). Orle est donc le sphincter négatif, le phallus en creux, reflet inversé de l'Antechrist.



Figure 31. Le plein et le vide selon Papus.

Orle quitte la scène afin de permettre l'arrivée d'Ubu-César, son double qu'il ne peut croiser. Cette arrivée est provoquée par la réflexion de l'Antechrist dans le miroir de la terre dans la scène V : « Face à face au miroir convexe de la terre, l'Antechrist lui deviendra

⁹⁹⁹ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes*, éd. cit., p. 153. L'illustration qui suit est extraite de la même page.

semblable d'âme et de corps » (OC I, p. 288). Il s'agit pour l'Antechrist de s'incarner, comme Dieu l'a fait avant lui, dans le monde terrestre : « Comme le Christ qui vint victime sur la terre, le Dieu deviendra homme et comme un homme sera bourreau » (OC I, p. 288). Cette incarnation est présentée à la fois comme un jeu de reflet et comme un acte de sodomie ; l'Antechrist phallique ne peut se refléter dans le miroir terrestre que par l'intermédiaire d'Orle, son reflet héraldique, sphincter qui est son double inversé. Nous verrons plus loin qu'Orle est effectivement un simple moulage de l'Antechrist, un point de passage obligé entre le monde céleste de l'Antechrist et le monde terrestre d'Ubu. Quant aux hérauts restant (Fasce excepté), ils annoncent leur translation en palotins : « Nous ne serons ses satellites qu'après la fin de sa vie terrestre » (OC I, p. 288), faisant allusion à la disparition d'Ubu et de ses esclaves lorsque le ciel disparaît, Ubu devenu météore. L'« Acte héraldique » n'est donc qu'un acte de transition entre l'« Acte prologal » et l'« Acte terrestre ». Lorsque son but est accompli, lorsque l'Antechrist, par l'intermédiaire d'Orle, s'est reflété dans le miroir terrestre, le monde héraldique disparaît, ou plutôt se fige.

Mais avant la disparition totale de ce monde, une deuxième phase de l'acte s'accomplit, qui pose les principes fondamentaux du drame par le dialogue entre le Templier, représentant de Dieu, et Fasce (qui désigne en héraldique une bande horizontale), représentant de l'Antechrist. Le choix de ces deux personnages est tout simplement dicté par la représentation mathématique du principe de l'analogie des contraires, le Plus et le Moins, qui fait le fonds de la philosophie occulte, et qui est le but de cette pièce, comme le rappelle Jarry dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* :

Les poètes grecs, ô Mathetès, encorbellèrent le front d'Éros d'une bandelette horizontale, qui est la bande ou fasce du blason, et le signe *Moins* des hommes qui étudient en la mathématique. Et Éros étant fils d'Aphrodite, ses armes héréditaires furent ostentatrices de la femme. Et contradictoirement l'Égypte érigea ses stèles et obélisques perpendiculaires à l'horizon crucifère et se distinguant par le signe *Plus*, qui est mâle. La juxtaposition des deux signes, du binaire et du ternaire, donne la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie, et ainsi comprennent les hommes. Pour le Géomètre, ces deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires. Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R.P. Ubu, de la C^{ie} de

Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires. [OC I, p. 729-730]

Les trois étapes de la dialectique décrite ici ne sont autres que le signe moins (–) ou fasce, « barré de bâtardise » ; le signe plus (+), phallus croisé par la ligne d'horizon, pal et fasce ; et le H, résultante des deux, qui est selon Jarry le signe plus-ou-moins (±) renversé — et l'on se rappelle que le bâton à physique est surnommé PLUS-EN-MOINS par Fasce (OC I, p. 290). H, c'est aussi selon Jarry Chronos, le sablier du temps. Le sens final de *César-Antechrist* serait donc la preuve de l'identité des contraires, qui est au fondement de la philosophie occulte. Cette doctrine est résumée dans tout livre d'occultisme qui se respecte ; Lévi rappelle ainsi que le monde est bâti sur deux forces qui se contrebalancent :

En dynamique analogique et universelle, on ne s'appuie que sur ce qui résiste.

Aussi l'univers est-il balancé par deux forces qui le maintiennent en équilibre : la force qui attire et celle qui repousse. Ces deux forces existent en physique, en philosophie et en religion. Elles produisent en physique l'équilibre, en philosophie la critique, en religion la révélation progressive. Les Anciens ont représenté ce mystère par la lutte d'Éros et d'Antéros, par le combat de Jacob avec l'ange, par l'équilibre de la montagne d'or que tiennent liée, avec le serpent symbolique de l'Inde, les dieux d'un côté et de l'autre les démons¹⁰⁰⁰.

Dans la pièce, les deux principes antagonistes sont le principe divin, positif, représenté par le Templier qui porte le signe plus (+) de la croix, et le principe satanique, négatif, représenté par Fasce qui est lui-même un signe moins (–). Il ne s'agit que de représenter, en un drame incarné, une vérité éternelle ; en l'occurrence l'identité des principes féminins et masculins, qui s'opposent pour mieux créer la vie, qui est mouvement. Tout ceci est totalement cohérent avec les tableaux analogiques que l'on peut trouver par exemple chez Papus :

¹⁰⁰⁰ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 63.

Actif	Passif	Neutre
Positif	Négatif	Équilibré
+	-	∞ ¹⁰⁰¹

Jarry n'invente pas le combat mathématique entre le Templier et Fasce ; il ne fait que revêtir une vieille idée des oripeaux de l'héraldique, qui lui fournit des formes toutes prêtes à s'investir de quelque signification que ce soit. Comme on le voit chez Papus, l'opposition binaire entre le Plus et le Moins n'est que de surface ; un troisième élément, résultante des deux opposés, doit exister afin de permettre le mouvement, le passage d'un principe à l'autre, sans lesquels l'univers serait mort : « Si les deux forces sont absolument et toujours égales, l'équilibre sera l'immobilité, et par conséquent la négation de la vie. Le mouvement est le résultat d'une prépondérance alternée¹⁰⁰². » Il faut donc faire alterner les deux principes opposés : « L'emploi alterné des forces contraires, le chaud après le froid, la douceur après la sévérité, l'amour après la colère, etc., est le secret du mouvement perpétuel et de la prolongation de la puissance¹⁰⁰³ » ; c'est exactement le rôle, dans la pièce, du Bâton-à-Physique qui apparaît alors pour réconcilier les deux personnages, principe du mouvement perpétuel. Le Bâton-à-Physique est une ligne qui est alternativement « pal ou fasce », bande verticale ou horizontale de l'écu ; il fait des croix avec lui-même : « À chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure d'où l'on voudra), tu fais une croix avec toi-même. Tu es saint, tu es l'emblème bourgeon de la génération, (si cela était, pourtant, tu serais maudit, bourgeois), mais de la génération spontanée, vibrion et volvoce » (OC I, p. 289).

Ce principe de transformation du quaternaire (représenté par la croix) en cercle est déjà présent chez Lévi :

Le carré, en tournant sur lui-même, produit le cercle égal à lui-même, et c'est la quadrature du cercle que le mouvement circulaire de quatre angles égaux tournant autour d'un même point.

[...] Le principe créateur, c'est le phallus idéal ; et le principe créé, c'est le ctéïs formel.

¹⁰⁰¹ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes*, éd. cit., p. 60.

¹⁰⁰² Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 179. On ne peut que constater à quel point ces idées sont proches de la dialectique hégélienne, qui pose une trinité Être / Non-Être / Devenir tout à fait semblable.

¹⁰⁰³ *Idem*, p. 181.

L'insertion du phallus vertical dans le ctéïs horizontal forme le stauros des gnostiques ou la croix philosophique des maçons. Ainsi le croisement de deux produit quatre, qui, en se mouvant, déterminent le cercle avec tous ses degrés¹⁰⁰⁴.

Il s'agit bien de cette croix tournant sur elle-même, et formant ainsi le cercle, symbole de la perfection. Cette représentation du principe générateur, on la trouve également chez Papus, qui rappelle que « *L'Actif et le Passif produisent par leur action réciproque le Neutre qui participe des Deux*¹⁰⁰⁵ » ; ce qui peut se traduire « géométriquement : | + — = x¹⁰⁰⁶ ». Voici les signes héraldiques Pal et Fasce, qui produisent par tournoiement sur eux-mêmes la croix de l'Absolu, croix qui réunit elle aussi toutes les directions dispersées dans l'espace : « Zénith et Nadir, pôle et pôle, pal des pôles, rose des quatre vents » (OC I, p. 289). Ce x, cette croix de l'Absolu, c'est une autre forme du sablier, une autre forme de la couronne¹⁰⁰⁷, un signe de l'infini (∞) dont les extrémités ne sont pas fermées. Au centre, il y a donc toujours le sablier, principe de retournement, signe de l'inversion ; le sablier, qui est décidément le grand symbole de l'univers, capable de tourner sur lui-même, d'inverser les signes et le cours du temps, et signifiant également la dualité des principes. On voit que le principe du Bâton-à-Physique roulant sur lui-même, signe du Mouvement, n'est pas même une invention de Jarry, pas plus que son assimilation au phallus. Et s'agit-il vraiment d'ailleurs du phallus ? Le phallus n'est que l'un des pôles de l'univers ; le Bâton est « hermaphrodite » (OC I, p. 290).

César-Antechrist se présente donc ici comme une pièce extrêmement systématique sur le principe de l'analogie des contraires ; comme n'importe quel traité d'occultisme, elle a pour but de dire cette vérité. Selon Lévi, « les cinq livres de Moïse, la prophétie d'Ézéchiel et l'Apocalypse de saint Jean, sont les trois clefs kabbalistiques de tout l'édifice biblique¹⁰⁰⁸. » En

¹⁰⁰⁴ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 60.

¹⁰⁰⁵ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes*, éd. cit., p. 40.

¹⁰⁰⁶ *Idem*, p. 88.

¹⁰⁰⁷ Éliphas Lévi rappelle que, pour la Kabbale mystique, « en Dieu, c'est-à-dire dans la première cause vivante et active, on devait reconnaître deux propriétés nécessaires l'une à l'autre : la stabilité et le mouvement, la nécessité et la liberté, l'ordre rationnel et l'autonomie volitive, la justice et l'amour, et par conséquent aussi la sévérité et la miséricorde ; et ce sont ces deux attributs que les kabbalistes juifs personnifient en quelque sorte sous les noms de Géburah et de Chesed. Au-dessus de Géburah et de Chesed réside *la couronne suprême, le pouvoir équilibrant, principe du monde ou du royaume équilibré*, que nous trouvons désigné sous le nom de Malchut dans le verset occulte et kabbalistique du *Pater* dont nous avons déjà parlé. » (Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 99-100 ; je souligne). Voici à nouveau la couronne au centre des deux principes opposés, élément médiateur de bascule.

¹⁰⁰⁸ *Idem*, p. 223.

adaptant à l'Apocalypse le principe de l'analogie des contraires, Jarry ne fait que développer une idée répandue chez Lévi, Guaïta et Papus : ce livre est un livre kabbalistique. Il n'y a pas ici de corruption des signes, comme l'analyse Michel Arrivé : la symbolique utilisée est très ancienne et très rôdée, et il n'y a pas de confusion possible entre un contenant et un contenu, car chaque acte se produit sur un plan précis, reflet des plans supérieurs et inférieurs. La philosophie occulte fournit à Jarry le principe nécessaire — celui de l'analogie des contraires — pour transposer entre elles l'Apocalypse, la Passion et *Ubu Roi* : le principe du pendule, des contraires analogiques, du positif et du négatif, sont suffisamment abstraits pour donner un sens à quelque objet que ce soit. Jarry trouve dans ce principe une action minimale (le combat du positif et du négatif, qui produisent le neutre) lui permettant de transposer ces trois récits entre eux de façon parallèle. La Passion, l'Apocalypse et *Ubu Roi* n'auraient alors qu'un seul but : signifier cette vérité éternelle, ce qui autorise leur juxtaposition. L'analogie des contraires est donc le modèle textuel qui permet à Jarry de faire fonctionner ses trois linéaments entre eux. Il est intéressant de noter que Jarry donne cette vérité comme l'ultime sens caché au fond des trois histoires, alors qu'elle n'est essentiellement qu'un outil lui permettant de mettre en contact et de justifier *a posteriori* les analogies découvertes entre l'Apocalypse, la Passion et *Ubu Roi* : il pratique toujours le colin-maillard cérébral.

e. L'« Acte terrestre » : les changements de plan.

Pour comprendre la façon dont devrait être lu l'« Acte terrestre », et comment il s'articule avec le reste de la pièce, il faut considérer que les premiers lecteurs de *César-Antechrist* ne pouvait pas savoir d'où venait Ubu ; il s'agissait pour eux d'une création complète de Jarry, et ils n'avaient aucune raison de douter de sa complète insertion dans le drame. Michel Arrivé et J. H. Sainmont insistent sur le fait qu'Ubu est mis sur le même plan que l'Antechrist, ce qui serait selon eux une preuve de la perte totale de repère de valeurs opérée par Jarry. Ubu est en effet un double de l'Antechrist, né pendant son sommeil : « J'ai dormi, mon âme a dormi, mon corps agissant a rampé, mon Double » (OC I, p. 135). Mais Ubu n'est pas sur le même plan : Ubu est son reflet sur l'un des plans possibles, celui de l'estomac, des instincts. Jarry s'inspire ici encore d'un lieu-commun de l'occultisme, accessible dans n'importe quel dictionnaire de l'époque. Il y a ainsi, selon Papus, trois mondes distincts, correspondant à trois

organes du corps humain. Le monde est divisé entre un plan psychique, divin, un plan terrestre, corporel, et un plan astral, plan intermédiaire entre les deux, qui permet le passage du psychique au corporel :

Entre ce plan supérieur et notre monde physique, visible, il existe un *plan intermédiaire* chargé de recevoir les impressions du plan supérieur et de les réaliser en agissant sur la matière, de même que la main de l'artiste est chargée de recevoir les impressions du cerveau et des les fixer sur la matière.

*Ce plan intermédiaire entre le principe des choses et les choses elles-mêmes, c'est là ce qu'on appelle, en occultisme, le plan astral*¹⁰⁰⁹.

Comme on l'a vu, Jarry connaît ces doctrines¹⁰¹⁰. Ce passage nous permet de mieux comprendre la logique de la pièce, qui raconte en fait la triple incarnation du principe négatif dans les trois plans de la réalité, les plans psychique, astral et physique. Papus explique en effet que « toute chose est d'abord créée dans le monde divin *en principe*, c'est-à-dire en puissance d'être » ; ce principe « passe alors dans le plan astral et s'y manifeste "en négatif" », créant un « moulage » qui, « agissant sur la matière donne naissance à *la forme physique*¹⁰¹¹ ». Le principe du miroir, du reflet inversé, trouve dans ces théories une autre justification : l'« Acte prologal » fait naître l'Antechrist dans le monde psychique, celui du cerveau contenu dans la couronne ; l'« Acte héraldique » se produit sur le plan astral, où Orle est un moulage en creux de l'Antechrist, moulage qui s'inscrit, inversé, dans la terre pour former Ubu, incarnation physique dans l'« Acte terrestre ». On reconnaît les trois organes de l'homme correspondant à ces plans : le cerveau dans le plan psychique, le corps astral ou matière subtile dans le plan astral (on peut ainsi noter à la fin de l'« Acte héraldique » la substitution de la matière brute à la matière subtile : « À mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose », OC I, p. 292), et le ventre ou gidouille dans l'« Acte terrestre ». Comme le rappellera en effet Jarry à propos d'Ubu dans les « Paralipomènes d'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 » (OC I, p. 467). Tripartition très exactement semblable à celle que propose

¹⁰⁰⁹ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes*, éd. cit., p. 333.

¹⁰¹⁰ Voir ci-dessus, p. 243 *sqq.*

¹⁰¹¹ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes*, éd. cit., p. 334.

Papus : « Dans chaque homme trois parties se montrent : le ventre, la poitrine, la tête. » Chacun de ces organes est relié à un corps supérieur : « le corps, la vie ou l'esprit, et l'âme¹⁰¹². » Le corps, c'est l'homme physique, Ubu ; la vie ou esprit, c'est l'homme astral, Orle ; et l'âme, c'est l'homme divin, l'Antechrist. On pourrait d'ailleurs avancer une hypothèse concernant le bâton à physique, que Fasce interpelle ainsi : « Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit » (OC I, p. 290). Michel Arrivé conclut à l'identité de ces trois éléments, qui ne seraient que superposés ; mais si l'on songe que le hibou est l'incarnation inversée de la colombe du Saint-Esprit, représentant du plan astral, et que le sexe représente aussi le corps inférieur, on comprend que les trois noms du bâton ne sont pas juxtaposés, mais représentent les trois plans de réalité qu'il combine en lui, le plan astral du hibou, le plan physique du sexe et le plan psychique de l'Esprit. Pas de confusion des signes donc, mais une hiérarchisation très concertée des différents plans de réalité.

Plans	Organes	Corps	Personnages	Actes
Plan psychique	Cerveau	Âme	Antechrist	Acte prologal
Plan astral	Poitrine	Esprit ou corps astral	Orle	Acte héraldique
Plan terrestre	Ventre	Corps matériel	Ubu	Acte terrestre

César-Antechrist est construit selon le principe d'une série de réflexion : le Christ se reflète en Antechrist dans le miroir du monde psychique de l'« Acte prologal » ; le reflet ainsi créé s'inverse en Orle dans le miroir de l'« Acte héraldique », monde astral, avant de se refléter une dernière fois en Ubu dans le miroir de la terre ; puis le ressort qui s'était tendu, chaque incarnation s'éloignant de la trinité positive, se retend brusquement dans l'« Acte dernier » (Figure 32). Ce principe des reflets inversés est au centre de la Kabbale, qui fait de l'arbre des Séphirots une représentation du principe de la trinité, reflété par deux fois à travers le monde astral et le monde terrestre : « Les deux ternaires inférieurs ne sont que les reflets du premier, dans les milieux plus denses des mondes moral et astral. Aussi sont-ils *inversés*, comme l'image

¹⁰¹² *Idem*, p. 68.

d'un objet qui se reflète à la surface d'un liquide¹⁰¹³. » On retrouve ici la structure même de *César-Antechrist*.

On pourrait alors se prêter au jeu analogique et rechercher, dans les actions d'Ubu et ses instruments de torture, des analogues des autres actes ; mais cette recherche serait assez vaine, car Jarry n'a sans doute pas retouché la pièce centrale de *César-Antechrist* selon une logique systématique. Rechercher ici des analogies, c'est le rôle du lecteur pataphysicien ; Jarry a autorisé toutes les interprétations possibles, en mettant ce linéament bedonnant au centre d'un dispositif scénique symboliste. Le pari est réussi : Ubu est enflé d'un sens occulte qu'il ne possédait pas.

¹⁰¹³ Stanislas de Guaïta, *Au Seuil du mystère*, Carré, 1890, p. 120.

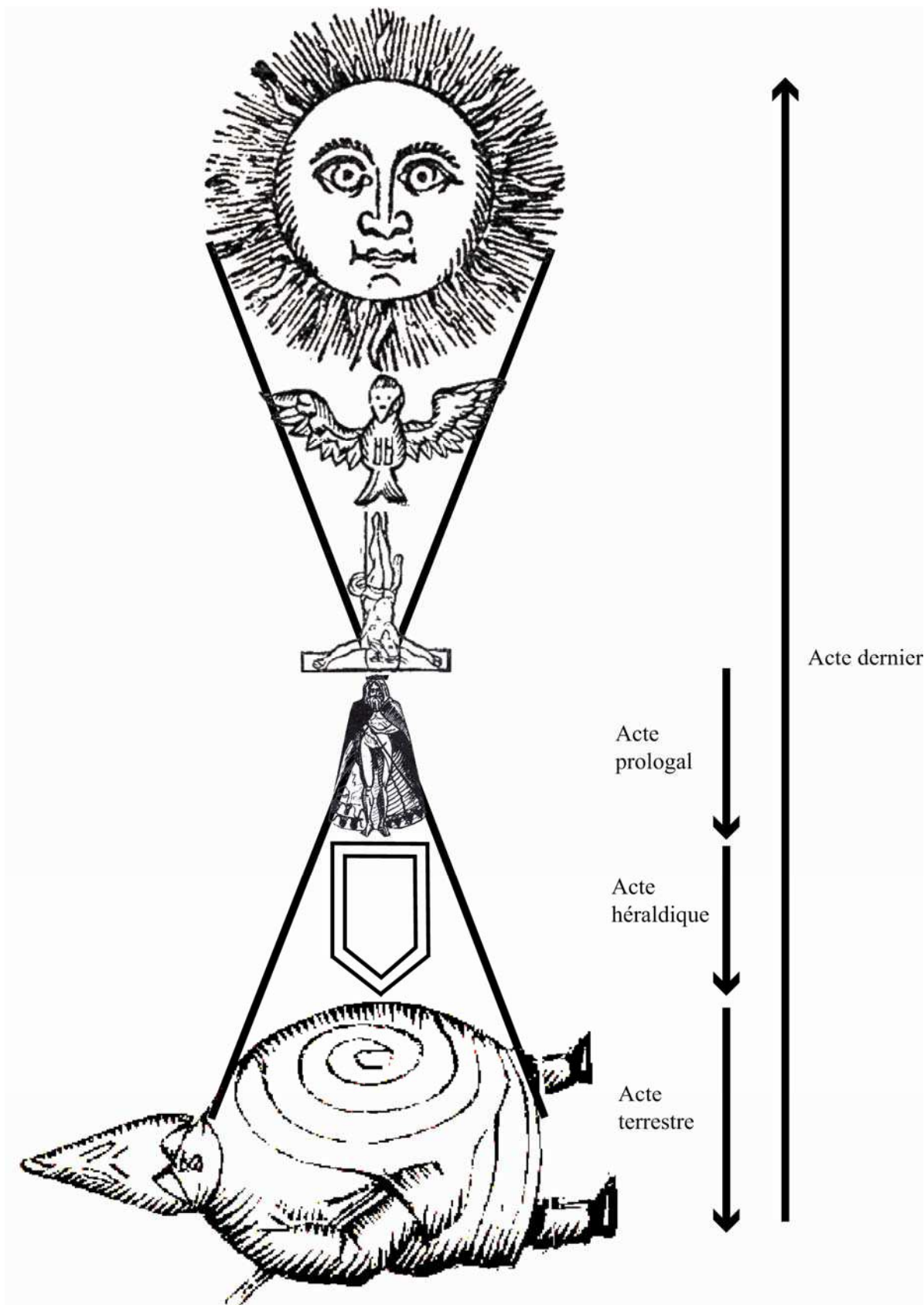


Figure 32. Schéma récapitulatif de l'action de *César-Antechrist* : le sablier du temps.

f. L'« Acte dernier » : le retour du pendule.

L'« Acte dernier » apparaît comme un acte de synthèse ; selon une habitude esthétique de Jarry, ses œuvres contiennent un miroir de concentration où se réunissent, selon une nouvelle perspective, les éléments épars de la narration antérieure — ainsi de *L'Amour absolu*¹⁰¹⁴. Cet effet de synthèse est ici totalement cohérent avec le principe du drame : après un déploiement en trois reflets successifs, qui étaient autant d'éloignement du pendule dans le sens de la négation, le cours du temps revient brusquement sur lui-même, rassemblant tous les éléments successifs du drame pour les opposer en une seule fois au principe positif — c'est l'annulation des contraires, que l'on nomme plus couramment le Jugement Dernier.

C'est dans cet acte que les éléments kabbalistiques que Jarry a pu utiliser pour rendre compte à la fois de la Passion et de l'Apocalypse sont le plus présents. C'est l'acte apocalyptique, « du jugement », clef occulte de toute la pièce comme l'Apocalypse est la clef de l'Histoire universelle. L'« Acte dernier » rassemble les éléments de la création ; tous les personnages antérieurs viennent expliciter leur rôle dans une chorégraphie mystique qui signe la fin des temps en permettant une réinterprétation de tous les actes de la Création. On y trouve, aux côtés du Christ, deux personnages importants, Élie et Hénoc ; voici ce qu'en dit Lévi :

Dans l'Apocalypse de saint Jean, il est question de deux témoins ou martyrs auxquels la tradition prophétique donne les noms d'Élie et d'Hénoc : Élie, l'homme de la foi, du zèle et du miracle ; Hénoc, le même que les Égyptiens ont appelé Hermès et que les Phéniciens honoraient sous le nom de Cadmus, l'auteur de l'alphabet sacré et de la clef universelle des initiations au Verbe, le père de la kabbale, celui, disent les saintes allégories, qui n'est pas mort comme les autres hommes, mais qui a été enlevé au ciel pour revenir à la fin des temps. On disait à peu près la même chose de saint Jean lui-même, qui a retrouvé et expliqué dans son Apocalypse les symboles du Verbe d'Hénoc. Cette résurrection de saint Jean et d'Hénoc, attendue à la fin des siècles d'ignorance, sera le renouvellement de leur doctrine par l'intelligence des clefs kabbalistiques qui

¹⁰¹⁴ Voir ci-dessous, p. 524 *sqq.*

ouvrent le temple de l'unité et de la philosophie universelle, trop longtemps occulte et réservée à des élus que le monde faisait mourir¹⁰¹⁵.

Le retour de ces prophètes est donc considéré comme le signe du dévoilement final du sens de la création ; en choisissant cette tradition apocalyptique, Jarry met au premier plan de la pièce la question de l'interprétation, du dévoilement du sens. Nous avons dit que *César-Antechrist* n'est pas une apocalypse du sens : Jarry ne dissout pas toutes les interprétations possibles de sa pièce en une négation du sens ; au contraire, il cherche à faire trouver du sens à ce qui n'en a pas, en l'occurrence les actions d'Ubu. En choisissant de représenter l'Apocalypse comme une révélation du sens, un dévoilement, il l'utilise à nouveau comme un dispositif de génération sémantique, de plus-value de signification : l'affirmation d'un mystère est le meilleur moyen de suggestion qui soit.

Les deux témoins du Christ, Élie et Hénoc, s'ils reprennent de façon inversée le rôle des larrons dans la Passion, sont aussi chez Jarry deux arbres, reflets des arbres sacrés du Paradis. L'Apocalypse n'est pas seulement une Passion inversée : l'Antechrist était aussi un double d'Adam, né comme lui à trente ans. La vallée de Josaphat, lieu où se déroule l'Apocalypse, est le double de la vallée du Paradis, dont la configuration cache le grand secret universel selon Lévi : « Ce secret constitue la science fatale du bien et du mal, et son résultat, lorsqu'on le divulgue, c'est la mort. Moïse le représente sous la figure d'un arbre qui est *au centre* du Paradis terrestre, et qui est voisin, qui tient même par ses racines à l'arbre de vie ; les quatre fleuves mystérieux prennent leur source au pied de cet arbre, qui est gardé par le glaive de feu et par les quatre formes du sphinx biblique, le Chérubin d'Ézéchiel¹⁰¹⁶... » Si ces deux prophètes signalent le dévoilement du sens, c'est aussi parce qu'ils sont symboliquement les reflets des arbres sacrés du Paradis, lieu du savoir masqué aux hommes depuis la chute.

¹⁰¹⁵ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 65. On voit apparaître ici une certaine opposition entre Élie et Hénoc ; le premier est du côté du divin, du miracle ; le second est un Mage, Hermès. Cette opposition peut être lue comme un nouveau phénomène de reflet, ce qui explique que dans l'« Acte dernier », le Christ apparaisse sur l'arbre d'Élie, tandis que l'Antechrist s'adosse à Hénoc. Jarry a pu rencontrer ces deux personnages dans le paradis lunaire des *États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac : « cette terre-ci est la lune que vous voyez de votre globe et ce lieu-ci où vous marchez est le Paradis, mais c'est le Paradis terrestre où n'ont jamais entré que six personnes : Adam, Ève, Énoch, moi qui suis le vieil Élie, saint Jean l'Évangéliste et vous » (Savinien Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* (1657-1662), Champion, coll. Classiques, 2004, p. 35).

¹⁰¹⁶ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p.41.

Dans cette vallée, double du jardin du Paradis, l'Antechrist croise la Sphinge. Comment expliquer sa présence ? Dans les arcanes du Tarot, considéré par les occultistes comme un livre kabbalistique, un code destiné à lire les grands livres de révélation comme l'Apocalypse¹⁰¹⁷ — forme de code suprême, de système final d'explication servant d'interface analogique à tous les signes — les quatre animaux mystiques du christianisme sont synthétisés précisément sous la figure du sphinx, qui concentre en lui le taureau, l'aigle, le chérubin et le lion, représentant le quaternaire, c'est-à-dire l'architecture même du monde. Ces quatre animaux sont également mis en rapport avec les quatre figures du Tarot, qui ne sont pas, dans le Tarot kabbalistique, le trèfle, le cœur, le pique et le carreau, mais la coupe, l'épée, le bâton et le cercle ou denier (épée et denier que l'on retrouve sur un dessin de Jarry représentant les quatre hérauts de l'« Acte héraldique¹⁰¹⁸ »). Le Chérubin céleste qui garde l'entrée du Paradis, et symboliquement le sens du monde, n'est donc pas autre chose que le Sphinx de la tradition occulte, Sphinx ou Sphinge que l'Antechrist doit affronter pour dévoiler le secret de la création.

Ceci explique le sous-titre de l'« Acte dernier », « le Taurobole », terme qui désigne le sacrifice du taureau dans la religion mithraïque et dans le culte de Cybèle. Cet acte voit en effet disparaître deux taureaux : le premier, c'est le taureau qui représente la terre, et qui est donc l'équivalent kabbalistique d'Ubu ; c'est l'Antechrist incarné (OC I, p. 325). Sa mort annonce la fin des temps, la destruction de la Création terrestre. Mais le taureau peut aussi représenter à lui seul le Sphinx : « Le chérub ou taureau symbolique que Moïse place à la porte du monde édénique, et qui tient à la main une épée flamboyante, est un sphinx ayant un corps de taureau

¹⁰¹⁷ Le jeu de Tarot, appelé Livre d'Hermès ou Livre d'Hénoch (le même Hénoch que l'on trouve au côté du Christ), avec ses vingt-deux arcanes, est considéré par les occultistes comme le premier Livre kabbalistique ; c'est un alphabet symbolique qui donne selon Lévi le sens de tous les autres grands livres occultes : « La clef universelle des arts magiques, c'est la clef de tous les anciens dogmes religieux, la clef de la kabbale et de la Bible, la clavicule de Salomon » (Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 296). Jarry est conscient des virtualités de signification du Tarot ; dans *Faustroll*, les écus héraldiques qui donnent le sens de l'univers « sont la quarte essence de signes du Tarot » (OC I, p. 729), le Plus étant représenté par le trèfle, qui appartient au tarot courant, et non au Tarot occulte, tout comme l'image double de saint Pierre, reflété en « Pape de tarots » dans l'eau de l'Acte prologal, rappelle les figures doubles des cartes banales, alors que les cartes divinatoires sont simples (comme la carte utilisée dans l'« Acte héraldique » pour illustrer le Templier, OC I, p. 291). Mais cela importe peu à Jarry, pour qui les cartes aux figures doubles et inversées sont évidemment plus intéressantes en ce qu'elles obéissent au principe du reflet qui informe tout son drame.

¹⁰¹⁸ Voir Michel Arrivé (éd.), *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, éd. cit., planche 44 ; on peut noter que Lévi dresse un parallèle entre le bâton, la coupe et l'épée et les figures représentant le principe d'analogie des contraires : « le Bâton, c'est le phallus des Égyptiens ou le jod des Hébreux ; la Coupe, c'est le ctéis ou le hé primitif ; l'Épée, c'est la conjonction des deux ou le lingam » (Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 103).

et une tête humaine ; c'est l'antique sphinx assyrien, dont le combat et la victoire de Mithra étaient l'analyse hiéroglyphique. Ce sphinx armé représente la loi du mystère qui veille à la porte de l'initiation pour en écarter les profanes¹⁰¹⁹. » Ce deuxième taureau, c'est donc le Sphinx qui avait été placé à la Genèse aux portes du paradis pour empêcher Adam et Ève d'y rentrer ; Sphinx que l'Antechrist combat dans la pièce sous le nom de Sphinge.

Comme on l'a vu, le Sphinx est la synthèse du quaternaire, des quatre animaux de l'Apocalypse, des quatre directions ; il représente donc lui aussi le retour du pendule, la concentration du monde créé en un point, annonçant le Jugement dernier. Lévi présente ainsi la fin du monde comme un dialogue entre Aaswérus, le Juif errant, la croix et le sphinx : « Déjà dix-huit fois le vieil Aaswérus a fait le tour du globe ; et à la fin de tous les siècles, et au commencement de toutes les générations, il passe près de la croix muette et devant le sphinx immobile et silencieux. » Le sphinx est « la synthèse de l'homme », l'un des pivots du monde ; la croix est la réconciliatrice de l'humanité, du Juif errant et du pape, qui redevient, à la fin des temps, « l'arbre du paradis terrestre¹⁰²⁰ ». Il suffit de remplacer dans cette scène le Juif errant par l'Antechrist pour retrouver l'« Acte dernier » de *César-Antechrist*. La Sphinge n'est qu'un symbole de la synthèse de l'humanité et de l'Univers — comme le pressent l'Antechrist, elle est un autre double de l'homme ou du Dieu, qui, « étant centre », a « plusieurs doubles » (OC I, p. 327). Jarry la choisit femelle pour en faire un double selon la différence sexuelle ; mais le lingam masculin n'a que faire de la génération sexuée : le temps en est passé, le double féminin n'a plus d'utilité. C'est le sens du discours que lui adresse l'Antechrist dans la scène VII : la Sphinge est l'univers *matériel*, la concrétion du monde physique. C'est d'ailleurs l'interprétation que donne de la Sphinge la littérature fin-de-siècle¹⁰²¹, qui en fait une véritable incarnation du monde inconnaissable selon Schopenhauer : la Sphinge résume le caractère énigmatique et impénétrable de l'univers et son insupportable matérialité, corrélée à la fécondité féminine¹⁰²². L'Antechrist et Jésus, son double, possèdent *virtuellement* le monde en eux-mêmes ; la Sphinge n'a plus de raison d'être lors de la fin du monde, et elle disparaît,

¹⁰¹⁹ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, éd. cit., p. 90.

¹⁰²⁰ *Idem*, p. 30-31.

¹⁰²¹ Voir Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Séguiet, 1994, p. 58 *sqq* ; Yves Vadé, « Le Sphinx et la chimère », *Romantisme*, n° 15, « Mythes, rêves, fantasmes », 1977, p. 2-17 et « Le Sphinx et la chimère II », *Romantisme*, n° 16, « Autour de l'âge d'or », 1977, p. 71-81.

¹⁰²² Voir Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, éd. cit.

« *sommet trop faible du polygone dynamique* » (OC I, p. 330), reflet superflu. Sa disparition, second taurobole, signe le retour de l'humanité au Paradis pour y être jugée, et le dévoilement des mystères cachés depuis que l'homme a été chassé du jardin d'Éden.

Une fois que la Sphinge, gardienne des secrets, a été défaite, l'Apocalypse peut donc avoir lieu. La fin des temps et le dévoilement des mystères du monde prennent essentiellement pour Jarry la forme d'un effacement progressif des incarnations de la trinité maléfique de l'Antechrist. C'est le retour du pendule, qui annule son mouvement aller. Dans cet acte synthétique, les incarnations successives de l'Antechrist disparaissent dans l'ordre inverse de leur apparition dans la pièce, selon le principe du reflet inversé, pour laisser leur place à la trinité positive. À chaque apparition d'un représentant du Bien — Jésus, le Saint Esprit et Dieu le Père —, un des représentants du Mal, Ubu, Orle ou l'Antechrist, périt.

Les trois incarnations du principe négatif sont rassemblées sous une forme particulière dans cet acte. Ubu prend la forme d'un taureau, descendu par l'Antechrist dans une fosse. Le taureau est le symbole de la terre ; il est la synthèse de l'« Acte terrestre ». C'est le premier à disparaître, s'effaçant simultanément dans le ciel, en une « ascension météoritique », et dans la fosse (OC I, p. 325). Représentant du plan astral, un Hibou, double négatif du Saint Esprit, fait son apparition. César-Antechrist l'appelle Oiseau, son O majuscule reprenant la forme d'Orle, qui était l'incarnation astrale de l'Antechrist. Il est aussi nommé « Paraclet » (OC I, p. 328), selon le nom affecté au Saint Esprit. Le Hibou synthétise donc l'« Acte héraldique », il est l'Esprit saint de l'Antechrist, qui représente quant à lui la forme humaine de la trinité négative.

Face à cette trinité négative apparaît une trinité positive. Dieu puis le Christ apparaissent sur l'olivier-croix de gauche (représentant Élie), « *évoqué par contraire, miroir, ou reflet* » (OC I, p. 330) de César-Antechrist, adossé contre l'olivier-croix de droite, Hénoch. Il y a ici une difficulté concernant l'opposition entre les deux trinités : selon la logique des fonctions, l'Antechrist, évoluant dans la sphère divine, est le principe psychique, équivalent à Dieu, et Ubu est le principe terrestre, équivalent du Christ incarné. Dans ce dernier acte, ces rôles sont inversés, ce qui est cependant logique étant donné le principe d'inversion toujours à l'œuvre : l'Antechrist divin est le reflet inversé du Christ terrestre, et Ubu, le plus bas de tous les êtres,

est semblable, en sa rotondité, à Dieu lui-même. La hiérarchie de la trinité négative est l'opposé de celle de la trinité positive¹⁰²³.

La trinité positive est presque au complet ; il ne manque que le Saint Esprit pour réfuter définitivement la trinité négative de l'Antechrist. Or le voici qui s'avance, sous la figure de l'Oiseau Rock, qui remplace pour Jarry la traditionnelle colombe. Double négatif du Saint Esprit, le Hibou de l'Antechrist s'enfuit lorsqu'il apparaît : « *Le HIBOU ricane et s'envole, comme semble-t-il effrayé par des pas plus nouveaux* » (OC I, p. 331). La Sainte trinité efface la négation de l'Antechrist, par le retour du pendule divin ; César-Antechrist meurt enfin, « *calciné noir* » (OC I, p. 331). La dernière trompette de l'Apocalypse sonne ; « les morts se lèvent et viennent au Jugement » (OC I, p. 333). Tout est accompli.

Jarry fait donc périr l'Antechrist, malgré ses discours triomphants, car l'Antechrist n'a pas d'existence réelle hors du Christ ; il est son double et lui-même. Comme le rappelle Guaita, le Mal n'est pas essentiel ; il n'est que l'ombre nécessaire à la lumière du Bien. L'Antechrist n'a pas d'essence ; son « corps mystique » est composé « tout d'apport et d'agrégation factice¹⁰²⁴ » ; il n'est pas une synthèse véritable, mais une « *synthèse relative des êtres mauvais, envisagés en tant que mauvais, et non pas en tant qu'êtres*¹⁰²⁵. » Jarry n'est pas manichéen, contrairement au Templier « qui croyait à la binarité des principes » (OCI, p. 330). C'est peut-être un autre sens de la dédicace à saint Jean Damascène, qui vitupéra contre le manichéisme ; le secret du bien et du mal, c'est qu'il n'y a pas de mal ; le mal n'est que le reflet nécessaire du bien, exigé par le déroulement symétrique du temps, qui fonctionne comme un pendule.

g. L'occultisme comme structuration du sens.

Le pari esthétique de Jarry dans *César-Antechrist* est réussi : le principe de l'inversion, par actes-miroirs, lui a permis de générer autour d'Ubu, considéré comme un linéament insignifiant, une série de reflets organisés dans des perspectives complètement étrangères à la pièce d'origine, tout en permettant une réinterprétation des *Minutes de sable mémorial*. Ubu,

¹⁰²³ Cette inversion de la hiérarchie permet d'ailleurs de rendre compte d'un dessin de Jarry, divisé en deux parties symétriques, l'une dans la lumière et l'autre dans l'ombre. Dans la lumière, en haut à gauche, on reconnaît Dieu le Père ; Ubu lui est symétrique, en haut à droite, dans l'ombre. Ubu, par son vide, équivaut à Dieu, plein. Voir Michel Arrivé (éd.), *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, éd. cit., planche 33.

¹⁰²⁴ Stanislas de Guaita, *Le Temple de Satan*, éd. cit., p. 82.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

dans cet écrin occulte, devient une partie essentielle de la pièce ; il gagne un sens énorme du simple fait d'un déplacement de focale. En effet, pour le lecteur, Ubu n'est pas le centre générateur de la pièce ; cette fonction est déplacée par Jarry sur le principe d'analogie des contraires, qui devient le sens final du drame mais aussi son modèle textuel. L'occultisme a fourni à Jarry à la fois un principe poétique, génératif, et un principe rhétorique, une façon de structurer le sens pour le lecteur, un dispositif pour faire lire selon le principe de l'analogie des contraires. En modifiant le contexte potachique d'*Ubu Roi*, en inscrivant le Maître des Phynances dans un contexte occulte et apocalyptique, Jarry a mis en pratique le principe de création pataphysique : développer les virtualités à partir d'un linéament vide de sens, rechercher toutes les analogies possibles entre des structures réduites à leur squelette le plus abstrait. L'occultisme de *César-Antechrist* est donc une mise en scène greffée à *Ubu Roi*, un dispositif de synthèse et de transposition, pour tenter d'intégrer au symbolisme un Ubu qui résiste, un Ubu que Jarry n'a pas écrit, mais qu'il cherche à transfigurer pour le faire sien. L'occultisme est considéré dans cette optique comme une machine à produire du sens, permettant de faire d'*Ubu Roi* une pièce symbolique et synthétique, structurée selon un principe de symétrie et de renversement. *César-Antechrist* est un écrin de significations occultes pour Ubu, diamant sans forme qui renvoie, dans cette gangue improbable, des reflets de sens insoupçonnés, grâce aux efforts du lecteur pour faire correspondre ses actions horribles aux mystères de la Passion et de l'Apocalypse.

Ubu est donc le centre vide de cette lourde machinerie occulte chargée de lui donner un sens ; et Jarry laisse un indice permettant de comprendre ce principe génératif qui disparaît sous la structure occulte de la pièce. Au centre de *César-Antechrist*, dans l'« Acte terrestre », on trouve une machine qui disparaît dans la version imprimée d'*Ubu Roi* en 1896 : la Machine à Décerveler, qui est peut-être le seul ajout véritable de Jarry à la pièce potachique. La Machine à Décerveler est une machine à imprimer ; une machine anonyme, inhumaine, « *crâne sans cervelle* » qui « *digère la cervelle étrangère* » (OC I, p. 304). Quel est donc ce monstre creux qui digère les cervelles qu'on lui jette en pâture ? Cette machine, c'est peut-être la pièce *César-Antechrist* elle-même, pompe à vide, dispositif de démultiplication du sens. *César-Antechrist* est un mécanisme branché sur le vide d'Ubu qui ouvre les crânes de ses spectateurs pour mettre leurs cerveaux en contact avec une masse synthétique de significations occultes.

L'Antechrist est, comme Ubu, un être vide, mais un être vide par l'oubli : « Je suis César il est vrai, non des hommes que je méprise pour qui je ne veux user les courts moments de mon séjour terrestre, mais de l'Univers et de l'Absolu, car grâce à cet oubli mon esclave, ce que je veux existe ou n'existe pas selon qu'il me plaît » (OC I, p. 329). Il remplit la condition du génie synthétique pour Jarry, génie qui fait la synthèse de l'univers par l'oubli, qui concentre en soi les significations, qui est totalement virtuel, symbole ultime du monde. César-Antechrist est ainsi libre, contrairement à Dieu, systématique et plein. Et c'est à ce personnage que ressemble le pataphysicien, qui efface les détails inessentiels des objets pour en retrouver les linéaments synthétiques qui seront pâture suggestive pour le lecteur. Mais le vide de l'Antechrist n'a de sens que tant qu'il existe un plein quelque part, un contenu que l'on peut lui attribuer symboliquement. L'esthétique de Jarry est une esthétique creuse, une esthétique du creux qui se remplit de significations par un jeu de miroirs. Mais il est conscient que la théorie d'une œuvre totalement virtuelle, sans signification aucune que celle que lui apporte le lecteur, n'est possible que si quelqu'un assume quelque part le sens. Le lecteur pataphysicien ne peut qu'attribuer des sens extérieurs aux linéaments, il ne les crée pas. L'Antechrist n'a pas d'existence autonome ; c'est pourquoi il perd finalement son combat contre la trinité positive : son existence n'est que provisoire, n'est que le reflet du sens projeté sur lui par le lecteur. La mort de l'Antechrist, à la fin de la pièce, est à mettre en parallèle avec celles des personnages principaux des *Jours et les Nuits* et du *Vieux de la Montagne* : ceux qui souhaitent atteindre l'absolu de leur vivant le paient de leur vie ; on ne peut Être et Vivre à la fois¹⁰²⁶. Cette mort est aussi le destin tragique du poète solitaire qui s'oppose à la foule : le Christ, dans ses dernières paroles, rend équivalents l'Apocalypse et l'avènement de l'utopie socialiste : « Voici le fanion rouge des mineurs » (OC I, p. 332). L'Antechrist ne peut survivre dans un monde dominé par l'égalitarisme.

À moins de faire une autre hypothèse : l'Antechrist n'est peut être pas le véritable héros de la pièce. Plusieurs éléments tendent en effet à faire considérer ce personnage comme un imposteur, un pâle imitateur de la grandeur divine. La « Prose » de Saint Pierre, qui fait partie

¹⁰²⁶ Hunter Kevil voit au contraire dans la mort de César-Antechrist le reflet même de sa puissance absolue face à un Dieu limité dans ses potentialités par la logique de l'histoire universelle : « "Dieu le Père" is obliged to kill him, thereby giving him "TOUT" and becoming his inferior and "serviteur" » (« "Dieu le Père" est obligé de le tuer, lui donnant ainsi "TOUT" et devenant son inférieur et son "serviteur" », HK, p. 132 ; je traduis).

des « prolégomènes de César-Antechrist », met ainsi en garde contre les blasphémateurs qui ne font que feindre la foi pour se créer une personnalité :

Dans un petit groupe
Le blasphémateur
Cite son auteur
Aux pages qu'il coupe.
Les blasphémateurs
Sont littérateurs. [OC I, p. 240]

L'Antechrist est le blasphémateur par excellence, qui prétend prendre la place du Christ parce qu'il est son reflet ; mais comme le démontre son incarnation physique, il n'est qu'un avatar du Bourgeois ou de l'Anarchiste parfait, celui qui met le Vivre au-dessus de l'Être et qui se perd dans l'action¹⁰²⁷. La mort de César-Antechrist est peut-être alors à lire davantage comme la victoire du Christ, véritable héros de la pièce, qui se retrouve ainsi, à la fin des temps, libéré de ses doubles gênants. Comme « Haldernablou », la pièce se terminerait ainsi par la mort de celui qui menaçait l'intégrité psychique du génie ; Haldern et le Christ ont triomphé d'Ablou et de César-Antechrist. Ce qui est certain, c'est que *César-Antechrist* inaugure une veine extrêmement pessimiste dans l'œuvre de Jarry, dont les héros seront systématiquement victimes de l'Extérieur et succomberont sous les assauts faits à leur Moi, malgré leur volonté d'atteindre l'absolu : Marc-Pol, Sengle, Messaline, le Surmâle sont des personnages tragiques.

Lorsque Jarry parvient à faire monter sa pièce, grâce à sa qualité de secrétaire de Lugné-Poe, le dispositif *César-Antechrist / Ubu Roi* n'a plus de raison d'être : la représentation d'*Ubu Roi* sur la scène du Théâtre de l'Œuvre est en soi un contexte suffisant pour en affirmer la portée symboliste. Ubu n'a plus besoin de l'Antechrist pour démultiplier son être à l'envi, et produire à partir du vide : le cerveau fécond des spectateurs avides de symboles est un terreau suffisant pour faire enfler cette baudruche.

¹⁰²⁷ Voir ci-dessous, p. 476 *sqq.*

3. Déplacement du modèle textuel.

Avant de quitter *César-Antechrist*, il faut remarquer que le modèle textuel mis en place par Jarry pour structurer le sens de sa pièce selon ce principe d'une progression en miroir peut être appliqué à d'autres œuvres, et servir de principe d'interprétation. L'intérêt d'un modèle textuel est en effet d'être transposable : on peut l'appliquer à d'autres textes pour en faire une lecture qui les utilise, au sens d'Umberto Eco. Cette lecture créatrice est au principe de la méthode du colin-maillard cérébral, qui consiste à interpréter ses expériences selon un point de vue personnel qui leur donne une cohérence seconde et transforme le chaos des sensations en un univers singulier et ordonné. Cette alchimie de la lecture¹⁰²⁸, qui fait des œuvres d'autrui des embrayeurs pour une recreation plus cohérente du monde, est appliquée par Jarry au *Château Singulier* et à *Hiéroglyphes* de Remy de Gourmont, qu'il lit selon le modèle textuel de *César-Antechrist* — alors même qu'il écrivait ce texte, puisque le compte rendu date de décembre 1894, un mois après la parution des *Minutes*. Le début de l'article de Jarry, utilisant comme prétexte les vignettes de gargouilles qui ponctuent le texte de Gourmont, décrit un décor qui n'est pas sans rappeler l'« Acte prologal », avec sa croix d'or surmontée d'oiseaux incarnant les instruments de la Passion, et les clefs de Saint Pierre-Humanité. Jarry théâtralise le récit de Gourmont, les onze vignettes devenant la « rampe » d'une scène qui est celle de *César-Antechrist* :

Onze petits monstres divers décapités d'azur sur le mur doré illuminent de tout leur émail : rampe. L'ermite aux pieds noirs et fourchus a enfoncé sa double croix à travers le joujou terrestre, et voici que trois oiseaux de nuit fleurissent la croix supérieure, mordant chacun l'une des clefs importantes rapportées par le cormoran des trous d'humidité froide, sternutatoires mêmes aux mains. Sous son archet la sphérique contrebasse s'éveille en ces mots, luisant pareils sur l'image aux replis d'une vouivre languée de fleurs de lys : LA QUADRUPLE CONTRAINTE DE L'ENFER PAR LAQUELLE J'AI FORCÉ LES ESPRIT À M'APPORTER CE QUE JE DÉSIRAIS. — Et les onze masques bleus sont cloués étiquetés par chacune de leurs quatre oreilles, après qu'ils ont obéi¹⁰²⁹.

¹⁰²⁸ Voir ci-dessus, p. 283 *sqq.*

¹⁰²⁹ Alfred Jarry, « Le XI^e Monstre », MF, n° 60, décembre 1894 ; OC I, p. 1010-1011.

On reconnaît également dans cette description, dont il existe une version plastique de la main de Jarry¹⁰³⁰ (Figure 33), une image de l'auteur en absolu qui contraint ses esclaves à l'obéissance.



Figure 33. L'ermite à la double croix.

Les vignettes de Gourmont sont interprétées comme d'autres représentations des palotins du Père Ubu, possédant eux aussi « *Au moins quatre oneilles* » (OC I, p. 340). Jarry applique au livre de Gourmont une lecture déformante qui impose ses propres critères sur le texte et sur ses illustrations. Ceci est particulièrement visible dans la restructuration que fait subir Jarry au récit du *Château Singulier* : découpé, non selon ses chapitres, mais selon l'apparition des vignettes monstrueuses qui deviennent des personnages déclamant leur texte, le récit de Gourmont reproduit pour Jarry le schéma en reflets successifs de *César-Antechrist*. On retrouve dans le compte rendu, après l'« Acte prologal », l'« Acte héraldique » :

Or, au miroir héraldique du premier monstre passant, la corde ombilicale du monochordion bêle pour la première fois, disant les ruisseaux et les herbes du chemin du Château Singulier, où sautillent les diamants aux ailes vertes du vert des gramens, mouture du sillage enchanté de la voiture. [OC I, p. 1011]

¹⁰³⁰ Voir Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », EA, n^{os} 83-84, 1999, p. 87-93 ; à la suite de cet article, on trouvera une reproduction de l'édition originale du *Château Singulier*.

On peut observer que Jarry applique dans sa lecture le principe de décontextualisation qui doit mener à la synthèse, tel qu'il l'a mis en pratique dans les *Minutes* : cette phrase résume très précisément, avec le vocabulaire même de Gourmont, le premier chapitre de son ouvrage :

Une petite rivière, à peine plus grosse qu'un **ruisseau**, causait ce changement de climat, dont se réjouissaient intimement les rares pèlerins égarés jusqu'en ce pays lointain. **L'herbe**, à mesure que l'on allait, devenait plus épaisse et plus verte [...]

Un vague sentier pourtant se frayait dans **la verte mer**, mais les **gramens** se penchaient et se baissaient au-dessus de la trace délaissée ; quand on s'y engageait, les jambes, en redressant les herbes amoureuses, faisaient jaillir des étincelles de rosée, **une perpétuelle fusée de petits diamants** qui s'en allaient tomber et mourir parmi les émeraudes, leurs sœurs.

Si **une voiture** se risquait au-delà du pont de planches, le cheval, comme un homme, suivait la sente, éparpillant généreusement les fugitives joailleries, et les roues, mordant l'herbe, y **traçaient un sillage passager**.

[...] L'arbre portait, écrits sur une planchette, ces mots consolateurs, mais illusoire, car il n'y avait aucun chemin visible : *Chemin du Château Singulier*¹⁰³¹.

Jarry, fidèle au principe de suggestivité du « Linteau », efface les métaphorisés pour ne garder que les métaphorisants : la rosée disparaît pour ne laisser que l'obscur sautellement des diamants.

Après cet acte de lecture héraldique, vient la description du Château Singulier et d'Elade, la princesse inaccessible ; puis on observe un changement de lumière, semblable à celui qui permet dans *César-Antechrist* le passage du monde astral au monde terrestre d'Ubu¹⁰³² :

La lumière des pierreries de granit du château se fait brouillard, et le brouillard, léger comme l'âme de Vitalis, tissue de linge blanc lessivé par des sorcières, se résout en autre lumière. Voici le désert et le bruit lointain du tambour des sables. [OC I, p. 1011]

Ce passage déforme l'action du *Château Singulier*, où Vitalis, le héros du conte, après avoir erré sur le chemin introuvable du château, ne parvient à l'atteindre qu'à travers les songes :

¹⁰³¹ Remy de Gourmont, *Le Château Singulier* (1894), Contre-Moule, 1989, p. 7-12. Je mets en gras.

¹⁰³² Voir Alfred Jarry, *César-Antechrist*, OC I, p. 292 : « À mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose. [...] *La lumière se fait plus solaire* ».

La nuit s'épandit ; le brouillard, comme une houle invincible, inonda la prairie indéfinie, — et Vitalis, perdu dans les ténèbres, s'endormit et rêva.

[...]

Quand Vitalis s'éveilla de son sommeil et de son rêve, le brouillard s'était transmué en lumière, et le Château Singulier, palais et prison de la princesse Elade, barrait de ses lourds et sombres granits l'horizon de la prairie indéfinie¹⁰³³.

À son réveil, Vitalis se trouve au pied des murailles du château. Jarry reconstruit le récit de Gourmont pour le faire correspondre avec l'action de *César-Antechrist*, où l'« Acte terrestre » est le produit du sommeil de l'Antechrist ; dans le compte rendu de Jarry, le château disparaît au réveil de Vitalis, comme l'« Acte terrestre » s'éloigne à l'horizon lorsque s'éveille l'Antechrist. Jarry passe sous silence une bonne partie du *Château Singulier*, dans la mesure où elle ne rentre pas dans le schéma narratif qu'il met en place dans son compte rendu : les chapitres qui racontent l'enlèvement réussi d'Elade par Psallus sont oubliés au profit des seuls éléments qui s'insèrent dans le modèle textuel du critique.

On passe alors simultanément à un autre ouvrage et à l'« Acte dernier » selon le parallèle avec *César-Antechrist*, avec l'apparition de la Sphinge : « La sphinge passa sous sa grêle et m'entr'ouvrit de sa patte de lion le livre. Et j'écoutai dans le désert celui qui allait parler » (OC I, p. 1011). Le second volume de Gourmont analysé par Jarry, *Hiéroglyphes et autres poèmes*, s'ouvre en effet sur un frontispice de Henry de Groux représentant une sphinge, la patte posée sur un livre ouvert où l'on peut lire ces mots : « Scripsi et legis in deserto » (« J'ai écrit et tu lis dans le désert ») — description synthétique des conditions de communication dans l'espace littéraire symboliste fondé sur le monadisme spirituel (Figure 34). Il faut remarquer que Jarry ne signale pas le passage d'un livre à l'autre dans son compte rendu : au contraire, la sphinge semble faire suite logiquement à ce qui précède. En effet, selon l'application du modèle textuel de *César-Antechrist*, la sphinge fait partie intégrante du drame, elle permet d'accéder au Jugement dernier ; le scénario de sa pièce en cours d'écriture autorise donc Jarry à articuler les deux ouvrages de Gourmont pour les lire comme un seul texte. Après quelques citations synthétiques de *Hiéroglyphes* mises en parallèle avec *Le Château Singulier* (« hiéroglyphes évocatoires des orgues et des clercs par les déserts d'Égypte, rappel de la

¹⁰³³ Remy de Gourmont, *Le Château Singulier*, éd. cit., p. 13 et 15.

chapelle sans Dieu d'Elade », OC I, p. 1012), le texte se clôt sur l'image du sablier et du sable qui s'écoule vers le haut, image selon Jarry de la lecture, de la possession littéraire ou de la mort de l'âme, mais aussi du retour du pendule qui clôt *César-Antechrist* : « soupir dernier du tambour..., mort du corps..., l'âme ascense : / *Mon cœur, mon cœur s'élève, ah si haut qu'il s'envole.* »



Figure 34. Frontispice de *Hiéroglyphes* de Remy de Gourmont.

Jarry répond, dans ce compte rendu, à celui que Gourmont venait de faire des *Minutes* en octobre 1894. Alors que Gourmont ne citait pas Jarry, préférant une chanson traditionnelle dont les sonorités pouvaient rappeler certains poèmes du recueil¹⁰³⁴, Jarry cite Gourmont pour mieux le détourner. Le vers de Gourmont, extrait du poème « Hiéroglyphes » qui ouvre le recueil¹⁰³⁵, est en effet réinterprété selon l'image du sablier — qu'il soit le sablier du poème final des *Minutes*, dont la fiole supérieure se fait « cœur, aérostat » (OC I, p. 244), ou le sablier du temps de *César-Antechrist* en cours d'écriture. Le modèle textuel de *César-Antechrist* informe ainsi l'interprétation du *Château Singulier*, mais aussi de *Hiéroglyphes* ; ou, pour être

¹⁰³⁴ Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », MF, octobre 1894, p. 177-178.

¹⁰³⁵ Remy de Gourmont, *Hiéroglyphes* (1894), dans *Divertissements*, Mercure de France, 1914, p. 28.

plus précis, informe également l'articulation de ces deux livres entre eux. En effet, selon la lecture de Jarry, *Hiéroglyphes* prend une fonction dans une sorte de méta-ouvrage fictif qui comprendrait les deux textes de Gourmont ; c'est d'ailleurs ce que Jarry affirme dans un autre compte rendu du même *Château Singulier*, paru en février 1895 dans *L'Idée moderne* : « In-16 carré, format bolide, il gravite autour des *Hiéroglyphes*¹⁰³⁶. » *Le Château Singulier* et *Hiéroglyphes* formeraient ainsi une sorte de double de *César-Antechrist*, grâce à la réinterprétation créatrice de Jarry. Mais il faut encore noter que le format du volume du *Château Singulier*, « In-16 carré », est exactement celui des *Minutes* (parues presque simultanément) et du futur *César-Antechrist*¹⁰³⁷. Les colonnes de texte sont de la même largeur ; les pages de titre affichent une date notée selon le même principe ; les ouvrages sont imprimés sur le même papier vergé d'arches. Jarry ne décrit pas seulement ici la relation qui unit les deux ouvrages de Gourmont ; il revendique également le même statut d'œuvres jumelles pour ses propres livres. On pourrait même voir dans cette lecture déformante une tentative d'incorporer les ouvrages de Gourmont à son propre corpus, le format aidant à une identification de tous ces volumes entre eux ; d'autant plus que le récit de Gourmont, qui conte l'accès d'Elade à une forme de divinité singulière¹⁰³⁸, n'est pas sans rappeler « Haldernablou » (qui « Appartient à Remy de Gourmont », OC I, p. 214).

Notons encore qu'un autre scénario modèle l'interprétation du *Château Singulier* : celui du mythe d'Orphée, qui apparaît dans le compte rendu de Jarry pour mettre en parallèle la quête de Psallus pour ramener Elade et celle d'Orphée pour sauver Eurydice. Chez Gourmont, Psallus, second amant d'Elade, réussit là où Vitalis a échoué ; il fait sortir Elade du Château Singulier. Le couple rencontre Vitalis, devenu esclave de son travail et d'une femme du peuple ; sortant de chez lui, Psallus déclare : « Il y a deux sortes d'hommes, les hommes libres et les autres. Laissons les autres¹⁰³⁹. » Chez Jarry, cette phrase est prononcée par l'une des vignettes monstrueuses, et c'est Orphée qui lui répond : « Laissons les autres, dit Orphée à la

¹⁰³⁶ Alfred Jarry, « Remy de Gourmont : *Le Château singulier* », *L'Idée moderne*, n^{os} 3-4, février 1895 ; OC II, p. 580.

¹⁰³⁷ Signalé par Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », EA, n^{os} 111-112, 2006, p. 31.

¹⁰³⁸ « Sois ton propre Dieu, Elade, ô intelligence sacrée rendue adorable par tant de beauté vue ; prends conscience de toi et ne quémante pas la complaisance des regards sinon amis et d'êtres parallèles à ta force » (Remy de Gourmont, *Le Château singulier*, éd. cit., p. 36). La BnF conserve dans le fonds Barrès un exemplaire de cet ouvrage dédié par Gourmont à l'auteur du *Culte du Moi* (cote Z BARRES 20011).

¹⁰³⁹ Remy de Gourmont, *Le Château Singulier*, éd. cit., p. 46.

dérive et noyé au milieu des fleurs¹⁰⁴⁰ » (OC I, p. 1011). Il serait peut-être pertinent d'interpréter également *César-Antechrist* selon ce modèle : la triple incarnation de l'Antechrist vers la matérialité d'Ubu serait une autre descente aux Enfers vouée à l'échec.

B. *LE VIEUX DE LA MONTAGNE.*

1. *Abstraction et synthèse.*

Après *César-Antechrist* en octobre 1895, Jarry livre dans *La Revue blanche* du 1^{er} mai 1896, à la demande de Fénéon, un autre texte dramatique : *Le Vieux de la Montagne*¹⁰⁴¹. Cette pièce, formée de « V actes schématiques », tend à l'abstraction : on y retrouve la « schématisation théâtrale et le port saccadé des marionnettes ; le bariolage des estampes coloriées et leurs férocités glacées ; le moyen âge et l'Orient factice des légendes¹⁰⁴² ». Inspiré principalement du récit du chef des Assassins par Marco-Polo dans la relation de ses voyages en Orient, *Le Vieux de la Montagne* raconte la quête du paradis de Cinghis-Khan, prince des Tartares, et de Marc-Pol. Trompés par Alaodine, le Vieux de la Montagne qui dissimule le paradis derrière un château imprenable, ces deux personnages boivent une potion de haschisch qui leur fait croire à la réalité de leurs désirs. Cinghis-Khan meurt, dévoré par une Mantichore, en pensant se baigner dans la fontaine de Jouvence. Marc-Pol va tuer le Prêtre Jean et ramener sa fille Belor sur les ordres d'Alaodine, qui lui a promis le paradis contre son obéissance ; mais à son retour, il est pendu par le Vieux qui lui passe un nœud coulant autour du cou à la place du collier de Belor. Un autre empereur, Alau, sire du Levant, assiège trois ans durant le château d'Alaodine, avec l'aide d'un astrologue chrétien et d'un Scythe Albain transfuges de l'armée du Vieux de la Montagne ; mais quand Alaodine sort et meurt sous les coups des barons d'Alau, le château s'écroule et l'on apprend que son paradis n'existait pas.

Le schématisme de cette action est d'autant plus visible si l'on compare *Le Vieux de la Montagne* à son texte-source, comme l'avait déjà fait en partie Thieri Foulc, sans pouvoir

¹⁰⁴⁰ Paul Edwards fait remarquer que cette tête d'Orphée décrit sans doute la marque par laquelle Gourmont justifiait le tirage de ses livres au Mercure de France (Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », art. cité, p. 88).

¹⁰⁴¹ Alfred Jarry, « Le Vieux de la Montagne, V actes schématiques », *La Revue blanche*, t. X, n° 70, 1^{er} mai 1896, p. 401-407 ; OC I, p. 894-903.

¹⁰⁴² Raymond Queneau [Jean-Hugues Sainmont], « Relativement au Vieux de la Montagne », dans Alfred Jarry, *L'Amour absolu, roman*, précédé de *Le Vieux de la Montagne* et de *L'Autre Alceste*, gloses de Raymond Queneau, Louis Fieu, Jean-Hugues Sainmont et Maurice Saillet, Mercure de France, 1964, p. 170.

rendre compte de tous les éléments du texte, n'ayant pas identifié la version précise du *Livre* de Marco-Polo utilisée par Jarry¹⁰⁴³. La quasi-totalité de cette pièce est en effet issue d'un seul ouvrage qui n'avait pas encore été retrouvé, la version éditée par Édouard Charton de la *Relation* de Marco-Polo¹⁰⁴⁴, dans le deuxième tome de son recueil de récits de voyages, *Voyageurs anciens et modernes*, où l'on retrouve l'orthographe particulière des noms utilisée par Jarry. La légende des Assassins n'occupe que trois pages sur les deux cents que compte le récit de Marco Polo ; mais Jarry ne se contente pas de ce chapitre, et utilise des éléments de la totalité de l'ouvrage, ignorant la chronologie des faits, voire leurs acteurs véritables, pour construire un récit factice composé de fragments isolés de la relation du voyageur. Une rapide comparaison permet de montrer que Jarry se contente parfois de recopier mot à mot cet ouvrage, et qu'il utilise jusqu'aux notes érudites pour construire sa pièce¹⁰⁴⁵.

Alfred Jarry	Marco Polo
894-895 : « CINGHIS-KHAN : Messire Marc, prudent Latin, vous m'aviez juré de m'apporter de l'huile de la lampe du sépulcre de Jérusalem , et vous avez été parjure. / MARC-POL : Sire des Tartares, je n'ai pu en avoir le congé de messire le pape, parce que messire le pape était mort ; et j'ai bien attendu deux ans si on en nommerait un autre , et après les deux ans je suis revenu à Clemeinfu, comme le prescrivait votre table d'or . »	261 : « Le grand sire chargea aussi les deux frères de lui apporter de l'huile de la lampe qui brûle sur le sépulcre de Dieu, à Jérusalem . » [Il s'agit ici de Cublai-Khan, et ses messagers sont Nicolas et Matthieu Polo, père et oncle de Marco.] ; « Quand le grand sire eut donné toutes ses instructions aux deux frères et à son baron, il leur fit remettre une table d'or [...]. Puis ils partirent de Laïas et s'en vinrent à Acre, où ils arrivèrent au mois d'avril de l'année 1260 de l'incarnation de Jésus-Christ, et ils trouvèrent que messire le pape était mort . » ; 262 : « Quand les deux

¹⁰⁴³ Voir Thierry Foulc, « De la schématisation du Paradis. Chaîne didactique sur *Le Vieux de la Montagne* d'Alfred Jarry », *Subsidia Pataphysica*, n° 23, 13 palotin 101 E.P. [2 mai 1974], p. 104-119.

¹⁰⁴⁴ Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1855, particulièrement p. 285 *sqq.* Charton était le directeur du *Magasin pittoresque*, autre publication chère à Jarry.

¹⁰⁴⁵ Les numéros de pages du tableau renvoient aux éditions citées des deux auteurs. Je mets en gras.

	frères eurent ainsi attendu deux ans, voyant qu'on ne nommait pas de pape , ils se dirent que désormais ils ne devaient point différer davantage pour se rendre près du grand khan. »
895 : « la vallée du paradis est derrière le château, qui est entre ces deux montagnes »	285 : « Le Vieux était appelé en leur langage <i>Alaodin</i> . Il avait fait faire entre deux montagnes, en une vallée , le plus grand jardin et le plus beau qu'on eût jamais vu. »
895 : « Le château est imprenable , et c'est la seule issue du paradis. »	285 : « À l'entrée du jardin était un château si fort qu'il était imprenable , et c'était là la seule issue. »
895 : « Messire Marc, c'est avec justice qu'on vous a nommé Pol, le prudent Latin »	265 : « à partir de ce jour il fut appelé le jeune messire Marc Pol ; et ainsi l'appellera désormais notre livre, et cela à bon droit, car il était sage et prudent. »
895 : « je vous renverrai à Venise avec une plus ample table d'or et quatorze navires à quatre mâts »	266 : « Quand le grand khan vit que messire Nicolas, et messire Matthieu, et messire Marc, allaient partir, il les fait venir tous trois et leur donne deux tables , avec commandement qu'ils fussent francs par toute sa terre [...] ; il fait appareiller quatorze navires qui avaient chacun quatre mâts et pouvaient porter douze voiles »
896 : « les deux rivières de lait et d'eau » ; « les deux fleuves de miel et de vin »	285 : « Et encore il avait fait faire des conduits qui l'un roulait du vin , l'autre du lait, un autre du miel, un autre de l'eau. »
896 : « CINGHIS-KHAN : Nous vous adorons, Prophète. Nous vous supplions, Prophète , de rallumer les lampes du ciel à	286 : « Et quand le Vieux veut en envoyer quelque part, pour faire occire un de ses ennemis, il fait prendre le breuvage à autant

<p>droite et à gauche de votre splendeur. / ALAODINE : Ainsi soit-il, pourvu que vous juriez d’occire selon mon commandement. » ; 899 : « Ô Prophète, remmenez-moi en paradis. »</p>	<p>d’entre eux qu’il le juge nécessaire, et les transporte dans son palais. Lorsque ces jeunes gens sont éveillés, et qu’ils se trouvent dans ce château et ce palais, ils en sont tout émervillés et ne sont pas très-joyeux, car ils voudraient bien ne jamais quitter ce paradis, où ils sont si bien. Ils se rendent devant le Vieux et s’humilient devant lui parce qu’ils le regardent comme un prophète. [...] Il en envoie plusieurs pas très-loin dans la contrée, et leur commande de tuer de hommes. Ils partent aussitôt et font le commandement de leur seigneur »</p>
<p>897 : « Vous voyez en ce fantôme le vrai portrait de la princesse Belor, filles du Prêtre Jean, lequel m’a vilainement refusé de me la donner en mon paradis. »</p>	<p>304 : « Quand Cinghis-Khan eut rassemblé une telle multitude de gens, il dit qu’il veut conquérir une grande partie du monde. Il envoie donc ses messagers au prêtre Jean, vers l’an 1200, et lui mande qu’il veut sa fille en mariage. »</p>
<p>897 : « L’ASTROLOGUE : Qu’elle est belle, la princesse Belor ! Va-t-en, dragon, retourne en arrière. — Messire Jésus, vous avez dit que qui a péché par son œil doit le rejeter loin de sa tête. Voici mes yeux pécheurs que je perce »</p>	<p>275 : « Il avait lu souvent dans le saint Évangile que si ton œil te scandalisait, tu devais l’arracher de ta tête et le jeter, pour ne plus retomber dans le péché. Or il arriva qu’un jour vint chez ce savetier une belle femme pour acheter des souliers [...]. Il laisse aller la femme sans vouloir lui vendre de souliers ; puis, lorsqu’elle est partie, il se dit : Hé ! déloyal et traître, à quoi penses-tu ? Certes je prendrai vengeance de mes yeux, qui me scandalisent. Et aussitôt il saisit un petit</p>

	bâton, l'aiguise le mieux possible et s'en donne un coup dans l'œil, de sorte qu'il se le crève dans la tête. » [Cette scène implique un savetier en Perse ; Jarry l'utilise pour expliquer la cécité de l'astrologue chrétien.]
898 : « Je ramènerai fidèlement au Scheikh, prophète des montagnes, la princesse Belor, afin de la perpétuellement voir en son paradis et entendre chanter et jouer des instruments. »	285 : Il avait rassemblé des dames et des demoiselles, les plus belles du monde, qui savaient jouer de tous les instruments, chanter et peindre mieux que personne.
898 : « Mon père, je sais qu'on va traîtreusement vous occire, mais je ne serai pas plus coupable ne l'empêchant que ce sage vieillard en étranglant son père Hassain-ben-Sabah. »	285, note 2 : « On sait que la secte des <i>Hashishin</i> [...] eut pour fondateur Hassan-Ben-Ali, ou Hassan-Ben-Sabah [...]. À l'époque où Rakou-Eddin-Ben-Ala-Eddin (l' <i>Alaodin</i> de Marco-Polo), assassin de son propre père, monta sur le trône des <i>Hashishin</i> , les invincibles phalanges des conquérants mongols apparaissaient aux frontières de l'Iran. »
899 : « que dit présentement le Prêtre Jean ? [...] “Comment Alaodine a-t-il l'audace de me demander ma fille pour la mettre en son paradis ? Ne sait-il donc pas qu'il est mon homme et mon esclave ? Or retournez vers lui et dites-lui que j'aimerais mieux brûler ma fille que la lui donner, et que je le devrais mettre à mort comme traître à son seigneur.” »	304-305 : « Et quand le prêtre Jean entendit ce que lui mandait Cinghis-Khan demandant sa fille en mariage, il en fut moult courroucé, et dit : “Comment Cinghis-Khan a-t-il l'audace de demander ma fille pour femme ? Ne sait-il donc qu'il est mon homme et mon esclave ? Or retournez vers lui, et dites-lui que j'aimerais mieux brûler ma fille que la lui donner pour femme, et ajoutez de ma part que je devrais le mettre à mort comme traître et déloyal à son seigneur.” »

899 : « **MARC-POL : Voyez et sachez qui sera vainqueur.** / **LE SCYTHE ALBAIN :** Les yeux ne voient point dans le futur. / **MARC-POL :** Astrologue chrétien, vous qui êtes aveugle, voyez et sachez qui sera vainqueur. / **L'ASTROLOGUE CHRÉTIEN :** Il y a à terre deux moitiés de roseaux ; l'une est vôtre, l'autre au Prêtre Jean. Ainsi que l'une surmontera l'autre sans que personne y touche, vous ou lui aurez victoire. / **MARC-POL :** Qu'on batte de verges et chasse vers l'ennemi les deux astrologues : le **Scythe Albain pour n'avoir vu l'avenir ; le chrétien aveugle pour l'avoir dévoilé** malgré que Notre Seigneur ait défendu l'usage de la mancie. »

306 : « Un jour, Cinghis-Khan fit venir devant lui **des astrologues chrétiens et sarrasins, et leur commanda de lui dire qui devait être vainqueur,** de lui ou du prêtre Jean. Les Sarrasins ne surent lui dire la vérité, mais les chrétiens la lui montrèrent évidemment. Ils prirent un roseau et le cassèrent par le milieu, puis placèrent une moitié d'un côté, une autre d'un autre, sans que personne y touchât ; au bout d'une des deux moitiés, ils mirent le nom de Cinghis-Khan, au bout de l'autre celui du prêtre Jean, et dirent à Cinghis-Khan : "Sire, regardez ce roseau ; vous voyez que ceci est votre nom, et cela le nom du prêtre Jean. Or, quand nous aurons fait notre enchantement, **celui dont le roseau viendra sur l'autre sera vainqueur dans la bataille.**" Cinghis-Khan répondit qu'il était curieux de voir cela, et commanda aux astrologues d'opérer le plus vite possible. Les chrétiens prirent donc le Psautier et firent leur enchantement ; et alors, sans que personne y touchât, le roseau qui portait de nom de Cinghis-Khan alla rejoindre l'autre et monta sur celui du prêtre Jean ; et tous ceux qui étaient présents furent témoins de ce prodige. Quand Cinghis-Khan vit cela, il eut une grande joie, et comme les chrétiens lui avaient dit la vérité, il les eut toujours depuis en grand honneur, les tenant pour hommes de grande vérité. »

<p>901 : « ALAU, SIRE DU LEVANT : Que l'armée se prépare à l'hivernage dans ces monts Riphées et au pillage dans tout le pays de Mulect, car nous attendrons la famine du château jusqu'à une année révolue. » ; 902 : « Il y a trois ans qu'on heurte à ma porte. »</p>	<p>287 : « Vers l'an 1262 de la naissance du Christ, Alau, le seigneur des Tartares du Levant, qui sut toutes ces mauvaises choses que le Vieux faisait, se dit à lui-même qu'il le détruirait. Il prit donc de ses barons et les envoya à ce château avec beaucoup de gens ; ils assiégèrent le château pendant trois ans sans pouvoir le prendre, et ils ne l'eussent jamais pris tant qu'il y aurait eu des vivres ; mais au bout de trois ans les assiégés n'eurent plus rien à manger. »</p>
<p>903 : « cet astrologue chrétien et ce Scythe Albain, tes transfuges »</p>	<p>285, note 2 : « En 1256, Houlagou fit marcher ses troupes contre le château d'Alamout ; et Rakou-Eddin, trahi par ses astrologues, se rendit. »</p>

Mais Jarry ne se contente pas du texte édité par Charton : il utilise également la « Mappemonde du treizième siècle conservée à la bibliothèque de la cathédrale d'Hereford », reproduite dans le volume dans le récit de voyage de Jean du Plan de Carpin¹⁰⁴⁶, qui lui fournit des précisions géographiques et un bestiaire et explique l'origine des mystérieux Scythes Albains (Figures 35 et 36).

¹⁰⁴⁶ Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, éd. cit., p. 240-241.

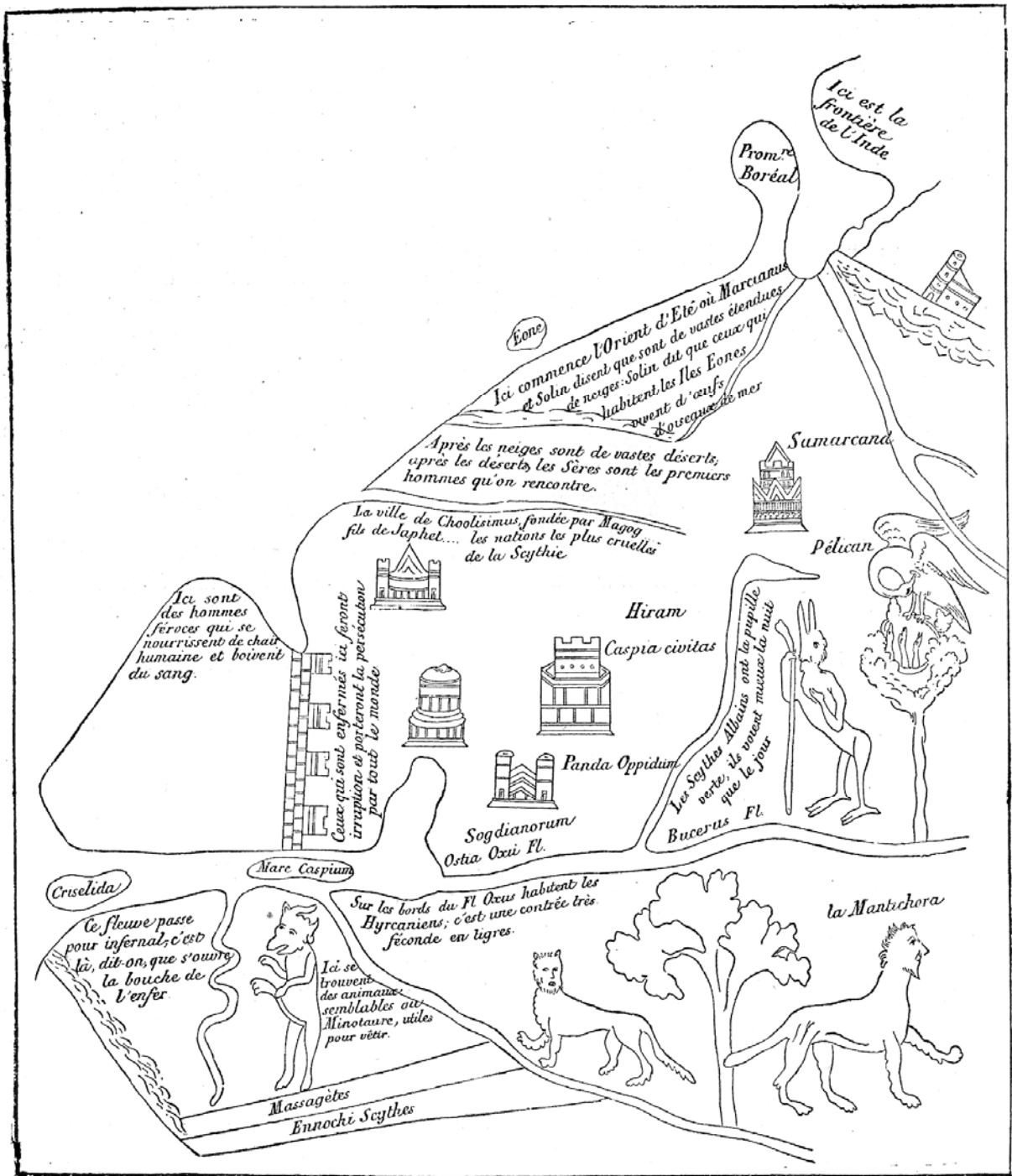


Figure 35. Mappemonde du treizième siècle conservée à la bibliothèque de la cathédrale d'Hereford.

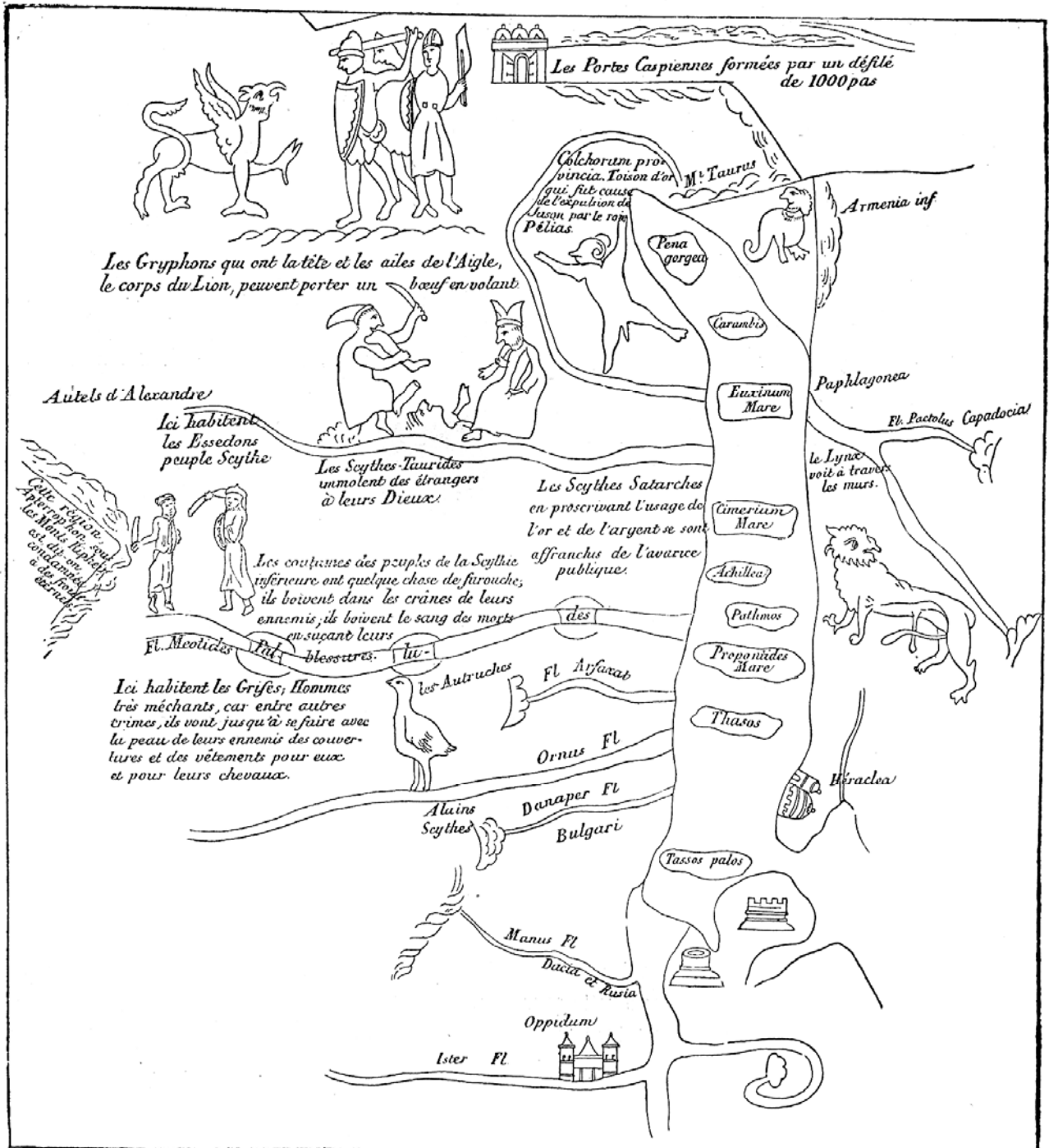


Figure 36. Mappemonde du treizième siècle conservée à la bibliothèque de la cathédrale d'Hereford.

Alfred Jarry	Mappemonde d'Hereford
895 : « Ce n'est pas sans raison que je vous ai amené à travers les glaces des monts Riphées , parmi les Gryphons gardeurs de carboucles »	241 : « Cette région, Apterrophon, sous les Monts Riphées , est dit-on condamnée à des froids éternels. » ; « Les Gryphons qui ont la tête et les ailes de l'Aigle, le corps du Lion, peuvent porter un bœuf en volant »
897 : « <i>une Mantichore, bête farouche assez semblable à la panthère</i> »	240 : « la Mantichora »
899 : « Scythe Albain, à la pupille verte, qui voyez mieux que le lynx à travers les montagnes et entendez mieux que le corbeau de nuit cornu les paroles lointaines » ; 903 : « ce Scythe Albain, qui voit à travers les murailles »	240 : « Les Scythes Albains ont la pupille verte, ils voient mieux la nuit que le jour » ; 241 : « le Lynx voit à travers les murs »

La source du « corbeau de nuit cornu » (OC I, p. 899) est dévoilée quant à elle dans un fragment en relation avec *Les Jours et les Nuits* : « Adaptation bien nouvelle à l'usage du Mufle de ce que dit Aristote au livre VIII de sa Physique : de la façon de capturer le Corbeau de nuit cornu (ou aurité) » (OC I, p. 839). Comme le note Michel Arrivé, ce « corbeau de nuit cornu » désigne chez Aristote (en réalité dans le chapitre VIII de l'*Histoire des animaux*¹⁰⁴⁷) un rapace nocturne assimilé à la chouette et au hibou, en grec « nyctikorax », « corbeau de nuit » (OC I, p. 1247-1248) — le hibou, figure de la vision en absolu, est très indiqué pour désigner le Scythe Albain qui voit à travers les murailles.

Quant à la pierre philosophale et à la princesse Belor, on peut peut-être trouver leur origine dans le récit du calife Hakem, auquel Jarry fait allusion dans *Les Jours et les Nuits* (OC I, p. 821) : Nerval décrit le rêve du haschischin Yousouf comme un « ruissellement perpétuel d'hyacinthes, d'escarboucles, d'émeraudes, de rubis, qui forment le fond sur lequel le haschisch dessine des fantaisies merveilleuses¹⁰⁴⁸ », que l'on peut rapprocher de la fontaine de

¹⁰⁴⁷ Aristote, *Histoire des animaux*, trad. Jean Tricot, seconde édition, Vrin, 1987, p. 510 (livre VIII, chap. 3, 592 a 9).

¹⁰⁴⁸ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), Gallimard, coll. folio classique, 1998, p. 474.

Jouvence du *Vieux de la Montagne*, « glacée en une pierre qui n'est ni un rubis, ni une opale, ni un carboucle, ni un diamant, et qui participe de leurs quatre essences » (OC I, p. 897). Mais le rêve de Yousouf cache aussi « un ange », la princesse Sétal mulc, qui le visite lors de ses ivresses, préfiguration possible de la princesse Belor.

À partir de la relation des voyages de Marco-Polo, à laquelle il amalgame quelques éléments supplémentaires, Jarry met en pratique la méthode de « déformation alchimique » qui est au principe de sa création, et qui tend à transmuter l'objet lu en une œuvre plus précieuse car plus dense¹⁰⁴⁹. L'écriture est une lecture fécondante : comme le cycliste qui mêle rapidement ses impressions paysagères en son cerveau pour les dégager des contingences et en faire une œuvre nouvelle et personnelle, Jarry détache des fragments de la relation de Marco-Polo, les simplifie et les réorganise pour transformer le texte initial en chef-d'œuvre polysémique.

On peut noter en premier lieu l'économie stylistique de Jarry : il ne conserve souvent du texte édité par Charton que les informations essentielles à l'action théâtrale, en anticipant sur la connaissance de la légende des Assassins par ses lecteurs ; les descriptions sont coupées, les explications raccourcies, les adjectifs redondants biffés — ceci est particulièrement net dans la scène de divination avec les roseaux, où Jarry fournit une description à la fois plus courte et plus claire de la méthode pour prédire l'issue de la bataille entre Marc-Pol et le Prêtre Jean. Cette économie stylistique est doublée d'une économie actancielle : Jarry simplifie l'action, qui se limite à la quête du paradis et à ses substituts, la fontaine de Jouvence pour Cinghis-Khan et la princesse Belor pour Marc-Pol (quête inventée par Jarry : Marco Polo se contente de décrire le royaume des Assassins) ; il réduit le nombre de personnages et leur attribue les caractéristiques de plusieurs figures chez Marco Polo. Marc-Pol synthétise ainsi toute sa famille, ses actions recoupant celles de son père Nicolas et de son oncle Matthieu (ce sont eux qui sont allés chercher l'huile de la lampe du sépulcre) ; Cinghis-Khan est à la fois Cublai-Khan, à qui Marco Polo a fait allégeance, et le Cinghis-Khan historique, son ancêtre, qui le précéda sur le trône et fit la guerre au prêtre Jean¹⁰⁵⁰ (guerre qui trouve une nouvelle origine chez Jarry, qui donne à Alaodine le rôle de Cinghis-Khan chez Marco-Polo). Le rajout de la

¹⁰⁴⁹ Voir ci-dessus, p. 283 *sqq.*

¹⁰⁵⁰ Voir Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, éd. cit, particulièrement p. 304 *sqq.*

princesse Belor s'explique par la nécessité de relier entre eux ces fragments prélevés chez Charton : en faisant de la fille du Prêtre Jean un objet de désir pour Marc-Pol et Alaodine, Jarry en fait l'une des incarnations de la quête de l'absolu de tous les personnages. En se faisant apporter la tête de son père, elle figure une autre Salomé, ce que confirme l'exclamation répétée de l'astrologue chrétien (« Qu'elle est belle, la princesse Belor ! », OC I, p. 897), imitée, comme l'a signalé Patrick Besnier, de la *Salomé* d'Oscar Wilde (« Que la princesse Salomé est belle ce soir¹⁰⁵¹ ! »).

Comme pour la représentation d'*Ubu Roi*, où il prévoit de condenser les foules en un seul personnage¹⁰⁵², Jarry ne conserve qu'un seul astrologue chrétien et scythe. Il respecte l'orthographe archaisante de l'édition de Charton afin d'inscrire ces personnages dans l'espace intemporel des contes ; il emprunte le nom de la princesse Belor, qu'il ajoute à la légende, à un pays décrit par Marco Polo¹⁰⁵³. Les lieux où se déroule l'action, qui ne sont que cités dans les didascalies (les pics des monts Riphées, Mulect, Alamout, la plaine de Tangut, Sapurgan¹⁰⁵⁴), appartiennent au même « nulle part » que la Pologne d'*Ubu Roi* : Jarry télescope des espaces éloignés en rassemblant des fragments de la relation de Marco Polo, et l'action du *Vieux de la Montagne* ne peut plus être située sur une carte. L'anachronisme et l'effacement des frontières entre l'histoire réelle et le mythe sont destinés à faire œuvre éternelle, selon les principes de Jarry : on retrouve ici la quête d'un point de vue absolu, détaché du temps et des contingences terrestres.

¹⁰⁵¹ Cité dans Alfred Jarry, *L'Amour en visites*, notes et postface de Patrick Besnier, Éditions Mille et une nuits, 2007, p. 121. Voir Oscar Wilde, *Salomé*, Paris / Londres, Librairie de l'Art indépendant / Elkin Mathews et John Lane, 1893, p. 9-11.

¹⁰⁵² « Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade » (Alfred Jarry, « Lettre à Lugné-Poe », 8 janvier 1896, OC I, p. 1042).

¹⁰⁵³ « Cette contrée est appelée Belor » (Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, éd. cit., p. 294).

¹⁰⁵⁴ Ces lieux sont cités dans l'édition de Charton : « Mulect est une contrée où demeurerait anciennement le Vieux de la Montagne » (*idem*, p. 285) ; « On sait que la secte des *Hashishin* [...] eut pour fondateur Hassan-Ben-Ali, ou Hassan-Ben-Sabah, fanatique égyptien de la secte des Ismaélites, qui, poursuivi en vain par les Sedjocides, avait fait en Perse de nombreux prosélytes, et s'était retiré dans le château inaccessible d'Alamout » (*ibidem*, note 2) ; « Or quand le prêtre Jean sut que Cinghis-Khan, avec tous les siens, venait sur lui, il alla avec toute son armée à sa rencontre, et avança jusqu'à ce qu'il fût venu en cette plaine de Tangut » (*idem*, p. 306) ; Sapurgan apparaît dans le titre du chapitre qui suit celui de la destruction du château du Vieux (*id.*, p. 287).

2. Une cohérence supérieure.

Jarry ne se contente pas de resserrer la densité sémantique de son texte par l'abstraction : il superpose sur les relations existantes entre les personnages des déterminations supplémentaires. L'idée de gémellité, essentielle dans *Les Jours et les Nuits* et déjà présente dans *César-Antechrist* et ses « personnages doubles¹⁰⁵⁵ », informe le schéma actanciel de la pièce. La relation qui unit *Le Vieux de la Montagne* et *Les Jours et les Nuits* est d'ailleurs lisible dans un texte fragmentaire où Jarry, dans une description annonçant l'hôpital qui reçoit Sengle dans son « roman d'un Déserteur », fait de l'infirmier chargé de lui administrer un calmant un double du Vieux de la Montagne : « Alaodine, Vieux de la Montagne, récompense le bon poète par sa piqûre merveilleuse » (OC I, p. 839 ; voir NA, p. 362-363) ; le roman présente d'ailleurs les « Propos des Assassins » (OC I, p. 821 *sqq.*). Thieri Foulc¹⁰⁵⁶ remarque que la Mantichore du *Vieux de la Montagne*, qui « *happe jusqu'aux genoux Cinghis-Khan* » (OC I, p. 897), peut également être lue comme une métaphore de l'hôpital décrit dans ce fragment, hôpital « où l'on coupe les jambes pour le plaisir des yeux » (OC I, p. 839). Nous verrons que la pièce de Jarry et son premier roman sont tous deux à placer sous le signe de l'hallucination qui permet de transfigurer la réalité décevante¹⁰⁵⁷.

L'opposition chrétien / tartare joue également à tous les niveaux, dédoublant le personnel de la pièce : Marc-Pol et Cinghis-Khan recherchent tous deux le paradis et meurent dans cette quête ; l'astrologue chrétien et le Scythe Albain voient au-delà des apparences ; Alaodine et le prêtre Jean se font la guerre pour la princesse Belor, qui apparaît elle-même alternativement sous forme éthérée et sous forme réelle¹⁰⁵⁸, et forme un double de la Mantichore. Jarry surdétermine ces oppositions simples en inscrivant ces couples dans un jeu de réseau avec le thème de l'équivalence des contraires qui traverse son œuvre. Marc-Pol et Cinghis-Khan sont le jour et la nuit, le soleil et la lune :

¹⁰⁵⁵ Alfred Jarry, liste de livres en préparation, *Les Minutes de sable mémorial*, OC I, p. 170.

¹⁰⁵⁶ Thieri Foulc, « De la schématisation du Paradis. Chaîne didactique sur *Le Vieux de la Montagne* d'Alfred Jarry », art. cité, p. 110. Il remarque également que la description de la Mantichore avaleuse de jambes (« Comme les deux tronçons de jambes houlent dans le remous de la gueule de la Mantichore », AV, OC I, p. 898) doit être mise en regard de la gravure de la Bigorne qui sert de frontispice à l'« Acte terrestre » de *César-Antechrist* (OC I, p. 297).

¹⁰⁵⁷ Voir ci-dessous, p. 483 *sqq.*

¹⁰⁵⁸ OC I, p. 897 (« *l'image de la princesse Belor* »), 898 (« la légère colonne de fumée qu'est ce fantôme ») et 900 (MARC-POL *amène* à ALAODINE LA PRINCESSE BELOR).

MARC-POL : Qui a allumé le soleil et la lune comme deux lampes pour luire au loin sur les deux montagnes des deux côtés du château, pareilles à deux obeliscolychnies¹⁰⁵⁹ ?

CINGHIS-KHAN : Sur les deux rivières de lait et d'eau, qui sont à ma droite, la lune, qui est sur la montagne senestre, verse de la cendre d'argent.

MARC-POL : Sur les deux fleuves de miel et de vin, qui sont à ma gauche, le soleil, qui est sur la montagne dextre, éjacule des pollens d'or. [OC I, p. 896]

On retrouve dans ces astres des images du sablier, cher à Jarry, dont le sable s'écoule dans deux directions opposées selon le moment de la journée. La quête de Marc-Pol et de Cinghis-Khan correspond une fois de plus à celle d'une coïncidence entre la nuit et le jour, entre le rêve et la réalité ; mais comme Jarry l'a déjà noté dans *Les Minutes de sable mémorial*, l'absolu est mortifère, et la quête du paradis mène à la mort. Cinghis-Khan meurt de réunir les quatre sources de lait, de miel, de vin et d'eau en une seule fontaine : « À la source des quatre fleuves sourd la vraie fontaine de jouvence, glacée en une pierre qui n'est ni un rubis, ni une opale, ni un carboucle, ni un diamant, et qui participe de leurs quatre essences¹⁰⁶⁰ » (OC I, p. 897). Le nœud coulant qui étrangle Marc-Pol réunit ces mêmes fleuves et les deux phares célestes : « J'ai ton collier d'or et tes bras d'ambre blanc autour de mon cou comme les rayons du soleil et de la lune sur les deux obeliscolychnies autour du jardin, comme les quatre fleuves d'eau, de lait, de miel et de vin autour du jardin » (OC I, p. 900-901). Le paradis ne peut être atteint que dans les rêves ou dans la mort.

Cette opposition entre réalité et idéal est également incarnée par l'astrologue et le Scythe Albain, deux figures de devin qui voient au-delà des apparences par la perte d'un des organes qui rattachent l'homme à la vie terrestre. L'astrologue chrétien « est aveugle » (OC I, p. 903) ;

¹⁰⁵⁹ C'est-à-dire deux phares ; on retrouve un élément récurrent de l'imaginaire de Jarry. Sur ce terme, voir François Reyniers, « Littérature et toponymie. L'Obilonna de la Table Peutinger », *Revue internationale d'onomastique*, t. XXII, 1970, p. 287-300 ; il étudie *Le Vieux de la Montagne* (p. 296-298) et rappelle que ce mot apparaît déjà chez Rabelais, qui en définit le sens dans la *Briefve déclaration d'aucunes dictions plus obscures contenües on Quatriesme livre des faicts et dictis heroïques de Pantagruel* (François Rabelais, *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 708).

¹⁰⁶⁰ On a vu que la fontaine des quatre fleuves du paradis apparaissaient dans *Lilith* de Remy de Gourmont (voir ci-dessus, p. 405) ; elle fait partie des accessoires de tout récit légendaire de quête du jardin d'Éden, et on la retrouve au terme du voyage de Pantagruel à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille (François Rabelais, *Cinquième livre*, dans *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 824-829, chap. XLII), et dans le paradis lunaire décrit par Cyrano de Bergerac dans *Les États et Empires de la Lune* (Savinien Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, éd. cit., p. 31-33).

comme les devins antiques, la perte de la vision terrestre lui permet de voir l'avenir. Le Scythe Albain s'est fait « arracher les génitoires » ; lui « voit à travers les montagnes » (OC I, p. 903), par une synthèse avec le lynx de la Mappemonde d'Hereford. À l'inverse de la décapitation, qui « réduit à la dualité la triple gaine de bambou de la triple âme platonicienne », la force résultante étant réattribuée au sexe¹⁰⁶¹, l'émasculatation, qui détruit la partie terrestre de l'âme humaine, renforce l'esprit.

Jarry inscrit donc entièrement la légende des Assassins dans son œuvre : par l'abstraction et la construction d'un système de doubles, il transforme le texte de Marco Polo en une nouvelle incarnation de ses principes esthétiques. La cohérence de lecture programmée dans cette pièce est en définitive la même que celle de *César-Antechrist* : une superposition des éléments mis en place par l'action pour dégager des interprétations supplémentaires à partir d'une anecdote relativement simple.

3. Scénographie hallucinatoire.

Mais c'est principalement dans la mise en place d'une sorte de scénographie hallucinatoire que Jarry inscrit cette pièce dans son système esthétique. Si la légende du Vieux de la Montagne l'intéresse, c'est parce qu'elle met en scène l'un des thèmes principaux de son œuvre, celui de la superposition d'une interprétation intellectuelle sur la réalité du monde : « parvenir par l'intelligence à transformer l'implacable pesanteur du monde pour le maîtriser. Telle est l'ambition de la Pataphysique » (PB, p. 300). *Le Vieux de la Montagne* superpose deux actions : l'action réelle, minimale, présente la quête du paradis de Marc-Pol et de Cinghis Khan, qui meurent de vouloir pénétrer dans le château d'Alaodine. Mais l'action représentée sur scène n'est elle-même qu'un support pour une autre action, toute cérébrale, celle qui illumine les cerveaux des buveurs de haschisch : « Marc-Pol et Cinghis-Khan commencent à décrire ce qu'ils voient par la force et la vertu du breuvage, bien que le décor ne change point » (OC I, p. 896). Chaque élément du jeu scénique est réinterprété en absolu par les personnages qui croient vivre au paradis : Cinghis-Khan s'imagine plongé dans la fontaine de jouvence quand la Mantichore déchire ses jambes ; Marc-Pol prend pour le collier de la Princesse Belor

¹⁰⁶¹ Alfred Jarry, « Visions actuelles et futures », OC I, p. 338. Rappelons qu'Ubu incarne l'âme terrestre, rebaptisée gidouille : « Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire. » (Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467).

le nœud coulant qu'Alaodine lui passe autour du cou pour le pendre à la muraille de son château. On peut d'ailleurs remarquer que l'équivalence entre la drogue et la fontaine de Jouvence avait déjà été posée par Adolphe Retté dans le « Prologue » de *Thulé des brumes* :

Voici Circé rieuse et son philtre opiacé :

Je bois... je suis le dieu très fort et très subtil —

Et le Souci s'en va, boiteux, qui m'a blessée.

O poison sidéral où fulgure le Rêve

Unique trône : Illusion !

[...]

— Jouvence, je sais ta fontaine¹⁰⁶² ! —

Jarry ne pose pas de hiérarchie entre les rêves et la réalité : Marc-Pol, pendu, a pourtant joui de la Princesse Belor : « Il vous a possédée à travers l'air vide » — témoin la semence du pendu que recueille Alaodine (OC I, p. 901). Selon les théories qui seront à nouveau exposées dans *Les Jours et les Nuits*, il est impossible de distinguer jour et nuit, rêve et réalité : « Dans cette clarté pérennelle, comment distinguerons-nous la nuit du jour, messire Marc ? » (OC I, p. 896). On peut remarquer que c'est encore une fois la drogue qui sert à atteindre le paradis, qui n'est qu'un état mental : la potion d'Alaodine est « le breuvage qui donne aux yeux la force de le voir » (OC I, p. 895). Alors que dans la légende du Vieux de la Montagne, Alaodine a recréé le paradis sur terre¹⁰⁶³, chez Jarry le paradis n'est que spirituel : « Buvez et entrez, bien que la porte ne s'ouvre point ; car qui boit, il entre » (OC I, p. 895). Les « rivières de lait et d'eau » et les « fleuves de miel et de vin » (OC I, p. 896) de ce paradis sont des visions de

¹⁰⁶² Adolphe Retté, *Thulé des brumes*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1891, p. 10.

¹⁰⁶³ Voir Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, éd. cit., p. 285 : « Mulect est une contrée où demeurerait anciennement le Vieux de la Montagne. Mulect veut dire *Desaram*. Or, je vais vous conter toute son histoire ainsi que moi, messire Marc, je l'ai entendu raconter à plusieurs. Le Vieux était appelé en leur langage *Alaodin*. Il avait fait faire entre deux montagnes, en une vallée, le plus grand jardin et le plus beau qu'on eût jamais vu. Il y avait toutes sortes des meilleurs fruits du monde, et les plus belles maisons, et les plus beaux palais qui oncques eussent existé, car ils étaient dorés et peints de la plus belle façon du monde. Et encore il avait fait faire des conduits qui l'un roulait du vin, l'autre du lait, un autre du miel, un autre de l'eau. Il avait rassemblé des dames et des demoiselles, les plus belles du monde, qui savaient jouer de tous les instruments, chanter et peindre mieux que personne. Le Vieux faisait entendre à ses gens que ce jardin était le paradis : aussi l'avait-il fait à la manière de Mahomet, qui dit aux Sarrasins que ceux qui vont en paradis auront de belles femmes, autant qu'ils voudront, et boiront à des fleuves de vin, de lait, de miel et d'eau. Ce jardin était donc semblable au paradis de Mahomet, et tous les Sarrasins croyaient que c'était vraiment le paradis. »

Marc-Pol et de Cinghis-Khan, ils n'ont pas de contrepartie terrestre ; ils n'existent que par le breuvage d'Alaodine, qui les fait disparaître en buvant la dernière coupe de sa potion : « À toi, Alau, prince du Levant, je lève cette coupe, et je bois les quatre fleuves d'eau, de lait, de miel et de vin du paradis derrière mon château d'Alamout. Tu n'en verras pas autre chose » (OC I, p. 903). Comme dans *Les Jours et les Nuits*, le haschisch permet d'accéder à l'éternité, et donc de voir le futur : Marc-Pol, en goûtant le breuvage d'Alaodine, y trouve « l'odeur alliacée de la semence de pendu » (OC I, p. 895) ; Cinghis Khan, « le goût fade du sang d'un homme de sang royal déchiré par la Mantichore » (OC I, p. 896) — leur destin à tous deux. Comme dans *Les Jours et les Nuits*, un seul personnage se révèle capable de voir simultanément la réalité et l'hallucination sans l'aide de la drogue : Alaodine est un autre Sengle (pour qui « l'état de haschisch est le plus semblable à son état normal, puisque c'est un état supérieur », OC I, p. 828), ou un autre César-Antechrist (« Moi seul peux percevoir ces choses, car je suis né pour la domination et je vois tous les mondes possibles quand j'en regarde un seul », OC I, p. 330). Le château et le paradis disparaissent simultanément, prouvant leur consubstantialité : on découvre avec la mort d'Alaodine qu'« Il n'y a jamais eu ni paradis ni château » (OC I, p. 903). L'action s'est déroulée dans l'espace virtuel dégagé par le Vieux de la Montagne, masque du créateur ou du dramaturge de génie : « Alaodin è un manipolatore di ombre, e il suo castello è un teatro ; la *pièce* costituisce una sorta di allegoria del teatro colto nei suoi meccanismi essenziali e nelle sue forme più astratte¹⁰⁶⁴. » Le théâtre se fait ici Fiction, au sens mallarméen du terme, l'action étant à elle-même son propre support : « Seul principe ! et ainsi que respandit le lustre, c'est-à-dire, lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien¹⁰⁶⁵ » (Mallarmé lui-même avait été comparé au Vieux de la Montagne¹⁰⁶⁶). Il n'est pas

¹⁰⁶⁴ « Alaodine est un manipulateur d'ombres, et son château est un théâtre ; la pièce constitue une sorte d'allégorie du théâtre saisi dans ses mécanismes essentiels et dans ses formes plus abstraites » (Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit., p. 123 ; je traduis).

¹⁰⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 163 ; publié initialement dans les « Notes sur le théâtre » de *La Revue indépendante*, 1^{er} juillet 1887.

¹⁰⁶⁶ Selon Lanson, Mallarmé est apparu au bourgeois « comme une puissance obscure et lointaine, qu'on n'adore pas encore, mais qu'on ne nie plus, comme une sorte de Vieux de la Montagne invisible et inquiétant, qui lâchait à travers la littérature des émissaires fanatiques, grisés de merveilleuses visions et propagateurs d'incompréhensibles mots d'ordre. » (Gustave Lanson, « La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juillet 1893, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, éd. cit., p. 269-270).

étonnant que Jarry mette en exergue de ce texte, lorsqu'il l'inclut dans *L'Amour en visites*, des citations du projet de Villiers de l'Isle-Adam sur le même sujet¹⁰⁶⁷ : *Le Vieux de la Montagne* est une pièce *illusionniste*, au sens que donne Raitt à ce terme à propos de Villiers¹⁰⁶⁸ ; c'est la foi ou l'hallucination qui priment sur la réalité. Alaodine est un pataphysicien, qui efface les contingences pour proposer à son public un « univers supplémentaire à celui-ci » (GOF, OC I, p. 668).

C. DU LIVRE À LA SCÈNE : DIGÉRER *LES POLONAIS*.

Après les constructions très élaborées de *César-Antechrist* et du *Vieux de la Montagne*, Jarry donne au public *Ubu Roi*, libéré de sa gangue symboliste. Mais Jarry ne livre pas *Ubu Roi* à ses contemporains sans les éclairer à de nombreuses reprises sur le sens à donner à cette représentation. Contrairement à ses publications, qui ne font pas l'objet d'une réclame exagérée dans les revues amies, la représentation d'*Ubu Roi* est précédée et suivie de plusieurs articles, de la main de Jarry ou de critiques à qui il avait expressément demandé un texte. Ces articles et textes de conférence forment un paratexte qui n'est évidemment pas destiné uniquement à faire venir les spectateurs au théâtre de l'Œuvre : Jarry continue dans ces hors-d'œuvre à construire son image auctoriale et à proposer les outils interprétatifs nécessaires à la bonne réception de sa pièce. Ce travail est d'autant plus justifié que, comme le rappelle Jarry lui-même, *Ubu* n'a pas de sens : il s'agit d'une farce écrite par des élèves, bien éloignée des productions habituelles des théâtres à côté. Dans ces conditions, le texte même de la pièce ne peut avoir d'effet sur les spectateurs qu'en définissant à l'avance les conditions de sa réception.

1. *Mise en place* : « avancer le pion *Ubu* ».

Henri Béhar a déjà exposé¹⁰⁶⁹ la manière dont Jarry s'est attaché Lugné-Poe pour parvenir à faire représenter *Ubu Roi* : lettre enthousiaste dès 1894¹⁰⁷⁰, engagement début 1896 comme

¹⁰⁶⁷ Épigraphe empruntée à des notes inédites de Villiers publiées en 1891 dans *Le Mercure de France* par Gourmont (Remy de Gourmont, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam (Pages inédites ; — "Le Vieux de la Montagne" ; — L'Art idéaliste) », MF, n° 8, août 1890, p. 263).

¹⁰⁶⁸ A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 245 sqq.

¹⁰⁶⁹ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 67 sqq. Les souvenirs de Lugné-Poe relatifs à Jarry, parus initialement dans le chapitre 9 de *La Parade*, t. II, *Acrobaties*, Gallimard, 1931, ont été repris dans Alfred Jarry, *Ubu*, éd. cit. p. 410-433.

¹⁰⁷⁰ Voir OC I, p. 1039-1040.

secrétaire de l'Œuvre, figuration dans certaines pièces comme *Peer-Gynt*, dont il retravaille la traduction par le comte Prozor. Parallèlement, Jarry met en place une stratégie publicitaire d'envergure, multipliant les publications, les articles et les demandes de comptes rendus — après de nombreuses sessions de lectures que rappelle par exemple Jean de Tinan¹⁰⁷¹. Le texte même d'*Ubu Roi* paraît à de multiples reprises plus d'un an avant la représentation : il est publié une première fois, écourté, en septembre 1896 dans *Le Mercure de France*, en tant que « Troisième acte de *César Antechrist*¹⁰⁷² » — l'orthographe « phynances » n'est pas encore systématisée. Cette version reparaît dans le volume de *César-Antechrist* le 1^{er} octobre 1896, sous le titre « L'Acte terrestre ». L'état définitif de la pièce paraît en préoriginale dans *Le Livre d'Art* de Paul Fort en deux livraisons¹⁰⁷³ (avril et mai 1896), puis aux éditions du Mercure de France le 11 juin de la même année. Jarry a donc laissé à ses lecteurs quatre occasions de se familiariser avec son texte ; ce qui ne l'empêche pas, quelques jours avant les deux représentations des 9 et 10 décembre 1896, de livrer dans *La Revue blanche* « Les paralipomènes d'Ubu », où il présente son personnage par divers morceaux plus ou moins inédits¹⁰⁷⁴ ; puis, malgré les conseils de Rachilde, de faire une conférence avant le spectacle et de distribuer une brochure aux spectateurs¹⁰⁷⁵. Entretemps, Jarry obtient des articles sur la prochaine représentation : il remercie Armand Silvestre le 17 novembre pour un article qui n'avait pas été signalé jusqu'à aujourd'hui¹⁰⁷⁶ ; il fut publié dans *Le Journal* de Fernand Xau le 7 septembre 1896 :

Je m'étais promis de vous présenter l'*Ubu Roi* de M. Alfred Jarry, quand j'ai lu que l'ouvrage, qui est sous forme dramatique, serait représenté dans le premier spectacle de l'Œuvre. Je cède donc la plume à Catulle Mendès, et ce sera pour l'auteur une bonne fortune. Mon Dieu ! que je suis impatient de cette représentation ! Si le roi Ubu pouvait être figuré par l'admirable Dailly et la mère Ubu par l'inimitable Macé-Montrouge ! Les créations en valent la peine. Je vous dis que cet Ubu demeurera une figure, la personnification abracadabrante d'un égoïsme et d'une impertinence définitifs. C'est un

¹⁰⁷¹ Jean de Tinan, « Chronique du règne de Félix Faure (juin, juillet, août) », *Le Centaure*, vol. II, 1896, p. 134-135.

¹⁰⁷² Alfred Jarry, « Ubu Roi », MF, n° 69, septembre 1895, p. 281-304.

¹⁰⁷³ Alfred Jarry, « Ubu Roi », *Le Livre d'Art*, n° 2, 25 avril 1896, p. 25-33 ; n° 3, 25 mai 1896, p. 62-72.

¹⁰⁷⁴ Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », *La Revue blanche*, t. XI, n° 84, 1^{er} décembre 1896, p. 489-493 ; OC I, p. 467-474.

¹⁰⁷⁵ Alfred Jarry, « Ubu Roi », brochure présentant la pièce aux spectateurs des 9 et 10 décembre ; repris dans *La Critique* le 20 décembre 1896, et dans OC I, p. 401-403.

¹⁰⁷⁶ Voir PB, p. 263.

type taillé dans le marbre héroïque de la caricature immortelle. L'auteur sent si bien qu'il a créé un personnage, qu'il vit avec lui¹⁰⁷⁷.

Autre article non signalé, la « Pall-Mall Semaine » du 19 novembre, où Jean Lorrain, « celui qui raitif¹⁰⁷⁸ », annonce en passant le spectacle à venir : « Et la mère France, qui va créer le rôle de la *mère Ubu*, dans le prochain spectacle de l'Œuvre. — La pièce de Jarry ? — Oui, la pièce où l'on dit *merdre, merdre, merdre*¹⁰⁷⁹. » Jarry remerciera-t-il Lorrain dans le discours de présentation d'*Ubu Roi* uniquement pour cette annonce¹⁰⁸⁰ ? Le 23 novembre, Henry Baüer publie un article « exalté » dans *L'Écho de Paris* (PB, p. 264). Jarry n'épargne aucune forme de diffusion pour préparer le public à la représentation d'*Ubu Roi* : il sait en effet qu'il lui faut légitimer la présence d'Ubu sur une scène comme celle de l'Œuvre. Ses articles sont avant tout des moyens d'intégrer *Ubu Roi* au répertoire du théâtre symboliste.

2. Intégrer *Ubu* au théâtre symboliste.

a. Redéfinition de la scénographie auctoriale : le public et les élus.

Le passage de l'espace de la revue et du livre à l'espace de la scène nécessite une redéfinition des rapports entre l'auteur et son lecteur, qui devient public : on passe d'une relation singulière entre un texte et un lecteur à une relation moins médiatisée et moins intime. Jarry présente lui-même sa pièce par une courte conférence ; les spectateurs sont présents devant lui, beaucoup étant des visages connus. Jarry sait ici à qui il s'adresse : les critiques de théâtre pro- et anti-symbolisme, les auteurs qu'il admire, ses amis ; il le sait d'autant mieux que, secrétaire de l'Œuvre, il s'occupe des abonnements et de la diffusion des invitations — qui ont été réclamées à grands cris par Saint-Pol-Roux, Heredia ou Colette (PB,

¹⁰⁷⁷ Armand Silvestre, « Critique Littéraire », *Le Journal*, lundi 7 septembre 1896, p. 3. Voir le texte complet et annoté de cet article dans l'Annexe II, p. 603.

¹⁰⁷⁸ Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), OC I, p. 562.

¹⁰⁷⁹ Raitif de la Bretonne [Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, jeudi 19 novembre 1896, p. 1.

¹⁰⁸⁰ En tout cas, l'article (non signalé lui non plus) du même Raitif de la Bretonne le 15 décembre 1896 sera loin d'être élogieux ; il écrit à propos de la générale du 9 décembre : « Et sur la foi des traités, nous sommes allés le même soir entendre *Ubu-Roi*... J'ai assisté à un acte, je pars. » Le lendemain, le chroniqueur préfère à la première de la pièce de Jarry un acte de Francis Jammes qui devait accompagner *Ubu Roi* à l'Œuvre : « La répétition générale de la veille m'a suffi, mais il ne me déplait pas, dans le silence du cabinet de travail, de feuilleter la pièce qui devait accompagner ce soir *Ubu-Roi* au programme, l'acte en quatre scènes de M. Francis James [sic], intitulé *Un Jour* ». Raitif de la Bretonne [Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, mardi 15 décembre 1896, p. 1. Voir l'Annexe II, p. 605.

p. 266). Il faut tenir compte de ce fait pour expliquer les deux représentations d'*Ubu Roi*, et la publicité qui les entoure : avec ses articles dans la presse, Jarry prépare avec soin ses effets sur un public qu'il connaît : « Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, qui ne le comprendra pas, et à quelques amis qui ont l'indulgence de le connaître, il serait peut-être utile, pour ceux-ci au moins, de l'expliquer par son passé, afin de liquider entièrement ce bonhomme¹⁰⁸¹. » Les diverses présentations d'Ubu qu'il diffuse antérieurement à la générale du 9 décembre 1896 peuvent être considérées moins comme des réclames, visant à faire venir un public anonyme, que comme des dispositifs consciemment agencés pour provoquer le scandale d'*Ubu Roi* et canaliser en partie les interprétations qui en seront faites — même si le résultat final n'était pas prévu par Jarry, qui faisait justement une expérience pour produire des interprétations à partir d'un texte quelconque.

D'où la nécessité, face à ce public et à la spécificité de la communication théâtrale, de redéfinir la posture auctoriale qui avait été mise en place dans le « Linteau » et les textes que Jarry avait déjà publiés. Cette mise au point est particulièrement nette dans un article-manifeste publié en septembre 1896 dans *Le Mercure de France*, « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». Dès les premières lignes de cet essai, qui sert très évidemment à préparer la réception tumultueuse d'*Ubu Roi* et à prévenir les critiques, Jarry pose une distinction très mallarméenne entre deux publics, la « foule » et les « bons esprits », les initiés. La foule est celle « qui ne comprend pas¹⁰⁸² », qui ne veut voir que sa propre image sur scène :

Il y a deux choses qu'il s'agirait — si l'on voulait descendre jusqu'au public — de lui donner, et qu'on lui donne : des personnages qui pensent comme lui [...], et l'impression de la création, supprimant la fatigue de prévoir ; et en second lieu, des sujets et péripéties *naturelles*, c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires, étant de fait que Shakespeare, Michel-Ange ou Léonard de Vinci sont un peu amples et d'un diamètre un peu rude à parcourir [...]. [OC I, p. 405]

On retrouve ici le schéma d'isolement de l'espace littéraire symboliste : le public, entité uniforme et bourgeoise, ne reçoit les œuvres que passivement. Ce public est pensé sur le modèle démocratique : il ne comprend une pièce que si celle-ci fait appel aux lieux communs

¹⁰⁸¹ Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.

¹⁰⁸² Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », MF, n° 81, septembre 1896 ; repris dans OC I, p. 405.

les plus galvaudés. Comme Jarry l'explique plus en détail dans un texte inédit de son vivant mais écrit sur le même manuscrit que « De l'inutilité du théâtre au théâtre¹⁰⁸³ », il refuse de voir le théâtre sur le modèle de la « fête civique » égalitaire, préférant une assemblée réduite de pairs, selon le modèle aristocratique de la communication symboliste : « Il semble d'abord qu'une pièce de théâtre soit une fête civique, étant un spectacle offert à des citoyens assemblés. Mais notons qu'il y a plusieurs publics du théâtre, ou tout au moins deux : l'assemblée du petit nombre des intelligents et celle du grand nombre¹⁰⁸⁴. » Ces intelligents sont ceux « qui savent comprendre¹⁰⁸⁵ » : ils forment une communauté qui est précisément celle que vise Jarry en écrivant son essai, celle de « cinq cents personnes » qui forment la communauté interprétative du symbolisme et qui seules peuvent donner corps à *Ubu Roi* en l'interprétant :

S'il y a dans tout l'univers cinq cents personnes qui soient un peu Shakespeare et Léonard par rapport à l'infinie médiocrité, n'est-il pas juste d'accorder à ces cinq cents bons esprits ce qu'on prodigue aux auditeurs de M. Donnay¹⁰⁸⁶, le repos de ne pas voir sur la scène ce qu'ils ne comprennent pas, le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir ? [OC I, p. 406]

On reconnaît ici l'image du destinataire idéal selon le schéma de communication symboliste : le lecteur ou le spectateur doit être un pair, un égal du créateur, qui interprète le texte selon sa propre singularité et fait lui-même œuvre de création en projetant son Moi sur les lignes abstraites esquissées par l'auteur. On retrouve dans l'article de Jarry l'idée d'un lecteur paranoïaque, qui surimpose sur le texte qu'il déchiffre les schémas de son esprit : « Dans une œuvre écrite, qui sait lire y voit le sens caché exprès pour lui, reconnaît le fleuve éternel et invisible et l'appelle *Anna Peranna* » (OC I, p. 406). L'interprétation de la foule est figée, imposée par la société ; le public commun comprend « non de soi, mais d'autorité » (OC I, p. 406), et « si l'on tient absolument à ce que la foule entrevoie quelque chose, il faut

¹⁰⁸³ Voir OC I, p. 1170. Une allusion à l'article de Lugné-Poe « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », paru dans *Le Mercure de France* d'octobre 1896, d'abord noté comme « à paraître » puis comme « paru » par Jarry (OC I, p. 411), confirme la date de rédaction de ce manuscrit.

¹⁰⁸⁴ Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », OC I, p. 411.

¹⁰⁸⁵ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », OC I, p. 405.

¹⁰⁸⁶ Maurice Donnay, comme le résumait les éditeurs d'*Ubu*, « d'abord auteur du *Chat noir* et bohème montmartrois devait, bien avant d'entrer à l'Académie française, devenir un auteur dramatique admis par la critique bien-pensante » (Alfred Jarry, *Ubu*, éd. cit., p. 506).

préalablement le lui expliquer¹⁰⁸⁷ » ; le spectateur symboliste, lui, est une forme d'anarchiste de la pensée : aucune autorité (sinon la sienne propre) ne lui dicte d'interprétation. Jarry construit dans ses articles une image du public idéal correspondant à celle de l'espace littéraire symboliste : non pas un public unifié et homogène, démocratique et médiocre (les « idiosyncrasies et aptitudes à différemment comprendre [...] se neutralisent dans une foule en tant que troupeau, c'est-à-dire foule », OC I, p. 408), mais une collection de singularités qui n'ont en commun que leur caractère exceptionnel. En définitive, il nie la spécificité de la communication théâtrale : son public est un anti-public, il ne partage aucune détermination ; la valeur collective de la représentation n'est qu'illusoire, et chaque spectateur crée en lui-même un spectacle unique.

D'une certaine manière, Jarry reconfigure ici la scénographie de son discours pour la faire correspondre plus étroitement aux schèmes du discours symboliste : il rejette l'image d'un auteur tout-puissant sur des lecteurs qui n'en seraient que les esclaves — même si, au final, l'effet recherché est bien celui du décervelage tel que le conçoit Jarry : l'utilisation d'autrui pour produire des interprétations tandis que l'auteur reste en retrait, se contentant de valider par son autorité les significations produites. Ce revirement partiel, cette redéfinition de sa posture auctoriale, correspondent à la volonté de faire voir *Ubu Roi* comme un drame symboliste.

b. Un canon invisible.

La représentation d'*Ubu Roi* sur la scène du théâtre de l'Œuvre produit en elle-même un autre type de reconfiguration du champ d'interprétation de l'œuvre de Jarry, en introduisant un canon théâtral, constitué par toutes les pièces jouées précédemment par la troupe de Lugné-Poe. Jarry insiste lui-même, dans ses « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », sur quelques noms qui forment un espace canonique déterminant un nouvel horizon d'attente pour son drame :

Théâtre d'Art, Théâtre-Libre, Œuvre ont pu, outre des traductions de pièces étrangères dont nous n'avons pas à parler et qui étaient nouvelles, exprimant des sentiments nouveaux, — Ibsen, traduit par le comte Prozor, et les curieuses adaptations

¹⁰⁸⁷ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *La Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1^{er} janvier 1897 ; OC I, p. 416.

hindoues de A.-F. Herold et Barrucand, — découvrir parmi plusieurs erreurs (*Théodat*, etc.) des dramaturges comme Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes [...]. [OC I, p. 411]

À côté du coup bas porté à Gourmont et à son *Théodat*, on reconnaît des auteurs dramatiques et des œuvres qui relèvent d'un même « théâtre ABSTRAIT » que Jarry salue en France et en Belgique, avec Maeterlinck et Charles Van Lerberghe ; théâtre dont les manifestations anciennes furent « Ben Johnson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe » (OC I, p. 410-411). Jarry couvre avec ces noms plusieurs années du répertoire de l'Œuvre, voire du Théâtre d'Art de Paul Fort¹⁰⁸⁸ : au Théâtre d'Art, *Les Fleurs*, de Charles Van Lerberghe (5 février 1892) ; *La Tragique Histoire du docteur Faust*, de Marlowe (le même jour). À l'Œuvre, *Un Ennemi du peuple* d'Ibsen (9-10 novembre 1893) ; *Le Chariot de terre cuite*, attribué au Roi Soudraka, traduit et adapté par Victor Barrucand (21-22 janvier 1895) ; *Intérieur*, de Maeterlinck (14-15 mars 1895) ; *L'Anneau de Sakountala*, de Kalidasa, adapté et traduit par Herold (9-10 décembre 1895) ; *L'Errante*, de Quillard (21-22 avril 1896) ; *Peer Gynt*, d'Ibsen (11-12 novembre 1896), que Jarry aida à monter et où il joua un rôle (en tout cas, pas celui du Roi de Dovre, comme le suggérait Noël Arnaud¹⁰⁸⁹ : le compte rendu de Camille Mauclair signale « M^{me} Régine Martial en roi des trolls¹⁰⁹⁰ »). *Ubu Roi*, joué à l'Œuvre, devra donc être apprécié à l'aune de ces pièces. La liste de dramaturges élisabéthains renvoie également à Ubu lui-même, identifié à Shakespeare en exergue de la pièce¹⁰⁹¹, et à l'article de Lugné-Poe qui paraît en octobre 1896 dans *Le Mercure de France*, en supplément à celui de Jarry. Lugné-Poe rapproche les théories de Jarry de celles de l'Elisabethan Society, souhaitant « Jouer les anciens maîtres anglais tels qu'ils furent représentés autrefois à leur époque¹⁰⁹² » ; autant dire qu'il n'y a guère de distance entre les drames de Shakespeare et *Ubu Roi*. Le répertoire de l'Œuvre forme ainsi le canon que les spectateurs devront avoir à l'esprit pour apprécier la pièce de Jarry ; Henry Céard le signale dans son compte rendu de la pièce le 11 décembre 1896 : « Les abonnés de l'Œuvre, toujours en quête de symbole et bien convaincus

¹⁰⁸⁸ Voir Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957, p. 485-547.

¹⁰⁸⁹ NA, p. 246.

¹⁰⁹⁰ Camille Mauclair, « Peer Gynt », *La Revue encyclopédique*, n° 168, 21 novembre 1896, p. 819.

¹⁰⁹¹ « Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript. » (OC I, p. 349).

¹⁰⁹² A.-F. Lugné-Poe, « À propos de "l'inutilité du théâtre au théâtre" », MF, n° 82, octobre 1896, p. 91.

que, sur ce théâtre-là, rien ne s'entend que de sublime, ont cherché dans cette plaisanterie un sens profond et une autorité philosophique que l'auteur ne se flattait pas de leur fournir¹⁰⁹³. » La pièce de Jarry vient occuper un espace laissé vacant dans ce répertoire : « Il ne manque plus qu'une comédie aussi folle que l'unique de Dietrich Grabbe, qui n'a jamais été traduite¹⁰⁹⁴. » *Ubu Roi* sera cette comédie, plutôt que *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* de Grabbe que Jarry avait proposée à Lugné-Poe¹⁰⁹⁵.

Le canon virtuel qui gravite autour d'*Ubu Roi* permet à Jarry de présenter sa pièce comme un de ces drames abstraits mis en scène à l'Œuvre ; simultanément, il affiche dans ses articles une forme d'anti-théâtralité en parfaite adéquation avec les théories du théâtre symboliste.

c. L'anti-théâtralité.

Comme l'ont rappelé de nombreux critiques, la fin du XIX^e siècle correspond chez les symbolistes à une vague d'anti-théâtralisme : contre les décors « exacts » des drames naturalistes, contre la mise en scène d'Antoine au Théâtre Libre, contre le théâtre d'Augier, de Dumas fils, de Becque, il s'agit pour beaucoup d'auteurs de dégager la scène de la présence encombrante de l'acteur, de simplifier les décors, de rendre les gestes hiératiques pour atteindre une sorte de spectacle idéal¹⁰⁹⁶. Sophie Lucet rappelle les grands principes du « renouvellement de l'esthétique théâtrale » : « refus de l'illusionnisme figuratif, simplification des moyens scéniques, collaboration des arts à une mise en scène synthétique, distanciation du jeu de l'acteur, exhibition des conventions théâtrales¹⁰⁹⁷ » ; or l'article de Jarry « De l'inutilité du théâtre au théâtre », qui ne mentionne pas *Ubu Roi* mais qui fait partie de la même série d'écrits destinés à légitimer sa présence sur la scène de l'Œuvre, est une synthèse de ces principes¹⁰⁹⁸. Le titre même de cet essai joue avec une certaine outrance ironique sur la négation du jeu théâtral de Lugné-Poe et des théoriciens du symbolisme ; il fait directement

¹⁰⁹³ Henry Céard, *Le Matin*, 11 décembre 1896 ; repris dans Henri Robillot, « La presse d'*Ubu Roi* », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 3-4, « Le problème d'*Ubu* », 22 ha ha 78 E.P. [27 octobre 1951], p. 84.

¹⁰⁹⁴ Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », OC I, p. 411.

¹⁰⁹⁵ Alfred Jarry, « Lettre à Lugné-Poe » (12 mars 1896), OC I, p. 1045.

¹⁰⁹⁶ Voir particulièrement Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 24 *sqq.* ; Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, éd. cit. ; et, plus récemment, Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes*, éd. cit.

¹⁰⁹⁷ Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes*, éd. cit., p. 5.

¹⁰⁹⁸ Voir Loredana Trovato, « De l'inutilité du théâtre au théâtre : Alfred Jarry théoricien de l'art dramatique », Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, PUPS, 2008, p. 285-296.

référence à un article de Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », paru en 1891, à qui il emprunte quelques principes. On peut montrer l'orthodoxie des théories de Jarry en les comparant à celles de ses contemporains¹⁰⁹⁹.

Pierre Quillard revient après la représentation de *La Fille aux mains coupées* sur l'inutilité du décor réaliste, avantageusement remplacé par un fond de couleurs et de lignes abstraites :

Je dis « un palais merveilleux » ; supposez que par des artifices compliqués, on représente, tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beau l'esprit d'un peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à « un palais merveilleux » ; dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et connue, cette image sera en désaccord avec la grossière représentation scénique ; loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. *Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame.* Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu¹¹⁰⁰.

Ces propositions d'abstraction du décor théâtral, qui avaient été mises en pratique dans la mise en scène de la pièce de Quillard, jouée derrière un voile, sont reprises par Jarry, qui signale en passant que le problème a déjà été résolu :

Nous ne reviendrons pas sur la question entendue une fois pour toutes de la stupidité du trompe-l'œil. Mentionnons que ledit trompe-l'œil fait illusion à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas, et scandalise qui voit d'une façon intelligente et éligente la nature, lui en présentant la caricature par celui qui ne comprend pas. [...] 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. [...] On se le procure simplement et d'une manière symboliquement exacte avec une toile pas peinte ou un envers de décor, chacun pénétrant l'*endroit* qu'il veut, ou mieux, si l'auteur a su ce qu'il voulut, le vrai décor exosmosé sur la scène¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁹ Voir Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 28 *sqq.*

¹¹⁰⁰ Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 181-182.

¹¹⁰¹ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », OC I, p. 406-407.

Jarry décalque Quillard : refus du décor en trompe-l'œil, toile abstraite servant de prétexte à l'imagination des spectateurs — le rôle des peintres Nabis, qui détournèrent Lugné-Poe du naturalisme des décors en appliquant à la mise en scène leurs principes synthétiques et que Jarry fréquente à cette époque, ne doit pas non plus être sous-estimé¹¹⁰². Jarry ne fait que pousser plus loin la proposition initiale, en réduisant le décor à une toile blanche. La mise en scène réelle d'*Ubu Roi* utilisera cependant des toiles peintes et un décor atemporel, non pas par la nudité de la toile, mais par l'amalgame de lieux et d'époque divers :

Nous aurons d'ailleurs un décor parfaitement exact, car de même qu'il est un procédé facile pour situer une pièce dans l'Éternité, à savoir de faire par exemple tirer en l'an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s'ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdir au pied des lits, pour que broutent de petits éléphants perchés sur des étagères¹¹⁰³.

Cette solution au problème des décors naturalistes, tels qu'ils étaient conçus au Théâtre-Libre d'Antoine¹¹⁰⁴, avait déjà été proposée par Camille Mauclair, qui avait également été impliqué dans l'aventure de l'Œuvre :

L'idée étant éternelle, immuable, universellement resplendissante, le temps et le lieu, ces deux anciennes unités respectées par Racine, cessent d'être utiles et deviennent nuisibles. [...] Ainsi donc, au lieu d'imposer au public l'effort de s'imaginer, de par les paroles dites, un décor, au lieu de faire mouvoir les personnages dans un cadre nu, — à moins de ne faire entendre que des voix, — ce qui serait incomplet, — pourquoi ne point choisir en l'immense somptuosité des âges un décor au gré de l'auteur, aussi riche, aussi irréellement beau qu'il lui siéra¹¹⁰⁵ ?

L'anachronisme et l'éclectisme du décor devaient selon Mauclair être adaptés également aux costumes : « De même pour les costumes des acteurs. Là encore, licence complète de

¹¹⁰² Voir Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, éd. cit., p. 105-106.

¹¹⁰³ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », OC I, p. 400.

¹¹⁰⁴ Voir Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, 1965, p. 105 sqq.

¹¹⁰⁵ Camille Mauclair, « Notes sur un essai de Dramaturgie symbolique », *La Revue indépendante*, mars 1892, p. 309-311.

s'affranchir des conditions du temps, de la *couleur locale*¹¹⁰⁶ ». On retrouve ces théories chez Fontainas : « Le décor — lorsqu'on le déroule — ne peut être précis au point d'assigner à l'action un lieu terrestre, autrement le poème qui toujours est fable serait sans motif. Pour être vrai (ou en soi enclorre une signification éternelle), comment le drame se réduirait-il à l'éphémère de ce qui n'est qu'anecdotique ? [...] Le costume de même doit rester vague de localisation¹¹⁰⁷ ». Jarry se souviendra de ces théories lors de la mise en scène de sa pièce, comme on le voit dans le répertoire des costumes : « Complet veston gris d'acier » pour le Père Ubu, « Costume de musicien hongrois » pour le Capitaine Bordure, à côté d'autres personnages en costume polonais¹¹⁰⁸. Jarry innove cependant en indiquant le lieu de la scène par des panneaux imités, non du théâtre élisabéthain (ce qui était une erreur historique, comme l'expliquait Lugné-Poe¹¹⁰⁹, suivi ensuite par Jarry¹¹¹⁰), mais du Guignol — il s'en ouvre à Lugné-Poe en janvier 1896, dans une lettre qui annonce les développements de son article :

Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte écrite sur le décor. Un décor, ni une figuration, ne rendraient « l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine¹¹¹¹ ».)

Le verbe se substitue entièrement au décor.

Le refus d'une mise en scène naturaliste conduit également à la négation de l'« acteur suranné¹¹¹² », qui doit s'effacer devant le personnage et cacher sa singularité derrière un masque : « L'acteur “se fait la tête”, et devrait tout le corps, du personnage. [...] L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE¹¹¹³ ». Cette impersonnalité était aussi un lieu commun des théories du théâtre symboliste ; ainsi pour Fontainas, il faut « que l'acteur consente à devenir le personnage prescrit, ayant tué le monsieur qui a pour métier d'être un acteur » : « Jadis le haut cothurne haussait les acteurs à la

¹¹⁰⁶ *Idem*, p. 311.

¹¹⁰⁷ André Fontainas, « Réflexions au sujet du Théâtre », *La Société Nouvelle*, n° 104, août 1893, p. 231.

¹¹⁰⁸ Alfred Jarry, « Répertoire des costumes », OC I, p. 403-404.

¹¹⁰⁹ A.-F. Lugné-Poe, « À propos de “l'inutilité du théâtre au théâtre” », art. cité, p. 93 : « sir Philippe Sidney affirme que les indications de scène étaient transmises par le dialogue seulement ».

¹¹¹⁰ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 415.

¹¹¹¹ Alfred Jarry, « Lettre à Lugné-Poe » (8 janvier 1896), OC I, p. 1043.

¹¹¹² Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », OC I, p. 407.

¹¹¹³ *Ibidem*.

taille de héros, le masque annulait les traits d'un visage coutumier ; une déclamation n'était pas le ton quotidien de conversations, même souligné jusqu'à s'en être ennobli¹¹¹⁴. » Ce type de jeu d'acteur, déjà appliqué au théâtre de l'Œuvre, est décrit par Lugné-Poe dans l'article qu'il consacre aux théories de Jarry, au prix d'une déformation de la pensée de l'auteur d'*Ubu Roi*, comme le note Henri Béhar¹¹¹⁵, puisque Jarry ne prône pas l'abandon des gestes mais leur simplification :

Pour le comédien la leçon est plus simple, aussi plus difficile. Il doit oublier qu'il est comédien, se souvenir des premières fois où, enfant, il assistait au théâtre en pieux spectateur, et, rejetant en bloc toutes les mauvaises éducations, devenir brusquement un — *un quelconque ! bras ballants, geste immobile*¹¹¹⁶.

Cette négation du jeu de l'acteur conduit tout naturellement à valoriser l'usage des marionnettes, ou plus exactement à proposer aux acteurs de jouer comme des pantins. La marionnette apparaît en effet à certains comme l'acteur rêvé d'un spectacle idéaliste ; c'est d'ailleurs à propos du Petit-Théâtre de Marionnettes d'Henri Signoret et Maurice Bouchor que l'on emploie pour la première fois le terme de « théâtre symboliste¹¹¹⁷ ». Pour Sophie Lucet, avec la création du Petit-Théâtre en 1888 « se trouvait fondé le premier théâtre d'à-côté "idéaliste", et les théories de ses deux fondateurs rencontraient là celles des symbolistes, et d'abord celles de Mallarmé sur la nécessité de la disparition de l'acteur » ; « les expériences du Petit-Théâtre fournissaient un merveilleux exemple de la capacité lyrique des marionnettes, et de l'efficacité de la distanciation et du hiératisme dont Lugné-Poe fera son principe de jeu et de mise en scène¹¹¹⁸ ». Synthèse des arts, « microcosme théâtral¹¹¹⁹ », le théâtre des marionnettes tend au divin, livrant aux hommes l'essence de leur existence. Pour Anatole France, qui commente les spectacles du Petit-Théâtre, la « marionnette est auguste : elle sort

¹¹¹⁴ André Fontainas, « Réflexions au sujet du Théâtre », art. cité, p. 231.

¹¹¹⁵ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 36.

¹¹¹⁶ A.-F. Lugné-Poe, « À propos de "l'inutilité du théâtre au théâtre" », art. cité, p. 97.

¹¹¹⁷ U. Saint Vel, « Le théâtre symboliste, Shakespeare et les Marionnettes », *Revue d'art dramatique*, décembre 1888, p. 288-290.

¹¹¹⁸ Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes*, éd. cit., p. 222. Voir également Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, éd. cit., p. 74 : « le Petit Théâtre apparaît comme une première ébauche de l'Œuvre. »

¹¹¹⁹ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, deuxième édition revue et corrigée, Michel Lévy, 1862, p. 9.

du sanctuaire¹¹²⁰ » ; les poupées de bois « ressemblent à des hiéroglyphes égyptiens, c'est-à-dire à quelque chose de mystérieux et de pur, et, quand elles représentent un drame de Shakespeare ou d'Aristophane, je crois voir la pensée du poète se dérouler en caractères sacrés sur les murailles d'un temple¹¹²¹. » Maurice Bouchor, Adrien Remacle, Paul Margueritte partagent cette vision mystique de la marionnette¹¹²², qui sera encore celle de Franc-Nohain, plus de trente ans après l'expérience du « Théâtre des Pantins ». Dans un article intitulé « La mystique des marionnettes », il évoque son travail aux côtés de Jarry comme une forme de quête de l'absolu, une « recherche des mouvements essentiels de nos personnages que, seuls, nous entendions nous appliquer à dégager, de même que dans les textes, nous estimions que seul méritait d'être exprimé un minimum de sentiments par un minimum de mots, essentiels eux aussi¹¹²³ ». Lugné-Poe se proposait déjà, dans une déclaration-programme pour le théâtre de l'Œuvre, de représenter des pièces « sous formes de fantoches, tels ceux de M. Bouchor » : « Que de littérateurs ont été tentés par ces silhouettes de plâtre et de bois. Maeterlinck, ce poète si profondément humain, a écrit un beau drame pour fantoches : la *Princesse Maleine*¹¹²⁴. » Jarry s'inscrit avec *Ubu Roi* dans ce mouvement de défense des pantins¹¹²⁵ et semble répondre au souhait de Lugné-Poe : selon une critique de sa pièce, « C'est l'instauration du Guignol Littéraire, ce Théâtre des Phynances¹¹²⁶ ». Sa passion pour les marionnettes¹¹²⁷ culmine avec l'adaptation d'*Ubu Roi* : Jarry fait résider l'intérêt de cette pièce moins dans son texte que dans la volonté d'instaurer l'esthétique de la marionnette sur une scène réelle. En effet, l'esthétique de la marionnette est un bon moyen de se débarrasser de « quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles » pour l'élite du public théâtral, « et qui

¹¹²⁰ Anatole France, « Les marionnettes de M. Signoret », *La Vie littéraire*, deuxième série (1890), Calmann-Lévy, s.d., p. 148.

¹¹²¹ Anatole France, « Hrotswitha aux marionnettes », *La Vie littéraire*, troisième série (1891), Calmann-Lévy, s.d., p. 11.

¹¹²² Voir Maurice Bouchor, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *La Revue bleue*, t. XLV, 28 juin 1890, p. 802-808 ; Adrien Remacle, « Petit Théâtre », MF, n° 28, avril 1892, p. 355-356 ; Paul Margueritte, *Le Petit théâtre (théâtre de marionnette)*, Librairie illustrée, 1888.

¹¹²³ Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1933, p. 2.

¹¹²⁴ A.-F. Lugné-Poe, « Sur les soirées de "l'Œuvre" », *La Plume*, n° 105, 1^{er} septembre 1893, p. 380.

¹¹²⁵ Voir Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 135 sqq ; HK, p. 297 sqq.

¹¹²⁶ [Émile Strauss], « Martine et Papyrus », *La Critique*, 5 septembre 1896 ; repris dans *Cahiers du collège de Pataphysique*, nos 3-4, « Le problème d'Ubu », 22 ha ha 78 E.P. [27 octobre 1951], p. 10-11.

¹¹²⁷ Voir PB, p. 331 sqq ; Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 135 sqq ; Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit., p. 115 sqq.

encombrent la scène sans utilité, en premier rang le *décor* et les *acteurs*¹¹²⁸ ». Les marionnettes incarnent l'idéal de rigidité de l'Être selon Jarry, qui se confond avec celle du squelette imputrescible¹¹²⁹ : « À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique¹¹³⁰. » Elles sont donc de parfaits objets suggestifs, et la transposition de leur jeu saccadé sur une scène véritable est riche de potentialités, comme le note Camille Mauclair après la représentation d'*Ubu Roi*, malgré son constat d'échec : « On pourrait faire des choses intéressantes, pourtant, avec les procédés d'un guignol, et l'idée en valait la peine¹¹³¹ ». En proposant une pièce pour marionnettes sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, Jarry semble inscrire *Ubu Roi* dans une forme d'esthétique mystique de la simplicité.

Enfin, Jarry ne le mentionne pas, mais son drame met en scène accidentellement un autre principe du théâtre symboliste, celui d'un personnage principal occupant tout l'espace scénique et représentant au final l'image de l'homme — mais la référence à Hamlet et à son synthétisme est une allusion à ces théories : « Il est admis par tous qu'Hamlet, par exemple, est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche¹¹³². » Le personnage d'Hamlet fait en effet figure à cette époque de prototype de héros théâtral, comme le note Mallarmé : « La pièce, un point culminant du théâtre, est, dans l'œuvre de Shakespeare, transitoire entre la vieille action multiple et le Monologue ou drame avec Soi, futur. Le héros, — tous comparses : il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe ; nie du regard les autres¹¹³³. » Selon Bertrand Marchal, « cette réduction à l'essentiel, qui annule les décors, la mise en scène et tous les seconds rôles, simples comparses de l'action et purs fantômes du héros, tend à faire de la pièce une tragédie à un seul personnage dont tout le drame se ramène à

¹¹²⁸ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », OC I, p. 406.

¹¹²⁹ Voir ci-dessus, p. 238 *sqq.*

¹¹³⁰ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 409.

¹¹³¹ Camille Mauclair, « Ubu Roi », *Revue encyclopédique*, n° 172, 19 décembre 1896, p. 961.

¹¹³² Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », OC I, p. 412.

¹¹³³ Stéphane Mallarmé, « Bibliographie », *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 275 ; publié initialement dans *La Revue blanche*, n° 75, 15 juillet 1896.

l'alternative essentielle de l'être humain¹¹³⁴ ». Saint-Pol-Roux écrit des Monodrames qui exposent sur scène l'intérieur d'un crâne, l'action n'étant qu'une allégorie de la vie de l'esprit. L'omniprésence d'Ubu sur scène¹¹³⁵ peut conduire à lire *Ubu Roi* de cette manière ; Jacques Robichez note ainsi : « Symboliste, la pièce l'est sans doute parce que l'encombrant héros y tient toute la place et que les autres personnages s'effacent derrière lui¹¹³⁶. » *Les Polonais* avaient donc potentiellement la forme d'un drame symboliste.

Toutes ces théories relèvent de l'idéalisme de l'espace littéraire symboliste et de l'illusionnisme prôné par Villiers de l'Isle-Adam : la représentation n'est destinée à être qu'un point de départ pour l'imagination du spectateur, qui crée le seul spectacle véritable : « les toiles ridicules des parades foraines deviennent pour les spectateurs complices les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. *La parole crée le décor comme le reste*¹¹³⁷. » Les idées de décontextualisation, d'effacement des contingences et de suggestion des théories théâtrales symbolistes sont donc utilisées par Jarry pour imposer une pièce potachique sur scène ; ses théories théâtrales, loin d'être originales, sont des décalques de celles de ses contemporains, qu'il répète pour légitimer sa pièce. On peut se demander jusqu'à quel point son programme était sincère : le radicalisme de ses positions est peut-être à mettre surtout au compte de sa volonté de provoquer le scandale d'Ubu.

d. Dispositifs de recontextualisation.

Jarry construit donc le champ d'interprétation d'*Ubu Roi* pour en faire une pièce polysémique, ouverte à toutes les interprétations, en l'inscrivant dans le contexte du théâtre symboliste, de son refus du naturalisme et de son idéalisme. Les opérations par lesquelles Jarry transforme la campagne de publicité de sa pièce en un dispositif externe de diffraction sémantique sont résumées dans son explication du nom d'Ubu :

¹¹³⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, éd. cit., p. 221-222.

¹¹³⁵ Le « sujet de l'œuvre est Ubu lui-même, présent dans vingt-sept scènes sur trente-trois. Le drame est centré sur son unique personne si l'on admet avec nous que la mère Ubu, qui témoigne des mêmes ambitions, lui est consubstantielle, ainsi que la trinité palotine » (Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 48).

¹¹³⁶ Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, éd. cit., p. 360.

¹¹³⁷ Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 181.

Je ne sais pas ce que veut dire le nom d'Ubu, qui est la déformation en plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant : *Ybex* peut-être, le Vautour¹¹³⁸.

On retrouve ici trois opérations fondamentales du colin-maillard cérébral :

- L'indétermination : « Je ne sais pas ce que veut dire le nom d'Ubu ». Jarry ne livre pas de sens précis à son œuvre, malgré l'affirmation selon laquelle « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus¹¹³⁹ ». Jarry assure l'indétermination du sens de sa pièce en refusant les interprétations sociales qui avaient été proposées à l'époque de la parution de la pièce : « *Ce n'est pas* exactement Monsieur 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, etc¹¹⁴⁰. »
- L'abstraction : « Ubu, qui est la déformation en plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant ». Jarry réaffirme le principe de déformation créatrice : le créateur véritable est un abstracteur qui détruit les éléments contingents pour proposer une version plus dense et plus cohérente de la réalité. Hébert¹¹⁴¹, le « prototype » d'Ubu, n'existe plus que sous une forme absolue, ses caractères accidentels ont été effacés selon une méthode caractéristique de l'imagination enfantine : « 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 professeurs¹¹⁴². » Le professeur de physique est devenu une marionnette.
- L'exaptation : « *Ybex* peut-être, le Vautour ». Fidèle au principe du colin-maillard cérébral, Jarry indique au lecteur des sens « inattendus, postérieurs et contradictoires¹¹⁴³ ». Ubu, n'ayant aucun sens, peut tout signifier ; il suffit d'interpréter ce signifiant vide, et Jarry, en montrant l'exemple, invite ses spectateurs à prendre l'initiative de l'interprétation : « vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache

¹¹³⁸ Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.

¹¹³⁹ Alfred Jarry, « Lintéau », *Les Minutes de sable mémorial*, OC I, p. 172.

¹¹⁴⁰ Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.

¹¹⁴¹ Sur Félix Hébert, voir PB, p. 61-63.

¹¹⁴² Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.

¹¹⁴³ Alfred Jarry, « Lintéau », *Les Minutes de sable mémorial*, OC I, p. 172.

d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde¹¹⁴⁴. »

Ces affirmations participent à la décontextualisation de la pièce et à sa transposition sur une scène idéaliste. Jarry assure même la coopération interprétative de ses spectateurs par une forme de démarcation du prologue de *Gargantua* de Rabelais, niant toute intention allégorique pour provoquer une sorte de paranoïa interprétative : « Si diverses satires se laissent voir, le lieu de la scène en fait les interprètes irresponsables¹¹⁴⁵. »

Mais pour les rares spectateurs qui connaissent bien son œuvre, Jarry livre également les éléments d'un jeu de mise en réseau avec les thèmes et les images de ses textes précédents. Tout d'abord par les noms héraldiques des Palotins, qui renvoient à *César-Antechrist* et à l'inscription de la pièce au sein de ce dispositif de miroirs ; mais également par des détails du décor qui rentrent en résonance avec l'univers des *Minutes de sable mémorial* — décor reconstitué par Henri Béhar à partir des divers comptes rendus de la pièce :

[...] côté cour, un paysage torride avec un palmier autour duquel s'enroule un gigantesque boa ; au fond, un terrain vallonné planté de maigres arbustes, dominé par un soleil d'hiver, et sur lequel tombe la neige ; on entrevoit une fenêtre surmontée de hiboux ; au centre, une cheminée ornée d'une pendule et de deux candélabres s'ouvre à deux battants pour les acteurs ; côté jardin, un lit drapé de rideaux jaunes s'accompagne de l'indispensable pot de chambre ; sur le côté, un gibet supporte le squelette d'un pendu¹¹⁴⁶.

On reconnaît le serpent récurrent dans les *Minutes*, et certains décors de « Haldernablou¹¹⁴⁷ » : la chambre aux hiboux et au squelette n'a pas de raison d'être dans *Ubu Roi*, si ce n'est pour inscrire cette pièce dans le réseau des images de l'œuvre de Jarry. Ainsi, de la même manière que les *Minutes* utilisent certains éléments comme des jalons en attente de signification et des syllepses possibles, le décor d'*Ubu Roi* semble promettre aux spectateurs une cohérence supérieure par la multiplication d'indices.

¹¹⁴⁴ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' «Ubu Roi» », OC I, p. 399.

¹¹⁴⁵ Alfred Jarry, « Autre présentation d'Ubu Roi », OC I, p. 402.

¹¹⁴⁶ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 71.

¹¹⁴⁷ « Une chambre chez Haldern. Deux chevèches dans une cage » (Alfred Jarry, « Haldernablou », Mn, OC I, p. 216) ; « La chambre de Haldern. — Mur de gauche : sur un poêle blanc, dans une niche, une tête de mort monumentale » (OC I, p. 222).

e. *Ubu Roi*, une pièce symboliste.

La campagne de présentation d'Ubu par Jarry vise donc entièrement à persuader son public du caractère symboliste de sa production. Une fois de plus, il utilise les conditions de communication symbolistes pour transformer la valeur d'un texte. Il en respecte les grands principes (singularité du lecteur, œuvre abstraite et en puissance, retrait de l'auteur¹¹⁴⁸ — rappelons que Jarry se farde abondamment pour faire son discours de présentation le soir de la représentation, se faisant lui-même pantin par une diction saccadée¹¹⁴⁹) pour métamorphoser une pièce potachique en un chef-d'œuvre de suggestion qui doit être interprété selon les mêmes critères que les œuvres de Maeterlinck ou d'Ibsen.

Le texte du programme de l'Œuvre, distribué lors de la représentation, confirme cette analyse en présentant le personnage d'Ubu comme l'incarnation de toutes les valeurs reniées par le symbolisme ; comme si le Maître des Phynances était un miroir inversé de son public, une synthèse de tout ce que refusaient les écrivains symbolistes :

Ubu parle souvent de trois choses, toujours parallèles dans son esprit : la *physique*, qui est la nature comparée à l'art, le moins de compréhension opposé au plus de cérébralité, la réalité du consentement universel à l'hallucination de l'intelligent, Don Juan à Platon, la vie à la pensée, le scepticisme à la croyance, la médecine à l'alchimie, l'armée au duel ; — et parallèlement, la *phynance*, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul ; tels producteurs de littérature selon le préjugé du nombre universel, vis-à-vis de la compréhension des intelligents ; — et parallèlement, la *Merdre*¹¹⁵⁰.

Ce passage fait d'Ubu une sorte de Zola essentiel, une idole naturaliste offerte aux critiques. Jarry réinterprète les éléments de son drame pour en faire des symboles des valeurs que rejette l'espace littéraire symboliste : le réalisme (la nature opposé à « l'hallucination de l'intelligent », seule réalité véritable) ; le démocratism (« l'armée » républicaine opposée au « duel »

¹¹⁴⁸ Il faut bien distinguer les actions de l'auteur réel de la posture auctoriale que ces actions construisent : malgré la multiplicité de ses interventions, il n'y a pas de contradiction à affirmer la disparition de l'auteur-Jarry, qui laisse l'initiative aux spectateurs.

¹¹⁴⁹ « La conférence se voyait *détournée* par Jarry de plusieurs façons : théâtralisation extrême, inintelligibilité voulue, aspect lamentable du personnage. » (PB, p. 269).

¹¹⁵⁰ Alfred Jarry, « Autre présentation d'Ubu Roi », OC I, p. 402.

aristocratique, le « consentement universel » à la vérité singulière des génies) ; le capitalisme et la médiatisation (l'argent comme preuve de médiocrité et de rabaissement au niveau de la foule opposé à la littérature d'initiés) ; enfin la merdre, matière que l'on reproche aux naturalistes de mettre en avant dans leurs œuvres. Il ne manque qu'un mot pour le définir, celui de Bourgeois, que Jarry se refuse à écrire — n'allant pas jusqu'à décrire sa pièce comme une allégorie. Il inscrit ainsi pleinement *Ubu Roi* dans le mouvement du théâtre symboliste et utilise les attentes de ses spectateurs pour créer l'œuvre, qui est moins le texte lui-même, assez indigent, que le mythe d'Ubu, qui ne peut vivre que des interprétations fournies par un public. *Ubu Roi* ne peut être joué que devant des spectateurs qui correspondent exactement à l'image du lecteur idéal de l'espace littéraire symbolisme : détaché des contingences, des contraintes sociales et politiques, tout entier contenu dans son Moi, il doit interpréter librement la pièce de Jarry en faisant jouer ses mécanismes herméneutiques, en multipliant les analogies. *Ubu Roi* n'est considéré que comme un potentiel de significations, un objet synthétique sur lequel on peut facilement projeter son esprit ; les articles de Jarry autour d'*Ubu Roi* jouent ainsi le rôle d'un « Linteau » *bis*.

3. Accepter les surinterprétations.

a. Du vide au plein : la monère se fait Mufle.

Les interprétations de la pièce qui suivent les représentations sont quasiment unanimes pour voir en Ubu une caricature de la bourgeoisie ; rares sont les critiques comme Henry Bauër qui, alors qu'il avait présenté la pièce le 23 novembre comme « un pamphlet philosophico-politique à gueule effrontée¹¹⁵¹ », explique au lendemain des représentations que l'œuvre était avant tout un prétexte à exercer l'imagination des spectateurs, une potentialité vide de sens : « Comment certains spectateurs ne comprenaient-ils pas qu'Alfred Jarry se moquait de lui et de nous, qu'il offrait un canevas où chacun avait de quoi broder sa joie, où tout le monde pouvait concerter en folie¹¹⁵² ? » Les autres critiques voient dans Ubu une incarnation du Mufle, à l'instar de Catulle Mendès, souvent cité, qui résume bien la manière dont on a interprété le personnage de Jarry :

¹¹⁵¹ Henry Bauër, « Ubu Roi », *L'Écho de Paris*, jeudi 23 novembre 1896, p. 1.

¹¹⁵² Henry Bauër, « Les Premières Représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896, p. 3.

Fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagheuz, de Mayeux et de Joseph Prudhomme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Torquemada et du juif Deutz, d'un agent de la sûreté et de l'anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable¹¹⁵³.

On peut considérer ces critiques comme un échec de la programmation de la réception de sa pièce par Jarry : *Ubu Roi*, situé Nulle Part, potentialité absolue, se résume à une caricature du Bourgeois. Cette restriction de sens peut être expliquée par plusieurs facteurs, dont l'incarnation d'Ubu par Gémier, qui joue simultanément à l'Odéon dans *La Révolte* de Villiers un bourgeois caricatural, et qui a peut-être interprété son rôle dans ce sens : « Gémier jouait le rôle de Félix ; il s'y est montré excellent, d'une maîtrise parfaite, caricatural avec mesure, bonhomme et bonhomme *qui a raison* contre Élisabeth, selon le mot terrible de Villiers ; car tous deux ont raison l'un contre l'autre, mais un seul a raison de l'autre et c'est Félix, c'est-à-dire toute l'Épaisseur Bourgeoise¹¹⁵⁴. » En tout cas, Jarry n'assume pas dans un premier temps les lectures politiques de sa pièce : s'il remercie, le soir de la première, « Messieurs Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain et Bauër » pour leurs articles critiques (celui de Mendès vient de paraître le soir même dans *Le Journal* daté du 11 décembre), il avoue que « leur bienveillance a vu le ventre d'Ubu gros de plus de satiriques symboles qu'on ne l'en a pu gonfler pour ce soir¹¹⁵⁵. » Comme l'explique, en paraphrasant Jarry, Romain Coolus dans son compte rendu de la pièce, le Père Ubu « n'est ni Monsieur Thiers, ni le Bourgeois essentiel, ni le général Boulanger, ni Francisque Sarcey, ni vous, ni moi, ni personne : c'est le père Ubu, c'est-à-dire un épouvantail destiné à terroriser les petits garçons¹¹⁵⁶. » D'une certaine manière, ces interprétations incarnent tout ce que Jarry voulait éviter : des sens figés, délivrés par des autorités critiques qui imposent au public une lecture précise de la pièce.

Mais, dès le numéro du 1^{er} janvier 1897 de *La Revue blanche*, Jarry revient sur sa position et valide l'identification d'Ubu au Bourgeois :

¹¹⁵³ Catulle Mendès, « Ubu Roi », *Le Journal*, 11 décembre 1896, p. 2.

¹¹⁵⁴ Romain Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, t. XI, n° 85, 15 décembre 1896, p. 570.

¹¹⁵⁵ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », OC I, p. 399.

¹¹⁵⁶ Romain Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1^{er} janvier 1897, p. 38.

J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices ; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté¹¹⁵⁷ [...].

Ubu cesse d'être un être germe en devenir pour incarner pleinement la foule ; son vide n'est plus promesse de sens mais réalisme plat ; là où Jarry le présentait comme une image de l'œuvre parfaite, ronde et omnipotente, il devient un miroir du public bourgeois, le « Mufle » (OC I, p. 416). Le revirement de Jarry crée une certaine incohérence dans son discours critique : alors que sa présentation, le soir de la première, rendait équivalent le vide et le plein, comparant « les œuvres rudimentaires aux plus parfaites » et faisant d'Ubu le réservoir de « multiples allusions¹¹⁵⁸ », « Questions de théâtre » identifie la simplicité d'Ubu avec celle de la foule, considérée comme « un aliéné par défaut (un idiot, disent les hommes de science), dont les sens sont restés si rudimentaires qu'elle ne perçoit que des impressions immédiates [...] Le progrès pour elle est-il de se rapprocher de la brute ou de développer peu à peu ses circonvolutions cérébrales embryonnaires¹¹⁵⁹ ? » Ceci le conduit à identifier les nobles décervelés par Ubu avec les rares défenseurs de la pièce : la foule « est assez inoffensive, malgré qu'elle soit le nombre, parce qu'elle combat l'intelligence. Ubu n'a pas décervelé tous les nobles » (OC I, p. 417).

b. L'interprétation créatrice.

Comment expliquer le revirement de Jarry, qui accepte finalement de considérer Ubu comme une simple allégorie du Bourgeois essentiel, et non plus un vide plein de potentialités sémantiques ? Une fois encore, Jarry pratique la technique du colin-maillard cérébral, en assumant après-coup une interprétation qu'il n'avait pas entièrement prévue et en l'autorisant par son discours. Car la création véritable, comme le note Jarry, a lieu dans la salle, au moment de l'interprétation, par un travail collectif : le « théâtre du petit nombre [...] n'est ni fête pour son public, ni leçon, ni délassement, mais action ; l'élite participe à la réalisation de la création

¹¹⁵⁷ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 416.

¹¹⁵⁸ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », OC I, p. 399.

¹¹⁵⁹ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 417.

d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir de Dieu et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair¹¹⁶⁰. » Comme l'analyse Patrick Besnier, Jarry « met en scène les réactions des spectateurs » (PB, p. 271-272). C'est pourquoi la création relève ici de la performance ou de l'événement : lorsque Jarry livre *Ubu Roi* détaché de *César-Antechrist* à un public choisi qui correspond à la communauté restreinte du symbolisme, il opère un coup de force. Le but de la représentation est de donner un sens à un fragment de son œuvre qui n'en possède pas. Autrement dit, le sens d'*Ubu* n'est pas prévu, mais l'auteur peut cautionner les interprétations qui en seront faites pour délimiter l'unité de ses œuvres complètes. Henri Béhar faisait déjà cette hypothèse, imaginant un Jarry machiavélique qui a « tendu ses filets non pas pour se gausser du public, mais pour voir quelles réactions seront suscitées par son entreprise et considérer que là sera l'œuvre définitive. L'opération reviendrait à élaborer un projet artistique en deux temps, nécessitant, en quelque sorte, une collaboration collective¹¹⁶¹ ». Notons que la pratique du théâtre de l'Œuvre, qui consistait à représenter des pièces étrangères ou anciennes détachées de leur contexte et réinterprétées à la lumière d'une conférence préalable, comme celle de Laurent Tailhade pour *Un Ennemi du peuple* d'Ibsen, relevait déjà du même esprit : c'est le système même de communication symboliste qui autorise ce genre d'échafaudages conceptuels¹¹⁶².

Il faut remarquer que Jarry recule ici sur l'autorité préalable de celui qui a prévu toutes les interprétations possibles de son œuvre : il affiche complètement à présent sa conception *événementielle* de la création littéraire, acceptant d'autoriser rétroactivement l'effet de sa pièce, l'intention de l'auteur venant *a posteriori* justifier son texte à partir des interprétations qui en ont été faites. Loin de cautionner l'existence d'une vérité littéraire intemporelle, il conçoit la création sur le mode du devenir ; les théâtres à côté, à l'avant-garde artistique, doivent eux-aussi prendre en compte le caractère évolutif du champ artistique : « Dans quelques autres années on se sera approché plus près de la vérité en art, ou (si la vérité n'est pas, mais la mode) on en aura découvert une autre, et ces théâtres seront bien dans tout le mauvais sens réguliers, s'ils ne se souviennent que leur essence est non d'être mais de devenir¹¹⁶³. » Jarry ne se contente

¹¹⁶⁰ Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », OC I, p. 412.

¹¹⁶¹ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 39.

¹¹⁶² Jacques Robichez rappelle que l'interprétation des pièces pouvait être modifiée par les programmes et conférences (*Le Symbolisme au théâtre*, éd. cit., p. 239-240).

¹¹⁶³ Alfred Jarry, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », OC I, p. 414.

pas d'appliquer cette théorie de la création littéraire aux seules pièces de théâtre : toute œuvre écrite participe de la même dynamique de rétroaction ; l'événement quitte la sphère du spectacle vivant ou de la performance pour devenir la condition de toute œuvre artistique, toujours prise dans un temps différent du temps linéaire de l'histoire.

c. Le devenir d'Ubu : l'ouverture d'un nouvel espace littéraire.

Cette pratique a de lourdes conséquences sur toute la carrière littéraire de Jarry : en acceptant les interprétations d'*Ubu Roi*, en se présentant comme l'auteur d'une farce satirique sur la bourgeoisie, Jarry modifie en profondeur le champ d'interprétation de tous ses textes et de l'ensemble de son œuvre passée et à venir. Comme l'explique Patrick Besnier, « Jarry entre dans l'histoire comme auteur d'*Ubu* », et la réception des *Jours et les Nuits*, qui paraît quelques mois après les représentations de sa pièce, est parasitée par la nouvelle posture auctoriale de Jarry :

Les premiers comptes-rendus paraissent en juillet dans deux revues importantes : le *Mercur de France* et *L'Ermitage*. Ces articles de Rachilde et Henri Ghéon traduisent le même malaise : leurs auteurs ne reconnaissent pas Ubu et s'en plaignent, ne le trouvent pas vraiment et demeurent étonnés... Le malentendu commence donc ici, le personnage d'Ubu brouille déjà la lecture de l'œuvre de Jarry. [PB, p. 306]

Selon la métaphore spatiale de Jarry, *Ubu Roi* fait de son auteur un satellite, non plus de Mallarmé ou de Gourmont, mais d'un Laurent Tailhade par exemple (à qui Jarry avait envoyé un exemplaire sur grand papier d'*Ubu Roi*, PB, p. 234). Les lecteurs de ses œuvres s'attendent désormais à une certaine verve rabelaisienne, à de l'humour, à un ton satirique. Cette mésinterprétation de son œuvre lui ouvre un nouvel espace d'écriture qu'il investira avec les *Almanachs du Père Ubu*, puis, au sein de *La Revue blanche* après 1900, avec *Ubu enchaîné* (qui porte un message politique assez clair) et la série des *Gestes*, mais aussi avec ses tentatives de théâtre mirlitonesque et d'opérettes. Ses nouvelles fréquentations (Bonnard, Terrasse, Vollard...), la bienveillance des Natanson qui appréciaient l'humour d'*Ubu Roi*¹¹⁶⁴, conduisent

¹¹⁶⁴ D'après Mallarmé, qui écrit à Jarry : « on s'est trop pénétré, ici, chez les Natanson et à part moi, de cette œuvre exceptionnelle, déclamée à haute voix, lue de tout esprit, pour en rien savoir écrire » (Stéphane Mallarmé,

à une modification de l'espace littéraire restreint de Jarry. Il n'y a pas uniquement dès lors un masque Ubu qui modifie ses relations à autrui ; il y a surtout un passage d'un espace littéraire à un autre qui produit un décalage entre la posture auctoriale construite par Jarry avec les *Minutes* et *César-Antechrist* et celle qui est désormais la sienne. Il y a donc un échec de Jarry à faire d'Ubu une pièce symboliste : s'il réussit à légitimer son œuvre, c'est au prix d'un changement d'espace littéraire. Jarry ne prend pas immédiatement conscience des implications de cette représentation : *Les Jours et les Nuits*, *L'Amour en visites*, *L'Amour absolu* fonctionnent encore dans l'espace littéraire symboliste, alors même qu'il se transforme et disparaît.

« Lettre à Alfred Jarry », 27 ou 28 octobre 1896, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, coll. folio classique, 1995, p. 631).

III. LE RÉEL ET LE VIRTUEL.

Comme on l'a vu, le modèle herméneutique symboliste tend à construire une vision hallucinatoire de la réalité : reprenant le surnaturalisme du romantisme, il conduit à une valorisation du monde spirituel que l'artiste singulier projette sur la réalité commune¹¹⁶⁵. Jarry reprend ces théories à son compte ; si elles sont relativement peu exposées dans les *Minutes*, elles forment le soubassement conceptuel du *Vieux de la Montagne* en 1896. La pataphysique peut elle-même être conçue comme une science du surnaturalisme et de l'hallucination :

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, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité. [GOF, OC I, p. 668]

La pataphysique se présente comme un refus de la réalité, qui n'est, selon les doctrines idéalistes, que le résultat d'un consensus : « Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule [...]. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible » (OC I, p. 669). À cet univers simplifié, résultat de la vision d'une « foule [...] trop grossière » (OC I, p. 669), Jarry oppose un « univers supplémentaire à celui-ci », un univers composé des « exceptions » que sont les réalités supérieures créées par les génies déformateurs ; et la navigation du *Faustroll* peut-être analysée comme un exposé scientifique des divers univers possibles produits par les artistes qu'il admire.

Les critiques de Jarry ont conscience de l'importance de cette doctrine : « Jarry rejects (in literature at least) exterior reality as created by God in favor of "reality" as *he* would have created it¹¹⁶⁶. » Son projet consiste à « parvenir par l'intelligence à transformer l'implacable pesanteur du monde pour le maîtriser. Telle est l'ambition de la Pataphysique » (PB, p. 300). La « pensée centrale de son système philosophique [est] la croyance que l'homme, par sa propre volonté, est capable de surmonter les contingences en se construisant un monde de

¹¹⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 121 *sqq.*

¹¹⁶⁶ « Jarry rejette (au moins en littérature) la réalité extérieure telle qu'elle a été créée par Dieu en faveur de la "réalité" telle que lui l'aurait créée » (HK, p. 93 ; je traduis).

doublure à l'intérieur de sa propre conscience¹¹⁶⁷. » Ainsi, « chez Jarry, l'art est toujours transfiguration du réel, transcription et mise en scène d'une expérience initiale » (HB, p. 35). On retrouve ici le problème de la réappropriation de ses influences et du refus de la contingence : la pataphysique comme méthode hallucinatoire est encore une réponse au dilemme entre Être et Vivre.

Les théories de Jarry découlent de l'opposition systématique entre réalité et fiction, entre foule et artistes, entre sens réel et sens figuré. Cette opposition est particulièrement lisible dans la présentation d'*Ubu Roi* parue dans *La Critique* le 20 décembre 1896¹¹⁶⁸. Comme on l'a déjà vu, Jarry définit ici le symbolisme par opposition au naturalisme ; il construit le champ d'interprétation de sa pièce sur des bases essentiellement idéalistes, posant une opposition nette entre d'un côté la nature, l'incompréhension, la démocratie, le sensualisme, qui relèvent de la *réalité*, et de l'autre l'art, l'intelligence, l'aristocratie, l'idéalisme, qui relèvent de l'*hallucination*. L'art consiste à effacer les éléments contingents pour proposer une réinterprétation hallucinatoire de la réalité ; le créateur de génie est capable de voir simultanément le réel et le virtuel, tout comme César-Antechrist : « Moi seul peux percevoir ces choses, car je suis né pour la domination et je vois tous les mondes possibles quand j'en regarde un seul » (OC I, p. 330). L'opposition entre le réel et le virtuel, entre le monde commun et l'univers singulier de l'artiste, devient un modèle textuel puissant qui informe les écrits de Jarry, particulièrement *Les Jours et les Nuits*, *L'Amour en visites* et *L'Amour absolu*.

A. LES JOURS ET LES NUITS : RÉÉCRIRE LE QUICHOTTE.

Les Jours et les Nuits, comme son titre l'indique et comme on l'a souvent remarqué, est un roman fondé sur un modèle textuel binaire. Cette binarité n'est plus celle de la simple opposition, des allers et venues du pendule du temps que l'on pouvait décrire dans *César-Antechrist*, mais celle d'une forme de transposition : les jours et les nuits, la réalité et les rêves, ne se suivent pas, mais coexistent dans l'esprit du personnage principal, Sengle. Comme *Le Vieux de la Montagne*, *Les Jours et les Nuits* fonctionnent selon le principe de l'hallucination, qui transfigure le réel tout en le maintenant sous le regard. Si la forme du livre impose une

¹¹⁶⁷ Linda Klieger Stillman, *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, York (South Carolina), French Literature Publications Company, 1980, p. 63.

¹¹⁶⁸ Voir ci-dessus, p. 475.

progression linéaire, et une structure binaire, nous verrons que Jarry fait également usage du modèle du réseau pour en permettre une lecture acentrée et délinéarisée.

Beaucoup a déjà été dit sur ce roman ; le Collège de 'Pataphysique lui a consacré quatre livraisons de ses *Monitoires*, réunies dans un important *Essai d'iconologie documentaire (é plus) pour enluminer, illuminer é scientifiquement enténébrer les clartés é les obscurités du roman d'un déserteur d'Alfred Jarry*¹¹⁶⁹. Le sous-titre, « roman d'un Déserteur », livre le principe de structuration du livre, celui de la production d'hallucinations qui permettent à Sengle de s'abstraire de la vie militaire, de superposer à la réalité banale son hallucination triomphante, celle d'un être singulier¹¹⁷⁰, aristocratique, qui partage les valeurs de la communauté interprétative symboliste. Sengle cherche tous les moyens d'éviter l'assimilation à la foule amorphe des conscrits, l'armée étant décrite comme une vaste machine d'éradication de la singularité, l'uniforme symbolisant l'effort vers une « différenciation moins visible » (OC I, p. 752). Comme le résume Patrick Besnier, c'est « la chronique des petits et grands miracles qui permettent au héros, Sengle, de n'être pas complètement détruit par les horreurs du service militaire ; il apprend à *déserrer* par tous les moyens, le rêve, le haschisch, l'exploration de la mémoire, la croyance religieuse, [...] la maladie feinte ou réelle¹¹⁷¹ ». Mallarmé, qui a discuté du livre avec Marcel Schwob, résume admirablement la méthode du roman dans la lettre de remerciement qu'il envoie à Jarry : « les tons sont posés vifs et frais, puis tout se transpose infiniment dans le rêve¹¹⁷² ».

Il faut placer au centre du dispositif de ce texte un élément souvent commenté de manière allusive : la référence à *Don Quichotte*, qui fournit la matière d'un chapitre et plusieurs citations et allusions. Or nous verrons que le *Quichotte* peut être considéré comme l'un des

¹¹⁶⁹ Collège de 'Pataphysique, « *Les Jours et les Nuits* » : *Essai d'iconologie documentaire (é plus) pour enluminer, illuminer é scientifiquement enténébrer les clartés é les obscurités du roman d'un déserteur d'Alfred Jarry*, Rilly-la-Montagne, Cymbalum pataphysicum, 1992.

¹¹⁷⁰ Sengle dérivant de *Singulum*, comme le signale Jarry en note en première page du roman (OC I, p. 747).

¹¹⁷¹ PB, p. 299. Il est intéressant de constater que Valéry, lors de son service militaire, connaît une expérience semblable de dédoublement spirituel et de désertion psychique : « Moi, durant cette année de service, le dimanche et toutes les fois que j'ai deux heures libres, je m'enferme avec des livres et mes chers feuillets et il me semble fuir hors de mon métier dans le royaume des rêves... / Bien curieux ce dédoublement d'âme qui me fait sans cesse passer d'un pôle à l'autre même à l'exercice, même en route, même dans la chambrée. » (note inédite du cahier *Nuances d'âme*, 1890, reproduite dans Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 55).

¹¹⁷² Stéphane Mallarmé, « Lettre à Alfred Jarry » (septembre 1897), dans *Correspondance*, t. IX, Gallimard, 1983, p. 263, n° MMDXX.

modèles textuels principaux des *Jours et les Nuits*, lui fournissant son principe de transposition de la réalité dans le rêve, sa structure binaire et même la forme de sa narration.

1. Modèle binaire : le rêve et la réalité.

Henri Béhar a déjà étudié la forme particulière de récit onirique des *Jours et les Nuits* (HB, p. 201-212) ; je renvoie donc le lecteur à son étude pour plus d'informations. J'étudierai ici l'hallucination comme l'une des réponses au grand problème posé par « Être et Vivre », celui des relations de l'esprit avec « l'Extérieur », pour reprendre le terme que Jarry utilise dans son roman (OC I, p. 793). La question est de savoir comment conserver l'intégrité de son Moi dans les conditions dégradantes du service militaire : « Il y a deux instincts de conservation, le noble et l'ignoble. L'instinct noble est l'instinct de conserver son moi et de maintenir son individualité impénétrable aux forces extérieures » (OC I, p. 763). Jarry, conformément à l'illusionnisme symboliste, propose une échappée dans un univers supplémentaire qui se superpose à la réalité pour lui donner un sens nouveau.

a. Les formes de l'hallucination.

Jarry pose précisément le principe hallucinatoire de son roman dans le chapitre « Pataphysique » :

Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée (mais nous en sommes tous là, et il n'est pas sûr du tout qu'il y ait une différence, même de temps, entre la pensée, la volition et l'acte, cf. la Sainte Trinité), qu'il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille ; et perfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il ne voyait pas pourquoi ne pas dire : l'hallucination est une perception fausse, ou plus exactement : *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue* (*souvenue* quelquefois, ce qui est la même chose). [OC I, p. 794]

On a souvent remarqué qu'il fait ici allusion aux cours de philosophie de Bergson, plus précisément à un sujet de dissertation¹¹⁷³, confondant Taine et Leibniz. Mais derrière Bergson se cache sans doute Gourmont, avec qui Jarry est désormais brouillé, mais qui continue à l'influencer. Dans *Sixtine*, Entragues connaît des hallucinations volontaires qu'il ne distingue pas de la réalité : « la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie. Vraie ou fausse, pour moi, cela est bien indifférent, je ne m'en inquiète guère¹¹⁷⁴. » C'est sans doute à Gourmont plus qu'à Jarry¹¹⁷⁵ qu'il faut attribuer la lecture de Taine, qui écrit dans *De l'intelligence* : « Ainsi notre perception extérieure est une hallucination du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et, au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fausse, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*¹¹⁷⁶. » Jarry utilise également l'ouvrage d'Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*¹¹⁷⁷, cité par Taine et conseillé par Bergson lors de ses cours¹¹⁷⁸, ouvrage qui tend à confondre toutes les formes d'hallucination (rêve, folie, drogue).

Sengle projette sur la réalité des hallucinations volontaires ; on peut le rapprocher du mangeur d'opium décrit par De Quincey (adapté par Baudelaire), semblable à l'enfant capable de « créer, sur la toile féconde des ténèbres tout un monde de vision bizarre » :

Midas changeait en or tout ce qu'il touchait, et se sentait martyrisé par cet ironique privilège. De même le mangeur d'opium transformait en réalités inévitables tous les objets de ses rêveries¹¹⁷⁹.

¹¹⁷³ Voir Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cité, p. 46-47. Le Collège de Pataphysique reproduit de nombreux passages de ce cours dans son *Essai d'iconologie documentaire*, éd. cit., p. 117-121.

¹¹⁷⁴ Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890, p. 66. D'une certaine manière, avec *Les Jours et les Nuits*, Jarry réécrit *Sixtine* sur le mode adelphique, c'est-à-dire homosexuel (OC I, p. 769) ; mais on peut aussi, comme Ben Fisher, signaler les similitudes de son roman avec *La Princesse des ténèbres* de Rachilde, parue en 1895 et élue ensuite parmi les livres pairs du Docteur Faustroll. Voir Ben Fisher, « The Companion and the Dream : Delirium in Rachilde and Jarry », *Romance Studies*, n° 18, summer 1991, p. 33-41.

¹¹⁷⁵ HB, p. 201.

¹¹⁷⁶ Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), t. II, L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2005, p. 411.

¹¹⁷⁷ L.-F.-Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, troisième édition revue et considérablement augmentée, Didier, 1865. Voir HB, p. 201 *sqq.*

¹¹⁷⁸ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 188.

¹¹⁷⁹ Charles Baudelaire, « Un mangeur d'opium », *Les Paradis artificiels*, dans *Cœuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 480.

De Quincey subit des formes de transfiguration de ses propres rêveries opiacées, les mots « *Consul Romanus* » entraînant la juxtaposition d'un décor et de costumes romains sur une scène préexistante appartenant à l'histoire anglaise, selon une logique onirique : « par la *logique* particulière qui gouverne les éléments du sommeil, deux éléments historiques très distants se juxtaposent dans son cerveau de la manière la plus bizarre¹¹⁸⁰ ». Il arrive à Sengle de subir des hallucinations : dans « Azur déboucle Azor », c'est une overdose de caféine qui provoque la projection de sa « vision vitrée » au-devant de lui ; les expériences chimiques de Nosocome auxquelles il assiste sont alors traduites comme une scène d'alchimie par le regard déréalisant de l'intoxiqué (OC I, p. 786). Mais le plus souvent, Sengle produit ces hallucinations sur commande ; il s'auto-hypnotise avec les mots mêmes de De Quincey, « Consul romanus », niant l'horreur de la « cour des Miracles » dans laquelle il est tombé en la transformant en scène romaine (OC I, p. 775). Ce jeu avec l'hallucination a ses risques, et la folie de Sengle, à la fin du roman, peut être interprétée comme l'emprisonnement de son esprit dans l'univers second de l'hallucination (OC I, p. 835).

En systématisant le principe de l'hallucination, Jarry définit un modèle textuel ambigu, dans la mesure où chaque épisode de son roman peut être considéré à la fois comme une expérience réelle ou comme un simple récit onirique. L'hallucination devient un dispositif de déréalisation du discours : tout élément devient suspect pour le lecteur, obligé de construire un champ d'interprétation instable, sans cesse susceptible d'être remis en cause par la narration. Les premiers chapitres du Livre I, qui content les exploits sexuels de Sengle et de Valens et une promenade à vélo avant le conseil de révision, sont mis en doute par Sengle même au début du Livre II :

Sengle n'était pas bien sûr que son frère Valens eût jamais existé. Il se souvint bien d'une orgie d'étudiants ensemble, et d'une promenade cyclique, la veille du conseil de révision [...]. C'était tout à fait comme cela qu'il se figurait l'harmonie céleste des sphères. [OC I, p. 767]

¹¹⁸⁰ *Idem*, p. 481-482. Voir Maurice Saillet, « Jarry et la peur de l'amour » et « Consul Romanus », dans *Sur la route de Narcisse*, Mercure de France, 1958, p. 83-94.

Il en est de même de l'épisode de la fuite vers le nord, qui n'est qu'un rêve, provoqué par l'analogie entre les cloisons qui séparent les lits dans le dortoir de Sengle et celles des voitures ferroviaires :

La cloison de bois sombre entre les bat-flancs le dominait, comme des mangeoires d'écurie ou des portières de wagons de troisième classe. Des mains obscures secouaient par leurs vitres des harnais puants dont il ne savait pas le nom. Le train roula vers des Amiens et des Lille... [OC I, p. 753]

Le personnage bien réel du fourrier qui réveille Sengle de sa désertion onirique apparaît d'abord, selon l'isotopie du rêve, comme un « gendarme belge » (OC I, p. 754). Tout élément du discours est susceptible d'une double interprétation, réelle ou illusoire ; comme dans les *Minutes*, Jarry parvient à provoquer une disponibilité des signes de son roman en posant leur caractère polysémique.

b. Structuration binaire.

À cette opposition entre le jour et la nuit correspond une structuration binaire du roman, qui incite le lecteur à construire un modèle textuel fondé sur un régime d'oppositions systématiques. Le livre peut en effet être conçu selon un modèle en « tranches », qui rend compte structurellement de « l'alternance annoncée par le titre même du livre » (PB, p. 300). Les titres des premiers chapitres, à lire par antiphrase¹¹⁸¹, fonctionnent selon une logique d'alternance pendulaire, faisant se succéder « Premier jour », « Première nuit » et « Autre jour ». Revenant sur son roman, Jarry critiquera d'ailleurs ce système, qui lui semblera simpliste, réduisant *Les Jours et les Nuits* à un « livre bien mal fait mais où il y a quelques tranches bonnes¹¹⁸² ». L'*Essai d'iconologie documentaire* du Collège de 'Pataphysique propose un tableau de tous les événements du roman qui apparaissent de manière redoublée, ce qui permet de qualifier *Les Jours et les Nuits* de « roman **cyclique**¹¹⁸³ ».

¹¹⁸¹ En effet, « Premier Jour » est le récit d'une nuit, comme « Première Nuit » celui d'un jour. Voir « *Les Jours et les Nuits* » : *Essai d'iconologie documentaire*, éd. cit., p. 214.

¹¹⁸² Alfred Jarry, « Lettre à Rachilde » (1^{er} mai 1907), OC III, p. 655.

¹¹⁸³ « Le double et son théâtre », Collège de 'Pataphysique, « *Les Jours et les Nuits* » : *Essai d'iconologie documentaire*, éd. cit., p. 213.

Le modèle textuel qui semble proposé au lecteur apparaît ainsi comme une adaptation de celui de *Don Quichotte* : on y retrouve un système binaire fondé sur l’alternance du rêve et de la réalité, l’idée de transfiguration du réel par l’hallucination, voire un principe narratif, celui de la quête vouée à l’échec. *Les Jours et les Nuits*, fondé sur un principe d’inversion de la hiérarchie entre rêve et réalité, est un *Don Quichotte* à l’envers¹¹⁸⁴ : don Quichotte meurt, guéri de sa folie, n’ayant pu rejoindre sa Dulcinée ; Sengle meurt, sombrant dans la folie, de s’être confondu avec son double idéal, Valens. Le concept de pataphysique peut donc se réduire dans cet ouvrage à une forme de quichottisme pratique, de méthode pour atteindre volontairement un état hallucinatoire semblable à celui du chevalier à la Triste Figure. La théorie de Sengle, selon laquelle l’univers n’est que la projection de son Moi à travers son regard¹¹⁸⁵, est une justification de la folie de don Quichotte, seule manière de survivre pour le génie singulier déplacé dans la foule : « Don Quichottisme un peu que la conception de ce grand moulin à vent, mais il n’y a encore que les imbéciles qui ne les connaissant que par la mouture. / Et Sengle avait dulcinifié ou déifié sa force » (OC I, p. 795).

2. *Modèle en réseau : le plan de l’absolu.*

La régularité de l’alternance entre rêve et réalité et le modèle textuel linéaire en balancier ne doit cependant pas masquer l’existence d’un autre modèle textuel dans *Les Jours et les Nuits*, modèle qui permet de créer un autre plan de cohérence qui traverse le roman de manière non réglée. Jarry explique d’ailleurs que l’alternance entre le jour et la nuit n’existe pas : « il n’y a ni nuits ni jours (malgré le titre de ce livre, ce qui fait qu’on l’a choisi) » (OC I, p. 794). Le dernier chapitre, conclusion ironique laissée à « Monsieur Prudhomme », dénonce l’idée banale selon laquelle « les contraires sont identiques » (OC I, p. 835) : la binarité n’est qu’un modèle textuel simpliste, celui que la foule adoptera pour la lecture du roman¹¹⁸⁶. À la discontinuité du découpage en chapitres, Jarry oppose un plan de cohérence atemporel qui est celui qu’atteint l’esprit parfait qui s’abstrait des contingences. Sur ce plan, les oppositions s’effacent pour présenter les objets et les événements de manière simultanée ou continue :

¹¹⁸⁴ Cette idée est déjà exprimée dans *l’Essai d’iconologie documentaire*, éd. cit., p. 114.

¹¹⁸⁵ Voir ci-dessus, p. 220 *sqq.*

¹¹⁸⁶ Rappelons que César-Antechrist se moque du Templier « qui croyait à la binarité des principes » (CA, OC I, p. 330).

Les corps (ou la foule) sont le discontinu. Les corps sont séparés par l'espace et se sentent solidaires. Car le discontinu périrait s'il ne tendait au continu. Mais le continu est le parfait, l'absolu, l'infini, car ces qualités sont équipollentes ; donc, de même qu'il ne peut y avoir deux infinis, qui se limiteraient, il ne peut y avoir qu'un continu. [OC I, p. 763]

L'« abrutissement militaire » même est conçu par Jarry comme une machine d'ascèse destinée à transformer le discontinu des conscrits en la continuité du corps d'armée :

Les ermites domptaient leur chair par la fatigue corporelle, par le jeûne et par la prière, qui détournait leur esprit vers Dieu. Les soldats sont soumis au labeur assidu, à la gamelle (l'eau est la boisson habituelle du soldat) et à l'astiquage. [OC I, p. 763-764]

L'être singulier doit tenter de résister à ce mouvement d'assimilation pour conserver l'unité de son Moi ; l'œuvre littéraire doit elle-même échapper à la discontinuité du modèle binaire, qui n'est que provisoire ; *Les Jours et les Nuits* proposent alors un autre modèle de configuration du sens, modèle qui n'est autre que celui du réseau déjà mis en place dans les *Minutes*.

a. Un autre plan de réalité.

On retrouve dans ce roman, au chapitre « Pataphysique », la définition d'une forme de création en absolu, qui permet à l'écrivain de redistribuer les éléments hétérogènes apportés par l'expérience en les rééquilibrant pour produire un texte synthétique et surdéterminé :

Sa force, expirée vers l'Extérieur, rentrait en lui drainant l'apport de combinaisons mathématiques. Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat. Lequel on pouvait anatomiser et atomiser indéfiniment, chaque molécule étant cristallisée selon le système de la masse, avec des hiérarchies vitalisantes, comme les cellules d'un corps. Des professeurs de philosophie chantent que cette similitude aux productions naturelles est du Chef-d'Œuvre. [OC I, p. 793-794]

Jarry produit ici, à l'attention de ses lecteurs, une sorte de résumé du « Linteau », démarquant le deuxième paragraphe de la préface des *Minutes* (OC I, p. 171). Il définit simultanément un

principe de création et de lecture, confirmant notre analyse de la pataphysique comme herméneutique créatrice¹¹⁸⁷. L'écrivain qu'il décrit met en œuvre la décontextualisation et la surdétermination déjà utilisées dans les *Minutes* : il synthétise son expérience en effaçant le contingent par le rêve, qui permet l'oubli, et produit un objet dont les éléments fragmentaires ont été reconfigurés selon une cohérence nouvelle, objet ouvert à toutes les interprétations. La pataphysique est encore une fois définie comme une méthode de réappropriation de l'hétérogène : l'Extérieur, figure de la multiplicité qui met en péril l'unité du génie, est reconstruit de manière automatisée par les « combinaisons mathématiques » de l'esprit en absolu, qui réduit par l'abstraction les éléments du réel à des linéaments.

Ce modèle met en place un plan de cohérence qui n'est pas soumis au principe de la linéarité ni à celui de la contradiction logique. Contrastant avec les oppositions pendulaires du jour et de la nuit, on peut remarquer dans *Les Jours et les Nuits* des phénomènes complexes d'analepses et de prolepses qui déconstruisent discrètement le modèle binaire et situent l'action véritable du roman dans un non-lieu atemporel. Dès le troisième chapitre du roman, Jarry joue de l'ambiguïté sémantique pour défaire la linéarité temporelle traditionnelle. Alors que les deux premiers chapitres, « Premier jour » et « Première nuit », se suivent chronologiquement au niveau du récit et constituent le début effectif de la narration, la datation du chapitre suivant, « Autre jour », pose problème :

Sengle libre est condamné à mort, et il sait la date. Et voici que vogue son lit de tôle blanche en forme de gondole. Sengle comme le roi oriental a le corps pris jusqu'à la ceinture dans une gaine [sic] de marbre noir, qui montera encore, et il lui souvient d'une promenade qu'il fit dans un bois avec son frère dans un état d'esprit tel que s'il avait pris du haschisch. [OC I, p. 749]

La description du corps de Sengle « pris jusqu'à la ceinture dans une gaine de marbre noir » correspond exactement avec l'épisode de l'intoxication de Sengle au nitrate d'argent dans le chapitre III du troisième livre, « Azur déboucle Azor » : « le bleu cyanique irradia de l'estomac à l'épiderme comme vers la circonférence du ciel un soleil noir » (OC I, p. 786). Comme le rappelle l'*Essai d'iconologie documentaire*, l'absorption de nitrate d'argent « donne à

¹¹⁸⁷ Voir ci-dessus, p. 375 *sqq.*

la peau une coloration “ardoisée” qui passe au “bleuâtre” avant de virer au noir¹¹⁸⁸ ». Cette scène est d’ailleurs elle aussi précédée d’une forme de navigation onirique dans un lit changé en embarcation : Sengle, sous l’emprise d’une forte dose de caféine, voit les lits des malades qui l’entourent comme un « horizon de mer » où les draps forment des vagues (OC I, p. 784). Une autre expérience de navigation sur un lit a lieu dans le chapitre « Consul romanus », reproduisant le souvenir d’une promenade en compagnie de Valens du chapitre « Autre jour » : « Le lit de prisonnier de Sengle emporté au courant du fossé nagoyer et dévoré par la petite arche du pont du champ, il marcha sur la route dorée avec Valens » (OC I, p. 778). Enfin, l’avant-dernier chapitre du roman, « Sur la route de Dulcinée », qui décrit la descente dans la folie de Sengle, peut être lu comme une synthèse de tous les éléments du roman (OC I, p. 834-835) : on y retrouve le souvenir de la promenade avec Valens (OC I, p. 778), le « rouge et bleu » du costume militaire (OC I, p. 784), les mares de Sainte-Anne (OC I, p. 797), la « plume sombre frisée » du voyage onirique vers le nord (OC I, p. 753), les têtes chinoises (OC I, p. 750), la « caféine bruissante sur la langue » (OC I, p. 784). Au centre de ce réseau d’éléments disparates apparaît une fois de plus l’image des lits d’hôpital formant une mer onirique, qui se superpose au masque de plâtre de Valens suspendu au mur de la chambre de Sengle :

La figure blanche était tout à fait celle d’une chambre d’hôpital, bossuée de lits candides, les narines semblaient le soulèvement de genoux joints, et le front était tiré sur l’âme comme une couverture blanche. [OC I, p. 834]

La scène du « rêve cyanique » semble articuler les éléments du texte selon une logique non linéaire. Elle propose en effet une expérience de voyage dans le temps, de régression jusqu’à l’état minéral que l’on peut faire correspondre à une identification temporaire de Sengle avec l’Être rigide décrit par Jarry dans « Être et vivre » : « L’absorption de l’ancêtre minéral le rapprochait de l’aïeul à un seul ventricule » (OC I, p. 786). Tous les événements hallucinatoires du roman entrent ainsi en corrélation sur ce plan de réalité supplémentaire atteint par Sengle lors de ses désertions psychiques : les chapitres « Autre jour », « Azur

¹¹⁸⁸ Collège de Pataphysique, « *Les Jours et les Nuits* » : *Essai d’iconologie documentaire*, éd. cit., p. 106.

déboucle Azor », « Sur la route de Dulcinée » ont lieu *simultanément*. Le lecteur est invité à construire un modèle textuel non linéaire en reliant tous les éléments du livre entre eux.

Pour aider le lecteur à produire cette interprétation suggestive du roman, *Les Jours et les Nuits* fournissent même un contre-modèle, dans le chapitre « Jusqu'à une date », présenté de manière très précise comme une collection d'événements qui n'ont pas été reconfigurés par la mémoire-oubli de Sengle, formant ainsi une séquence hétérogène :

Sengle cessa d'être actif, ce qui consistait pour lui à épier si l'Extérieur surnaturel s'occupait de lui construire ses œuvres, et prit conscience du temps par le discontinu des événements, sans lien que successif, qui défilèrent jusqu'à une bienheureuse date.

[OC I, p. 806]

Le chapitre aligne effectivement les événements, qui ne sont situés que les uns par rapport aux autres, se suivant sans précision de date : « Tel jour, un soir » ; « Tel jour, un matin » ; « Tel jour, une après-midi » ; « Telle nuit » (OC I, p. 806-811). « Jusqu'à une date » représente l'insertion, au sein même du roman, d'un chapitre fonctionnant selon le modèle passif de la juxtaposition ; au lecteur de se faire actif pour construire une interprétation plus riche de ce passage qui n'a pas été digérée par la mémoire-oubli.

b. « Les Propos des Assassins ».

Le plan de cohérence non linéaire des *Jours et les Nuits*, autorisant une lecture surdéterminante et simultanée de tous les éléments textuels, est mis en scène dans le roman lui-même par l'expérience du haschisch, qui permet d'articuler l'idée d'hallucination avec celle d'une disponibilité des expériences pour toutes les interprétations possibles.

L'expérimentation de la drogue dans le roman permet de présenter l'état de double vision permanente de Sengle comme un état absolu, libéré des contingences et de la linéarité temporelle¹¹⁸⁹. C'est l'épisode des « Propos des Assassins » qui illustre le mieux l'idée de détachement des contingences provoqué par la drogue :

Les propos se répliquaient avec une vitesse exagérée, coupés de silences inévaluables, les haschischins n'ayant pas de notion du temps, sans doute à cause du nombre des

¹¹⁸⁹ Voir ci-dessus, p. 237 *sqq.*

images, et payant sans pose, riches d'années à milliards, par trois cents ans les minutes et les secondes. Ils n'ont pas plus la notion de distance, l'*accommodation* ne se faisant plus qu'avec un tremblement de cinématographe, et il leur faut un périple pour débarquer leur main au bras de leur fauteuil. [OC I, p. 823]

L'état d'atemporalité généré par la drogue est semblable à celui du génie qui détruit les aspects secondaires de son expérience par la vitesse des associations d'idées ; Sengle, qui expérimente cet état de façon permanente, reste « lucide » malgré l'absorption de haschisch, « parce que l'état de haschisch est le plus semblable à son état normal, puisque c'est un état supérieur » (OC I, p. 828). Le haschischin devient semblable à un dieu, ce que confirme l'identification des pilules de haschisch, hosties d'une religion nouvelle, avec le corps d'« Akem », le « Kalife Hakem qui, dans *le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, dit : “Le Haschisch rend pareil à Dieu¹¹⁹⁰.” » (NA, p. 354). La drogue permet ainsi de découvrir le point de vue central de l'univers :

[...] l'homme des bois parla génialement dans l'air visqueux, avec trois cents ans entre chacune de ses paroles, et Sengle écoutait dans l'éternité.

L'HOMME DES BOIS : J'ai vu un brouillard d'enfer... Oh ! je suffoque, oh ! que c'est joli... oh ! comme cela se tient ! Ô le centre. Et là, c'est une molécule. Le centre, c'est merveilleux. Le centre, oh ! il est beau. Oh là ! le centre. Ô le centre de Dieu. Et sa périphérie. Une périphérie n'a qu'un centre. [OC I, p. 285]

Jarry exploite dans *Les Jours et les Nuits* les mêmes théories qui expliquaient déjà « Être et Vivre » et l'envol sur l'étoile Algol dans les *Minutes*. À la linéarité temporelle, à l'expérience du multiple qui est celle de la réalité commune, il oppose une réalité supérieure et atemporelle, où la vitesse rapproche l'esprit humain de la simultanéité de tous les moments en Dieu ; c'est encore une expérience du voyage astral, dans ce plan de la réalité qui efface les limitations physiques de la vie terrestre.

Ces « Propos des Assassins », livrés au lecteur comme le compte rendu sténographique d'une séance d'intoxication collective au haschisch, forment une expérience textuelle limite, où Jarry propose un exemple de texte correspondant intégralement au modèle textuel en réseau. Toute logique narrative, poétique ou dramatique est ici abandonnée au profit d'une

¹¹⁹⁰ Voir Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), éd. cit., p. 474.

construction fidèle au principe de disponibilisation sémantique. Comme le fait remarquer Michel Arrivé, les corrélations entre les termes rapportés par Sengle portent essentiellement sur le niveau du signifiant¹¹⁹¹. Il n'y a aucune communication entre les haschischins : chacun ne dialogue qu'avec lui-même, les paroles d'autrui n'étant pas interprétées selon un code commun entre les personnages, mais selon l'isotopie interne du discours de chacun, comme on peut le voir dans le traitement que subit le terme « verre », passant du verre de montre au verre de bouteille puis au vers libre :

NOSOCOME : En mil huit cent... mil huit cent mille... vers... vil milliards de verres...

PYAST : Mille vibriards de verres de montre.

NOSOCOME : Un éléphant dans une montre ! que tu es bête... quatre éléphants dans un verre de montre.

PYAST : « Un sot trouve toujours un puceau... »

NOSOCOME : La puce demeure au coin du boulevard Saint-Michel.

PYAST : C'est le boulevard Haussmann qui veut l'emporter, comme échantillon.

NOSOCOME : Il prend ça pour des verres de bouteille. Il y a un vers libre par échantillon.

PYAST : Il n'a pas besoin de bouteille, puisqu'il se purge avec des verres libres.

[OC I, p. 821]

Autrement dit, ces personnages pratiquent une interprétation pataphysique des paroles d'autrui, les décontextualisant pour les plier à une autre forme de cohérence, en proposant parfois des mots-valises qui peuvent servir de jalons, au sens du « Linteau », dans la mesure où ils se rattachent simultanément à plusieurs isotopies¹¹⁹². Ainsi du terme « madrécoraux », se rattachant à la fois à une isotopie marine (« madrépore », « coraux ») et à celle du pied (« madrécor au pied ») (OC I, p. 822). Pour augmenter les potentialités hallucinatoires du haschisch,

¹¹⁹¹ Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, éd. cit., p. 72-81.

¹¹⁹² Sur la ramification en série des mots-valises, voir Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de minuit, coll. Critique, 1969, p. 62 *sqq.* Deleuze distingue trois formes d'indices dans leur manière d'articuler des isotopies : « les *contractants*, qui opèrent une synthèse de succession sur une seule série et portent sur les éléments syllabiques d'une proposition ou d'une suite de propositions, pour en extraire le sens composé ("connexion") ; les *circulants*, qui opèrent une synthèse de coexistence et de coordination entre deux séries hétérogènes, et qui portent directement en une fois sur le sens respectif de ces séries ("conjonction") ; les *disjonctifs* ou mots-valises, qui opèrent une ramification infinie des séries coexistantes, et portent à la fois sur les mots et les sens, les éléments syllabiques et séméiologiques ("disjonction") ».

les personnages décident de se plonger dans l'obscurité, effaçant complètement l'origine des paroles, le dialogue prenant un caractère anonyme (OC I, p. 824).

On retrouve ainsi dans ce chapitre les deux principes du « Linteau » : l'effacement des contextes, qui permet de libérer toutes les potentialités sémantiques des mots (et l'oralité autorise même à se fonder uniquement sur leur caractère phonique), et le principe d'universelle analogie, qui conduit à une démultiplication des interprétations de chaque signe. On peut lire ce chapitre comme la mise en scène du subconscient créateur décrit dans le passage sur le cyclisme comme Machine à Décerveler (OC I, p. 770) : la discontinuité de la pensée est à la fois démontrée et niée par la vitesse qui permet de créer un nombre de relations indéfinies entre les signes. Jarry propose au lecteur de pratiquer une lecture « intoxiquée », d'imiter les haschischins pour lire selon ses propres déterminations.

3. *Modèles narratifs.*

a. Sengle et Valens : le double et le masque.

Modèles textuels binaire et en réseau s'opposent ; mais le récit proposé par *Les Jours et les Nuits*, celui d'une quête onirique de son double, permet de les articuler en les narrativisant. En effet, ce roman peut également être lu, à l'instar de *César-Antechrist*, comme une mise en scène de la réflexion sur l'opposition entre Être et Vivre. *Les Jours et les Nuits* sont un autre avatar de « Haldernablou » ; Jarry y interroge le problème des relations humaines. Qu'elles soient amicales, amoureuses, sexuelles ou littéraires, elles sont conçues comme le risque d'une dépossession sadique. « Haldernablou » se concluait par la réussite d'Haldern, enfermé dans sa chambre singulière après avoir tué celui qui menaçait l'intégrité de son Moi ; *César-Antechrist* au contraire voyait la mort du protagoniste principal. Jarry rejoue *César-Antechrist* dans la chambre d'Haldern : la folie et la mort de Sengle peuvent être interprétées comme la victoire de l'Extérieur sur l'unité fragile de son Moi. Mais avant cette conclusion tragique, le récit présente le mouvement de balancier entre l'Être et le Vivre qui permet dynamiquement de suggérer un troisième terme indicible :

Et il pensait surtout qu'il n'y avait que des hallucinations, ou que des perceptions, et qu'il n'y a ni nuits ni jours (malgré le titre de ce livre, ce qui fait qu'on l'a choisi), et que la vie est continue ; mais qu'on ne s'apercevrait pas du tout qu'elle est continue, ni

même qu'elle soit, sans ces mouvements de pendule ; et on vérifie d'abord la vie aux battements de cœur. [OC I, p. 794]

Jarry dépasse ici le dilemme d'« Être et Vivre » et l'opposition entre le continu et le discontinu. Comme on l'a vu¹¹⁹³, il propose en effet un principe de recentrement dynamique qui fait de l'Être et du Vivre, non pas deux principes essentiels, mais deux moments dans une dialectique qui suggère un centre Neutre — théorie que l'on retrouve aussi bien chez Hegel que dans les ouvrages d'occultisme. Le modèle binaire est donc présenté comme un moment nécessaire pour atteindre le modèle en réseau. Le récit des aventures sentimentales de Sengle met en scène le balancement entre rêve et illusion, afin de suggérer un Moi idéal autrement inaccessible. La quête qui sous-tend le récit, celle de Sengle pour atteindre Valens, ne doit pas être lue au premier degré. Il ne faut pas chercher un être réel sous Valens, qui n'est que le double en absolu de Sengle. Son nom même le prouve suffisamment : Valens est le « Fort » ; or l'on sait que Sengle a « dulcinifié ou déifié sa force » (OC I, p. 795). Le personnage de Valens n'est qu'un linéament permettant à Sengle de reconstruire son propre Moi idéal ; sa Dulcinée, c'est la potentialité de celui qui s'abstrait du monde. L'amour chaste est nécessaire au génie qui utilise la mémoire-oubli pour s'abstraire des contingences : « Sengle, amoureux du Souvenir de Soi, avait besoin d'un ami vivant et visible, parce qu'il n'avait aucun souvenir de Soi, étant dépourvu de toute mémoire » (OC I, p. 769). L'« adelphisme » (OC I, p. 766), d'après le nom que donne Jarry à cette forme particulière d'homosexualité idéalisée, est une sorte d'amour platonique, destiné à atteindre l'absolu, mais un absolu singulier qui n'est que l'idéal du Moi, à travers un frère jumeau sublimé ; Valens est une Béatrice (ou une Dulcinée) d'une mystique singulière, pont vers un Dieu personnel.

L'« adelphisme » est ainsi une sorte de gémellité rêvée, qui permet de vivre simultanément deux époques de sa vie en aimant en son double plus jeune l'image de son Moi d'autrefois¹¹⁹⁴ :

Sengle découvrait la vraie cause métaphysique du bonheur d'aimer : non la communion de deux êtres devenus un, comme les deux moitiés du cœur de l'homme, qui est isolément double chez le fœtus ; mais la jouissance de l'anachronisme et de causer avec son propre passé (Valens aimait sans doute son propre futur, et c'est peut-

¹¹⁹³ Voir ci-dessus, p. 254 *sqq.*

¹¹⁹⁴ Matthieu Gosztola montre par ailleurs que cette notion d'*adelphisme* trouve son origine chez Péladan, autre occultiste apprécié par Jarry. Voir Matthieu Gosztola, « Jarry, Péladan : un dialogue d'initié ? », art. cité, p. 88.

être pourquoi il aimait avec une violence plus hésitante, ne l'ayant pas encore vécu et ne le pouvant tout comprendre). Il est admirable de vivre deux moments différents du temps en un seul ; ce qui est suffisant pour vivre authentiquement un moment d'éternité, soit toute l'éternité, puisqu'elle n'a pas de moment. [OC I, p. 768]

L'adelphe est une autre méthode pratique pour déserrer vers le plan de l'éternité ; elle permet de se projeter en un Moi idéal, de créer une tension dynamique qui reproduit le mouvement pendulaire entre l'Être et le Vivre. On peut voir l'origine de cette idée centrale des *Jours et les Nuits* chez Bergson, qui semble livrer à Jarry le canevas de son roman, avec l'opposition entre rêve et réalité, faisant même référence à *Don Quichotte* :

En outre du moi qui agit et se manifeste ostensiblement, il y a souvent un moi complémentaire, une personne qu'on n'est pas mais qu'on voudrait être. Cervantès nous a montré D[on] Q[ui]chotte lisant des romans de chevalerie et imitant les héros dont il a lu l'histoire. Il va redresser les torts. C'est seulement au moment de sa mort que le voile se déchire, et qu'il s'aperçoit de sa folie.

Ce phénomène se produit (avec moins d'intensité) chez beaucoup d'entre nous. Si nous n'allons pas jusqu'à jouer notre rêve, nous rêvons cependant.

En temps de révolution, on a remarqué la transform[ation] de certaines personnalités, qui sont devenues [sic] réalités de rêves qu'elles étaient¹¹⁹⁵.

Sengle se revoit dans son double tel qu'il était deux ans et demi auparavant, ce qui l'autorise à sortir du temps, selon l'équation occulte : la rencontre du Moins et du Plus, du passé et du présent, crée un état supérieur, affranchi de la durée. Jarry prend bien garde de distinguer cette vision simultanée de deux moments différents de la fusion de soi en autrui : la « jouissance de l'anachronisme » n'est pas la « communion de deux êtres devenus un », la confusion des deux ventricules du cœur, qui équivaldrait au retour à un état foetal, une position absolue mais mortelle ; c'est ce qui explique le refus de la sexualité, qui est pénétration et par là perte de soi en autrui : « Cet acte [de se percevoir en autrui] est pour l'être qui pense la plus haute jouissance connue, il y a une différence entre elle et l'acte sexuel des brutes comme vous et moi. — Pas moi, rectifia Sengle » (OC I, p. 769). La confusion de l'Être et du

¹¹⁹⁵ Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α , 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 82.

Vivre, de Valens et de Sengle, mènerait à la dépossession et à la mort ; l'absolu est atteint par un va-et-vient constant entre ces deux pôles. Sengle doit parfois accepter la passivité pour ne pas rester prisonnier de son Moi idéal.

L'adelphisme est ainsi une méthode pour se projeter en absolu de façon divisée, en laissant toujours un espace de respiration entre soi et son double idéal, pour articuler modèles binaire et en réseau. C'est lorsque le personnage se confond avec son double, lorsque se cognent la tête terrestre et la tête astrale, que le corps se fige, frappé de folie ou de mort, ayant rejoint l'un des deux pôles de l'absolu, celui de la mort. La dernière scène de l'existence de Sengle présente justement le danger de la confusion du visage vivant et du masque idéal et figé de l'Être — scène déjà décrite deux ans auparavant par Jean Lorrain, grand amateur de masque et pygmalion dans l'âme¹¹⁹⁶, dans « Réclamation posthume », un conte mettant en scène un « Artiste épris vivant d'un moulage de plâtre » dont il « bais[e] longuement » la « bouche rosâtre » avant de le suspendre dans son cabinet de travail¹¹⁹⁷. Le narrateur du conte de Lorrain a décapité le moulage d'une sculpture de Donatello, meurtre symbolique de l'art que lui reproche un peintre de ses amis ; bientôt le fantôme décapité du modèle de la sculpture vient le hanter, et le masque ouvre des yeux hypnotiques qui le plongent dans la terreur et la folie. Cette scène réapparaît quasiment à l'identique dans *Les Jours et les Nuits*, où les traits de Valens apparaissent sur un visage moulé suspendu au mur de la chambre de Sengle :

Du noir cuivré posa ses mouches sur le masque blanc regardant par le mur, et sous le moulage Valens se mit à apparaître et vivre. Il souleva un peu vers les coins extérieurs ses sourcils, garda les yeux baissés et pleura un peu d'âme, comme l'ombre d'une fumée, de ses cils par ses lèvres et son menton nus, vers Sengle. [OC I, p. 833]

Selon l'hypothèse de Sengle, le masque est possédé par l'esprit de Sengle, qui s'évade simultanément grâce à l'opium :

Sengle crut qu'à cette heure-là [...] son frère s'éveillait à la liberté et s'évadait, comme lui-même deux ans et demi auparavant, sur les montures de fumée grise. [OC I, p. 834]

¹¹⁹⁶ Voir Jean-David Jumeau-Lafond, « Jean Lorrain et le corps sans tête : *la peur comme frisson esthétique* », *Le Frisson esthétique*, n° 1, été 2006, p. 50-55 ; Noël Arnaud (NA, p. 364) avait déjà signalé ce poème.

¹¹⁹⁷ Jean Lorrain, « Réclamation posthume », *Sensations et souvenirs*, Charpentier, 1895, p. 121.

Le masque animé devient une manifestation du corps astral de Valens, tête flottante reliée au corps terrestre par un fil¹¹⁹⁸. On retrouve ici le parallélisme entre l'esprit et les pleurs, l'âme s'évadant par les yeux¹¹⁹⁹. Sengle, une fois de plus, veut alors atteindre un moment d'éternité en se contemplant dans son double ; mais il fait l'erreur de toucher le masque, de se confondre avec lui :

Et pour revivre ce passé il se haussa vers le masque, et la tête ne fut plus la visite d'un corps qui n'entre pas par une chatière du mur, mais Sengle eut sur *leur* table et sous *leur* lampe la cervelle et l'âme de son frère. [OC I, p. 834]

L'âme de Valens s'épanche alors comme un liquide en Sengle, « sortant des lèvres, comme un vase coule », avant d'emporter, dans un mouvement inverse, l'âme même de Sengle :

La bouche de plâtre devint de chair et rouge pour boire la libation de l'âme de Sengle. [...]

« Pourquoi la bouche est-elle devenue rouge pour boire mon âme, qui s'est enfuie par l'occiput à l'entrée de ma face dans la chair du masque ? »

Et Sengle tâtonnait dans la nuit vers son Soi disparu comme le cœur d'une bombe, la bouche sur son meurtre. [OC I, p. 835]

Après la diastole, la systole : l'âme de Valens retourne dans son corps d'origine ; Sengle, en touchant ce corps astral, s'est confondu avec lui et est emporté par le reflux de l'esprit de son double. Dans un mouvement de sablier, l'âme de Sengle s'écoule, sable attiré par la gravité, dans le crâne de son double. En se confondant avec le masque de son idéal, Sengle a rompu l'équilibre entre Être et Vivre, et il se condamne à la rigidité de la mort ; comme l'énonce l'Antechrist, « Quand on voit son double on meurt » (CA, OC I, p. 327) — leçon fréquente dans le conte fantastique, que Jarry pouvait tenir de Nerval¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁸ Voir ci-dessus, p. 245 *sqq.*

¹¹⁹⁹ Voir ci-dessus, p. 301 *sqq.*

¹²⁰⁰ Nerval écrit ainsi : « je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que lorsqu'il le voit, la mort est proche » ; Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Le Rêve et la Vie*, Lecou, 1855, p. 49. Mais l'idée du double mortifère apparaît également dans l'« Histoire du calife Hakem » : « Il crut que c'était son *ferouer*, ou son double, et, pour les Orientaux, voir son propre spectre est un signe du plus mauvais augure. L'ombre force le corps à la suivre dans le délai d'un jour. » (Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), éd. cit., p. 508).

Le dernier chapitre du roman est un compte rendu médical de l'admission de Sengle à l'hôpital Sainte Anne, suite à sa « manie furieuse » (OC I, p. 836). Sengle, ayant sans cesse tenté d'effacer en lui les contraires par leur annulation mathématique, déserte définitivement en esprit ; la folie peut donc être considérée comme une mort symbolique, le fou atteignant par la coïncidence avec son double vide le point absolu permettant de tout voir. C'est par son refus du principe de non-contradiction que le fou représente l'homme ayant atteint en pensée l'étoile Algol ; mais, s'étant trop penché dans la direction de l'Être, son esprit ne peut plus revenir en arrière, figé dans un absolu qu'il ne maîtrise pas. On peut également lire cet épilogue comme une version tragique de la fin de *L'Après-midi d'un faune* : comme le faune est puni, par la disparition des nymphes, d'avoir voulu vivre l'acte sexuel plutôt que de le rêver, Sengle est puni par la folie d'avoir voulu toucher son rêve¹²⁰¹. *Les Jours et les Nuits* posent et articulent ainsi, dans leur narration même, les modèles textuels permettant de le lire, ainsi qu'une définition de la possession littéraire, l'absorption de l'âme de Sengle par Valens étant à lire comme une autre forme de décervelage.

b. Restructuration de l'hétérogène.

Avant de quitter *Les Jours et les Nuits*, il est nécessaire de se poser la question de la pertinence du genre affiché de ce livre. Plusieurs critiques ont affirmé qu'on ne pouvait le lire comme un véritable « roman », arguant de l'hétérogénéité manifeste des matières abordées par Jarry¹²⁰². On peut en effet dresser une liste (non exhaustive) de passages qui semblent difficiles à articuler entre eux. Le lecteur rencontre à deux reprises des textes de facture hautement symboliste, attribués au lieutenant Vensuet et traités dédaigneusement par Sengle (OC I, p. 757-758 et 789-791). On y retrouve un extrait de la traduction de *La Ballade du vieux marin* de Coleridge que Jarry n'avait pas pu publier au *Mercure* (OC I, p. 754) ; une théorie du mime, à travers le compte rendu d'une représentation au Music-Hall (OC I, p. 758-760) ; un essai sur la discipline militaire (OC I, p. 763-764) ; l'exposé d'une méthode créative (OC I, p. 794) ; des réflexions sur le principe de synthèse (OC I, p. 795-796) ou encore un conte

¹²⁰¹ Bertrand Marchal parle de « transgression de la fiction » pour définir le crime du faune. Voir Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, éd. cit., p. 74.

¹²⁰² Voir l'Introduction de Paul Gayot au roman dans Bq, p. 549 : « Qualifier *Les Jours et les Nuits* de « roman » est quelque peu réducteur ».

mythologique (OC I, p. 816-819). Pourtant, il faut bien admettre que tous ces passages sont motivés par la narration : les textes poétiques, que l'on doit sans doute attribuer à Jarry lui-même, sont ainsi proposés à Sengle par un lieutenant qui aspire à être publié dans l'*Iodure de Navarre* (soit *Le Mercure de France*) ; c'est une discussion littéraire avec ce lieutenant qui légitime l'exposé sur l'art du mime. On ne peut pas affirmer que *Les Jours et les Nuits* ne sont pas un roman du fait de leur hétérogénéité ; au contraire, Jarry utilise le genre romanesque comme un prétexte formel pour donner le statut de texte littéraire aux fragments qu'il intègre dans son livre. On peut considérer qu'il expérimente ici une nouvelle méthode de réappropriation sémantique : les textes hétérogènes qui forment *Les Jours et les Nuits* sont narrativisés pour justifier leur rassemblement. Le modèle romanesque offre à Jarry un principe d'exaptation très différent de celui des *Minutes* ou de *César-Antechrist*. La mention « roman » ne doit donc pas être négligée : elle sert de programme de lecture — hypothèse que l'on peut étendre aux *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, qui joue encore davantage de l'hétérogénéité des fragments qui le composent.

B. L'AMOUR EN VISITES : MALLARMÉ AU BORDEL.

L'Amour en visites est l'un des livres de Jarry les moins commentés : son éditeur (Pierre Fort, spécialisé dans les textes grivois), son caractère alimentaire, son manque de cohérence apparent (plusieurs chapitres sont des textes anciens insérés ici par Jarry sans recherche d'unité générique, stylistique ou narrative), le laisser-faire de Jarry (qui ne s'offusque pas de devoir supprimer de la copie à la demande de son éditeur) en donnent l'image d'une œuvre mineure¹²⁰³. Pourtant, Jarry prend soin d'insérer en début du volume la liste de ses œuvres, annonçant même le *Faustroll* (Bq, p. 632) ; il demande à Cazals d'illustrer son volume — mais pas la couverture, comme on l'a souvent répété, signée d'un AG très lisible (Bq, p. 630) ; seule l'illustration de « Chez la Petite Cousine » (Bq, p. 656) porte clairement sa signature, en bas à droite, ainsi que les illustrations des chapitres I, II et IX. La liste des destinataires du service de presse montre qu'il considérait *L'Amour en visites* comme une pièce à part entière de son

¹²⁰³ Voir Jean Marvier, « Lettres de Pierre Fort éditeur de l'Amour en Visites à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-24, 29 phalle 90 E.P. [7 septembre 1963], p. 19-26.

parcours d'écrivain¹²⁰⁴ : on y retrouve Fénéon, Bloy, Dujardin, Elskamp, Kahn, Mallarmé¹²⁰⁵, Régnier, Schwob, Valéry, ou encore Mendès¹²⁰⁶. On peut d'ailleurs lire ce livre comme l'envers des *Jours et les Nuits* : Lucien, le personnage principal des premiers chapitres, vit les permissions de Sengle ; habillé en soldat, il va voir des prostituées de luxe, et connaît même le trouble de la rencontre avec son double lorsqu'il ne se reconnaît pas dans un miroir (OC I, p. 850). Comme Sengle, il connaît des états hallucinatoires, provoqués ici par l'alcool (c'est le sujet du chapitre « Chez la Grande Dame »). Jarry renvoie même directement à son roman en note, avec la mention des têtes volantes risquant de « *dévoler outre-mer* » (OC I, p. 890).

L'intérêt de ce volume repose sur le double horizon d'attente qui oblige Jarry à écrire une œuvre pouvant être lue (ou du moins acceptée) par un éditeur de livres grivois et par la communauté interprétative symboliste. Il s'agit d'inscrire ce texte simultanément dans deux espaces littéraires ; non pas de juxtaposer poésies symbolistes et prose potachique, comme dans les *Minutes*, mais de superposer ces deux niveaux de lecture possibles. Or le principe de l'opposition entre rêve et réalité permet à Jarry de proposer des chapitres lisibles selon plusieurs isotopies, l'obscurité de certains passages pouvant être attribuée, selon la communauté interprétative, comme le signe d'une grivoiserie ou comme celui d'une allusion intertextuelle ou symbolique. Jarry démultiplie donc dans ce texte les modèles textuels, ce qui en fait un objet hautement polysémique.

1. Structurations.

a. Une quête de l'absolu.

Pour construire son livre, Jarry utilise des textes anciens : il prévoit d'y insérer *Le Vieux de la Montagne* et *L'Autre Alceste* (qui sera supprimé sur épreuve), et le clôt sur le chapitre « Chez Madame Ubu », qui n'est autre que « L'Art et la science » des *Minutes*. Le chapitre « Chez la

¹²⁰⁴ Helga Finter considère le bois de la page de titre, qu'elle lit comme un J, comme une preuve supplémentaire de l'intérêt que Jarry portait à son texte, n'hésitant pas à la signer d'un blason semblable à celui des *Minutes* (Bq, p. 626) ; mais ce bois représente plus simplement les initiales de l'éditeur, F P, pour Fort Pierre (Bq, p. 633) — on le retrouve d'ailleurs sur les pages de titre de ses autres productions.

¹²⁰⁵ Notons que si Mallarmé ne répond pas à l'envoi du volume, ce n'est peut-être pas par mépris, comme on l'a supposé, mais plutôt par « empêchement », sa mort survenant quatre mois après sa sortie en librairie. Il n'avait répondu qu'en septembre 1897 à l'envoi des *Jours et les Nuits*, sorti fin mai et diffusé en juillet (PB, p. 299 et 305).

¹²⁰⁶ Maurice Saillet, « Relativement à *L'Amour absolu* », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 8-9, 25 sable 80 [25 décembre 1952], p. 75.

vieille Dame » est lui-même constitué en grande partie de lettres écrites à Jarry par Berthe de Courrière. Cependant, le projet de plan de *L'Amour en visites* montre une nette volonté de nier l'hétérogénéité des éléments par une structuration signifiante, comme dans les *Minutes* :

- I. Chez Manette
- II. Chez Manon
- III. Chez Margot
- IV. Chez la ~~Voisine~~ Cousine
- V. Chez la Vieille Dame
- VI. Chez la Grande Dame
- VII. Chez la Fiancée
- VIII. Chez le Médecin
- IX. Chez le Vieux de la Montagne
- X. Chez la Mort ou l'Autre Alceste
- XI. Chez la Muse
- XII. Chez ~~Ma~~ Dame Jocaste ou l'Amour Absolu. [OC I, p. 124-1249]

Si ce plan ne sera pas entièrement réalisé, il permet de présenter les étapes de l'initiation de Lucien, puis les textes plus abstraits de la fin du volume, comme une forme de quête de l'absolu, à travers des figures féminines toujours déceptives¹²⁰⁷, reliées par l'initiale de leurs noms ; quête qui aurait mené, après l'épreuve de la mort et l'échec poétique de « Chez la Muse », à « l'Amour Absolu » — chapitre que Jarry choisira de développer pour écrire le livre du même nom, et où l'amour de sa propre mère permet au personnage de se rêver Dieu, père de soi-même. Cette forme de la quête, réutilisée par Jarry dans *Messaline* ou dans *Le Surmâle*, n'est pas sans rappeler la structure des *Fleurs du Mal*, autre tentative de réinterprétation de ses propres textes.

b. Un roman d'apprentissage.

Comme le note Henri Béhar, les sept premiers chapitres de *L'Amour en visites* peuvent être lus comme la relation traditionnelle de l'éducation sentimentale d'un jeune bourgeois, mettant en scène des stéréotypes féminins éprouvés (HB 283). Jarry soigne la structure de ces chapitres,

¹²⁰⁷ Voir l'analyse d'Helga Finter dans Bq, p. 628.

en ménageant des phénomènes de renvois qui incitent à les organiser selon un système d'opposition, dans un phénomène de progression par palier, comme on peut le voir dans le plan définitif de l'ouvrage :

- I. Chez Manette
- II. Chez Manon
- III. Chez la Vieille Dame
- IV. Chez la Grande Dame
- V. Chez la Petite Cousine
- VI. Chez la Fiancée
- VII. Chez le Médecin

Lucien croise d'abord deux formes de la prostitution, Manette, la bonne à qui il propose de l'argent (OC I, p. 849) et Manon, la « grande horizontale » de luxe. Leurs prénoms, deux diminutifs, montrent l'ascension progressive de Lucien vers de plus hautes expériences. Les deux chapitres décrivent des ascensions (par la façade de la maison pour Manette, par un escalier rouge pour Manon), et se terminent par l'extinction de bougies. Même extinction des lampes à la fin de l'épisode « Chez la Vieille Dame », qui forme une sorte de triptyque avec « Chez la Grande Dame » et « Chez la Petite Cousine » : Jarry épuise les âges de la vie, et fait une syllepse sur « Grande », pouvant indiquer à la fois un statut social et, par opposition avec la « Petite Cousine », un âge. Enfin, « Chez la Fiancée » s'oppose à « Chez le Médecin », Lucien consultant ce dernier pour une maladie vénérienne contractée en mordant la première.

c. Une forme expérimentale.

À ces modèles textuels traditionnels, on peut ajouter celui du monologue intérieur (qui ne porte pas encore ce nom), dont Édouard Dujardin avait donné une démonstration pratique avec *Les Lauriers sont coupés* en 1888. Si *L'Amour en visites* ne remplit pas tous les critères définitoires du monologue intérieur (il est écrit à la troisième personne), il apparaît néanmoins, dans les premiers chapitres, comme une tentative d'écrire le flux de conscience de Lucien¹²⁰⁸.

¹²⁰⁸ Patrick Besnier considère les aventures de Lucien comme « un récit au bord du monologue intérieur » (Patrick Besnier, « L'Angle d'éternité », postface dans *L'Amour en visites*, Éditions Mille et une nuits, 2007, p. 128).

On peut comparer le roman de Dujardin, destinataire d'un volume du service de presse de *L'Amour en visites*, avec le livre de Jarry. *Les Lauriers sont coupés* mettent en scène une suite de déceptions amoureuses du narrateur, Daniel Prince, avec Léa, jeune femme évasive qui vide sa bourse sans passer à l'acte. Comme l'analyse Jean-Pierre Bertrand, cette Léa est à la fois un être réel et un idéal féminin¹²⁰⁹, incarnant le principe du roman selon Dujardin, celui de la « Transposition littéraire » de la réalité, comme il l'écrit à Vittorio Pica le 21 avril 1888 : « J'appelle transposition le passage du phénomène de l'ordre réel à l'ordre artistique¹²¹⁰ ». Le flux de conscience du narrateur est ainsi constamment diffracté vers le passé, le futur ou la rêverie, les éléments du réel servant de prétexte à des associations d'idées, dans une écriture tirant ses principes des théories psychologiques de l'époque. Dans le deuxième chapitre, Daniel Prince voit ainsi ses pensées traversées et dirigées par des souvenirs d'airs de Scribe :

Ici, seulement, le vin n'est pas remarquable ; il faut aller dans les grands restaurants pour avoir du vin. Le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles, — voilà, voilà... Quel rapport y a-t-il entre le vin et le jeu, entre le jeu et les belles ? je veux bien que des gens aient besoin de se monter pour faire l'amour ; mais le jeu ? Ce poulet était remarquable, le cresson admirable. Ah ! la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu... le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Chalet, mais de *Robert-le-Diable*. Allons, c'est de Scribe encore¹²¹¹.

Dujardin met ainsi en place des séries de leitmotive psychologiques, construisant son livre comme un équivalent romanesque du vers libre ou du drame wagnérien. Ces mêmes procédés apparaissent chez Jarry, qui décrit les « idées fixes de Breton » (OC I, p. 851) de Lucien, faisant de son personnage une incarnation du lecteur paranoïaque qui transpose ses propres obsessions psychologiques sur la réalité. Dès le début du roman, Lucien, qui escalade la façade de sa propre maison pour atteindre la fenêtre de Manette, compare mentalement son sort à celui d'un futur académicien :

¹²⁰⁹ Jean-Pierre Bertrand, « Présentation » dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1888), GF Flammarion, 2001, p. 20-21.

¹²¹⁰ Cité dans Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, éd. cit., p. 126.

¹²¹¹ *Idem*, p. 51.

L'Amour, c'est un fauteuil à l'Académie. Il a lu des appréciations de journalistes, pendant le café, pour se donner des contenance, sur le discours d'un dernier reçu. Il est un candidat... *candide...*, *candide...*, *candidat*. [OC I, p. 843]

Cette comparaison apparemment gratuite entraîne une transposition des associations d'idées de Lucien sur son ascension, permettant une double lecture de la réalité, par le biais de signes polysémiques qui servent de jalons à la construction d'une double isotopie. Ainsi de son rétablissement sur une corniche d'un mouvement de bras athlétique :

Il est sur une autre corniche. Là, c'est du pain.

« Oui, mon vieux, comme dans un fauteuil ! »

Il a toujours ce refrain de fauteuil, et aussi de l'Académie... *académies*, des idées de petites femmes nues, très mal faites, en tournant des cahiers. [OC I, p. 844]

On le voit, Jarry s'autorise ici à marquer typographiquement, par l'usage de l'italique, le caractère polysémique de ces mots-jalons, balisant le chemin indiciaire pour ses lecteurs ; la quasi-totalité des jeux polysémiques et des allusions intertextuelles de *L'Amour en visites* est ainsi signalée, marquant les points de décrochage sylleptique de son texte. Jarry expose même dans son livre une théorie synthétique de ces mots-jalons, reprenant l'image du cœur-sablier des *Minutes*. Dans le chapitre « Chez Manon », le décompte des marches vers l'appartement de la courtisane sert de cadre à la rêverie, les chiffres étant réintégrés dans plusieurs séries isotopiques différentes (marches/tasses/argent) :

Il a un peu bu, compte les marches :

« Une... vingt-cinq... trente et une... quarante-cinq... cinquante et une ! »

Au milieu des chiffres, des réflexions se font jour, encageant un cœur dans le squelette de ses idées :

« Pourquoi cette femme demeure-t-elle si haut ? Je serai fourbu avant d'y arriver ! Pourquoi m'a-t-elle invité à prendre une tasse de thé seulement ? J'ai bien soif pour douze tasses ! Quarante-cinq tasses ! Cinquante et une tasses de thé. [...] Manon est rudement célèbre, puisqu'on achète sa photo cinquante centimes... Cinquante et une marches... [OC I, p. 859-860]

Le leitmotiv des marches revient lorsque Lucien se réveille d'un sommeil alcoolique :

Mais c'est Manon, la célèbre Manon, la grande grue ! Manon dont les nuits coûtent cinquante louis... et l'obsession de l'escalier lui revient, il bredouille :

« Cinquante et une marches ! nom de... — j'y suis ! » [OC I, p. 853]

Parallèlement, une autre isotopie se fait jour, celle de l'heure : passé minuit, Lucien en permission écopera d'une peine de prison s'il n'est pas rentré à la caserne. Le chiffre douze, déjà apparu lors de la montée des marches sans être repris dans la rêverie, prend sa signification à la fin du chapitre, lorsque sonne minuit : « Dix, onze, douze, ça y est ! Je ferai de la boîte... » (OC I, p. 857). Il faut alors relire la phrase centrale de ce passage, qui n'est compréhensible que pour les lecteurs des *Minutes de sable mémorial*, et particulièrement du poème « Le Sablier » : « Au milieu des chiffres, des réflexions se font jour, encageant un cœur dans le squelette de ses idées ». Les différentes isotopies convoquées ici forment le « cœur » de Lucien, le flux de ses pensées, découlant selon la linéarité chaotique du Vivre. Mais, reliées par les connecteurs abstraits que sont les chiffres, elles sont encadrées systématiquement par ce « squelette de ses idées », rigide comme l'Être. On retrouve ici la dialectique entre hiératisme et hasard : les idées-cages sont des jalons qui structurent la vie et organisent le chaos du Vivre, qui servent de connecteurs logiques entre tous les plans de significations. Ce sont les « idées fixes » de Lucien, termes qui reviennent à plusieurs reprises dans le livre : des notions suffisamment abstraites pour permettre de relier plusieurs isotopies, formant un modèle textuel tabulaire qui fonctionne à plusieurs niveaux dans *L'Amour en visites*.

2. *Transfigurer la réalité.*

Comme *Les Jours et les Nuits*, *L'Amour en visites* incite le lecteur à des formes d'interprétation hallucinatoires, superposant des éléments oniriques à la réalité décrite. L'alcool, paradis artificiel que Baudelaire avait aussi chanté, sert ici de prétexte à la transposition ; Lucien, comme Sengle, s'imagine dans une embarcation dans ses hallucinations éthyliques. Le décor du salon de la courtisane Manon est transfiguré selon une isotopie marine :

Il sent qu'on l'assied de force dans un fauteuil, à l'ombre de l'arbre. Sa tête penche, il veut se retenir au bord du bateau ; car, selon son orientation présente, il est certainement à bord d'une barque, par un gros temps.

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.

[OC I, p. 851]

L'hallucination se poursuit, forme de voyage vers la Chine (autre pôle onirique des *Jours et les Nuits*) : « Ma foi, nous irons bien jusqu'en Chine de ce train... tiens ! voici justement des potiches du Japon. Ce grand carré blanc, c'est peut-être une banquise... » (OC I, p. 851). Jarry réutilise les dispositifs mis en place dans *Les Jours et les Nuits* ; mais, dans *L'Amour en visites*, il prend soin d'explicitier les transpositions et de proposer des explications psychologiques aux hallucinations de Lucien.

Mais l'hallucination n'est qu'un modèle textuel tabulaire parmi d'autres dans *L'Amour en visites* ; le plus souvent, ce sont des syllepses qui permettent des dialogues sur deux isotopies simultanées : « tous les chapitres, ou presque, sont construits sur une amphibologie, équivoque maudit ou maudite » (HB, p. 288). Ce principe est particulièrement visible dans le chapitre « Chez la Petite Cousine », où Lucien expose le mécanisme de l'équivoque, qui peut aussi résumer celui de la pataphysique : c'est un « mélange des deux opérations » décrites, l'opération réelle et l'opération figurée (OC I, p. 872). La jeune Margot étonne ainsi son oncle Lucien en décrivant l'arrachage de l'une de ses dents comme un accouchement, à travers le vocabulaire de l'obstétrique : « J'ai un enfant [...] et j'ai diablement souffert, va, pour l'avoir ! Il a fallu des instruments, j'étais toute grosse, une joue comme ça, mon vieux... » (OC I, p. 869). L'équivoque permet à Jarry de mettre dans la bouche de l'enfant des paroles particulièrement grivoises : « J'ai senti, hier soir, que ce serait pour aujourd'hui ; ça remuait... comme un polichinelle dans un simple tiroir ! Tu comprends, moi, j'y fourrais mes doigts tout le temps, alors, ça devait finir par le décrocher » (OC I, p. 870). On constate ici que le texte de Jarry, sous le couvert d'une méprise, se trouve bien plus érotique que la production habituelle de Pierre Fort, dont les auteurs, malgré leurs titres racoleurs, se retranchent le plus souvent dans la métaphore ou la litote pour décrire les courts passages à l'acte des personnages¹²¹².

¹²¹² Voir par exemple Jean Bruno, *Marchande d'amour : chez la Rosine*, Pierre Fort, 1897 : le premier chapitre décrit les manœuvres d'un artiste pour séduire une femme voilée dans la voiture d'un train, et l'acte sexuel n'occupe qu'un paragraphe très chaste. Ce volume servit apparemment d'étalon à Jarry pour l'établissement du plan du texte et des illustrations de *L'Amour en visites*, qui devait se plier au format de la collection de Pierre Fort, comme l'indique la note au verso du plan projeté de l'ouvrage : « Bruno Chez la Rosine / 12 x 16 = 192 + 32 =

3. *Horizons multiples.*

Les chapitres de *L'Amour en visites* ne se contentent pas de proposer deux isotopies, l'équivoque permettant la satisfaction du lecteur avide d'érotisme ; pour la communauté de lecteurs amis qu'il vise à travers ses envois, Jarry construit des dispositifs intertextuels permettant de lire les éléments obscurs comme des obscénités voilées ou comme des allusions à une littérature plus haute — le tout sur un ton ironique qui sert la visée de déréalisation du discours.

a. Le requin.

Le premier exemple de modèle interprétatif impliquant à la fois une équivoque et une allusion intertextuelle se trouve dans le chapitre « Chez la Fiancée », où Lucien se rend pour « harponner le *requin* » (OC I, p. 873). L'italique est l'indice d'un traitement polysémique de ce terme ici déplacé et incongru. Lucien s'explique auprès de la bonne de Félicie Picarel, sa fiancée : ce requin, « C'est comme un gros poisson en travers de *sa* porte... » (OC I, p. 873). La scène avec Félicie permet de comprendre que ce *requin* désigne métaphoriquement la main de la fiancée, qui empêche Lucien d'atteindre au but de ses baisers : « *Lucien regarde cette main avec une terreur croissante* » ; et lorsque Félicie lève le doigt, il s'exclame : « *V'là le requin !* » (OC I, p. 874).

Mais, comme l'a signalé Sylvain-Christian David¹²¹³, le terme de *requin* fonctionne également comme un indice intertextuel renvoyant à un célèbre requin femelle, objet du désir de Maldoror dans la strophe 13 du deuxième Chant. Maldoror cherche un double digne de son amour : « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver¹²¹⁴ ». Il le découvre dans la femelle requin, avec qui il s'unit dans un accouplement effrayant. Lucien est lui aussi à la recherche d'un double idéal, comme Sengle ; il imagine « une autre dame qui serait dans un autre salon », le « *requin...* de [s]es rêves » (OC I, p. 875). Le *requin* est donc une sorte de projection de son idéal féminin sur sa fiancée imparfaite, selon la logique de

224 », fournissant une indication de pagination à partir du nombre de chapitres de l'ouvrage (cité dans Maurice Sallet, « Relativement à *L'Amour absolu* », art. cité, p. 73).

¹²¹³ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 91 sqq.

¹²¹⁴ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 133.

l'hallucination, qui cherche ici ses références dans la littérature. La morsure que Lucien inflige à Félicie prend alors l'allure d'une malédiction digne de Maldoror : « Ma salive et votre sang se mêleront, cette nuit, au fond de votre cœur pour y procréer le premier bâtard de votre estimable famille » (OC I, p. 878) ; mais on y reconnaît également le sadisme baudelairien (« T'infuser mon venin, ma sœur¹²¹⁵ ! ») ou, comme nous allons le voir, la morsure de l'idéal du Faune mallarméen. L'intertextualité offre ainsi au lecteur averti, celui que vise Jarry à travers ses envois et par le rappel de ses œuvres passées, de nombreuses isotopies supplémentaires qui se raccordent au moyen des mots-jalons signalés par l'italique.

b. Le Faune.

Dans le chapitre « Chez le Médecin », Lucien invente une fable pour expliquer à son médecin l'origine de sa maladie vénérienne, l'attribuant à l'attouchement d'un lis qui se produit sous des auspices mallarméens :

Imaginez que, parcourant un jardin de religieuses, l'allée d'un couvent, des deux bords adonnée de lis, moi, *l'un d'eux tous pour mon ingénuité*, j'ai voulu respirer l'odeur exquise de ces fleurs mystérieuses ! [OC I, p. 880]

Une fois encore, l'italique signale l'emprunt, ici à *L'Après-Midi d'un faune* : « Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité¹²¹⁶ ». Jarry, après Huysmans¹²¹⁷, actualise la qualité phallique du lis, nouveau Bâton-à-Physique qui se « vira et se vire-volta de soixante-dix manières » (OC I, p. 881) puis se flétrit d'être passé à l'acte en frôlant Lucien. C'est paradoxalement le lecteur symboliste qui est ici le mieux à même de lire les sous-entendus érotiques.

Mais la référence à Mallarmé est voilée par une citation plus à la portée de tous les lecteurs :

¹²¹⁵ Charles Baudelaire, « À celle qui est trop gaie », *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 157.

¹²¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 23.

¹²¹⁷ « Ce vers qui avec le monosyllabe lys ! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élané, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion, l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes. » (Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, éd. cit., p. 220).

L'air était plein des senteurs de mai. Des plumes de tourterelles invisibles neigeaient comme dans la chanson de M. Coppée, à moins que ce ne puisse être dans une autre chanson... je connais très mal mes classiques [...]. [OC I, p. 880]

On reconnaît effectivement ici, malgré l'hésitation feinte de Lucien, la chanson de Zanetto dans *Le Passant*, « Mignonne, voici l'avril » :

Mignonne, voici l'avril !
Le soleil revient d'exil ;
Tous les nids sont en querelles.
L'air est pur, le ciel léger,
Et partout on voit neiger
Des plumes de tourterelles¹²¹⁸.

À partir de cette référence, le texte de Jarry devient particulièrement ironique, parodiant le style lyrique : « les lis penchaient vers moi leur corolle d'argent (je pouvais pourtant pas leur rendre la monnaie !) » (OC I, p. 880). Le thème du chapitre semble dévier vers une critique de la mièvrerie poétique ; le choix de la graphie moderne *lis* est significatif, marquant un écart par rapport au *lys* élu en littérature¹²¹⁹. Le lis, double de Lucien, n'incarne plus qu'une artificialité négative ; ancien symbole de la pureté poétique, il n'est plus que le masque de l'hypocrisie bourgeoise. Du *lys* au *lis*, Jarry semble abandonner l'ancienne poésie pour valoriser une forme de littérature et de vitalité triomphante, la sienne, celle d'un nouveau Christ né d'un Dieu-Phallus qui annonce *L'Amour absolu* :

Je suis pétri dans la pâte du pain des anges, mon vieux, que je lui réplique. Je suis en hostie toute chaude... Je suis plus beau que toi... J'ai pas l'air en papier mâché par les sales bourgeoises ! Je suis d'une essence rare !... Je suis enfin ce qui se fabrique de mieux dans les ventres de nos mères quand, par hasard, le Créateur y descend sous la forme qu'il affecte, en général, pour ces sortes de cérémonies... [OC I, p. 881]

Jarry opère ici, sur un ton ambigu, une réflexion sur la littérature comme absolu mensonger. Mais qu'en est-il de Mallarmé ? Est-il mis sur le même plan que Coppée dans ce

¹²¹⁸ François Coppée, *Le Passant* (1869), *Théâtre*, t. I, Lemerre, 1892, p. 9.

¹²¹⁹ Sylvain-Christian David rappelle que la forme préférée des poètes de l'époque est la graphie *lys*. (Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, éd. cit., p. 99).

rejet du *lys* ? On peut faire l'hypothèse que sa poésie sert au contraire d'antidote à la mièvrerie d'un Coppée, et de modèle pour un « démontage impie de la fiction » qui se poursuit dans le chapitre « Chez la Muse », qui lui emprunte une fois de plus ses motifs.

c. Crise de vers.

« Chez la Muse » peut être lu comme une réécriture ironique et inversée des *Nuits* de Musset : la Muse ne vient pas au poète, c'est le poète qui attend devant sa porte qu'elle daigne lui ouvrir. Mais ce dispositif scénique, identique à celui du *Vieux de la Montagne*, laisse entrevoir que ce chapitre ne doit pas être lu uniquement sur un mode ironique, malgré les jeux de mots dignes de vers de mirliton auxquels se livre Jarry (« Bouclier de Persée, des flèches l'ont percée », OC I, p. 888). Un indice, qui n'est pas signalé par l'italique, est livré par l'avertissement de la Muse pour faire fuir le personnage du poète : « Je mange les petits enfants » (OC I, p. 889). On retrouve le mystérieux personnage décrit par le chœur de « Haldernablou » : « La rôde, la rôde / Qui n'a ni pieds ni piaudes, / Qui n'a qu'une dent / Et qui mange tous les petits enfants. » (OC I, p. 223). Figure de la mort ou de l'absolu, désigné par le graphème *x*, elle apparaît ici comme l'idéal inaccessible de l'absolu littéraire. Et le dialogue du poète avec sa muse prend l'aspect d'une crise de vers sur un mode mineur. Comme l'a montré Alain Chevrier¹²²⁰, ce chapitre en prose est en réalité tout entier construit sur un système de vers rimés mais non rythmés, qui apparaissent si l'on utilise la ponctuation pour les délimiter :

LUI. — Des cendres ont plu sur la trace de mes pas, [A]
déserteurs de la grande route. [B]
Écoute ! [B]
je te veux toute... [B]
quand le parfum des foins m'est allé trouver, [C]
j'ai crié : [C]
« C'est par là, [A]
je suis las, [A]
me voilà ! » [A] [OC I, p. 888 ; je dispose en vers]

¹²²⁰ Alain Chevrier, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », EA, n° 119-120, à paraître.

La crise de vers commence lorsque le personnage réfléchit sur sa propre pratique, après une assonance malheureuse qui permet de signaler au lecteur les vers blancs :

Il n'y a rien à boire, dans cette histoire. C'est ridicule. Pour qui me prendra-t-elle, puisque je ne me suis pas tué ? Mademoiselle, je suis tout... sauf un Imbécile !

[...] Jusqu'à quel point *Ridicule* peut-il assoner avec *Imbécile* ? Il est temps d'inventer de nouveaux rythmes. Le rythme est un petit chemin, cadencé comme un vaisseau, qui vous mène à la grande eau ! J'aimerais mieux la belle route, tout unie, mais elle est finie.

[OC I, p. 890]

Derrière la légèreté du ton et de la forme, on peut reconnaître les thèmes de la « Crise de vers » de Mallarmé, prenant acte de l'assouplissement des règles de la métrique dans l'interrègne que vivent ses contemporains (« J'aimerais mieux la belle route, tout unie, mais elle est finie »), après la mort de Dieu et de celui qui l'incarnait en poésie, Victor Hugo :

Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples¹²²¹ [...].

Le poète de Jarry se pose alors en nouveau dieu de son propre univers, anticipant le désastre (au sens mallarméen, celui de la chute d'un astre que conte « Le Tombeau d'Edgar Poe », autre description apocalyptique) provoqué par l'abandon des formes anciennes, abandon manifestant le caractère fictionnel du monde tel que le conçoivent les humains : « Est-ce que détruire l'ancien rythme ne va pas faire culbuter les étoiles ? » (OC I, p. 890). Avant Emmanuel Dieu dans *L'Amour absolu*, le poète de « Chez la Muse » veut prendre la place de la divinité déchu :

Il faut que l'homme s'amuse à l'image de son Créateur. Dieu s'amuse féroce depuis qu'il est Dieu, seulement il ne s'amusera pas longtemps, car *je suis là*... Toujours quelque bon Dieu détrône un autre Dieu... de sorte que personne n'a jamais su ni jamais ne saura où le vrai mensonge prend son point d'appui. [OC I, p. 891]

¹²²¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 205.

Les « nouveaux rythmes » de ce poète-démiurge sont ceux du vers libre, rythmes singuliers rendus possibles par la crise de la représentation qu'est cette « Crise de vers¹²²² ». Mais lorsque la muse paraît, alors que le poète est endormi, la tragédie des *Jours et les Nuits* recommence : avec ses monocles d'or qui lui donnent un regard de hibou et sa bouche rouge comme le masque de Valens (OC I, p. 892), figure de l'Être rigide, elle porte la mort au poète par son lait, dans une autre allusion à Mallarmé : « Je t'apporte le lait de la nourrice divine, bel enfant brun » (OC I, p. 892). On reconnaît ici une synthèse du « Don du poème » : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ! » La Muse prend le rôle de la femme du poète chargée de nourrir son œuvre chétive :

Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame¹²²³ ?

Le poète de Jarry raille cette offrande et la figure trop physique à son goût de cette Muse : « non, ce n'est pas beau... la peau ! » (OC I, p. 893). Comme Sengle, il meurt de toucher son idéal, transgression semblable à celle du faune de Mallarmé.

Ses derniers mots sont particulièrement intéressants, suggérant le système de communication esquissé par Jarry dans son œuvre, celui d'un figement du poète dans un texte éternel, ses lecteurs développant par la voix les éléments synthétisés dans son œuvre, vivant à sa place¹²²⁴. La Muse récite la fin de la chanson du poète qui rythmait le chapitre, imitée de Maeterlinck, en modifiant les paroles pour l'adapter au contexte :

*Le roi n'est plus, le roi est mort !
Ma mie Olaine
Et je viens partager son sort :
Cassez la laine !*

¹²²² Voir Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres de Mallarmé, ou le discours inintelligible* », Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-23 août 1997, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1999, p. 279-294.

¹²²³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 17.

¹²²⁴ Voir ci-dessus, p. 325 *sqq.*

LUI, *expirant*. — Ah ! le triste échanton... qui me vole ma chanson... Non ! la mort n'est pas éternelle... la... mort... c'est... du plagiat, ma belle... [OC I, p. 893]

La création selon Jarry est un plagiat qui nie l'auteur initial d'un texte pour en proposer une nouvelle interprétation ; la muse, en volant la chanson du poète et en en modifiant le sens pour l'adapter à la situation, pratique la lecture pataphysique qui tue l'auteur pour y substituer l'esprit du lecteur. Le poète, en atteignant l'absolu littéraire, meurt et se pétrifie ; son œuvre elle-même devient rigide, le chapitre se terminant sur un chœur paradoxalement silencieux, « *lu et non entendu* », forme figée et par là susceptible de plusieurs actualisations possibles, ambiguë comme la trace d'un danseur (on retrouve l'inspiration mallarméenne) :

Chœur des Chauves-Souris, lu et non entendu, comme l'incertitude écrite de la danse d'un patineur aveugle.

L'immensité bleue.

L'immensité nue.

La lune est obèse et le foin sent bon ! [OC I, p. 893]

« Chez la Muse » reprend donc les grands principes de la communication littéraire selon Jarry, proposant la recherche d'un absolu relatif qui se synthétise dans un texte hiératique disponible pour toutes les lectures, faisant de *L'Amour en visites* une collection de modèles textuels, qui coexistent et se hiérarchisent entre eux. Jarry utilise les dispositifs rhétoriques qu'il a mis en place dans les *Minutes* et dans *Les Jours et les Nuits* pour proposer un texte qui puisse être lu simultanément dans plusieurs espaces littéraires différents, les « jalons », signalés par l'italique, devenant des points de disjonction ne reliant pas uniquement plusieurs isotopies, mais plusieurs modèles herméneutiques.

C. *L'AMOUR ABSOLU* : L'ENFANCE DE L'ART.

L'Amour absolu a fait l'objet d'études précises par Henri Bordillon¹²²⁵, Brunella Eruli¹²²⁶ et Paul Edwards¹²²⁷. Daté du 20 février 1899, ce roman représente la dernière tentative de Jarry

¹²²⁵ Henri Bordillon, « En marge de *L'Amour absolu* », EA, n°s 13-14, mars 1983, p. 34-40 et « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », EA, n°s 1-2, mai 1979, p. 29-51.

¹²²⁶ Brunella Eruli, « L'Immaculée Conception », EA, n°s 7-8, décembre 1980, p. 49-60.

pour se faire publier au *Mercur*e de France, marquant la fin de son appartenance à un certain espace littéraire qui n'existe déjà presque plus. Le refus de Vallette de publier ce texte particulièrement obscur est le signe d'une modification profonde du système de communication symboliste et de l'horizon d'attente du lectorat qui forme la communauté interprétative du *Mercur*e de France. Vallette accepte néanmoins, après que Jarry a publié son texte sous la forme d'un fac-similé autographique, de signaler son existence dans sa revue et d'en assurer le dépôt :

Le père d'*Ubu Roi*, M. Alfred Jarry, vient de faire tirer en fac-similé autographique cinquante copies d'un roman inédit : *L'Amour Absolu*. Ce manuscrit, d'un peu plus de cent pages in-4° Tellière, n'est pas mis en librairie ; et, comme il s'agit d'un tirage privé, qui ne sera catalogué nulle part, nous pensons être agréables à quelques-uns de nos lecteurs en nous mettant à leur disposition pour leur procurer une des rares copies qui peuvent être cédées¹²²⁸.

Les conditions de diffusion de ce roman, tiré à une cinquantaine d'exemplaires et quelques exemplaires de passe, produisent un champ d'interprétation miniature : Jarry savait parfaitement à qui il adressait son texte. Parmi les destinataires d'un exemplaire de service, on retrouve ses amis et connaissances intimes : Cazals, Rachilde et Vallette, Herold, Quillard, Fénéon, Thadée Natanson, Édouard Dujardin, Dumur, Elskamp, Marguerite Moreno et Marcel Schwob, Danville, Régnier, Gustave Kahn, Bonnard, Valéry, et même Mallarmé, pourtant décédé¹²²⁹. Jarry n'a donc ici aucun souci d'accessibilité : il n'adresse son roman qu'aux quelques lecteurs qu'il estime susceptibles de le comprendre — ou à des amis qu'il s'agit de ménager. Contrairement à *L'Amour en visites*, qui jouait de la multiplicité des lecteurs possibles, *L'Amour absolu* ne voile pas son obscurité sous une « couche suffisante d'intelligibilité ».

On peut lire ce texte comme une sorte de synthèse des recherches de Jarry sur les dispositifs de diffraction sémantique dans l'espace littéraire symboliste ; il y reprend les thèmes principaux de ses livres antérieurs sous la forme d'un ouvrage autotélique qui se referme sur

¹²²⁷ Paul Edwards, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », EA, n^{os} 95-96, 2002, p. 107-120.

¹²²⁸ « Échos », MF, n^o 113, mai 1899, p. 574-575.

¹²²⁹ Maurice Saillet, « Relativement à *L'Amour absolu* », art. cité, p. 75.

lui-même, n'ayant lieu que dans un espace ambigu, celui du possible ou de la rêverie, espace entièrement psychique où vit le personnage principal, Emmanuel Dieu : « S'il n'a pas tué, pourtant, ou si *l'on n'a pas compris qu'il tuait*, il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne, et n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe » (OC I, p. 921). *L'Amour absolu* tente de mettre fin à la quête de l'absolu singulier entamée dans « Être et Vivre », en proposant une récupération de la biographie de Jarry lui-même, de son enfance, par la transfiguration de la fiction qui donne un caractère hiératique à ce qui n'était que chaos du vivre : « Il s'agit bien pour lui de transmuier sa vie, notre pitoyable chronologie, en l'intemporel Écrit, en usant de l'alchimie rigoureuse et magique qui efface, gomme, nie la Vie par et dans l'Œuvre¹²³⁰ ». Emmanuel Dieu s'imagine à la fois en Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit : incarnant les trois figures de la Trinité, il est père de lui-même, dieu de son propre univers. Jarry propose une expérience de pensée pour nier la dépersonnalisation qu'est la littérature et la vie en communauté et affirmer un absolu singulier, opposé à l'absolu chrétien.

Pour nier la réalité, Jarry utilise ici les phénomènes de l'hypnose et de l'hystérie, qui lui fournissent les moyens de proposer, contre la linéarité événementielle, un nouvel ordre signifiant. Une fois encore, l'hallucination est au centre du dispositif de structuration du texte, l'opposition entre le réel et le virtuel conduisant le lecteur à modifier ses modèles herméneutiques pour lire selon un réseau ici particulièrement complexe mais structuré.

1. Une inintelligibilité contrôlée : le refus de la linéarité.

L'Amour absolu semble difficilement réductible à un roman au sens traditionnel du terme, malgré son sous-titre¹²³¹ : Jarry propose un récit non linéaire, aux personnages ambigus, aux analogies démultipliées, récit lui-même placé sous le signe de la simple potentialité. Tout est fait pour empêcher le lecteur de construire un modèle textuel simple : de nombreux chapitres sont décontextualisés et semblent incohérents à première lecture ; le treizième chapitre constitue une sorte de résumé de toutes les scènes antérieures, traduites « *en absolu* » (OC I, p. 951) par le personnage principal, Emmanuel Dieu ; le roman lui-même forme une boucle,

¹²³⁰ Henri Bordillon, « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », art. cité, p. 33.

¹²³¹ *Idem*, p. 29-30.

les deux premiers chapitres contant la fin du récit. On peut étudier la dynamique sémantique de ce texte, et les effets de réévaluation du sens produits par cette structuration particulière.

Le récit linéaire des événements est à peu près le suivant : Emmanuel Dieu, abandonné dans un lavoir, a été adopté par le notaire Joseb et Varia, son épouse (chap. IV et V). Son enfance est marquée par l'apprentissage autonome de l'alphabet, sur des assiettes décorées ; par le passage d'un montreur de loups itinérant qu'il essaye d'empêcher d'entrer en refermant la porte sur son sabot (chap. VI) et par la mort d'un de ses camarades de classe (chap. VII). Adolescent de quinze ans, il étudie à Paris, où Varia va parfois le rejoindre ; une relation incestueuse commence, avec un baiser dans un cabinet particulier (chap. IX). Pendant les vacances scolaires, Emmanuel est rejoint par Varia dans une cahute de douanier où un pique-nique vire au jeu sexuel, mais Varia, effrayée par la virilité de son fils adoptif, fuit dans les bras du douanier qui surgit à l'improviste (chap. VIII et IX). Le soir, alors que le notaire dort, Emmanuel et Varia couchent finalement ensemble ; mais la notairesse, dans une crise d'hystérie, tente de poignarder Emmanuel, qui l'endort en l'hypnotisant (chap. X). Il découvre alors la deuxième personnalité de Varia, Miriam, qui s'imagine être la Vierge, et avec qui il projette l'assassinat de Joseb par une persuasion à échéance (chap. III et XI). Il lui ordonne de se prendre pour le Vieillard de la mer et d'étrangler Joseb-Sindbad ; mais Joseb, galvanisé par le garrot des jambes de son épouse, réveille Varia de son sommeil hypnotique et la possède (chap. XIV). Emmanuel, qui avait prévu ce dénouement, regarde passer une procession en s'imaginant condamné à mort pour le meurtre symbolique de Varia (chap. I, II et XV).

À partir de ce récit linéaire, on peut dégager trois phénomènes de déplacement opérés par Jarry.

a. Un texte autotélique dans l'espace du Possible.

Premier déplacement, celui des chapitres initiaux, qui racontent la fin du récit. Le dernier chapitre du roman cite une phrase de la Genèse 1, 2 : « L'esprit de Dieu était au-dessus des eaux... » (OC I, p. 956). Or la phrase suivante dans la Bible, « Que la lumière soit ! » (Genèse 1, 3) est présente, inversée, dans le titre du premier chapitre : « Que la ténèbre soit ! » (OC I, p. 919). Jarry livre ainsi un modèle textuel en boucle : la structure de ce roman est destinée à le

présenter comme un tout fermé sur lui-même¹²³², une boucle signifiante qui n'a d'autre espace que celui-là même que la fiction met en place, dans la « boîte [du] crâne » d'Emmanuel Dieu (OC I, p. 921). Il faut mettre en parallèle cette boucle textuelle avec le chapitre XII, « Le droit au mensonge », qui ne participe pas à la narration, ne servant qu'à justifier cet espace fictionnel et autotélique, en définissant la vérité romanesque comme la « *création de son désir* » :

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

La Vérité de Dieu, ce qu'il *crée*.

Quand on n'est ni l'un ni l'autre — Emmanuel —, *sa Vérité*, c'est *la création de son désir*. [OC I, p. 950]

Varia, hypnotisée par Emmanuel, « enregistre le Vrai qu'il improvise » (OC I, p. 950) ; elle sert de métaphore au texte, qui définit lui aussi un espace supplémentaire où la seule vérité est celle admise par l'écrivain et qui prend la forme figée du texte, toutes les interprétations étant mensonges car multiples : « Il n'y a qu'une Vérité. / Et des myriades, exactement toute la série indéfinie des nombres — tous les nombres qui ne sont pas l'Un — de choses qui ne sont pas cette Vérité » (OC I, p. 949). La Vérité est ainsi définie comme une « case veuve » (OC I, p. 949) dans le tissu des mensonges, un objet indicible car relevant de l'écrit et de l'Être, du continu et non du multiple, comme le chœur final du chapitre « Chez la Muse » dans *L'Amour en visites*. Anti-discours, le texte selon Jarry relève du fragment selon l'espace littéraire symboliste, une incarnation de la parole orpheline.

L'inversion de la citation biblique permet également de considérer la totalité de *L'Amour absolu* comme une Bible à l'envers, un univers verbal supplémentaire renversant la création divine par le Verbe. Jarry cite en réalité à la fois la Bible et *L'Ève future*, où cette inversion de la Genèse était déjà le signe d'une création humaine à l'opposé de la création divine¹²³³. *L'Amour absolu* relève ainsi en partie de la même logique que *César-Antechrist* : Emmanuel Dieu prend le rôle du Christ et nie le Dieu chrétien au profit d'un univers personnel et nocturne. Le récit est d'ailleurs décrit comme « l'Apocalypse du très vulgaire » (OC I, p. 924) : il s'agit bien d'une inversion des valeurs, d'un désastre (signalé par une citation de *César-Antechrist*, OC I, p. 951)

¹²³² Voir Henri Bordillon, « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », art. cité, p. 36.

¹²³³ Le livre sixième de Villiers s'intitule « ... Et l'ombre fut ! » ; Edison s'exclame dans le deuxième chapitre : « Et que l'Ombre soit ! ». Voir Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, dans *Ceuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 954 et 969. Ce parallélisme est noté par Henri Bordillon, « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », art. cité, p. 37-38.

qui fait tomber les étoiles du ciel pour mettre en valeur les étoiles terrestres que sont les pensées d'Emmanuel Dieu, absolues et singulières à la fois, comme celles du poète de « Chez la Muse » dans *L'Amour en visites*. Le caractère nocturne de *L'Amour absolu* l'inscrit également dans un espace onirique, celui-là même vers lequel cherche à désertier Sengle dans *Les Jours et les Nuits*.

Enfin, cette structure cyclique est également à interpréter comme une injonction à *relire* : le refus de la linéarité, la décontextualisation de certains chapitres entraînent la nécessité d'une relecture pour tenter de saisir simultanément ce qui se livre successivement dans l'expérience de la lecture.

b. Décontextualisation.

La plus grande infraction envers la linéarité du récit de *L'Amour absolu* se produit au chapitre III, « Ô Sommeil, singe de la mort », qui devrait, comme le remarque Paul Edwards, se situer entre les chapitres X et XI¹²³⁴ : il s'agit de la transcription du dialogue qu'échangent Emmanuel et Miriam, le double psychique de Varia, dans la chambre où ils viennent de coucher ensemble, tandis que le notaire dort dans son étude. C'est le terme « Dodo » qui permet de relier ces scènes entre elles : le chapitre III cite cette injonction comme provenant d'une voix indéterminée (OC I, p. 924) ; on apprend dans le chapitre X que c'est l'ordre que donne Emmanuel pour plonger Varia dans le sommeil hypnotique : « “Dodo”, chuchote-t-il » (OC I, p. 944). Mais lors d'une première lecture, cette scène, la première de « l'Apocalypse du très vulgaire » promise par Emmanuel Dieu (OC I, p. 924), n'est pas contextualisée, ce qui produit des effets d'ambiguïté et d'obscurcissement du texte.

Les indices procurés au lecteur sont en effet contradictoires. Tout indique à première vue qu'il s'agit de la description de la petite enfance du Christ, qui parle à sa mère alors qu'il vient de naître. Jarry décrit Joseph le charpentier à l'ouvrage, et son épouse Miriam (Marie en hébreu), endormie, qui subit la volonté divine à travers son fils, le « petit Ieschou-ben-Joseph » (OC I, p. 935). Mais des éléments produisent des dysfonctionnements dans cette isotopie : le décor est double, « de la crèche ou du lit nuptial » (OC I, p. 924). Miriam utilise le vocabulaire médical moderne (« Ca... ta... lepsie », OC I, p. 926) ; elle fait allusion à une autre femme, « *la vivante* », son double (OC I, p. 925). Elle n'est pas vierge, mais couche avec

¹²³⁴ Paul Edwards, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », art. cité, p. 108.

Joseph « dans la cuisine », et a eu soixante amants sous son autre forme (OC I, p. 927). Le dialogue mentionne des scènes que n'a pas retenues l'histoire sainte : le Christ est menacé d'un « coup de couteau par derrière » (OC I, p. 926) ; il envisage de faire assassiner Joseph par Miriam, et l'interroge pour connaître la signification du baiser que l'autre femme a donné à un « douanier » (OC I, p. 927). Enfin, le réveil de Miriam dénonce le caractère illusoire de l'isotopie biblique : « ressuscite à la vie des notaires » (OC I, p. 928).

Le lecteur qui relit *L'Amour absolu* peut facilement reconstruire la double isotopie de ce dialogue : l'isotopie biblique est transposée sur une scène d'hypnose, dans laquelle Emmanuel, après avoir échappé à un coup de couteau de Varia, découvre sa seconde personnalité, Miriam, et joue au Christ en lui faisant subir sa volonté. Pourquoi, alors, Jarry a-t-il choisi de déplacer ce dialogue qui aurait été immédiatement compris s'il avait été placé entre les chapitres X et XI, où sa place est marquée : « Ils *revécurent* les Mages et la crèche, jusqu'à ce qu'il la réveilla » (OC I, p. 945) ? Lorsqu'il avait donné son manuscrit à Vallette, Jarry avait insisté sur l'ordre particulier des chapitres :

J'ai oublié de vous dire hier au sujet de mon in-18 et ce matin je me suis levé beaucoup trop tard pour venir vous en informer, qu'il est bien entendu que même s'il paraît invendable au Mercure, je n'y change rien du tout dans l'ordre des chapitres ni en rien¹²³⁵.

En réalité, ce chapitre n'est déplacé que par rapport à la linéarité banale des événements, le chaos du devenir que l'écrivain se doit de restructurer. Selon la logique particulière du rêve d'Emmanuel Dieu, qu'il projette sur la réalité, cette scène est bien première : il s'agit de la naissance du Christ, qui précède logiquement la découverte d'Emmanuel Dieu dans un lavoir et son adoption par Joseb et Varia dans le chapitre IV. La linéarité hallucinatoire est ainsi substituée à celle de la réalité. Ainsi décontextualisé, ce dialogue devient un linéament, son caractère abstrait permettant plusieurs actualisations sémantiques possibles.

¹²³⁵ Alfred Jarry, « Lettre à Alfred Vallette » (1899), OC I, p. 1075.

c. Un prisme synthétique.

À l'opposé du troisième chapitre, le chapitre XIII, « Mélusine était souillarde de cuisine, Pertinax eschalleur de noix », représente une sorte de prisme synthétique : Jarry y résume l'action de *L'Amour absolu* selon une logique analogique, les événements de la vie d'Emmanuel Dieu étant redistribués selon une cohérence nouvelle :

Monsieur Dieu, dont la cervelle tourne, repasse par tous les points du voyage vers lui de Varia.

Il les traduit — il ne peut pas faire autrement, puisque c'est *lui* qui y repasse — *en absolu*. [OC I, p. 951]

Le titre et la citation en exergue permettent effectivement de placer ce chapitre « *en absolu* » : Jarry inscrit ce texte simultanément sous le signe des Enfers décrits par Epistemon dans le chapitre XXX de *Pantagruel* et sous celui de l'Apocalypse qu'il a retracée dans *César-Antechrist* : « ENTR'ACTE : Les étoiles tombent du ciel » (OC I, p. 951). C'est la chute des astres, le renversement de l'ordre du monde au Jugement Dernier, où les derniers deviennent les premiers, qui donne sa cohérence au chapitre et à l'ensemble du roman. L'allusion à Rabelais invite à relire *Pantagruel* selon la logique propre à Jarry, à pratiquer une lecture créatrice qui utilise un texte pour lui imposer une cohérence nouvelle. Dans le chapitre « Comment Epistemon qui avoit la coupe testée, feut guery habillement par Panurge. Et des nouvelles des diables, et des damnez », Rabelais raconte comment Panurge recolle la tête d'Epistemon, le miraculé décrivant alors ce qu'il a vu aux Enfers. Les anciens maîtres de la terre sont devenus des esclaves ; on retrouve bien Pertinax, « eschalleur de noix » et Mélusine, « souillarde de cuisines¹²³⁶ ». Selon la logique de *L'Amour absolu*, ce récit de descente aux Enfers, commun dans l'épopée, devient un autre exemple de plongée dans l'absolu grâce à la décapitation : Epistemon, comme Sengle ou Emmanuel, a détaché sa tête pour rapporter des visions de l'absolu. Le chapitre XIII du roman de Jarry doit donc être lu comme une exploration du plan astral : comme les « prolégomènes de Haldernablou », qui décrivent les événements de la pièce depuis le point de vue absolu d'Algol, en renommant les personnages, ce chapitre transforme Varia en Mélusine et Emmanuel en Pertinax, leurs noms astraux, leurs

¹²³⁶ François Rabelais, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 323 et 325 (chap. XXX).

incarnations absolues. Mélusine est une figure du double, sirène qui traduit la scission psychique de Varia dans le mythe¹²³⁷ ; Pertinax, empereur (ce qui confirme la comparaison d'Emmanuel avec César-Antechrist), est devenu aux Enfers simple écaleur de noix, comme Emmanuel qui tente d'ouvrir les noix, châtaignes et amandes qui représentent dans *L'Amour absolu* autant d'images des étoiles et de l'absolu.

Tous les éléments du roman sont en effet ramenés dans ce chapitre à une cohérence astrale, à partir d'un linéament, d'une forme abstraite qu'ils partagent tous : « Ces choses rondes, avec tant de pointes... » (OC I, p. 952). Jarry leur applique ce qu'il appelle la « méthode des hiéroglyphes de l'Enfant-Dieu » (OC I, p. 952), celle de l'enfant qui projette ses pensées sur le monde pour lui donner un sens en transformant les objets en signes, selon la logique paranoïaque de l'espace littéraire symboliste. La chaîne analogique très serrée qu'il propose permet de relier d'une manière nouvelle les éléments du récit entre eux, selon une logique qui n'est ni la logique linéaire des événements ni celle des récits bibliques ou mythiques que Jarry transpose à plusieurs reprises dans son roman. Les végétaux croisés par Varia lorsqu'elle traversait la forêt pour rejoindre Emmanuel dans la cahute du douanier, châtaignes, fougères, vesses-de-loup, deviennent des mains de gloire et des « étoiles qui tombent » (OC I, p. 952). Leur forme rappelle les yeux et les cils de Varia, mais aussi celle du « gâteau de Savoie » (OC I, p. 953) en forme de hérisson découpé par Emmanuel dans la cahute, lui-même rapproché du sabot du montreur de loup qu'il a serré « dans la pince de la porte du notaire » mais qu'il « n'a pas écalé », et du « cercueil minime » (OC I, p. 953) qui contenait le corps de son petit camarade mort, incarnation de « La Mort », à laquelle il est fait ici allusion avec un « *La* » donné comme la du diapason mais renvoyant à « la... / La Mort » du chapitre VII (OC I, p. 934). Enfin, toutes ces images renvoient au sexe féminin, ouvert par le couteau phallique d'Emmanuel : « De la luisante prestance de son coutelas, vite, il partage le hérisson jusqu'au cœur, où la source des amandes est une crème candide¹²³⁸ » (OC I, p. 953). Ce chapitre fonctionne ainsi comme un nœud textuel, un vaste connecteur qui signale toutes les analogies et toutes les isotopies du texte ; le lecteur n'a plus qu'à les reconstruire à partir du modèle explicité ici.

¹²³⁷ Voir *Absolute Love*, dans *Collected Works of Alfred Jarry*, t. II, *Three Early Novels*, traductions d'Alexis Lykiard, Simon Watson et Paul Edwards, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2006, p. 299.

¹²³⁸ Voir Paul Edwards, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », art. cité, p. 109 et *Absolute Love*, dans *Collected Works of Alfred Jarry*, t. II, éd. cit., p. 300.

La décontextualisation de certains chapitres, le rythme graphique des pages du roman — chaque phrase (sauf dans les dialogues) entraînant systématiquement un retour à la ligne qui la singularise —, ces phénomènes de mise en réseau des éléments ainsi dégagés, sont à mettre en parallèle avec la structuration des *Minutes*. Jarry renoue ici pleinement avec le modèle textuel de son premier livre. La structuration particulière de l'intrigue de son roman permet de produire des effets d'incertitude sur son texte, conduisant le lecteur à multiplier les interprétations pour rendre compte des dysfonctionnements de la linéarité narrative. *L'Amour absolu* peut ainsi être considéré comme le chef-d'œuvre symboliste de Jarry, une œuvre produite pour une communauté de lecteurs déjà disparue, après laquelle il tourne la page pour proposer d'autres modèles textuels.

2. Figures de l'absolu.

Les différentes isotopies de *L'Amour absolu* sont reliées entre elles par l'image de l'incarnation, selon le dogme de la « *présence réelle* » du Christ dans l'hostie consacrée (OC I, p. 923). Jarry met en parallèle l'incarnation divine, la possession satanique (« La possession du Saint-Esprit ou du démon sont, notoirement, *symétriques*. [...] Les diables de Loudun nous sont germaines », OC I, p. 923) et la projection de la volonté de l'hypnotiseur dans celle de son sujet ; il en fait autant d'images d'un contact avec l'absolu, l'Être défini dans « Être et Vivre ». On peut résumer les grandes isotopies de son texte, qui permettent toutes d'organiser différemment l'information du roman et de proposer autant de modèles textuels, démultipliant la valeur sémantique de ce court récit.

a. Transpositions.

Henri Bordillon a montré que *L'Amour absolu* pouvait être lu comme une « défense et illustration du triangle¹²³⁹ » : Jarry transpose sur le triangle familial (père/mère/enfant) celui du vaudeville (mari/femme/amant), de l'histoire sainte (Joseph/Marie/Jésus), d'Œdipe (Laius/Jocaste/Œdipe). Les linéaments de la situation réelle sont réinterprétés selon ces cohérences secondes.

¹²³⁹ Henri Bordillon, « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », EA, p. 42.

Jarry utilise des « jalons » pour relier entre eux ces récits : l'abandon d'Emmanuel Dieu dans un lavoir autorise à le comparer à un nouveau Moïse ou un nouvel Œdipe, mais aussi au prince Perviz des *Mille et Une Nuits*, lui aussi trouvé dans l'eau d'un canal. Dans l'« Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette », la princesse Parizade souhaite posséder des objets merveilleux ; mais leur quête entraîne la mort de ses deux frères, Bahman et Perviz, qui ne peuvent s'empêcher de se retourner en escaladant une montagne maudite alors qu'ils savent que ce geste les condamne à être changés en pierre. Parizade apprend le sort de son frère Perviz grâce à un chapelet magique qu'il lui avait laissé : « s'il arrive que les grains s'arrêtent de manière que vous ne puissiez plus les mouvoir ni les faire couler les uns après les autres, comme s'ils étaient collés, ce sera une marque que j'aurai eu le même sort que notre frère¹²⁴⁰ ». Lorsque cela se produit, Parizade escalade à son tour la montagne, sans se retourner, et parvient à sauver ses frères en aspergeant d'eau les pierres qu'ils sont devenus. Jarry lit également ce conte selon sa logique personnelle : il retranscrit l'escalade de Parizade dans le chapitre IX de son roman, où Varia traverse une forêt et « ne se retourne pas » (OC I, p. 936). La pétrification du prince Perviz, signalée à sa sœur par le rosaire magique, devient chez Jarry le signe d'un contact avec la rigidité de l'absolu, perceptible dans les bruits qui environnent Varia : « Ainsi que grincerait une éponge, si l'eau, comme le chapelet enregistreur de la mort du prince Perviz, devenait un mal fluide caillot » (OC I, p. 935). *L'Amour absolu* prend le conte à rebours, la pétrification étant valorisée comme semblable à la rigidité de l'absolu.

Mais la transposition principale est celle de l'histoire sainte, qui fait d'Emmanuel Dieu un nouvel Adam et un nouveau Christ, à partir d'un jeu de mot sur son nom : trouvé dans un lavoir, *doué* en gallo (le mot *Doüe* signifiant également Dieu), le jour de Noël, *Nédélec*, il est nommé Noël, Emmanuel Dieu. Et son père adoptif étant notaire, on l'appelle « Monsieur », *Aotrou* ; or *Aotrou Doüe* est l'invocation au « Seigneur Dieu » en gallo (OC I, p. 928-929). Le hasard de sa découverte et de son adoption est également transfiguré par les prénoms de ses parents :

Joseph le notaire et Marie sa femme.

Joseb et *Varia*, selon le dialecte de leur résidence, Lampaul en Bretagne.

¹²⁴⁰ *Les Mille et une Nuits*, trad. Antoine Galland, t. III, Furne, 1837, p. 414.

Le notaire s'appelle-t-il Joseph parce que sa femme se prénomme Marie ? ou elle Marie parce qu'elle a épousé M^e Joseb ?

Ceci n'a aucune importance.

Ils ne peuvent pas s'appeler autrement.

Ils s'appelaient ainsi de toute éternité, puisque leur parrainage déclare le petit enfant qu'ils viennent d'adopter Nédélec Doue. [OC I, p. 928]

Emmanuel peut ainsi se dire « un seul Dieu en trois personnes » (OC I, 924) : couchant avec sa mère adoptive, il est son fils et son mari, et l'esprit qu'il projette en elle pour l'hypnotiser. Incarnation parallèle du Christ, vivant les années qui n'ont pas été enregistrées par les Évangiles (OC I, p. 922), il participe à une forme d'existence synthétique, sa vie étant retracée lors de chaque communion à travers l'hostie consacrée : « nous vivons en temps infiniment *condensé*, un instant nous suffit à vivre toute notre vie chez eux » (OC I, p. 923).

Jarry construit donc son texte de manière à valoriser la lecture tabulaire : faisant allusion à plusieurs mythes ou contes, il n'en garde que les éléments similaires, ce qui permet de faire de son roman une sorte de synthèse de plusieurs récits merveilleux : Dieu, prince, prophète, Emmanuel Dieu incarne toutes les figures de l'absolu.

b. L'hypnose.

C'est l'hypnose qui permet dans le roman d'atteindre ces moments atemporels de relation avec l'absolu : « 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 » (HB, p. 213). Le sommeil hypnotique de Varia, « singe de la mort » (OC I, p. 924), est un état absolu, doté d'une temporalité différente, comme le voyage astral ou l'expérience de la drogue : « Avec un temps très long entre chaque syllabe de ses paroles, intuition de parler à l'Éternité, inconscience de la durée, ou le temps de les remonter du puits des morts » (OC I, p. 924). Les séances d'hypnose ne font pas partie de la durée linéaire ; face à Varia qui l'accuse de lui faire perdre son temps, « Emmanuel Dieu néglige de l'informer qu'on n'a pas usé de temps du tout, ni à elle ni à d'autres, mais quelques mètres cubes d'éternité » (OC I, p. 948). L'hypnose participe ainsi de l'absolu ; comme pour la disparition du Christ entre douze et trente-trois ans, le temps passé entre le début et la fin de la séance d'hypnose n'existe pas : « S'il

n'a pas vécu *intégralement* jusqu'à la trentaine *en ces temps-là*, ses covivants ont vieilli leurs ans moins cette grande faille. / Marie Mère de Dieu a vingt ans de moins, au pied de la Croix, que Marie Mère du fils de l'Homme arrivé à la date prophétisée » (OC I, p. 922). À la linéarité temporelle, Jarry oppose une image *spatiale* de l'absolu, permettant la simultanéité des expériences et la synthèse.

Comme le mécanisme de la mémoire-oubli¹²⁴¹, l'hypnose opère une décontextualisation, une simplification des éléments de la personnalité. « Le sujet immergé dans le sommeil cataleptique est dominé par son hypnotiseur¹²⁴² » ; il devient un pantin, une simple excroissance de la volonté de l'hypnotiseur, un linéament prêt à se prêter à son désir. Les différents stades de son sommeil hypnotique¹²⁴³ correspondent à des phases successives d'effacement des caractéristiques personnelles de Varia, jusqu'à ce qu'elle se confonde avec la volonté d'Emmanuel :

— Vous me parlez comme les gestes de mon nouveau-né à *la vivante*. *Quand je suis vivante*, je n'entends pas bien. Je suis votre mère, alors, Maître, et l'épouse du charpentier.

— Et maintenant..?

— Oh ! maintenant... il faut que vous soyez bien Dieu pour comprendre tout le rayonnement de mon sourire... maintenant, JE SUIS LA VIERGE.

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. Je suis Votre servante, je suis...

— Quoi, Femme ?

— Je suis LA VOLONTÉ DE DIEU¹²⁴⁴. »

Dans cet état, elle devient elle-même un linéament susceptible d'être interprété, c'est-à-dire manipulé, de toutes les manières possibles ; la suggestion de meurtre à échéance est ainsi une transposition de l'épisode du Vieillard de la mer des aventures de Sindbad le marin sur la relation de Varia et Joseb (OC I, p. 954). Le symbole de cet état de potentialité absolue est

¹²⁴¹ Voir ci-dessus, p. 272 *sqq.*

¹²⁴² Brunella Eruli, « L'Immaculée Conception », art. cité, p. 55.

¹²⁴³ Voir Paul Edwards, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », art. cité, p. 114-115.

¹²⁴⁴ OC I, p. 925 ; je corrige d'après l'édition originale, Alfred Jarry, *L'Amour absolu, roman*, s.l.n.d. [1899], p. 18-19

celui de la larve du papillon. Emmanuel est « une de ces larves » (OC I, p. 924), un être indéfini ; quand il réveille Varia de son sommeil hypnotique, il détruit les potentialités de Miriam, son double, il la fige dans l'attitude de la notairese :

Ils *revécurent* les Mages et la crèche, jusqu'à ce qu'il réveilla, de l'index entre les sourcils, si l'on peut dire que l'épingle, entre le velours de ses grandes ailes, « éveille » un papillon de sa vie de rêve à la vie selon l'*étiquette*.

Miriam évoqua son semblable-en-métamorphose :

— Je ne veux pas... pas... papillon !

Pour qu'il présidât à l'enfantement, par elle-même, de Madame Joseb¹²⁴⁵.

Alors que dans « Filiger », le papillon crucifié par une épingle devenait une figure de l'absolu (OC I, p. 1025), il est ici le symbole de la finitude, à l'opposé de la potentialité de l'espace du rêve. La rigidité est pourtant le signe de l'absolu : Emmanuel Dieu inverse le mythe de Pygmalion, souhaitant tirer une statue d'une femme vivante : « Ô le désespoir de Pygmalion, s'il n'eût pas été un fourneau, qui aurait pu créer une statue et qui ne fit qu'une femme ! » (OC I, p. 947). Miriam est une nouvelle Vénus de Milo ; comme Edison, qui cherche dans *L'Ève future* à figer l'image de Miss Alicia Clary sous la forme parfaite de l'Andréide, Emmanuel veut transformer Varia en statue impersonnelle. La catalepsie transforme Varia en statue vivante de la Vierge ; mais la fin du roman est marquée par l'extériorisation de cet absolu. Après avoir fait coucher Varia avec Joseb, Emmanuel contemple son idéal sous la forme de « la statue de l'Itron-Varia » qui surplombe une colline près de sa maison (OC I, p. 957). En tuant symboliquement Varia, il défait le lien qui l'unit à Miriam, qui s'incarne dans la statue de la Vierge Marie.

L'hypnose est une métaphore de la lecture décontextualisante : le lecteur de *L'Amour absolu* est invité à se faire hypnotiseur, à projeter sa volonté dans le texte pour en faire l'incarnation de son propre désir ; Jarry convoque ainsi le lecteur modèle de l'espace littéraire symboliste, à la fois interprète et créateur. Le texte, objet pétrifié comme la statue de la Vierge, doit être déplié, rendu à la vie par l'interprétation.

¹²⁴⁵ OC I, p. 945-946 ; je corrige d'après l'édition originale, p. 68-69.

c. L'enfance mythique.

La projection de son désir sur la réalité est également le mode de perception de l'enfant dans *L'Amour absolu*. Jarry décrit l'enfant comme un interprète parfait, capable d'imposer ses hallucinations sur les objets du monde et de les transformer tous en signes : « Il savait lire et écrire des assiettes, de ses hiéroglyphes (comme tous les enfants barbouillent, il dessinait des bonshommes dont étaient figurés simultanément la face et le derrière de la tête) ou de toute éternité » (OC I, p. 933). Cette capacité à projeter des correspondances sur le monde fait de l'enfant un créateur de mythes, qui synthétise en un personnage ses expériences grâce au langage. Emmanuel Dieu ne sait plus si le nom de son institutrice, « Mme Venelle », est réel : « Il ne sut jamais si c'était son nom exactement souvenu ou la personnification de la petite ruelle quotidienne dont sa classe était l'aboutissement » (OC I, p. 933). L'enfant est créateur de Fiction, au sens mallarméen ; il crée de nouvelles mythologies en jouant avec la langue¹²⁴⁶ ; l'origine de la divinité d'Emmanuel, liée à son nom par un jeu de mot, est un exemple flagrant de ce pouvoir du langage. Le regard de l'enfant transfigure la réalité selon les mêmes mécanismes de synthèse que l'hypnose ou la mémoire-oubli : « Le souvenir définitif de la classe des Minimes se schématisa en Xavier, les traits oubliés pour la substitution linéamentaire de l'X qui blanchioie, aux portails des enterrements, sous les têtes humaines des tentures » (OC I, p. 934). Il transforme les objets en linéaments, symboles qui lui permettent de transposer son propre univers sur le monde : « Il ne garda d'autre habitude de cette année scolaire que la manie, imitative, des coupe-papier de bois, qu'il qualifiait plus abstraitement couteaux » (OC I, p. 933). L'abstraction, l'oubli permettent de faire de l'enfance le modèle de la vision pataphysique.

d. L'Apocalypse ou les constellations terrestres.

Comme on l'a vu, *L'Amour absolu* est une nouvelle Apocalypse, un désastre qui voit chuter les étoiles qui forment de nouvelles constellations, terrestres et obscures, comme celles que dessinent les châtaignes sur le sol de la forêt : « voici par terre Véga, Sirius, et Baleine, Pollux, Régulus, Procyon, et Lyre, la Chèvre, Altaïr, la Polaire, Castor et Vénus » (OC I, p. 952).

¹²⁴⁶ Voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, éd. cit., p. 450 *sqq.*

L'Amour absolu est un récit astral ou sidéral, celui de l'incarnation terrestre de l'absolu. Ces astres obscurs traversent tout le roman de Jarry.

Dès le début du roman, la prison dans laquelle se rêve Emmanuel Dieu prend la forme d'une « étoile de pierre » (OC I, p. 919). Il est en effet enfermé à la Santé, une prison panoptique en forme de pentagone, inspirée par le plan de la prison de Mazas, choisie d'abord par Jarry mais démolie en 1898 en prévision de l'Exposition Universelle de 1900¹²⁴⁷ ; elle est ainsi « semblable à Argus qui avait cent yeux » (OC I, p. 919), dans une allusion au « Linteau » des *Minutes*. Étoile de pierre où les condamnés à mort attendent leur exécution, elle est l'équivalent terrestre de l'absolu, arborant des lampes qui sont comparées à des étoiles fixes comme celles des constellations ou comme un soleil personnel destiné au prisonnier divin : « Aucun décor des murs, mais on a accroché le soleil au plafond [...] cette étoile s'allume à cause de son avenir. / C'est un homme dans le genre de Dieu » (OC I, p. 919-920). Cette prison à pour pendant, à la fin du roman, la statue de pierre de l'Itron-Varia, la Vierge Marie qui est elle aussi « étoile de la mer », *Maris Stella* selon l'hymne latine¹²⁴⁸.

Emmanuel Dieu y attend son exécution, le détachement de sa tête qui pourra ainsi devenir elle-même une étoile nouvelle, une comète, ou une hostie, « petit astre blanc » symétrique du soleil (OC I, p. 923) : « Emmanuel Dieu attend l'heure sidérale que sa tête s'en aille » (OC I, p. 921). La décapitation est une fois de plus le signe d'un voyage en absolu, comme la tête de Sengle qui « dévole outre-mer » ou comme celle du narrateur des « prolégomènes de Haldernablou » qui se perche sur l'étoile Algol, la tête de Méduse dans la constellation de Persée.

Cette tête détachée est affranchie du temps ; elle peut donc apparaître à Emmanuel enfant, qui apprend à lire sur des assiettes décorées des lettres de l'alphabet, assiettes comparées au plat portant la tête du « Précurseur », saint Jean-Baptiste :

¹²⁴⁷ Voir les souvenirs d'Auriant, dans *Les Marges*, n° 193, 10 novembre 1932 ; repris dans Henri Bordillon, « En marge de *L'Amour absolu* », art. cité, p. 34.

¹²⁴⁸ Cette caractéristique maritime explique également le rapprochement de Varia avec Mélusine et avec les succubes « aqueux » décrits par Sinistrari, que Jarry cite en exergue du chapitre IX (OC I, p. 937). Voir Louis-Marie Sinistrari d'Ameno, *De la Démonialité et des animaux incubes et succubes* (1875), seconde édition, trad. Isidore Liseux, Liseux, 1876, p. 131 : « les Démons Incubes qui accolent les femmes sont aqueux et de taille restreinte ; aussi les voit-on paraître sous la forme de petits hommes, et, par la raison qu'ils sont aqueux, ils sont excessivement lascifs. Luxure et humidité sont deux termes correspondants : ce n'est pas sans raison que les Poètes ont fait naître Vénus de la mer, voulant indiquer, comme l'expliquent les Mythologies, que la luxure a sa source dans l'humidité. »

Le premier maître d'Emmanuel est semblable au disque de la lune.

Il est tout en face ou mieux tout en nimbe.

Sa couronne, scribe de légende, est celle du Précurseur, qui ne s'en parait point, comme Hérodiade, à la partie supérieure de la tête.

La section de pourpre, vite livide, d'un cou.

Emmanuel s'offrit à soi-même sa jeune cervelle, pour l'assaisonner d'intelligence, *in disco*. [OC I, p. 930]

Emmanuel se projette sur ces assiettes, décapité avant l'heure, se donnant lui-même ses leçons depuis le point de vue absolu des astres. Ces assiettes sont une fois de plus des étoiles terrestres : « Ce sont douze assiettes bordées du double zodiaque de l'alphabet » (OC I, p. 930). Les vingt-quatre lettres de l'alphabet latin (sans J ni U) deviennent des constellations supplémentaires, des formes que l'enfant interprète librement, des linéaments ou des hiéroglyphes : « Ces alphabets pouvaient se lire de n'importe quelle lettre, et par des chutes et des heurts Emmanuel les rendait à une simplicité plus brève » (OC I, p. 930). On retrouve dans ces assiettes le modèle même du roman, avec leur structure cyclique (« La science y déferle autour, sans source et sans fin », OC I, p. 930) et leur caractère synthétique voire fragmentaire, lorsqu'Emmanuel les brise pour leur donner une « simplicité plus brève ». Le texte idéal est ainsi décrit comme une sorte de constellation terrestre, noire sur fond blanc, une forme abstraite sur laquelle le lecteur peut exercer ses facultés interprétatives, un linéament.

Roman de l'absolu relatif, astre terrestre obscur, Apocalypse inversant la création pour proposer un univers personnel libéré de la linéarité temporelle, *L'Amour absolu* résume et met en pratique les théories littéraires de Jarry, se présentant comme une simple hypothèse, un récit potentiel qui nie le hasard du Vivre pour proposer une recreation fictive de la réalité, seule vérité possible pour l'homme pris dans le devenir, celle de la « *création de son désir* ». Jarry y abandonne un de ses modèles textuels de prédilection, celui de la binarité lié à la tension entre Être et Vivre, pour ne valider qu'un modèle en réseau, d'une grande complexité, destiné à un cercle restreint d'amis, accomplissant le modèle herméneutique du symbolisme.

Le principe de l'hallucination volontaire, au cœur de la théorie de la pataphysique, permet ainsi la multiplication des modèles textuels pour un même texte. Les signes, dans ce champ d'interprétation multipolaire, peuvent être lus selon plusieurs isotopies non contradictoires que

les dispositifs du texte articulent entre elles. La linéarité narrative et les modèles binaires (ceux de l'opposition entre jour et nuit, vivre et être...) ou ternaires (la Trinité, la sainte famille...), modèles les plus évidents pour le lecteur qui cherche à structurer l'information de ces ouvrages, sont eux-mêmes intégrés dans un champ d'interprétation aux limites indéfinies, celui de toutes les potentialités signifiantes, dans un modèle textuel en réseau.

Cette multiplication des modèles textuels est également à mettre au compte d'une tension dans l'espace littéraire occupé par Jarry : victime de l'effacement de l'espace littéraire symboliste et de l'incompréhension de ses amis les plus proches, il tend à concilier diverses communautés interprétatives, comme dans *L'Amour en visites*, ou au contraire à accomplir le repli sur soi du texte prévu par les conditions de communication symbolistes, avec *L'Amour absolu*. Mais parallèlement à ces tentatives conciliatrices, Jarry propose, dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, la création d'un autre espace littéraire, où la fragmentation prend un sens nouveau. Face au caractère tragique de l'écartement du poète dans l'espace littéraire symboliste, le *Faustroll* pose les prémisses d'un espace littéraire ludique lié au collage, qui utilise toutes les ressources de l'exaptation.

IV. GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN.

On connaît le destin éditorial du *Faustroll*, que Jarry ne parvint pas à faire publier intégralement de son vivant. Ce « roman néo-scientifique » est particulièrement hétérogène : il est constitué du voyage du Docteur Faustroll, expulsé de son appartement, à travers un Paris imaginaire et marin, où une géographie littéraire se substitue à la géographie réelle, chaque chapitre du livre III étant une halte dans une île fictive dédiée à un artiste. Rendu chez l'évêque marin Mensonger, Faustroll ripaille puis, pris de folie meurtrière, tue toute la population parisienne, laissant une Machine à Peindre automatique redécorer les toiles des peintres académiques dans la capitale déserte, avant de mourir lui-même pour atteindre « l'Éternité », en abandonnant derrière lui un livre tatoué sur la peau de son cadavre où l'on peut lire les prémisses du Livre absolu résumant l'univers. Des chapitres décrivant la pataphysique, des fragments de philosophes antiques imaginaires, des lettres télépathiques de Faustroll depuis la mort plagiant des lectures savantes, des calculs mystiques de la surface de Dieu complètent l'ouvrage.

Les dix-sept chapitres qui paraissent dans *Le Mercure de France* de mai 1898 forment une sorte de réduction du projet de Jarry, composée à partir du Livre III du roman, « De Paris à Paris par mer », récit du voyage de Faustroll d'île en île, ainsi que des chapitres VI du Livre I et X du Livre II, qui constituent dans la revue un prologue minimal pour présenter cette navigation, et du chapitre XXV du Livre IV en épilogue, l'arrêt chez l'évêque marin Mensonger. Le récit du *Mercure* s'achève sur ce qui deviendra le titre du chapitre XXVI, « BOIRE¹²⁴⁹ ». Cette odyssee miniature à travers la littérature et l'art symbolistes, chaque île synthétisant l'univers de l'artiste à qui elle est dédiée, transpose le *Quart* et le *Cinquième Livres* de *Pantagruel*, la quête de Faustroll s'achevant sur une injonction à boire qui est semblable au mot final de la *Dive Bouteille* de Rabelais ; Jarry inscrit d'ailleurs en épigraphe une citation du chapitre XVI de *Gargantua* : « S'enquestant quelz gens sçavans estoient pour lors en la ville, et quel vin on y beuvoit¹²⁵⁰. » Si la structure de cette première présentation du *Faustroll* est satisfaisante et semble former un tout cohérent, les lecteurs peuvent remarquer des éléments

¹²⁴⁹ Alfred Jarry, « Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien. De Paris à Paris par mer », MF, n° 101, mai 1898, p. 390-421.

¹²⁵⁰ *Idem*, p. 390. Cette variante n'est jamais signalée dans les éditions du *Faustroll*.

hétérogènes qui signalent la fragmentation du texte : Faustroll fait ainsi allusion à des livres saisis par l'huissier Panmuphle qui n'apparaissent pas dans ce choix de chapitres¹²⁵¹. De plus, comme le montre l'étude de la pagination primitive du manuscrit Lormel par le Collège de Pataphysique, « toute la relation de Panmuphle », qui compose le voyage d'île en île de Faustroll, « est une interpolation postérieure au reste¹²⁵² » : les chapitres X et XXXIV se suivaient immédiatement dans la première ébauche du texte. Autrement dit, le caractère « clos » du Livre III est lié à son écriture plus tardive (ou du moins indépendante du reste de la rédaction), et au fait qu'il était peut-être dès l'origine destiné à une publication séparée dans *Le Mercure de France*. L'autre fragment détachable du *Faustroll* est le chapitre « Clinamen », composé de la description de treize images au statut incertain¹²⁵³, qui ne s'intègrent que secondairement dans la narration. Jarry a publié ce chapitre indépendamment dans *La Plume* du 15 novembre 1900 sous le titre « Treize images¹²⁵⁴ » (tout en précisant qu'il s'agissait d'un fragment du *Faustroll*).

L'un des manuscrits complets du *Faustroll* est envoyé par Jarry à Thadée Natanson, qui lui répond le 17 janvier 1899. La lettre de Natanson montre à quel point le projet hybride du *Faustroll*, né de plusieurs contraintes discursives, ne pouvait être lu dans les communautés interprétatives du *Mercure* ou de *La Revue blanche* :

J'ouvre, mon cher ami, le manuscrit où est racontée l'histoire du docteur Fautroll. [...] Je crois reconnaître un personnage qui a figuré au *Mercure*, et trouve des feuillets imprimés. Rappelez-moi donc pourquoi le manuscrit nous est offert. S'agit-il de fragments à publier dans la revue ? S'agit-il d'un volume à éditer ? [OC I, p. 1217]

Natanson ne parvient pas à lire le *Faustroll* selon une cohérence unique ; il ne forme pas pour lui un livre, mais uniquement une juxtaposition de fragments qu'il se révèle incapable de relier entre eux, hésitant à donner le nom de « volume » aux feuillets envoyés par Jarry. Selon le principe de la pataphysique exposée dans l'ouvrage, « science du particulier » (OC I, p. 668),

¹²⁵¹ *Id.*, p. 392.

¹²⁵² « Les mystères du manuscrit Lormel (roman policier) », CP, p. 364.

¹²⁵³ Voir Patrick Besnier, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2005, p. 283-295 ; Isabelle Krzywkowski, « Les "13 Images". De l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 129-138.

¹²⁵⁴ Alfred Jarry, « Treize images », *La Plume*, n° 278, 15 novembre 1900, p. 674-676.

le *Faustroll* crée en effet, par ses dispositifs de contrôle de la réception, un champ d'interprétation singulier ; il donne avec la liste des livres pairs du Docteur le canon personnel selon lequel il doit être lu, dans une tentative pour s'affranchir du champ littéraire d'une époque donnée en définissant au plus près son propre espace littéraire, espace trans-discursif qui cherche ses références aussi bien dans la littérature que dans l'art populaire ou dans la science. Alors que *L'Amour absolu* utilise précisément l'espace littéraire symboliste pour construire un modèle textuel poly-isotopique et nier le caractère accidentel de la vie d'Emmanuel Dieu, le *Faustroll* met en place un principe d'herméneutique ouverte qui autorise toutes les formes d'exaptation et utilise le hasard ou clinamen comme source principale de création. Autrement dit, le *Faustroll* livre des solutions à l'opposition entre Être et Vivre et à la dépersonnalisation de l'écrivain, en proposant une méthode de réinterprétation constante de ses influences, solution qui repose sur la création d'un autre espace littéraire.

A. LES LIVRES PAIRS : RECONTEXTUALISATION.

Au début des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, un huissier, Panmuphle, est chargé de saisir les biens du Docteur Faustroll, accusé de ne pas avoir payé son loyer. À cette occasion, il rédige un procès verbal sur « papier spécial pour les huissiers » décrivant les ouvrages qui composent la bibliothèque du Docteur. Dans cette bibliothèque idéale, composée de vingt-sept ouvrages désignés mystérieusement comme des « livres pairs », on trouve aussi bien des œuvres canoniques du symbolisme (Mallarmé, Verlaine, Poe traduit par Baudelaire), des titres des amis de Jarry et des piliers des revues de l'époque (Rachilde sous le pseudonyme de « Jean de Chilra », Gustave Kahn, Léon Bloy) que des ouvrages que l'on assimile davantage aux lectures enfantines (un conte de Marceline Desbordes-Valmore, les *Mille et Une Nuits*, le théâtre de Florian) ou des textes hors-catégorie (l'œuvre de Rabelais, l'évangile de Luc, *Les Chants de Maldoror*). Voici cette liste de livres « saisi[s]-gagé[s] et mis sous l'autorité de la LOI et JUSTICE » (OC I, p. 660), au sein du chapitre que les critiques oublient souvent de mentionner, se contentant des noms quand le contexte de leur apparition importe également :

DES LIVRES PAIRS DU DOCTEUR

Dans une propriété ci-dessus dénommée, et après ouverture faite par M. Lourdeau, serrurier à Paris, n° 205, rue Nicolas Flamel, réserves faites d'un lit en toile de cuivre vernie, long de douze mètres, sans literie, d'une chaise d'ivoire et d'une table d'onyx et d'or, vingt-sept volumes dépareillés, tant brochés que reliés, dont les noms suivent :

BAUDELAIRE, un tome d'EDGARD POE, traduction.

BERGERAC, *Ceuvres*, tome II, contenant l'*Histoire des États et Empires du Soleil*, et l'*Histoire des Oiseaux*.

L'*Évangile* de SAINT LUC, en grec.

BLOY, *Le Mendiant ingrat*. [*Le Désespéré*]

COLERIDGE, *The Rime of the ancient Mariner*.

DARIEN, *Le Voleur*. [*Biribi*]

DESBORDES-VALMORE, *Le Serment des petits hommes*.

ELSKAMP, *Enluminures*. [*Salutations dont d'angéliques*]

Un volume dépareillé du *Théâtre* de FLORIAN.

Un volume dépareillé des *Mille et Une Nuits*, traduction GALLAND.

GRABBE, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, comédie en trois actes.

KAHN, *Le Conte de l'Or et du Silence*. [*Le Livre d'images*]

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*.

MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette*. [*Pelléas et Mélisande*]

MALLARMÉ, *Vers et prose*. [*Divagations*]

MENDÈS, *Gog*.

L'*Odysée*, édition Teubner.

PÉLADAN, *Babylone*.

RABELAIS.

JEAN DE CHILRA, *L'Heure sexuelle*. [*La Princesse des ténèbres*]

HENRI DE RÉGNIER, *La Canne de jaspe*.

RIMBAUD, *Les Illuminations*.

SCHWOB, *La Croisade des enfants*.

Ubu Roi.

VERLAINE, *Sagesse*.

VERHAEREN, *Les Campagnes hallucinées*.

VERNE, *Le Voyage au centre de la Terre*.

Plus trois gravures pendues à la muraille, une affiche de TOULOUSE-LAUTREC, *Jane Avril* ; une de BONNARD, *La Revue blanche* [*L'Estampe et l'Affiche*, corrigé en *Peintres Graveurs*] ; un portrait du sieur Faustroll, par AUBREY BEARDSLEY, et une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *saint Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes.

Dans la cave, par suite de l'inondation, nous n'avons pu y pénétrer. Elle nous a paru pleine jusqu'à une hauteur de deux mètres, sans tonneaux ni bouteilles, de vins et d'alcools librement mêlés.

J'ai établi pour gardien, en l'absence de la partie saisie, le sieur Delmor de Pionsec, l'un de mes témoins ci-après nommé. La vente aura lieu le jour qui sera fixé ultérieurement, heure de midi, sur la place de l'Opéra.

Et de tout ce que dessus j'ai rédigé le présent procès-verbal, auquel j'ai vaqué de huit heures du matin à deux heures 3/4 de relevée, et dont j'ai laissé copie à la partie saisie, ès mains de M. le commissaire de police susnommé, et au gardien, et sous réserve de dénonciation, le tout en présence et assisté des sieurs Delmor de Pionsec et Troccon, praticiens, demeurant à Paris, 37, rue Pavée, témoins requis qui ont avec moi signé original et copie. Coût : Trente-deux francs 40 centimes. Il a été employé pour les copies deux feuilles de papier spécial dont le montant est de fr. 1,20 centimes. Signé : Lourdeau, serrurier. Signé : Solarcable, commissaire. Signé : Delmor de Pionsec ; signé : Troccon, témoins. Signé : Panmuphle, ce dernier huissier. Enregistré à Paris le 11 février 1898. Reçu cinq francs. Signé Liconet. P.C.C. (*Illisible*¹²⁵⁵). [OC I, p. 660-662]

Le livre de Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, chez Plon, se proposait déjà d'utiliser la liste des livres du Docteur Faustroll « comme les pièces d'un puzzle qui, reconstitué, composerait un portrait de Jarry par lui-même¹²⁵⁶ ». Les éléments de cette bibliothèque lui permettent de dresser une image contrastée et kaléidoscopique de cet écrivain difficilement réductible à une figure cohérente. Comme Patrick Besnier l'avoue lui-même, il n'est parfois même pas nécessaire de lire ces livres dans cette optique : le portrait se fait par la bande, les poésies d'Elskamp servant à invoquer la peinture de Pont-Aven, *Gog* de Catulle Mendès donnant lieu

¹²⁵⁵ Je mentionne entre crochets les premiers choix de Jarry dans le manuscrit Lormel. Sur les différents manuscrits du *Faustroll*, voir Paul Gayot, « Les problèmes du *Faustroll* », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 103-110.

¹²⁵⁶ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 73.

à une analyse de la place du sport et des activités physiques chez Jarry. La bibliothèque de Faustroll permet de faire un portrait biographique et spirituel de Jarry, les rapports de ce portrait au texte même qui lui sert de prétexte, les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, n'étant pas abordés.

Je m'intéresserai moins ici au portrait réel de Jarry, pour m'interroger sur les fonctions de l'insertion de cette liste de livres dans l'économie de l'ouvrage de Jarry¹²⁵⁷ et sur le champ d'interprétation particulier qu'elle construit. Moins qu'un autoportrait, la bibliothèque de Faustroll fonctionne comme un « portrait de l'auteur » : elle décrit une *persona* littéraire, un certain *ethos* destiné à aider le lecteur à s'orienter dans ce texte-monstre en lui fournissant une image idéale de l'auteur qui l'a produite, auteur qui définit sa posture en construisant un canon singulier. L'espace délimité par la liste des auteurs pairs fonctionne comme un portrait spirituel de Jarry-littérateur, et livre le contexte selon lequel son discours doit être reçu, les références que le lecteur pourra voir convoquer dans le texte.

Il s'agit donc de s'intéresser, comme l'avait fait Ben Fisher¹²⁵⁸, aux textes mêmes ; de les lire, non pas un à un, comme la plupart des commentateurs le font, mais par ensembles, pour tenter de circonscrire les règles du champ d'interprétation que ces ouvrages convoquent, dans une interprétation qui sera par nature infidèle aux textes mêmes dans la mesure où elle sera fidèle à tous simultanément pour convenir au projet de Jarry — il s'agit moins de commenter Régnier ou Maeterlinck que la déformation que leur fait subir Jarry en les insérant dans sa liste. Je m'attarderai sur les livres les moins lus de cette liste — sans oublier les images, qui participent de la création de cet espace spirituel entourant le *Faustroll*.

1. La notion de parité.

Avant de s'aventurer dans cette bibliothèque, il faut cependant revenir sur le caractère de « parité » des ouvrages qui la composent. Depuis les travaux du Collège de 'Pataphysique, la parité est conçue comme un refus de tout classement, l'affirmation iconoclaste de l'égalité de

¹²⁵⁷ Si l'on peut parler d'ouvrage pour désigner un texte paru de manière fragmentaire de son vivant, et dont on connaît plusieurs états manuscrits.

¹²⁵⁸ Ben Fisher avait déjà tenté de relever, dans *The Pataphysician's Library*, éd. cit., les grandes thématiques présentes dans ces textes (l'occultisme, le christianisme, l'héroïsme...), dans une perspective assez différente de la mienne.

toutes ces œuvres¹²⁵⁹ : Jarry n'aurait pu confondre dans une même liste chefs-d'œuvre et littératures puérides sans volonté de choquer et de remettre en cause les valeurs littéraires admises. Une telle vision relève évidemment du même regard critique hiérarchisant que Jarry refuse : constater l'inégalité de ces livres, rabaisser la valeur littéraire de Marceline Desbordes-Valmore, railler le clinquant du *Conte de l'or et du silence*, c'est toujours classer, même en louant la volonté de Jarry de démolir les canons de l'institution littéraire.

Il me semble que ce terme de « parité » doit également être conçu en fonction de ce à quoi il s'oppose : le dépareillement, dans son sens bibliophilique. On a souvent noté la présence de quatre volumes dépareillés dans la liste de Faustroll : Baudelaire, Cyrano de Bergerac, Florian et Galland ne sont représentés que par des tomes arrachés à des œuvres plus complètes (PB, p. 110). Mais, en effaçant le contexte d'apparition de cette liste, on oublie de remarquer que c'est la totalité de ces volumes qui est concernée : Jarry mentionne bien « vingt-sept volumes dépareillés ». Aux yeux de l'huissier Panmuphle (et de la plupart des commentateurs), cette collection de livres n'a aucune unité, aucune cohérence ; la bibliothèque de Faustroll ne représente qu'une réunion fortuite d'éléments disparates.

Jarry, en intitulant ce chapitre « Des livres pairs du Docteur », prend le contrepoint de cette parole officielle (celle de l'huissier chargé de saisir cette bibliothèque, et plus généralement celle de la *doxa* qui dresse des frontières nettes entre les genres, les époques et les auteurs). Il s'agit d'entendre la parité de ces textes comme l'affirmation de leur cohérence d'ensemble. Les livres pairs ne sont pas uniquement des textes « égaux », mais des textes qui forment système, qui fonctionnent selon une logique commune ; cette logique, il faut la chercher dans l'individualité de la personne qui les a réunis, et a ainsi formé, par son parcours de lecteur, une bibliothèque singulière. C'est ce que Jarry constatera encore dans l'article paru dans *La Plume* du 15 avril 1903, « La tiare écrite », à propos de l'image que l'on se fait d'un livre avant de l'avoir lu :

Il y a dans toute cervelle de lecteur cinq ou six noms qui gravitent par association autour d'un plus grand, ou d'un plus gros, ou d'un plus n'importe quoi, mais qui était là le premier.

¹²⁵⁹ Voir Philippe Vauberlin, « Les livres pairs et la parité », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 16-22.

Il y a certainement une période d'adolescence où l'on juge un livre par rapport à Robinson Crusoé ou à Mme de Ségur. [OC II, p. 424]

Jarry propose une conception de l'histoire littéraire radicalement subjective, expliquant que l'interprétation d'un livre, d'un auteur, d'un mouvement littéraire n'a jamais lieu dans le cadre idéal de la linéarité historique, mais selon le contexte des œuvres déjà lues par un lecteur qui modèle ainsi le champ de la littérature autour de quelques noms qui servent de points de comparaison entre eux. Le caractère le plus remarquable de ce modèle est d'être dynamique et subjectif : chaque lecteur construit son espace littéraire peu à peu, en se fondant sur les auteurs qu'il a lus en premier ; chacun recrée, par son expérience personnelle de lecteur, sa propre histoire de la littérature. La bibliothèque fonctionne sur le mode de la spatialité et non de la temporalité ; elle permet de remettre en question la linéarité historique, et de proposer un champ d'investigation formé d'ouvrages offerts simultanément à la vue. La parité de ces ouvrages peut ainsi se définir également comme leur présence simultanée à l'esprit de l'auteur ; elle permet de montrer l'état présent d'une *persona* littéraire. Il ne s'agit pas seulement de remettre en cause les valeurs littéraires : il s'agit de construire un ensemble de textes qui ont influencé la production et influenceront la réception du *Faustroll* ; un ensemble de textes avec ses contradictions, ses tensions internes, ses pôles magnétiques. C'est au sein de cette bibliothèque personnelle, véritable portrait de soi en lecteur, que les textes d'un écrivain prennent réellement sens, qu'ils trouvent leur contexte d'interprétation. Par un tour de force¹²⁶⁰, Jarry inscrit cette bibliothèque à l'entrée de son livre, indiquant assez clairement au lecteur qu'il ne profitera pleinement de son ouvrage qu'en prenant connaissance de cette liste.

J'essayerai donc de dégager les fonctions de cette bibliothèque dans la mise en place du pacte de lecture du *Faustroll*, tout en gardant à l'esprit qu'il ne faut surtout pas imaginer que tous ces livres décrivent un champ d'interprétation parfaitement cohérent, qu'une interprétation avisée permettrait de retrouver : l'hétérogénéité de la bibliothèque de Faustroll est irréductible, les espaces littéraires qu'elle convoque se révélant souvent incompatibles. La lecture doit se faire biaisée pour choisir, dans ces œuvres, les éléments qui seront développés

¹²⁶⁰ Tour de force qui n'est pas sans rappeler celui de Schopenhauer, qui ouvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* par la liste des ouvrages que le lecteur doit absolument connaître pour comprendre son livre : ses propres essais antérieurs, la philosophie de Kant, de Platon, les *Upanishads*... Voir Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. cit., p. 2-5.

par Jarry dans le corps même de son roman. La liste des livres pairs n'est pas un espace d'interprétation préconstruit que Jarry investirait : c'est un espace qu'il construit par la présentation même de cette liste, qui est déjà une forme d'interprétation préalable qui informe l'expérience du lecteur de ces ouvrages.

2. *Cerner le livre à venir.*

Une première fonction de la bibliothèque de Faustroll est de délimiter le contexte précis d'apparition du roman. En reprenant l'image de la gravitation, Jarry fait de son livre un satellite dans une constellation d'auteurs et d'ouvrages préexistants. On peut analyser les cercles concentriques qui délimitent la place de l'ouvrage dans la littérature de l'époque.

a. Le canon symboliste.

Premier cercle, celui du canon que les littérateurs de l'époque se sont fixé, en opposition au canon académique. En faisant de six des maîtres du symbolisme (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Rabelais et Poe) des auteurs pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll, Jarry ne fait que confirmer son inscription dans l'espace littéraire symboliste ou post-symboliste¹²⁶¹.

On peut encore noter dans le choix de ces figures le parfait conformisme de Jarry lorsqu'il choisit dans l'œuvre de Verlaine son recueil pieux, *Sagesse*. À la mort du poète, *La Plume* avait demandé à deux cents auteurs, « aux écrivains nouveaux, aux collaborateurs des revues littéraires, aux poètes » : « Quelles sont les meilleures parties de l'Œuvre de Paul Verlaine » ? *Sagesse* arrive en tête, avec « 93 suffrages ». C'est Mallarmé qui est désigné pour lui succéder et « tenir le sceptre de la royauté poétique » ; prince d'un espace littéraire à part, « à côté des ferblanteries officielles, obtenues trop souvent par d'habiles intrigues¹²⁶² ».

On constate pourtant un oubli dans ce canon idéal : celui de Villiers de l'Isle-Adam, oubli d'autant plus étrange que Jarry, formé par Remy de Gourmont (l'un des principaux propagateurs de l'œuvre de Villiers à cette époque¹²⁶³), imite Villiers dans plusieurs de ses

¹²⁶¹ Voir ci-dessus, p. 89 *sqq.*

¹²⁶² « Résultats du Congrès des Poètes », *La Plume*, n° 163, 1^{er} février 1896, p. 67.

¹²⁶³ A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 314 *sqq.*

textes. *Le Surmâle* de 1902 est ainsi une réécriture masculine de *L'Ève future*¹²⁶⁴ et de son « extraordinaire Hadaly¹²⁶⁵ » ; le chapitre « Au Paradis ou le Vieux de la Montagne » de *L'Amour en visites* (1898) est précédé d'une épigraphe empruntée à des notes inédites de Villiers (OC I, p. 894). Mais comme le rappelle Christophe Domino¹²⁶⁶, la référence à Villiers est brouillée chez Jarry : ainsi, s'il invoque l'andréide de *L'Ève future*, c'est sur le mode de la négation et en passant par sa réinsertion dans une production à grand spectacle : « Parmi les précurseurs très récents de Wells, il faut citer, nous ne disons pas Villiers de l'Isle-Adam, dont l'extraordinaire Hadaly ne ressuscite-t-elle pas dans nos music-halls, sous le nom de "l'autovierge¹²⁶⁷" ? ». Bien plus, Villiers apparaît presque comme un rival de Jarry, qui considère l'auteur de *La Révolte* comme un frein à sa propre gloire théâtrale, en accusant la production de cette pièce (à l'Odéon, en décembre 1896) de limiter les représentations d'*Ubu Roi* : « nous tenions surtout à incarner Ubu dans la souplesse du talent de M. Gémier, et c'est aujourd'hui et demain les deux seuls soirs où M. Ginisty — et l'interprétation de Villiers de l'Isle-Adam — aient la liberté de nous le prêter¹²⁶⁸. » Faut-il voir dans cette rivalité avec un disparu des restes d'animosité envers Gourmont, disciple strict de Villiers, qui avait fait de *La Révolte* un modèle théâtral absolu dans *Sixtine*¹²⁶⁹ ? Jarry ne fréquentait peut-être tout simplement pas l'œuvre de Villiers de manière assidue ; ce maître du canon symboliste, il ne l'aura connu que de manière indirecte et tardive, d'où son absence des rayons de la bibliothèque du Docteur Faustroll.

b. Pragmatique : l'inscription dans un cercle.

S'il faut rappeler, avec Henri Béhar, que « *Faustroll* n'ayant pas paru intégralement de son vivant, il serait totalement aberrant d'y voir seulement un témoignage d'amitié » (HB, p. 228), on peut tout de même constater que Jarry assure également, à travers la bibliothèque de

¹²⁶⁴ Voir Christophe Domino, « Villiers de l'Isle-Adam et Jarry – *L'Ève future* et *Le Surmâle* (un exemple de relation transtextuelle) », dans Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 85-102 ; Linda Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », EA, n^{os} 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 107-116.

¹²⁶⁵ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », *La Plume*, 1^{er} et 15 octobre 1903, OC II, p. 520.

¹²⁶⁶ Christophe Domino, « Villiers de l'Isle-Adam et Jarry – *L'Ève future* et *Le Surmâle* (un exemple de relation transtextuelle) », art. cité, p. 87-91.

¹²⁶⁷ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », art. cité, p. 520.

¹²⁶⁸ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'"Ubu Roi" », OC I, p. 400.

¹²⁶⁹ Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890, p. 226-233. Voir A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, éd. cit., p. 323-324.

Faustroll, sa place dans un cercle social de littérateurs. Marcel Schwob est son « découvreur » ; il lui doit en 1893 ses premières publications en tant que lauréat des concours de *L'Écho de Paris*¹²⁷⁰, dont il présidait le jury avec Catulle Mendès, critique de poids qu'il fallait ménager. Rachilde, présente sous son pseudonyme de Jean de Chilra, était la femme d'Alfred Vallette et une amie, membre du « Phalanstère » de Corbeil où Jarry écrivait son roman¹²⁷¹. Catulle Mendès, Gustave Kahn et Émile Verhaeren ont tout trois fait l'éloge d'*Ubu Roi* ; Elskamp avait envoyé ses *Salutations, dont d'angéliques* à Jarry après avoir reçu ses *Minutes de sable mémorial* (PB, p. 163-164). L'inscription de tous ces auteurs encore vivants dans la liste du *Faustroll* signale des dettes et des affinités aussi bien littéraires que sociales, qui comptent également dans la formation de l'*ethos* de Jarry.

3. Modèles narratifs.

À ces cercles canoniques et sociaux, qui inscrivent les *Gestes et Opinions* au sein d'un champ et d'un espace littéraires précis, on peut rajouter celui des modèles narratifs qui informent le texte du *Faustroll* et indiquent au lecteur le genre de l'ouvrage : une forme d'odyssée. Le livre III, « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge », est en effet le récit d'une navigation d'un genre particulier, « sur la terre ferme » (OC I, p. 665). Faustroll y emmène Panmuphle à la découverte d'îles qui sont autant d'univers littéraires synthésés et concrétisés. Jarry cite parmi les livres pairs de grands manuels de navigation littéraire : l'*Odyssée*, bien sûr, mais surtout l'œuvre de Rabelais, avec le voyage à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille du *Quart livre* et du *Cinquième livre* de *Pantagruel*¹²⁷² ; ces îles métaphoriques doivent beaucoup à Alcofribas Nasier. On constate même la prégnance du modèle de l'*Odyssée* dans certains des autres livres pairs : chez Marceline Desbordes-Valmore, où les parents du petit Léonard, qui revient d'une fugue, font semblant de ne pas le reconnaître pour le punir. Léonard, qualifié de « Juif Errant¹²⁷³ », se rêve en Ulysse : « Ah ! si j'avais un chien, un bon chien pour me regarder et pour me reconnaître, il me reconnaîtrait bien vite et me sauterait au

¹²⁷⁰ Voir ci-dessus, p. 45 *sqq.*

¹²⁷¹ Voir les *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 18, « Rachilde et Jarry », 8 septembre 1982. ; Philippe Régibier, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil, 1898-1907*, préface de François Caradec, les Presses du management, coll. LPM-actualité, 1999.

¹²⁷² Voir Patricia Murphy, « Rabelais and Jarry », *The French Review*, vol. LI, n° 1, octobre 1977, p. 29-36.

¹²⁷³ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », dans *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, Aux Bureaux d'abonnement et de vente, 1855, p. 126.

cou¹²⁷⁴ ». Chez Elskamp : Jarry cite un extrait du poème « Étoile de la mer (III) » (OC I, p. 666), qui n'est rien d'autre qu'un récit de voyage rêvé par un malade fiévreux dans son lit : « Et c'est tout un voyage en rond, / Trop vite pour la guérison¹²⁷⁵ » — rappelons que le périple de Faustroll se déroule sur un « lit long de douze mètre [qui] n'est pas un lit, mais un bateau » (OC I, p. 664), ce qu'il faut rapprocher des navigations oniriques de Sengle et de Lucien dans *L'Amour en visites*. Chez Schwob : sa *Croisade des enfants* narre l'étrange pèlerinage de milliers d'enfants partis libérer Jérusalem au XIII^e siècle, qui s'embarquèrent sur des vaisseaux à Marseille pour finir leurs jours au fond de la Méditerranée ou en esclavage. Chez Verne, qui décrit dans le *Voyage au centre de la terre* un périple incertain, qui se termine sur un radeau emporté par la lave, et discute à travers la voix du professeur Otto Lidenbrock « l'hypothèse de la liquidité du noyau intérieur de la terre », en imaginant des « marées intérieures qui, soulevant l'écorce terrestre, donneraient lieu à des tremblements de terre périodiques¹²⁷⁶ » — « marée terrestre » (OC I, p. 696) qui servira à Faustroll dans sa navigation sur terre. Chez Kahn, qui narre dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, sur le modèle de la légende arthurienne, les départs de Balthazar et d'Ahasvérus sur la « nef du roi Salomon¹²⁷⁷ ». Et bien sûr dans les *Mille et Une Nuits*, avec le voyage de Sinbad le marin (et celui du Calender Agib, auquel Jarry fait allusion dans le *Faustroll*, prince d'un archipel dont le vaisseau échoue sur une île aimantée¹²⁷⁸), et dans *The Rime of the Ancient Mariner*.

Ces trois premiers cercles permettent ainsi de « prévoir » le contenu du volume pour les lecteurs que s'imagine Jarry, en l'inscrivant dans des filiations connues, en délimitant son genre ; pour ce qui est de son esthétique et de son interprétation possible, il faut tracer d'autres constellations d'ouvrages.

4. Une esthétique de la synthèse.

Un des points de rapprochement les plus marquants de plusieurs des livres de cette bibliothèque consiste à proposer des formes simplifiées, abstraites, voire naïves et à s'en glorifier. On peut lire en creux, dans le regroupement de ces textes, une sorte d'apologie de la

¹²⁷⁴ *Idem*, p. 125.

¹²⁷⁵ Max Elskamp, *Enlumineures* (1898), *Œuvres complètes*, Seghers, 1967, p. 49.

¹²⁷⁶ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* (1864), Le Livre de Poche, 2004, p. 45.

¹²⁷⁷ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, Mercure de France, 1898, p. 154.

¹²⁷⁸ *Les Mille et une Nuits*, trad. Antoine Galland, t. I, Furne, 1837, p. 180 *sqq.*

simplicité ou de la synthèse abstraite, et un portrait de l'auteur en primitif, amoureux des chansons enfantines et des images d'autrefois.

a. Les contours flous du conte.

La crise des formules narratives conduit à cette époque plusieurs écrivains à puiser dans les contes et légendes les formes de leur récit. C'est le cas par exemple de Marcel Schwob et d'Henri de Régnier, chez qui Émilie Yaouanq analyse une « narration plus poétique que temporelle ou causale¹²⁷⁹ » : la forme du conte impose la « prééminence de la dimension spatiale sur la dimension temporelle¹²⁸⁰ », conduisant à une « représentation fragmentée du temps », à une description de « moments purs [...] indépendants » pour « les affranchir de l'intrigue¹²⁸¹ ». Ce principe d'abstraction est au centre des préoccupations d'Édouard Schuré, qui participe au travail des folkloristes qui recueillent à cette époque de nombreux récits¹²⁸² avec ses *Grandes Légendes de France* (1892) : « La Légende, rêve lucide de l'âme d'un peuple, est sa manifestation directe, sa révélation vivante. / Comme une double conscience plus profonde, elle reflète l'Avenir dans le Passé. Des figures merveilleuses apparaissent dans son miroir magique et parlent de ces vérités qui sont au-dessus des temps¹²⁸³. » Pour Jean Pierrot, « les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indéfini, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvait si intensément la conscience collective contemporaine¹²⁸⁴. »

Le récit de Schwob élu par Jarry « se présente comme les huit témoignages successifs d'un prêtre en rupture de ban, d'un lépreux, d'Innocent III, de trois enfants pèlerins, d'un clerc historiographe, de la petite Allys, puis du pape Grégoire IX¹²⁸⁵ ». La narration se fait fragmentaire, déléguée à des porte-voix successifs qui se concentrent sur des détails frappants. Il reste pourtant une forme de progression chronologique minimale, avec le retour de plusieurs

¹²⁷⁹ Émilie Yaouanq, « Le dévoiement de la narration dans quelques contes de Marcel Schwob et de Henri de Régnier », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Colloque international « D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun », 13-20 août 2005, Cerisy-la-Salle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 144.

¹²⁸⁰ *Idem*, p. 145.

¹²⁸¹ *Id.*, p. 149.

¹²⁸² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., p. 237.

¹²⁸³ Édouard Schuré, *Les Grandes Légendes de France* (1892), Perrin, 1908, p. II-III.

¹²⁸⁴ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., 239.

¹²⁸⁵ Alexandre Gefen, présentation de *La Croisade des enfants* (1896), dans Marcel Schwob, *Œuvres*, éd. cit., p. 451.

personnages, vus par des narrateurs différents, et l'avancée de la croisade des enfants vers l'Orient. L'avis de Jarry sur les contes de Schwob est résumé par son ami Léon-Paul Fargue dans une lettre qu'il lui adressa en 1893 : « Tu sais comme nous aimons tous Marcel Schwob, et comme son dernier "Roi au Masque d'or" d'une conception si large et religieuse nous a captivés — Et tous ses contes partiels, indépendamment de ses œuvres, comme ils constituent une synthèse artistique élevée¹²⁸⁶ ».

Dans beaucoup de livres pairs, le décor se réduit à quelques éléments abstraits ; le contexte spatio-temporel disparaît, inscrivant la narration dans un espace éternisé. Dans *La Canne de Jaspe*, Henri de Régnier situe chaque nouvelle dans le même décor minéralisé emprunté à la pastorale, constitué de fontaines, de statues, de labyrinthes et de « jardins symétriques¹²⁸⁷ ». Les personnages aux noms antiquisants (Hermitime, Hermas, Hermagore, Hermocrate...) sont tous des solitaires silencieux enfermés dans des châteaux, reflets de leur âme hautaine ; ils cherchent « la plus solitaire demeure » dans des pays sans nom — « Les vieilles cartes donnent un nom à ce terroir ; les très vieilles gens se souviennent encore de lui en avoir connu un¹²⁸⁸ » — où continuent de vivre des figures légendaires comme Eurydice. Les titres mêmes du recueil font allusion aux contes : « La maison du bel-en-soi dormant », « Le sixième mariage de Barbe-Bleue », « Contes à soi-même ».

Cette atmosphère de conte médiévale, typique du symbolisme de la fin des années 1880 et largement tributaire de l'esthétique wagnérienne (le thème de l'Or du *Conte de l'Or et du Silence* est ainsi inspiré de *L'Or du Rhin*), baigne également *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck, où cinq personnages schématiques vivent un drame dans « une salle du château » jamais nommé ; où la mystérieuse clef d'un phare fait songer à la petite clef de Barbe-Bleue¹²⁸⁹ ; elle baigne les *Salutations dont d'angéliques* d'Elskamp, poète anversois de l'intimité, qui propose un recueil au vocabulaire simple, aux éléments restreints à quelques objets (tour d'ivoire, mer, étoiles, lèvres, mâts), imitation des légendes et des vies de saints :

¹²⁸⁶ Léon-Paul Fargue, « Lettre à Alfred Jarry » (Cobourg, 5 mai 1893), EA, n^{os} 43-45, « Fargue et Jarry », 1989, p. 20.

¹²⁸⁷ Henri de Régnier, *La Canne de Jaspe*, Mercure de France, 1897, p. 6.

¹²⁸⁸ « Manuscrit trouvé dans une armoire », *idem*, p. 243.

¹²⁸⁹ Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Théâtre*, t. III, Bruxelles, Lacomblez, 1905, p. 10. H. P. Bouche résume les grands « tics » de Maeterlinck dans « L'artilleur de Gand », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 32-34.

Ici
J'ai voulu Vous et moi, Madame la Vierge,
En une nouvelle légende dorée ;

J'ai descendu jusqu'à la Bonté
Le fleuve de ma naïveté¹²⁹⁰.

Un des modèles de ces écrivains est sans doute Verlaine, qui inscrivait déjà en 1881 les poèmes de *Sagesse* dans un Moyen Âge hors du temps, avec son personnel de « Bon chevalier¹²⁹¹ », de « Dame », d'allégories¹²⁹² :

C'est vers le Moyen Âge énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste¹²⁹³.

Lui-même était redevable à Arthur Rimbaud, dont il préfaça les *Illuminations* (écrites entre 1873 et 1875) dans l'édition originale des Publications de *La Vogue* de 1886, celle que connut Jarry, comme l'atteste la présence d'une citation du poème « Larme » dans le *Faustroll*, poème que seule cette édition comporte¹²⁹⁴. On peut citer le « Conte », qui met en scène un Prince et un Génie, une foule, un palais, des femmes, tous aussi peu définis que possible¹²⁹⁵.

Catulle Mendès inscrit également *Gog*, son roman sur la décadence de la maison royale des Haubour¹²⁹⁶, dans l'espace des contes, en le faisant débiter par une scène originelle presque intemporelle. La portée symbolique du roman est livrée dans une forme de prologue médiéval hautement abstrait qui met en scène, dans un décor symbolique, les fondateurs de l'Église et de

¹²⁹⁰ Max Elskamp, *Salutations dont d'angéliques* (1893), *Œuvres complètes*, Seghers, 1967, p. 25.

¹²⁹¹ Paul Verlaine, *Sagesse* (1881), dans *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 240.

¹²⁹² *Idem*, p. 242.

¹²⁹³ *Id.*, p. 249.

¹²⁹⁴ Voir CP, p. 90.

¹²⁹⁵ Arthur Rimbaud, *Illuminations* (1886), dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 160.

¹²⁹⁶ On reconnaît dans cette dynastie fictive celle des Bourbons, dont le dernier descendant direct, le comte de Chambord dit Henri V, était mort en 1883. Voir Jean de Palacio, « Roi sans l'être : la figure du comte de Chambord, *alias* Henri V, dans le roman fin-de-siècle », *Configurations décadentes*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, n° 33, 2007, p. 49-59.

la Monarchie, l'un dans une tour en forme de tiare papale, l'autre en un château suggestif d'une fleur de lys :

Au temps d'un très ancien autrefois, par le vaste soir, si vaste de solitude et de silence, la Tour, que la neige emmantelait d'hermine, érigeait la tiare de son dôme cerclé d'une triple crénelure, en face du Château inachevé, colossal déjà, qui, hors de la terre toute blanche, semblait le noir pistil informe d'un lys démesuré.

Le Château appartient, mais non d'alleu, au feu comte de Larmont en Cervaisie, sixième fils d'un auguste roi ; car il l'acquit par mariage de Mahaut, fille d'Isabelle et de Gaston, dame de Haubour.

Quant à la Tour, on la croyait apanage du Diable¹²⁹⁷.

L'époque exacte importe moins que le ton (esthétique du conte, archaïsmes lexicaux et syntaxiques) qui place l'extrait dans le hors-temps des origines. La préface affirme de la même façon que, si l'auteur s'est inspiré d'une famille royale particulière, c'est le symbole universel de la décadence monarchique qui est son véritable propos :

Dans ce livre [...], il ne faut pas voir la dégénérescence et la fin de telle ou telle race princière, d'une espèce royale ; l'auteur n'a prétendu y marquer le terme, nommément, ni de Habsbourg, ni de Hanovre, ni de Hohenzollern, ni de Romanov, ni de Bourbon ; on y trouvera, sans irrespect donc pour aucune auguste individualité, cette ambition plus étendue de montrer quel paraît devoir être, en la société actuelle ou prochaine, le suprême période de toute lignée monarchique. Sans doute, restreint par son lieu de naissance, par la langue qu'il comprend et qu'il parle, par son éducation et son expérience, en un mot par son point d'observation, l'auteur a dû être impressionné surtout de l'aventure historique le plus proche de lui-même ; mais, les personnages et les incidents de cette aventure, il ne les a mis en œuvre que dans les cas où il les jugeait de nature à se devoir ou à se pouvoir manifester tels ou à peu près tels en tout autre pays ; il n'a emprunté à leur particularité que ce qu'elle lui semblait offrir d'universel ; ou bien, si parfois il a montré, entière, quelque réalité spéciale, il a tenté de la généraliser par un logique développement en fiction¹²⁹⁸.

¹²⁹⁷ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, t. I, Charpentier, 1896, p. 3-4.

¹²⁹⁸ *Idem*, p. 1-2.

À travers le récit de la fin des Haubour, *Gog* se veut ainsi une réflexion sur l'essence même de la monarchie. Le titre du roman fait référence à une prophétie tirée de la Bible¹²⁹⁹, qui l'inscrit dans un espace mythique. Le mage Métatron explique le sens du passage biblique à Robert de la Harche, — mélange de Robert de Clermont (1256-1317), fils de Saint-Louis et fondateur de la branche princière des Bourbons, et de Louis I^{er} de Bourbon (1279-1342), dit le Boiteux, son fils, titré duc par Charles IV —, l'ancêtre de toute la lignée des Haubour : « Gog, de la Terre de Magog, Gog qui, en la Tour dressée en face du Château comme le Pape en face du Roi, demeure en silence et en sommeil jusqu'à l'heure du Signe, Gog qui sera mené hors, et sera puissant, et superbe, et nombreux, c'est, à travers la multitude des jours et des hommes, toi-même ! et c'est ta race, duc de Haubour¹³⁰⁰. » Dans une scène onirique sur fond noir, Robert voit défiler devant lui l'histoire de ses descendants : les croisades, les guerres de religion, la Révolution, la fin de sa race en la personne de Robert V (Henri V, petit-fils de Charles X, boiteux lui aussi). Il se contemple en absolu, « multiplié dans les siècles des siècles¹³⁰¹ », en la figure de Gog, synthèse de sa race :

Et il regardait la face de cet être, la face de Gog. Il s'y reconnaissait, vertigineusement agrandi, comme dans un miroir égal à l'immensité, où la forme se refléterait jusqu'à l'extrême de son accroissement, où l'instant s'épanouirait jusqu'au bout de la durée¹³⁰².

Son dernier descendant est boiteux comme lui, bouclant la boucle de l'incarnation terrestre d'une idée, celle de la monarchie : « les Haubour du palais de marbre blanc au bord du golfe d'azur, ne consentaient qu'à leur solitaire triomphe. Eux seuls avaient été, étaient, seraient. Le temps, à proprement parler, ne leur semblait que la succession de leur propre généalogie¹³⁰³. » Toute cette lignée se résume en quelques traits physiques, comme le nez distinctif que les personnages liés à Haubour arborent tous¹³⁰⁴. Chaque individu du roman n'est que l'incarnation passagère d'un concept. Le mage Métatron revit à travers l'évêque

¹²⁹⁹ Le roman s'ouvre sur une citation d'Ézéchiel, XXXVIII : « Le Seigneur Dieu me parla encore et me dit : fils de l'homme, tourne ta face vers Gog, et prophétise de lui. » (*id.*, p. 3.)

¹³⁰⁰ *Id.*, p. 22.

¹³⁰¹ *Id.*, p. 23.

¹³⁰² *Id.*, p. 24.

¹³⁰³ *Id.*, p. 143.

¹³⁰⁴ Le neveu de Robert V, François de Haubour, a un « nez à la Haubour » (*id.*, p. 44) ; Madame Douairière veuve de Monsieur, frère du roi, Marie-Louise-Léopoldine, affiche ce nez même si elle n'est pas de sang royal (*id.*, p. 110) ; le Connétable, descendant bâtard des Haubour, porte lui aussi le nez distinctif (*id.*, p. 111).

Tordoya ; Robert de la Harche, à travers Robert V. La consommation du mariage de Robert de la Harche et d'Agnès, qui fonde la lignée, représente de manière saisissante la synthèse temporelle à l'œuvre dans le récit :

Il lui semblait reconnaître en ce visage les traits qui lui manquaient à lui-même pour être la face infiniment multipliée de sa longue descendance ; et, fondus en un seul miroir, ils auraient été, elle et lui, la vision même, toujours renouvelée [...]. Il se dévêtit, se coucha, fit le signe de la croix, et, s'étendant sur Agnès, il engendra cinq siècles de triomphe, de désastres, de gloire, d'infamie, de splendeur et de deuil¹³⁰⁵.

Mais c'est sans doute Gustave Kahn, l'un des inventeurs du vers libre, qui sacrifie le plus à l'esthétique du conte¹³⁰⁶. Dans son *Livre d'Images*, il reprenait déjà maints éléments du folklore enfantin auxquels il faisait subir de plaisantes variations, avec par exemple « Le chevalier Barbe-Bleuet » où l'on peut lire « Anne, sœur d'Ariane, ne vois-tu rien venir¹³⁰⁷ ? ». Dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, il tire toutes les conséquences de cette forme, en proposant un vaste panorama où contes, légendes, apologues s'entremêlent au mépris des contingences temporelles. Son livre nécessite un « avertissement au lecteur » qui synthétise son projet :

Ce livre est un conte mythique et lyrique.

La première partie se passe en un château dans le pays légendaire de Saba, au premier siècle de l'ère chrétienne.

La seconde partie se passe en un Empire imaginaire, où l'on peut se figurer que coulent la Meuse et le Rhin ; le temps de l'action est aux environs des XIV^e et XV^e siècles.

La troisième partie se passe au même décor que la première.

Certains des personnages représentent des idées, sont immortels ou se réincarnent. Ainsi le roi mage, Balthazar, de la première partie, devient dans la seconde, Maître Ezra. D'autres de ces personnages représentent des phénomènes passionnels, et se comportent selon les habitudes de la vie légendaire¹³⁰⁸.

¹³⁰⁵ *Id.*, p. 34.

¹³⁰⁶ Voir John Clifford Ireson, *L'œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Nizet, 1962.

¹³⁰⁷ Gustave Kahn, *Le Livre d'Images*, Mercure de France, 1897, p. 9.

¹³⁰⁸ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 5.

Le récit est une variation sur la légende du Graal. La narration, dans cet espace légendaire, hors du temps, cesse d'être linéaire pour autoriser une lecture symbolique et analogique. Mobed, la déesse-mère, se réincarne sous plusieurs figures¹³⁰⁹ ; les générations qui se succèdent ne sont que l'éternelle réactualisation d'une notion¹³¹⁰, les personnages, fantômes d'idées, se retrouvent à la fin du roman dans le Château du Silence, « pèlerins de la vie », « vases de douleur » qui n'ont été revêtus de chair que le temps du récit¹³¹¹. Comme on l'apprend finalement, la totalité du livre, centré sur le personnage de Balthazar, n'est que l'exposé des contradictions de l'âme humaine, prise entre l'idéal inaccessible et vide du Silence et les ombres vivantes de l'Or :

Un vieux roi qui frissonne sur une terrasse déserte suppliant en vain l'infini, suppliant quoi que ce soit d'apparaître, d'écouter, de répondre ; un vieux roi triste d'être lui-même, et qui vient de voir partir pour la dernière fois le vaisseau qui porte sa soif d'aventures, c'est l'âme humaine, c'est toutes les âmes, puisque j'en suis une et qu'elles sont toutes pareilles¹³¹².

Comme le rappelle Jean-Nicolas Illouz, « Mythes et légendes apparaissent d'abord comme l'expression privilégiée de l'idéalisme qui caractérise l'idéologie et la sensibilité fin de siècle. Ils répondent aux désirs les plus profonds de l'âme symboliste : l'anti-naturalisme, le goût pour l'illusion et l'artificiel, le besoin de trouver un refuge dans le rêve, et l'aspiration à un ailleurs¹³¹³ ». Le *Faustroll* pourra s'autoriser de ces prédécesseurs pour proposer à son tour une forme de conte, un récit fragmentaire, dans un univers sans véritable relation avec le monde quotidien, affranchi des questions de cohérence narrative ; les îles que le Docteur rencontre dans son périple sont autant de châteaux abstraits.

¹³⁰⁹ « Ève, Agar, Mobed, exclama-t-il, voici le messager, lève-toi. [...] Il te faut encore une fois revenir sur la terre, tu devras faire renaître l'Éden que tu as emporté si longtemps dans tes yeux caves ; tes lèvres vont sourire, tes hanches souples vont se balancer sur le monde, tu vas recréer les grands parfums de volupté, le Créateur a besoin de toi. Viens, tu t'appelleras Balkis » (*idem*, p. 280-281).

¹³¹⁰ Salomon parle ainsi de son père : « Être le plus grand fut son but, puis cela devint de se continuer en moi, se continuer, et ainsi se perpétuer » (*id.*, p. 287).

¹³¹¹ *Id.*, p. 353.

¹³¹² *Id.*, p. 370-371.

¹³¹³ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, coll. Références, 2004, p. 88.

b. L'enfance primitive.

Les contes mènent naturellement au royaume de l'enfance. Patrick Besnier a déjà noté l'importance de l'enfance chez Jarry et dans les livres pairs : « le regard de Jarry se pose comme un regard d'enfance, refus (ou impossibilité, mais surtout refus) d'un regard adulte qui organise, pacifie le monde et dispose en une perspective rationnelle les choses et les êtres, le paysage, le temps. [...] C'est l'espace anarchique d'un regard instable, sans références sûres, qui doit, à chaque pas, inventer ce qu'il croit voir¹³¹⁴. » Jarry reviendra dans un article de *La Plume* du 1^{er} juillet 1903 sur les « Livres d'enfants », qui forment des linéaments toujours réinterprétables : « Il est délectable de relire toujours le même livre, fût-ce *Le Robinson des demoiselles*, de Mme Alix Woillez. / Si le livre est bien congrûment puéril, il ne vieillit point. Et l'on y reste et l'on y tourne, comme dans une île » (OC II, p. 474).

Jarry retient donc parmi les livres pairs, avec les contes pour adultes des écrivains symbolistes, des livres d'enfance : l'évangile de Luc, qui faisait partie des usuels scolaires au XIX^e siècle (CP, p. 40) ; *The Rime of the ancient Mariner*, que Jarry connut avant 1887 comme l'atteste son poème « L'Albatros » écrit à treize ans d'après Coleridge (OC I, p. 81-83) ; le *Voyage au centre de la terre*, lui-même récit d'un retour vers le passé et la primitivité¹³¹⁵ ; les *Mille et Une Nuits* dans l'édition Galland ; *Ubu Roi*, souvenir de ses années au Lycée de Rennes ; et surtout « Le Serment des petits hommes » de Marceline Desbordes-Valmore. Ce titre était considéré comme l'un des principaux mystères de la liste des livres pairs ; on ne connaissait cette nouvelle que sous le titre du « Serment des petits Polonais » dans les *Contes et scènes de la vie de famille*¹³¹⁶ (Garnier, 1865), et l'on imaginait qu'elle avait pu paraître individuellement sous la forme d'un livre de prix scolaire, voire qu'elle n'avait jamais porté ce titre¹³¹⁷. Or cette nouvelle a bien paru sous le titre donné par Jarry dans une publication qu'il pratiquait assidument dans son enfance (y compris pour y découper des marionnettes pour son théâtre personnel¹³¹⁸), *Le Magasin pittoresque*, en 1855¹³¹⁹.

¹³¹⁴ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 105.

¹³¹⁵ Axel, le jeune narrateur, rêve ainsi qu'il « remonte la série des transformations terrestres » (Jules Verne, *op. cit.*, p. 216). Voir PB, p. 165.

¹³¹⁶ CP, p. 42.

¹³¹⁷ Pour Ben Fisher, ce « conte naïf pour enfants n'a jamais paru sous le titre que donne Jarry » (« Précisions sur les imprécisions de Jarry sur les mystères subsistants des livres pairs et du "petit nombre des élus" », dans *La Licorne*, n° 80, « Alfred Jarry. Monstres et merveilles », Rennes, PUR, 2007, p. 116).

¹³¹⁸ « Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry », OC III, p. 702.

Dans « Le Serment des petits hommes », on retrouve le regard de l'enfance qui transmue toutes choses pour le jeune héros, Léonard : « le charron et le toilier, [...] tenaient Léonard dans des ravissements infinis devant les merveilles qu'il leur voyait créer pour le bonheur du monde¹³²⁰ ». Ce regard est semblable à celui de l'esthète capable de se plaire aux décors abstraits des récits symbolistes, d'applaudir au Théâtre de l'Œuvre où fut joué *Ubu Roi* dans une mise en scène dépouillée : les petits hommes, partis dans la forêt pour prêter un serment solennel, se retrouvent sans témoins ; mais « tous décidèrent que les arbres leur serviraient de témoins et figureraient des hommes¹³²¹ » — phénomène de suggestion que Jarry saura apprécier en notant l'importance de ces arbres dans le conte de Marceline Desbordes-Valmore¹³²².

Derrière cette fascination pour le regard de l'enfant ou du fou (personnage que l'on retrouve chez Gustave Kahn¹³²³ et Émile Verhaeren¹³²⁴), il y a une doctrine de l'instinct, de la primitivité qui surgit à cette époque¹³²⁵, et qui est particulièrement lisible dans *Le Voleur* de l'écrivain libertaire Georges Darien¹³²⁶. Pour Darien, l'éducation, c'est la « chasse aux instincts¹³²⁷ » : « Pour que j'aie bien peur des autres et bien peur de moi, pour que je sois un lieu-commun articulé par la résignation et un automate de la souffrance imbécile, il faut que mon être moral primitif, le *moi* que je suis né, disparaisse. Il faut que mon caractère soit brisé, meurtri, enseveli¹³²⁸. » Randal, le voleur-narrateur de ce roman, a en haine l'uniformité, les lois, le Code, qui ne sont que des méthodes pour réduire en esclavage les individus, les transformer en bons citoyens bourgeois :

Et l'individualisme n'est pas à la mode... Parbleu ! Comment voudriez-vous, si l'individu n'était pas écrasé comme il l'est, si les droits n'étaient pas créés comme ils le

¹³¹⁹ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », dans *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, Aux Bureaux d'abonnement et de vente, 1855, p. 109-112, 113-115, 125-128 et 133-135.

¹³²⁰ *Idem*, p. 110.

¹³²¹ *Id.*, p. 127.

¹³²² « De Desbordes-Valmore, le canard que déposa le bûcheron aux pieds des enfants, et les cinquante-trois arbres marqués à l'écorce. », OC I, p. 666.

¹³²³ Kahn écrit ainsi « revenons vers le vieux livre des images / qui procèdent des fous, des folles, et des Rois Mages » ; *Le Livre d'Images*, éd. cit., p. 268 ; un « fol » apparaît également dans *Le Conte de l'Or et du Silence*.

¹³²⁴ Le recueil de Verhaeren est rythmé par des « Chansons de fou ».

¹³²⁵ Voir Pierre Citti, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1992, p. 67-78.

¹³²⁶ Voir EA, n^{os} 33-34, « Jarry et Darien », 1987.

¹³²⁷ Georges Darien, *Le Voleur*, Stock, 1898, p. 16.

¹³²⁸ *Idem*, p. 17.

sont par la multiplication de l'unité, comment voudriez-vous forcer les masses à incliner leurs fronts, si peu que ce soit, devant cette morale qui ne repose sur rien, chose abstraite, existant en soi et par la puissance de la bêtise ? C'est pourquoi il faut enrégimenter, niveler, former une société — quel mot dérisoire ! — à grands coups de goupillon ou à grands coups de crosse. Le goupillon peut être laïque ; ça m'est égal, du moment qu'il est obligatoire. Obligatoire ! tout l'est à présent : instruction, service militaire, et demain, mariage. Et mieux que ça : la vaccination. La rage de l'uniformité, de l'égalité devant l'absurde, poussée jusqu'à l'empoisonnement physique¹³²⁹ !

Randal, lui, se veut un « larron primitif, un larron barbare » qui ne fait même pas aux lois « l'honneur de s'occuper d'elles¹³³⁰ ». Lautréamont se réclame lui aussi d'une primitivité cruelle pour mettre en pièce la société : « Pour le ratissage de mes phrases, j'emploierai forcément la méthode naturelle, en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils me donnent des leçons¹³³¹. »

Ubu Roi, le théâtre de Florian et *Les Silènes* de Grabbe, selon la traduction de Jarry, participent du même esprit d'enfance qui autorise le synthétisme et le jeu mécanique des pantins de bois. Le personnage principal du théâtre de Florian, Arlequin, est d'un caractère enfantin, comme l'affirme son créateur dans l'avant-propos à son *Théâtre* :

[...] rien ne l'étonne, tout l'embarrasse ; il n'a point de raison, il n'a que de la sensibilité ; il se fâche, s'apaise, s'afflige, se console dans le même instant : sa joie et sa douleur sont également plaisantes. Ce n'est pourtant rien moins qu'un bouffon ; ce n'est pas non plus un personnage sérieux, c'est un grand enfant¹³³².

Ubu n'est quant à lui qu'« un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde¹³³³ » : « 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 professeurs¹³³⁴. » La simplicité du personnage le rend apte à subir toutes les interprétations. Jarry a de même traduit la pièce de

¹³²⁹ *Id.*, p. 29.

¹³³⁰ *Id.*, p. 76.

¹³³¹ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 332 (VI, 2).

¹³³² Jean-Pierre Claris de Florian, *Théâtre*, t. I, Renouard, 1812, p. 8.

¹³³³ « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », OC I, p. 399.

¹³³⁴ « Les paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.

Grabbe dans le sens de l'abstraction, pour adapter sa pièce au *Théâtre des Pantins* et autoriser des suppléments de sens par l'effacement d'éléments trop parlants¹³³⁵. Le caractère potachique de la pièce de Grabbe, dont l'humour fondé sur le retournement carnavalesque est proche de celui de Rabelais, rappelle aussi la cruauté de l'enfance toute-puissante qui prend la place des maîtres¹³³⁶.

Le retour à l'enfance n'a donc rien pour Jarry de la naïveté mièvre que l'on pourrait accoler à Marceline Desbordes-Valmore : elle permet la définition d'un regard « primitif », singulier, hors du temps et des contingences sociales, délimitant un espace propre pour apprécier les *Gestes et Opinions* selon l'individualité triomphante de leur auteur.

c. L'Ymage, l'idole.

Jarry, co-fondateur de *L'Ymagier* en 1894 avec Remy de Gourmont, rappelle également à travers les livres pairs son admiration pour les images naïves, telles les gravures d'Épinal ou les xylographies du Moyen Âge : « Pour ces images conçues par Jarry ou Gourmont selon une manifeste économie de moyens, l'expressivité repose sur la sobriété d'une facture qui suscite une forme d'archaïsme et renvoie au Primitivisme comme valeurs artistiques¹³³⁷. » La pensée archaïque passe par l'image, aussi simple que possible, qui permet toutes les rêveries analogiques, autorise, par son manque de contours précis, l'incarnation de tous les désirs. C'est ce que montre Gustave Kahn dans *Le Conte de l'Or et du Silence* : la statue de bois primitive et mystérieuse de la déesse Mobed sert de symbole où se projettent les désirs de l'humanité. Ses formes abstraites la rapprochent de la notion pure : « Le fait seul de n'avoir point de relief atténuait sa matérialisation d'idole, et la beauté des traits constituait tout son prestige¹³³⁸. » Elle synthétise l'essence idéale de l'esprit des peuples, constituant « la représentation de notre désir d'idéal et de nos espoirs¹³³⁹ » ; le serviteur du roi Balthazar « aimait l'image Mobed parce que ces traits avaient donné la forme à son propre rêve épars et à lui inaccessible, et la vénérât

¹³³⁵ Rutilie Foch et Patricia von Münchow, « Jarry et le II^e livre pair », *Carnets trimestriels du collège de Pataphysique*, n° 6, 15 sable 129 E.P. [15 décembre 2001], p. 51-60.

¹³³⁶ L'élève Théophilote bat ainsi son maître : « Méchant Maître d'école, toi ! Tu m'as battu, tu m'as fessé, tu m'as injurié ! Je suis soûl ! Je te bas à mon tour ! Je te fesse ! » Alfred Jarry, *Les Silènes*, d'après Chr. Dietrich Grabbe, OC II, p. 39.

¹³³⁷ Bertrand Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », art. cité, p. 111.

¹³³⁸ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 21.

¹³³⁹ *Idem*, p. 50.

parce que présente et tangible, promesse inanimée, mais promesse¹³⁴⁰. » Ces éloges du pouvoir des idoles primitives serviront peut-être à Jarry à forger la notion de « linéament », essentielle à la définition de la Pataphysique : il s'agit bien de projeter son rêve sur les lignes abstraites que rencontre l'individu.

« Le Serment des petits hommes » décrivait déjà le rôle suggestif des images simples, particulièrement sur les esprits enfantins : si Léonard et ses amis décident d'aller prêter un serment solennel à la libération de la Pologne, c'est sous l'influence d'une « gravure enluminée du Serment des trois Suisses, ayant été apportée à l'école par un colporteur, puis achetée et fixée avec quatre épingles au-dessus d'une carte de géographie, [qui] était devenue l'objet de l'admiration des écoliers, et le sujet de préoccupations profondes chez les plus intelligents¹³⁴¹ ». Les écoliers veulent reproduire les conditions du serment de cette image, et partent « à la recherche d'un Grutli, lieu choisi par les trois Suisses pour leur serment immortel », « résolus à marcher jusqu'à la rencontre d'un lac à peu près pareil à l'eau bleue de l'image¹³⁴² ». Les gravures naïves permettent de synthétiser un désir épars, de se découvrir soi-même dans les lignes élémentaires du dessin.

Beaucoup des auteurs des livres pairs se rêvent en imagiers médiévaux, livrant des œuvres suggestives à leur lecteur. Ils empruntent à l'art graphique ses catégories, proposant des « images », des formes d'*ecphrasis* sans modèle préalable. Rimbaud le premier, qui projeta d'intituler son recueil *Illuminations* ; selon Verlaine, « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, — *colored plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit¹³⁴³. » Dans ce recueil, « Après le Déluge » peut être lu comme une succession de « merveilleuses images¹³⁴⁴ ».

Gustave Kahn est tout aussi explicite avec son *Livre d'Images*. Aux lecteurs, il « offre une liasse d'imagettes¹³⁴⁵ » ; son modèle, c'est le « vieux livre d'images » trouvé « aux dos des colporteurs¹³⁴⁶ » :

¹³⁴⁰ *Id.*, p. 23.

¹³⁴¹ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », éd. cit., p. 126.

¹³⁴² *Ibidem*.

¹³⁴³ Paul Verlaine, préface à Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Publications de *La Vogue*, 1886.

¹³⁴⁴ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. cit., p. 155.

¹³⁴⁵ Gustave Kahn, *Le Livre d'Images*, éd. cit., p. 3.

¹³⁴⁶ *Idem*, p. 263.

[...] revenons vers le vieux livre des images
qui procèdent des fous, des folles, et des Rois Mages
et regardons passer la vie... sans texte
explicatif, excommuniant ou communiant,
comme un enfant attendant encore sa robe prétexte¹³⁴⁷.

Paradoxalement, il refuse le texte, ou du moins le texte explicatif, préférant laisser l'image se livrer elle-même dans le « silence » que les « marges versent à l'estampe¹³⁴⁸ » ; on retrouve le principe de *L'Ymagier*, où « les images publiées par les artistes, mêlées aux images anciennes, étaient affranchies de tout texte, puisqu'elles constituaient de longues séries iconographiques et thématiques autonomes¹³⁴⁹ ». Jarry, au sein même du *Faustroll*, sacrifie à ce procédé littéraire, livrant « Treize Images », une série de fresques produites par une Machine à Peindre autonome, « la bête imprévue *Clinamen* » (OC I, p. 714). Les titres de ces tableaux semblent imités des images d'Épinal : « Nabuchodonosor changé en bête », « Le Bouffon », « Sortant de sa félicité, Dieu crée les mondes » (OC I, p. 714-718).

Certains vont jusqu'à intégrer des gravures dans leurs recueils, tels Elskamp, lui-même graveur, qui illustre ses *Enluminures* de quatre-vingts bois originaux, ou Verhaeren, dont les *Campagnes hallucinées* sont ornées par Théo Van Rysselberghe (Figure 37). Jarry, qui illustrait aussi ses livres de ses propres bois (voir *Les Minutes de sable mémorial*), envoya d'ailleurs à Elskamp un exemplaire de la troisième livraison de *L'Ymagier* en retour d'*En Symbole vers l'apostolat* que lui avait adressé le poète d'Anvers (PB, p. 187-188), ce qui prouve leur communauté d'intérêt pour ce type d'images.

C'est dans ce cadre que l'on peut comprendre l'insertion de quatre éléments peu commentés de la bibliothèque de Faustroll : les affiches de Toulouse-Lautrec et de Bonnard (Figure 38), le dessin de Beardsley¹³⁵⁰ et le « saint Cado » de l'imprimerie Oberthür (Figure 39) — gravure proche des images d'Épinal, qui fut offerte à Jarry en octobre 1895 par Armand Seguin, l'un des peintres du groupe de Pont-Aven qui gravitait autour de Gauguin (CP, p. 58). Ce détail n'est pas anodin : à travers ces images, anciennes et modernes mais qui participent

¹³⁴⁷ *Id.*, p. 268.

¹³⁴⁸ *Id.*, p. 264.

¹³⁴⁹ Bertrand Tillier, art. cité, p. 112.

¹³⁵⁰ Sur le portrait inexistant de Jarry par Beardsley et les nombreuses interprétations qui en ont été faites, voir Évanghélia Stead, « Jarry et Beardsley », EA, n^{os} 95-96, 2002, p. 49-67.

pour Jarry du même mode de création, l'auteur idéal du *Faustroll* se présente en amateur de la synthèse picturale défendue par ces artistes amateurs des estampes japonaises et des bois gravés d'antan¹³⁵¹.



Figure 37. Couvertures de *Salutations, dont d'angéliques* et des *Campagnes hallucinées*.



Figure 38. Affiches d'Henri de Toulouse-Lautrec et de Pierre Bonnard.

¹³⁵¹ Voir Julien Schuh, « Jarry synthétiste », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 91-104.

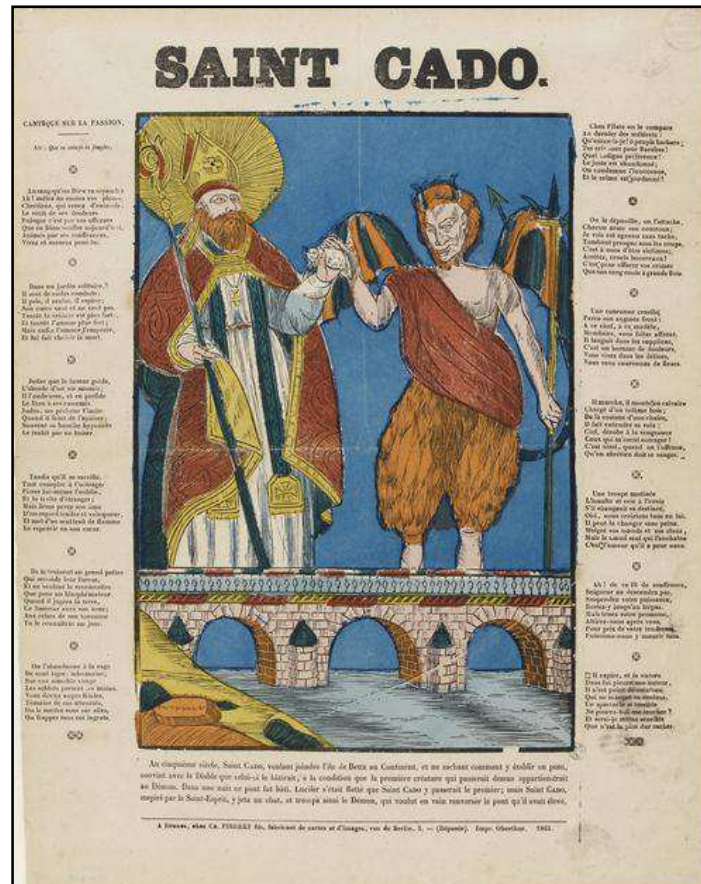


Figure 39. *Saint Cado.*

d. L'absolu.

Tous ces ouvrages tendent ainsi à proposer une image de l'auteur en absolu, individu libéré des contingences terrestres, n'acceptant ses déterminations qu'au sein de l'espace abstrait de la littérature, vivant dans le monde des Idées qu'il note en des œuvres ébauchées pour rester plus proches de l'origine primitive de leur essence et empêcher la fixation arbitraire du sens.

L'absolu peut prendre la forme de la religion, du Christianisme de l'évangile de saint Luc. C'est celui que l'on retrouve dans les vers pieux de *Sagesse*, où les Voix cacophoniques du monde s'éteignent dans la prière et dans la mort¹³⁵². C'est, chez Marceline Desbordes-Valmore, le portrait de Léonard, « blond comme Jésus¹³⁵³ », en messie porté par saint Christophe, attendu par ses parents « comme un petit Christ en voyage¹³⁵⁴ ». C'est la croix du poème « La

¹³⁵² Paul Verlaine, *Sagesse*, éd. cit., p. 258-259.

¹³⁵³ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », éd. cit., p. 110.

¹³⁵⁴ *Idem*, p. 112.

bêche » de Verhaeren, symbole du Christ, terme de la quête du pèlerin — croix qui retient l'attention de Jarry¹³⁵⁵, qui en avait fait l'un des motifs essentiels de son œuvre¹³⁵⁶ :

Fais une croix sur le sol jaune
Avec ta longue main,
Toi qui t'en vas, par le chemin
[...]
Fais une croix aux quatre fronts des horizons¹³⁵⁷

La croix est également un élément primordial dans *Babylone* du Sâr Péladan, « Tragédie wagnérienne en 4 actes » qui conte la transition entre l'ère chaldéenne et l'ère chrétienne par la chute de Babylone¹³⁵⁸. Les personnages incarnent des Idées qui les dépassent : le Sâr Mérodack est l'Âme, son prêtre Nakhounta est l'Esprit¹³⁵⁹. Nakhounta veut créer un surhomme en faisant de Mérodack un androgyne, incarnation simultanée de l'action et de la pensée¹³⁶⁰ : « T'insuffler mon esprit, ajouter ma tiare à ta mitre, / te sacrer Archimage, Pontife-Roi¹³⁶¹ ! » Pour permettre ce miracle, il fait coucher son roi avec sa fille, Samsina, qu'il a initiée aux mystères¹³⁶² ; en son sein se prépare alors une génération nouvelle, qui culminera, des milliers d'années plus tard, en Jésus-Christ¹³⁶³. Le symbole de ce renouveau, qui prend sa source dans la magie chaldéenne, est la transformation du Tau mystique (en forme de T) en croix, par l'adjonction miraculeuse sur scène d'une « branche lumineuse [qui] prolonge la verticale du Tau¹³⁶⁴ ». Le récit d'une synthèse qui permet de dépasser l'opposition entre action et pensée ne pouvait que plaire à l'auteur d'« Être et Vivre ».

À l'opposé du Christ, on trouve l'absolu du Diable, symétrique et équivalent du Seigneur. Dans *Les Minutes de sable mémorial*, Jarry avait déjà indiqué l'étoile Algol, l'œil du diable selon

¹³⁵⁵ OC I, p. 666 : « De Verhaeren, la croix faite par la bêche aux quatre fronts des horizons. »

¹³⁵⁶ Voir par exemple le poème « Le Sablier » qui clôt les *Minutes de sable mémorial* et semble devoir beaucoup au poème de Verhaeren ; voir Jill Fell, « Les incursions littéraires de Jarry par delà la frontière belge », EA n^{os} 111-112, 2006, p. 105-106.

¹³⁵⁷ Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893, p. 80-82.

¹³⁵⁸ Sur *Babylone*, voir Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes*, éd. cit., p. 442-454.

¹³⁵⁹ Joséphin Péladan, *Babylone*, Chamuel, 1895, p. 12.

¹³⁶⁰ *Idem*, p. 29 : « Entre le mage, mystique des idées, et le Sâr incarnant l'action, / il manquait ce sentiment nouveau, annoncé par l'oracle. »

¹³⁶¹ *Id.*, p. 14.

¹³⁶² *Id.*, p. 28.

¹³⁶³ *Id.*, p. 41.

¹³⁶⁴ *Id.*, p. 44.

la tradition occulte, comme le point depuis lequel le génie peut s'élever au dessus du monde et le contempler synthétiquement¹³⁶⁵. Les commentateurs du Collège de 'Pataphysique remarquent que le diable figure « triplement parmi les êtres issus des Livres Pairs » (CP, p. 82), sous la forme du Diable ridicule, exilé pour cause de travaux en Enfer, de Grabbe, des « sonnettes auxquelles dansèrent les diables pendant la tempête » de Rabelais et du « Calomniateur » de Luc (OC I, p. 665-666). Jarry ne note pas toutes les apparitions du Tentateur, que l'on retrouve dans un grand nombre de livres pairs — voire sur l'image de saint Cado, qui représente une légende impliquant le Diable. *Gog* décrit un monde créé par le Diable, qui a vaincu le Dieu véritable et a pris sa place à l'insu de tous¹³⁶⁶ ; Rachilde fait figurer dans *La Princesse des Ténèbres* une sorte de vagabond, Hunter, qui a tout de Lucifer, n'apparaît que la nuit et traîne après lui un chien infernal¹³⁶⁷. Mais c'est évidemment Maldoror le tentateur qui fait le mieux figure d'ange déchu aux pouvoirs décuplés, capable de toutes les métamorphoses, imposant sa volonté à autrui et envoûtant les adolescents par ses paroles trompeuses.

L'absolu, c'est encore « L'Azur » mallarméen, vainement poursuivi malgré la certitude de la matérialité de tout¹³⁶⁸ ; Mallarmé affirme d'ailleurs son « incompétence, sur autre chose que l'absolu¹³⁶⁹ ». C'est également la patrie naturelle de Léon Bloy : « C'est une remarque bizarre que, quand on est, comme moi, installé, domicilié dans l'Absolu, — vous m'entendez bien, dans l'Absolu, — il devient à peu près impossible d'affirmer ou de nier quoi que ce soit, sans avoir l'air ironique¹³⁷⁰. »

Pour atteindre cet absolu mystique, pour ne faire plus qu'un avec le monde des Idées, les auteurs des livres pairs prônent l'ascèse : le roi Balthazar du *Conte de l'Or et du Silence* vit reclus dans un château : « Le vieux roi ne sortait plus, depuis des jours et des années, du palais

¹³⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 230 *sqq.*

¹³⁶⁶ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, t. I, éd. cit., p. 11 : « Le Diable a créé le monde ».

¹³⁶⁷ « Ne l'avait-on pas adressée au diable ? Si, d'aventure, le diable se montrait sous les traits d'un séducteur, ne le suivrait-elle pas, malgré son instinctive répugnance de l'homme ? » (Jean de Chilra, *La Princesse des Ténèbres*, Calmann Lévy, 1896, p. 123). Plus loin, Hunter fait réciter à Madeleine un pacte diabolique : « Dieu n'existe pas. — Seul est Dieu celui que j'aime. — L'univers est un songe dont il est le créateur » (*idem*, p. 205).

¹³⁶⁸ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, Perrin, 1893, p. 21-23 (je cite ce texte d'après l'édition présente dans le *Faustroll*)

¹³⁶⁹ Stéphane Mallarmé, *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 198.

¹³⁷⁰ Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat*, Deman, 1898, p. 377 (8 juin 1895).

solitaire, où sa méditation regardait plus fixe son propre mystère¹³⁷¹. » Il attend la mort pour se baigner dans l'absolu du Silence : « Le cantique absolu de l'être dont les pivots sont l'amour de la forme pure et de la voix, reflets d'*empyrée sans dissonances*, ne se peuvent atteindre que le corps solu¹³⁷² ». Chez Régnier, les personnages connaissent le même désir d'isolement et de retrait en soi, tel Hermocrate : « Pendant les vingt années de sa retraite dans ce solitaire château, à quel ressassement de soi-même voua-t-il son silence en suspens sur le silence éternel¹³⁷³ ? »

De ce repli en soi, de cette négation de l'influence du monde extérieur pour ne plus faire qu'un avec son esprit et avec le monde des Idées, naît un culte de la singularité, du Moi qui s'oppose à la société haïssable et refuse toute affiliation. On retrouve une forme de ce refus de la société chez Madeleine Deslandes, la *Princesse des Ténèbres*, qui refuse le mariage bourgeois qu'on lui prévoit avec un médecin et aimerait, comme Salomé dont elle arbore la chevelure rousse, rester d'une virginité absolue : « Je voulais garder mes lèvres, entendez-vous, toute ma vie¹³⁷⁴. » Maldoror prône lui aussi le détachement¹³⁷⁵, tout comme *Le Voleur* de Darien, qui incarne à la perfection cette volonté de détachement total, cette quête d'un absolu à prendre en son sens étymologique d'« indépendant¹³⁷⁶ ». Au sein de la Troisième République bourgeoise qui exalte les valeurs communes, la haine de la singularité et le Code, provoquant des réactions tout aussi endoctrinantes comme le socialisme ou l'anarchisme littéraire — « Ces socialistes, ces anarchistes !... Aucun qui agisse en socialiste ; pas un qui vive en anarchiste... Tout ça finira dans le purin bourgeois¹³⁷⁷ » —, au sein de ce « monde actuel [qui] est l'abjection même¹³⁷⁸ », Darien rêve à travers ses personnages de l'avènement d'un Individu absolu :

Oui, le jour où l'Individu reparaitra, reniant les pactes et déchirant les contrats qui lient les masses sur la dalle où sont gravés leurs Droits ; le jour où l'Individu, laissant les rois dire : « Nous voulons », osera dire : « Je veux » ; où, méconnaissant l'honneur d'être potentat en participation, il voudra simplement être lui-même, et entièrement ; le jour

¹³⁷¹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 10.

¹³⁷² *Idem*, p. 15.

¹³⁷³ Henri de Régnier, *La Canne de jaspé*, éd. cit., p. 193.

¹³⁷⁴ Jean de Chilra, *La Princesse des Ténèbres*, éd. cit., p. 235.

¹³⁷⁵ Voir ci-dessus, p. 203 *sqq.*

¹³⁷⁶ Voir Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant ! », postface à Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Pauvert, 1990, p. 151-154.

¹³⁷⁷ Georges Darien, *op. cit.*, p. 189.

¹³⁷⁸ *Idem*, p. 433-434.

où il ne réclamera pas de droits, mais proclamera sa Force ; ce jour-là sera ton dernier jour, ergastule des Foules Souveraines où l'on prêche que l'Homme n'est rien et l'Humanité, tout¹³⁷⁹ [...].

L'auteur qui se livre à travers la bibliothèque du *Faustroll* impose ainsi l'image d'un farouche individualiste, à la recherche de l'absolu de son Moi qu'il découvre dans les contes et légendes primitifs de l'humanité ; l'image d'un auteur détaché de toutes les contingences, qu'elles soient narratives, spatiales, temporelles, figuratives ou sociales (en dépit de l'inscription dans un groupe, forme d'inconséquence partagée par les générations symbolistes) ; un auteur dont l'œuvre apparaît comme une synthèse idéale. Le Docteur Faustroll, né en 1898 à l'âge de soixante trois ans (OC I, p. 658), semble surgir de cette bibliothèque même, qui ne peut appartenir qu'à un génie singulier tel que lui ; il incarne la *persona* littéraire de Jarry, reflet de la bibliothèque qui l'a enfanté.

5. Permettre le colin-maillard cérébral.

Mais cette bibliothèque-autoportrait livre également les conditions de l'interprétation du texte dans lequel elle figure ; derrière le portrait de l'auteur se profile un portrait du lecteur idéal, *alter-ego* seul capable de déchiffrer les indices du texte. À travers le choix des livres pairs, Jarry valide le principe du « colin-maillard cérébral », qu'il avait exposé dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*. Il met en place les principes d'une interprétation ouverte, exempte de garde-fou, l'auteur lui-même ayant prévu tous les sens possibles de son œuvre.

a. Le Possible.

Plusieurs livres pairs résument l'espace littéraire symboliste, proposant au lecteur un espace autonome, un lieu idéal de rêverie, un réservoir de potentialités sémantiques permettant la suggestion, maître mot de l'herméneutique symboliste. Cet espace est délimité par le silence, marge autour des mots qui leur permet d'exhaler tous leurs sens possibles. C'est évidemment à Mallarmé¹³⁸⁰ que l'on songe, qui fait l'éloge d'un verbe suggestif, qui « retrouve chez le Poète,

¹³⁷⁹ *Id.*, p. 433.

¹³⁸⁰ Voir Yves-Alain Favre, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », EA, n^{os} 13-14, 1982, p. 23-33.

par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité¹³⁸¹ » grâce à la fameuse « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés¹³⁸². » Le silence de l'auteur, qui libère son œuvre des contingences biographiques, autorise la rêverie du lecteur.

Du non-dit jaillit également la valeur des mots pour Maeterlinck dans *Aglavaine et Sélysette* : « Nous n'avons prononcé que des paroles à peu près inutiles, des paroles que tout le monde eût pu trouver, et cependant, ne savons-nous pas que nous nous sommes dit des choses qui valent bien mieux que nos paroles¹³⁸³ ? » Les dialogues sibyllins de ses personnages sont lourds de présages, paroles orphelines qu'il s'agit d'interpréter : « qui sait tout ce qui vient de se passer entre nous trois ; et si tout ce qui doit nous arriver ne s'est pas décidé sous une de ces paroles¹³⁸⁴... » Dans son essai *Le Trésor des humbles*, contemporain de la parution de la pièce, il précise sa pensée : « les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent¹³⁸⁵ ». Le silence est un réservoir de potentialité, une sorte d'inconscient qui donne sens à nos actions : « sur quelles eaux muettes et profondes repose la mince écorce de la vie quotidienne¹³⁸⁶ ».

Henri de Régnier valorise également le choix du mystère et du non-dit :

Quel souvenir médiocre vous garderiez de moi, si vous saviez tout de moi-même !
[...] Tout homme à s'expliquer se diminue. On se doit son propre secret. Toute belle vie se compose d'heures isolées. Tout diamant est solitaire et ses facettes ne coïncident à rien d'autre qu'à l'éclat qu'elles irradiant.

On peut, pour soi, et encore, avoir vécu chacun de ses jours ; aux autres il faut apparaître intermittent. Sa vie ne se raconte pas et il faut laisser à chacun le soin de se l'imaginer¹³⁸⁷.

Refuser le silence, tout dire, c'est risquer la pétrification mortifère : « Depuis on a reconstitué la trame de cette vie dont le célèbre marquis faisait mystère. La silhouette devint

¹³⁸¹ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, éd. cit., p. 189.

¹³⁸² *Idem*, p. 191-192.

¹³⁸³ Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, éd. cit., p. 22-23.

¹³⁸⁴ *Idem*, p. 23.

¹³⁸⁵ Maurice Maeterlinck, « Le Silence », *Le Trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Éditions Labor, 1998, p. 22.

¹³⁸⁶ *Idem*, p. 18.

¹³⁸⁷ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, éd. cit., p. 18-19.

statue¹³⁸⁸. » La statue ne présente qu'une image figée de soi et de son œuvre ; seul le silence permet au lecteur de chercher à deviner ce qui lui échappe et de continuer ainsi à faire vivre le texte qu'il lit.

Gustave Kahn, dans *Le Conte de l'Or et du Silence* qui résume décidément un grand nombre de doctrines de l'époque, fait de ce Silence le dieu du royaume de Balthazar¹³⁸⁹. Il livre dans son texte un symbole parfait de ce que doit être une œuvre d'art symboliste, à travers l'arche d'alliance, construite autour de rien : « Sache que cette arche est le symbole universel parce que, toute construite qu'elle est du bois le plus précieux, et que tant de piétés l'aient incrustée de tant de pierreries, elle, jamais ouverte, elle est vide¹³⁹⁰. » Le texte lui-même n'est qu'une variation autour du vide, un voile destiné avant tout à nous faire découvrir notre propre vérité : « C'est dans nos cerveaux, par l'exemple et l'enseignement, que se gravent les vérités que nos aïeux jugèrent les meilleures pour nous¹³⁹¹. »

Cet espace vide, exempt de toute détermination, c'est aussi l'espace des songes. *Les États et Empire du Soleil* de Cyrano de Bergerac peuvent ainsi être lus comme la défense d'un espace d'onirisme expérimental. Dès le début du *Soleil*, on assiste à une scène d'interprétations de rêves qui laisse le lecteur dans l'incertitude : impossible, à la lecture, de savoir si les songes de personnages sont des prémonitions, des remémorations des journées passées, ou de simples chimères produites par les humeurs du rêveur¹³⁹². Le livre naît de la possibilité de ne pas trancher : l'espace des songes autorise les contradictions, la remise en question des dogmes. Comme le rappelle Jean-Charles Darmon¹³⁹³, il faut rattacher le roman de Cyrano à la tradition du récit onirique, qui permet à son époque d'articuler les discours hérités de la philosophie antique et les nouveaux savoirs apportés par l'astronomie. L'astronome Kepler, dans son *Somnium* posthume de 1634, insère ainsi ses théories sur l'astronomie lunaire dans le cadre d'un songe, dans une « mise à distance de la *doxa* qui fait résistance aux investigations de la cosmologie nouvelle : le *Songe* installe le lecteur, dès les premières pages, dans le

¹³⁸⁸ *Idem*, p. 20.

¹³⁸⁹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 12.

¹³⁹⁰ *Idem*, p. 49.

¹³⁹¹ *Ibidem*.

¹³⁹² Savinien Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* (1657-1662), Champion, coll. Classiques, 2004, p. 173-177.

¹³⁹³ Jean-Charles Darmon, *Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Klincksieck, 2004.

paradoxe¹³⁹⁴ ». Espace des possibles, le songe permet de remettre en cause les dogmes sans prendre le risque de l'affirmation pure et simple : « Le songe et ses avatars font proliférer à l'envi les effets d'indétermination quant au degré de vraisemblance qu'il conviendrait de leur attribuer respectivement¹³⁹⁵. » Cyrano joue des possibilités de ce dispositif, créant un objet au sens indécidable, ambigu, équivoque, jetant constamment le lecteur dans le doute. Il crée ainsi une sorte de figure de l'écrivain en Janus, capable de retourner ses opinions sans jamais s'arrêter à l'une d'entre elles, véritable modèle de la posture libertine qui ne cesse de nier ce qu'elle vient d'affirmer tout en gardant un espace de liberté de choix caché du monde ; on reconnaît ici le colin-maillard cérébral de Jarry, qui utilise lui aussi ce genre de dispositifs.

Le rêve joue encore un rôle important dans la deuxième partie du *Conte de l'Or et du Silence* : le jeune Samuel y explore « les landes brunes de son âme », et comprend les correspondances secrètes qui unissent ses deux amours, Rizpah la brune et Marie la blonde, l'essence et la vie, la synthèse et l'analyse¹³⁹⁶. Cet espace onirique, Faustroll semble également le trouver dans la boisson célébrée par Rabelais : on peut noter que la découverte des livres pairs est concomitante de celle de la cave du Docteur, « pleine jusqu'à une hauteur de deux mètres, sans tonneaux ni bouteilles, de vins et d'alcools librement mêlés » (OC I, p. 661-662). C'est cet alcool qui provoque l'écriture des *Gestes et Opinions*, dus à la plume de Panmuphle, qui abandonne le papier spécial pour huissier et entre dans la narration « sur papier libre », « considérant que la présente demi-feuille de timbre spécial à 0,60 centimes n'est pas suffisante à la dénonciation de diverses merveilles que nous avons découvertes chez ledit sieur Faustroll, après boire dans sa cave où il nous avait précipité » (OC I, p. 663). Le *Faustroll* peut alors être considéré comme un rêve alcoolique, qui échappe à l'espace de la *doxa* représenté par le papier spécial pour huissier pour entrer dans l'espace libre du songe.

Il est un autre espace des possibles, celui de la science, convoquée par Cyrano de Bergerac, Jules Verne, mais aussi Lautréamont et Edgar Poe — voire les *Mille et Une Nuits* : selon Jarry, le « roman scientifique remonte, en ligne directe, aux *Mille et Une Nuits*, dont beaucoup des contes sont alchimiques, et au *Cabinet des Fées*¹³⁹⁷. » Si l'on trouve dans *Les Silènes* de Grabbe

¹³⁹⁴ *Idem*, p. 172.

¹³⁹⁵ *Id.*, p. 168.

¹³⁹⁶ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 238 sqq.

¹³⁹⁷ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », *La Plume*, n°s 347-348, 1^{er}-15 octobre 1903 ; repris dans OC II, p. 519.

une forme de savant romantique et ridicule¹³⁹⁸, qui transparait encore chez Jules Verne¹³⁹⁹, la science prend un aspect positif dans le reste des livres pairs. Pour Jarry, le roman scientifique est un « répertoire de l'irréalisé actuel¹⁴⁰⁰ », et par conséquent un parfait exercice de pataphysique. Le roman scientifique permet la description du « possible au sens mathématique », la création d'un espace de pensée autre : « Pour Jarry, la science permet donc d'interpréter l'imagination [...], de donner corps à ce qui autrement échappe à l'ordinairement pensable¹⁴⁰¹ ». *Euréka* de Poe, vaste méditation métaphysico-scientifique, est un exemple de songerie inspirée par la science, tout comme le *Voyage au centre de la terre* de Verne, placé résolument « sur le terrain des hypothèses¹⁴⁰² » ; et l'on connaît l'éloge que fait Lautréamont des « mathématiques sévères¹⁴⁰³ ». La science est lue par Jarry à partir de la littérature, dans le cadre posé par les livres pairs ; elle n'impose pas des méthodes à l'écrivain, mais elle lui fournit une réserve d'objets et de formes inédits, qui, placés dans un champ d'interprétation littéraire, voient des potentialités de significations nouvelles germer de leurs lignes abstraites. Il s'agit moins de rendre la littérature scientifique que de dérouler les potentialités esthétiques des sciences : comme le rappelle Matthieu Gosztola, le discours mathématique est ainsi utilisé par Jarry pour sa capacité à tout mettre « sur le même plan¹⁴⁰⁴ », et à provoquer cette « primitivité (ou naïveté) du regard¹⁴⁰⁵ » qu'il partage avec l'esthétique du conte et lui permet de relativiser les conceptions communes.

Un dernier espace de possible apparaît en filigrane dans ces textes, celui de l'occultisme, très répandu dans les cercles littéraires où évolue Jarry en cette fin de siècle¹⁴⁰⁶ — le nombre même de livres pairs a souvent été commenté comme une référence ésotérique¹⁴⁰⁷. *La Princesse*

¹³⁹⁸ Alfred Jarry, *Les Silènes*, d'après Chr. Dietrich Grabbe, OC II, p. 30 *sqq.*

¹³⁹⁹ Voir Jacques Noiray, « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.

¹⁴⁰⁰ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », OC II, p. 520.

¹⁴⁰¹ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 83. Voir François Naudin, « Albert Einstein, de la compagnie de Jarry », EA, n° 25-28, « Jarry et Cie », 1985, p. 97-106 ; Isabelle Krzykowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », EA, n° 88, 2000, p. 31-37.

¹⁴⁰² Jules Verne, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁰³ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 111 (II, 10).

¹⁴⁰⁴ Matthieu Gosztola, « Déplacer l'obscurité (Le désir de méthode chez Jarry et Valéry) », *La Licorne*, n° 80, « Alfred Jarry. Monstres et merveilles », Rennes, PUR, 2007, p. 56.

¹⁴⁰⁵ *Idem*, p. 58.

¹⁴⁰⁶ Voir ci-dessus, p. 192 *sqq.*

¹⁴⁰⁷ Noël Arnaud et Henri Bordillon, dans leur édition du *Faustroll*, arrivent finalement à la conclusion que « les livres pairs sont vingt-sept parce que les écrits que l'Église tient pour canoniques sont vingt-sept : ils constituent le Nouveau Testament, la parole de Dieu, une révélation surnaturelle » (Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur*

des Ténèbres de Rachilde mêle ainsi « une histoire naturaliste » avec un drame occulte : la fille d'un bibliothécaire de province, Madeleine, dont la tante s'adonne au spiritisme, « tombe amoureuse d'une créature (réelle ou imaginaire ?), Hunter, sorte de Maldoror errant sur la lande accompagné de son chien¹⁴⁰⁸ » qui n'a d'existence que par la foi de Madeleine en lui, à la manière de l'andréide de *L'Ève future* de Villiers : « Appelé par toi de si loin, ton adorable charité me soustrait encore une fois au néant. Tu m'aimes, *je suis*¹⁴⁰⁹. » Monde réel et monde spirituel coexistent et s'enrichissent mutuellement de significations ; l'occultisme autorise la concrétisation de l'espace onirique. L'alchimie baigne le voyage de Cyrano¹⁴¹⁰ ; Poe multiplie les considérations sur le magnétisme, sur l'analogie des contraires, sur les méfaits des *doppelgängers*¹⁴¹¹ ; Coleridge décrit un voyage fantastique, récité par un marin à l'œil magnétique¹⁴¹² ; Péladan explore dans *Babylone* les pouvoirs des mages mythiques de Chaldée ; et surtout, comme on l'a dit, Catulle Mendès ouvre *Gog* sur une scène mythologique qui explique le destin de la monarchie à partir d'un écrit apocryphe gnostique, les *Guerres de Jéhovah* — mentionné par Swedenborg et par Balzac¹⁴¹³ —, selon lequel « dans ces immémoriales guerres où les plus beaux et les plus forts des Anges combattirent le Seigneur, ce ne fut pas celui-ci qui remporta la victoire¹⁴¹⁴. » C'est donc le « Diable qui a créé le monde¹⁴¹⁵ », l'univers est sens dessus dessous, et le Dieu véritable est celui que l'on invoque

Faustroll, pataphysicien, suivi de *L'Amour absolu*, édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 181).

¹⁴⁰⁸ *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n^{os} 19-20, « Hommage à Rachilde », 4 avril 1983, p. 129.

¹⁴⁰⁹ Jean de Chilra, *La Princesse des Ténèbres*, éd. cit., p. 140.

¹⁴¹⁰ Voir Noël Arnaud, « Apostilles en vue d'un commentaire ésotérique de l'Histoire des Oiseaux », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 23-26.

¹⁴¹¹ Voir par exemples les nouvelles « Le Chat noir », « William Wilson », « Petite Discussion avec une momie », « Colloque entre Monos et Una », qui font partie du tome VI des *Ceuvres complètes* de Baudelaire « publiées chez Michel puis Calmann Lévy à partir de 1868-1870 », où apparaît également « Le Silence » (« Petit supplément au Faustroll annoté », *Carnets trimestriels du collège de Pataphysique*, n^o 25, 1^{er} absolu 134 E.P. [8 septembre 2006], p. 28).

¹⁴¹² « sous l'œil brillant qui le paralyse, / Le Garçon de Noce écoute, enfant au berceau » (Alfred Jarry, *La Ballade du vieux marin*, en sept parties, d'après Samuel Taylor Coleridge (1798), dans OC II, p. 4).

¹⁴¹³ Swedenborg « put reconnaître dans la Tartarie les vestiges du plus ancien livre de la Parole, nommé LES GUERRES DE JEHOVAH, et LES ÉNONCÉS dont il est parlé par Moïse dans les NOMBRES (XXI, 14, 15, 27-30), par Josué, par Jérémie et par Samuel. LES GUERRES DE JEHOVAH seraient la partie historique, et LES ÉNONCÉS la partie prophétique de ce livre antérieur à la GENÈSE. Swedenborg a même affirmé que le JASCHAR ou LE LIVRE DU JUSTE, mentionné par Josué, existait dans la Tartarie orientale, avec le culte des Correspondances » (Honoré de Balzac, *Séraphîta*, dans *Ceuvres complètes*, t. XI, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 766).

¹⁴¹⁴ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, t. I, éd. cit., p. 10.

¹⁴¹⁵ *Idem*, p. 11.

dans les Sabbats, qui « sont peut être les complots de l'éternelle Justice et de l'éternel Bien¹⁴¹⁶ ». Mages et spirites, plus ou moins charlatanesques, apparaissent fréquemment dans le roman¹⁴¹⁷ ; on les retrouve dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, les *Mille et Une Nuits*, etc¹⁴¹⁸. Une hypothèse récurrente dans ces ouvrages en explique bien des passages : celle du corps astral, souvent évoquée par Jarry¹⁴¹⁹, et de l'existence de trois niveaux de réalité parallèles, les sphères divine, astrale et sensible. Le passage de l'une à l'autre de ces sphères permet de multiplier les analogies entre les mondes physiques et spirituels. La doctrine de l'Analogie, centrale pour l'occultisme, a des conséquences poétiques : « La principale application de la doctrine de l'Analogie est constituée, on le sait, par la théorie du Symbole, qui, par le jeu des correspondances verticales, fait de chaque objet du monde sensible l'indice matériel d'une réalité invisible¹⁴²⁰. » L'ésotérisme « venait projeter une pleine lumière sur ce que pressentait la poésie française depuis Baudelaire, et qui, par une intuition quasi-miraculeuse, était devenu l'enseigne de la jeune école littéraire : le symbolisme universel et la métaphysique des correspondances¹⁴²¹. » L'occultisme ouvre donc un espace supplémentaire à la rêverie, autorise des métaphores inattendues. Comme le conclut Ben Fisher, « Suggestion is the watchword here¹⁴²² » : l'ésotérisme de ces ouvrages crée un espace de mystère et de possibilité suggestif pour le lecteur.

Qu'il soit tissé de silence, de songe, d'alcool ou de chiffres plus ou moins cabalistiques, l'espace de potentialité ainsi décrit par les livres pairs informe la lecture du *Faustroll*, proposant au lecteur d'abandonner les cadres de la pensée traditionnelle pour s'autoriser les joies du paradoxe, en construisant un champ d'interprétation à l'écart du monde réel. On retrouve le principe du surnaturalisme de l'espace littéraire symboliste, permettant la construction

¹⁴¹⁶ *Id.*, p. 14

¹⁴¹⁷ La Savate, riche prostituée réussissant à épouser un membre de la famille royale des Haubours, a ainsi été arrêtée pendant un sabbat : « Mais il y eut cet incident qu'un procès rendit célèbre pendant deux mois : la brusque intrusion du commissaire de police, vers trois heures du matin, dans un hôtel aux volets bien clos, aux chambres illuminées, à la minute même où la Savate, habillée en cardinal, devant une manière d'autel, parmi un sadique carnaval de douze moines et d'autant de nonnains agenouillés, mordait jusqu'au sang l'orteil d'une petite toute nue, qui, liée par les deux mains, pendait du plafond comme un lustre de chapelle ! » (*id.*, p. 40) ; le docteur Cabardès, spirite, attire les dupes avec ses tours de forains et ses tables tournantes (*id.*, p. 85 *sqq.*).

¹⁴¹⁸ Voir Ben Fisher, *The Pataphysician's Library*, éd. cit., p. 147 *sqq.*

¹⁴¹⁹ Voir ci-dessus, p. 243 *sqq.*

¹⁴²⁰ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, éd. cit., 146-147.

¹⁴²¹ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, éd. cit., p. 371.

¹⁴²² « La suggestion est le mot de passe ici » (Ben Fisher, *The Pataphysician's Library*, éd. cit., p. 139 ; je traduis).

d'œuvres autotéliques : le *Faustroll* se donne ainsi, à l'instar de *L'Amour absolu*, comme une exception autonome.

b. La paranoïa herméneutique.

Mais pour que la suggestion fonctionne, pour que le lecteur se plaise aux textes abstraits et synthétiques qu'on lui propose, pour qu'il trouve un intérêt aux contes naïfs et aux images maladroites et profite des potentialités qui lui sont offertes, il faut créer chez lui les conditions d'une maladie de l'interprétation ; il faut le conduire à voir des signes partout, à interpréter le moindre aspect du texte, à soupçonner du sens sous chaque parcelle de l'œuvre. Les livres pairs participent également à créer chez le lecteur la paranoïa interprétative que j'ai déjà décrite¹⁴²³.

Dans le « Prologue de l'auteur » de *Gargantua*, Rabelais invite ainsi son lecteur à faire une interprétation allégorique de son œuvre : « posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant de Sirenes : ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur¹⁴²⁴ ». Les signes deviennent des « symboles Pythagoriques », se chargent d'une signification ésotérique plus profonde : « C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduit¹⁴²⁵ » — Jarry répétera ce principe dans la préface des *Minutes de sable mémorial* : « 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 et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (OC I, p. 173) Et si Rabelais retire sa responsabilité au terme de son prologue, affirmant qu'il n'a prévu aucune des allégories que les lecteurs pourront tirer de son texte, le mal est fait : le doute subsiste sur la totalité de l'œuvre, ouvrant un abyme de significations pour les herméneutes.

Coleridge est plus affirmatif : *La Ballade du vieux marin* baigne dans une atmosphère de présages, et le récit paraît gorgé de signes mystérieux : un albatros qui fait souffler la brise et dont la mort semble porter la malédiction sur l'équipage ; un vaisseau fantôme, symétrique de celui du vieux marin, avec pour seul équipage « la Mort » et « Vie-en-la-Mort ». Une grande opposition structure la narration, celle du jour et de la nuit, du Soleil et de la Lune, de l'Enfer

¹⁴²³ Voir ci-dessus, p. 132 *sqq.*

¹⁴²⁴ François Rabelais, « Prologue de l'auteur », *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 6.

¹⁴²⁵ *Ibidem.*

et du Paradis, permettant de créer des analogies entre les événements et de provoquer les interprétations du lecteur ; ce dont Jarry ne se prive pas dans sa traduction même, en ajoutant des termes qui resserrent la cohérence d'ensemble du texte. Le vol de l'albatros devient ainsi « lunaire » sous sa plume¹⁴²⁶, et, dans une gravure qu'il dessine pour illustrer le texte, il donne à l'albatros une figure ronde, en faisant l'équivalent de la Lune même, et synthétisant les éléments du récit de Coleridge pour en augmenter les potentialités signifiantes, comme le remarque Matthieu Gosztola : « Cette réunion ou superposition dans un même cadre des éléments primordiaux du texte, des symboles qui en constituent la trame secrète et seule intéressante suivant la *doctrine* idéaliste, permet au lecteur de les faire interagir entre eux, et d'ajouter leur sens, de les multiplier, et non d'être simples spectateurs¹⁴²⁷. »

En faisant figurer Poe parmi les auteurs pairs (même s'il le fait à travers la personne de Baudelaire, ce qui lui permet de faire d'une pierre deux coups), Jarry inscrit également son livre dans le paradigme indiciaire¹⁴²⁸, auquel participe également Jules Verne : le *Voyage au centre de la terre* est provoqué par la découverte d'un « cryptogramme » runique daté du XVI^e siècle, que le savant Otto Lidenbrock met toute son énergie à déchiffrer : « Pourquoi ce Sakmussem n'aurait-il pas enfoui sous cet incompréhensible cryptogramme quelque surprenante invention ? Cela doit être ainsi. Cela est. [...] j'aurai le secret de ce document, et je ne prendrai ni nourriture ni sommeil avant de l'avoir deviné¹⁴²⁹ ». Le périple de Lidenbrock et de son neveu Axel est ensuite rythmé par les indices laissés par l'alchimiste suédois auteur du cryptogramme sur le chemin du centre de la terre ; au lecteur de se faire aussi perspicace que le savant, et de retrouver la vérité du texte à partir des éléments fragmentaires à sa disposition.

D'autres auteurs pairs utilisent le paradigme indiciaire pour piéger le lecteur, en proposant des formes vides, telle l'arche d'alliance décrite par Gustave Kahn, pour provoquer les interprétations d'un lecteur paranoïaque. C'est le lecteur idéal de Régnier, qui livre ses « Contes à soi-même » comme des miroirs énigmatiques où le lecteur ne retrouvera que ce qu'il y met de lui ; le symbole en est la conque : « L'écho indéfini de la mer y murmure seul et ce n'est en lui que le flux de notre sang qui y imite le cri intérieur de nos destinées¹⁴³⁰. »

¹⁴²⁶ Alfred Jarry, *La Ballade du vieux marin*, OC II, p. 5.

¹⁴²⁷ Matthieu Gosztola, « Jarry peintre, dessinateur et graveur », *Alfred Jarry et les Arts*, éd. cit., p. 127.

¹⁴²⁸ Voir ci-dessus, p. 136 *sqq.*

¹⁴²⁹ Jules Verne, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴³⁰ Henri de Régnier, *La Canne de jaspe*, éd. cit., p. 212.

Chez Rachilde, le narrateur de *L'Heure sexuelle*, Louis Rogès, est lui-même victime de cette maladie de l'interprétation : il croit reconnaître dans les yeux de Léonie Bochet, jeune prostituée, les yeux de la statue de Cléopâtre qu'il possède chez lui¹⁴³¹. La distance entre la reine d'Égypte et la jeune fille délurée est criante dès que cette dernière ouvre la bouche pour éructer en argot ; Rogès la paye pour qu'elle se taise¹⁴³². On reconnaît ici à la fois le motif de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, où Lord Ewald ne supporte pas l'écart entre l'apparence sublime de sa maîtresse et la nullité abyssale de son esprit, et celui de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, où Hugues Viane tente de retrouver son épouse défunte dans les traits d'une actrice : « Je ressemble donc à quelqu'un de mort ? », demande Léonie¹⁴³³. Le narrateur croit découvrir des analogies entre sa situation et celle de Jules César et de Cléopâtre¹⁴³⁴ ; malgré ses protestations — « Je ne suis pas fou, chérie. Je te vois seulement telle que tu es¹⁴³⁵ » —, il est victime d'une illusion, comme l'explique son ami le critique Jules Hector :

Rogès n'a pas tort. Où je le blâme, c'est quand il s'extériorise de manière à perdre son véritable objet de vue. La passion, c'est notre force centrifuge, nous ne pouvons pas espérer gagner le ciel de l'art sans elle, mais elle n'est pas du tout inspirée par la femme, proprement ou salement dite, elle est en nous, rien qu'en nous, à l'état latent. La femme touche seulement au ressort qui doit faire jaillir la vision du beau selon notre vision du beau, qui est, pour chacun, une parcelle, une facette de l'Unique¹⁴³⁶.

Rogès ne fait que projeter sur Léonie, sorte d'idole primitive, ses propres désirs ; il est victime du paradigme indiciaire ou de la « maladie des noix vides » de Gourmont¹⁴³⁷.

Dans « La Pénultième » de Mallarmé, le narrateur est lui aussi atteint de cette maladie de l'interprétation : sorti de chez lui « avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton

¹⁴³¹ Jean de Chitra [Rachilde], *L'Heure sexuelle* (1898), Mercure de France, quinzième édition, s.d., p. 23.

¹⁴³² *Idem*, p. 32.

¹⁴³³ *Id.*, p. 35.

¹⁴³⁴ *Id.*, p. 271.

¹⁴³⁵ *Id.*, p. 36.

¹⁴³⁶ *Id.*, p. 66-67.

¹⁴³⁷ Voir ci-dessus, p. 135.

descendant: “La Pénultième est morte¹⁴³⁸ », il se retrouve devant la vitre d’une boutique, où son reflet fait « le geste d’une caresse qui descend sur quelque chose¹⁴³⁹ » :

Mais où s’installe l’irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l’angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c’est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j’étais devant la boutique d’un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l’ombre, d’oiseaux anciens¹⁴⁴⁰.

La concordance de la sensation « d’une aile glissant sur les cordes d’un instrument », du geste de jouer silencieusement des instruments placés derrière une vitre, et des ailes présentes dans la vitrine, est vécue comme un signe surnaturel — mais ce n’est que la conséquence des habitudes analogiques développées par un esprit vivant dans le paradigme indiciaire.

Catulle Mendès joue aussi de ce paradigme, en inscrivant *Gog* dans la tradition des arts divinatoires. La Tour du mage Métatron, dans le prologue du roman, est une machine à produire des signes : « se ruait torrentiellement de son unique gargouille en gueule de tarasque une averse de boue mêlée de pierres qui, tombées, formaient des signes où, disait-on, les sorciers lisaient l’avenir¹⁴⁴¹ ». Les particularités physiques des Haubours, nez et boitement, créent des relations analogiques entre les personnages sur lesquelles le lecteur est libre de rêver.

Kahn montre comment la paranoïa herméneutique conduit le monde avec l’épisode de l’horloge construite par Laurent Télèce dans *Le Conte de l’Or et du Silence* : l’Empereur veut en connaître la signification. Télèce brode un canevas mythologique autour du thème de l’Or ; les clercs de l’Empereur y voient quant à eux un blasphème mettant en scène les connaissances alchimiques¹⁴⁴². Pour Télèce, pourtant, cette horloge, comme le monde, n’est qu’un objet à capter les interprétations : aux questions de l’Empereur sur « cet enseignement que veut donner ton œuvre », il répond : « Sire Empereur, il n’y en a point. C’est pure mécanique, revêtue de sculptures et d’ornements les plus appropriés et amusants que j’ai pu trouver¹⁴⁴³. » Dans sa vieillesse, Télèce explique d’ailleurs qu’il ne faut pas créer d’œuvres parfaites pour

¹⁴³⁸ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, éd. cit., p. 120-121.

¹⁴³⁹ *Idem*, p. 124.

¹⁴⁴⁰ *Id.*, p. 124-125.

¹⁴⁴¹ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, t. I, éd. cit., p. 3.

¹⁴⁴² Gustave Kahn, *Le Conte de l’Or et du Silence*, éd. cit., p. 299-302.

¹⁴⁴³ *Idem*, p. 303.

laisser les générations futures interpréter à leur guise les germes qu'elles suggèrent : « Ah n'allons pas trop vite vers la perfection ; nos petits neveux nous en auraient rancune ; nous ne les verrons pas, mais enfin, je songerais plutôt à leur créer des points de départ, des hypothèses qu'à leur léguer des choses parfaites¹⁴⁴⁴. »

Mais l'auteur qui verse le plus dans la paranoïa interprétative est Léon Bloy. Dans *Le Désespéré*, il se rêve en « Champollion des événements historiques envisagés comme les hiéroglyphes divins d'une révélation par les symboles, corroborative de l'autre Révélation¹⁴⁴⁵ ». Son programme est celui d'une herméneutique de l'histoire :

Appuyé sur l'affirmation souveraine de saint Paul : que nous voyons tout « en énigmes », cet esprit absolu avait fermement conclu du symbolisme de l'Écriture au symbolisme universel, et il était arrivé à se persuader que tous les actes humains, de quelque nature qu'ils soient, concourent à la syntaxe infinie d'un livre insoupçonné et plein de mystères, qu'on pourrait nommer les *Paralipomènes* de l'Évangile¹⁴⁴⁶.

On retrouve, comme chez Jules Verne, le texte chiffré : « Puisqu'il voulait que l'histoire fût un cryptogramme, il s'agissait de lire les signes et d'en pénétrer les combinaisons¹⁴⁴⁷. » Léon Bloy pousse encore plus loin ce mécanisme d'interprétation paranoïaque dans *Le Mendiant ingrat* : « En publiant *Le Mendiant ingrat*, l'écrivain, qui a pu se livrer à une lecture rétrospective de son journal intime, réduit au minimum la part du contingent et de l'anecdotique. Il s'attache, au contraire, à faire ressortir l'unité des événements qui, dans le primesaut de la rédaction, paraissaient isolés et fortuits. Un sens transcendant surgit ainsi au plus épais de la contingence¹⁴⁴⁸. » Ce sont les événements de sa vie intime qui entrent à présent en résonance avec ceux de l'histoire et de la liturgie ; l'écriture diariste permet de constater, par la relecture, des schémas qui n'avaient pas été perçus dans l'existence quotidienne.

Tous ces portraits de lecteurs influencent la réception de ces textes, et en retour celle du *Faustroll* : le lecteur est conduit à sémiotiser tous les éléments textuels. En construisant des textes abstraits et hermétiques, ces auteurs mettent leur lecteur dans la position d'un enquêteur

¹⁴⁴⁴ *Id.*, p. 336.

¹⁴⁴⁵ Léon Bloy, *Le Désespéré* (1886), Nouvelle Librairie A. Soirat, 1887, p. 156.

¹⁴⁴⁶ *Idem*, p. 156-157.

¹⁴⁴⁷ *Id.*, p. 160.

¹⁴⁴⁸ Pierre Glaudes, introduction à Léon Bloy, *Journal*, t. I, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. XIX.

interprétant un crime sans solution. Le portrait du lecteur à travers les livres pairs est donc celui d'un herméneute sans but sinon celui de construire des interprétations sophistiquées, dans l'espace des possibles ouvert par les silences des textes ; c'est à ce lecteur que s'adressent ces contes naïfs, qui n'auraient aucun intérêt pour les amateurs de récits naturalistes.

6. *L'auteur-clinamen.*

Il ne faudrait cependant pas se contenter de séparer les rôles, de voir dans la bibliothèque de Faustroll d'une part un portrait de l'auteur en individu libéré de toute contingence et d'autre part celui de son lecteur, enchaîné à ses indices illusoires. Les deux portraits se rejoignent, et la bibliothèque est elle-même la preuve de l'identité du maître absolu du colin-maillard cérébral et du lecteur paranoïaque qui tente de trouver une cohérence à des objets vides de sens. La parité affirmée de ces livres est le produit d'une réunion accidentelle, le résultat d'un parcours de lecteur qui cherche une cohérence seconde, controuvée, à ses choix littéraires. En faisant de la notion de *clinamen* l'un des points nodaux de son ouvrage, Jarry défait après coup le semblant de stabilité de sa bibliothèque, qui retourne au hasard qui a présidé à sa création, faisant de l'auteur le simple lieu de rencontre accidentel d'une somme d'ouvrages qu'il tente tant bien que mal de rendre significative.

Le rôle du hasard dans la constitution de la bibliothèque est déjà inscrit dans certains des livres pairs. Les *Chants de Maldoror* se présentent comme un labyrinthe : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison¹⁴⁴⁹ ». Gustave Kahn vénère dans *Le Conte de l'Or et du Silence* « le dieu Hasard », qui crée des coïncidences intéressantes pour nos esprits avides de signes¹⁴⁵⁰ : « O maître, la vie de tous les jours disjoint notre pensée comme les pierres d'une vieille muraille, et des semences y sont apportées par les courbes logiques des vents doux, et des fleurs y naissent, qui pourtant devaient venir et sont parfums du pays¹⁴⁵¹. » Henri de Régnier livre tout au long de *La Canne de Jaspe* une réflexion sur la construction accidentelle de notre identité. Il écrit ainsi à propos de Monsieur d'Amereœur, un homme qui eut un rôle politique occulte : « il

¹⁴⁴⁹ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, éd. cit., p. 1 (I, 1).

¹⁴⁵⁰ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 33.

¹⁴⁵¹ *Idem*, p. 192.

reste un cas de concordance unique par la façon presque merveilleuse dont les faits de sa vie s'adaptent, comme d'eux-mêmes, au sens et à la portée qu'on leur veut attribuer. Ce ne sont, tout du long que coïncidences singulières. Le probable s'y échafaude au point d'y devenir l'architecture du vrai¹⁴⁵². » Le portrait se morcèle, le miroir mène à la diffraction de l'être qui s'y mire ; c'est ce que découvre le personnage d'Hertulie lorsqu'elle s'arrête dans une galerie des glaces :

Son image s'y multipliait à l'infini. Hertulie autour de soi se vit jusqu'au fond d'un songe où elle perdait le sentiment d'avoir produit tant de fantômes identiques à sa pâleur ; elle s'y sentait dispersée à jamais et, à force de se voir ainsi, ailleurs tout autour d'elle, elle s'y morcela au point que, dissoute en ses propres reflets, exorcisée d'elle-même par cette surprenante magie où elle s'imaginait indéfiniment impersonnelle, ses genoux fléchirent et elle s'affaissa doucement sur le parquet, inanimée, tandis que, dans la chambre solitaire, au-dessus des yeux clos de sa face pâle, les miroirs, en leurs cadres d'or, d'écaille et d'ébène, continuèrent à échanger entre eux l'illusoire aspect de leurs réciproques vacuités¹⁴⁵³.

La bibliothèque, autre galerie des glaces, ne forme pas non plus un portrait stable, et Faustroll énonce, dans le vingt-huitième livre qui est son œuvre propre et qui permet symboliquement d'atteindre à la parité numérique, l'abandon de l'esthétique hiératique qui avait pu être celle de Jarry à ses débuts littéraires pour l'acceptation du caractère dynamique et accidentel de l'existence et de la littérature :

Dans le manuscrit dont Panmuphle ne déchiffra que les prolégomènes, interrompu par la monotone prolixité du grand singe, 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 ; mais sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre (Faustroll définissait l'univers *ce qui est l'exception de soi*) ? [OC I, p. 722]

On passe du diamant du « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, des mots « polyèdres d'idées » (OC I, p. 173) savamment polis, à la « bête imprévue *Clinamen* » (OC I, p. 714), au

¹⁴⁵² Henri de Régner, *La Canne de jaspe*, éd. cit., p. 10-11.

¹⁴⁵³ *Idem*, p. 166-167.

monstre dynamique et imprévisible. Le portrait de l'auteur idéal livré par la bibliothèque de Faustroll est donc double, pris dans une tension entre maîtrise et abandon, entre synthèse et chaos : toutes les tentatives pour donner une cohérence d'ensemble à cette liste doivent passer par des analyses partielles, par l'oubli de certains textes ou de certains aspects de ces textes, doivent accepter de s'inscrire dans un espace paradoxal — celui précisément que dessine le champ d'interprétation du livre. L'abstraction, l'affirmation d'une singularité triomphante, la mise en place d'une herméneutique indiciaire sont autant de méthodes pour tenter de définir une forme d'absolu relatif, celui de l'écrivain qui élève l'hétérogénéité de ses influences au rang d'idéal, qui fait de l'accidentel le point de départ de son esthétique. La liste des livres pairs dresse le portrait d'un enfant primitif et paranoïaque qui transforme la réalité en un conte fragmentaire et synthétique, livré à des lecteurs herméneutes qui ne cherchent dans cette forme vide que leur propre individualité, dans un espace de création imaginaire au-delà de la réalité ; la pataphysique, science des exceptions, est contenue tout entière dans les rayons de cette bibliothèque. Jarry fait éclater, avec cette liste, l'idée même de communauté interprétative, pour proposer une forme d'interprétation singulière, fondée non plus sur l'autorité d'une institution ou d'un groupe mais sur le parcours singulier de l'auteur, qui impose son univers¹⁴⁵⁴.

B. MODÈLES MULTIPLES.

Les modèles textuels des *Gestes et Opinions* sont par conséquent multiples, relevant d'intentions variées ; ils sont la conséquence du travail de marqueterie littéraire à laquelle se livre Jarry dans ce « roman néo-scientifique », intégrant des fragments des *Éléments de pataphysique* indiqués en préparation dans les *Minutes* (OC I, p. 170), des plagiats de textes scientifiques contemporains, des exploits d'huissier et des proses symbolistes. Or ces modèles, comme la liste des livres pairs, tendent justement à réduire l'hétérogénéité des matériaux utilisés pour permettre une intégration pataphysique de tout objet dans le champ de la littérature.

¹⁴⁵⁴ Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Jarry et les symbolistes. L'archipel fin de siècle », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2006, p. 291-303.

1. *Éloge de la fragmentation.*

a. La spatialisation de la littérature.

Nous avons vu que Jarry puisait la forme du voyage de Faustroll chez Rabelais, qui lui permet de proposer une série d'îles juxtaposés, la progression de l'as du Docteur fournissant un fil conducteur suffisant pour autoriser une narration fragmentaire. Cette forme lui permet d'abandonner la narration linéaire, dans la mesure où les actions ne se suivent pas selon une logique causale. Ainsi, si Faustroll tue le singe papion Bosse-de-Nage, il le retrouve peu de temps après (OC I, p. 710). Surtout, le principe de juxtaposition lui permet de proposer une forme de spatialisation textuelle, qu'il avait déjà expérimentée dans les *Minutes* ou *César-Antechrist*, où les blasons et les illustrations servaient de modèles pour penser une diffusion sémantique en réseau.

La géométrie non euclidienne fournit à Jarry un modèle de livre idéal : il évoque « l'espace feuilleté des vingt-sept pairs » (OC I, p. 665), dans une allusion aux théories de Bernhard Riemann qui imagine un espace bi-dimensionnel constitué de feuillets superposés, « reliés par des lignes qui joignent entre eux les points critiques » (CP, p. 73). Comme le note Isabelle Krzywkowski, la « composition de l'ouvrage va également dans le sens de ce que l'on pourrait nommer une "épaisseur" du texte, l'ensemble fonctionnant par la superposition des strates que signale la structure imbriquée du récit : le récit de voyage, en majeure partie conté par Panmuphle, est clairement séparé en deux parties qui se font écho ; lui-même s'inscrit entre les deux extraits du livre de Faustroll sur la pataphysique ; et l'ensemble est subordonné aux "Procédures" qui ouvrent et à la "Table" qui clôt le texte¹⁴⁵⁵ ». La juxtaposition des feuillets autorise un parcours en réseau, de point en point, la linéarité de la composition typographique étant niée au profit d'un parcours transversal dans l'espace du volume ; le texte se fragmente pour permettre ces lectures non linéaires.

b. Le fragment romanesque.

Riewert Ehrich a proposé de voir dans le *Sartor Resartus* de Carlyle l'un des modèles principaux des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* ; le sous-titre du livre de Carlyle, *Vie et opinions de Herr Teufelsdræckh*, rappelle en effet celui de Jarry, qui pointe vers la littérature du

¹⁴⁵⁵ Isabelle Krzywkowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », EA, n° 88, 2000, p. 34.

XVIII^e siècle (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Sterne¹⁴⁵⁶). Le roman de Carlyle était prépublié dans une traduction d'Edmond Barthélemy en feuilleton dans *Le Mercure de France* entre novembre 1895 et février 1897, côtoyant parfois la prose de Jarry (« De l'inutilité du théâtre au théâtre » en septembre 1896 ou, en janvier 1897, la présentation d'*Ubu Roi* reproduite dans le compte rendu d'A.-Ferdinand Herold). Jarry cite d'ailleurs Carlyle dans *Les Jours et les Nuits*¹⁴⁵⁷ (OC I, p. 801). Riewert Ehrich montre que le personnage de Jarry inverse Herr Teufelsdröckh, « Professor of Things in General » ne vivant que dans son laboratoire et qui résume toute science dans la philosophie des habits, quand Faustroll est Docteur en pataphysique, science du particulier.

Comme Faustroll, né « à l'âge de soixante-trois ans » (OC I, p. 658) en 1898, Teufelsdröckh, abandonné à la naissance, n'existe que par le livre de Carlyle : « Teufelsdröckh nous paraît être d'une extraction fort obscure ; on se demande, pour ainsi dire, s'il est d'aucune extraction : de sorte que cette Genèse de Teufelsdröckh ne peut en réalité rien être autre chose qu'un Exode, je veux dire un passage de l'Invisible au Visible¹⁴⁵⁸ ». Teufelsdröckh sait également réfuter les lieux communs pour proposer une vision différente de la réalité :

Que sont vos Axiomes, et vos Catégories, et vos Systèmes, et vos Aphorismes ? Des mots, des mots : de beaux châteaux dans les airs, savamment bâtis de Mots qu'assemble un bon mortier de Logique ; mais où ne viendra point loger la Connaissance. *Le tout est plus grand que la portion* : l'exorbitant poncif ! *La Nature a horreur du vide* : extraordinairement à contre-sens et calomnieux¹⁴⁵⁹ !

¹⁴⁵⁶ Riewert Ehrich, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, München, W. Fink, coll. Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 1988, p. 51-52.

¹⁴⁵⁷ On peut d'ailleurs lire ce passage du roman (« il pensait [...] que la vie est continue ; mais qu'on ne s'apercevrait pas du tout qu'elle est continue, ni même qu'elle soit, sans ces mouvements de pendule ; et on vérifie d'abord la vie aux battements du cœur. Il est très important que ce soient des battements ; mais que la diastole soit un repos de la systole, et que ces petites morts entretiennent la vie, [...] Sengle s'en foutait », OC I, p. 794) en parallèle avec un passage de *Sartor Resartus* : « Comme en une systole et une diastole prolongées, les périodes de Foi doivent alterner avec les périodes de Déné [...]. Car l'homme vit dans le Temps ; le Temps lui règle tout son être terrestre, ses efforts et sa destinée ; ce n'est que par le symbole du Temps transitoire qu'est rendue manifeste l'Éternité à jamais immobile où nous nous trouvons » (Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 79, juillet 1896, p. 66).

¹⁴⁵⁸ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 78, juin 1896, p. 364.

¹⁴⁵⁹ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 76, avril 1896, p. 28.

On retrouve ce retournement du point de vue commun dans les « Éléments de pataphysique » : « Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on 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 ? » (OC I, p. 669). Comme Faustroll qui meurt pour atteindre « cet endroit où l'on est quand on a quitté le temps et l'espace, l'éternel infini » (OC I, p. 725), Teufelsdröckh cherche à s'affranchir de sa condition spatio-temporelle : « il n'y a ni Espace, ni Temps : NOUS sommes — nous ne savons quoi ; — des étincelles de lumière flottant dans l'éther de la Divinité¹⁴⁶⁰ ».

Mais Jarry n'emprunte pas tant à Carlyle le titre et les thématiques de son ouvrage que son modèle textuel volontairement fragmentaire. Carlyle, qui se veut simple introducteur de la pensée de Teufelsdröckh, décrit son Grand Œuvre, *Les Habits, leur Origine et leur Influence*, comme un « Chaos » dont il ne peut livrer que des fragments en les reliant entre eux pour tenter de leur donner une signification : « il est Historico-Descriptif et Philosophico-Spéculatif : mais il se répartit ainsi, non, malheureusement, par de nettes lignes de démarcation ; dans cette combinaison de labyrinthe, chaque partie recouvre, pénètre l'autre, empiète complètement sur elle. Maintes sections ont des rubriques contestables, ou même sont absolument inclassables, échappent à toute désignation¹⁴⁶¹ ». Les écrits autobiographiques de Teufelsdröckh surenchérisent sur le caractère fragmentaire et désordonné de son œuvre ; leur description n'est pas sans parallèle avec le volume même de Jarry. Ils sont composés de « toutes sortes de feuillets en tas, des bouts de papier [...] traitant de toutes choses imaginables infra et supra-Zodiacales », contenus dans des enveloppes scellées¹⁴⁶² :

Il y a des fascicules entiers, où le Professeur, autrement dit le « Voyageur », comme il s'y nomme, parlant à la troisième personne, n'est pas une seule fois mentionné. Ou bien, si nous rencontrons quelque fait biographique intime, de quelque importance, c'est parmi de vagues Disquisitions Métaphysico-théologiques, des « Pensées détachées sur la Machine à Vapeur », ou sur « la Possibilité constante des Prophéties » ; tels

¹⁴⁶⁰ *Idem*, p. 29.

¹⁴⁶¹ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 74, février 1896, p. 225.

¹⁴⁶² Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 77, mai 1896, p. 195.

feuilletés contiennent des récits de Rêves, arrivés ou non ; quant à ses actes, dans l'intervalle, lorsqu'il est éveillé, pas un mot¹⁴⁶³.

Pour démêler l'écheveau de ce livre labyrinthique, Carlyle propose une méthode qui n'est pas sans rappeler la théorie des « jalons » des *Minutes* : celle d'une lecture en réseau, qui relie les points essentiels du texte selon un processus non linéaire :

Des Indications caractéristiques çà et là se dégagent, qui, pour l'œil critique, regardant à la fois l'ensemble et le détail, se coordonnent en un certain schéma fondamental d'un Tout : choisir à propos ces indications, de façon à pouvoir sauter d'un point à un autre, et (pour revenir à notre métaphore) établir un Pont praticable, en les reliant toutes entre elles : telle est, pour l'avenir comme pour le passé, notre unique méthode¹⁴⁶⁴.

Sartor Resartus offre ainsi à Jarry un modèle de réduction de l'hétérogène par une esthétique du fragment typique du romantisme que Jarry semble appliquer dans le *Faustroll*, lui permettant de justifier les collages textuels qu'il pratique dans ce roman, pour affirmer une totalité qui échappe, ne relevant pas d'un absolu dicible, mais d'une forme monstrueuse et indescriptible selon les normes réalistes¹⁴⁶⁵.

c. Une théorie du signe fragmentaire.

On l'a vu, Jarry développe dans le *Faustroll* une théorie du « linéament », signe abstrait pouvant se prêter à toutes les interprétations, en corrélation avec ce modèle textuel fragmentaire. Pour illustrer sa théorie, il emprunte à Lord Kelvin, le célèbre savant anglais, la

¹⁴⁶³ *Ibidem*.

¹⁴⁶⁴ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, MF, n° 84, décembre 1896, p. 484.

¹⁴⁶⁵ On peut noter, dans la traduction même d'Edmond Barthélemy, un rapprochement de Jarry et de Carlyle : un « Monsieur Ude », célèbre cuisinier anglais qui apparaît dans le texte anglais, n'est pas identifié par Barthélemy, qui met un point d'interrogation en note à son nom (MF, n° 74, février 1896, p. 231). Lorsque le volume paraît, Barthélemy remplace ce nom qui ne suggère rien au lecteur français par un « Monsieur Ubu » (Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, sixième édition, Mercure de France, s.d. [1904], p. 56).

description de tous les objets complexes que l'on peut représenter avec une simple fonction mathématique tracée sur un tableau¹⁴⁶⁶ :

Or, se souvint-il d'après un propos du bon docteur, le professeur Cayley, d'une courbe de craie sur deux mètres cinquante de tableau noir, détaille toutes les atmosphères d'une saison, tous les cas d'une épidémie, tous les marchandages des bonnetiers de toutes les villes, les périodes et les intensités de tous les sons de tous les instruments et de toutes les voix de cent chanteurs et deux cents musiciens, avec les phases, selon la place de chaque auditeur ou orchestrant, que l'oreille ne peut percevoir.
[OC I, p. 722]

Les mathématiques permettent ainsi de concevoir un linéament synthétique, un signe polyvalent susceptible de représenter la totalité de l'univers ; Jarry donne un exemple de linéament littéraire dans le *Faustroll* avec le mot du singe papion Bosse-de-Nage, « lequel ne savait de parole humaine que : “Ha ha” » (OC I, p. 671). Ce mot devient un leitmotiv du roman, Jarry l'utilisant comme commentaire des situations rencontrées par l'équipage de l'as du Docteur ; le sens de cette parole varie de l'exclamation au rire ironique en passant par l'expression de l'incompréhension ou de la fureur, selon le contexte, devenant un signe vide disponible par sa simplicité. Jarry consacre tout un chapitre à développer les potentialités sémantiques de ce mot, qui symbolise à la fois « la formule du principe d'identité » et sa « plus excellente réfutation, car les deux A diffèrent dans l'espace », l'unité, la dualité, la symétrie, ou encore les « deux principes du bien et du mal » (OC I, p. 704).

Le *Faustroll* semble ainsi proposer une sorte de théorie des universaux du langage, les signes mathématiques permettant d'imaginer la synthèse de la réalité multiple en quelques formules abstraites. Le Docteur nous est ainsi connu selon sa taille en « diamètres d'atomes » (OC I, p. 658) ; les nombres sont selon lui « la seule chose existante » (OC I, p. 724). Après sa mort, dans l'« Éternité » hors de l'espace et du temps, il retrouve les unités primordiales du centimètre et de la « seconde de temps solaire moyen » sans se référer à la réalité : « je ne fais pas d'expériences séculaires, me moque de la continuité et juge plus esthétique de garder en

¹⁴⁶⁶ Voir Sir William Thomson (Lord Kelvin), *Conférences scientifiques et allocutions. Constitution de la matière*, trad. P. Lugol, Gauthier-Villars et fils, 1893, p. 177-181. André Breton rapporte que c'est Valéry qui aurait initié Jarry à cet ouvrage, ce qui explique la dédicace du premier chapitre du Livre IV du *Faustroll*, « Céphalorgie », à l'auteur de *La Soirée avec Monsieur Teste* (André Breton, « Alfred Jarry », *Les Pas perdus* (1924), dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 225).

poche le Temps lui-même ou l'unité de temps, qui en est la photographie instantanée » (OC I, p. 725). Les mesures-étalons sont d'autres linéaments synthétiques disponibles pour toutes les utilisations.

Ces éléments pointent vers une forme d'idéalisme mathématique qui permet de proposer un modèle interprétatif totalisant : le fragment synthétique, comme dans le « Linteau », est l'abrégé de « Tout » ; le lecteur peut reconstruire, à partir de ces notations universellement valables, de ces symboles mathématiques, la totalité suggérée par le roman volontairement inachevé : « Œuvre fragmentée, donc, mais conçue comme un tout¹⁴⁶⁷ ». Mais la fragmentation ainsi conçue ne dépasse guère les théories romantiques et symbolistes ; Jarry, dans le *Faustroll*, s'interroge simultanément sur le caractère accidentel de la fragmentation, pour proposer un autre modèle textuel dans lequel le fragment, de germe, devient simple atome, élément dans un mouvement mécanique indéfini qui ne relève plus de la logique de l'unité — ou plutôt, qui relève d'une logique d'une unité en devenir, imposée non pas par l'intention de l'écrivain, mais par celle du lecteur (ou de l'écrivain qui se relit) et toujours réactualisable. Autrement dit, la fragmentation devient la condition de l'exaptation, conçue comme seule forme de création.

2. Le clinamen : l'œuvre ouverte et impersonnelle.

a. Le hasard.

Les *Éléments de pataphysique* laissés par le Docteur Faustroll apparaissent à première vue comme un livre fragmentaire mais absolu, d'une obscurité synthétique : « 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 ». Jarry, en conformité avec les préceptes de la pataphysique, « science du particulier », apporte cependant une restriction à ce modèle du fragment absolu : « mais sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre (Faustroll définissait l'univers *ce qui est l'exception de soi*) ? » (OC I, p. 722). Le modèle du diamant, qui depuis les *Minutes* lui permettait de décrire le texte comme une synthèse et le sens comme une diffraction contrôlée autour d'un centre de signification invisible, est ainsi

¹⁴⁶⁷ Isabelle Krzywkowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », EA, n° 88, 2000, p. 35.

abandonné au profit du modèle du monstre, étudié par Brunella Eruli¹⁴⁶⁸, modèle fondé sur le collage et la juxtaposition aléatoire.

L'image de cette création monstrueuse est livrée dans le *Faustroll* sous la forme de la « bête imprévue *Clinamen* » :

... Cependant, après qu'il n'y eut plus personne au monde, la Machine à Peindre, animée à l'intérieur d'un système de ressorts sans masse, tournait en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines, seul monument debout de Paris désert et ras, et comme une toupie, se heurtant aux piliers, elle s'inclina et déclina en directions indéfiniment variées, soufflant à son gré sur la toile des murailles la succession des couleurs fondamentales étalées selon les tubes de son ventre, comme dans un bar un *pousse-l'amour*¹⁴⁶⁹, les plus claires, plus proches de l'issue. Dans le palais scellé hérissant seul la polissure morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* éjacula aux parois de son univers [OC I, p. 714]

Cette Machine à Peindre accomplit la « disparition élocutoire du poète » et l'effacement des contingences exigés par le système de communication symboliste ; mais elle en dépasse les prémisses, en niant tout centre d'intentionnalité qui serait la cause première de la création. Jarry propose une œuvre conçue à partir du risque même de dépersonnalisation lié à la multiplication des influences et des expériences, grâce à un changement de perspective sur le rôle du hasard dans la création. Le *Clinamen*, cette déclinaison fortuite des atomes qui explique la variété des objets dans la philosophie épicurienne, n'est en effet décrit depuis « Être et Vivre » et les *Minutes* que comme un flux d'expériences incontrôlé que le génie doit restructurer dans son œuvre pour s'en affirmer le maître, en définissant un centre à partir duquel les éléments chaotiques du Vivre sont réinterprétés : si au « sable » de la vie du créateur « se heurte le clinamen d'Heures amies, qu'il s'agglutine en sa chute arbitraire », il faut « Invertir l'ordre des grains de sable, briser le chapelet » (OC I, p. 249), c'est-à-dire donner une cohérence nouvelle, à travers une œuvre d'art structurée, à la multiplicité de ses expériences. Mais dans *Faustroll*, le *Clinamen*, de contenu accidentel à réinterpréter, devient le principe même d'une création impersonnelle.

¹⁴⁶⁸ Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*, éd. cit..

¹⁴⁶⁹ Cocktail dont les ingrédients, non mélangés, se présentent en couches distinctes.

La Machine à Peindre représente une extériorisation du phénomène de la mémoire-oubli décrit dans *Les Jours et les Nuits*. Mais tandis que la mémoire-oubli ou Machine à Décerveler est un principe *organique*, impliquant une unité sous-jacente, le Clinamen est un principe *mécanique*, impliquant une automatisation de la création et l'abandon de la référence à une unité structurante comme celle de l'auteur¹⁴⁷⁰. L'organisme s'assimile les aliments, il est auto-téléologique, il cherche à se reproduire à l'identique. Le mécanisme au contraire est un processus de transformation modulable : il ne s'assimile rien, il transforme mécaniquement l'information qu'on lui fournit afin de produire une réponse en retour ; c'est le principe de création que Jarry décrira dans un article de *La Plume* daté du 1^{er} janvier 1903 :

Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne 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. [OC II, p. 393]

On l'a dit, le principe de création devient excrémental chez Jarry¹⁴⁷¹ : l'auteur n'est plus alors considéré comme un génie suspendu sur l'étoile Algol d'où il redistribue son expérience selon une logique absolue, mais comme un mécanisme de déformation qui excrète des objets nouveaux. Le hasard, sous la figure du clinamen antique, devient un principe d'impersonnalité, de mécanisation de la création, et par conséquent de la lecture : « Jarry insère le Clinamen au centre de la lecture, permettant à chaque texte, grâce aux lecteurs, de demeurer unique — c'est-à-dire infiniment variable¹⁴⁷². » Or la machine extérieure à soi la plus facile à construire est le texte lui-même, qui devient machine créatrice de sens pour le lecteur, indépendamment de l'auteur qui n'est plus qu'un habile mécanicien¹⁴⁷³. Le texte peut devenir lui-même une Machine à Décerveler, une machine à transformer la façon de lire, à créer dans

¹⁴⁷⁰ Voir Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Arcanes, 1954 et Marieke Dubbelboer, « Un univers mécanique : la machine chez Alfred Jarry », *French Studies*, vol. LVIII, n° 4, octobre 2004, p. 471-483.

¹⁴⁷¹ Voir ci-dessus, p. 283 *sqq.*

¹⁴⁷² Paul Edwards, « H. G. Wells, Jarry et l'atome bouffon. Essai d'épistémocritique », EA, n°s 83-84, 1999, p. 64.

¹⁴⁷³ Comme le rappellent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, Auriol avait déjà proposé en 1889 dans *Le Chat Noir*, sur un mode ironique, une « Manufacture Nationale de Sonnets » faisant passer la production artistique « de l'âge artisanal à l'âge industriel » (Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Jarry et les symbolistes. L'archipel fin de siècle », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, éd. cit., p. 292).

l'esprit du lecteur une disponibilité totale. Ce rêve d'une œuvre entièrement mécanique est transcrit dans un article paru dans la *Revue blanche* le 15 mars 1903 (« FAGUS : *Ixion* ») :

Nous avons rêvé autrefois d'un théâtre où les personnages seraient matériellement fixés aux dents d'un engrenage visible et où les scènes éclateraient, comme des étincelles électriques, des combinaisons attendues de paroles isochrones. [OC II, p. 676]

Il y a un double effet du mécanisme : tous les résultats sont prévus (les « combinaisons attendues »), mais l'effet de chacun reste imprévu. La machine, forme finale de la dépersonnalisation, fait du hasard son principe de fonctionnement ; mais ce hasard est un hasard construit, provoqué, et donc maîtrisé.

b. Le Livre de Dieu ou la spirale sans fin.

Après l'esthétique de la surdétermination sémantique à l'œuvre dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, Jarry modifie ainsi les attentes de son lecteur en inscrivant le hasard au cœur des processus de création et de lecture, avec l'image d'une œuvre-monstre, aux limites indéfinies et instables. Ce changement d'esthétique influe sur le modèle textuel proposé au lecteur : le texte de Jarry n'est plus à lire comme une synthèse de la totalité du monde, car cette totalité n'existe pas. C'est alors la figure de la navigation au hasard, qui forme la structure même des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, qui devient l'image de la littérature, forme de cartographie du monde possible. Il s'agit ici d'une nouvelle forme d'ouverture textuelle, dans laquelle le modèle des arts plastiques prend une valeur encore plus grande qu'auparavant. C'est par le collage d'éléments sans rapport entre eux que Jarry crée un objet textuel dont il ne maîtrise pas forcément les effets : création et lecture suivent un ordre presque aléatoire, déterminé par des rapprochements inédits. Le modèle de l'œuvre à construire par la lecture n'est plus alors celui d'une sphère dont tous les points tendraient vers un centre, mais celui d'une spirale, qui évolue indéfiniment à partir des prémisses posées dans le texte. Le corps même de Faustroll devient un livre, la « lettre de Dieu » qui n'est pas une Bible fermée sur elle-même, mais une spirale en progrès perpétuel, s'étirant dans toutes les dimensions possibles :

Comme une partition, tout art et toute science s'écrivaient dans les courbes des membres de l'éphèbe ultrasexagénaire, et prophétisaient leurs perfectionnements jusqu'à

l'infini. Car, ainsi que le professeur Cayley mémorait le passé dans les deux dimensions du plan noir, le progrès du futur solide enlaçait le corps en spirale. La Morgue recéla deux jours sur son pupitre le livre révélé par Dieu de la vérité belle étalée dans les trois (quatre ou N pour quelques-uns) directions de l'espace. [OC I, p. 722]

Ce principe de progrès, déjà noté dans la réécriture du mythe de Sisyphe des *Jours et les Nuits*, est analysé précisément par Jarry dans « La Mécanique d'«Ixion» », publié dans *La Plume* le 15 mars 1903. Ixion, attaché à une roue et tournant sur lui-même, ne répète pas indéfiniment le même parcours :

Heureusement, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, « prend du jeu » : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermé ; mais après il y a encore d'autres mondes ! il remonte la chute des bolges du Dante ; le progrès, tel qu'un clown crevant ses cerceaux, débouche de nouveaux mystères comme une spirale de bon acier des bouteilles. [OC II, p. 407]

Selon un principe mécanique, Ixion découvre de nouveaux mondes par un mouvement en spirale d'ouverture perpétuelle de sa trajectoire. Le modèle textuel proposé par Jarry dans le *Faustroll* fonctionne selon un principe équivalent : de nouvelles déterminations s'ajoutent mécaniquement à l'œuvre créée par le hasard à mesure qu'elle se développe dans le temps et fait l'objet de relectures différentes. Autrement dit, le principal moteur de diffraction sémantique et de réinterprétation de l'œuvre n'est plus un dispositif conçu par l'auteur, mais repose dans la temporalité même de l'expérience littéraire et dans la capacité que possède un texte à subir des phénomènes d'exaptation en changeant d'espace littéraire ou en étant lu selon des canons différents. C'est ce qui permet à Jarry d'écrire ironiquement, à la fin du manuscrit Lormel : « Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés¹⁴⁷⁴ » (OC I, p. 1237-1238).

Le modèle textuel du *Faustroll* hésite ainsi entre un absolu de type mathématique et l'utilisation non programmable de l'exaptation. Dans ce dernier cas, c'est la capacité d'un texte à être décontextualisé et recontextualisé, sa disponibilité, qui constitue sa valeur potentielle ; mais l'auteur d'un tel texte ne peut affirmer de maîtrise sur une totalité quelconque : il ne peut

¹⁴⁷⁴ Voir ci-dessus, p. 371 *sqq.*

qu'inciter le lecteur à interpréter le texte selon ses propres déterminations, le renouvelant à chaque actualisation, les gloses s'ajoutant aux gloses dans un mouvement indéfini. En détachant le texte de sa genèse par son caractère fragmentaire et mécanique, Jarry autorise les utilisations interprétatives par des lecteurs qui considéreront l'œuvre non d'un point de vue historique, mais depuis leur propre espace littéraire, lisant selon des conditions du discours littéraire qui n'ont rien à voir avec celle dans lesquelles le texte a été conçu ; passant, selon les termes de Jean-Marie Schaeffer, d'un « régime auctorial » à un « régime lectorial », d'une interprétation fondée sur l'intentionnalité à une interprétation fondée sur l'horizon d'attente¹⁴⁷⁵. Ce modèle, déjà esquissé dans le principe du « colin-maillard cérébral » et qui autorise des jeux encore inédits (écriture automatique, à contraintes, *ready-made*), n'est ici proposé par Jarry qu'à titre d'hypothèse ; le *Faustroll* n'est pas un pur produit mécanique, un monstre informe : il a été conçu selon un faisceau de conditions discursives parfois contradictoires, ce qui explique qu'il puisse en dernière instance se définir comme monstre. Le modèle mécanique, utilisé en partie dans les chroniques de la *Chandelle verte*, n'est pas le modèle ultime de l'œuvre de Jarry : ce n'est, comme les autres, qu'un modèle provisoire.

¹⁴⁷⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 151.

CONCLUSION : LES FONCTIONS DU COLIN-MAILLARD CÉRÉBRAL.

Le principe du « colin-maillard cérébral », posé dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, peut être considéré comme le dénominateur commun des expérimentations rhétoriques de Jarry. En affirmant simultanément la maîtrise totale de l'auteur sur l'ensemble des interprétations de ses textes et une ouverture sémantique illimitée, Jarry place sa pratique littéraire sous le signe d'un absolu dynamique, d'une totalité en restructuration permanente. Cette recherche se traduit, au niveau de l'écriture, par une attention très forte à la réorganisation de son œuvre en devenir. Le colin-maillard cérébral n'a donc pas un simple effet d'annonce, provoquant la lecture qu'il propose : Jarry crée des dispositifs de programmation de la réception de ses textes destinés à inciter ses lecteurs à multiplier leurs interprétations.

A. PROVOQUER LA SUGGESTION.

Le colin-maillard cérébral se confond avec la recherche d'une centralité idéale du Moi, niant les influences subies par une forme de réappropriation arbitraire, recherche exposée dans l'essai « Être et Vivre ». Cette notion est la réponse de Jarry au risque de la dépossession littéraire par l'influence ; il la conçoit comme une méthode de déformation des textes d'autrui, capable de les arracher à leur origine, d'en faire des paroles orphelines et réutilisables, et ainsi de justifier sa propre pratique du plagiat. Convoquant les principes de synthèse abstractive et de polysémie de l'espace littéraire symboliste, il définit ainsi un modèle textuel idéal, celui du « linéament », qu'il considère tour à tour comme un germe recélant, de manière concentrée, une multitude de sens potentiels, ou comme un fragment, un indice disponible pour toute réappropriation sémantique possible. Si les premiers essais théoriques de Jarry tendent vers l'idée de puissance, sa pratique même est très vite fondée sur le principe de la vacuité sémantique de tout texte et sa capacité à changer de signification selon l'utilisation rhétorique que l'on en fait.

Ses expérimentations de programmation de la lecture peuvent être réduites à deux sous-modèles du linéament qui correspondent à ces deux visions du sens : un modèle binaire, fondé sur l'idée d'un sens caché systématiquement dans le texte, et un modèle en réseau, qui tend à faire de chaque signe un point de diffraction sémantique dans l'expérience de lecture. La façon

dont ces modèles sont articulés et hiérarchisés dans ses textes modifie leur approche : les *Minutes* annoncent un modèle allégorique, qui fonctionne localement, tout en permettant une lecture en réseau ; *César-Antechrist* propose une structuration du sens en plans qui se reflètent et s'inversent mutuellement ; *Les Jours et les Nuits* font du modèle binaire un tremplin vers le modèle en réseau, par le biais de la narration qui suggère une méthode d'articulations de ces dispositifs entre eux ; *L'Amour absolu* se veut un texte entièrement en réseau. Tous ces modèles ne peuvent fonctionner que dans l'espace littéraire symboliste : ce sont les conditions de communication littéraire de cette communauté interprétative que Jarry choisit de moduler dans ses textes, c'est à partir des outils d'un lecteur symboliste qu'il prévoit les effets de ses livres. *L'Amour en visites* et les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* sont sans doute ses réalisations les plus complexes, dans la mesure où elles fonctionnent au contraire selon plusieurs espaces littéraires : *L'Amour en visites* doit être lisible pour une clientèle de livres grivois, et le *Faustroll* invente un nouvel espace littéraire, singulier, qui permet d'anticiper une forme de mécanisation du principe créatif et l'avènement des procédés d'écriture automatique ou du *ready made*.

Quel que soit le sous-modèle envisagé, le modèle du linéament conduit Jarry à pratiquer la décontextualisation et la disponibilisation des éléments de ses textes. Pour faire des mots des « polyèdres d'idées », il invente ou réutilise des procédés rhétoriques visant à structurer le champ d'interprétation du lecteur de façon à multiplier les cohérences sémantiques possibles. Il y a pour Jarry une rhétorique de la suggestion, c'est-à-dire des moyens précis de prolonger l'indétermination sémantique de ses textes. Sa pratique littéraire le conduit ainsi à faire passer la quasi-totalité de l'art de l'écrivain du côté de la mise en place de ces dispositifs de contrôle du sens, dans la mesure où la lettre du texte elle-même importe moins que la construction d'un objet aux virtualités sémantiques maximales. Ces dispositifs créent ainsi les conditions d'un effet *illusionniste*, au sens de Villiers de l'Isle-Adam, sur l'ensemble de ses textes écrits et à venir : il permet à Jarry de provoquer la suggestion valorisée dans l'espace littéraire symboliste.

B. CONSTRUIRE SES ŒUVRES COMPLÈTES.

À un niveau supérieur, le principe du colin-maillard cérébral permet à Jarry de penser ses œuvres complètes comme un outil supplémentaire de suggestivité, comme le lieu d'une

redéfinition permanente de sa scénographie discursive. Il envisage la construction de son œuvre sur le modèle d'Ixion : un ensemble de cercles reliés entre eux par un mouvement en spirale. Chaque volume s'ajoute à l'ensemble de ses textes, non sur le mode de la juxtaposition, mais sur celui de l'articulation : *César-Antechrist* forme un ensemble binaire avec *Les Minutes de sable mémorial* ; la parution, en volume séparé, et la mise en scène d'*Ubu Roi* modifient une fois de plus l'équilibre de l'ensemble. *Les Jours et les Nuits* connaissent une forme de développement avec les aventures de Lucien dans *L'Amour en visites*, qui est lui-même un tremplin vers *L'Amour absolu*, qui constitue l'apogée de la quête de Sengle. Les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* redéfinissent le concept de pataphysique ébauché dans les *Minutes* et *Les Jours et les Nuits*, provoquant une réinterprétation des modèles textuels proposés par ces textes ; il contient également un commentaire *a posteriori* de *César-Antechrist*. Jarry est le premier lecteur de Jarry, et, ne pouvant revenir sur ce qui est déjà publié, il le reprend, le relit, le réinterprète pour mieux le finaliser et mieux lier les parties de son œuvre entre elles. Il considère ainsi son œuvre comme un champ qui définit la valeur de chacun des textes qui le compose de manière positionnelle : chaque nouvelle parution impose donc de repenser l'ensemble de ses écrits antérieurs pour les réinterpréter. De la même façon, comme dans le cas du *Faustroll*, il peut poser des éléments textuels insignifiants qui ne prendront sens qu'ultérieurement, à travers de nouvelles parutions qui recomposent le champ de ses œuvres. On peut ainsi considérer que les *Minutes de sable mémorial* ont été une première pierre posée dans l'édifice de son œuvre, pierre d'attente que Jarry a ensuite essayé de motiver à outrance, en réutilisant les mêmes figures et les mêmes thèmes ; c'est un premier « jalon » avec lequel il a dû manœuvrer, qu'il a retravaillé en le reprenant dans une structure d'ensemble plus vaste, par les vertus du colin-maillard cérébral qui l'autorise à « indiquer » des sens « inattendus, postérieurs et contradictoires » (OC I, p. 172).

C. SE REPOSITIONNER.

Les premières œuvres de Jarry représentent bien une certaine actualisation du modèle herméneutique du symbolisme : loin d'être une exception dans son époque, son parcours de jeune littéraire, ses choix esthétiques, son canon littéraire et la scénographie de son discours sont des variations sur les modèles proposés dans le champ et l'espace littéraire symbolistes.

Cependant Jarry se positionne assez rapidement à la marge de la communauté interprétative à laquelle il appartient : la rupture avec Gourmont, sur le plan social, et le maintien d'une rhétorique de l'obscurité à une époque qui cesse de valoriser cette forme de discours, sur le plan littéraire, le conduisent à une posture auctoriale instable.

Or le principe du colin-maillard, qu'il invente et met en pratique dès son premier recueil, après une très courte période d'initiation au monde des lettres, apparaît également comme une solution originale au risque de déclasserement, de dévalorisation et de dépossession de son Moi auctorial pour un auteur en décalage dans l'espace littéraire qu'il investit : en proposant un principe herméneutique susceptible de provoquer sur commande le phénomène de l'exaptation, de faire lire tous les éléments d'un texte comme des signes potentiels et de démultiplier les interprétations possibles tout en conservant la maîtrise auctoriale, Jarry crée les conditions d'un repositionnement constant au sein de l'espace littéraire. Autrement dit, le dispositif du colin-maillard cérébral fonctionne simultanément sur le plan herméneutique et sur le plan des représentations littéraires et sociales : il permet à Jarry de proposer le modèle d'une œuvre dynamique, en devenir, susceptible d'être recentrée selon les modifications de l'espace littéraire tout en se donnant comme un tout hiératique.

Un même texte peut dès lors servir à plusieurs reprises, être réactualisé selon les modalités des différents espaces littéraires investis. Ainsi de la geste d'Ubu, détachée de son origine potachique pour être introduite dans l'espace littéraire symboliste puis post-symboliste, voire grivois au sein de *L'Amour en visites*. Jarry prend acte des conditions de la communication littéraire : le sens d'un texte n'est pas figé, mais, dépendant du contexte, de la structuration de ses éléments et de l'état de l'espace littéraire, il se modifie chaque fois que ces conditions changent. Particulièrement conscient des processus d'exaptation, de la réévaluation constante des objets textuels dans un espace littéraire en perpétuelle redéfinition, Jarry utilise sciemment les changements accidentels des conditions de réception de ses textes pour en augmenter la potentialité sémantique.

Le colin-maillard cérébral permet ainsi à Jarry de passer d'une vision poétique à une vision rhétorique de la littérature, inscrivant l'intervention de l'écrivain moins dans la création *ex nihilo* d'un texte parfait que dans la réutilisation, grâce aux outils rhétoriques de la *dispositio* et,

au niveau de la scénographie de son discours, de ceux de l'*ethos*, de fragments discursifs qu'il resémantise, définissant un champ d'interprétation dynamique.

Le *Faustroll* représente la première grande entorse de Jarry au modèle herméneutique symboliste. Il entame simultanément des projets qui n'appartiennent plus à cet espace littéraire : l'opérette *Pantagruel*, mise en chantier en 1898 avec Claude Terrasse, et l'acte comique *Par la Taille* (PB, p. 375) ne relèvent pas des principes de la parole orpheline. Le déplacement d'Alfred Jarry dans le champ littéraire, à partir de la représentation d'*Ubu Roi*, déplacement dont il ne tire pleinement les conséquences que tardivement, est alors définitif : les livres qu'il publie aux Éditions de la Revue blanche à partir de 1900, ses projets d'opérettes avec Demolder et surtout sa carrière de chroniqueur avec les textes de *La Chandelle verte*, s'ils partagent avec ses premières productions des éléments thématiques ou structurels, fonctionnent selon des modalités de communication tout à fait différentes. Démontrant une fois de plus sa capacité à modifier ses principes esthétiques en fonction des communautés interprétatives qu'il vise, Jarry continue à pratiquer le colin-maillard cérébral, mais en abandonnant l'obscurité de sa première façon.

ANNEXES.

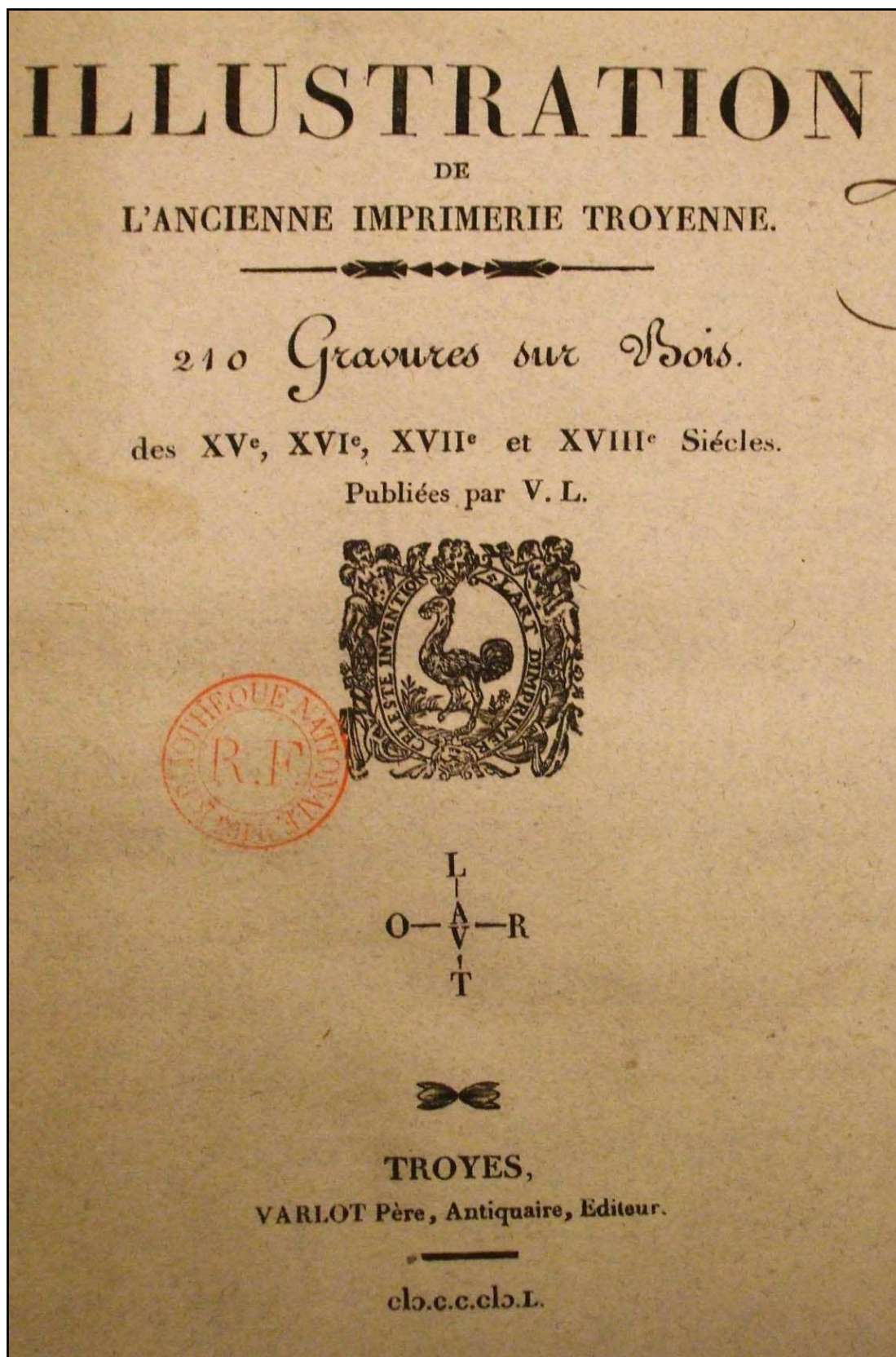


Figure 40. Couverture de l'*Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*.

XYLOGRAPHIE

DE

L'IMPRIMERIE. TROYENNE

PENDANT

LE XV^e, LE XVI^e, LE XVII^e ET LE XVIII^e SIÈCLE,

PRÉCÉDÉE D'UNE LETTRE DU BIBLIOPHILE JACOB, SUR L'HISTOIRE DE LA GRAVURE EN BOIS.

PUBLIÉE

PAR VARUSOLTIS, DE TROYES.



TROYES

Chez l'Éditeur VARLOT père, Antiquaire, rue du Temple, 24.

PARIS

chez AUG. AUBRY, Libraire, rue Dauphine, 16.

cl3 13000 LIX.

Figure 41. Couverture de la *Xylographie de l'imprimerie troyenne*.



Figure 42. Planche tirée de la *Xylographie de l'imprimerie troyenne*.



Figure 43. Planche tirée de la *Xylographie de l'imprimerie troyenne*.

ANNEXE II. ARTICLES NON RÉPERTORIÉS SUR LES REPRÉSENTATIONS D'UBU ROI.

A. ARMAND SILVESTRE, « CRITIQUE LITTÉRAIRE », *LE JOURNAL*, 7 SEPTEMBRE 1896, P. 3.

Je m'étais promis de vous présenter l'*Ubu Roi* de M. Alfred Jarry, quand j'ai lu que l'ouvrage, qui est sous forme dramatique, serait représenté dans le premier spectacle de l'Œuvre. Je cède donc la plume à Catulle Mendès, et ce sera pour l'auteur une bonne fortune. Mon Dieu ! que je suis impatient de cette représentation ! Si le roi Ubu pouvait être figuré par l'admirable Dailly¹⁴⁷⁶ et la mère Ubu par l'inimitable Macé-Montrouge¹⁴⁷⁷ ! Les créations en valent la peine. Je vous dis que cet Ubu demeurera une figure, la personnification abracadabrante d'un égoïsme et d'une impertinence définitifs. C'est un type taillé dans le marbre héroïque de la caricature immortelle. L'auteur sent si bien qu'il a créé un personnage, qu'il vit avec lui. Et je retrouve avec joie cet incommensurable Ubu dans le volume, délicieusement édité sur papier d'un jaune-gris, avec images étonnantes et terribles tout à la fois, que M. Alfred Jarry intitule : *Les Minutes de sable mémorial*. Voulez-vous ouïr quelques mots du dialogue entre cet Ubu merveilleux et le pauvre Achras, exerçant la profession inattendue d'éleveur de Polyèdres ? Je copie :

M. UBU (*bedaine, valise, casquette, pépin*). — Cornegidouille ! Monsieur, votre boutique est fort pitoyablement installée : on nous a laissé carillonner à la porte pendant plus d'une heure ; et lorsque messieurs vos larbins se sont décidés à nous ouvrir, nous avons aperçu devant nous un orifice tellement minuscule, que nous ne comprenons pas encore comment votre gidouille est venue à bout d'y passer.

¹⁴⁷⁶ Joseph-François Dailly (1839-1897), d'abord ouvrier typographe, fut engagé au Théâtre Déjazet en 1860. Il y fut remarqué en remplaçant un autre comédien dans *Les Chevaliers du Pince-nez*, un vaudeville en deux actes de Grangé, Deslandes et Lambert-Thiboust de 1859. Après la guerre, il passa aux Variétés, au théâtre du Château d'Eau, au Théâtre de la Renaissance, aux Folies dramatiques, à la Gaité, aux Nouveautés, à l'Ambigu... On le surnommait « le gros Dailly » : « La majorité du public aimait cette figure épanouie au large rire et cette verve un peu grosse, mais bien parisienne, communicative et sans façon, faite d'humour, de malice et d'esprit » (Henri Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (Ceux d'hier)*, t. II, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912, p. 414-415).

¹⁴⁷⁷ Victoire Macé, dite Macé-Montrouge (1836-1898) avait fait partie de la troupe des Bouffes parisiens d'Offenbach de 1855 à 1859 ; revenue à Paris en 1876 après des engagements à Rouen et au Caire, elle jouait à l'Athénée, aux Bouffes et aux Nouveautés ; elle était remarquée pour « des qualités extraordinaires de verve et de brio » (Henri Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (Ceux d'hier)*, t. II, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912, p. 469).

ACHRAS. — Oh mais, c'est qué, excusez : je ne m'attendais pas à recevoir la visite d'un si gros personnage... Sans ça, soyez sûr qu'on aurait fait élargir la porte. Mais vous excuserez l'embarras d'un vieux collectionneur qui est, en même temps, j'ose le dire, un grand savant.

M. UBU. — Ceci vous plaît à dire, monsieur, mais vous parlez à un grand pataphysicien.

ACHRAS. — Pardon !... Monsieur !... vous dites ?

M. UBU. — Pataphysicien. La pataphysique est une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir.

ACHRAS. — Oh ! mais c'est qué, si vous êtes un grand inventeur, nous entendrons, voyez-vous bien, car, entre grands hommes...

M. UBU. — Soyez plus modeste, monsieur ! Je ne vois d'ailleurs, ici, de grand homme que moi. Mais puisque vous y tenez, je condescends à vous faire un grand honneur. Vous saurez que votre maison nous convient, et que nous avons résolu de nous y installer.

ACHRAS. — Oh ! mais, c'est qué !... voyez-vous bien...

M. UBU. — Je vous dispense des remerciements... Ah ! à propos, j'oubliais : comme il n'est point juste que le père soit séparé de ses enfants, nous serons incessamment rejoints par notre famille : M^{me} Ubu, nos fils et nos filles Ubu. Ce sont des gens fort sobres et fort bien élevés...

ACHRAS. — Oh ! mais, c'est qué..., voyez-vous, je crains de...

M. UBU. — Nous comprenons. Vous craignez de nous gêner. Aussi bien ne tolérerons-nous plus votre présence ici qu'à titre gracieux. De plus, vous allez aller chercher nos trois caisses de bagages que nous avons omises dans votre vestibule. N'oubliez pas non plus de dire à votre cuisinière qu'elle a l'habitude — nous le savons par notre science pataphysique — de servir la soupe trop salée et le rôti beaucoup trop cuit. Nous ne les aimons point ainsi. Ce n'est pas que nous ne puissions faire souper de tous les mets les plus exquis ; mais ce ne sont pas procédés, monsieur, qui nous ravissent, etc¹⁴⁷⁸.

¹⁴⁷⁸ Voir OC I, p. 181-182 ; le texte du *Journal* livre quelques variantes (« nous ne comprenons pas encore » pour « nous ne comprenons point encore » ; « votre gidouille » pour « notre gidouille » ; « Oh » pour « O » ; « d'un si gros personnage » pour « d'un aussi gros personnage » ; « rejoints » pour « rejoint » ; « nos fils » pour « nos fils Ubu » ; « voyez-vous » pour « voyez-vous bien » ; « notre science pataphysique » pour « notre science en pataphysique ») ; la dernière phrase, par contre, semble avoir été réécrite — à moins que Jarry n'ait fourni à

Si ce ton-là n'est pas celui de la meilleure farce et dans la meilleure tradition de notre vieux théâtre, je veux être pendu. Il y a là une verve dans l'invention du mot et une saveur de conversation qui me ravissent absolument.

B. RAITIF DE LA BRETONNE [JEAN LORRAIN], « PALL-MALL SEMAINE », *LE JOURNAL*, 15
DÉCEMBRE 1896, P. 1-2.

Mercredi 9 décembre. — [Journée Sarah Bernhardt à la Renaissance¹⁴⁷⁹]

Même jour, dix heures. — Et sur la foi des traités, nous sommes allés le même soir entendre *Ubu-Roi*... J'ai assisté à un acte, je pars.

Jeudi 10 décembre. — Dix heures du soir. C'est l'heure où les banquettes commencent à voler à travers la salle du Nouveau-Théâtre, cris d'animaux, apostrophes aux acteurs, applaudissements ironiques, injures et protestations des esthètes en cravate carcan et des faces pâles en bandeaux plats.

M. Lugné-Poe donne à ses abonnés la première du fameux *Ubu*.

La répétition générale de la veille m'a suffi, mais il ne me déplaît pas, dans le silence du cabinet de travail, de feuilleter la pièce qui devait accompagner ce soir *Ubu-Roi* au programme, l'acte en quatre scènes de M. Francis James [sic], intitulé *Un Jour*.

J'y cueille cet exquis duo d'amour... le décor d'abord :

Un vieux jardin. Bois. Puits. Ricins. Poiriers. Poules.

Suspendue à un arbre, une cage.

Au fond du jardin, une tonnelle très ombreuse, noire et luisante.

Le poète et sa fiancée causent enlacés. Assise à la gauche du poète, blanche et grave, son âme.

LE POÈTE

Je t'aime.

LA FIANCÉE, *se désenlaçant*

Armand Silvestre une version antérieure de son texte, qui devait être joué au Chat Noir d'après la lettre qu'il avait envoyée au critique pour le remercier de son article (citée dans PB, p. 263).

¹⁴⁷⁹ Le 9 décembre 1896, Henri Bauër, au lieu d'applaudir *Ubu Roi*, avait organisé la « Journée Sarah Bernhardt », avec un banquet au Grand-Hôtel à midi et demi, puis une représentation à la Renaissance à trois heures et demi : Sarah Bernhardt y interpréta « le deuxième acte de *Phèdre* et le quatrième de *Rome vaincue* de M. Parodi », avant de recevoir les sonnets-hommages de Coppée, Mendès, André Theuriot, Edmond Rostand et Edmond Haraucourt (G. Davenay, « La Journée de Sarah Bernhardt », *Figaro*, 9 décembre 1896, p. 2).

Je t'aime, j'ai les cheveux mal arrangés.
Embrasse-moi sur la bouche, tu n'es pas gai ?
Pourquoi es-tu triste presque toujours ? Embrasse-moi.

LE POÈTE

Ne t'ennuieras-tu jamais ici ?

LA FIANCÉE

Non.

LE POÈTE

Que feras-tu ?

LA FIANCÉE

Je t'aimerai. Il me tarde que tu me prennes.
Je veux dormir sous toi parce que je t'aime (*sic*).

L'ÂME POÈTE

La nature est calme. Les abeilles sonnent.

LE POÈTE

Je t'aime.

LA FIANCÉE

On va nous voir.

LE POÈTE

Non, il n'y a personne ; ton chardonneret dort, lui as-tu donné de l'eau ?

LA FIANCÉE

Oui, regarde ! elle luit...

Assez, n'est-ce pas ? ceci pour rassurer le lecteur et lui prouver que M. Lugné-Poe nous réserve encore quelques belles soirées au théâtre de l'Œuvre.

Vendredi 11 décembre. — Plutôt dures la presse et la critique pour le chef-d'œuvre de M. Jarry : c'est le krack d'*Ubu*, après le crack [sic] des Botticelli, des Burnes Jones [sic] et des peintres de l'âme... À la Bodinière, où M^{lle} Félicia Mallet¹⁴⁸⁰ vient de tenir tout un public de

¹⁴⁸⁰ Mime et chanteuse qui s'était fait connaître en 1890 dans la pantomime *L'Enfant prodigue* en incarnant Pierrot fils. « La Bodinière détient un immense succès avec les *Chants d'Amour et de Joie*, la conférence de M. George [sic] Vanor, les auditions de Mlle Félicia Mallet. / Tous les mardis et vendredis, les habitués et les paroissiennes du conférencier et de la chanteuse se pressent au Théâtre d'Application. Après la spirituelle et lyrique causerie de M. George Vanor, Mlle Félicia Mallet interprète des chansons nouvelles avec une extraordinaire intensité dramatique et une magnifique puissance vocale » (Jules Huret, « Courrier des théâtres », *Figaro*, 10 décembre 1896, p. 4).

mondaines et d'artistes attentif et frémissant, M. Vanor¹⁴⁸¹, son conférencier ordinaire, commet quelques spirituels à-peu-près qu'on se répète dans les couloirs. *Ubus de confiance et littérature d'avant-garde-robe*, M^{lle} Nau, piquée, elle aussi, de la tarentule des conférences, y annonce son projet d'y interpréter les poètes de la mer, au lendemain d'*Ubu Roi*, ce mot *de la mer* me semble imprudent : c'est peut-être un peu tôt, hasarde quelqu'un, mais M^{lle} Nau, intrépide, n'en veut pas démordre, et j'intitulerai ça, dit la vaillante artiste, *La mer qui chante*.

« Hier, c'était la merdre qu'on jouait » ; aujourd'hui, c'est la mer qui chante, mais nous sommes au vieux port, à Marseille, conclut M^{lle} Ellen André¹⁴⁸² retour de Bruxelles et qui par hasard rôde par là.

[...]

Samedi 12 décembre. — Minuit et demi, chez Paillard, marquis et marquise d'Héloé, lady Cholt, puis M^{me} Baringhel, Chasteley, et le ménage d'Héfleuron. [...] — Et vous, vous avez été voir Little-Dich [sic] aux Folies¹⁴⁸³ ? — Mais non, nous avons eu une baignoire à la Renaissance, une baignoire qui leur est rentrée à sept heures. — Et une belle salle ? — Superbe, archi-comble, un auditoire de gala, tous les hommes en habits, mais des figures impassibles, tous des *Ubu*, père, mère et fille, des têtes de millionnaires incompréhensifs et qui avaient peur d'applaudir. — Ignorant les endroits qui méritaient des « Ah¹⁴⁸⁴ ! » — Je vous crois, j'avais devant moi une grosse dame constellée qui trouvait que ça manquait d'action. — Non. — Comme je vous le dis : et, au moment du meurtre, quand Lorenzaccio¹⁴⁸⁵ retire lentement son épée du fourreau avec l'effet de lune sur la lame bleuisseuse : « *Tiens, le sabre de mon père* », a dit cette bonne mère Ubu. — Elle se croyait à l'*Œil crevé*. — Par Offenbach¹⁴⁸⁶.

¹⁴⁸¹ Georges Vanor, auteur de *L'Art symboliste* en 1889.

¹⁴⁸² L'actrice est représentée sur la toile de Renoir *Le Déjeuner des Canotiers* (1881).

¹⁴⁸³ Il s'agit en réalité de Harry Relph, dit Little Tich (1867-1928), comique anglais qui donnait le 12 décembre aux Folies-Bergère sa représentation d'adieu.

¹⁴⁸⁴ Allusion au *Misanthrope* de Molière (Acte III, scène 1).

¹⁴⁸⁵ Sarah Bernhardt jouait *Lorenzaccio* de Musset à la Renaissance depuis le 3 décembre.

¹⁴⁸⁶ *L'Œil crevé* (1867) est en réalité un opéra-bouffe en trois actes de Hervé, le rival d'Offenbach.

ANNEXE III. TABLEAU DES PUBLICATIONS DE JARRY.

Abréviations :

s.t. : sans titre

MF : *Le Mercure de France*

AL : *L'Art littéraire*

RB : *La Revue blanche*

LP : *La Plume*

EPM : *L'Écho de Paris mensuel illustré*

EPL : *L'Écho de Paris littéraire illustré*

EAL : *Essais d'art libre*

LA : *Le Livre d'art*

CS : *Le Canard sauvage*

DATE	VOLUME	REVUE	TITRE	REMARQUES
19 mars 1893		EPL, 19 mars 1893, p. 2.	« Chasse claire où s'endort... »	Repris, avec l'ajout d'une seconde partie, sous le titre « La Régularité de la Chasse » dans Mn.
23 avril 1893		EPL, 23 avril 1893, p. 2.	« Guignol »	Repris dans Mn.
25 juin 1893		EPM, 25 juin 1893, p. 2.	« Lieds funèbres »	Repris dans Mn (erreur dans la date dans OC I).
28 août 1893		<i>L'Écho de Paris</i> , 28 août 1893, p. 3.	« L'opium »	Repris dans Mn (non signalé dans OC I).
[novembre 1893]			[<i>La Ballade du vieux marin</i>]	Traduction de Coleridge, non publiée du vivant de Jarry.
14 décembre 1893		<i>Le Journal</i> , 14 décembre 1893.	« Une protestation »	Pétition signée par Jarry.
Décembre 1893		AL, n° 13, décembre 1893,	« Berceuse pour endormir le mort »	Repris sous le titre « Berceuse

		p. 50.		du mort pour s'endormir » dans Mn ; signé Alfred-Henry Jarry.
Janvier-février 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 21-25.	« Âmes solitaires »	Critique d' <i>Âmes solitaires</i> de Gerhart Hauptmann.
Janvier-février 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 30.	« Fusains »	Critique de <i>Fusains</i> de Jean Volane.
Janvier-février 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 31-32.	s.t.	Compte rendu d'une conférence de Gabriel Randon, dans la rubrique « Notes et Échos », avant deux textes de Fargue.
Février-mars-avril 1894		EAL, février-mars-avril 1894, p. 40-42.	« Minutes d'art » [I]	
Mars-avril 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 37-41.	« Être et Vivre »	
Mars-avril 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 56-59.	« Minutes d'art » [II]	
Mars-avril 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 3-4, mars-avril 1894, p. 61.	s. t.	Compte rendu de <i>Plusieurs Choses</i> de Paul Fort.
Mai-juin 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 77-82.	« Visions actuelles et futures »	
Mai-juin 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 85-86.	« Théâtre de l'Œuvre... »	Compte rendu de <i>Solness le constructeur</i> d'Henrik Ibsen.
Mai-juin		AL, nouvelle	« Minutes d'art »	

1894		série, n ^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 89-91.	[III]	
Mai-juin 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 93-94.	« Le Cycle »	Compte rendu d'un livre d'Albert Trachsel.
Mai-juin 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 5-6, mai-juin 1894, p. 94.	« L'Employée »	Compte rendu d'un roman de Charles de Rouvre.
11 juin 1894	Paul-Napoléon Roinard (éd.), <i>Portraits du prochain siècle</i> , t. I, <i>Poètes et Prosateurs</i> , Edmond Girard, 1894, achevé d'imprimer le 11 juin 1894, p. 88.		« Gerhart Hauptmann »	
[1894 ?]			[« Vallotton »]	Texte prévu pour le tome second des <i>Portraits du prochain siècle</i> , consacré aux « Musiciens, peintres et sculpteurs », qui ne parut pas.
Juin-juillet 1894		EAL, juin-juillet 1894, p. 106- 109.	« Phonographe »	Repris au sein de la section « Guignol » des Mn.
Juin-juillet 1894		EAL, juin-juillet 1894, p. 124- 125.	« Les Indépendants »	
Juillet 1894		MF, n ^o 55, juillet 1894, p. 213-228.	« Haldernablou »	Repris dans Mn.
Juillet-août 1894		AL, nouvelle série, n ^{os} 7-8, juillet-août	« César-Antechrist. Acte unique »	Repris dans Mn sous le titre « Acte

		1894, p. 98-108.		prologal » ; daté du 20 au 22 avril 1894.
Septembre 1894		MF, n° 57, septembre 1894, p. 73-77.	« Filiger »	
Septembre-octobre 1894		AL, nouvelles série, n°s 9-10, septembre-octobre 1894, p. 136-138.	« Prose »	Repris dans Mn sous le titre « Les prolégomènes de César-Antechrist ».
Octobre 1894	<i>Les Minutes de sable mémorial</i> , Mercure de France, 1894.			Volume in-16 carré, IX-210 pages, tiré à 216 (19 + 197) exemplaires.
Octobre 1894		<i>L'Ymagier</i> , n° 1, octobre 1894, p. 65.	s.t.	Citation partielle de l'article sur Filiger
Octobre 1894		<i>L'Ymagier</i> , n° 1, octobre 1894, p. 11-16.	« La Passion »	Suite dans le numéro 4 de <i>L'Ymagier</i> .
Octobre 1894		<i>L'Ymagier</i> , n° 1, octobre 1894, p. 42.	« Tête de martyr »	Illustre une esquisse taillée sur bois de Remy de Gourmont.
Décembre 1894		MF, n° 60, décembre 1894, p. 372-373.	« Le XI ^e Monstre »	Compte rendu du <i>Château singulier</i> et de <i>Hiéroglyphes</i> de Remy de Gourmont
Janvier 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 2, janvier 1895, en face de la page 126.	« César-Antechrist »	Lithographie originale à la plume.
Janvier 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 2, p. 73-78.	« Les Monstres »	
Janvier 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 2, p. 138-139.	« Gauguin, Filiger »	Anonyme ; attribué à Jarry.
Février 1895		<i>L'Idée moderne</i> , n°s 3-4, février 1895, p. 58-59.	« Remy de Gourmont : <i>Le Château singulier</i> »	Compte rendu du livre de Gourmont, paru en 1894 au

				Mercure de France, avec 32 vignettes.
Mars 1895		MF, n° 63, mars 1895, p. 304-312.	« Acte héraldique de <i>César-Antechrist</i> »	Repris sous le titre « Acte héraldique » dans CA.
Avril 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 3, avril 1895, p. 151-154.	« La Vierge et l'enfant »	
Juillet 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 4, juillet 1895, p. 209.	« Sainte Gertrude »	Gravure sur bois, signée Alain Jans.
Juillet 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 4, p. 219-227.	« La Passion : Les Clous du Seigneur »	Suite de l'article paru dans le numéro 1 de <i>L'Ymagier</i> .
Septembre 1895		MF, n° 69, septembre 1895, p. 281-304.	« Ubu Roi »	Annoncé comme le troisième acte de CA ; daté 1888-1891 ; illustré de bois de Maurice Delcourt et de « Monsieur Ubu à cheval » de Jarry (dessin à la plume, p. 296) ; repris sous le titre « Acte terrestre » dans CA ; deviendra, modifié, <i>Ubu Roi</i> .
1 ^{er} octobre 1895	<i>César-Antechrist</i> , Mercure de France, 1895.			Volume in-16 carré, 154 pages, tiré à 206 (2 + 7 + 197) exemplaires.
Octobre 1895		<i>L'Ymagier</i> , n° 5, octobre 1895, en frontispice et p. 45, 47, 49, 51, 53.	« Pains d'épices » (« Enfant au berceau », « Saint Nicolas et les trois enfants », « Autre saint Nicolas et les	Dessins ignés Alain Jans.

			trois enfants », « Autre saint Nicolas » et un oiseau « De la fabrique de Dinant »)	
Mars 1896		<i>Perindherion</i> , n° 1, mars 1896, n.p.	« Premier son de la messe »	Le numéro reproduit le bois de Saint-Pierre Humanité dans CA en page d'annonces.
25 avril 1896		LA, n° 2, 25 avril 1896, p. 25-33.	« Ubu Roi »	Préoriginale d' <i>Ubu Roi</i> , première partie.
1 ^{er} mai 1896		RB, t. X, n° 70, 1 ^{er} mai 1896, p. 401-407.	« Le Vieux de la Montagne, V actes schématiques »	Repris dans AV ; daté du « vendredi 12 mars, jour de Saint Nicéphore ».
Mai 1896		MF, n° 77, mai 1896, p. 294-295.	« Augustin Léger : <i>Journal d'un anarchiste</i> »	
25 mai 1896		LA, n° 3, 25 mai 1896, p. 62-72.	« Ubu Roi »	Préoriginale d' <i>Ubu Roi</i> , seconde partie.
Juin 1896		<i>Perindherion</i> , n° 2, juin 1896, n.p..	« Considérations pour servir à l'intelligence de la précédente image »	Concerne le <i>Martyre de sainte Catherine</i> de Dürer.
11 juin 1896	<i>Ubu Roi</i> , Mercure de France, 1896.			Volume in-16, 172 pages, seul le tirage de tête est mentionné (5 + 15).
Septembre 1896		MF, n° 81, septembre 1896, p. 467-473.	« De l'inutilité du théâtre au théâtre »	
15 octobre 1896		RB, t. XI, n° 81, 15 octobre 1896, p. 369-374.	« L'Autre Alceste, Drame en cinq récits »	Daté du 23 août 1896.
Novembre		MF, n° 82,	« Cyclo-guide	

1896		novembre 1896, p. 388.	Miran illustré »	
1 ^{er} décembre 1896		RB, t. XI, n° 84, 1 ^{er} décembre 1896, p. 489- 493.	« Les Paralipomènes d'Ubu »	
Décembre 1896			« Ubu Roi »	Brochure présentant la pièce aux spectateurs des 9 et 10 décembre ; repris dans <i>La Critique</i> le 20 décembre.
20 décembre 1896		<i>La Critique</i> , 20 décembre 1896.	« Ubu Roi »	Présentation d' <i>Ubu Roi</i> .
1897	<i>Ubu Roi</i> , Mercure de France, 1897.			Fac-similé autographe de Jarry pour le texte, Claude Terrasse pour la musique. Volume in-8°, 176 pages, seul le tirage de tête est mentionné (10 + 10).
Janvier 1897		MF, n° 85, janvier 1897, p. 218-219.	« Les Théâtres : Ubu Roi »	Texte reproduit dans le compte rendu d'A.- Ferdinand Herold.
1 ^{er} janvier 1897		RB, t. XII, n° 86, 1 ^{er} janvier 1897, p. 16-18.	« Questions de théâtre	
Février 1897		MF, n° 86, février 1897, p. 85.	[Réponse à une « Petite enquête sur les académiciens »]	
18 mai 1897	<i>Les Jours et la nuits, roman d'un Déserteur</i> , Mercure de France, 1897.			Volume in-18, 280 p. ; seul le tirage de tête est mentionné (12 + 3).
24 juin 1897		<i>Le Figaro</i> , 24 juin 1897.	« Manifeste »	Manifeste rédigé par Pierre

				Quillard, signé par Jarry ; reproduit dans d'autres journaux, dont le MF de juillet 1897 ; entérine la rupture avec Lugné-Poe.
1 ^{er} août 1897		LP, n° 199, 1 ^{er} août 1897, p. 535.	« Théâtre de l'Odéon : "Don Juan en Flandre" »	Compte rendu de la pièce de Louis Dumur et Virgile Josz.
15 octobre 1897		<i>L'Omnibus de Corinthe</i> , n° 5, 15 octobre 1897.	« Opinion de M ^r Ubu sur le 14 Juillet »	
Décembre 1897		MF, n° 96, décembre 1897, p. 653.	[Réponse à une enquête sur « L'Alsace-Lorraine et l'état actuel des esprits »]	
15 avril 1898		RB, t. XV, n° 117, 15 avril 1898, p. 577-581.	« La Peur chez l'Amour »	Repris dans AV ; aurait été écrit par Rachilde.
Mai 1898		MF, n° 101, mai 1898, p. 390-421.	« Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien. De Paris à Paris par mer »	Chapitres VI et X-XXV des <i>Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien</i> ; les chapitres sont numérotés de I à XVII. Vignette représentant une tête de méduse, non attribuée, p. 421.
Mai 1898	<i>L'Amour en visites</i> , Pierre Fort, 1898.			Volume in-12, 220 p.
1898	<i>Almanach du Père Ubu illustré</i>			Dessins de Bonnard.

	(janvier,-février-mars 1899), s.l.n.d.			Volume in-24 carré, 92 p.
Février 1899		MF, n° 110, février 1899, p. 387-396.	« Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps »	Paru sous la signature du Docteur Faustroll.
Avril 1899	<i>L'Amour absolu,</i> <i>roman</i> , s.l.n.d.			Fac-similé autographique, in-4°, 104 p., 50 exemplaires.
15 juin 1899		RB, t. XIX, n° 145, 15 juin 1899, p. 285- 286.	[Réponse à une enquête : « Opinions singulières et curieuses touchant le sieur Hamlet »]	
[1899-1900]			[<i>Léda</i>]	Opérette écrite en collaboration avec Berthe Blocq (alias Berthe Danville, alias Karl Rosenval), de date incertaine.
Janvier 1900		RB, t. XXI, n° 158, 1 ^{er} janvier 1900, p. 5-15.	« Les Silènes »	Traduction fragmentaire de <i>Scherz, Satire,</i> <i>Ironie und</i> <i>Tiefere</i> <i>Bedeutung</i> de C. D. Grabbe.
1900	<i>Ubu enchaîné</i> <i>précédé de Ubu</i> <i>Roi</i> , Éditions de la Revue blanche.			Volume in-12, 244 pages, seul le tirage de tête est mentionné (5).
1 ^{er} juillet-15 septembre 1900		RB, t. XXII, n° 170, 1 ^{er} juillet 1900 (p. 321-337 ; I, 1-2) ; n° 171, 15 juillet 1900	<i>Messaline</i>	Prépublication en six livraisons du roman <i>Messaline</i> .

		(p. 407-418 ; I, 3-5) ; n° 172, 1 ^{er} août 1900 (p. 483-496 ; I, 6-7) ; n° 173, 15 août 1900 (p. 610-617 ; II, 1-2) ; t. XXIII, n° 174, 1 ^{er} septembre 1900 (p. 53-59 ; II, 3-4) ; n° 175, 15 septembre 1900 (p. 127-138 ; II, 5-8)		
1 ^{er} juillet 1900		RB, t. XXII, n° 170, 1 ^{er} juillet 1900, p. 391-393.	« J.-C. Mardrus : <i>Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit</i> , t. V »	Rubrique « Les Livres ».
Septembre 1900		MF, n° 129, septembre 1900, p. 849.	« Une protestation »	Texte collectif signé par Jarry, à propos des poursuites engagées contre un livre de Georges Eekhoud, <i>Escal-Vigor</i> (Mercure de France, 1899) traitant de l'homosexualité.
15 septembre 1900		RB, t. XXIII, n° 175, 15 septembre 1900, p. 155-156.	« Gaston Lecouffe : <i>Code-Manuel du pêcheur</i> et <i>Code-Manuel du chasseur</i> »	Rubrique « Les Livres : Législation » ; les livres dont parle Jarry parurent en 1900 chez Giard et Brière.
1 ^{er} octobre 1900		RB, t. XXIII, n° 176, 1 ^{er} octobre 1900, p. 236-237.	« Ernest Haeckel : <i>État actuel de nos connaissances sur l'origine de l'homme</i> » ; « Pierre Apéry : <i>Communications au</i>	Rubrique « Les Livres : La Science ».

			<i>XIII^e congrès international de médecine</i> »	
15 octobre 1900		RB, t. XXIII, n° 177, 15 octobre 1900, p. 316-318.	« Jean S. Barès : <i>Grammaire française</i> » ; « Michel de Karnice-Karnicki : <i>Vie ou mort</i> »	Rubrique « Les Livres : La Grammaire » et « Les livres ».
15 novembre 1900		RB, t. XXIII, n° 179, 15 novembre 1900, p. 472-474.	« Henri Leyret : <i>Les Jugements du président Magnaud, réunis et commentés</i> » ; « Georges Polti : <i>Timidité de Shakespeare</i> » ; « Synésius (<i>Fabre des Essarts</i>) : <i>L'Arbre gnostique – Sophronius : Catéchisme expliqué de l'Église gnostique</i> »	Rubrique « Les Livres »
15 novembre 1900		LP, n° 278, 15 novembre 1900, p. 674-676.	« Treize images »	Présenté comme « Fragment : l. VI, ch. XXXIV » des <i>Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien</i> ; daté de novembre 1897.
1 ^{er} décembre 1900		RB, t. XXIII, n° 180, 1 ^{er} décembre 1900, p. 541-542 et 548-550.	« Rachilde : <i>Contes et nouvelles</i> , suivis du <i>Théâtre</i> » ; « Docteur Ph. Maréchal : <i>Supériorité des animaux sur l'homme</i> » ; « Hubertine Auclert : <i>Les Femmes arabes</i> » ; « F. W.	Rubrique « Les Livres : Romans » pour le premier texte, « Les Livres : Varia » pour les autres [erreur dans la numérotation des pages dans OC II].

			Mariassy : <i>Le Golf en Angleterre et les Golfs-Clubs de France</i> » ; « Émile Vedel : <i>Lumières d'Orient</i> »	
15 décembre 1900		RB, t. XXIII, n° 181, 15 décembre 1900, p. 635.	« G. M. : <i>La Natalité en France en 1900</i> »	Rubrique « Les Livres ».
1900	<i>Almanach illustré du Père Ubu</i> (XX siècle / 1 ^{er} janvier 1901), s.l. [Ambroise Vollard], 1900.			Dessins de Bonnard ; volume grand in-8, 56 p., tiré à 2000 exemplaires.
1 ^{er} janvier 1901		RB, t. XXIV, n° 182, 1 ^{er} janvier 1901, p. 76-78.	« Mme Hudry-Menos : <i>La Femme</i> » ; « Albert de Pourville : <i>L'Empire du Milieu</i> » ; « Léon Walras : <i>Éléments d'économie politique pure</i> » ; « <i>Almanach du Père Ubu pour le XX^e siècle</i> »	Rubrique « Les Livres : Spéculations ».
15 janvier 1901		RB, t. XXIV, n° 183, 15 janvier 1901, p. 140.	« Les nouveaux timbres »	Sous la rubrique « Petite gazette d'art ».
15 janvier 1901		RB, t. XXIV, n° 183, 15 janvier 1901, p. 155-156.	« Jean Hess : <i>L'Affaire Iukanthor</i> » ; « Dr Th. Pascal : <i>Essai sur l'évolution humaine</i> » ; « Dr J. Marcus : <i>Étude médico-légale du meurtre rituel</i> »	Rubrique « Les Livres : L'Histoire ».
[Janvier 1901]			[« Carolus Didier : <i>Napoléon et l'amour</i> »]	Texte inédit figurant en tête du manuscrit des textes qui précèdent dans

				RB.
[janvier 1901]			[« Alfred Jarry : <i>Messaline, roman de l'ancienne Rome</i> »]	Texte inédit figurant en tête du feuillet de « Critique littéraire » du fonds Doucet, présentant son roman.
22 janvier 1901	<i>Messaline, roman de l'ancienne Rome</i> , Éditions de la Revue blanche, 1901.			Volume in-8°, 316 p., seul le tirage de tête est mentionné (15 + 5).
1 ^{er} février 1901		RB, t. XXIV, n° 184, 1 ^{er} février 1901, p. 221.	« La Reine Victoria »	Rubrique « Notes politiques et sociales ».
15 février 1901		RB, t. XXIV, n° 185, 15 février 1901, p. 301-303.	« Points d'interview » ; « La cerveille du sergent de ville » ; « Comment nous fîmes connaissance ave la reine Wilhelmine » ; « Le cercueil de la reine Victoria »	Série des « Spéculations ».
15 février 1901		RB, t. XXIV, n° 185, 15 février 1901, p. 317	« Paul Verlaine : <i>Parallèlement</i> , illustré par Pierre Bonnard »	Rubrique « Les Livres : Parallèlement »
Février 1901	Octave Uzanne (éd.), <i>Figures de paris, ceux qu'on rencontre et celles qu'on frôle</i> , illustrations de Victor Mignot, Floury, 1901, p. 21-22.		« Le Camelot »	Volume grand in-4°, 140 p., tiré à 218 emplaires pour les Bibliophiles indépendants (200 + 10 + 8).
Février-mai 1901		<i>La Vogue</i> , numéros de février, mars et avril 1901.	<i>Olalla</i>	Traduction d' <i>Olalla</i> de Robert Louis Stevenson.

1 ^{er} mars 1901		RB, t. XXIV, n° 186, 1 ^{er} mars 1901, p. 381-383.	« À propos d'un album » ; « M. Faguet et l'alcoolisme » ; « Prestations en nature » ; « Les plus forts des hommes » ; « Le mardi gras »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} mars 1901		RB, t. XXIV, n° 186, 1 ^{er} mars 1901, p. 394-395.	« Alfred Capus : <i>La Bourse ou la Vie</i> »	Rubrique « Les Livres : Le Théâtre ».
15 mars 1901		RB, t. XXIV, n° 187, 15 mars 1901, p. 460-462.	« Auteurs favoris et favoris d'auteurs » ; « Edgar Poe en action » ; « La femme esclave »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} avril 1901		RB, t. XXIV, n° 188, 1 ^{er} avril 1901, p. 536-538.	« Le homard du capitaine » ; « Paris colonie nègre » ; « Latin de professeurs » ; « Le cas de Mme Nation » ; « Le recensement »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} avril 1901		RB, t. XXIV, n° 188, 1 ^{er} avril 1901, p. 556-557.	« Gustave Kahn : <i>L'Esthétique de la rue</i> » ; « Francisque Sarcey : <i>Quarante ans de théâtre</i> » ; « A. Lagoguey : <i>Alceste ou la Fidélité conjugale</i> »	Rubrique « Les Livres : Beaux-Arts et archéologie » et, pour les deux derniers, « Les Livres : Le Théâtre ».
15 avril 1901		RB, t. XXIV, n° 189, 15 avril 1901, p. 614-615.	« Hanneçons, hameçons et Hanotaux » ; « La place des mots » ; « Accidents de chemin de fer » ; « Rome à Paris »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} mai 1901		RB, t. XXV, n° 190, 1 ^{er} mai 1901, p. 50-51.	« Protégeons l'armée » ; « L'homme au sable » ; « Le duel moderne »	Série des « Spéculations ».

1 ^{er} mai 1901		RB, t. XXV, n° 190, 1 ^{er} mai 1901, p. 76-78.	« Saint-Georges de Bouhelier : <i>La Tragédie du nouveau Christ</i> » ; « Meilhac et Halévy : <i>Théâtre</i> , tomes III et IV » ; « Léon Duplessis : <i>Moderne Médée</i> » ; « Thomas de Quincey : <i>De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts</i> , traduit par André Fontainas » ; « L. Clédat : <i>La Question de l'accord du participe passé</i> » ; « Mgr Spalding : <i>L'Éducation supérieure des femmes</i> » ; « William Platt : <i>A three-fold utterance</i> »	Rubrique « Les Livres : Le Théâtre » pour les trois premiers, « Les Livres : Varia » pour les quatre suivants.
[mai 1901 ?]			[« Amédée Vignola : <i>Toutes les femmes</i> »]	Texte inédit, figurant sur le feuillet 42 de la liasse « Critique littéraire » du fonds Doucet, à la suite du compte-rendu de l'œuvre de Mgr Spalding].
15 mai 1901		RB, t. XXV, n° 191, 15 mai 1901, p. 141-143.	« L'étude de la langue anglaise » ; « Essai de définition du courage » ; « La photographie des accidents »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} juin 1901		RB, t. XXV, n° 192, 1 ^{er} juin 1901, p. 213-214.	« L'abbé Bruneau » ; « Les arbres français » ; « Le langage instantané »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} juin 1901		RB, t. XXV, n° 192, 1 ^{er} juin	« Eugène Demolder : <i>Le Cœur</i>	Rubrique « Les Livres : Les

		1901, p. 235-236.	<i>des pauvres</i> » ; « Maurice Maeterlinck : <i>La Vie des abeilles</i> » ; « Fanny Pierrel : <i>L'Éternité</i> »	Romans » et « Les Livres : Varia » pour les deux derniers.
15 juin 1901		RB, t. XXV, n° 193, 15 juin 1901, p. 299-300.	« Cent mille personnes séquestrées » ; « Les gardes civiques de Bruxelles »	Série des « Spéculations ».
15 juin 1901		RB, t. XXV, n° 193, 15 juin 1901, p. 317-318.	« Félix Chapiseau : <i>Au pays de l'esclavage</i> » ; « Albert Trachsel : <i>Rêveries dans la Montagne</i> »	Rubrique « Les Livres : Les Voyages ».
1 ^{er} juillet 1901		RB, t. XXV, n° 194, 1 ^{er} juillet 1901, p. 379-380.	« Médicaments pour l'usage externe » ; « Le rire dans l'armée » ; « Le comité directeur de l'au-delà »	Série des « Spéculations ».
15 juillet 1901		RB, t. XXV, n° 195, 15 juillet 1901, p. 466-467.	« Le nouveau microbe » ; « Les piétons écraseurs »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} août 1901		RB, t. XXV, n° 196, 1 ^{er} août 1901, p. 540-543.	« La suppression du sabre » ; « Les sacrifices humains du 14 juillet »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} août 1901		RB, t. XXV, n° 196, 1 ^{er} août 1901, p. 548-549.	« W. C. Morrow : <i>Le Singe, l'Idiot et autres gens</i> » ; « Albert Fua : <i>Le Semeur d'Idéal</i> » ; « Fernand Hauser : <i>Le Ressuscité</i> » ; « Louis Ernault : <i>Au Palais de Circé</i> » ; « Lucien Hendebert : <i>Au pays des Somalis et des Comoriens</i> » ; « Le Comte de	Rubrique « Les Livres ».

			Pimodan : <i>Promenades en Extrême-Orient</i> »	
15 août 1901		RB, t. XXV, n° 197, 15 août 1901, p. 624- 625.	« La société protectrice des enfants martyrs » ; « De l'antiprotestantisme chez les gendres de M. de Heredia »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} septembre 1901		RB, t. XXVI, n° 198, 1 ^{er} septembre 1901, p. 72-73.	« Psychologie expérimentale du gendarme »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} septembre 1901		RB, t. XXVI, n° 198, 1 ^{er} septembre 1901, p. 77-78.	« Octave Mirbeau : <i>Les Vingt et Un Jours d'un neurasthénique</i> »	Rubrique « Les Livres : Les Romans ».
1 ^{er} septembre 1901		LP, 1 ^{er} septembre 1901, p. 680- 681.	« Privilège d'Ubu Roi »	Repris en tête du <i>Jardin des ronces</i> de F.-A. Cazals (Éditions de la Plume, 1902).
15 septembre 1901		RB, t. XXVI, n° 199, 15 septembre 1901, p. 142- 144.	« Appendice au « gendarme » » ; « Les cartes d'électriques »	Série des « Spéculations ».
15 septembre 1901		RB, t. XXVI, n° 199, 15 septembre 1901, p. 157.	« Léopold Courouble : <i>La Famille Kaekebrouck</i> » ; « Georges Duruy : <i>Pour la justice et pour l'armée</i> »	Rubrique « Les Livres : Varia ».
1 ^{er} octobre 1901		RB, t. XXVI, n° 200, 1 ^{er} octobre 1901, p. 227-228.	« La mobilisation des touristes » ; « L'adjuvant fournaux »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} octobre 1901		RB, t. XXVI, n° 200, 1 ^{er} octobre 1901, p. 230-231.	« J.-C. Mardrus : <i>Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit</i> , t. IX »	Rubrique « Chronique de la littérature : Les Nuits ».
15 octobre 1901		RB, t. XXVI, n° 201, 15	« Hommages posthumes »	Série des « Spéculations ».

		octobre 1901, p. 302-303.		
1 ^{er} novembre 1901		RB, t. XXVI, n° 202, 1 ^{er} novembre 1901, p. 383-384.	« Les fusils transformés » ; « Conclusion du « piéton écraseur » »	Série des « Spéculations ».
1 ^{er} novembre 1901		RB, t. XXVI, n° 202, 1 ^{er} novembre 1901, p. 399-400.	« Eugène Demolder : <i>L'Agonie d'Albion</i> , avec de nombreuses caricatures de M. Haringus »	Rubrique « Chronique de la littérature : La Critique ».
15 novembre 1901		RB, t. XXVI, n° 203, 15 novembre 1901, p. 461-462.	« L'échéance dans ses rapports avec le suicide »	Série des « Spéculations ».
15 novembre 1901		RB, t. XXVI, n° 203, 15 novembre 1901, p. 478.	« Louise France : <i>Les Éphémères m'as-tu vu</i> »	Rubrique « Chronique de la littérature : Les Mémoires ».
1 ^{er} décembre 1901		RB, t. XXVI, n° 204, 1 ^{er} décembre 1901, p. 542-543.	« À propos de « L'Avarie » »	Série des « Spéculations » [erreur dans OC II]
1 ^{er} décembre 1901		RB, t. XXVI, n° 204, 1 ^{er} décembre 1901, p. 560	« Eugène Demolder : <i>Trois Contemporains</i> »	Rubrique « Chronique de la littérature : Beaux-Arts ».
15 décembre 1901		RB, t. XXVI, n° 205, 15 décembre 1901, p. 609-611.	« Cynégétique de l'omnibus » ; « L'aviation résolue »	Série des « Spéculations » [erreur dans OC II].
15 décembre 1901		RB, t. XXVI, n° 205, 15 décembre 1901, p. 627-628 et 630-631.	« Li-Taï : <i>Le Mystère posthume</i> » ; « Mécislas Golberg : <i>Lazare le Ressuscité</i> »	Rubrique « Chronique de la littérature : La Critique » et « Chronique de la littérature : Poèmes ».
1 ^{er} janvier 1902		RB, t. XXVII, n° 206, 1 ^{er} janvier 1902, p. 66-67.	« Barnum »	Série des « Gestes ».
15 janvier 1902		RB, t. XXVII, n° 207, 15	« Juno Salmo au nouveau cirque » ;	Série des « Gestes ».

		janvier 1902, p. 146-149.	« Balistique de la danse » ; « Hippomobilisme »	
1 ^{er} février 1902		RB, t. XXVII, n° 208, 1 ^{er} février 1902, p. 229-231.	« Liane de Pougy aux Folies- Bergères » ; « Le tir dans Paris » ; « Hanging »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} février 1902		RB, t. XXVII, n° 208, 1 ^{er} février 1902, p. 233-234.	« Paul Adam : <i>L'Enfant d'Austerlitz</i> » ; « J.- H. Rosny : <i>Thérèse Degaudy</i> , roman de mœurs mondaines »	Rubrique « Chronique de la littérature ».
15 février 1902		RB, t. XXVII, n° 209, 15 février 1902, p. 304-306.	« Battre les femmes »	Série des « Gestes ».
15 février 1902		RB, t. XXVII, n° 209, 15 février 1902, p. 314-315.	« J.-C. Mardrus : <i>Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit</i> , t. X »	Rubrique « Les Livres ».
15 février 1902		RB, t. XXVII, n° 209, 15 février 1902, p. 317-319.	« Correspondance »	Lettre accusant de plagiat Nonce Casanova; réponse de ce dernier dans le t. XXVII, n° 210 du 1 ^{er} mars 1902, p. 400.
1 ^{er} mars 1902		RB, t. XXVII, n° 210, 1 ^{er} mars 1902, p. 387- 388.	« Anthropophagie »	Série des « Gestes ».
15 mars 1902		RB, t. XXVII, n° 211, 15 mars 1902, p. 464- 465.	« L'abolition de la peine de mort » ; « La mi-carême »	Série des « Gestes ».
15 mars 1902		RB, t. XXVII, n° 211, 15 mars 1902, p. 473- 474.	« Le Sar Péladan : <i>Pereat !</i> »	Rubrique « Les Livres ».
[22 mars 1902]			[« Les Marionnettes »]	Conférence prononcée à la Libre Esthétique

				le 22 mars 1902.
1 ^{er} avril 1902		RB, t. XXVII, n° 212, 1 ^{er} avril 1902, p. 547-548.	« Le guet-apens de M. Timbre »	Série des « Gestes ».
[8 avril 1902]			[« Le Temps dans l'art]	Conférence prononcée à la Société des artistes indépendants le 8 avril 1902.
15 avril 1902		RB, t. XXVII, n° 213, 15 avril 1902, p. 626-627.	« Neuvième Exposition de la Libre Esthétique à Brulles »	Rubrique « Gazette d'art ».
15 avril 1902		RB, t. XXVII, n° 213, 15 avril 1902, p. 627-630.	« De quelques animaux nuisibles : le volant » ; « Le drapaud »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} mai 1902		RB, t. XXVIII, n° 214, 1 ^{er} mai 1902, p. 70-71.	« Le prolongement du chemin de fer de ceinture »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} mai 1902		RB, t. XXVIII, n° 214, 1 ^{er} mai 1902, p. 78-79.	« A.-Ferdinand Herold : <i>Les Contes du Vampire</i> »	Rubrique « Les Livres ».
15 mai 1902		RB, t. XXVIII, n° 215, 15 mai 1902, p. 147-148.	« Les mœurs des noyés »	Série des « Gestes ».
Mai 1902	<i>Le Surmâle, roman moderne,</i> Éditions de la Revue blanche, 1902.			Volume in-18, 253 p., seule le tirage de tête est mentionné (15 + 5).
1 ^{er} juin 1902		RB, t. XXVIII, n° 216, 1 ^{er} juin 1902, p. 219-221.	« La vérité sur l'affaire Humbert-Crawford » ; « Communication d'un militaire »	Série des « Gestes ».
15 juin 1902		RB, t. XXVIII, n° 217, 15 juin 1902, p. 307-309.	« De Don Quichotte à Otero »	
15 juin 1902		RB, t. XXVIII, n° 217, 15 juin	« Franc-Nohain et Claude Terrasse : <i>La</i>	Rubrique « Les livres ».

		1902, p. 319.	<i>Fiancée du Scaphandrier</i> , paroles et musique »	
Juin 1902		<i>Le Soir</i> , numéro spécial de juin 1902, p. 24.	« Les “Pouchinels” »	Dans un numéro spécial publié au bénéfice des victimes de la catastrophe des Antilles.
1 ^{er} juillet 1902		RB, t. XXVIII, n° 218, 1 ^{er} juillet 1902, p. 390-391.	« De quelques viols légaux »	Série des « Gestes ».
15 juillet 1902		RB, t. XXVIII, n° 219, 15 juillet 1902, p. 464-465.	« L’appendice du roi »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} août 1902		RB, t. XXVIII, n° 220, 1 ^{er} août 1902, p. 551-552.	« Le droit de critique »	Série des « Gestes ».
15 août 1902		RB, t. XXVIII, n° 221, 15 août 1902, p. 635-637.	« Les pauvres des gares » ; « Appendice à « L’appendice » »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} septembre 1902		RB, t. XXIX, n° 222, 1 ^{er} septembre 1902, p. 68-69.	« La quadrature du disque »	Série des « Gestes ».
15 septembre 1902		RB, t. XXIX, n° 223, 15 septembre 1902, p. 156-157.	« Le siècle de Georges Brown »	Série des « Gestes ».
1 ^{er} octobre 1902		RB, t. XXIX, n° 224, 1 ^{er} octobre 1902, p. 68-69.	« L’obéissance active »	Série des « Gestes ».
15 octobre 1902		RB, t. XXIX, n° 225, 15 octobre 1902, p. 313-314.	« L’aiguillage du chameau »	Série des « Gestes ».
15 octobre 1902		LP, n° 324, 15 octobre 1902.	« Émile Zola »	Réponse à une enquête après la mort de Zola.

1 ^{er} novembre 1902		RB, t. XXIX, n° 226, 1 ^{er} novembre 1902, p. 389-391.	« Le chant du cygne »	Série des « Gestes ».
15 novembre 1902		RB, t. XXIX, n° 227, 15 novembre 1902, p. 469-470.	« Le tueur de femmes »	Série des « Gestes ».
15 novembre 1902		<i>La Renaissance latine</i> , n° 7, 15 novembre 1902, p. 590-594.	« Le monument de Boulaine »	Série « Le Journal d'Alfred Jarry ».
1 ^{er} décembre 1902		RB, t. XXIX, n° 228, 1 ^{er} décembre 1902, p. 546-547.	« Les poteaux de la morale »	Série des « Gestes ».
15 décembre 1902		RB, t. XXIX, n° 229, 15 décembre 1902, p. 621-622.	« Le privilège des piqueurs de fûts »	Série des « Gestes ».
15 décembre 1902		RB, t. XXIX, n° 229, 15 décembre 1902, p. 625-628.	« J.-C. Mardrus, trad. : <i>Le Livre des Mille Nuits et une Nuit</i> ; tome XII » ; « G. Dubois-Desaulle : <i>Prêtres et moines non-conformistes en amour</i> » ; « Paul Ranson : <i>L'Abbé Prout</i> , guignol pour les vieux enfants, préface de Georges Ancey, illustrations de Paul Ranson »	Rubrique « Les Livres ».
15 décembre 1902		<i>La Renaissance latine</i> , n° 8, 15 décembre 1902, p. 795-798.	« De la douceur dans la violence »	Série « Le Journal d'Alfred Jarry ».
22 juillet 1902	F.-A. Cazals, <i>Le Jardin des ronces, Poèmes et Chansons du Pays latin, illustrés</i> , Éditions		« Privilège d'Ubu Roi »	Paru en pré-originale dans LP n° 297 du 1 ^{er} septembre 1901.

	de la Plume, 1902, p. XXI- XXII.			
1 ^{er} janvier 1903		LP, n° 329, 1 ^{er} janvier 1903, p. 56-61.	« « Toomaï des éléphants », par Georges d'Esparbès »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
1 ^{er} janvier 1903		RB, t. XXX, n° 230, 1 ^{er} janvier 1903, p. 72-74.	« <i>Odéon</i> : <i>Résurrection</i> , de M. Henry Bataille, d'après Tolstoï. – <i>Gymnase</i> : <i>Joujou</i> , de M. Henri Bernstein. – <i>Vaudeville</i> : <i>Le Joug</i> , de Mme Jeanne Marni et M. Albert Guinon. – <i>Grand-Guignol</i> : <i>Jules ou les Nèfles de l'Alaska</i> , de M. Karl Rosenthal. – <i>Comédie-Française</i> : <i>L'Autre Danger</i> , de M. Maurice Donnay. – <i>Théâtre Sarah-Bernhardt</i> : <i>Théroigne de Mécourt</i> , de M. Paul Hervieu. »	Rubrique « Les Théâtres ».
15 janvier 1903		LP, n° 330, 15 janvier 1903, p. 141-142.	« Livres d'étrennes : « Le Calendrier du facteur » »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
15 janvier 1903		RB, t. XXX, n° 231, 15 janvier 1903, p. 155-157.	« <i>Gymnase</i> : <i>Le Secret de Polichinelle</i> , de M. Pierre Wolff. – [Gestes] : <i>Le Secret de Polytechnique</i> , de M. Histin. »	Rubrique « Les Théâtres » Réapparition du terme « Gestes ».
1 ^{er} février 1903		LP, n° 331, 1 ^{er} février 1903, p. 206-208.	« La légende du poison »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
1 ^{er} février 1903		RB, t. XXX, n° 232, 1 ^{er}	« <i>Gaité</i> : <i>Le Chien du régiment</i> , de M.	Rubrique « Les Théâtres ».

		février 1903, p. 236-238.	Pierre Decourcelle. – <i>Folies- Dramatiques ; La Famille du Brosseur</i> , de M. Tristan Bernard. »	
15 février 1903		LP, n° 332, 15 février 1903, p. 263-266.	« Le discours de M. Combes »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
15 février 1903		RB, t. XXX, n° 233, 15 février 1903, p. 282-283.	« Madrigal » ; « Le Bain du roi »	Rubrique « Poèmes ».
15 février 1903		RB, t. XXX, n° 233, 15 février 1903, p. 316-318.	« <i>Capucines : La Botte secrète</i> , de M. Franc-Nohain, <i>musique de M. Claude Terrasse ; Le Coup de Salomon</i> , de MM. Jules Rateau et Jacques Mey ; <i>Le Petit Homme</i> , de M. Pierre Wolff ; <i>Au Bout du Fil</i> , de M. Miguel Zamacois ; <i>M. Tranquille</i> , de MM. Adrien Vély et Léon Miral. – <i>Grand Guignol : Le Fétiche</i> , de M. Max Maurey ; <i>Le Pape et l'Empereur</i> , de M. Jacques des Gachons ; <i>Mille Regrets</i> , de MM. Hugues Delorme et Francis Gally ; <i>Les Deux Bosses</i> , de M. Charles Esquier. – (Concerts) <i>Salle AEolian : Chanterelle et Chanterie</i> . » ; « F.-A. Cazals : <i>Le Jardin</i>	Rubrique « Les Théâtres » pour le premier, « Les Livres » pour le reste.

			<i>des Ronces</i> » ; « <i>L'Art dramatique et musical</i> , première année »	
1 ^{er} mars 1903		LP, n° 333, 1 ^{er} mars 1903, p. 319-320.	« La morale murale »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
1 ^{er} mars 1903		RB, t. XXX, n° 234, 1 ^{er} mars 1903, p. 387-390.	« <i>Théâtre Antoine : Le Colonel Chabert</i> , de M. Louis Forest » ; « Péladan : <i>Modestie et Vanité</i> » ; « Gaston Danville : <i>La Psychologie de l'amour</i> »	Rubrique « Les Théâtres » pour le premier, « Les Livres » pour le reste.
1 ^{er} mars 1903		<i>La Revue des revues</i> , n° du 1 ^{er} mars 1903, p. 535.	« La loi sur le divorce doit-elle être modifiée ? Dans quel sens ? »	Réponse à une enquête.
[mars 1903 ?]	Frédéric de France, [titre inconnu], Société des publications et journaux illustrés, 1904.		« Approuvez-vous où réprochez-vous le duel ? Quelle définition du duel proposeriez-vous ? »	Réponse à une enquête, qui ne semble pas avoir donné lieu à une publication en revue.
15 mars 1903		LP, n° 334, 15 mars 1903, p. 374-376.	« La mécanique d'« Ixion » »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
15 mars 1903		RB, t. XXX, n° 235, 15 mars 1903, p. 476-478.	« <i>Odéon : Les Appeleurs</i> , de M. Ambroise Janvier. – <i>Olympia : Looping the Loop</i> , de M. Diavolo. – <i>Cour de Saxe</i> . » ; « Fagus : <i>Ixion</i> »	Rubrique « Les Théâtres » pour le premier, « Les Livres » pour le reste.
21-28 mars 1903		CS, n° 1, 21-28 mars 1903, p. 4-6 et 12.	« Le ségréganiste Combes » ; « Soleil de printemps »	« Soleil de printemps » est illustré par Bonnard.
28 mars – 3		CS, n° 2, 28	« Pensées	

avril 1903		mars – 3 avril 1903, p. 4 et 12-14.	hippiques » ; « L'infaillible suffrage »	
1 ^{er} avril 1903		LP, n° 335, 1 ^{er} avril 1903, p. 423-424.	« Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régner »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
1 ^{er} avril 1903		RB, t. XXX, n° 236, 1 ^{er} avril 1903, p. 481-512.	« La Bataille de Morsang »	
1 ^{er} avril 1903		RB, t. XXX, n° 236, 1 ^{er} avril 1903, p. 555-557 et 559.	« <i>Odéon : Le Dernier Rêve</i> , de M. Maurice Magre ; <i>La Rabouilleuse</i> , de M. Émile Fabre. – <i>Trianon : Le Cochon</i> , de MM. Raoul Ralph et Émile Codex. » ; « Henri de Régner : <i>Le Mariage de Minuit</i> »	Rubrique « Les Théâtres » et « Les Livres » ; à la suite d'un texte d'Apollinaire.
4-10 avril 1903		CS, n° 3, 4-10 avril 1903, p. 6 et 12-14.	« Elle arrive, la vérité... » ; « André Médaille »	
11-17 avril 1903		CS, n° 4, 11-17 avril 1903, p. 10 et 13.	« La Passion considéré comme course de côte » ; « Les cercles »	
15 avril 1903		LP, n° 336, 15 avril 1903, p. 471-472.	« La tiare écrite »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
15 avril 1903		RB, t. XXX, n° 237, 15 avril 1903, p. 587-588.	« Bardes et cordes » ; « Le Chainier »	Parution dans le dernier numéro de la <i>Revue blanche</i> , rubrique « Poèmes ».
15 avril 1903		RB, t. XXX, n° 237, 15 avril 1903, p. 635-636.	« <i>Renaissance : Crainquebille</i> , de M. Anatole France. »	Rubrique « Les Théâtres ».
[avril 1903 ?]			[« Franc-Nohain :	Texte inédit,

			<i>Le Dimanche en famille</i> »]	écrit au dos de notes pour le compte-rendu de <i>Crainquebille</i> .
18-24 avril 1903		CS, n° 5, 18-24 avril 1903, p. 12-13.	« L’Affaire est l’Affaire »	
25 avril – 1 ^{er} mai 1903		CS, n° 6, 25 avril – 1 ^{er} mai 1903, p. 6 et 9	« Le “Loubing the loub” »	
1 ^{er} mai 1903		LP, n° 337, 1 ^{er} mai 1903, p. 546-548.	« Ce que c’est que les ténèbres »	Série « Le Périphe de la littérature et de l’art ».
2-8 mai 1903		CS, n° 7, 2-8 mai 1903, p. 10 et 13.	« Cambronne et Édouard au Jockey-Club ».	
9-15 mai 1903		CS, n° 8, 9-15 mai 1903, p. 10-12 et 14.	« Le tribunal de Dieu » ; « Notions civiques »	
15 mai 1903		LP, n° 338, 15 mai 1903, p. 597-599.	« Ceux pour qui il n’y eut point de Babel »	Série « Le Périphe de la littérature et de l’art ».
16-22 mai 1903		CS, n° 9, 16-22 mai 1903, p. 2-3.	« La rentrée de la Chambre »	
23-29 mai 1903		CS, n° 10, 23-29 mai 1903, p. 6 et 10.	« L’armée prohibée »	
24 mai 1903		<i>L’Œil</i> , n° 2, 24 mai 1903.	« Un Klondyke à Paris »	
31 mai 1903		<i>L’Œil</i> , n° 3, 31 mai 1903.	« Paris-Madrid »	
1 ^{er} juin 1903		LP, n° 339, 1 ^{er} juin 1903, p. 646-648.	« La vérité bouffe »	Série « Le Périphe de la littérature et de l’art ».
7 juin 1903		<i>L’Œil</i> , n° 4, 7 juin 1903.	« Aseptisons ! Aseptisons ! »	
7-13 juin 1903		CS, n° 12, 7-13 juin 1903, p. 12.	« Le turfiste Diomède »	
14 juin 1903		<i>L’Œil</i> , n° 5, 14 juin 1903.	« Propos de villégiature »	

14-20 juin 1903		CS, n° 13, 14-20 juin 1903, p. 10.	« La légende de Figuiç »	
15 juin 1903		LP, n° 340, 15 juin 1903, p. 707-708.	« Deus ex machina »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
21 juin 1903		<i>L'Œil</i> , n° 6, 21 juin 1903.	« Opinion de l'homme coupé en morceaux »	
21-27 juin 1903		CS, n° 14, 21-27 juin 1903, p. 2-3.	« Naufrageurs »	
28 juin 1903		<i>L'Œil</i> , n° 7, 28 juin 1903.	« Diagnostics »	
28 juin – 4 juillet 1903		CS, n° 15, 28 juin – 4 juillet 1903, p. 6 et 12.	« Les contes de l'histoire » ; « La main morte »	
1 ^{er} juillet 1903		LP, n° 341, 1 ^{er} juillet 1903, p. 35-36.	« Livres d'enfants »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
5 juillet 1903		<i>L'Œil</i> , n° 8, 5 juillet 1903.	« La traite des blanches »	
5-11 juillet 1903		CS, n° 16, 5-11 juillet 1903, p. 10-12.	« Copulativement parlant »	
[12 juillet 1903]			[« Maisons de correction »]	Texte destiné à <i>L'Œil</i> , n° 9, 12 juillet 1903.
12-18 juillet 1903		CS, n° 17, 12-18 juillet 1903, p. 4-6.	« Le président migrateur » ; « Cercle vicieux »	
15 juillet 1903		LP, n° 342, 15 juillet 1903, p. 83-84.	« L'art de mourir »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
19-25 juillet 1903		CS, n° 18, 19-25 juillet 1903, p. 10-12.	« L'existence du pape »	
26 juillet – 1 ^{er} août 1903		CS, n° 19, 26 juillet – 1 ^{er} août 1903, p. 6-10 et 12.	« L'âme ouverte à l'art antique » ; « Littérature »	

1 ^{er} -15 août 1903		LP, n° 343-344, 1 ^{er} -15 août 1903, p. 209- 210.	« Héliogabale à travers les âges »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
2-8 août 1903		CS, n° 20, 2-8 août 1903, p. 12.	« Prix divers »	
9-15 août 1903		CS, n° 21, 9-15 août 1903, p. 10 et 12-13.	« Le coffre-fort » ; « L'Affaire »	
16-22 août 1903		CS, n° 22, 16- 22 août 1903, p. 2 et 10.	« Déplacements et villégiatures » ; « La découverte de Paris »	
23-29 août 1903		CS, n° 23, 23- 20 août 1903, p. 6 et 10.	« L'auto populaire »	
30 août – 1 ^{er} septembre 1903		CS, n° 24, 30 août – 1 ^{er} septembre 1903, p. 2-4.	« La conquête individuelle »	
6-12 septembre 1903		CS, n° 25, 6-12 septembre 1903, p. 10.	« Plaisir permis »	
13-19 septembre 1903		CS, n° 26, 13- 19 septembre 1903, p. 2-4.	« La vierge au Manneken-pis »	
20-26 septembre 1903		CS, n° 27, 20- 26 septembre 1903, p. 11-12.	« L'erreur judiciaire »	
27 septembre – 3 octobre 1903		CS, n° 28, 27 septembre – 3 octobre 1903, p. 6.	« Faits divers »	
1 ^{er} -15 octobre 1903		LP, n° 347-348, 1 ^{er} -15 octobre 1903, p. 431- 432.	« De quelques romans scientifiques »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
4-10 octobre 1903		CS, n° 29, 4-10 octobre 1903, p. 4-6.	« La pêche à l'amiral »	
11-17 octobre 1903		CS, n° 30, 11- 17 octobre 1903, p. 2-3 et 6.	« "T'en as, un œil" et "m'as-tu vu ?" » ; « Cabots »	

18-24 octobre 1903		CS, n° 31, 18- 24 octobre 1903, p. 10.	« Garnis royaux »	
1 ^{er} novembre 1903		LP, n° 349, 1 ^{er} novembre 1903, 495-496.	« Conteurs et poètes galants »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
15 novembre 1903		LP, n° 350, 15 novembre 1903, p. 545-546.	« L'ilote ivre »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
[novembre 1903]			[« Compliment »]	Poème écrit pour les enfants du couple Terrasse, à l'occasion de la saint André.
15 décembre 1903		LP, n° 352, 15 décembre 1903, p. 675-676.	« L'affaire Humbert-Dreyfus »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
Décembre 1903		<i>Le Festin d'Ésope</i> , n° 2, décembre 1903, p. 18-22.	« L'Objet aimé. Le Premier Suicide de Monsieur Vieuxbois, d'après Töpffer »	Version écourtée de <i>L'Objet aimé</i> , daté sur le manuscrit du 18 octobre 1903 ; d'après <i>Les Amours de M. Vieux Bois</i> , Genève, 1837, de Töpffer.
[1903]			[<i>Pieter de Delft</i>]	Pièce écrite en collaboration avec Demolder, d'après un de ses contes.
[1903- 1904 ?]			[« Ils étaient quatre z'apôtres »]	Relation d'un épisode de la vie au Grand- Lemps.
[1903- 1905 ?]			[<i>Jef</i>]	Écrit en collaboration avec Demolder et Terrasse].
1 ^{er} janvier		LP, n° 353, 1 ^{er}	« Le sel	Série « Le

1904		janvier 1904, p. 30.	extraordinaire »	Périple de la littérature et de l'art ».
15 janvier 1904		LP, n° 354, 15 janvier 1904, p. 96.	« Le métal conjugal »	Série « Le Périple de la littérature et de l'art ».
14 juillet 1904		<i>Le Figaro</i> , 14 juillet 1904, p. 1.	« Le 14 juillet »	Série des « Fantaisies parisiennes ».
3 août 1904		<i>Le Figaro</i> , 3 août 1904, p. 1.	« Le vaccin du soleil »	Série des « Fantaisies parisiennes ».
[juillet-août 1904]			[« Le poids des mots » ; « Docteur Macbeth » ; « Architectures protocolaires »]	Textes destinés au <i>Figaro</i> .
[novembre 1904 ?]			[<i>Le Bon Roi Dagobert</i>]	Écrit en collaboration avec Demolder et Terrasse.
10 janvier 1905			<i>Le Manoir de Cagliostro</i> [titre de représentation du <i>Manoir enchanté</i>]	Création de cette œuvre écrite en collaboration avec Demolder et Terrasse, par la troupe de Fernand Depas.
[janvier-février 1905 ?]			[<i>L'Amour maladroit</i>]	Écrit en collaboration avec Demolder et Terrasse.
1 ^{er} mars 1905		MF, n° 185, 1 ^{er} mars 1905, p. 156-157	« Le Rabelais en français moderne »	Rubrique « Revue de la quinzaine ».
Juin-juillet 1905		<i>Poesia</i> , n° 5-6, juin-juillet 1905, p. 18.	« Le Fouzi-Yama »	
Septembre 1905		<i>Poesia</i> , n° 8, septembre 1905, p. 11.	« Lyrisme militariste »	
1906	<i>Par la Taille</i> , un acte moral et comique en			Daté du 5 décembre 1898. In-18, 36 p., tiré

	prose et en vers, pour esjouir grands et petits, Sansot, coll. Théâtre mirlitonesque, 1906.			à 600 exemplaires (400 + 200).
Mars-avril- mai 1906		<i>Vers et prose</i> , t. V, mars-avril- mai 1906, p. 66-76.	« Omne viro soli »	Fragment de <i>La Dragonne</i> .
Juillet 1906	<i>Ubu sur la butte</i> , Sansot, coll. Théâtre mirlitonesque, 1906.			Volume petit in- 18, 64 p., tiré à 600 (400 + 200) exemplaires.
10 mai 1907	<i>Albert Samain</i> , (<i>Souvenirs</i> , Librairie Victor Lesmasle, 1907.			Plaquette in-12, 32 p., seul le tirage de tête est mentionné (20 + 20).
Avril-juin 1907	<i>Le Moutardier du Pape</i> , opérette bouffe en trois actes, ornée d'un portrait de l'auteur par F.- A. Cazals et de vignettes par Paul Ranson, s.l., s.n., 1907.			Volume in-4°, 124 p. tiré à 120 exemplaires (20 + 100), enrichi d'une page du manuscrit, numéroté.
15 novembre 1907		<i>La Phalange</i> , 15 novembre 1907.	« Ubu Roi »	Présentation d' <i>Ubu Roi</i> ; repris du texte de <i>La Critique</i> de décembre 1896.
[1908]	Emmanuel Rhoïdès, <i>La Papessa Jeanne</i> , roman médiéval, traduit du grec par Alfred Jarry et Jean Saltas,			Volume in-8°, V + 302 p. Publication posthume.

	Eugène Fasquelle, coll. Bibliothèque Charpentier, 1908.			
[1910]	Alfred Jarry et Eugène Demolder, <i>Pantagruel</i> , opéra bouffe en cinq actes et six tableaux, musique de Claude Terrasse, parties pour chant et piano, Société d'éditions musicales, 1910.			Volume in-4°, 250 p. Publication posthume.
[1911]	<i>Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique</i> , suivi de <i>Spéculations</i> , Fasquelle, coll. Bibliothèque Charpentier, 1911.			Volume in-18, 324 p. Publication posthume.
[1943]	<i>La Dragonne</i> , préface de Jean Saltas, Gallimard, 1943.			Volume in-8°, 182 p. Publication posthume.

BIBLIOGRAPHIE.

La multiplicité des intérêts de Jarry, l'ampleur de ses lectures et l'angle d'approche de ce travail m'ont conduit à privilégier une bibliographie subdivisée en sections (A. Alfred Jarry ; B. Bibliographie des œuvres étudiées ; C. L'époque symboliste ; D. Ouvrages et articles théoriques ; E. Ouvrages et articles divers) qui permettent de mieux appréhender la diversité des ouvrages et articles consultés. Je ne mentionne ici que les textes qui font l'objet d'une citation ou d'une allusion au cours de l'étude. S'il n'est pas donné, le lieu d'édition est Paris.

A. ALFRED JARRY.

1. *Outils bibliographiques.*

- BORDILLON, Henri, « Bibliographie générale », dans Alfred Jarry, *Ceuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 1021-1047.
- BROTCHIE, Alastair, « Jarry et l'Angleterre », *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 5-17 ; n°s 73-74, 1997, p. 4-23.
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE, *Promptuaire récapitulatif mais intégral des publications du Collège de pataphysique et du Cymbalum pataphysicum : arrêté à la date du 1er gidouille CXXVII E. P.*, établi par la Cocommission des inférences, Vrigny, Collège de 'Pataphysique, 2001.
- EHRICH, Riewert, « *Addenda germanica* », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 7-8, décembre 1980, p. 99-100.
- —, « Bibliographie des œuvres d'Alfred Jarry traduites en Allemand et des études et articles en allemand consacrés à Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 3, octobre 1979, p. 54-58.
- —, « Jarry en Allemand (Bibliographie mise à jour II) », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 47-48, 1990, p. 30-31.
- —, « Jarry en Allemand (Bibliographie mise à jour) », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 35-36, 1987, p. 47-50.
- RAMEIL, Claude, « Alfred Jarry, essai de bibliographie critique », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 1-2, mai 1979, p. 119-156.
- —, « Miettes bibliojarryques », *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, décembre 1979, p. 51-54.

- —, « Alfred Jarry, essai de bibliographie critique (suite) », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 7-8, décembre 1980, p. 91-97.

2. *Éditions de références.*

- JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972 ; contient :

Ontogénie [s.d.] (1964, 1972)

Les Minutes de sable mémorial (1894)

La Revanche de la nuit [s.d.] (1949)

César-Antechrist (1895)

Ubu Roi (1896)

Ubu enchaîné (1900)

Ubu cocu [s.d.] (1944)

Almanachs du Père Ubu (1899, 1901)

Ubu sur la butte (1906)

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique [1898] (1911)

Les Jours et les Nuits, roman d'un Déserteur (1897)

L'Amour en visites (1898)

L'Autre Alceste (1896)

L'Amour absolu (1899)

L'Ymagier – Perindherion (1894-1896)

Textes critiques

Réponses à des enquêtes

Correspondance

- —, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987 ; contient :

La Ballade du vieux marin [1894] (1921)

Les Silènes (1900)

Léda [s.d.] (1981)

Messaline, roman de l'ancienne Rome (1901)

Olalla (1901)

Le Surmâle, roman moderne (1902)

La Chandelle verte (1969)

Poèmes

L'Objet aimé (1903)

Textes critiques et divers

- —, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988 ; contient :

Pieter de Delft [1903] (1974)

Jef [s.d.] (1974)

Le Manoir enchanté [1904] (1974)

L'Amour maladroit [1905] (1974)

Le Bon Roi Dagobert [s.d.] (1974)

Par la Taille (1906)

Le Moutardier du Pape (1907)

La Papesse Jeanne (1908)

Pantagruel (1910)

La Dragonne [1902-1907] (1943)

Albert Samain, (Souvenirs (1907)

Correspondance

- —, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004 ; contient :

Les Minutes de sable mémorial (1894)

César-Antechrist (1895)

Poèmes de jeunesse

Écrits sur l'art

L'Ymagier – Perindherion (1894-1896)

Ubu Roi (1896)

Ubu enchaîné (1900)

Ubu cocu [s. d.] (1944)

Ubu sur la butte (1906)
Almanachs du Père Ubu (1899, 1901)
Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique
 [1898] (1911)
Les Jours et les Nuits, roman d'un Déserteur (1897)
L'Amour en visites (1898)
L'Amour absolu (1899)
L'Autre Alceste (1896)
Messaline, roman de l'ancienne Rome (1901)
Le Surmâle, roman moderne (1902)
Poèmes
La Chandelle verte (1969)
La Dragonne [1902-1907] (1943)

3. Ouvrages et numéros de revues consacrés à Jarry.

- ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll, la Table ronde*, coll. Les Vies perpendiculaires, 1974.
- ARRIVÉ, Michel (éd.), *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Cercle français du livre et Collège de Pataphysique, 1968.
- —, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, 1972.
- —, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Dialectiques, 1976.
- BEAUMONT, Keith S., *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*, Leicester, Leicester University Press, 1984.
- BÉHAR, Henri, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, coll. Littérature de notre siècle, 2003 ; précédemment paru sous le titre : *Jarry dramaturge*, Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, 1980 ; texte remanié de : *Jarry dramaturge*, Thèse de doctorat, Lettres, Paris-IV, 1975.
- —, *Les Cultures de Jarry*, PUF, coll. Écrivains, 1988.
- BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.
- —, *Alfred Jarry*, Plon, coll. Biographique, 1990.

- BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985.
- —, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval, Éditions Siloé, coll. Biographies, 1986.
- —, LEROY, Yves, DAVID, Sylvain-Christian et BESNIER, Patrick, *Les Bretagnes de Alfred Jarry*, publié à l'occasion de l'exposition présentée à Rennes en novembre 1980, Rennes, Maison de la culture, 1980.
- *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 8-9, « Sur la Pensée Mystique », 25 sable 80 E.P. [25 décembre 1953].
- CARADEC, François, *À la recherche de : Alfred Jarry*, Seghers, coll. Insolites, 1974.
- CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, Arcanes, 1954.
- DAVID, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le secret des origines*, préf. d'Annie Le Brun, PUF, coll. Perspectives critiques, 2003.
- EHRICH, Riewert, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, München, W. Fink, coll. Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 1988.
- ERULI, Brunella, *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, coll. Saggi critici, 1982.
- *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981.
- FELL, Jill, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- GOSZTOLA, Matthieu, *Jarry et les revues*, Mémoire de Maîtrise, Lettres, Le Mans / Laval, Université du Maine, 2003.
- —, *Jarry, Valéry : un détour obligé par les sciences*, Mémoire de Master 2, Lettres, Le Mans / Laval, Université du Maine, 2005.
- *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 43-45, « Fargue et Jarry », 1989.
- *L'Étoile-Absinthe*, publiée par la Société des Amis d'Alfred Jarry depuis 1979.
- *La Licorne*, n^o 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007.
- OCHSNER, Beate (dir.), *Jarry. Le Monstre 1900 / Jarry. Das Monster 1900*, Actes du colloque de l'Université de Mannheim du 1er au 3 février 2001, Aachen, Shaker, coll. Medusa-Médias, 2002.

- *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 18, « Rachilde et Jarry », 8 septembre 1982.
- POLLIN, Karl, *Alfred Jarry. L'expérimentation du singulier*, PhD, Atlanta (Géorgie), Emory University, 2007.
- RACHILDE, *Alfred Jarry ou le Surmâle de Lettres*, Grasset, coll. La Vie de Bohême, 1927.
- RÉGIBIER, Philippe, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil, 1898-1907*, préface de François Caradec, les Presses du management, coll. LPM-actualité, 1999.
- *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986.
- SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire* (1955), trad. fr., Flammarion, 1974.
- SIEBAUER, Jean-Roch, *Alfred Jarry, Marcel Duchamp, la machine, le verbe et la pataphysique*, Thèse de Doctorat, Lettres, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille 1, 1995.
- STILLMAN, Linda Klieger, *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, York (South Carolina), French Literature Publications Company, 1980.
- *Viridis Candela*, titre général des publications du Collège de 'Pataphysique ; publié sous le titre *Cahiers du collège de 'Pataphysique* (1950-1957) ; devient *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique* (1957-1965) ; *Subsidia Pataphysica*, (1966-1974), *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, (1974-1981) ; *Monitoires du Cymbalum pataphysicum* (1981-1994) ; *L'Expectateur* (1994-2000) ; *Carnets trimestriels du collège de 'Pataphysique* (2000-2007), *Le Correspondancier du collège de 'Pataphysique* (2007-...). Les dates de publication sont indiquées selon l'Ère Pataphysique [E.P.], commençant à la naissance de Jarry le 8 septembre 1873.

4. Articles et chapitres d'ouvrages.

- BEAUME, Diana, « Alfred Jarry et le "principe de contradiction" », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 107-108, 2006, p. 11-29.
- BEAUMONT Keith: « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 11-29.

- BÉHAR, Henri, « Jarry, l'Almanach et le fleuve oral », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 19-20, 1983, p. 31-39.
- BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, « Jarry et les symbolistes. L'archipel fin de siècle », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2006, p. 291-303.
- BESNIER, Patrick, « Deux lettres d'Alfred Jarry à Rachilde », *Histoires littéraires*, n^o 23, juillet-août-septembre 2005, p. 115-119.
- BODSON, Guy, « Sur les bois qui ne sont pas de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 35-36, 1987, p. 18-27.
- BORDILLON, Henri, « Saint-Pol-Roux et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 17-18, 1983, p. 28-31.
- BRETON, André, « Alfred Jarry initiateur et éclairer », *La Clé des champs* (1953), dans *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 914-925.
- —, « Alfred Jarry », *Les Pas perdus* (1924), dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 216-226.
- CHAMBE, Frédéric, « Jarry, Haeckel, Monère, Bathybius », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 31-32, 1986, p. 24-27.
- —, « Tirésias en visite chez Alfred Jarry : le Hibou "en état d'acte" », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 91-92, 2001, p. 5-12.
- DUBBELBOER, Marieke, « Un univers mécanique : la machine chez Alfred Jarry », *French Studies*, vol. LVIII, n^o 4, octobre 2004, p. 471-483.
- EDWARDS, Paul, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 87-93.
- —, « Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry* », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 103-104, février 2005, p. 146-148.
- —, « L'Imagier d'Épinal », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 91-92, 2001, p. 21-31.
- —, « Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d'Alfred Jarry », dans OCHSNER, Beate (dir.), *Jarry. Le Monstre 1900 / Jarry. Das Monster 1900*, Actes du colloque de l'Université de Mannheim du 1er au 3 février 2001, Aachen, Shaker, coll. Medusa-Médias, 2002, p. 77-96.

- —, « *Paph* est une pièce sérieuse », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 53-63.
- ERULI, Brunella, « Le Phénix du texte », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 191-203.
- —, « Schwob et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 19-20, août 1984, p. 3-14.
- —, « Schwob, Jarry ed altri ribelli », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XV, p. 413-448.
- FAGUS, Félicien, « Le noyé récalcitrant », *Les Marges*, n° 91, 15 janvier 1922, p. 8-17.
- FAVRE, Yves-Alain, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 13-14, mars 1983, p. 23-33.
- GOSZTOLA, Matthieu, « Jarry, Péladan : un dialogue d'initiés ? », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 73-101.
- —, « Les mathématiques, langue la plus abstraite et la plus absolue ? », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 107-108, 2006, p. 31-41.
- GOUJON, Jean-Paul, « Alfred Jarry, les Symbolistes, et la Mi-Carême », *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, décembre 1979, p. 58-60.
- —, « Fargue et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 43-45, 1989, p. 9-16.
- KALANTZIS, Alexia, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 11-23.
- LAURENTI, Huguette, « Valéry et Jarry ou "les malédictions d'univers" », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 25-28, « Jarry et Cie », 1985, p. 53-65.
- LUTEMBI, « Le Jugement de Lutembi », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n°s 5-6, « La Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], p. 107-110.
- MALAIS, Nicolas, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 25-37.
- MARKALE, Jean, « La mythologie celtique dans l'œuvre de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 1-2, mai 1979, p. 99-109.

- MERCIER, Alain, « Catulle Mendès et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 31-32, 1986, p. 5-10.
- SAILLET, Maurice, « Jarry et la peur de l'amour » ; « Consul Romanus », dans *Sur la route de Narcisse*, Mercure de France, 1958, p. 11-33 et 83-94.
- SCHUH, Julien, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », *Histoires littéraires*, n^o 28, octobre-décembre 2006, p. 7-24.
- —, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 111-112, 2006, p. 39-59.
- —, « Marcel Schwob et Alfred Jarry : Des difficultés de la synthèse », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Colloque international « D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun », 13-20 août 2005, Cerisy-la-Salle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 113-125.
- SIEBAUER, Jean-Roch, « De quelques digressions autour de ≡, de =, de + et de / », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 79-80, 1998, p. 4-20.
- SIMON, Yves, « Jarry et l'Angleterre : Monsieur Dieu, Shakespeare et moi », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 184-197.
- SINEUX, Dominique, « Alfred Jarry et Paul Valéry. Valéry pataphysicien », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 13-14, mars 1983, p. 16-22.
- STILLMAN, Linda Klieger, « "Ubu a cent ans, Jarry est de la revue". Alfred Jarry critique et homme de revue. Jeux 'pataphysiques : le hyper et le virtuel », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 77-78, « Centenaire d'Ubu Roi », 1998, p. 197-208.
- —, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 107-116.

B. BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES ÉTUDIÉES.

Malgré l'édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade, l'étude des textes de Jarry se révèle compliquée par la nécessité de revenir aux éditions contemporaines de Jarry, qui sont souvent des éditions d'art, dont le papier, les illustrations et la disposition typographique, choisis avec soin par Jarry, ne sont pas conservés dans les éditions ultérieures. De plus, les éditions successives ont souvent apporté un travail d'édition et d'annotation

important, qui n'est pas repris dans des volumes de critique littéraire. On a donc pris le soin d'établir une bibliographie des éditions contemporaines de Jarry qui apportent un soin particulier d'édition, et des éditions ultérieures utilisées dans cette étude. Nous donnons pour chaque titre les principales éditions, suivies d'un choix d'analyses critiques. On se reportera également au tableau des publications de Jarry (Annexe III, p. 609).

1. Ontogénie.

a. Éditions.

- *Album de l'Antlium (ou pompe à merdre)*, préface de Henri Robillot, Collège de 'Pataphysique, 91 E.P. [1964].
- *Saint-Brieuc des Choux*, poésies et comédies tirées d'*Ontogénie*, préface de Maurice Sallet, Mercure de France, 1964.

b. Analyses.

- ARRIVÉ, Michel, « *Ontogénie* ou la métasémiotique sous-jacente », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 21-38.
- BÉHAR, Henri, « La culture potachique à l'assaut du symbolisme. Le cas Jarry », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 17-34.
- LASCAUX, Michel, « La Menée Hellequin », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 1-2, 1979, p. 3-15.

2. Cours Bergson.

a. Manuscrits.

- « Cours Bergson », Cahier α , 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A, Fonds Jacques Doucet.
- « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet.
- « Cours Bergson », Cahier B, Ms 21131-B'-I-13 (3/6), Fonds Jacques Doucet.
- « Cours Bergson », Cahier C, Ms 21132-B'-I-13 (4/6), Fonds Jacques Doucet.

- « Cours Bergson », Cahier D, Ms 21133-B'-I-13 (5/6), Fonds Jacques Doucet.
- « Cours Bergson », Cahier E, Ms 21134-B'-I-13 (6/6), Fonds Jacques Doucet.

b. Analyse.

- STEHLIN, Catherine, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 34-51.

3. Textes de jeunesse non recueillis du vivant de Jarry.

a. Éditions.

- « Les deux critiques théâtrales de Jarry à *L'Art littéraire* », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 39-40, 1988, p. 6-16.
- *Être et Vivre*, dans *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n^o 8, 22 phalle 86 E.P. [1^{er} septembre 1959], p. 3-52.
- *La Revanche de la nuit*, édition critique établie par Maurice Saillet, Mercure de France, 1949.
- *Ubu intime, pièce en un acte et divers inédits autour d'Ubu*, présentés et annotés par Henri Bordillon, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1985.
- *Visions actuelles et futures*, prolégomènes de Sa Magnificence le vice-curateur-fondateur du Collège de 'Pataphysique [Irénée-Louis Sandomir], Collège de 'Pataphysique, 77 E.P. [1950].

b. Analyses.

- « Jarry à *L'Art littéraire* », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 39-40, 1988, p. 5.
- « L'affaire Lesteven. L'Espagnol de Montmartre », *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n^o 8, 22 phalle 86 E.P. [1^{er} septembre 1959], p. 29-52.
- BESNIER, Patrick, « “S'il me plaît” : Sur deux critiques théâtrales de Jarry à *L'Art littéraire* », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », 1998, p. 5-11.
- CARIOU, André, « Charles Filiger en 1894 », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, *L'Étoile-Absinthe / Du Lérot*, 2007, p. 19-30.

- DAVID, Sylvain-Christian, « Alfred Jarry, Pont-Aven et autres lieux », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 9-12, 1982, p. 15-41.
- FRÉCHET, Patrick, « *L'Art littéraire* : Fiche bibliographique », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 39-40, 1988, p. 29.
- FREITAS, Laurent de, « Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry, autour d'une même passion pour la peinture, 1892-1894 », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 103-104, 2005, p. 7-30.
- PENNEC, Jos, « Le voyage initiatique de Jarry à Pont-Aven en 1894 », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, *L'Étoile-Absinthe / Du Lérot*, 2007, p. 31-52.
- SAINMONT, Jean-Hugues, « Lormel et Jarry », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 58-64.

4. Les Minutes de sable mémorial.

a. Éditions.

- *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894.
- —, suivies de *César-Antechrist*, avec les croquis de l'auteur, avant-propos de Jean Saltas, Fasquelle éditeurs, 1932.
- —, suivi de *César-Antechrist*, édition présentée et annotée par Philippe Audoin, Gallimard, coll. Poésie, 1977.
- *Black Minutes of Memorial Sand*, dans JARRY, Alfred, *Collected Works*, t. I, *Adventures in Pataphysics*, traductions de Paul Edwards et Antony Melville, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2001.

b. Analyses.

- ARNAY, Albert, « Chronique littéraire », *Le Réveil*, revue mensuelle de littérature et d'art, Gand, Ve année, n^o 13, nouvelle série, janvier 1895, p. 56-58.
- BÉHAR, Henri, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n^{os} 17-18, « Le Bourgeois », 1977/3, p. 185-201.
- BOUCHE, Henri, « Clé de Haldernablou », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 26-27, 9 merdre 84 E.P.

- CHÂTEAU, Henri, « Les Livres », *Essais d'art libre*, t. V, août-septembre-octobre 1894, p. 204-205.
- EDWARDS, Paul, « “Prologue de conclusion” : la source iconographique », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 91-92, 2001, p. 71-76.
- —, « Concordance : Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexes », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 4-57.
- —, « *Les Minutes de sable mémorial* et Joseph Sattler. De l'arabesque animiste, modèle du vers, à la cathédrale habitée, modèle du livre », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 63-76.
- FAVRE, Yves-Alain, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 13-14, mars 1983, p. 23-33.
- —, « Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial* », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 39-54.
- FELL, Jill, « Jarry et Gerhard Munthe », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 105-114.
- —, « Jarry, Marey, les mares et l'amour », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 80-83.
- —, « Les incursions littéraires de Jarry par delà la frontière belge », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 111-112, 2006, p. 103-116.
- FINTER, Helga, « Ubu hétérologue : remarques sur Jarry, la littérature et le mal », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 31-42.
- GOSZTOLA, Matthieu, « Jarry peintre, dessinateur et graveur », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 115-128.
- GOURMONT, Remy de, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », *Le Mercure de France*, octobre 1894, p. 177-178.

- GRIVEL, Charles, « L'explosion mémoriale », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 259-290.
- JOUET, Jacques, « À propos du vers (de mallarmirliton) d'Alfred Jarry », *La Licorne*, n° 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007, p. 89-98.
- KEARNS, James, « Wielding the Axe : Jarry and Gauguin in 1893 », *Symbolist Landscapes. The Place of Paintings in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1989, p. 145-163.
- KEVIL, Hunter, *Les Minutes de Sable Mémorial, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton (New-Jersey), Princeton University, 1975.
- SCHUH, Julien, « L'obscurité comme synthèse chez Alfred Jarry : mécanismes de la suggestion dans l'écriture symboliste », Séminaire « Signe, déchiffrement, interprétation », Paris-IV, juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document910.php>.
- —, « L'œuvre selon Jarry. Synthèse, linéament, événement », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 107-108, 2006, p. 43-56.
- STEHLIN, Catherine, « Mort et théâtralité », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 291-304.
- THIELLEMENT, Pacôme, « Le Renard et le corps astral », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 61-71.
- ZANDBERG, Brian, « “Réponse à une enquête” de Mallarmé et “Linteau” de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 107-108, 2006, p. 73-85.

5. L'Ymagier, Perhinderion.

a. Éditions.

- *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 81-82, 1998.
- *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 109-110, 2006.
- *L'Ymagier*, n° 3, avril 1895 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 86-87, 2000.

- *L'Ymagier*, n° 4, juillet 1895 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 101-102, 2004.
- *L'Ymagier*, n° 5, octobre 1895 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 113-114, 2007.
- *L'Ymagier*, n° 6, janvier 1896 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 89-90, 2001.
- *Perhinderion*, n° 1, mars 1896 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 93-94, 2002.
- *Perhinderion*, n° 2, juin 1896 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 97-100, 2003.

b. Analyses.

- BEAUME, Diana, « Albrecht Dürer vu par Alfred Jarry », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, *L'Étoile-Absinthe / Du Lérot*, 2007, p. 77-89.
- EDWARDS, Paul, « *Ars memorandi*, Petrus de Rosenheim, 1502 », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 128-134.
- FELL, Jill, « Alain Jans et Richart Gheym : les artistes “inconnus” de *L'Ymagier* », *La Licorne*, n° 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007, p. 99-109.
- —, « La roue de Sainte Catherine : Jarry, Breton et la méthode paranoïaque-critique », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », 1998, p. 15-25.
- KALANTZIS, Alexia, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », à paraître.
- PERNOUD, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'art*, n° 115, 1^{er} trimestre 1997, p. 59-65.

6. César-Antechrist.

a. Éditions.

- *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895.
- —, précédé de *Les Minutes de sable mémorial*, édition présentée et annotée par Philippe Audoin, Gallimard, coll. Poésie, 1977.
- *Caesar-Antichrist*, dans JARRY, Alfred, *Collected Works*, t. I, *Adventures in 'Pataphysics*, traductions de Paul Edwards et Antony Melville, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2001.

b. Analyses.

- BODSON, Guy, « Pour en finir avec *César-Antechrist* », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 47-48, 1990, p. 4-24.
- —, « Saint Pierre-Humanité : image spectrale et spéculaire », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 89-90, couverture intérieure.
- BORDILLON, Henri, « Ubu l'Antéchrist », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 107-112.
- CHAMBE, Frédéric, « Alfred Jarry de l'héraldique à l'identité des contraires », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 103-104, 2005, p. 41-61.
- —, « Sur Jarry et l'héraldique », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 35-36, 1987, p. 6-17.
- COURRIÈRE, Berthe de, « César Antéchrist, Paraphrase », *Le Mercure de France*, n^o 58, octobre 1894, p. 158-161.
- EDWARDS, Paul, « Jarry collagiste à l'œuvre », *L'Étoile-Absinthe*, n^o 85, 2000, p. 1-8.
- —, « Jarry Collagiste », *L'Étoile-Absinthe*, n^o 88, 2000, p. 126-127.
- ERULI, Brunella, « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, n^o 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 51-66.
- FINTER, Helga, « Blasons de l'hétérogène en acte(s). Le théâtre emblématique de *César Antéchrist* », *Revue des Sciences Humaines*, n^o 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 30-49.
- SAINMONT, Jean-Hugues, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La 'Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], p. 53-65.
- SCHUH, Julien, « *César-Antechrist* : un écrin occulte pour Ubu », *La Licorne*, n^o 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007, p. 13-45.

7. Ubu Roi.

a. Éditions.

- *Ubu Roi, drame en cinq actes et en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du théâtre des Phynances en 1888*, Mercure de France, 1896.
- *Tout Ubu*, édition établie par Maurice Saillet, Le Livre de Poche, 1962.

- *Ubu* (contient *Ubu Roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*, *Ubu sur la Butte*), présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Folio, 1978.

b. Analyses.

- BAUËR, Henry, « Les Premières Représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896, p. 3.
- —, « Ubu Roi », *L'Écho de Paris*, jeudi 23 novembre 1896, p. 1.
- BORDILLON, Henri, « Jarry à l'Œuvre », *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, décembre 1979, p. 9-23.
- *Cahiers du collège de Pataphysique*, n° 20, « Complément au Cahier Ubu », 15 gidouille 82 E.P. [29 juin 1955].
- *Cahiers du collège de Pataphysique*, nos 3-4, « Le problème d'Ubu », 22 ha ha 78 E.P. [27 octobre 1951].
- CATHÉ, Philippe, « Le Théâtre des Pantins : D'un avatar d'*Ubu Roi* aux prolégomènes de *Pantagruel* », *L'Étoile-Absinthe*, nos 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », 1998, p. 158-184.
- CHASSÉ, Charles, *Dans les coulisses de la gloire. D'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Nouvelle Revue Critique, 1947.
- COOLUS, Romain, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, t. XII, n° 86, 1^{er} janvier 1897, p. 38-44.
- CORNILLE, Jean-Louis, « Le secret de polichinelle », *L'Étoile-Absinthe*, nos 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », 1998, p. 97-109.
- ERULI, Brunella, « Dans la sphère d'Ubu », *L'Étoile-Absinthe*, nos 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », mars 1998, p. 185-196.
- FINTER, Helga, « Le rire d'Ubu : notes sur les antécédents d'un nouveau type de comique », *L'Étoile-Absinthe*, nos 77-78, « Centenaire d'*Ubu Roi* », 1998, p. 143-157.
- GRIVEL, Charles, « Les représentations jarryques », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 5-28.
- MAUCLAIR, Camille, « Ubu Roi », *Revue encyclopédique*, n° 172, 19 décembre 1896, p. 961.

- MENDÈS, Catulle, « Ubu Roi », *Le Journal*, 11 décembre 1896, p. 2.
- RAITIF DE LA BRETONNE [LORRAIN, Jean], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, jeudi 19 novembre 1896, p. 1.
- —, « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, mardi 15 décembre 1896, p. 1-2.
- ROBILLOT, Henri, « La presse d'Ubu Roi », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 3-4, « Le problème d'Ubu », 22 ha ha 78 E.P. [27 octobre 1951], p. 73-88.
- SILVESTRE, Armand, « Critique Littéraire », *Le Journal*, lundi 7 septembre 1896, p. 3.
- TROVATO, Loredana, « *De l'inutilité du théâtre au théâtre* : Alfred Jarry théoricien de l'art dramatique », dans BURY, Mariane et LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, PUPS, 2008, p. 285-296.

8. Les Jours et les Nuits.

a. Éditions.

- *Les Jours et les Nuits, roman d'un Déserteur*, Mercure de France, 1897.
- — préface de Maurice Saillet, Mercure de France, 1964.
- *Days and Nights. Novel of a Deserter*, dans JARRY, Alfred, *Collected Works*, t. II, *Three Early Novels*, traductions d'Alexis Lykiard, Simon Watson et Paul Edwards, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2006.

b. Analyses.

- BÉHAR, Henri, « Jarry à l'épreuve [Note pour une édition critique de *Les Jours et les Nuits*] », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 9-12, 1981, p. 119-125.
- —, « L'écriture du rêve dans *Les Jours et les Nuits* », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 137-153.
- BONNAURE, Jacques, « *Les Jours et les Nuits* : une chronique perverse », *L'Étoile-Absinthe*, n^o 4, décembre 1979, p. 31-36.
- COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE, « *Les Jours et les Nuits* » : *Essai d'iconologie documentaire (& plus) pour enluminer, illuminer & scientifiquement enténébrer les clartés & les*

- obscurités du roman d'un déserteur d'Alfred Jarry*, Rilly-la-Montagne, Cymbalum pataphysicum, 1992.
- EDWARDS, Paul, « Spéculations : Sengle photographe », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 71-72, 1996.
 - EHRICH, Riewert, « La “partie subconsciente et créatrice” chez Jarry et Chabaneix », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 49-50, 1991.
 - FISHER, Ben, « The Companion and the Dream : Delirium in Rachilde and Jarry », *Romance Studies*, n^o 18, summer 1991, p. 33-41.
 - SAILLET, Maurice, « Note sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine », *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n^o 26, 22 merdre 91 E.P. [8 juin 1964], p. 11-14.
 - SAINMONT, Jean-Hugues, « Déchiffrement d'un fragment inédit d'Alfred Jarry concernant les Jours et les Nuits », *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n^o 26, 22 merdre 91 E.P. [8 juin 1964], p. 6-10.
 - SOUS-COMMISSION DES RÉVISIONS, « Nouvelles recherches sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine », *Subsidia Pataphysica*, n^o 23, 13 palotin 101 E.P. [2 mai 1974], p. 99-101.
 - STEINMETZ, Jean-Luc, « D'une anthropométrie approximative (sur *Les Jours et les Nuits*) », *La Licorne*, n^o 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007, p. 75-86.
 - STRAUS, Émile, « Les Jours et les Nuits », *La Critique*, 20 août 1897 ; repris dans *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 17-18, 1983, p. 19-21.
 - TORTAJADA, Maria, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et “pré-cinéma” à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895*, n^o 40, juillet 2003, p. 5-23.
 - VEGA, Maria, « Sur le chemin dallé de l'art populaire », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, *L'Étoile-Absinthe / Du Lérot*, 2007, p. 211-222.

9. Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien.

a. Éditions.

- *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, suivi de *Spéculations*, Fasquelle, 1911.
- —, préface de Philippe Soupault, Stock, coll. Les Contemporains, 1923.
- —, suivi de *L'Amour absolu*, édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- —, édition annotée, Reims, Cymbalum pataphysicum, 1985.
- *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*, dans JARRY, Alfred, *Collected Works*, t. II, *Three Early Novels*, traductions d'Alexis Lykiard, Simon Watson et Paul Edwards, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2006.

b. Analyses.

- ARNAUD, Noël, « Apostilles en vue d'un commentaire ésotérique de l'Histoire des Oiseaux », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 23-26.
- BESNIER, Patrick, « Alfred Jarry et Darien », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 33-34, 1987.
- —, « Dénombrement du peuple. Jarry et les écrivains de son temps », *Europe*, n^{os} 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 9-15.
- —, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2005, p. 283-295.
- BOUCHE, H. P. [sic], « L'artilleur de Gand », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 32-34.
- EDWARDS, Paul, « H. G. Wells, Jarry et l'atome bouffon. Essai d'épistémocritique », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 61-65.
- —, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 95-96, 2002, p. 69-88.
- FISHER, Ben, *The Pataphysician's Library. An Exploration of Alfred Jarry's Livres pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

- —, « Précisions sur les imprécisions de Jarry sur les mystères subsistants des livres pairs et du “petit nombre des élus” », *La Licorne*, n° 80, « Jarry. Monstres et merveilles », 2007, p. 110-127.
- FOCH, Rutilie et VON MÜNCHOW, Patricia, « Jarry et le II^e livre pair », *Carnets trimestriels du collège de Pataphysique*, n° 6, 15 sable 129 E.P. [15 décembre 2001], p. 51-60.
- FOULC, Thieri, « “Cf. Pataph.” : Jarry écrivain », *Europe*, n°s 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 3-8.
- —, « Jarry et le Cinquième Livre Pair », *Subsidia Pataphysica*, n° 22, 22 sable 101 [22 décembre 1973], p. 15-28.
- GAYOT, Paul, « Les problèmes du *Faustroll* », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 103-110.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, « De Faustroll et de l’investigation des espaces », *L’Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 31-37.
- —, « Les “13 images”. De l’*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L’Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 129-138.
- LHERMITTE, Agnès, « “Une encre de poudre et de gin” : Dr Faustroll et M. Schwob », *L’Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 117-129.
- MURPHY, Patricia, « Rabelais and Jarry », *The French Review*, vol. LI, n° 1, octobre 1977, p. 29-36.
- NAUDIN, François, « Albert Einstein, de la compagnie de Jarry », *L’Étoile-Absinthe*, n°s 25-28, « Jarry et C^{ie} », 1985, p. 97-106.
- *Cahiers du collège de Pataphysique*, n°s 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956].
- PETITEAUX, Georges, « De la surface de Dieu », *Subsidia Pataphysica*, n° 22, 22 sable 101 [22 décembre 1973], p. 67-69.
- « Petit supplément au Faustroll annoté », *Carnets trimestriels du collège de Pataphysique*, n° 25, 1^{er} absolu 134 E.P. [8 septembre 2006], p. 27-45.

- SIEBAUER, Jean-Roch: « Le Cardinal et le Docteur », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 58-60.
- STEAD, Évanghélia, « Jarry et Beardsley », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 95-96, 2002, p. 49-67.
- VAUBERLIN, Philippe, « Les livres pairs et la parité », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-23, « Navigation de Faustroll », 22 palotin 83 E.P. [11 mai 1956], p. 16-22.

10. L'Amour en visites.

a. Éditions.

- *L'Amour en visites*, Pierre Fort, 1898.
- —, avec une préface de Louis Perceau, Au Cabinet du Livre, 1928.
- —, notes et postface de Patrick Besnier, Éditions Mille et une nuits, 2007.

b. Analyses.

- CHEVRIER, Alain, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 119-120, à paraître.
- FOULC, Thieri, « De la schématisation du Paradis. Chaîne didactique sur *Le Vieux de la montagne* d'Alfred Jarry », *Subsidia Pataphysica*, n^o 23, 13 palotin 101 E.P. [2 mai 1974], p. 104-119.
- MARVIER, Jean, « Lettres de Pierre Fort éditeur de *L'Amour en Visites* à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n^{os} 22-24, 29 phalle 90 E.P. [7 septembre 1963], p. 19-26.
- REYNIERS, François, « Littérature et toponymie. L'Obilonna de la Table Peutinger », *Revue internationale d'onomastique*, t. XXII, 1970, p. 287-300.
- SAGET, Justin, « Notes pour servir à la Grande Histoire de la Vieille Dame », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], p. 17-22.
- SAILLET, Maurice, « Relativement à *L'Amour absolu* », *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 8-9, 25 sable 80 [25 décembre 1952], p. 69-75 [contient le plan préparatoire et la liste du service de presse de *L'Amour en visites*].

- SIBONY, Daniel, « La visite amoureuse (entretien avec Charles Grivel, Paris, 27 octobre 1984) », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 67-85.

11. L'Amour absolu.

a. Éditions.

- *L'Amour absolu*, roman, édition autographique, s.l.n.d. [1899].
- —, précédé de *Souvenirs* du docteur Saltas et de *Notes* de Charlotte Jarry, Éditions Les Marges, 1932.
- —, suivi de *L'Autre Alceste*, préface de Maurice Saillet, Mercure de France, 1952.
- —, précédé de *Le Vieux de la montagne* et de *L'Autre Alceste*, gloses de Raymond Queneau, Louis Fieu, Jean-Hugues Sainmont et Maurice Saillet, Mercure de France, 1964.
- —, précédé de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- —, postface de Patrick Besnier, *Mille et une nuits*, 2001.
- *Absolute Love*, dans JARRY, Alfred, *Collected Works*, t. II, *Three Early Novels*, traductions d'Alexis Lykiard, Simon Watson et Paul Edwards, Londres, Atlas Press, coll. Atlas Anti-Classic, 2006.

b. Analyses.

- « Échos », *Le Mercure de France*, n° 113, mai 1899, p. 574-575.
- BORDILLON, Henri, « En marge de *L'Amour absolu* », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 13-14, mars 1983, p. 34-40.
- —, « *L'Amour absolu*, rêve mallarméen », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 1-2, mai 1979, p. 29-51.
- CLANCIER, Anne, « Alfred Jarry avait-il lu Freud ? Une lecture de *L'Amour absolu* », dans BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 235-257.

- EDWARDS, Paul, « Concordance : Faune et flore de *L'Amour absolu* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 4-28.
- —, « Jarry / Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 95-96, 2002, p. 107-120.
- EHRICH, Riewert, « Emmanuel-Dieu – Un autre Œdipe... (Considérations sur le complexe et la peur de l'inceste dans *L'Amour absolu*) », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 19-20, août 1984, p. 40-47.
- ERULI, Brunella, « L'Immaculée Conception », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 7-8, décembre 1980, p. 49-60.
- SAILLET, Maurice, « Relativement à *L'Amour absolu* », *Cahier du collège de Pataphysique*, n°s 8-9, 25 sable 80 E.P. [25 décembre 1952], p. 69-75.

C. L'ÉPOQUE SYMBOLISTE.

1. *Ouvrages et articles critiques.*

- ABASTADO, Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », *Romantisme*, n°s 25-26, 1979, p. 75-106.
- ANGENOT, Marc, « Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 83-104.
- ARON, Paul, « Pour une description sociologique du symbolisme belge », *Digraphe*, n° 73, « Hommage au Mercure », mars 1995, p. 181-186.
- BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, 1965.
- BERG, Christian, « Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain », dans *La Littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international, septembre 1990, Luxembourg, Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, 1990, p. 61-72.
- —, « Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, n° 21, « Brièveté et écriture », 1991, p. 103-113.
- BERNIER, Georges, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Hazan, 1991.

- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques et PAQUE, Jeanine, *Le Roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Corti, 1996.
- BESNIER, Patrick, « Lautréamont et le *Mercur de France* », dans LEFRÈRE, Jean-Jacques et PIERSENS, Michel (éd.), *Les lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, n^{os} XLVII-XLVIII, Tusson, Du Lérot, 1998, p. 63-69.
- BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Berne / Francfort-s. Main / New York / Paris, Peter Lang, 1898.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère », *Histoires littéraires*, n^o 28, octobre-novembre-décembre 2006, p. 25-44.
- BOURRELIÉ, Paul-Henri, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement. 1890-1905*, Fayard, 2007.
- *Cahiers du collège de Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952].
- CAILLARD, Maurice et FOROT, Charles (éd.), *Les Revues d'avant-garde (1870-1914) (1924)*, Jean-Michel Place, 1990.
- *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob (1905)*, Allia, 1993.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, « Comment se défaire de Rimbaud...! », *Rimbaud vivant*, n^o 46, juin 2007, p. 7-27.
- —, « Entre Bréal et Mallarmé », *Archives des lettres modernes*, n^o 225, 1987, p. 75-97.
- —, *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Klincksieck, 1979.
- CHAMPION, Pierre, *Marcel Schwob et son temps*, Grasset, 1927.
- CITTI, Pierre, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1992, p. 67-78.
- —, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires, 2000.
- COMÈS, Geneviève, « Le "Mercur de France" dans l'évolution des arts plastique (1890-1895) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Le Mercur de France et la littérature en 1890 », 1992/1, p. 40-55.

- CONYNGHAM, Deborah, *Le Silence éloquent. Thèmes et structures de l'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam*, Corti, 1975.
- DÉCAUDIN, Michel, « Le "Mercure de France" : filiations et orientations », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Le Mercure de France et la littérature en 1890 », 1992/1, p. 7-16.
- —, *La Crise des valeurs symbolistes. 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat Éditeur, coll. Universitas, 1960.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographie auctoriale à l'époque romantique*, Champion, 2007.
- *Digraphe*, n° 73, « Hommage au Mercure », mars 1995.
- *Dossiers acénonètes du collège de Pataphysique*, n° 15, « G.-Albert Aurier et Irénée », 15 gidouille 88 E.P. [29 juin 1961].
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993.
- DUPAS, Solenn, « Un art de la provocation galante : les "fleurs volcaniques et musquées" de Baudelaire », *Histoires littéraires*, n° 31, juillet-août-septembre 2007, p. 39-50.
- EDWARDS, Paul, *Je hais les photographes. Textes clés d'une polémique de l'image*, Anabet, coll. Littérature (Anthologie), 2006.
- ERULI, Brunella, « Tra realtà e sogno : i romanzi di Albert Aurier », *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. XXVII, n° 2, giugno 1974, p. 122-147.
- —, « Tra simbolismo e patafisica : Irénée di Albert Aurier », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XIII, nuova serie, 1974, p. 285-315.
- FORTH, Christopher E., *Zarathustra in Paris. The Nietzsche Vogue in France. 1891-1918*, DeKalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 2001.
- GAMBONI, Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, n° 96, 1992, p. 13-23.
- GISPERT, Marie, *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914). G-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn...*, Éditions rue d'Ulm, coll. Æsthetica, 2003.

- GORCEIX, Paul, « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée*, n° 299, 2001/3, p. 397-409.
- GOUDEMARE, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Le Cherche Midi éditeur, coll. Documents, 2000.
- GOUJON, Jean-Paul, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, coll. N.R.F. Biographies, 1997.
- GRANIER, Caroline, « *Nous sommes des briseurs de formules* » : les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-VIII, 2003.
- GRIVEL, Charles, « La Bouche cornue du phonographe », dans GRIVEL, Charles (éd.), *Mana*, n° 8, « Appareils et machines à représentation », 1988, p. 51-75.
- GUÉGAN, Bertrand et MÉGRET, J. [sic], « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, n° 19, 15 septembre 1930, p. 9-18.
- HILLEN, Sabine Madeleine, « La main coupée... ou la forme d'un récit bref chez Nerval, Maupassant et Schwob », *Revue romane*, vol. 29, n° 1, 1994, p. 71-81.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le Livre de poche, coll. Références, 2004.
- IRESON, John Clifford, *L'œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Nizet, 1962.
- JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, coll. Perspectives littéraires, 2002.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Jean Lorrain et le corps sans tête : la peur comme frisson esthétique », *Le Frisson esthétique*, n° 1, été 2006, p. 50-55.
- JURT, Joseph, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires. L'exemple du Symbolisme », *Néophilologus*, vol. LXX, n° 1, janv. 1986, p. 20-33.
- KARÁTSON, André, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Remy de Gourmont) », dans HENRY, Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Méridiens / Klincksieck, 1989, p. 103-117.
- KNOWLES, Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890 (1934)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1978.
- LAISNEY, Vincent, « “On a touché au Poète” », dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (éd.), *Querelles et invectives*, Dixième Colloque des Invalides, 1^{er} décembre 2006, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 9-31.
- —, « De l'amitié littéraire à la sociabilité cénaculaire. Mallarmé et les “Mardis” de la rue de Rome », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain Fournier*, n° 117, « Amitié et création littéraire », Actes du colloque international de Bourges, 24-25 mars 2006, 1^{er} semestre 2007, p. 57-75.
- LETHÈVE, Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Armand Colin, 1959.
- LUCBERT, Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- LUCET, Sophie, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-IV, hiver 1996-1997.
- MAITRON, Jean, *Le Mouvement anarchiste en France*, t. I, *Des origines à 1914* (1975), Gallimard, coll. Tel, 1992.
- MALAIS, Nicolas, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La Littérature Maldoror*, Actes du Septième Colloque international sur Lautréamont, *Cahiers Lautréamont*, n^{os} LXXI-LXXII, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 97-104.
- MARCHAL, Bertrand (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998.
- —, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans MARCHAL, Bertrand et STEINMETZ, Jean-Luc (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 13-23 août 1997, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1999, p. 279-294.
- —, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Corti, 1988.
- —, *Lire le Symbolisme*, Dunod, 1993.
- —, *Salomé : entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Corti, coll. Les Essais, 2005.

- MATHEWS, Patricia Townley, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1986.
- MERCIER, Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, t. I, *Le Symbolisme français*, Nizet, 1969.
- MICHAUD, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995.
- —, *Message poétique du symbolisme. L'aventure poétique, la révolution poétique, l'univers poétique, la doctrine symboliste*, Nizet, 1947.
- MONDOR, Henri, *Précocité de Valéry*, Gallimard, 1957.
- MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2005.
- NOIRAY, Jacques, « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.
- —, *L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal*, Belin, coll. Lettres SUP, 1999.
- —, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II, *Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam*, Corti, 1982.
- *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n°s 19-20, « Hommage à Rachilde », 4 avril 1983.
- ORIOL, Philippe, « La Fondation du *Mercur* de France. Documents nouveaux », *Au Balcon, 1871-1914*, n° 6, juin 1995, p. 184-188.
- PALACIO, Jean de, *Configurations décadentes*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, n° 33, 2007.
- —, *Figures et formes de la décadence*, deuxième série, Séguier, 2000.
- —, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994.
- —, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, 2003.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* (1977), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966.

- RAITT, A. W. [sic], *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste* (1965), 2^e édition, Corti, 1986.
- REWALD, John, *Le Post-Impressionnisme. De van Gogh à Gauguin* (1956), trad. fr., Albin-Michel / Hachette Littérature, coll. Pluriel, 2004.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, coll. Pierres vives, 1961.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957.
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé* (1957), Gallimard, 1977.
- SCHUH, Julien, « Les dîners de la *Plume* », *Romantisme*, n° 137, 2007/3, p. 79-101.
- —, « Marcel Schwob et Alfred Jarry. Des difficultés de la synthèse », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Colloque international « D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun », 13-20 août 2005, Cerisy-la-Salle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 113-125.
- SILVE, Édith, « Les Premières heures du *Mercure de France* », *La Revue des revues*, n° 3, printemps 1987, p. 12-17.
- —, « Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du *Mercure de France* », *La Revue des revues*, n° 2, novembre 1986, p. 13-16.
- STEAD, Évanghelia, « “Arachné” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », dans BERG, Christian et VADÉ, Yves (dir.), *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. Essais, 2002, p. 79-101.
- —, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, 2004.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.
- STERNHELL, Zeev, « La modernité et ses ennemis : de la révolte contre les Lumières au rejet de la démocratie », dans STERNHELL, Zeev (éd.), *L'Éternel retour. Contre la démocratie, l'idéologie de la décadence*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994, p. 9-37.
- TILLIER, Bernard, « Gourmont, le primitif aux “ymages” », iconographie choisie par MALAIS, Nicolas, *Histoires littéraires*, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 87-113.

- UITTI, Karl D., *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Université de Princeton / PUF, 1962.
- VADÉ, Yves, « Le Sphinx et la chimère », *Romantisme*, n° 15, « Mythes, rêves, fantasmes », 1977, p. 2-17 et *Romantisme*, n° 16, « Autour de l'âge d'or », 1977, p. 71-81.
- VAILLANT, Alain et TÉROUANNE, Éric, « Le roman au XIX^e siècle ou la littérature-livre », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, « Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle : formes, rythmes, usages », 1999 / 2, p. 15-34.
- VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhaliennne et romantique, 2005.
- VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, « La Correspondance Maeterlinck-Huret », dans GUYAUX, André (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Colloque de la Sorbonne, p. 149-184.
- VAN DER MEULEN, Christiaan Johannes Cornelis, *L'Idéalisme de Villiers de L'Isle-Adam*, Amsterdam, H. J. Paris, 1925.
- VÉRILHAC, Yoan, « Participer directement aux joies de la vie littéraire : Remy de Gourmont et les petites revues », dans GILLYBOEUF, Thierry et BOIS, Bernard (dir.), *Cahier de l'Herne. Remy de Gourmont*, Éditions de l'Herne, 2003, p. 261-273.
- YAOUANQ, Émilie, « Le dévoiement de la narration dans quelques contes de Marcel Schwob et de Henri de Régnier », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Colloque international « D'un siècle à l'autre : retour à Marcel Schwob et à Claude Cahun », 13-20 août 2005, Cerisy-la-Salle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 143-153.

2. Ouvrages et articles contemporains.

a. Littérature.

- AURIER, Albert, « Irénée », *Essais d'art libre*, novembre 1892, p. 158-200.
- BARRÈS, Maurice, *Romans et voyages*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I-II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976.

- BEAUBOURG, Maurice, *L'Image*, Ollendorff, 1894.
- BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), Mercure de France, 1895.
- BLOY, Léon, *Journal*, t. I, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.
- —, *Le Désespéré* (1886), Nouvelle Librairie A. Soirat, 1887.
- —, *Le Mendiant ingrat*, Deman, 1898.
- CARADEC, François (éd.), *Rodolphe Töpffer*, Pierre Horay, 1975.
- CHILRA, Jean de [RACHILDE], *L'Heure sexuelle* (1898), Mercure de France, quinzième édition, s.d.
- —, *La Princesse des ténèbres*, Calmann Lévy, 1896.
- COPPÉE, François, *Théâtre*, t. I, Lemerre, 1892.
- CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Glady, 1873.
- DARIEN, Georges, *Le Voleur*, Stock, 1898.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, « Le Serment des petits hommes », dans *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, Aux Bureaux d'abonnement et de vente, 1855, p. 109-112, 113-115, 125-128 et 133-135.
- DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés* (1888), GF Flammarion, 2001.
- ELSKAMP, Max, *Œuvres complètes*, Seghers, 1967.
- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Charpentier, 1877.
- GENAUX, Raymond, « Vers la nuit », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, dimanche 25 juin 1893, p. 2.
- GOURMONT, Remy de, « Histoire tragique de la princesse Phénissa », *Le Mercure de France*, n° 47, novembre 1893, p. 193-215.
- —, *Histoires magiques*, Mercure de France, 1894.
- —, *Le Château Singulier* (1894), Contre-Moule, 1989.
- —, *Le Château Singulier*, Mercure de France, 1894.
- —, *Le Pèlerin du silence* (1896), quinzième édition, Mercure de France, s.d.
- —, *Lilith* (1892), Mercure de France, 1906.
- —, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n^{os} 8-9, septembre-octobre 1892, p. 49-147.
- —, *Proses moroses*, Mercure de France, 1894.

- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, t. IV, *Poésies*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours* (1884), GF-Flammarion, 1978.
- KAHN, Gustave, *Le Conte de l'Or et du Silence*, Mercure de France, 1898.
- —, *Le Livre d'Images*, Mercure de France, 1897.
- —, *Premiers Poèmes*, Mercure de France, 1897.
- LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes* (1885), Gallimard, coll. Poésie, 1979.
- LAUTRÉAMONT, Comte de [DUCASSE, Isidore], *Les Chants de Maldoror* (1874), Genonceaux, 1890.
- LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, *Poèmes antiques*, Ducloux, 1852.
- LORMEL, Louis, « Paysages d'âmes : Rêve — Le Forêt vivante. », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 3.
- LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, Charpentier, 1895.
- LOTI, Pierre, *Le Livre de la pitié et de la mort*, Calmann-Lévy, 1891.
- LOUÏS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, Mercure de France, 1894.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Éditions Labor, 1998.
- —, *Théâtre*, t. III, Bruxelles, Lacomblez, 1905.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, t. IX, Gallimard, 1983.
- —, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, coll. folio classique, 1995.
- —, *Œuvres complètes*, t. I-II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003.
- —, *Vers et prose*, Perrin, 1893.
- MAUPASSANT, Guy de, *Contes du jour et de la nuit*, Marpon et Flammarion, 1885.
- MENDÈS, Catulle, *Gog, roman contemporain*, t. I-II, Charpentier, 1896.
- NERVAL, Gérard de, *Contes et facéties*, Giraud et Dagneau, 1852.
- —, *Le Rêve et la Vie*, Lecou, 1855.
- —, *Voyage en Orient* (1851), Gallimard, coll. folio classique, 1998.
- PÉLADAN, Joséphin, *Babylone*, Chamuel, 1895.
- POE, Edgar A., *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- RÉGNIER, Henri de, *La Canne de jaspe*, Mercure de France, 1897.
- RETTÉ, Adolphe, *Thulé des brumes*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1891.

- RICHEPIN, Jean, *Les Blasphèmes* (1884), Fasquelle, 1916.
- RIMBAUD, Arthur, *Les Illuminations*, Publications de *La Vogue*, 1886.
- —, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, coll. Poésie, 1984.
- SAINT-POL-ROUX, « *Les Reposoirs de la Procession : le Sexe des Âmes* », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 1-2, janvier-février 1894, p. 17-20.
- —, *La Dame à la faux*, Mercure de France, 1899.
- —, *Les Personnages de l'individu* (1893), dans *Le Tragique dans l'Homme*, t. I, *Monodrames*, Mortemart, Rougerie, 1983.
- —, *Les Reposoirs de la Procession*, t. I, Mercure de France, 1893.
- —, *Les Reposoirs de la procession*, t. I, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997.
- —, *Les Reposoirs de la Procession*, t. III, *Les Féeries intérieures* (1907), Mortemart, Rougerie, 1981.
- SCHURÉ, Édouard, *Les Grandes Légendes de France* (1892), Perrin, 1908.
- SCHWOB, Marcel, *Chroniques*, Bernouard, 1928.
- —, *Cœur double*, Ollendorff, 1891.
- —, *Œuvres*, Les Belles Lettres, 2002.
- VALÉRY, Paul, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *La Nouvelle revue*, t. 95, 15 août 1895, p. 742-770.
- —, *Cahiers. 1894-1914*, t. I et VIII, Gallimard, 1987 et 2001.
- —, *Œuvres*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Les Trois Premiers Contes. Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, édition critique par E. Drougard, t. II, *Sources – Évolution du texte*, Alger, Publications de la Faculté des lettres d'Alger, 1931.
- —, *Œuvres complètes*, t. I-II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1986.
- WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris / Londres, Librairie de l'Art indépendant / Elkin Mathews et John Lane, 1893.

b. Critique littéraire et linguistique.

- « Avis important », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 4.
- « Note de la Direction », *La Plume*, n° 47, « Numéro exceptionnel consacré à l'«Éthique» de Maurice Barrès », 1^{er} avril 1891, p. 119-121.
- « Notes et Échos », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°s 9-10, septembre-octobre 1894, p. 160.
- « Notes et Échos », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°s 3-4, mars-avril 1894, p. 64.
- « Notes et échos », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 3.
- « Résultats du Congrès des Poètes », *La Plume*, n° 163, 1^{er} février 1896, p. 67.
- ALBERT, Henri, « Journaux et revues », *Le Mercure de France*, n° 53, mai 1894, p. 87-92.
- BARRÈS, Maurice, « Jean Moréas, Symboliste », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 7-8 et 13.
- BONNAMOUR, Georges, « La Jeunesse littéraire : À propos de récents manifestes », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 160-166.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), t. I, Plon, 1920.
- BRANDIMBOURG, Georges, « L'Avenir littéraire : Les Hommes d'aujourd'hui. Directeur : Alfred Vallette », *Le Courrier Français*, 2 octobre 1892 ; repris dans *Au Balcon, 1871-1914*, n° 6, juin 1995, p. 164-166.
- BRÉAL, Michel, « L'histoire des mots », *Revue des Deux Mondes*, juillet-août 1887, p. 187-212.
- —, *Essai de sémantique (science des significations)*, Hachette, 1897.
- BRIEU, Jacques, « De l'individualisme », *L'Art littéraire*, première série, n° 5, avril 1893, p. 17-18.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1891, p. 681-692.
- —, « Symbolistes et décadens [sic] », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1888, p. 213-226.
- *Catalogue des publications du Mercure de France*, Mercure de France, 1899.

- COULON, François, « Notes à propos de la Vérité dans le Drame symbolique », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 1-2.
- COUTURAT, Gaston et Jules, « Le Fiasco symboliste », *La Revue indépendante*, n° 57, juillet 1891, p. 1-28.
- CREMNITZ, Maurice, s.t. [sur la « quatrième exposition des peintres symbolistes et impressionnistes »], *L'Art littéraire*, première série, n° 5, avril 1893, p. 19.
- DELAROCHE, Achille, « Les annales du Symbolisme », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 14-20.
- DUMUR, Louis, « Édouard Dubus », *Le Mercure de France*, n° 68, août 1895, p. 133-154.
- FARGUE, Léon-Paul, « Peinture (chez Le Barc de Boutteville) », *L'Art littéraire*, première série, n° 13, décembre 1893, p. 49-50.
- FRANCE, Anatole, « La Poésie Nouvelle : Jean Moréas », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, p. 1-4.
- FRANCE, Anatole, *La Vie littéraire*, deuxième, troisième et quatrième séries (1890-1892), Calmann-Lévy, s.d.
- GHIL, René, « Du Pèlerin passionné », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 145-152.
- GOURMONT, Remy de, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », *Le Mercure de France*, n° 51, mars 1894, p. 193-202.
- —, « La littérature "Maldoror" », *Le Mercure de France*, n° 14, février 1891, p. 97-102.
- —, « Le Banquet du 2 février », *Le Mercure de France*, n° 15, mars 1891, p. 189-191.
- —, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam (Pages inédites ; — "Le Vieux de la Montagne" ; — L'Art idéaliste) », *Le Mercure de France*, n° 8, août 1890, p. 257-266.
- —, « Sur la Hiérarchie intellectuelle », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 251.
- —, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1899.
- —, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893.
- —, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900.
- —, *Le II^e Livre des masques*, Mercure de France, 1898.

- —, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1896.
- —, *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Édition de la revue biblio-iconographique, 1900.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891.
- JEANNIN, Henri, « La Candidature Pétomane », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 2-3.
- KAHN, Gustave, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- KRYSINSKA, Marie, « Tribune libre — De la nouvelle école : À propos de l'article de M. Anatole France dans le *Temps* sur M. Jean Moréas », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 265-267.
- L. C., Ch., « Un Ennemi du Peuple », *L'Art littéraire*, première série, n° 13, décembre 1893, p. 51-52.
- *La Décadence artistique et littéraire*, n° 1, 1^{er} octobre 1886.
- LORMEL, Louis, « Colloque préliminaire », *L'Art littéraire*, première série, n° 1, octobre 1892, p. 1.
- —, « L'Art et l'Anarchisme », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°s 3-4, mars-avril 1894, p. 33-35.
- LUREAU, Jean, « Contre-Enquête sur l'Évolution littéraire », *La Revue blanche*, série belge, t. II, série 3, n° 14, mai 1891, p. 71-87.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Symphonie littéraire : Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore de Banville », *L'Artiste*, 1^{er} février 1865, p. 57-58.
- MAZEL, Henri, « L'aristocratie », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 247-248.
- MOCKEL, Albert, *Esthétique du Symbolisme. Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
- MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme. Manifeste », *Figaro*, 18 septembre 1886 ; repris dans *Les Premières armes du Symbolisme*, Vanier, 1889, p. 31-39.
- MORICE, Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889.

- MUHLFELD, Lucien, « Sur la clarté », *La Revue blanche*, n° 75, 15 juillet 1896, p. 73-82.
- PICA, Vittorio, « Les Modernes Byzantins : Stéphane Mallarmé », *La Revue indépendante*, n° 52, février 1891, p. 173-215 et n° 53, mars 1891, p. 315-360.
- PLOWERT, Jacques [ADAM, Paul, éd.], *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Vanier, 1888.
- RETTÉ, Adolphe, « Le Décadent », *La Plume*, n° 169, 1^{er} mai 1896, p. 272-277.
- ROINARD, Paul-Napoléon (éd.), *Portraits du prochain siècle*, t. I, *Poètes et Prosateurs*, Edmond Girard, 1894.
- SAINT ANTOINE, « Qu'est-ce que l'Aristocratie ? », *La Plume*, n° 124, « L'Aristocratie », 15 juin 1894, p. 248-249.
- SAINT-POL-ROUX, « De l'Art Magnifique », *Le Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 97-104.
- —, « La Gent irritable. La Trêve », *Le Mercure de France*, n° 22, octobre 1891, p. 193-196.
- —, « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », *Le Mercure de France*, n° 14, février 1891, p. 113-120.
- SOUZA, Robert de, *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental*, Mercure de France, 1899.
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1911), Gallimard, coll. Tel, 2006.
- TINAN, Jean de, « Chronique du règne de Félix Faure (juin, juillet, août) », *Le Centaure*, vol. II, 1896, p. 119-156.
- VALÉRY, Paul, « Méthodes », *Le Mercure de France*, n° 97, janvier 1898, p. 254-260.
- VALLETTE, Alfred, « Enquête sur l'Évolution littéraire », *Le Mercure de France*, n° 22, octobre 1891, p. 236-239.
- —, Alfred, « Journaux et revues », *Le Mercure de France*, n° 35, novembre 1892, p. 275-276.
- VANOR, Georges, *L'Art Symboliste*, Vanier, 1889.

- VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits* (1884), nouvelle édition ornée de six portraits par Luque, Vanier, 1888.
- VIELÉ-GRIFFIN, Francis, « La Phonographie », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, p. 95-98.
- —, « Le Banquet d’hier », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11, février 1891, p. 58-62.
- VIELLARD, Fabien, « Paul Gauguin », *L’Art littéraire*, première série, n° 13, décembre 1893, p. 51.
- VISAN, Tancrede de, *L’Attitude du Lyrisme contemporain*, Mercure de France, 1911.
- WYZEWA, Teodor de, *Nos Maîtres, études et portraits littéraires*, Perrin, 1895.

c. Critique théâtrale.

- BOUCHOR, Maurice, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *La Revue bleue*, t. XLV, 28 juin 1890, p. 802-808.
- COOLUS, Romain, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, t. XI, n° 85, 15 décembre 1896, p. 568-571.
- DAVENAY, G. [sic], « La Journée de Sarah Bernhardt », *Figaro*, 9 décembre 1896, p. 2.
- FONTAINAS, André, « Réflexions au sujet du Théâtre », *La Société Nouvelle*, n° 104, août 1893, p. 230-233.
- FRANC-NOHAIN, « La mystique des marionnettes », *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1933, p. 1-2.
- HURET, Jules, « Courrier des théâtres », *Figaro*, 10 décembre 1896, p. 4-5.
- LUGNÉ-POE, A.-F., « À propos de “l’inutilité du théâtre au théâtre” », *Le Mercure de France*, n° 82, octobre 1896, p. 90-98.
- —, « Sur les soirées de “l’Œuvre” », *La Plume*, n° 105, 1^{er} septembre 1893, p. 379-380.
- MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours*, deuxième édition revue et corrigée, Michel Lévy, 1862.
- MARGUERITTE, Paul, *Le Petit théâtre (théâtre de marionnette)*, Librairie illustrée, 1888.
- MAUCLAIR, Camille, « Notes sur un essai de Dramaturgie symbolique », *La Revue indépendante*, mars 1892, p. 305-317.

- —, « Peer Gynt », *La Revue encyclopédique*, n° 168, 21 novembre 1896, p. 819.
- QUILLARD, Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 180-183.
- REMACLE, Adrien, « Petit Théâtre », *Le Mercure de France*, n° 28, avril 1892, p. 355-356 .ROINARD, Paul-Napoléon, « La Cantique des cantiques de Salomon », *Le Livre d'Art*, Programme de la première représentation de la saison 1891-1892 du Théâtre d'Art, 10-11 décembre 1891, p. 4-6 ; reprint *L'Étoile-Absinthe*, n°s 97-100, 2003.
- SAINT VEL, U. [sic], « Le théâtre symboliste, Shakespeare et les Marionnettes », *Revue d'art dramatique*, décembre 1888, p. 288-290.

d. Critique artistique.

- AURIER, G.-Albert, « Les Isolés : Vincent Van Gogh », *Le Mercure de France*, n° 1, janvier 1890, p. 24-29.
- —, « Monticelli ; Paul Gauguin », *La Revue indépendante*, n° 53, mars 1891, p. 418-419.
- —, *Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893.
- —, *Textes critiques, 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, ENSBA, 1995.
- BERNARD, Émile, « De l'Art naïf et de l'Art savant », *Le Mercure de France*, n° 64, avril 1895, p. 89-91.
- —, « Lettre ouverte à M. Camille Mauclair », *Le Mercure de France*, n° 66, juin 1895, p. 332-339.
- BOUYER, Raymond, « Causons peinture... », *L'Ermitage*, cinquième année, n° 9, septembre 1894, p. 186-190.
- DUMUR, Louis, « G.-Albert Aurier et l'Évolution Idéaliste », *Le Mercure de France*, n° 44, août 1893, p. 289-297.
- GOURMONT, Remy de, « Les Dieux méchants », *Le Journal*, 8 octobre 1892, p. 1-2 .
- —, « Choses d'Art », *Le Mercure de France*, n° 35, novembre 1892, p. 282.
- L'IMAGIER [GOURMONT, Remy de et AURIER, G-Albert], « Livret de l'Imagier », *Le Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 168-171 ; n° 27, mars 1892, p. 263-265 ; n° 31, juillet 1892, p. 257-259 ; n° 36, décembre 1892, p. 363-364.

- LECLERCQ, Julien, « La Lutte pour les Peintres », *Le Mercure de France*, n° 59, novembre 1894, p. 254-271.
- —, « Sur la Peinture (de Bruxelles à Paris) », *Le Mercure de France*, n° 53, mai 1894, p. 71-77.
- MAUCLAIR, Camille, « Armand Point », *Le Mercure de France*, n° 48, décembre 1893, p. 331-336.
- —, « Expositions récentes », *Le Mercure de France*, n° 51, mars 1894, p. 266-271.
- —, « Lettre sur la peinture », *Le Mercure de France*, n° 55, juillet 1894, p. 270-275.
- —, « Les Salons de 1894 », *Le Mercure de France*, n° 54, juin 1894, p. 157-162.
- MERKI, Charles, « Apologie pour la Peinture », *Le Mercure de France*, n° 42, juin 1893, p. 139-153.
- MORICE, Charles, « Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, n° 48, décembre 1893, p. 289-300.
- —, « Salons et Salonnets », *Le Mercure de France*, n° 49, janvier 1894, p. 62-70.
- RAMBOSSON, Yvanhoé, « Exposition des Peintres Néo-Impressionnistes », *Le Mercure de France*, n° 37, janvier 1893, p. 69-70.
- —, « Exposition des Portraits du prochain siècle », *Le Mercure de France*, n° 46, octobre 1893, p. 172.
- —, « Le Mois Artistique : Exposition Meissonier. Les Indépendants. Les Peintres-Graveurs », *Le Mercure de France*, n° 41, mai 1893, p. 74-78.
- —, « Le Mois Artistique : Quatrième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes. — Au Panthéon », *Le Mercure de France*, n° 40, avril 1893, p. 367-370.
- ROINARD, Paul-Napoléon, « Les Portraits du vingtième siècle. Exposition racontée par son organisateur », *Revue encyclopédique*, n° 71, 15 novembre 1893, p. 642-647.
- VERHAEREN, Émile, *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musées de la littérature, coll. Archives du futur, 1997.

e. Souvenirs.

- FARGUE, Léon-Paul, *Portrait de famille*, J.-B. Janin, 1947.

- FONTAINAS, André, *Mes Souvenirs du Symbolisme* (1928), Bruxelles, Éditions Labor, coll. Archives du Futur, 1991.
- GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires*, quatrième série, *Souvenirs du Symbolisme et autres études* (1912), dixième édition, Mercure de France, 1927.
- GUICHES, Gustave, *Le Banquet*, Spes, 1926.
- LUGNÉ-POE, A.-F., *La Parade*, t. II, *Acrobaties*, Gallimard, 1931.
- MAUCLAIR, Camille, *Mallarmé chez lui*, Grasset, 1935.
- —, *Servitude et grandeur littéraires*, Ollendorff, 1922.
- RAYNAUD, Ernest, *En Marge de La Mêlée Symboliste*, Mercure de France, 1936.
- —, *La Mêlée symboliste (1870-1910). Portraits et souvenirs* (1918, 1920 et 1922), Nizet, 1971.

f. Ésotérisme et religion.

- DUBUS, Édouard, « Le Serpent de la Genèse », *Le Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 142-146.
- FECHNER, Gustav Theodor, *Anatomie comparée des anges, suivi de Sur la Danse* (1825), trad. fr., Éditions de l'Éclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997.
- FLAMMARION, Camille, *Lumen* (1872), Marpon et Flammarion, 1887.
- GOURMONT, Remy de, « Le Miracle de Théophile. Notice », *L'Ymagier*, n° 5, octobre 1895, p. 7-15.
- GUAÏTA, Stanislas de, « Les Mystères de la Solitude », *L'Initiation*, deuxième année, n° 5, février 1890, p. 101-125.
- —, *Au Seuil du mystère*, Carré, 1890.
- —, *La Clef de la Magie noire*, Chamuel, 1897.
- —, *Le Temple de Satan* (1891), Durville, 1915.
- HEROLD, A.-Ferdinand (trad.), *L'Upanishad du Grand Aranyaka*, Librairie de l'Art Indépendant, 1894.
- *L'Initiation*, Revue philosophique indépendante des Hautes Études, n° 4, janvier 1890.
- LÉVI, Eliphas [CONSTANT, Alphonse-Louis], *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000.

- PAPUS [ENCAUSSE, Gérard], *Traité élémentaire de sciences occultes* (1888), 5^e édition, Chamuel, 1898.
- PAULHAN, François, *Le Nouveau Mysticisme*, Félix Alcan, 1891.
- POISSON, Albert (trad.), *Cinq Traités d'alchimie*, Chacornac, 1890.
- —, *Théories et symboles des alchimistes*, Chacornac, 1891.
- RENAN, Ernest, *Histoire des origines du christianisme*, t. IV, *L'Antechrist*, Calmann-Lévy, 1875.
- RUYSBROECK L'ADMIRABLE, *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Lacomblez, 1891.
- SCHURÉ, Édouard, *Les Grands Initiés, Esquisse de l'histoire secrète des religions* (1889), Perrin, 1924.
- SINISTRARI D'AMENO, Louis-Marie, *De la Démonialité et des animaux incubes et succubes* (1875), seconde édition, trad. Isidore Liseux, Liseux, 1876.
- VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, trad. Abbé J.-B. M. Roze, Rouveyre, 1902.

g. Philosophie, psychologie, sciences.

- ALBERT, Henri, « Friedrich Nietzsche », *Le Mercure de France*, n° 37, janvier 1893, p. 46-64.
- CHABANEIX, Paul, *Essai sur le subconscient dans les œuvres de l'esprit et chez leurs auteurs*, Bordeaux, Cassagnol, 1897.
- DELBCEUF, Joseph, *Le Sommeil et les rêves et autres textes* (1885), Fayard, coll. Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1993.
- DREYFUS, Robert, « La Philosophie du Marteau », *Le Banquet*, n° 3, mai 1892, p. 65-74.
- FLAMMARION, Camille, *Les Étoiles et les curiosités du ciel*, Marpon et Flammarion, 1882.
- HAECKEL, Ernest, *Histoire de la Création des êtres organisés d'après les lois naturelles* (1874), traduit de l'Allemand par le docteur Ch. Letourneau, Schleicher, s.d.
- HALÉVY, Daniel et GREGH, Fernand, « Frédéric Nietzsche », *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 33-35.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Logique de Hégel, traduite pour la première fois et accompagnée d'une introduction et d'un commentaire perpétuel par A. Véra*, deuxième édition revue et corrigée, t. I, Librairie Germer Baillière, 1874.
- MAURY, L.-F.-Alfred, *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, troisième édition revue et considérablement augmentée, Didier, 1865.
- REBELL, Hugues, « Littérature d'actualité », *L'Ermitage*, quatrième année, n° 1, janvier 1893, p. 66-72.
- RIBOT, Théodule, *La Philosophie de Schopenhauer*, Germer Baillière, 1874.
- —, *Maladies de la mémoire* (1881), sixième édition, Félix Alcan, 1889.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818-1844), trad. fr., PUF, coll. Quadrige, 2003.
- TAINE, Hippolyte, *De l'intelligence* (1870), t. II, L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2005.
- THOMSON, Sir William (Lord KELVIN), *Conférences scientifiques et allocutions. Constitution de la matière*, trad. P. Lugol, Gauthier-Villars et fils, 1893.
- WYZEWA, Teodor de, « Frédéric Nietzsche [sic], le dernier métaphysicien », *La Revue bleue*, t. XLVIII, n° 19, 7 novembre 1891, p. 586-592.

D. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES.

1. Réception, interprétation, lecture.

- ADAM Jean-Michel, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », dans REICHLER, Claude (dir.), *L'interprétation des textes*, Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1989, p. 183-222.
- AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. De C.-E. Ruelle revue par Patricia Vanhemelryck, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la Philosophie, 1991.

- BONNET, Gilles, « Silences : Champfleury, pour une poétique de la relecture », dans HILSUM, Mireille (dir.), *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome I, *Tombeaux et testaments, Les Cahiers de marge*, n° 2, Kimé, 2007, p. 81-94.
- BOURDIEU, Pierre et CHARTIER, Roger, « La lecture : une pratique culturelle », dans CHARTIER, Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 217-239.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique* (1991), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001.
- CAVALLO, Guglielmo et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (1995), Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 2001.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. Folio essais, 1990.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1995.
- —, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1998.
- DANTO, Arthur C., « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, t. LXI, 1964, p. 571-584 ; traduit dans LORIES, Danielle (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens / Klincksieck, 1988, p. 183-198.
- DEL LUNGO, Andrea, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle », dans DEL LUNGO, Andrea et LYON-CAEN, Boris (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Essais et savoirs, 2007, p. 5-21
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de minuit, coll. Critique, 1969.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1994.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte* (1962), trad. fr., Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1979.
- —, *Lector in fabula* (1979), trad. fr., Grasset, coll. Le Livre de poche, 1985.
- —, *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), trad. fr., PUF, coll. Quadrige, 2001.

- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1980.
- —, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* (1980), trad. fr., Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2007.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, t. I, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- —, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1969.
- GAILLIARD, Michel, « Le fragment comme genre », *Poétique*, Seuil, n° 120, novembre 1999, p. 387-402.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- —, *Seuils* (1987), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2002.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (1986), trad. fr., Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989.
- GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie* (1977), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale* (1970), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. fr., Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale* (1963), trad. fr., Les Éditions de Minuit, coll. double, 1981.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1974), trad. fr., Gallimard, coll. Tel, 1990.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette, coll. Contours Littéraires, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.
- —, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, coll. U, 2004.
- MOLINO, Jean, « Interpréter », dans REICHLER, Claude (dir.), *L'interprétation des textes*, Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1989, p. 9-52.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Les Éditions de Minuit, 1986.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979.

- —, *Sémiotique de la poésie* (1978), trad. fr., Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989.
- THOUARD, Denis (éd.), *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- ZOBBERMAN, Pierre, « Représentations du littéraire : divisions, révisions et répartitions », dans GARNIER, Xavier et ZOBBERMAN, Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du Texte, 2006, p. 81-96.

2. Histoire littéraire.

- BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, t. III, *Modernités. XIX^e-XX^e siècle*, PUF, coll. Quadrige, 2006.
- DELON, Michel, MÉLONIO, Françoise, MARCHAL, Bertrand, NOIRAY, Jacques et COMPAGNON, Antoine, *La littérature française. Dynamique & histoire*, t. II, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.
- MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le Temps des éditeurs : Du Romantisme à la Belle Époque* (1985), Fayard / Cercle de la Librairie, 1990.
- VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre et RÉGNIER, Philippe, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, deuxième édition actualisée, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

3. Sociologie et littérature.

- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes* (1997), Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2003.
- CHARLES, Christophe, « Le Champ de la production littéraire », dans MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome III, *Le Temps des*

éditeurs : *Du Romantisme à la Belle Époque* (1985), Fayard / Cercle de la Librairie, 1990, p. 137-175.

- DIVOIRE, Fernand, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* (1912), Éditions Mille et une nuits, 2005.
- HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 2005.
- SAPIRO, Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COntEXTES*, n° 2, « L'idéologie en sociologie de la littérature », février 2007, URL : <http://contextes.revues.org/document165.html>.
- VAILLANT, Alain, « Du bon usage du concept de légitimité : notes en marge de l'histoire littéraire du XIX^e siècle », *Lieux littéraires / La Revue*, n° 5, « Sociologie de la littérature : La question de l'illégitime », juin 2002, p. 81-105.

E. OUVRAGES ET ARTICLES DIVERS.

- ALDROVANDI, Ulisse, *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*, Bononiae, s.n., 1642.
- ARISTOTE, *Histoire des animaux*, trad. Jean Tricot, seconde édition, Vrin, 1987.
- BALZAC, Honoré de, *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- BRUNO, Jean, *Marchande d'amour : chez la Rosine*, Pierre Fort, 1897.
- CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdræckh* (1838), trad. Edmond Barthélemy, sixième édition, Mercure de France, s.d. [1904].
- CHARTON, Édouard (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. I, *Voyageurs anciens*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1854-1855.
- CUYPERE, Ludovic de, « Exploring exaptation in language change », *Folia Linguistica Historica*, vol. 26, n°s 1-2, December 2006, p. 13-26.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* (1657-1662), Champion, coll. Classiques, 2004.
- DARMON, Jean-Charles, *Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Klincksieck, 2004.

- DESCARTES, René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, J. Maire, 1637.
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, *Théâtre*, t. I, Renouard, 1812.
- FORTOUL, Hippolyte, *La Danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer*, Labitte, 1842.
- GOULD, Stephen Jay, *La Structure de la théorie de l'évolution* (2002), trad. fr., Gallimard, coll. NRF essais, 2006.
- HUGO, François-Victor (trad.), *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, t. V, *Les Jaloux*, deuxième édition, Pagnerre, 1868.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1865-1890 ; version électronique, Redon.
- LECOUTEUX, Claude, *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, t. II, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982.
- *Les Mille et une Nuits*, trad. Antoine Galland, t. I-III, Furne, 1837.
- *Les Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*, Lyon, Melchior et Gaspar Treschel frères, 1538.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1872 ; version électronique, Redon.
- LYONNET, Henri, *Dictionnaire des comédiens français (Ceux d'hier)*, t. I-II, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912.
- OVIDE, *Les Métamorphoses. Metamorphoseon*, trad. fr., Actes Sud, coll. Thésaurus, 2001.
- POUCHET, Félix-Archimède, *L'univers. Les infiniment grands et les infiniment petits*, deuxième édition, Hachette, 1868.
- RABELAIS, François *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- RAYNAL, Cécile, « L'irrigateur du docteur Éguisier », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 336, 2002, p. 577-598.

- THOMAS D'AQUIN, *La Somme contre les Gentils*, Éditions du Cerf, 1993.
- V. L. [VARLOT, Louis], *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, Varlot Père, 1850.
- VARUSOLTIS [VARLOT, Louis], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.
- VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre* (1864), Le Livre de Poche, 2004.

Nombre de références bibliographiques : 680.

INDEX.

A

ABASTADO, Claude, 8
ADAM, Paul, 34, 38, 80, 81, 337, 343, 464
ALBERT, Henri, 56, 205, 206
AMOSSY, Ruth, 177
ANDRÉ, Ellen, 607
ANGENOT, Marc, 145
ANQUETIL, Antoine, 189
ANTOINE, André, 465, 467
APOLLINAIRE, Guillaume, 7
ARISTOPHANE, 470
ARISTOTE, 190, 260, 450
ARNAUD, Noël, 10, 16, 31, 33, 45, 46, 328, 380, 453, 464, 495, 500, 569, 570
ARON, Paul, 76
ARRIVÉ, Michel, 10, 11, 16, 19, 21, 230, 242, 284, 295, 308, 321, 352, 362, 380, 381, 393, 413, 416, 421, 423, 428, 431, 450, 496, 701, 703
ARTAUD, Antonin, 14, 19
AUDOIN, Philippe, 189
AUGIER, Émile, 465
AUGUSTIN, saint, 96, 217, 383
AURIANT, Alexandre Hadjivassiliou dit, 532
AURIER, G.-Albert, 33-35, 38, 40, 42, 44, 50, 56-63, 96, 125, 153, 163, 282, 283, 337, 342, 367, 405
AURIOL, George, 587
AVRIL, Jane, 18, 539, 704
AZAM, Étienne Eugène, 273

B

BABLET, Denis, 467
BAILLY, Edmond, 184, 192
BAJU, Anatole, 184
BALZAC, Honoré de, 33, 193, 229, 570
BANVILLE, Théodore de, 62, 148
BARBUSSE, Henri, 45
BARINGHEL, Mme, 607
BARRÈS, Maurice, 35-37, 40, 50, 75, 80-82, 85, 92, 201, 202, 440
BARRUCAND, Victor, 464
BARTHÉLEMY, Edmond, 581, 582, 583
BATAILLE, Henry, 464
BAUDELAIRE, Charles, 30, 34, 36, 91-94, 122, 125, 136-138, 140, 144, 148, 199, 200, 210, 237, 241, 487, 509, 512, 537, 538, 541, 543, 570, 571, 573
BAUËR, Henry, 476, 477, 605
BEARDSLEY, Aubrey, 539, 559
BEAUBOURG, Maurice, 126, 464
BEAUMONT, Keith S., 16, 17
BECQUE, Henry, 465
BÉHAR, Henri, 10-13, 18-20, 29, 31, 35, 117, 182, 184, 186, 189, 192-194, 230, 273, 283, 353, 379, 381, 458, 465, 466, 469, 470, 472, 474, 479, 484, 486, 487, 505, 510, 528, 544
BÉNICHOU, Paul, 79
BERG, Christian, 83, 142, 201

BERGSON, Henri, 82, 94, 134, 190, 191, 201, 216-222, 234, 248, 256, 257, 268, 273, 275, 276, 285, 487, 499, 701
BERKELEY, George, 197
BERNARD, Claude, 192
BERNARD, Émile, 49, 59, 61-63, 365, 367
BERNHARDT, Sarah, 605, 607
BERNIER, Georges, 31
BERTRAND, Aloysius, 224
BERTRAND, Jean-Pierre, 80, 127, 148, 164, 507, 579, 587
BESNIER, Patrick, 9, 17-19, 29, 30, 33, 34, 48, 57, 97, 179, 180, 188, 189, 214, 230, 235, 237, 243, 303, 337, 341, 404, 406, 452, 455, 459, 460, 470, 473, 475, 479, 480, 483, 485, 489, 504, 506, 536, 539, 541, 545, 554, 559, 569, 595, 605
BIÉTRY, Roland, 81
BIRON, Michel, 127, 148, 164
BLOY, Léon, 34, 504, 537, 538, 563, 576
BOBILLLOT, Jean-Pierre, 97
BODSON, Guy, 386
BŒHME, Jacob, 159
BOËS, Karl, 148
BOIS, Bernard, 42
BONAPARTE, Napoléon, 477
BONNAMOUR, Georges, 38
BONNARD, Pierre, 51, 56, 59, 480, 518, 539, 559, 560, 704
BONNET, Gilles, 371
BORDILLON, Henri, 13, 17, 46, 52, 57, 215, 282, 284, 328, 364, 380, 517, 519, 521, 526, 532, 539, 544, 569, 570
BOTTICELLI, Sandro, 606
BOUCHE, H. P., 548
BOUCHOR, Maurice, 469, 470
BOULANGER, Georges, 477
BOURDIEU, Pierre, 22, 23, 37, 42, 71, 79, 124, 173, 293
BOURDON, Benjamin, 191
BOURGET, Paul, 146
BOURRELIER, Paul-Henri, 31
BOUYER, Raymond, 62
BRANDIMBOURG, Georges, 44
BRÉAL, Michel, 134, 150, 151, 160, 170
BRETON, André, 7, 14, 19, 51, 584
BRIEU, Jacques, 49, 50
BROTCHIE, Alastair, 376
BRUEGEL L'ANCIEN, Pieter dit, 62
BRUNETIÈRE, Ferdinand, 37, 43, 85, 155
BRUNO, Jean, 510
BURNE-JONES, Edward, 606
BURY, Mariane, 465
BYRON, George Gordon, Lord, 189

C

CAILLARD, Maurice, 43
CAITHNESS, Lady, 193
CARADEC, François, 10, 189, 545
CARLYLE, Thomas, 154, 580-583
CARRIÈRE, Eugène, 61
CARROUGES, Michel, 587
CAVALLO, Guglielmo, 69

CAYLEY, Arthur, 584, 589
 CAZALS, Frédéric-Auguste, 503, 518
 CÉARD, Henry, 464, 465
 CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, 93, 150, 170, 258
 CERTEAU, Michel de, 64, 65, 293, 294
 CERVANTES, Miguel de, 334, 484, 485, 490, 499
 CHABANEIX, Paul, 274
 CHAMBE, Frédéric, 169
 CHAMPION, Pierre, 150
 CHAMPOLLION, Jean-François, 576
 CHARLES, Christophe, 47
 CHARLES, Michel, 23, 24, 72, 333, 370, 374
 CHARTIER, Roger, 47, 69, 75
 CHARTON, Édouard, 220, 221, 289, 442, 447, 451, 452, 456, 701, 703
 CHASSÉ, Charles, 15, 88, 349, 379
 CHASTELEY, M., 607
 CHEVRIER, Alain, 514
 CHOLT, Lady, 607
 CITTI, Pierre, 21, 23, 75, 80, 91, 92, 118, 154, 175, 176, 204, 555
 CLÉOPÂTRE, 574
 COLERIDGE, Samuel Taylor, 30, 189, 228, 502, 538, 554, 570, 572, 573
 COMÈS, Geneviève, 59
 COMPAGNON, Antoine, 77
 CONSTANT, Louis *Voir* LÉVI, Éliphas
 CONYNGHAM, Deborah, 98, 105, 172
 COOLUS, Romain, 477
 COOPER, Fenimore, 188
 COPPÉE, François, 86, 189, 513, 514, 605
 CORBIÈRE, Tristan, 34, 76, 91, 185, 240, 241
 COULON, François, 49
 COURBET, Gustave, 60
 COURRIÈRE, Berthe de, 56, 194, 505
 COUTANCES, Edmond, 43
 COUTURAT, Gaston, 40
 COUTURAT, Jules, 38, 40
 CREMNITZ, Maurice, 51, 52
 CROS, Charles, 34, 97
 CUYPERE, Ludovic de, 373
 CYRANO DE BERGERAC, Savinien, 427, 454, 538, 541, 567, 568, 570
 CYRILLE D'ALEXANDRIE, saint, 96

D

DAILLY, Joseph François, 459, 603
 DANTO, Athur C., 372
 DANVILLE, Gaston, 273, 518
 DARIEN, Georges, 538, 555, 564
 DARMESTETER, Arsène, 150
 DARMON, Jean-Charles, 567
 DARWIN, Charles, 169, 256
 DAVENAY, G., 605
 DAVID, Sylvain-Christian, 53, 56, 66, 254, 306, 315, 317, 318, 390, 398, 511, 513
 DÉCAUDIN, Michel, 31, 37, 41, 44, 75, 90, 384
 DEFOE, Daniel, 187
 DEL LUNGO, Andrea, 136
 DELAROCHE, Achille, 35, 36, 91, 92
 DELBŒUF, Joseph, 273
 DELEUZE, Gilles, 19, 496

DELON, Michel, 76
 DEMOLDER, Eugène, 595
 DENIS, Maurice, 51, 59, 60, 367
 DENISE, Louis, 50
 DESBORDES-VALMORE, Marceline, 91, 537, 538, 541, 545, 554, 555, 557, 558, 561
 DESCARTES, René, 106, 122, 190, 345, 701
 DESCHAMPS, Léon, 43
 DESLANDES, Paulin, 603
 DEUTZ, Simon, 477
 DIAZ, José-Luis, 177
 DIVOIRE, Fernand, 30, 48
 DONATELLO, 500
 DONNAY, Maurice, 462
 DOTTIN-ORSINI, Mireille, 125, 429
 DREYFUS, Robert, 191
 DROUGARD, E., 164
 DUBBELBOER, Marieke, 587
 DUBOIS, Jacques, 127, 148, 164
 DUBUS, Édouard, 61, 184, 383
 DUCASSE, Isidore, comte de Lautréamont, 63, 66, 93, 94, 178, 185, 192, 203, 206, 247, 254, 284, 302, 303, 308, 309, 312, 315, 318, 343, 361, 369, 370, 398, 511, 512, 537, 538, 556, 563, 564, 568-570, 577
 DUCHAMP, Marcel, 7, 19
 DÜRER, Albrecht, 290, 365, 367, 406, 409
 DUFAYS, Jean-Louis, 172
 DUJARDIN, Édouard, 84, 504, 506, 507, 518
 DUMAS fils, Alexandre, 465
 DUMUR, Louis, 61, 184, 518
 DUPAS, Solenn, 241
 DURAND, Pascal, 579, 587
 DURAND-RUEL, Paul, 51, 56, 61

E

Eco, Umberto, 70, 72, 333, 335, 340, 377, 435
 EDISON, Thomas, 98, 356, 702
 EDWARDS, Paul, 16, 18, 19, 57, 190, 200, 201, 228, 230, 270, 278, 289, 313, 314, 376, 384, 387, 395, 408, 436, 441, 517, 518, 522, 525, 529, 587, 702
 ÉGUISIER, Maurice, 356, 357
 EHRICH, Riewert, 580, 581
 ELSKAMP, Max, 34, 80, 185, 343, 380, 504, 518, 538, 539, 545, 546, 548, 549, 559, 704
 ERULI, Brunella, 10, 13, 14, 45, 57, 226, 228, 244, 268, 274, 282, 283, 365, 379, 407, 408, 457, 470, 517, 529, 586
 ESCHYLE, 154
 ESPARBÈS, Georges d', 285

F

FABRE, Jean-Henri-Casimir, 190
 FAGUS, Félicien, 214
 FARGUE, Léon-Paul, 17, 47, 48, 51, 52, 56, 57, 64, 177, 178, 183, 191, 208, 245, 307, 337, 548
 FAURE, Félix, 459
 FAVRE, Yves-Alain, 215, 358, 565
 FECHNER, Gustav Theodor, 248, 267-271, 273
 FELL, Jill, 15, 343, 367, 409, 562
 FÉNÉON, Félix, 36, 80, 337, 441, 504, 518
 FICHTE, Johann Gottlieb, 96, 116

FIEU, Louis, 441
 FILIGER, Charles, 51, 56, 59-63, 67, 180, 229, 238, 268, 269, 277, 288, 290, 296, 328, 367, 530
 FINTER, Helga, 286, 287, 406, 504, 505
 FISH, Stanley, 22, 24, 71
 FISHER, Ben, 15, 91, 487, 540, 554, 571
 FLAMEL, Nicolas, 538, 701
 FLAMMARION, Camille, 230-233, 701
 FLAUBERT, Gustave, 93, 233
 FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, 188, 189, 537, 538, 541, 556
 FOCH, Rutilie, 557
 FONTAINAS, André, 36, 57, 80, 150, 193, 468, 469
 FORBES-ROBERTSON, Eric, 367
 FOROT, Charles, 43
 FORT, Paul, 33, 34, 43, 412, 459, 464
 FORT, Pierre, 64, 503, 504, 510
 FORTH, Christopher E., 191, 192
 FORTOUL, Hippolyte, 58
 FOUCAULT, Michel, 73, 74, 156
 FOULC, Thieri, 180, 441, 442, 453
 FRANCE, Anatole, 35, 37, 38, 43, 322, 469, 470
 FRANCK, Adolphe, 193
 FRANC-NOHAIN, Maurice Legrand dit, 353, 354, 470
 FRÉCHET, Patrick, 48

G

GAILLIARD, Michel, 168, 171
 GALLAND, Antoine, 527, 538, 541, 546, 554
 GAMBONI, Dario, 246
 GARNIER, Jean, 410
 GARNIER, Xavier, 89
 GARY, Émile, 193
 GAUGUIN, Paul, 33, 35, 36, 51, 56, 59-63, 153, 286, 342, 365, 367, 559
 GAUTIER, Théophile, 93, 148, 189, 193
 GAYOT, Paul, 502, 539
 GÉMIER, Firmin, 477, 544
 GENAUX, Raymond, 343, 344
 GENETTE, Gérard, 22, 340
 GENONCEAUX, Léon, 185
 GHÉON, Henri, 480
 GHIL, René, 35, 38, 40, 49, 80, 86, 145, 184
 GIBIER, Paul, 193
 GIDE, André, 36, 49, 80, 93, 164
 GILLYBOEUF, Thierry, 42
 GINISTY, Paul, 544
 GINZBURG, Carlo, 136
 GIRARD, Edmond, 33, 56, 64
 GISPERT, Marie, 57
 GLAUDES, Pierre, 576
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 135, 154, 189, 308, 464
 GONCOURT, Edmond de, 86, 93
 GONCOURT, Jules de, 93
 GORCEIX, Paul, 154
 GOSZTOLA, Matthieu, 64, 193, 217, 280, 303, 364, 498, 569, 573
 GOUEMARE, Sylvain, 150
 GOUJON, Jean-Paul, 64, 208
 GOULD, Stephen Jay, 373
 GOURMONT, Remy de, 9, 18, 19, 30-44, 47-60, 63, 64, 80, 83, 84, 91-97, 115-145, 156, 162-164, 174, 177-180,

183, 184, 194, 195, 200-207, 225, 242, 254, 258, 284, 293, 303-307, 337-339, 342, 343, 346, 351, 365-367, 380, 394, 404-408, 435-441, 454, 458, 464, 480, 487, 543, 544, 557, 574, 594, 702, 703
 GRABBE, Christian Dietrich, 465, 538, 556, 557, 563, 568, 569
 GRANGÉ, Eugène, 603
 GRANIER, Caroline, 55, 117
 GREGH, Fernand, 191
 GRÉGOIRE LE GRAND, saint, 383
 GRIVEL, Charles, 98, 364, 367
 GROUPE μ , 8, 334, 354, 357, 372
 GROUX, Henri de, 59, 60, 367, 438, 703
 GUAÏTA, Stanislas de, 224, 244, 246, 315, 383, 385, 421, 424, 431, 701
 GUÉGAN, Bertrand, 342
 GUICHES, Gustave, 146
 GUYAUX, André, 154

H

HAECKEL, Ernest, 168, 169, 188, 192, 195, 267, 268
 HALÉVY, Daniel, 191
 HARAUCOURT, Edmond, 605
 HARTMANN, Karl Robert Eduard von, 128, 190, 201
 HAUPTMANN, Gerhart, 33, 52, 56, 179, 218, 239
 HÉBERT, Félix, 473
 HÉFLEURON, M. d', 607
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 119, 164, 165, 498
 HEINICH, Nathalie, 77, 81, 84, 118
 HÉLOÉ, marquis d', 607
 HENNIQUE, Léon, 193
 HENRY, Anne, 117
 HENRY, Émile, 55, 199
 HEREDIA, José Maria de, 93, 185, 189, 460
 HEROLD, André-Ferdinand, 36, 314, 464, 518, 581
 HERVÉ, Louis-Auguste-Florimond Ronger dit, 607
 HERVEY DE SAINT-DENYS, Léon d', 245
 HILLEN, Sabine Madeleine, 224
 HIPPOLYTE, saint, 409, 410, 703
 HOMÈRE, 189, 322, 538, 545
 HORACE, 189
 HUGO, François-Victor, 236
 HUGO, Victor, 79, 90, 93, 189, 233, 294, 515
 HURET, Jules, 35-40, 82, 86, 92-96, 132, 144, 154, 212, 606
 HUYSMANS, Joris-Karl, 57, 91, 93, 130, 135, 136, 145-148, 164, 194, 412, 512

I

IBSEN, Henrik, 49, 51, 56, 191, 199, 463, 464, 475, 479
 ILLOUZ, Jean-Nicolas, 553
 IRESON, John Clifford, 552
 ISER, Wolfgang, 72, 335, 339, 340

J

JACOLLIOT, Louis, 193
 JACQUEMIN, Jeanne, 60
 JAKOBSON, Roman, 69
 JAMMES, Francis, 460, 464, 605
 JANET, Pierre, 190, 192, 273

- JARRETY, Michel, 123, 140, 271, 485
- JARRY, Alfred
- « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », 278, 341
 - « De l'inutilité du théâtre au théâtre », 328, 461-471, 581
 - « Être et Vivre », 53, 55, 177, 180, 195-207, 215, 228, 235, 237, 240, 247, 249, 251-255, 284, 292, 301, 312, 316, 317, 382, 384, 392, 394, 486, 495, 498, 519, 526, 562, 586, 591
 - « Filiger », 63, 67, 180, 229, 238, 268, 269, 277, 288, 290, 296, 328, 530
 - « Le Temps dans l'art », 215, 279
 - « Questions de théâtre », 182, 310, 463, 468, 471, 478
 - « Visions actuelles et futures », 226, 246, 302, 395, 398, 410, 455
- Albert Samain, (Souvenirs)*, 44-46, 65, 183-185, 189, 192, 250
- Almanachs du Père Ubu*, 288, 326, 480
- César-Antechrist*, 10, 11, 15, 29, 52-56, 90, 178, 189, 193, 200, 226-229, 235, 236, 242, 247, 252-255, 259, 279-283, 296, 301, 304, 315-319, 324, 341, 343, 360, 362, 373, 379-441, 453, 455, 457-459, 474, 479, 481, 484, 490, 497, 501, 503, 521, 524, 525, 580, 592, 593, 702, 703
- Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, 7, 15, 16, 20, 43, 45, 47, 91, 178, 185, 189, 193, 240, 249, 277, 280, 282, 287, 290, 292-294, 315, 322-324, 367, 369, 371, 376, 385, 417, 428, 458, 483, 487, 503, 534-595
- L'Amour absolu*, 9, 14, 178, 217, 226, 228, 236, 238, 242, 248, 255, 277, 295, 308, 426, 441, 481, 484, 504, 511-515, 517-535, 537, 570, 572, 592, 593
- L'Amour en visites*, 18, 235, 453, 458, 481, 484, 503-518, 521, 522, 534, 544, 546, 592-594
- L'Autre Alceste*, 504
- L'Ymagier*, 13, 19, 55, 56, 59, 63, 194, 225, 296, 328, 341, 365-367, 380, 386, 387, 406-410, 557, 559, 701-703
- La Ballade du vieux marin*, 30, 228, 502, 570-573
- La Dragonne*, 228, 236, 237
- La Revanche de la nuit*, 46, 254, 290, 314, 315, 321
- Le Surmâle, roman moderne*, 97, 178, 229, 242, 267, 273, 300, 371, 434, 505, 544
- Le Vieux de la Montagne*, 220, 289, 433, 441-458, 483, 484, 504, 505, 514, 544
- Les Jours et les Nuits, roman d'un Déserteur*, 12, 178, 220, 227, 235-237, 244, 245, 253-258, 266, 272-298, 304, 321, 334, 400, 433, 450, 453, 456, 457, 480, 481, 484-504, 509, 510, 516, 517, 522, 581, 587, 589, 592, 593
- Les Minutes de sable mémorial*, 5, 7, 8, 14, 15, 29, 45, 46, 52-58, 63, 64, 90, 118, 119, 178, 187-190, 196, 206, 208, 211-216, 219, 223, 224, 227-242, 245-249, 252, 257, 260-263, 282, 286, 289-291, 294-296, 299, 302, 305-314, 318-321, 324, 326, 337-380, 386, 390, 395-403, 406, 410, 431, 434-440, 453, 454, 461, 473-476, 481, 483, 489-492, 495-497, 503-505, 508, 509, 514, 517, 524, 526, 532, 545, 559, 562, 565, 572, 578-580, 583, 585-588, 591-593, 603, 701-703
- Les Silènes*, 556, 557, 568, 569
- Messaline, roman de l'ancienne Rome*, 9, 13, 14, 178, 242, 282, 314, 434, 505
- Ontogénie*, 9, 24, 182-195, 215, 265, 284
- Perhinderion*, 13, 365, 409
- Ubu enchaîné*, 9, 480
- Ubu Roi*, 10, 11, 13, 15, 16, 20, 21, 29, 45, 88, 89, 178, 179, 187, 189, 236, 250, 271, 279, 283, 310, 348, 349, 373, 379-382, 397, 403, 404, 409, 411-414, 421, 432, 434, 452, 458-484, 518, 538, 544, 545, 554-556, 581, 593, 595, 603-607
- JARRY, Charlotte, 554
- JAUSS, Hans Robert, 175, 335
- JEAN DE LA CROIX, saint, 162
- JEAN DES ANGES, 162
- JEAN PAUL, Johann Paul Friedrich Richter dit, 159
- JEANNIN, Henri, 49
- JEHAN-RICTUS *Voir* RANDON, Gabriel
- JENNY, Laurent, 75, 85, 156
- JHOUNEY, Albert, 193
- JONSON, Benjamin, 464
- JULES CÉSAR, 574
- JULIA, Édouard, 45, 47, 399, 400
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David, 500
- JURT, Joseph, 156

K

- KAHN, Gustave, 38, 39, 43, 49, 57, 80, 85, 87, 118, 145, 155, 185, 337, 343, 380, 504, 518, 537, 538, 545, 546, 552, 555-558, 564, 567, 568, 573, 575, 577
- KALANTZIS, Alexia, 57, 118, 367
- KALIDASA, 464
- KANT, Emmanuel, 128, 542
- KARÁTSÓN, André, 117, 119
- KELVIN, Lord *Voir* THOMSON, Sir William
- KEPLER, Johannes, 567
- KEVIL, Hunter, 14, 15, 208, 210, 212, 214, 223, 230, 301, 309, 339, 341, 359, 366, 433, 470, 483
- KNOWLES, Dorothy, 175
- KRAFFT-EBING, Richard von, 134
- KRYSINSKA, Marie, 38, 80
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, 536, 569, 580, 585

L

- LA BRUYÈRE, Jean de, 189
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 167
- LAFORGUE, Jules, 34, 80, 128, 185, 283, 343
- LAISNEY, Vincent, 81, 84
- LAMARTINE, Alphonse de, 79
- LAMBERT-THIBOUST, Pierre Antoine Auguste Thiboust dit, 603
- LANSON, Gustave, 457
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, 465
- LAROUSSE, Pierre, 322, 357
- LAURENTI, Huguette, 217
- LE BARC DE BOUTTEVILLE, Louis, 33, 50, 51, 56, 59, 60
- LE BRUN, Annie, 53, 564
- LE CARDONNEL, Louis, 184
- LE GRECO, Doménikos Theotokópoulos dit, 62
- LE ROY, Grégoire, 80
- LECLERCQ, Julien, 57, 61-63, 184

LECOCQ, Charles, 188
 LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, 185, 189, 200
 LECOUEUX, Claude, 289
 LEFRÈRE, Jean-Jacques, 81, 303
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von, 169, 190, 487
 LEMAITRE, Jules, 43, 169
 LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, 189, 311, 478
 LESTEVEN, Louis, 197
 LETHÈVE, Jacques, 36, 42, 43
 LETOURNEAU, Charles, 188
 LÉVESQUE, Jacques-Henry, 215
 LÉVI, Éliphas, 144, 193, 194, 242, 315, 384, 390, 391, 394, 406, 418-421, 426, 427-429, 701-703
 LHERMITTE, Agnès, 45
 LISEUX, Isidore, 308, 532
 LITTLE TICH, Harry Relph dit, 607
 LITTRÉ, Émile, 150, 211, 399
 LORIES, Danielle, 372
 LORMEL, Louis, 43, 48, 49, 55, 56, 199, 293, 394, 536, 539, 589
 LORRAIN, Jean, 80, 460, 464, 477, 500, 605
 LOTI, Pierre, 287
 LOUVEL, Liliane, 536
 LOUÏS, Pierre, 34, 43, 93, 171, 184, 185, 193
 LUCBERT, Françoise, 43, 56, 153
 LUCET, Sophie, 57, 405, 465, 469, 562
 LUGNÉ-POE, Aurélien Marie Lugné, dit, 64, 186, 434, 452, 458, 462-470, 605, 606
 LULLE, Raymond, 291
 LUQUE, 91
 LUREAU, Jean *Voir* NATANSON, Louis-Alfred
 LUTEMBI, 215
 LYKIARD, Alexis, 525
 LYON-CAEN, Boris, 136
 LYONNET, Henri, 603

M

MACÉ-MONTROUGE, Victoire Macé dite, 459, 603
 MAETERLINCK, Maurice, 34, 80, 96, 153, 154, 161, 185, 464, 470, 475, 516, 538, 540, 548, 566
 MAGNIN, Charles, 469
 MAINGUENEAU, Dominique, 24, 177, 181
 MAITRON, Jean, 199
 MALAIS, Nicolas, 57, 342, 366, 440
 MALLARMÉ, Stéphane, 7, 8, 16, 19, 33, 34, 36, 40, 42, 61, 76, 80-88, 91-97, 100, 106-115, 121-124, 133, 135, 136, 139, 144-154, 157, 169, 170, 179, 184, 185, 212, 261, 291, 337, 358, 369, 380, 412, 457, 469, 471, 472, 480, 485, 502-504, 512-518, 531, 537, 538, 543, 563, 565, 566, 574, 575
 MALLET, Félicia, 606
 MANET, Édouard, 60
 MARCHAL, Bertrand, 7, 76, 80, 95, 106, 108, 109, 111, 112, 121, 122, 133, 144, 148, 170, 412, 457, 471, 472, 502, 516, 531
 MARCO-POLO, 441-451
 MARGUERITTE, Paul, 470
 MARINETTI, Filippo Tommaso, 189
 MARLOWE, Christopher, 464
 MARTIAL, Régine, 464
 MARTIN, Henri-Jean, 47, 75
 MARVIER, Jean, 503

MASACCIO, 62
 MATHEWS, Patricia Townley, 57
 MAUCLAIR, Camille, 57, 61-63, 77, 80, 107, 153, 185, 464, 467, 471
 MAUPASSANT, Guy de, 224
 MAURY, L.-F.-Alfred, 190, 487
 MAZEL, Henri, 43, 64, 83
 MÉGRET, J., 342
 MEISSONIER, Jean-Louis-Ernest, 59, 60
 MÉLONIO, Françoise, 76
 MENDÈS, Catulle, 45, 86, 193, 208, 459, 476, 477, 504, 538, 539, 545, 549, 550, 563, 570, 575, 603, 605
 MERCIER, Alain, 192, 193
 MERKI, Charles, 60, 61
 MICHAUD, Guy, 34, 36, 38, 80, 86, 156, 571
 MICHEL-ANGE, 461
 MIKHAËL, Ephraïm, 34
 MIRBEAU, Octave, 36
 MOCKEL, Albert, 154, 351, 352
 MOLÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, 188, 607
 MONDOR, Henri, 148
 MONTESQUIOU, Robert de, 146
 MORÉAS, Jean, 35-41, 80, 82, 85, 86, 91-93, 118, 155, 337
 MORENO, Marguerite, 518
 MORICE, Charles, 33, 35, 36, 39, 40, 57, 61, 80, 87, 93, 95, 96, 151, 160, 161, 286
 MORISSE, Paul, 184
 MUHLFELD, Lucien, 81, 82
 MULTATULI, 30
 MUNCH, Edvard, 246
 MURAT, Michel, 144
 MURPHY, Patricia, 545
 MUSSET, Alfred de, 514, 607

N

NANCY, Jean-Luc, 167
 NATANSON, Alexandre, 9, 43, 480
 NATANSON, Louis-Alfred, 9, 40
 NATANSON, Thadée, 9, 480, 518, 536
 NAU, Mlle, 607
 NAUDIN, François, 569
 NÉRON, 393-395
 NERVAL, Gérard de, 224, 225, 245, 450, 495, 501
 NIETZSCHE, Friedrich, 190-192, 205, 206
 NION, François de, 38
 NOIRAY, Jacques, 77, 98, 114, 164, 165, 167, 569
 NOVALIS, Friedrich von Hardenberg dit, 168
 Nus, Eugène, 193

O

OCHSNER, Beate, 201
 OFFENBACH, Jacques, 188, 603, 607
 OTTEN, Michel, 154
 OVIDE, 99

P

PALACIO, Jean de, 146, 246, 255, 394, 429, 549
 PAPUS, Gérard Encausse dit, 193, 194, 243, 411, 416, 418-423, 703

PAQUE, Jeanine, 127, 148, 164
 PARIS, Gaston, 150
 PARODI, D.-Alexandre, 605
 PAULHAN, François, 192
 PÉLADAN, Joséphin, 34, 38, 50, 80, 145, 185, 193, 303, 498, 538, 562, 570
 PICA, Vittorio, 40, 82, 83, 507
 PICARD, Michel, 294
 PIERRET, Charles, 704
 PIERROT, Jean, 125, 155, 243, 300, 303, 547, 571
 PIERSSENS, Michel, 81, 303
 PISSARRO, Camille, 59, 62
 PLAN DE CARPIN, Jean de, 447
 PLATON, 69, 96, 300, 422, 455, 475, 542
 PLOTIN, 96, 217
 PLOWERT, Jacques *Voir* ADAM, Paul
 POE, Edgar Allan, 30, 34, 91, 114, 136-141, 193, 261, 515, 537, 543, 568-570, 573
 POINT, Armand, 61, 62
 POISSON, Albert, 283, 291
 POLLIN, Karl, 179
 POLTI, Georges, 193
 PORPHYRE, 193
 POUCHET, Félix-Archimède, 701
 POULET, Georges, 159, 161, 162
 PROUST, Marcel, 81
 PROZOR, Maurice, 459, 463
 PRUDHOMME, Joseph, 477, 490
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre, 61, 62
 PYTHAGORE, 96, 323

Q

QUENEAU, Raymond, 7, 441
 QUILLARD, Pierre, 34, 36, 39, 40, 80, 157, 158, 185, 464, 466, 467, 472, 518
 QUINCEY, Thomas de, 237, 487, 488
 QUINTILIEN, 89

R

RABELAIS, François, 91, 189, 287, 299, 300, 326, 342, 370, 454, 474, 524, 535, 537, 538, 543, 545, 557, 563, 568, 572, 580
 RACHILDE, 10, 33, 34, 57, 66, 184, 230, 236, 351, 459, 464, 480, 487, 489, 518, 537, 538, 545, 563, 570, 574
 RACINE, Jean, 90, 467
 RAIMOND, Michel, 201
 RAITT, A. W., 84, 97, 98, 105, 119, 120, 146, 164, 458, 543, 544
 RAMBAUD, Yveling, 193
 RAMBOSSON, Yvanhoé, 33, 59, 60, 61
 RANDON, Gabriel, 56
 RANSON, Paul, 51
 RAYNAL, Cécile, 357
 RAYNAUD, Ernest, 35, 36, 43, 127, 148, 185
 REBELL, Hugues, 64, 191
 REDON, Odilon, 61, 184, 246
 RÉGIBIER, Philippe, 545
 RÉGNIER, Henri de, 24, 34-36, 39, 49, 80, 92, 93, 155, 184, 185, 193, 343, 504, 518, 538, 540, 547, 548, 564, 566, 573, 577, 578

RÉGNIER, Philippe, 80
 REMACLE, Adrien, 38, 39, 470
 RENAN, Ernest, 394
 RENARD, Jules, 184, 185
 RENOIR, Auguste, 607
 RETTÉ, Adolphe, 81, 124, 146, 456
 REWALD, John, 61
 REYNIERS, François, 454
 RIBOT, Théodule, 128, 190, 192, 201, 273, 276, 277
 RICHARD, Jean-Pierre, 149, 150
 RICHEPIN, Jean, 128
 RIEMANN, Bernhard, 580
 RIFFATERRE, Michael, 374
 RIMBAUD, Arthur, 34, 76, 91, 93, 94, 121, 122, 185, 203, 538, 543, 549, 558
 ROBICHEZ, Jacques, 126, 464, 465, 467, 469, 472, 479
 ROBILLOT, Henri, 465
 ROCA, Paul, 193
 ROCHEGROSSE, Georges-Antoine, 62
 RODENBACH, Georges, 80, 574
 ROINARD, Paul-Napoléon, 33, 34, 56, 92, 412, 413
 RONSARD, Pierre de, 35
 ROPS, Félicien, 36
 ROSNY, J.-H., 185
 ROSTAND, Edmond, 605
 ROUSSEAU, Henri dit le Douanier, 15, 56, 60, 349
 ROUSSEL, Xavier, 51
 RUYSBROECK, 96, 162

S

SAGET, Justin, 194
 SAILLET, Maurice, 46, 245, 441, 488, 504, 511, 518
 SAINMONT, Jean-Hugues, 11, 43, 381, 413, 421, 441
 SAINT ANTOINE, 83
 SAINT VEL, U., 469
 SAINT-POL-ROUX, 34, 40, 42, 49-54, 64, 80, 96, 123, 124, 144, 153, 157-159, 167, 168, 185, 343, 460, 472
 SAMAIN, Albert, 34, 36, 51, 183
 SAPIRO, Gisèle, 178
 SARCEY, Francisque, 43, 477
 SCEPI, Henri, 536
 SCHAEFFER, Jean-Marie, 372, 590
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, 159
 SCHLEGEL, Friedrich, 168
 SCHOLL, Aurélien, 477
 SCHOPENHAUER, Arthur, 92, 96, 116-119, 124, 125, 128, 190, 191, 220, 429, 542
 SCHUH, Julien, 45, 52, 57, 81, 142, 157, 237, 343, 365, 560
 SCHURÉ, Édouard, 36, 229, 547
 SCHWOB, Marcel, 18, 45, 47, 51, 80, 97, 104, 105, 126, 142-144, 150, 160, 161, 169, 171-173, 185, 208, 224, 225, 250-252, 485, 504, 518, 538, 545-548
 SCRIBE, Eugène, 507
 SÉE, Edmond, 464
 SEGUIN, Armand, 367, 559
 SÉGUR, Sophie Rostopchine, comtesse de, 187, 542
 SÉON, Alexandre, 62
 SÉRUSIER, Paul, 51
 SHAKESPEARE, William, 91, 154, 236, 237, 461, 462, 464, 469-471
 SICHEM, Christoffel van, 367, 406

SIDNEY, Phillipe, 468
 SIEBAUER, Jean-Roch, 19
 SIGNAC, Paul, 59, 60
 SIGNORET, Henri, 62, 469, 470
 SILVESTRE, Armand, 459, 460, 477, 603, 605
 SIMÉON LE STYLITE, saint, 205
 SIMON, Yves, 237
 SINEUX, Dominique, 217
 SINISTRARI D'AMENO, Louis-Marie, 308, 532
 SOUDRAKA, roi, 464
 SOUZA, Robert de, 107
 STEAD, Évanghélia, 142, 265, 283, 337, 559
 STEHLIN, Catherine, 190, 222, 275, 487
 STEINMETZ, Jean-Luc, 7, 146, 516
 STERNE, Laurence, 581
 STERNHELL, Zeev, 83
 STEVENSON, Robert-Louis, 171
 STILLMAN, Linda Klieger, 10, 12, 276, 484, 544
 STUART MILL, John, 190, 345
 SWEDENBORG, Emanuel, 570
 SYMONS, Arthur, 57

T

TAILHADE, Laurent, 33-35, 51, 55, 185, 283, 479, 480
 TAINE, Hippolyte, 154, 190, 201, 487
 TÉROUANNE, Éric, 69, 78
 TERRASSE, Claude, 480, 595
 THÉODOSE LE JEUNE, 205
 THEURIET, André, 605
 THIBAUDET, Albert, 82, 108
 THIELLEMENT, Pacôme, 245
 THIERS, Adolphe, 473, 477
 THOMAS D'AQUIN, 239
 THOMSON, Sir William (Lord Kelvin), 192, 583, 584
 THOUARD, Denis, 136
 TILLIER, Bernard, 366, 557, 559
 TINAN, Jean de, 459
 TOLSTOÏ, Léon, 191
 TÖPFFER, Rodolphe, 188, 189
 TORQUEMADA, Tomás de, 477
 TORTAJADA, María, 281
 TOULOUSE-LAUTREC, Henri de, 539, 559, 560, 704
 TOURNEUR, Cyril, 464
 TRACHSEL, Albert, 271
 TRICOT, Jean, 450
 TROVATO, Loredana, 465
 TURNER, Joseph Mallord William, 62

U

UCCELLO, Paolo, 161
 UITTI, Karl D., 117

V

VADÉ, Yves, 142, 429
 VAILLANT, Alain, 22, 23, 69, 77-80, 84, 85, 338, 477
 VAILLANT, Auguste, 198
 VALÉRY, Paul, 18, 43, 80, 93, 122, 123, 140, 141, 148-151, 170, 213, 216, 217, 258, 271, 485, 504, 518, 584

VALLETTE, Alfred, 9, 30, 31, 34, 36, 40, 43, 44, 49, 57-59, 63, 64, 184, 230, 303, 307, 341, 342, 518, 523, 545
 VALLOTTON, Félix, 15, 51, 60
 VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, 154
 VAN DE VELDE, Henry, 704
 VAN DER MEULEN, Christiaan Johannes Cornelis, 164
 VAN GOGH, Vincent, 59, 60, 62, 63, 292
 VAN LERBERGHE, Charles, 80, 185, 464
 VAN RYSELBERGHE, Théo, 559, 704
 VANIER, Léon, 91, 184, 185
 VANOR, Georges, 36, 43, 81, 96, 606, 607
 VARLOT, Louis, 365, 366, 704
 VAUBERLIN, Philippe, 541
 VÉRA, Augusto, 164, 165
 VERHAEREN, Émile, 80, 153, 154, 185, 343, 538, 545, 555, 559, 562, 704
 VÉRILHAC, Yoan, 42, 44
 VERLAINE, Paul, 33, 34, 36, 76, 85, 86, 91-93, 107, 108, 184, 185, 537, 538, 543, 549, 558, 561
 VERNE, Jules, 188, 189, 538, 546, 554, 568, 569, 573, 576
 VIELÉ-GRIFFIN, Francis, 36, 41, 80, 97, 155, 185, 343
 VIELLARD, Fabien, 51
 VIGNIER, Charles, 35, 38, 39
 VIGNY, Alfred de, 34, 91
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, 34, 84, 91-107, 112-115, 119-133, 141, 145-149, 163-166, 172, 180, 185, 201, 253, 258, 298, 458, 472, 477, 521, 530, 543, 544, 570, 574, 592
 VILLON, François, 91
 VINCI, Léonard de, 100, 140, 216, 271, 461
 VIRGILE, 189
 VISAN, Tancrede de, 44, 94
 VOLLARD, Ambroise, 480
 VON MÜNCHOW, Patricia, 557
 VORAGINE, Jacques de, 386
 VRBA, Elizabeth S., 373
 VUILLARD, Édouard, 51

W

WAGNER, Richard, 49, 92, 93, 548
 WATSON, Simon, 525
 WILDE, Oscar, 452
 WOILLEZ, Alix, 554
 Wyss, Johann David, 188
 WYZEWA, Teodor de, 84, 93, 95, 121-123, 169, 191, 192, 412

X

XAU, Fernand, 459

Y

YAOUANQ, Émilie, 547

Z

ZOBERMAN, Pierre, 89
 ZOLA, Émile, 86, 176, 475

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

La complexité des œuvres plastiques de Jarry, nécessitant de nombreux commentaires, et les relations qu'elles entretiennent avec ses textes m'ont conduit à insérer la plupart des illustrations au fil de l'étude. Sauf mention contraire, je suis l'auteur des photographies.

Figure 1. Schéma de la mémoire néo-platonicienne. D'après Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A, Fonds Jacques Doucet, p. 136.

Figure 2. Représentation du monde selon la cosmologie indoue. Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. I, *Voyageurs anciens*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1854, p. 11.

Figure 3. Les lois de l'optique. René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, J. Maire, 1637, p. 47.

Figure 4. La main de gloire. Stanislas de Guaïta, *Le Temple de Satan* (1891), Durville, 1915, p. 203.

Figure 5. Le marionnettiste hypnotiste. Alfred Jarry, lithographie, dans Michel Arrivé (éd.), *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Cercle français du livre et Collège de Pataphysique, 1968, planche 49.

Figure 6. Représentation de l'étoile Algol dans la constellation de Persée. Camille Flammarion, *Les Étoiles et les curiosités du ciel*, Marpon et Flammarion, 1882, p. 86.

Figure 7. Entonnoir du fourmilion. Félix-Archimède Pouchet, *L'univers. Les infiniment grands et les infiniment petits*, deuxième édition, Hachette, 1868, p. 150.

Figure 8. Crâne aux fémurs croisés. Détail de *Jésus sur la croix*, image d'Épinal, dans *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, en face de la page 16.

Figure 9. Le sablier couvre-chef de Chronos. Quatrième figure de Flamel : dissolution de la pierre naissante et fixation du mercure, dans Éliphas Lévi, *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 918.

Figure 10. Haldern et Ablou. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 101.

Figure 11. Le cœur sablier. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 213.

Figure 12. La chouette effraie, le livre-feuille et le crâne. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 117.

Figure 13. Blason des *Minutes de sable mémorial*. Alfred Jarry, gravure sur bois, page de faux-titre des *Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894.

Figure 14. Grand Symbole de Salomon. Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 8.

Figure 15. Couvertures d'Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894¹⁴⁸⁷ ; Remy de Gourmont, *Lilith*, Presses des *Essais d'Art libre*, 1892 ; *Théodat*, Mercure de France, 1893 et *Proses moroses*, Mercure de France, 1894¹⁴⁸⁸.

Figure 16. Une audition du nouveau phonographe Edison. Gravure (détail), *Le Magasin pittoresque*, 1889, p. 149.

Figure 17. Irrigateur égusier. Collection privée.

Figure 18. Détail de pages de titre. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894 ; *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895.

Figure 19. Schéma des analogies des *Minutes de sable mémorial*.

Figure 20. Saint-Pierre-Humanité. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895, après la page 15.

Figure 21. Joseph Sattler, « Hoehste As (Spielkarte) », gravure, dans *Bilder aus dem Bauernkriege*, 1893, planches 12 ; « Die schwartze Einigkeyt », gravure, *idem*, planche 13. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques¹⁴⁸⁹.

Figure 22. A. J. [Alfred Jarry], « César-Antechrist », lithographie à la plume, *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, après la page 126.

¹⁴⁸⁷ Illustration tirée du site internet du Spencer Museum of Art, *Ubu's Almanac : Alfred Jarry and the Graphic Arts*, URL : <http://www.ukans.edu/~sma/almanac/almanac.htm> ; photographie Robert Hickerson.

¹⁴⁸⁸ Illustrations tirées du site internet des Amateurs de Remy de Gourmont, URL : <http://www.remydegourmont.org> ; photographies Christian Buat.

¹⁴⁸⁹ Images reproduites dans Paul Edwards, « *Les Minutes de sable mémorial* et Joseph Sattler : De l'arabesque animiste, modèle du vers, à la cathédrale habitée, modèle du livre », *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 71 ; photographies Thierry Laps.

Figure 23. Le grand symbole kabbalistique du Sohar. Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* (1859), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 381.

Figure 24. Blasons des *Minutes de sable mémorial* et de *César-Antechrist*. Alfred Jarry, gravures sur bois, pages de faux-titre des *Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894 et de *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895.

Figure 25. La croix du calvaire. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page IX.

Figure 26. Le Roi, la Croix et le Héraut. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 184.

Figure 27. Alfred Jarry, jaquette de *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895 ; reproduit dans Bq, p. 93.

Figure 28. Martyre de Saint Hippolyte. *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 123.

Figure 29. Anciennes caricatures huguenotes. *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 135.

Figure 30. Croix-pentagramme de César-Antechrist s'inversant en Orle.

Figure 31. Le plein et le vide. Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes* (1888), 5^e édition, Chamuel, 1898, p. 153.

Figure 32. Schéma récapitulatif de l'action de *César-Antechrist* : le sablier du temps.

Figure 33. L'ermite à la double croix. Alfred Jarry, dessin à la plume, dans Michel Arrivé (éd.), *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Cercle français du livre et Collège de Pataphysique, 1968, planche 36.

Figure 34. Henry de Groux, lithographie, frontispice de Remy de Gourmont, *Hiéroglyphes et autres poèmes*, Mercure de France, 1894¹⁴⁹⁰.

Figure 35. Mappemonde du treizième siècle conservée à la bibliothèque de la cathédrale d'Hereford. Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1855, p. 240.

Figure 36. Mappemonde du treizième siècle conservée à la bibliothèque de la cathédrale d'Hereford. Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1855, p. 241.

¹⁴⁹⁰ Illustrations tirées du site internet des Amateurs de Remy de Gourmont, URL : <http://www.remydegourmont.org> ; photographie Christian Buat.

Figure 37. Henry Van de Velde, couverture pour Max Elskamp, *Salutations, dont d'angéliques*, Bruxelles, Lacomblez, 1893 ; Théo Van Rysselberghe, couverture pour Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893.

Figure 38. Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, lithographie, 1893 ; Pierre Bonnard, *La Revue blanche*, lithographie, 1894.

Figure 39. Charles Pierret, *Saint Cado*, gravure sur bois colorisée au pochoir, Rennes, 1863.

Figure 40. Couverture de V. L. [Louis Varlot], *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, Varlot Père, 1850.

Figure 41. Couverture de Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.

Figure 42. Planche tirée de Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.

Figure 43. Planche tirée de Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859.

TABLE DES MATIÈRES.

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
ABRÉVIATIONS.....	4
INTRODUCTION.....	7
A. Alfred Jarry ou la quête de la virtualité sémantique.....	7
B. État des lieux.....	10
C. Méthodologie : une rhétorique du texte.....	20

PREMIÈRE PARTIE : UNE QUÊTE DE L'ABSOLU.

JARRY DANS LE CHAMP ET L'ESPACE LITTÉRAIRE SYMBOLISTES.

I. ENTRÉE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : JARRY À L'ASSAUT DU SYMBOLISME.....	33
A. Le champ littéraire symboliste.....	34
1. <i>Le triomphe symboliste</i>	34
2. <i>Les débuts d'une crise du mouvement</i>	37
B. Jarry dans la presse.....	41
1. <i>L'effervescence des petites revues</i>	42
2. <i>Premiers pas : le concours de L'Écho de Paris littéraire illustré</i>	45
3. <i>À L'Art littéraire et ailleurs</i>	48
C. Jarry à la place d'Aurier ?.....	57
D. La tactique littéraire.....	64
II. LA CRISE DES MODÈLES HERMÉNEUTIQUES DANS LES ANNÉES 1890.....	69
A. L'espace fictif de la communication littéraire.....	69
1. <i>La littérature comme communication biaisée</i>	69
2. <i>L'espace littéraire et les communautés interprétatives</i>	70
3. <i>Les modèles herméneutiques</i>	72
4. <i>L'espace littéraire du symbolisme</i>	74
B. la création d'une communauté interprétative.....	77
1. <i>La crise de la littérature</i>	77
2. <i>Écrire contre le « public » : l'initiation littéraire</i>	78
3. <i>La théorie avant l'œuvre</i>	85

C. le canon symboliste.....	89
1. <i>La notion de canon : un espace contextuel dynamique</i>	89
2. <i>Le canon du symbolisme des années 1890</i>	90
D. Les conditions de la réception : le modèle herméneutique du symbolisme.....	95
1. <i>Le contact. Villiers de l'Isle-Adam : le phonographe ou la parole orpheline</i>	97
2. <i>L'auteur. Mallarmé : la disparition élocutoire du poète ?</i>	106
3. <i>Le lecteur. Gourmont : l'idéalisme</i>	115
4. <i>Le texte. Huysmans : la synthèse alchimique</i>	145
E. Les schèmes de l'espace littéraire symboliste : la littérature en absolu.....	173
III. LA SYNTHÈSE : SCÉNOGRAPHIE DE L'ŒUVRE DE JARRY.....	177
A. Créer les conditions de son discours.....	177
B. Le choix d'un espace littéraire.....	181
1. <i>Le canon officiel : Albert Samain, (Souvenirs)</i>	183
2. <i>Le canon officieux : Ontogénie</i>	186
C. Être et Vivre.....	195
1. <i>Un texte matrice</i>	195
2. « Être et Vivre ».....	196
3. <i>Analyse</i>	199
D. L'auteur : La quête d'une perspective absolue.....	207
1. <i>Le primat de la vision</i>	208
2. <i>L'absolu mortifère</i>	235
3. <i>La recherche de l'équilibre : une mystique relative</i>	249
E. Le texte : la virtualité.....	259
1. <i>Obscurité et suggestion : l'œuvre comme synthèse</i>	260
2. <i>Virtualité et totalité</i>	265
3. <i>Machines à Décerveler</i>	272
F. Le lecteur : la possession littéraire.....	301
1. <i>Le modèle de la sexualité</i>	302
2. <i>Production et réception</i>	312
G. La violence de la communication littéraire.....	325

DEUXIÈME PARTIE :
RHÉTORIQUES DE L'OBSCURITÉ.
LES MODÈLES TEXTUELS DE JARRY.

I. DÉBUTER : <i>LES MINUTES DE SABLE MÉMORIAL</i>	337
A. Le contexte.....	339
1. <i>Affiliation</i>	342
2. <i>Paratexte</i>	346
3. <i>Thèmes</i>	348
B. Modèles textuels.....	350
1. <i>Une obscurité systématique</i>	351
2. <i>Modèle en réseau</i>	358
C. Le colin-maillard cérébral.....	368
1. <i>L'application du principe de la mémoire-oubli</i>	368
2. <i>Intégrer l'hétérogénéité : l'exaptation</i>	369
3. <i>L'indice</i>	374
D. La pataphysique comme rhétorique.....	375
II. S'APPROPRIER <i>UBU ROI</i>	379
A. <i>César-Antechrist</i> : un écrin occulte pour Ubu.....	379
1. <i>Restructurations : de l'« Acte unique » à l'« Acte prologal »</i>	382
2. <i>César-Antechrist : inscrire Ubu dans un jeu de reflets</i>	403
3. <i>Déplacement du modèle textuel</i>	435
B. <i>Le Vieux de la Montagne</i>	441
1. <i>Abstraction et synthèse</i>	441
2. <i>Une cohérence supérieure</i>	453
3. <i>Scénographie hallucinatoire</i>	455
C. Du livre à la scène : digérer <i>Les Polonais</i>	458
1. <i>Mise en place : « avancer le pion Ubu »</i>	458
2. <i>Intégrer Ubu au théâtre symboliste</i>	460
3. <i>Accepter les surinterprétations</i>	476
III. LE RÉEL ET LE VIRTUEL.....	483
A. <i>Les Jours et les Nuits</i> : réécrire le <i>Quichotte</i>	484
1. <i>Modèle binaire : le rêve et la réalité</i>	486

2. <i>Modèle en réseau : le plan de l'absolu.</i>	490
3. <i>Modèles narratifs.</i>	497
B. <i>L'Amour en visites : Mallarmé au bordel.</i>	503
1. <i>Structurations.</i>	504
2. <i>Transfigurer la réalité.</i>	509
3. <i>Horizons multiples.</i>	511
C. <i>L'Amour absolu : l'enfance de l'art.</i>	517
1. <i>Une inintelligibilité contrôlée : le refus de la linéarité.</i>	519
2. <i>Figures de l'absolu.</i>	526
 IV. <i>GESTES ET OPINIONS DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN.</i>	535
A. <i>Les livres pairs : recontextualisation.</i>	537
1. <i>La notion de parité.</i>	540
2. <i>Cerner le livre à venir.</i>	543
3. <i>Modèles narratifs.</i>	545
4. <i>Une esthétique de la synthèse.</i>	546
5. <i>Permettre le colin-maillard cérébral.</i>	565
6. <i>L'auteur-clinamen.</i>	577
B. <i>Modèles multiples.</i>	579
1. <i>Éloge de la fragmentation.</i>	580
2. <i>Le clinamen : l'œuvre ouverte et impersonnelle.</i>	585
 CONCLUSION : LES FONCTIONS DU COLIN-MAILLARD CÉRÉBRAL.	591
A. <i>Provoquer la suggestion.</i>	591
B. <i>Construire ses œuvres complètes.</i>	592
C. <i>Se repositionner.</i>	593

ANNEXES

ANNEXE I. <i>ICONOGRAPHIE SUPPLÉMENTAIRE.</i>	599
ANNEXE II. <i>ARTICLES NON RÉPERTORIÉS SUR LES REPRÉSENTATIONS D'UBU ROI.</i>	603
A. <i>Armand Silvestre, « Critique Littéraire », Le Journal, 7 septembre 1896, p. 3.</i>	603
B. <i>Raitif de la Bretonne [Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine », Le Journal, 15 décembre 1896, p. 1-2.</i>	605
ANNEXE III. <i>TABLEAU DES PUBLICATIONS DE JARRY.</i>	609

BIBLIOGRAPHIE.....	643
A. Alfred Jarry.....	643
1. <i>Outils bibliographiques</i>	643
2. <i>Éditions de références</i>	644
3. <i>Ouvrages et numéros de revues consacrés à Jarry</i>	646
4. <i>Articles et chapitres d'ouvrages</i>	648
B. Bibliographie des œuvres étudiées.....	651
1. Ontogénie.....	652
2. Cours Bergson.....	652
3. <i>Textes de jeunesse non recueillis du vivant de Jarry</i>	653
4. Les Minutes de sable mémorial.....	654
5. L'Ymagier, Perhinderion.....	656
6. César-Antechrist.....	657
7. Ubu Roi.....	658
8. Les Jours et les Nuits.....	660
9. Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien.....	662
10. L'Amour en visites.....	664
11. L'Amour absolu.....	665
C. L'époque symboliste.....	666
1. <i>Ouvrages et articles critiques</i>	666
2. <i>Ouvrages et articles contemporains</i>	673
D. Ouvrages et articles théoriques.....	686
1. <i>Réception, interprétation, lecture</i>	686
2. <i>Histoire littéraire</i>	689
3. <i>Sociologie et littérature</i>	689
E. Ouvrages et articles divers.....	690
INDEX.....	693
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	701
TABLE DES MATIÈRES.....	705

RÉSUMÉ.

Ce travail part d'une double ambition : permettre d'une part la relecture de l'œuvre de Jarry, souvent interprétée selon des modèles structuralistes ou à la lumière des mouvements littéraires qui lui ont succédé ; proposer d'autre part une réflexion qui permette de construire une histoire dynamique des formes littéraires. Une première partie analyse l'inscription de Jarry dans le champ littéraire de son époque, en définissant la manière dont il s'approprie les outils herméneutiques de la communauté interprétative symboliste à laquelle il s'affilie lors de ses débuts en littérature. Une seconde partie s'intéresse plus particulièrement aux stratégies de programmation de la lecture mises en place dans ses ouvrages. Le « colin-maillard cérébral » est le nom que prend la rhétorique de Jarry, qui établit des dispositifs de diffraction sémantique pour provoquer un effet de suggestivité.

ALFRED JARRY : A CEREBRAL BLIND-MAN'S BUFF. A STUDY IN THE STRATEGIES OF SEMANTIC DIFFRACTION.

This thesis has a two-fold aim. Firstly, to propose a new reading of Jarry's works (in the context of his time and not as seen through the distorting lens of subsequent literary movements, as has all too often been the case). And secondly, to open up new possibilities in the way we understand the dynamic evolution of literary forms. Part One is an analysis of how Jarry sought a position amongst his contemporaries in the literary world at the beginning of his career, by defining how he appropriated the hermeneutic tools of the Symbolists to whom he became affiliated. Part Two focuses on the rhetorical strategies developed in his books. The « cerebral blind-man's buff » is the name Jarry gave to his poetics : he established devices that cause semantic diffraction and hence a greater suggestiveness.

MOTS-CLEFS.

Jarry, Alfred (1873-1907) – Symbolisme – Analyse du discours littéraire – Critique et interprétation – Littérature française : Histoire et critique – Texte, théorie du – Rhétorique

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

ÉCOLE DOCTORALE III – LITTÉRATURES FRANÇAISES ET COMPARÉE.

Université Paris IV-Sorbonne. Maison de la Recherche. 28 rue Serpente, 75006 Paris.