HAL open science

Le système de l'imagination chez Alfred Jarry

Satoshi Sawara

▶ **To cite this version:**

Satoshi Sawara. Le système de l'imagination chez Alfred Jarry. Littératures. Sorbonne Université, 2022. Français. NNT : 2022SORUL028 . tel-04055303

HAL Id: tel-04055303

https://theses.hal.science/tel-04055303

Submitted on 2 Apr 2023

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.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III « Littératures françaises et comparée »
Laboratoire de recherche ED 019

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

Satoshi SAWARA

Le 1 avril 2022

Le système de l'imagination chez Alfred Jarry

Sous la direction de :

M. Bertrand MARCHAL – Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Isabelle KRZYWKOWSKI – Professeur, Université Grenoble-Alpes
M. Bertrand MARCHAL – Professeur émérite, Sorbonne Université
M. Henri SCEPI – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle
M. Julien SCHUH – Maître de Conférence, Université Paris Nanterre

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je remercie tout particulièrement Monsieur le Professeur Bertrand Marchal qui a dirigé mon travail avec patience. Sans ses encouragements chaleureux ni ses conseils précieux, la présente thèse n'aurait jamais vu le jour.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux Professeurs Hiroaki Yamada et Moriyuki Hoshino qui ont bien souvent accepté de lire mes articles et m'ont fait part de leurs commentaires pertinents.

Je souhaite aussi remercier Mesdames Régine Pajot et Macha Spoehrle pour la correction de mon français.

J'adresse mes remerciements à tous mes amis qui m'ont soutenu moralement pendant ma vie parisienne, en particulier Madame Sakura Hemmi, Messieurs Yukinobu Kato et Takanori Tamayama.

Enfin, merci à mes parents et ma femme pour leur soutien quotidien.

INTRODUCTION

De l'image à l'imagination chez Jarry

Dans les années 1894-1896, Jarry écrit un bon nombre de critiques artistiques, notamment sur les peintres de l'école de Pont-Aven et, dans ses écrits poétiques, il fait référence à des peintres contemporains, tels que Paul Gauguin ou encore Gerhard Munthe. Parallèlement, il publie des revues d'estampe : d'abord *L'Ymagier* (1894-1895), édité en collaboration avec Remy de Gourmont, puis *Perhinderion* (1896), qu'il édite seul. En plus, dans ses œuvres littéraires de cette époque, il use d'un certain nombre de termes se rapportant au champ lexical de l'image, par exemple le regard, les yeux, le miroir, etc. Par conséquent, la problématique de l'image chez Jarry est un domaine bien jalonné. L'image en question est spatiale et elle existe à l'extérieur du sujet qui la regarde : on pense à la peinture, à l'estampe, au blason, etc. Parmi les études qui traitent de l'image chez Jarry, on note *Ubu's almanach*[1] publié par l'Université de Kansas. Les deux auteurs y étudient l'intérêt de l'écrivain pour l'estampe, qu'elle soit exécutée par lui-même, ou par un peintre. Sur le même sujet, mentionnons encore *Alfred Jarry et les arts*, publié par la société des amis d'Alfred Jarry[2]. Ce recueil d'études recouvre non seulement l'intérêt de l'écrivain pour l'estampe, mais aussi son goût pour les arts visuels, comme la peinture ou l'image populaire, que l'on trouve principalement dans ses écrits des années 1890.

Cependant, ces études sur les images chez Jarry ne rendent pas compte d'un autre intérêt majeur de l'écrivain : le temps, dont de nombreux chercheurs remarquent l'importance. Patrick Besnier, par exemple, soutient qu'« écrire semble pour lui d'abord chercher à vaincre la linéarité du temps […] »[3]. En effet, Jarry remet en cause le temps dans ses écrits tout au long des années 1890. Dans *Les Minutes de sable mémorial* (1894), l'image d'un sablier exprime le renversement du cours du temps. Puis, le héros se remémore son enfance dans *Les Jours et les Nuits* (1897) et dans *L'Amour absolu* (1899). Enfin, dans son « Commentaire pour

1 Spencer Museum of Art, *Ubu's almanach, Alfred Jarry and the graphic arts*, Lawrence, Kansas, The University of Kansas, 1998.
2 *L'Étoile-Absinthe*, tournées 115-116, SAAJ & Du Lérot éditeur, 2007.
3 Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 155.

servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps » (1899), l'auteur discute de la possibilité du voyage dans le temps avec une machine imaginaire.

Il est donc naturel de supposer que l'image et le temps sont reliés dans l'œuvre de Jarry. En effet, un lien étroit reliant ces deux problématiques s'observe dans un passage tiré des *Jours et* [*des*] *Nuits.* Sous l'effet de la drogue, les camarades du héros voient, dans leur hallucination, un foisonnement d'images, métaphorisé par une navigation immobile :

> […] [L]es haschischins n'ayant pas de notion du temps, sans doute à cause du nombre des 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[4].

L'image nombreuse qui sert à la notion du temps est bien temporelle. Le fragment d'un poème [« Le temps vanne mes Heures… »] (écrit vers 1894) décrit des images qui pénètrent le cerveau à travers les yeux[5], et sont assimilées au temps. Les images que Jarry invoque ne se limitent donc pas à être de nature externe, mais elles sont à la fois intérieures et temporelles, subsistant dans l'âme d'un individu.

Or, on sait bien que la quête de l'idéal est l'un des noyaux de sa poétique. Presque tous les héros jarryques sont à la recherche de l'idéal ou de l'absolu. Il est remarquable que leur quête se réalise souvent à travers des images temporelles, notamment dans les romans des années 1897-1899. Par exemple, le héros des *Jours et* [*des*] *Nuits* envisage son amoureux imaginaire au bout de ses rêves et du souvenir de son enfance. Quant au héros de *L'Amour absolu*, il rencontre sa « femme de Dieu » également à travers le rêve (le début du roman précise qu'il est rêveur) et le souvenir de son enfance. À travers ces deux exemples, on pourra supposer que la problématique de l'image temporelle n'est pas étrangère à la quête de l'idéal chez Jarry. Si cette dernière exprime un processus qui se fait dans l'âme, ne pourrons-nous pas considérer sa quête, voire toutes ses œuvres, comme la représentation de l'imagination,

---

4 Alffed Jarry, *Les Jours et les Nuits*, dans *Œuvres complètes*, t. II, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2012 [Sigle : OCII], p. 724.

5 Alfred Jarry, [« Le Temps vanne mes Heures… »], dans *Œuvres complètes*, t. I, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2012 [Sigle : OCI], p. 641.

faculté qui crée à partir d'images temporelles, quoique l'écrivain n'emploie que rarement ce terme[6] ?

La définition de l'imagination varie selon l'époque et le philosophe. Celle qui relie l'imagination à la création s'observe dans les dictionnaires à partir de la fin du XVIIIe siècle[7]. Dans le cas d'Henri Bergson, qui nous intéresse, on retiendra trois définitions : la première considère l'action d'imaginer comme celle de « penser par images. L'imagination ainsi définie est une dépendance des sens, un prolongement, un écho de la perception extérieure »[8]. La seconde désigne par imagination « la faculté d'évoquer des images antérieurement perçues. L'imagination n'est alors qu'une forme de la mémoire »[9]. La dernière, celle que nous adoptons, est l'imagination créatrice :

> L'imagination pr[oprement] dite est l'imagination créatrice, c'est[-]à[-]dire la faculté que n[ou]s avons de composer des idées et surtout des images avec des éléments que la mémoire n[ou]s fournit. […] Les éléments de la composition sont nécessairem[en]t des perceptions ou sensations antérieures. Ce qui est nouveau c'est l'ordre imposé à ces éléments et la signification de l'ensemble. N[ou]s dirons donc que l'imagination emprunte sa matière à la mémoire, et que son rôle propre est de combiner ces élém[en]ts, c'est-à-dire de créer une forme[10].

Selon cette définition, l'imagination ne désigne donc pas l'imaginaire, en tant qu'« un monde, concurrent du monde réel », où vivent « un animal fabuleux, un personnage de roman »[11], mais une faculté qui consiste à créer avec des images temporelles empruntées à la mémoire.

Or, peu nombreuses sont les études portant sur l'imagination chez Jarry. Un ouvrage de Jill Fell, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*[12], touche au problème du rêve, de

---

6 On en trouve dans un fragment du poème [« Hibou, le soleil lourd cligne l'œil... »] : « Imaginations de nos cerveaux fantastiques, / des esprits choisis, / triés sur les volets moisis / de la vieille tour des fourches patibulaires / vous représenteront sur scène [...] » (OCI, 663). On voit qu'il utilise ce terme pour désigner des êtres imaginaires.

7 Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, coll. « Imaginaires du Texte », 2010. p. 11-12.

8 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 152.

9 *Ibid*., p. 154-155.

10 *Ibid*., p. 156.

11 Bernard Lacorre, *L'imagination le jugement l'idée*, Ellipses, coll. « Philobac », 1995, p. 5.

12 Jill Fell, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*, Cranbury, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

l'hallucination et de l'hypnose. Cependant, comme l'auteur l'écrit dans l'introduction[13], cette étude n'est pas une analyse de l'imagination, en tant que telle, mais des images, chez Jarry. En effet, Fell y aborde la relation entre le texte et les images artistiques et graphiques dont l'auteur se serait inspiré. L'étude de l'imagination chez Jarry toucherait plutôt à une autre problématique : le plagiat, une thématique qui attira l'attention de nombreux chercheurs ces derniers années. Mentionnons Julien Schuh (*Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*[14]) ou Yosuké Goda (*Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire* [15]). Le plagiat chez Jarry rappelle la fonction de l'imagination puisqu'il s'agit de recomposer, dans un autre contexte, les mots qu'il a lus dans les ouvrages d'autrui.

Il est à préciser que notre objectif n'est pas de mettre au jour une théorie quelconque de l'imagination chez Jarry, mais d'éclairer sa poétique, ses idées sur la création littéraire, en interprétant ses textes métaphoriques à l'aide de théories issues de la psychologie. Chez les écrivains symbolistes, on observe que divers phénomènes moraux sont traduits par le procédé de la métaphore. Laurent Jenny souligne qu'« elles [les notions d'« expressions » ou de « pensée »] ont été modelées à l'aide de métaphores qui se substituaient à leur abstraction et s'efforçaient d'en donner une appréhension imaginaire plus concrète »[16]. Or, la métaphore est l'une des particularités de l'écriture de Jarry. Chez lui, elle est foisonnante et obscure, car elle ne s'exprime pas comme telle. Remy de Gourmont suggère l'importance de la métaphore chez Jarry dans le compte rendu des *Minutes de sable mémorial* : « Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure […] »[17]. Les expressions obscures chez Jarry ne peuvent-elles pas se lire comme une métaphore qui renverrait à des éléments mentaux ?

Contextes historiques autour de l'imagination

On sait bien que les écrivains romantiques étaient de fervents adeptes de l'imagination. Pour eux, en tant que faculté créatrice par excellence, elle est indispensable à l'écrivain.

---

13 « My aim has been the practical one of bringing together a small selection to demonstrate specific images in his texts, together with the works of other artists that he used as points of reference or as subjects for his poems ». *Ibid*., p. 16.

14 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014.

15 Yosuké Goda, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, Le Mans, thèse soutenue à l'Université du Maine, 2013, 2 tomes.

16 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 1.

17 Remy de Gourmont, « Les livres – *Les Minutes de Sable mémorial* », *Mercure de France*, nº 58, octobre 1894, p. 177.

Alfred de Vigny, par exemple, fait l'apologie de l'imagination dans la préface de *Chatterton* (1835) :

> L'imagination le [l'homme de lettres] possède par-dessus tout. Puissamment construite, son âme retient et juge toute chose avec une large mémoire et un sens droit et pénétrant ; mais l'imagination emporte ses facultés vers le ciel aussi irrésistiblement que le ballon enlève la nacelle. […]. Fuite sublime vers des mondes inconnus, vous devenez l'habitude invincible de son âme ![18]

Vraiment, l'imagination est révélatrice d'un pouvoir tout-puissant. Ce courant d'idées tournera autour des années 1850 avec la fin du romantisme et la naissance du réalisme. Selon Claude-Pierre Pérez, « après avoir culminé au début du XIXe siècle et jusque vers 1840, la faveur du terme *imagination* décline progressivement jusque dans la seconde moitié du XXe siècle »[19]. On sait que Charles Baudelaire affirme, dans une critique de 1859, que l'imagination est la « reine des facultés »[20]. Cependant, comme le fait remarquer Pérez[21], cette fameuse expression se place à contre-courant de l'esprit du temps ; en effet, dans le même texte, le poète de la modernité remarque « le discrédit de l'imagination » chez les artistes de l'époque. Le déclin de l'imagination se précipite avec l'essor du naturalisme ; Émile Zola soutient, en 1878, que « l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier »[22]. Dans un article de 1885, Stéphane Mallarmé constate que « [l]e Moderne dédaigne d'imaginer »[23]. La fin du XIXe siècle coïncide donc avec le déclin de l'imagination en tant que force motrice de l'écriture.

Dans ces circonstances, les écrivains symbolistes se tournent vers l'intérieur de l'individu, en réaction au naturalisme. Selon Laurent Jenny,

---

18 Alfred de Vigny, *Chatterton : drame*, Hippolyte Souverain, éditeur, 1835, p. 12-13.
19 Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination*, *op. cit*., p. 14.
20 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » dans *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 620.
21 Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination*, *op. cit*. p. 35.
22 Émile Zola, « Le sens du réel » [1878], dans *Le Roman expérimental*, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par François-Marie Mourad, GF Flammarion, 2006, p. 203.
23 Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français » [1885] dans *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 154.

> Durant environ un demi-siècle, de 1885 à 1935, l'avant-gardisme français a assigné à la poésie et aux arts une tâche […] : la figuration de la pensée. Animés par une idée romantique de l'« expression », poètes et artistes ont poussé toujours plus loin l'ambition d'un dévoilement au grand jour du plus réel de l'âme ou de l'esprit[24].

S'ils n'emploient pas souvent le terme « imagination » dans leurs écrits, c'est parce que leur poétique ne consiste plus en l'exercice de l'imagination au sens des époques précédentes, c'est-à-dire au sens de produire de nouvelles images d'une manière active, mais de recevoir passivement les images intérieures qui surgissent de la profondeur de l'âme. Toujours selon Jenny, « lors même qu'on met en valeur […] le rôle du rythme et sa relation aux images dans le poème, c'est pour faire du rythme lui-même une puissance de passivation, d'endormissement, prédisposant à une réception hypnotique des images [...] »[25].

Pour Bergson, l'imagination créatrice se divise en deux catégories : active et passive. Dans l'imagination active, « les images groupées ici se groupent sous l'influence d'une cause intérieure profonde, qui est soit le sentiment intense soit la passion soit la volonté »[26]. Et dans l'imagination passive, « les images combinées obéissent à l'attraction d'une cause extérieure [...] »[27]. Le rêve, par exemple, est une manifestation de l'imagination passive[28]. Les écrivains symbolistes s'y intéressaient énormément, comme le montre une enquête menée par Paul Chabaneix. Par exemple, Rachilde avoue que « tous [s]es livres sont d'abord vus en rêve […] »[29], tandis que Remy de Gourmont affirme aussi qu'« il [lui] est impossible de dire s'[il] doi[t] au rêve ou à la veille les idées de romans, poèmes, contes [...] »[30]. Non seulement inspirés par les manifestations d'images intérieures, certains écrivains se proposent aussi d'éclairer le processus de sa production. Paul Valéry, par exemple, essaie de décrire « *les zones successives d'altération des images, etc., la variation de la pensée devenue peu à peu vide* »[31] dans l'espace intérieur d'une rêveuse dans son poème en prose, intitulé *Agathe* (écrit vers 1898, inachevé). Pour cet intérêt, les écrivains symbolistes lisaient les travaux des

---

24 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit*., p. 1.
25 *Ibid*., p. 31-32.
26 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 159.
27 *Ibid*., p. 156.
28 *Ibid*., p. 157.
29 Paul Chabaneix, *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains : physiologie cérébrale*, J. -B. Baillière & Fils, 1897, p. 57.
30 *Ibid*., p. 104.
31 Paul Valéry, « Agathe », dans *Œuvres*, t. I, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016, p. 350.

psychologues. Selon Julien Schuh, si « l'intérêt de ces auteurs idéalistes et antimatérialistes [tels que Gaston Danville, Rachilde, Remy de Gourmont] pour la littérature psychologique »[32] se manifeste, c'est parce qu'« ils trouvent à la fois un constat sur la fragmentation de l'esprit et du monde, et des méthodes pour créer une autre forme de communication et surmonter la crise des représentations fin-de-siècle »[33]. Ces circonstances font penser que Jarry s'intéresse, lui aussi, aux manifestations des images intérieures et aux ouvrages des psychologues contemporains.

Or, quelle pouvait être la situation de la psychologie, en France, à cette époque ? Dans les années 1870, on voit émerger une nouvelle école, « objective » et « scientifique », à la différence de la psychologie spiritualiste, « subjective » et « philosophique », qui dominait jusqu'alors ; il s'agit de la psychologie positiviste. Elle se caractérise par l'influence de l'associationnisme et de l'évolutionnisme, et par un intérêt porté à la physiologie. Cette école s'appuie sur la méthode pathologique, qui se focalise en particulier sur le somnambulisme, la névrose et l'hystérie. Citons Hippolyte Taine et Théodule Ribot, figures de proues de cette école. « Taine construit un système fondé sur une psychologie générale appelée à faire date. Ribot vulgarise les travaux anglais et allemands pour revendiquer la fondation d'une discipline autonome. Celle-ci commence à s'institutionnaliser dans les années 1880 »[34].

La lecture des cahiers inédits du cours de Bergson, annotés par un Jarry lycéen, nous permettra de saisir, d'une manière générale, l'état des théories de psychologie de l'époque. « Le 14 octobre 1890, il [Bergson] est nommé professeur au lycée Henri IV […]. Il enseigne dans une classe de philosophie pour "vétérans et nouveaux", c'est-à-dire dans une terminale qui faisait office également de khâgne. Il y enseigna pendant trois ans […] »[35]. C'est dans ce lycée que, venu de Rennes, le jeune Jarry entra en khâgne en 1890, suivit son cours jusqu'à 1892 et apprit les théories de psychologie, de philosophie et de morale. Jarry gardera ses cahiers et les utilisera pour sa création littéraire. Ces cahiers seront ensuite confiés à Édouard Julia, son camarade de classe, avant d'être conservés par le fonds littéraire Jacques Doucet[36]. Tout au long de notre étude, nous les consulterons, ainsi que les ouvrages conseillés par Bergson aux élèves, dont la liste est dressée dans les cahiers.

---

32 Julien Schuh, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », dans le site internet « fabula », le 19 février 2012, §3.

33 *Ibid*., §31.

34 Jacqueline Carroy *et al*., *Histoire de la psychologie en France, XIXe-XXe siècles*, La Découverte, coll. « Grands repères / Manuels », 2006, p. 29.

35 Philippe Soulez *et al*., *Bergson*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 77.

36 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europe*, nos 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981 p. 34.

Parmi les études sur Jarry, peu d'entre elles abordent la relation entre la poétique de l'écrivain et les théories que lui enseignait Bergson. L'article de Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », après une description des cahiers Bergson, tente une comparaison entre les idées du philosophe, exprimées en cours, et celles de l'écrivain, dans *Les Jours et les Nuits*, en se limitant à ce seul texte. Une autre, par Yosuké Goda, « Le cours de Bergson et la quête de l'absolu chez Alfred Jarry »[37], a pour but d'analyser comment l'écrivain « rivalise avec son maître », c'est-à-dire qu'il décontextualise les idées enseignées, non seulement dans *Les Jours et les Nuits*, mais aussi dans d'autres œuvres. Malgré ses analyses approfondies, ce travail n'éclaire pas suffisamment les circonstances qui conduisirent l'écrivain à la quête de l'idéal ou, pour le dire autrement, l'impact des leçons de son professeur.

Nous nous garderons de surévaluer l'importance de Bergson chez l'écrivain, car rien ne prouve que Jarry ait appris ses enseignements comme étant une doctrine influente sur la littérature contemporaine. Bien plus tard, Jarry citera le nom de son professeur dans un article (1903) le désignant comme « notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri IV, M. Bergson »[38], ou encore dans *Albert Samain (souvenirs)* (1907) remarquant qu'« ils [les futurs normaliens, avocats, voire officiers ou médecins] not[aient] le cours, précieux entre tous, de M. Bergson »[39]. Ces termes ne signifient donc pas forcément que Jarry l'estimait en tant que philosophe pour sa doctrine remarquable. Certes, à cette époque, Bergson avait déjà publié son premier ouvrage majeur, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Pourtant, selon Michel Décaudin, il faut attendre au moins 1904 (l'année où Bergson commença à enseigner au Collège de France[40]) pour entendre la résonance de ce que l'on appellera le bergsonisme, dans la littérature française[41]. Nous n'aborderons pas non plus la nature « bergsonienne » des théories enseignées par Bergson dans les cahiers, autrement dit, leur rapport à l'orthodoxe de l'époque – une telle étude dépasserait le cadre de notre travail.

---

37 Yosuké Goda, « Le cours de Bergson et la quête de l'absolu chez Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 123-124, 2010, p. 25-35.

38 Alfred Jarry, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », dans *Œuvres complètes*, t. IV, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Matthieu Gosztola et Jean-Paul Morel, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2016 [Sigle : OCIV], p, 504.

39 Alfred Jarry, *Albert Samain (souvenirs)*, dans *Œuvres complètes*, t. III, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze et la participation de Michel Arrivé, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 531.

40 Philippe Soulez *et al*., *Bergson*, *op. cit*., p. 96.

41 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Privat, coll. « Universitas », 1960, p. 187.

Le corpus de l'étude et la composition de la thèse

Nous analyserons, non pas tous les textes de Jarry, mais les textes de la première moitié de sa carrière littéraire, c'est-à-dire ceux des années 1894-1899. Pourquoi ces années ? D'abord, parce que, comme le soulignent des chercheurs, on assiste à un changement dans les idées ou dans le ton de l'écrivain autour de 1900[42]. Puis, parce que, dans les écrits de cette période, les sujets qu'il aborde concernent très souvent l'image, la conscience, la mémoire, etc. Nous choisirons, comme corpus principal, les *Œuvres complètes* des éditions Classique Garnier, en particulier les tomes I, II et III qui recouvrent les textes des années 1890. Les correspondances y étant absentes, nous les consulterons dans les *Œuvres complètes* de la bibliothèque de la Pléiade.

Notre étude se composera de huit chapitres, répartis en trois parties. La première partie aura pour but d'analyser le travail préparatoire de la création selon Jarry. Dans le premier chapitre, nous examinerons comment Jarry critique les fondements de la vie, c'est-à-dire les ordres pratiques de la vie quotidienne et les formes cognitives qui régissent la pensée scientifique. Nous analyserons les métaphores de la vie selon Jarry et également, comment les formes « universelles » de l'espace-temps et de la causalité dans la vision « objective » du monde extérieur apparaissent incertaines aux yeux de l'écrivain, lorsqu'il les examine sous l'angle de la vision personnelle, essentiellement floue, du monde. Dans le chapitre II, nous analysons les métaphores et les significations de la destruction, selon Jarry, des formes « universelles » du monde. Nous verrons que sa destruction n'est pas idéologique ni physique, mais esthétique et communicative, réalisable uniquement par l'œuvre littéraire. À travers cette analyse, nous aborderons le lien entre la destruction selon Jarry et l'anarchisme, très en vogue chez les écrivains symbolistes au début des années 1890. Dans le chapitre III, nous étudierons les métaphores de l'espace intérieur de l'écrivain qui envisage un monde et des mots privés de sens et réduits en matière. L'analyse de leurs propriétés négatives nous permettra de comprendre sa haine pour la matière.

Dans la seconde partie, nous présenterons l'analyse du processus de la création littéraire selon Jarry. Dans le chapitre IV, nous verrons que les éléments matériels sont accumulés au fond de l'espace intérieur de l'écrivain. Nous envisagerons l'évolution des métaphores du temps intérieur qui coule dans l'esprit de l'écrivain, comme le passé personnel ou le passé

42 Henri Bordillon, « Préface », Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. XIX ; Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Culturesfrance, 2007, p. 64 ; Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 584.

plus général, temporalités qui sont conservées dans sa mémoire. Cette analyse nous permettra de comprendre l'estompement de la distinction entre les temps de réveil et de sommeil, autrement dit, entre la réalité et le rêve, chez Jarry. Dans le chapitre V, nous analyserons les métaphores de l'image qui émerge dans le courant du temps. Ceci nous permettra de comprendre la superficialité ou la vacuité de l'image et du mot, renvoyant à sa nature non représentative. Dans ce chapitre, nous verrons que l'image, chez Jarry, constitue la troisième région d'un univers tripartite et qu'elle est essentiellement un intermédiaire entre la matière et l'esprit. Dans le chapitre VI, nous aborderons deux principes opposés de la création chez Jarry : le principe aléatoire et le principe intellectuel. D'abord, l'analyse des métaphores du premier, issues du *clinamen*, nous permettra de comprendre comment le principe aléatoire s'opère concrètement. Puis, l'analyse des métaphores du second nous éclairera sur la vraie fonction de l'intelligence. À travers l'analyse de ces deux principes, nous pourrons saisir la nature hybride de la poétique de Jarry.

La troisième partie se concentrera sur l'analyse des conséquences de la création selon Jarry, que sont le succès et l'échec de la création d'une œuvre idéale. Dans le chapitre VII, nous étudierons les propriétés de l'œuvre idéale et les métaphores qui l'illustrent. Ensuite, nous aborderons les modèles visuels de l'œuvre idéale, à savoir le kaléidoscope et le cinématographe. Cette analyse nous permettra de comprendre l'évolution de la nature spatio-temporelle de l'œuvre. Enfin, nous envisagerons les métaphores de l'œuvre idéale dans certains textes, en particulier, « Le Vieux de la montagne », *Les Jours et les Nuits*, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* et *L'Amour absolu*. Dans le VIIIe et dernier chapitre, nous étudierons comment Jarry réfléchit à la position de l'écrivain ou de l'homme qui a le pouvoir de créer une œuvre à partir de son imagination. Nous analyserons les figures littéraires et bibliques que prennent les héros jarryques, par rapport à l'idée que l'écrivain représente l'humanité. De là, nous réfléchirons à la position de l'écrivain, selon Jarry, par rapport au Christ et à Dieu. Nous envisagerons les raisons de l'impossibilité de créer l'œuvre idéale et nous observerons les métaphores qui l'expriment, en particulier dans *César-Antechrist*, *Les Jours et les Nuits* et les derniers chapitres de *L'Amour en visites*. Nous terminerons par une explication de la raison de cette oscillation entre le succès et l'échec de la création chez l'écrivain.

Pour conclure, nous présenterons Jarry comme un observateur de l'âme, qui réfléchit à la nature de l'image et au système de l'imagination, et les représente par des métaphores.

Nous soutiendrons que la quête de l'idéal chez Jarry est à la fois *volontaire* et *malgré lui*, que l'y entraîne l'exploration des images et de l'imagination.

L'univers tripartite

Michel Décaudin décrit la situation de la littérature symboliste au début des années 1890, lors de la « crise des valeurs symbolistes », en ces termes : « pour tous ceux-là [les symbolistes au penchant idéaliste] la vraie vie doit être trouvée au-delà de la vie, la véritable réalité au-delà du monde quotidien. Le divorce est total entre la vie et l'art »[1]. L'art, la vraie vie ou encore la véritable réalité s'opposent complètement à la vie quotidienne. Une telle idée se trouve chez des écrivains que Jarry a côtoyés. Par exemple, pour Henri de Régnier, « les pensées s'oxydent à retremper dans les sels acidulés de la vie »[2]. Remy de Gourmont, quant à lui, écrit qu'« agir et penser sont des contraires qui ne s'identifient que dans l'Absolu »[3]. Art ou vie ? Ce problème des écrivains symbolistes renvoie, de manière fondamentale, à la dichotomie entre l'art et la vie qui existe chez Jarry, ayant commencé sa carrière littéraire au début des années 1890. Cet intérêt de Jarry pour la relation entre l'art et la vie se traduit dans ses écrits par la présence abondante de paires, de couples et d'oppositions. On peut le constater dans certains titres de ses textes : « Être et Vivre », *Les Jours et les Nuits*, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, etc.

En mettant l'accent sur le leitmotiv des opposés chez Jarry, fréquent notamment dans ses premiers écrits, les chercheurs avancent l'existence d'une dichotomie entre l'esprit, forme ou intérieur et le corps, matière ou extérieur, ainsi que la supériorité de ceux-là sur ceux-ci chez l'écrivain. Pour eux, Jarry est un idéaliste. Par exemple, Noël Arnaud affirme que le fondement d'« Être et Vivre » essai publié en 1894, se trouve « dans une notion gourmontienne de l'opposition de l'Acte à l'Idée »[4]. Keith Beaumont souligne aussi : « he adopts the view that there exists a radical opposition between life and art, living and being, time and eternity – to which he adds moreover a number of new antitheses of his own invention »[5]. Certes, dans « Être et Vivre », par exemple, Jarry exprime une sorte d'idéalisme. C'est un texte publié en 1894, où l'écrivain explique sa poétique avec une logique presque

1 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op. cit.*, p. 20.
2 Henri de Régnier, *Le Bosquet de Psyché*, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1894, p. 28.
3 Remy de Gourmont, « Le fantôme » [1892], *Le pèlerin du silence*, Mercure de France, 1896, p. 94.
4 Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974, p. 79.
5 « Il adopte le point de vue qu'il existe une opposition radicale entre vie et art, vivre et être, temps et éternité – auquel il ajoute encore de nombreuses nouvelles antithèses de sa propre invention ». Keith Beaumont, *Alfred Jarry, a critical and biographical study*, Leicester, Leicester University Press, 1984, p 60.

dichotomique, c'est-à-dire l'opposition entre l'Être et le Vivre, ou pour le dire autrement, entre l'existence intérieure, immatérielle et atemporelle, et l'existence extérieure, matérielle et temporelle. Il y discute la supériorité de l'Être, la vie intellectuelle et intérieure, le Vivre, la vie physique et extérieure. « [L]'Être est meilleur que le Vivre »[6], écrit-il.

Pourtant, Jarry n'est pas un idéaliste au sens absolu du terme. À la fin d'« Être et Vivre », il insiste sur la destruction de l'Être et la nécessité du Vivre : « Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être. […] 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 »[7]. Ce renversement ne correspond pas à la pensée idéaliste. À propos de l'oscillation entre les deux pôles chez Jarry, Julien Schuh a montré, dans son étude, l'idée que sa poétique est elle-même oscillation. En traitant ses premiers écrits, il trouve chez l'écrivain un « point de vue permettant de concilier l'absolu et la vie, une méthode pour conserver à la fois le dynamisme du Verbe et les repères fixes de l'absolu »[8]. Cette poétique lui donne « 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 »[9]. En dépit de ces remarquables découvertes, son idée sur la poétique pendulaire de Jarry se base toujours sur l'opposition traditionnelle entre la vie et l'art, déjà remarquée par d'autres chercheurs. Sans tenter de saisir le lien subtil entre les deux pôles, ceux-ci restent tout simplement juxtaposés, sans relation interne.

Quel est la vraie source de ce dynamisme ? Qu'est-ce qui permet de ce va-et-vient ? Ce qui nous intéresse alors, c'est l'existence d'un troisième élément, ou pour mieux dire, la relation entre trois éléments chez Jarry. En effet, l'idée d'une unité tripartite est omniprésente dans ses écrits. Par exemple, dans « Être et Vivre », essai de prime abord dualiste, on néglige souvent ce troisième élément que Jarry prend la peine d'éliminer : « N'introduisons pas un troisième terme, le Verbe »[10]. Dans d'autres écrits, il évoque les éléments trinitaires. Par exemple, l'univers des *Jours et* [*des*] *Nuits* est triparti. C'est son premier roman sorti en 1897. Sengle, le héros, inscrit au service militaire, se voit contraint de répéter des manœuvres difficiles. Afin de supporter cette vie pénible, il rêve de Valens, son amant imaginaire. Un jour, il entre dans un hôpital militaire où les médecins répètent des gestes systématiques pour

6 OCI, p. 408.
7 OCI, p. 408-409.
8 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 248.
9 *Ibid.*, p. 250.
10 OCI, p. 405.

effectuer des soins insensés. Afin d'échapper à cette réalité absurde, il prend des drogues, ce qui le mènera à un état hallucinatoire. À la fin du roman, il embrasse la statue de plâtre de Valens, ce qui le rendra fou. Avant son enrôlement dans l'armée, Sengle le héros, se souvient d'une promenade avec son amant imaginaire. Dans ses souvenirs, le lieu de la promenade se présente composé de trois couches spatialement superposées :

> Son corps [de Sengle] 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[11].

On voit ici un univers tripartite, composé de la terre sous les arbres, de l'espace au-dessus, et du ciel. Une scénologie similaire se trouve dans *L'Amour absolu.* C'est un roman publié en fac-similé en 1899. Le héros est un prisonnier, réel ou imaginaire. Il rêve ou remémore son enfance : il est élevé par Joseb et Varia, son père et sa mère adoptifs. Devenu adulte, il entretient une relation incestueuse avec Varia. Il l'hypnotise et évoque, à partir de sa mémoire, Miriam, une femme qui est une autre personnalité de Varia. En incitant Miriam à tuer Joseb, le héros tente de devenir le mari de Varia, mais son complot se conclue par un échec. Au début du roman, on comprend qu'Emmanuel Dieu, le héros, habite dans une cellule sous la mer : « […] l'étoile créée par le Dieu terrestre au-dessous du firmament se tend, presqu'île de la terre dans les eaux d'au-dessus, comme l'œil d'un escargot, vers les étoiles firmamentaires ». On voit, ici encore, trois couches spatialement superposées : la cellule qui est une « presqu'île terrestre », les « eaux d'au-dessus » et le « firmament » le plus haut. Ainsi, l'univers littéraire de l'écrivain est souvent tripartite, et cela nous amène à penser que, sans aucun doute, les deux extrêmes font partie de sa composition.

Nous supposons que la matrice des éléments triptyques de son univers est la forme du sablier, composé de l'ampoule supérieure, de l'ampoule inférieure et des grains de sable qui tombent. Leitmotiv des *Minutes de sable mémorial*, son premier livre, cet instrument est présent dans les textes intitulés « Haldernablou », « Les paralipomènes » ou encore « Le Sablier ». Dans ce dernier, le dernier poème des *Minutes*, le sablier y est composé de trois éléments et est présenté sous la forme d'un cœur qui pleure ou saigne au-dessus d'un marais :

---

11 OCII, p. 640.

> 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[12].

Les deux ampoules sont traduites par un cœur d'en haut et un marais d'en bas, les grains de sable sont représentés par les larmes. Quand il ne s'agit pas du sablier, divers objets ne manquent pas d'en rappeler les composants : tous les objets ronds ou sphériques sont une variation des ampoules, tandis que tous les objets petits et ronds sont une autre forme des grains de sable.

Nous supposons que les trois éléments chez Jarry concernent l'image et l'imagination. Dans la tradition philosophique, l'image est conçue comme une entité intermédiaire entre deux extrémités : « On sait que toute une tradition philosophique a regardé l'image, et spécialement l'image intérieure […] comme une étape sur le chemin ascendant qui va des corps à l'esprit, de la matière à l'immatériel »[13]. Cette ascension est opérée par l'imagination qui est une faculté médiatrice. Selon Emmanuel Kant, elle fait communiquer les deux régions distinctes, c'est-à-dire la sensation et la raison, la réalité et l'esprit ou l'intérieur et l'extérieur :

> C'est l'imagination qui se trouve munie de la fonction de médiation entre ces opposés [l'opposition du concret et de l'abstrait, du divers et de l'un, du particulier et de l'universel] : elle n'est pas seulement dans une position intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement, elle les fait communiquer[14].

Alors, si l'image est un élément intermédiaire, et que l'imagination est une faculté médiatrice, ne peut-on pas supposer que le grain de sable chez Jarry renvoie à l'image, et que leur va-et-vient ou le renversement du sablier représente l'imagination ? Si c'est le cas, on pourra saisir la source du dynamisme chez Jarry qui produit l'oscillation des deux opposés.

---

12 OCII, p. 197.
13 Claude-Pierre Pérez, *Les infortunes de l'imagination*, *op. cit.*, p. 107-108.
14 Bernard Lacorre, *L'imagination le jugement l'idée*, *op. cit.*, p. 23.

Pour vérifier ces hypothèses, nous supposons trois schémas issus de l'image du sablier : les grains de sable tombent de l'ampoule supérieure ; puis, une fois le sablier renversé, ils retombent de l'ampoule de l'inférieure et créent une nouvelle sphère ; enfin, ils retombent de cette nouvelle sphère. Nous appelons le premier processus *le premier schéma descendant*, le second, *le schéma ascendant* et le dernier, *le second schéma descendant*. Nous appliquerons ces trois schémas tout au long de notre étude pour analyser les idées de Jarry sur la création littéraire et ses métaphores qui rappellent les éléments psychiques.

Le premier schéma descendant

La première partie de notre thèse sera consacrée à l'analyse de l'étape préparatoire à la création littéraire, c'est-à-dire la critique et la destruction des ordres préétablis dans la vie quotidienne et le résultat de ces opérations. Les ordres désignent ici les règles, les lois ou les formes qui régissent le monde quotidien. Depuis l'âge romantique, l'idée est commune qui fait du monde, tel qu'il nous est révélé par la science, est un monde désenchanté pour l'âme qui aspire au rêve. On commence alors à rejeter la réalité, jugée vulgaire et matérialiste[15]. D'où il faut d'abord douter, nier ou détruire la vision de la réalité, lorsqu'on a recours à l'imagination qui peux libérer l'âme de la réalité.

Chez les écrivains symbolistes, la dénégation du monde est une phase majeure dans leur conception de la création. Désabusés de la platitude de la vie, ils expriment le « refus du monde positiviste, des sollicitations sociales, des réalistes matérielles, des conventions et des contraintes de la vie policée »[16]. De là, ils examinent, critiquent et détruisent les idées reçues auxquelles on se soumet sans réfléchir. Chez Jarry également, les ordres qui régissent la vie ne sont qu'une convention, basée sur l'arbitraire. Il est vrai qu'il n'exprime que très rarement ses idées sur la vie sociale, mais la lecture des *Jours et* [*des*] *Nuits* nous permet de comprendre que les ordres sociaux ou militaires n'étaient qu'absurdes pour l'écrivain. Outre les idées sociales, les notions cognitives de l'homme ne sont pas universelles pour lui.

Chez Jarry, l'étape préparatoire de la création est représentée par le schéma descendant : les grains de sable tombent de l'ampoule supérieure et s'accumulent dans l'ampoule inférieure. Les grains de sable et les deux ampoules – ces trois éléments du sablier donnent lieu à diverses métaphores : l'ampoule supérieure prend la forme du soleil, tandis que l'ampoule inférieure adopte la forme de la terre, d'un marais ou de toute autre étendue noire.

---

15 *Ibid.*, p. 27.
16 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op. cit.*, p. 19.

On observe que les grains d'origine liquide tombent entre ces deux régions : le sang, la pluie, la neige, les larmes ou encore la grêle. Ces objets en chute libre traduisent la descente vers les profondeurs de l'écrivain. Dans la littérature romantique, ce motif mythique de la chute est à la source de nombreux récits qui traitent de la passion et de l'initiation du héros-poète. Chez Victor Hugo, Christian Chelebourg remarque que « la langue hugolienne se renouvelle à l'entrée du caveau, elle se régénère au moment de pénétrer dans le mystère d'une cavité noire, sombre et humide »[17]. Par exemple, dans le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » qui conclut *Les Contemplations* (1856), le renouvellement de la langue émane de la profondeur de la terre :

> Ô châtiment ! Dédale aux spirales funèbres !
> Construction d'en bas qui cherche les ténèbres,
> Plonge au-dessous du monde et descend dans la nuit,
> Et, Babel renversée, au fond de l'ombre fuit ![18]

L'image de Babel renversée indique que la profondeur est un lieu vers lequel le poète descend en quête d'une langue originelle. Chez Gérard de Nerval, le motif de la profondeur est manifeste dans *Les Chimères* (1854). Dans le poème « El Desdichado », le motif de la grotte, lieu souterrain, se conjugue avec Achéron, le fleuve des enfers, et la figure d'Orphée qui descend aux enfers :

> J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène.
>
> Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
> Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
> Les soupirs de la sainte et les cris de la fée[19].

Le poète descente à la « grotte » ou aux enfers mythiques, où se cache le feu central et enfoui « des dimensions cosmologiques, religieuses, historiques, sociologiques » et

---

17 Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, coll., « Fac », 2005, p. 165-166.

18 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations,* dans *Œuvres complètes : poésie II*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 543.

19 Gérard de Nerval, « El Desdichado », dans *Les Chimères, La Bohème galante, Petits châteaux de Bohême*, préface de Gérard Macé, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 29.

psychologiques selon Bertrand Marchal[20]. À travers l'analyse des écrits de Jarry, chez qui la création d'une langue originelle et des êtres infernaux est manifeste, nous aborderons la signification et la dimension de la descente à la profondeur.

20 Bertrand Marchal, « Notices, notes et variations », *ibid.*, p. 301.

CHAPITRE 1 – La critique des ordres de la vie

Au début des années 1890, le terme « idéalisme » apparaît dans le milieu des écrivains symbolistes, influencés par la doctrine d'Arthur Schopenhauer, selon laquelle « le monde est ma représentation ». Il s'agit d'une doctrine qui « consiste à ne pas considérer la matière, comme existant en elle-même, se suffisant à elle-même, mais bien dans ses rapports avec l'esprit qui la perçoit »[1]. On peut l'appeler l'idéalisme subjectif. Des écrivains symbolistes qui adoptent cette doctrine critiquent une vision dite « objective » de la vie quotidienne chez les bourgeois, et le naturalisme ou le scientisme ambiant dans la troisième république.

Dans ce chapitre, nous aborderons la critique et la métaphore de la vie chez Jarry, qui représente des caractéristiques de cette doctrine. La création selon l'écrivain commence par la critique de tout ce qui est admis par la plupart des gens et de tout qui est censé régir parfaitement la vie quotidienne. Il s'agit, non seulement de l'ordre pratique, mais aussi des formes cognitives de la perception. L'écrivain les met en doute, d'une manière méthodique, sous l'influence de Remy de Gourmont, promoteur de la doctrine idéaliste. Nous montrerons que, en raison de son organisation apparemment parfaite, la vie est représentée par une sphère à la forme « parfaite ». Issue de l'image de l'ampoule supérieure du sablier, cette forme est celle du soleil.

« Distinguer le jour de la nuit »

Les écrivains symbolistes considèrent la nécessité de douter du monde extérieur, en faisant appel à la pensée subjective. Ils examinent tout ce qui régit la vie quotidienne, c'est-à-dire l'ensemble des règles admises par la majorité des gens. Jarry, lui aussi, rejette « ce qu'on appelle le vrai » et le « consentement universel », selon ses termes, en raison de leur nature incertaine. « Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible »[2]. Pour lui, la connaissance universelle n'est qu'un simple consentement, fondé sur l'approbation de la majorité. Stratégique et méthodique, le doute de l'écrivain est cartésien ; en effet, le rejet des critères de la majorité est la première règle de Descartes :

---

1 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1999, p. 21.

2 OCIII, p. 75.

> Ire règle. – « Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie, qu'il ne la connût évidem[men]t être telle. C'est[-]à[-]dire éviter soigneusem[en]t la précipitation et la prévention. »
>
> Cette règle condamne d'abord l'autorité en philosophie. Descartes affirme que le critérium de la vérité est l'évidence. Il rejette par là même le critérium de l'autorité[3].

Tout comme le philosophe, Jarry rejette le critérium de l'autorité et des gens. Pour autant, l'intérêt qu'il porte à Descartes n'est pas propre à l'écrivain, et on le retrouve chez certains écrivains symbolistes, comme Remy de Gourmont. Voyons-en un exemple dans son roman *Sixtine* (1890). Ce « roman de la vie cérébrale » se focalise sur les pensées du héros. Le seul monde existant, pour lui, est sa pensée : « COGITO, ERGO SUM : […] Hors de ces trois mots, rien n'existait, sans doute, que l'art parce que lui seul, doué de la faculté créatrice a le pouvoir d'évoquer la vie »[4]. Pour le romancier de la vie cérébrale, l'art doit être la représentation de la vie de l'intelligence cartésienne.

Chez Jarry, l'examen des règles qui régissent la vie quotidienne pourrait être résumé par l'expression « distinguer le jour de la nuit ». Cette formule est reprise plusieurs fois dans ses œuvres : « dans cette clarté pérennelle, comment distinguons-nous la nuit du jour, messire Marc ? »[5] dans « Le Vieux de la montagne », ou encore, « cette chère tête devant lui [Sengle] et non un astre plus jaune ou plus blanc distinguait de la nuit le jour […] »[6] dans *Les Jours et les Nuits*. Cette formule tire sa source de l'épigraphe du poème « La Ballade du vieux marin » de Samuel Taylor Coleridge. En 1893, Jarry achève la traduction de ce fameux poème, et demande à Alfred Vallette de la publier dans le *Mercure de France*, revue que Vallette dirige afin d'entrer dans le monde littéraire[7]. Le souhait du jeune écrivain ne sera finalement pas exaucé. En réalité, ce qu'il a voulu publier n'était pas une traduction au sens strict, mais plutôt une adaptation avec de nombreuses variations personnelles. Malgré cette liberté, l'épigraphe

---

3 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, 1892-1893, Ms 21133-B'-I-13 (5/6), Fonds Jacques Doucet, p. 142.
4 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890, p. 58.
5 OCIII, p. 356.
6 OCII, p. 639.
7 Lettre à Alfred Vallette, datée du 4 mars 1894 dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1035.

reste intacte dans son manuscrit. L'épigraphe est une citation d'une œuvre de Thomas Burnet, théologien anglais du XVIIe siècle, laissant apparaître la formule « distinguer le jour de la nuit » en latin, « *diem a nocte, distinguamus* » :

> *Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate. Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit ? et gradus et cognationes et discrimina et singulorum munera ? Quid agunt ? quae loca habitant ? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, nunquam attigit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in fabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari : ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus*[8].

S'il convient de distinguer le certain de l'incertain, c'est pour connaître le monde invisible, meilleur que le monde ici-bas, et où réside la vérité, sans que nous soyons aveuglés par les faiblesses de la vie quotidienne. Rejetant l'incertain, en quête de la vérité invisible, ces préceptes de l'épigraphe seront désormais aux fondements de la poétique de l'écrivain.

La vie binaire symbolisée par le soleil

Ce qui est incertain dans la vie pour Jarry, ce sont toutes les formes ou les règles de la connaissance. Chez l'écrivain, la vie présente une double binarité, que l'on peut résumer ainsi : le physique et l'intellectuel, le multiple et l'uni. D'habitude, on comprend le monde extérieur composé d'objets physiques et multiples comme formant un tout uni grâce à des règles pratiques et à des formes cognitives. Dans *César-Antechrist*, la parole du Christ d'or

---

8 OCI, p. 327. « Je n'ai aucune peine à croire que des créatures invisibles, plus nombreuses que les visibles, existent dans l'univers. Mais qui nous dira les espèces auxquelles ces créatures appartiennent ? Et aussi le rang qu'elles occupent dans la hiérarchie des êtres, les liens de parenté qui les unissent, ce par quoi elles se différencient les unes des autres, et la fonction de chacune d'elles ? Que font-elles ? Quels lieux hantent-elles ? De tout temps le génie de l'homme a aspiré à les connaître sans vraiment y parvenir jamais. Il y a pourtant profit, j'en conviens, à parfois considérer en notre esprit, comme sur une toile peinte, l'image d'un monde plus vaste et meilleur que celui-ci : c'est un moyen de se défendre contre l'amoindrissement de l'âme, que les mesquineries de la vie quotidienne tendraient à enfermer dans un cercle trop étroit. Mais pour autant l'on ne doit pas négliger la quête de la vérité ; et il convient de garder la tête froide, afin de distinguer le certain de l'incertain, le jour de la nuit ». Samuel Taylor Coleridge, *Poèmes*, chronologie, introduction et bibliographie par Christian La Cassagnère, traduction par Henri Parisot, Aubier-Flammarion, 1975, p. 153.

suggère l'aspect conceptuel de la vie : « 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 […] »[9]. La vie appartient au domaine de « ce qu'on appelle le vrai ». Cela implique que la vie forme un tout, qu'elle est unie par un concept quelconque. Cette idée provient de la composition de la connaissance humaine. Dans « Âme solitaire », un compte rendu d'une pièce de théâtre éponyme de Gerhart Hauptmann, Jarry explique la dimension binaire de la connaissance :

> 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 existence indépendante[10].

Ici, la connaissance est définie par la forme qui unifie une matière multiple. Ce concept de la connaissance provient de la pensée kantienne. Dans son cours sur le principe de causalité, Bergson explique le principe de la connaissance selon Kant : « Connaître, c'est, au plus bas degrès [*sic*] de la connaissance (sensibilité), une réduction à l'unité. […] connaître, c'est harmoniser, partir du différencié pour arriver à l'unité […] »[11]. La connaissance consiste à unifier le différencié, la diversité. Dans le même cours, Bergson explique la première binarité, forme-matière de la connaissance humaine d'après Kant :

> […] [I]l faut bien distinguer ici, dans l'esprit lui-même, la matière de la connaissance et la forme de cette connaissance. Le principe de causalité n'est a priori que comme forme. C'est une sorte de cadre vide, dans lequel l'expérience viendra se loger[12].

Non seulement le principe de causalité est double, mais toutes les connaissances le sont aussi, ayant une forme *a priori* et une matière *a posteriori*. Ainsi, conçue à travers la

9 OCII, p. 183.
10 OCI, p. 379.
11 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, 1892-1893, Ms 21131-B'-I-13 (3/6), Fonds Jacques Doucet, p. 46.
12 *Ibid*., p. 58.

connaissance humaine, la vie est-elle binaire dans deux sens, étant à la fois physique et intellectuelle, diverse et unie.

Pour l'écrivain, la vie est, du moins en apparence, parfaitement organisée. En raison de cette organisation, le soleil symbolise la vie, comme le montre l'image de l'ampoule supérieure du sablier, car cet objet rappelle l'astre par sa forme sphérique et sa hauteur. Pour Jarry, la sphère affirme sa forme parfaite. Cette idée est présente dans « Guignol », une pièce de théâtre comique. Ubu, héros féroce, s'invite chez Achras, un vieux collectionneur de « polyèdres », pour se faire loger, nourrir et blanchir, avant de tuer le vieux avec un pal. Avant de commettre cet acte, il fait l'éloge de la forme parfaite de la sphère :

> 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 levé, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui.
>
> La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet[13].

La sphère synthétise parfaitement la binarité, se présentant comme étant à la fois multiple et unie. L'écrivain explique cette particularité de la sphère dans « Filiger », un critique d'art écrit en 1894. Il y explique sa poétique, sous la forme du commentaire des tableaux de Charles Filiger, un peintre de l'école de Pont-Aven. Selon l'écrivain, la peinture de Filiger dépeint « Être », qui signifie ici une beauté immatérielle et éternelle, par l'effet d'une forme simple et harmonieuse. Il s'agit de la sphère :

> L'être qui naît donne à son corps, germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il livre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr Misès avait défini les anges[14].

13 OCII, p. 82.
14 OCI, p. 458.

En ce qui concerne les différenciations, la forme sphérique apparaît deux fois : d'abord dans une étape simple et embryonnaire, puis dans une étape compliquée et perfectionnée. La sphère intègre donc la multiplicité et l'unité, et c'est en raison de cette particularité géométrique que la sphère est parfaite. Toutes ces idées sur la sphère sont empruntées à la théorie fantastique de Gustav Theodor Fechner, philosophe et psychologue allemand. Il s'agit d'un petit traité intitulé *Vergleichende Anatomie der Engel* (Anatomie comparée des anges), publié en 1825 sous le pseudonyme du Docteur Misès. Dans cet ouvrage, l'auteur explique la forme, le langage, le corps et le sens des anges, vivant dans le soleil. Leur forme est la sphère, car c'est une forme parfaite. Selon l'anatomiste des anges, l'infusoire a une forme sphérique rudimentaire, tandis que la forme des anges atteint le degré suprême de l'organisation. De même, l'œuf de l'animal est, au départ, sphérique, mais il se déforme par la scissiparité, au cours de laquelle il acquiert une forme quasi sphérique[15]. Selon Julien Schuh, Jarry a probablement pris connaissance du traité à travers la lecture du *Magazine pittoresque*, où se trouvait la traduction de l'extrait[16]. L'écrivain cite le nom de Misès à plusieurs reprises dans ses écrits, concernant l'apanage de la sphère qui inclut la diversité et la simplicité, les parties saillantes et les cavités en même temps. À travers la théorie des anges, Jarry trouve, dans la forme sphérique, la capacité d'intégrer les contraires, soit unité et diversité, rudiment et perfection.

Chez Jarry, la vie unifiée par la connaissance est représentée par la lumière naturelle, c'est-à-dire le soleil. Depuis les scolastiques, la lumière naturelle est un symbole de la faculté humaine de la connaissance. Effectivement, l'expression « *diem a nocte, distinguamus* » dans l'épigraphe du poème de Coleridge fait allusion à cette tradition. Cependant, Jarry renverse le sens de ce symbole : tandis que chez le théologien anglais, le jour représente le certain et la vérité, chez l'écrivain français, le soleil symbolise la source d'une connaissance banale, insuffisante et incertaine. Ce renversement est manifeste dans la moquerie, présente dans *Les Jours et les Nuits*, pour ceux qui ne connaissent les choses qu'à l'aide de la lumière diurne. Ils sont nommés « héméralopes », soit des malades inaptes « à percevoir les faibles quantités de lumière qui existent la nuit ou pendant le crépuscule, ainsi que de jour dans l'obscurité

15 Docteur Misès, « Anatomie comparée des anges », *Magasin pittoresque*, t. XXIV, 1856, p. 295.

16 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 247. La traduction complète n'est pas sortie pendant le vivant de Jarry. Cf. Gustav T. Fechner, *Anatomie comparée des anges, suivi de « Sur la danse »*, postface de William James, traduit par Michele Ouerd et Annick Yaiche, Édition de l'éclat, coll. « Philosophe imaginaire », 1997.

artificiellement établie »[17]. Pour l'écrivain, ce malade est celui « qui ne sait voir qu'à des lueurs connues »[18], n'ayant qu'une connaissance limitée. C'est aussi celui que l'écrivain méprise. Ce sentiment est traduit à travers l'épisode des soldats égarés dans la ville après le coucher du soleil. « Arrivés dans la ville de l'hôpital le soleil couché, leur amaurose ne comprenant point les lumières artificielles, les pauvres diables trébuchaient dans le noir absolu »[19]. Ces soldats qui ne connaissent les choses que grâce à « des lueurs connues », c'est-à-dire à la lumière diurne, ne comprennent pas les « lumières artificielles », symbolisant ceux qui comprennent de manière habituelle, incertaine pour l'auteur.

Ainsi, symboliser la vie, la connaissance de la vie en particulier, par le soleil, et appeler malades ceux qui ne voient qu'à l'aide de la lumière diurne sont des choix qui indiquent une critique radicale de l'écrivain de tout ce que l'on considère normal ou universel.

Critique des ordres pratiques

La vie étant double, la critique de Jarry concerne également la matière et la forme, comme nous le verrons plus loin. Dans sa critique sur les formes de la connaissance, il parle d'une connaissance insuffisante, incertaine et limitée à la naïveté. Il s'agit, en particulier, de l'absurdité de son universalité. Les gens croient que telle ou telle connaissance est universelle, et qu'elle peut s'appliquer à tous les êtres. Cependant, dans la vie pratique, on ne sait jamais si une connaissance est applicable à tous les objets de l'univers. En conséquence, la connaissance dite universelle n'est que celle confirmée par la majorité des cas, ou soutenue par de nombreuses personnes. Le plus souvent, les gens ne se demandent pas si telle ou telle connaissance censée être universelle, est raisonnable, fondée sur le certain.

La connaissance dite universelle peut provoquer un danger qui est l'obligation ou l'intolérance. Car elle contraint, de façon implicite, la pensée de l'individu, voire son comportement, et tend à négliger l'exception, à ne pas respecter la pensée et le comportement personnels, la liberté de l'individu. L'armée représente, pour Jarry, le pire milieu où la soumission aux ordres est totale et la liberté strictement interdite. Dans *Les Jours et les Nuits*, l'écrivain dépeint le corps militaire en exagérant délibérément la nature absurde des ordres

17 « Héméralopie », dans *Dictionnaire de la langue française*, t. II, par Émile Littré, Librairie Hachette et Cie, 1874, p. 2002.
18 OCII, p. 682.
19 *Ibid*.

militaires et de la soumission du soldat à ces derniers, comme en témoigne l'épigraphe du roman, « le soldat, en France comme en Prusse, n'est plus qu'un homme enchaîné […] »[20]. Le lecteur de l'époque considérait ce texte comme un roman antimilitariste en vogue, tels que *Sous-offs* (1889) de Lucien Descaves ou *Biribi* (1890) de Georges Darien. Au-delà d'une telle idéologie, l'objectif du roman est plus vaste, il représente l'absurdité de l'ordre universel en général et la bêtise de la foule qui s'y soumet aveuglément. Dans le chapitre « De l'abrutissement militaire », l'auteur affirme que l'essentiel de l'armée consiste à soumettre et à interdire la pensée personnelle par le biais de la discipline :

> « La discipline, qui est la force principale des armées », dit la théorie, demande au soldat une obéissance irréfléchie et une soumission de tous les instants. Elle doit d'abord supprimer l'intelligence, ensuite 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[21].

En effet, le quotidien du soldat dans l'armée se caractérise par sa soumission à un travail épuisant : « Les soldats sont soumis au labeur assidu [...]. En dehors de l'exercice, les occupations sont ce que doivent être des occupations : elles peuvent indéfiniment occuper »[22]. Cette soumission totale vise à effectuer un ordre absurde :

> Les brodequins, en pivotant sur le talon, creusent des trous ventouses dans les boues du champ de manœuvre, et doivent être curieusement graissés. Ne jamais les cirer, dit-on : le cirage brûle le cuir. Mais il faut qu'ils soient noirs. Comment alors ? Je m'en f…, dirait un caporal. Et ils sont noirs en effet. Or, le dedans des jambes du pantalon est doublé de toile blanche qui doit rester immaculée, malgré le contact des cirages et dégras. Il faut donc noircir toujours le brodequin qui blanchit toujours et blanchir sans cesse les bandes du pantalon tachées de noir indéfiniment[23].

---

20 OCII, p. 637.
21 OCII, p. 657.
22 *Ibid*.
23 *Ibid*.

Personne ne connaît la raison de tous ces commandements, si cela est absurde. Tout le monde, y compris les dirigeants, accepte et obéit sans réfléchir à un ordre censé être légitime, parce qu'il est accepté par les gens, mais en réalité, il n'est fondé sur rien de raisonnable. Ici, la discipline n'est qu'un consentement. Comme dans l'armée, de nombreux « consentements » régissent les pensées et les comportements de l'homme, s'étendant à tous les domaines de la vie : moral, religieux, épistémologique, etc. Dans ces conditions, l'armée est l'abrégé de la société ordonnée par les consentements.

Outre le soldat, un personnage qui représente la soumission de la foule est Bosse-de-Nage, le singe papion dans *Faustroll.* Bosse-de-Nage, un des acolytes du héros, il a pour origine la caricature de Christian Beck, un écrivain belge, qui était la « tête de turc » de Jarry en raison de son bégaiement. Doté de ce tic, Bosse-de-nage « ne savait de parole humaine que : " ha ha " »[24]. Ses seuls mots sont utiles à la « halte aux intervalles des trop longs discours »[25]. Deux exemples de cette « halte », tirée d'œuvres classiques, illustrent le rôle essentiel du singe. L'un est la réplique « est-ce tout ? – Non, écoutez encor » puisée dans *Les Burgraves* de Victor Hugo[26]. Ces termes signifient que la parole unique du singe exprime l'acceptation totale de celle des autres. L'autre exemple est la liste, dressée ou citée par l'écrivain, des formules d'accord en grec présentes dans les *Dialogues* de Platon, telles que « – ᾽Αληθῆ λέγεις, ἔφη. / – ᾽Αληθῆ. / – ᾽Αληθέστατα [...] »[27]. Ces formules impliquent que le singe consent aveuglément à ce que l'on nomme le vrai. Les comportements de Bosse-de-Nage sont ceux de la foule : écouter les idées des autres et s'y soumettre sans s'exprimer. Le singe représente l'image sarcastique de la société française de l'époque, en raison de sa physionomie : une face tricolore. Le durillon rouge et bleu que Bosse-de-Nage a sur les fesses, Faustroll le lui greffe sur les joues « en sorte que sa face aplatie était tricolore »[28]. De cette manière, il porte les couleurs de la France. Cet épisode signifie clairement que la bêtise du singe papion n'est rien d'autre que celle des Français.

Critique de la connaissance scientifique

---

24 OCIII, p. 79.
25 OCIII, p. 81.
26 *Ibid.*
27 « – Tu dis vrai, dit-il. / – Vrai ! / – Tout à fait vrai […] ». *Ibid.*
28 OCIII, p. 80.

La critique de Jarry vise non seulement les ordres pratiques, mais également les lois de la pensée, celles de la connaissance scientifique. Elle intervient non pas uniquement dans la science proprement dite, mais dans toute la pensée humaine. Ce mode de connaissance était dominant durant la Troisième République, laïque et positiviste. Nous allons à présent examiner la critique de la connaissance scientifique, ses outils d'analyse, vis-à-vis du monde extérieur.

Au fond de sa critique de la connaissance scientifique, se trouve l'idée qu'il n'y a pas de pure objectivité dans la compréhension du monde extérieur, car elle s'opère inévitablement à travers l'esprit, à travers des représentations subjectives, différentes selon chaque individu. Cette idée découle de l'idéalisme subjectif. Ce subjectivisme rend incertain le fait que la science peut se procurer les données quantitatives d'une manière indiscutable :

> […] [C]e sont toujours des yeux mortels, donc vulgaires et très imparfaits, les supposât-on renforcés des microscopes des savants ; et l'organe des sens étant une cause d'erreur, l'instrument scientifique amplifie le sens dans la direction de son erreur[29].

Personne n'est exempt de la fausse compréhension d'un objet d'ordre quantitatif à cause de l'imperfection des sens humains. Tout malentendu peut se produire quand on considère comme objectives les données récoltées à partir des sens.

Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry indique les défauts de la connaissance scientifique en condamnant l'incompréhension des bourgeois et des hommes de science, à cause de leur « instruction » :

> Dans la vie pratique, les bourgeois ou les hommes de science les [les intelligents] appellent des fous ou des malades, parce que le bourgeois n'est pas assez instruit pour étudier le corps et que le savant l'est trop – de l'histologie cérébrale – pour étudier l'âme.
>
> Entre le savant et le bourgeois, même comparaison si l'on veut qu'entre l'esprit simple et l'homme de génie. Le savant est l'homme de génie de l'analyse (nous n'oublions pas l'esprit synthétique, dit-on, de Cl. Bernard,

29 OCII, p. 691.

> etc., mais toute science est plus analyse qu'une littérature, n'est-ce pas ?) parce qu'il sait, s'il ne la fait, qu'il y a une synthèse possible. Il omet toujours le principe de synthèse, qui est ce que nous appelons Dieu, principe vivant auquel ramène peut-être sans le savoir la théorie des idées-forces. Le bourgeois n'est pas capable de comprendre le principe de synthèse et le cherche tout de même — en analysant. Les résultats sont identiques[30].

Dépourvus d'instruction, les bourgeois comprennent naïvement le corps, c'est-à-dire le monde extérieur, tandis que les scientifiques échappent à cette naïveté grâce à leurs riches connaissances. Quant au monde intérieur, les premiers sont totalement incapables de le saisir. Ils ne comprennent donc pas la quasi-totalité du monde ! Les scientifiques n'arrivent pas non plus à comprendre l'âme. Car lorsqu'ils l'abordent, ils travaillent avec leurs nombreuses connaissances, mais qui sont de même nature que celles avec lesquelles ils étudient le monde extérieur. Ce mode les empêche de saisir le monde intérieur. Ce qui fait obstacle, aussi bien pour le bourgeois que pour le scientifique à la compréhension du domaine psychique, c'est leur « instruction », c'est-à-dire leur « analyse », et leur manque de « synthèse ». Le bourgeois et l'homme de science procèdent tous deux à l'analyse. Si le premier ne possède pas le principe de synthèse, le second le connaît mais l'exclut de sa pratique.

Que désignent l'analyse et la synthèse ? L'analyse, c'est la décomposition d'un objet à l'aide des unités spatio-temporelles et des principes de raisonnement. La synthèse est un terme fréquemment invoqué comme mot magique par les écrivains et les artistes symbolistes, alors que sa signification est ambiguë. Chez Jarry, ce terme apparaît aussi dans ses premiers écrits pour désigner la clé ultime de sa poétique. Mais que signifie ce principe ? Nous l'examinons en détail plus loin. Dans ce chapitre, nous nous bornons à voir la relation concernant l'idée de la finalité chez Bergson. En effet, le philosophe explique que la connaissance scientifique se caractérise par le principe de l'analyse et par l'omission de la synthèse :

> […] [É]tant donné que autour de nous tout est divers, le principe qui nous permet d'introduire d[ans]s le monde une 1re unité, c'est <u>l'espace et le temps</u>.

30 OCII, p. 692.

> C'est la forme les + inférieures de la connaissance, mais c'est la première. Elle donne aux objets une unité de milieu.
>
> Ensuite, n[ou]s considérons les objets en eux-mêmes. C'est le principe d'identité qui intervient. C'est déjà une connaissance assez précise, mais purem[en]t quantitative, qui ne connaît pas la nature de l'objet. Ce principe suffit à l'établissem[en]t des mathématiques.
>
> Si au lieu de considérer des objets isolés, unis par de simples relations, de grandeur, nous les considérons d[an]s leur rapports (antécédent à conséquence etc.), nous introduisons le principe de causalité, qui substitue un monde sérié au monde mort des mathématiques. […].
>
> Ce n'est pas encore assez. Connaître le milieu où se passent les ph[énomènes], les rapports de grandeur, les relations de causalité qui les unissent, ce n'est pas connaître les objets eux-mêmes. Il y a d[an]s les objets – et dans nous – le principe des élém[en]ts groupés autour d'un centre, on est en présence de la loi de synthèse.
>
> Le nombre de cette classification est anti-scientifique. Au point de vue scientifique, l'idéal de la connaissan[ce] est l'ordre inverse : supprimer d'abord la finalité ; et ~~arriver à l'unité~~, puis la causalité ; ramener la science aux mathématiques c'est[-]à[-]dire au principe d'identité[31].

À l'opposé de la connaissance métaphysique, la connaissance scientifique décompose les propriétés d'un objet par le biais d'unités spatio-temporelles et de la causalité. Elle abhorre le principe de finalité, une autre forme de la synthèse, pour s'occuper de la cause et de la raison d'un phénomène et éviter la fausse finalité[32]. À l'aide de ces formes cognitives, les gens habitués à la pensée scientifique croient que l'étendue de l'espace est homogène et rectiligne, que le courant du temps est linéaire et irréversible pour tout le monde.

---

31 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 46-47.

32 « La science contemporaine se méfie de ce principe [de finalité], a horreur des mots de finalité, et la prétention de ne s'appuyer que sur la causalité. Elle a raison. Considérée en elle-même, la science a pour but de n[ou]s expliquer la cause et le pourquoi des choses, leurs conditions déterminantes, et nullem[en]t la production. Elle peut de [*sic*] négliger t[ou]te considération de finalité. Mais elle a d'autres raisons, et + graves, de se méfier des explic[ations] finalistes. Souvent elle s'est heurtée à des explic[ations] de fausse finalité et elle s'est vu contester des résultats certains au nom d'hypothèses fondées sur la simple finalité ». *Ibid.*, p. 62.

Selon Schiano-Bennis, les écrivains symbolistes trouvaient que « le temps et l'espace ne sont que des illusions confuses sur lesquelles se trame la lourde irréalité de ce monde »[33]. Pour Jarry également, l'uniformité et l'universalité de l'espace-temps ne sont qu'un concept douteux. Ce rejet de l'autorité est lié à la négation du consentement de l'écrivain. Pour l'écrivain, le concept habituel sur la forme de l'espace et du temps fait aussi partie du consentement. Du point de vue de l'idéalisme subjectif, l'objet extérieur a une apparence floue, non identifiable. Ainsi, le raisonnement peut faire défaut pour appréhender la réalité. Jarry doute, d'une façon méthodique et radicale, des ordres et des lois qui régissent la vie quotidienne. Il démentit systématiquement les méthodes qui régissent la connaissance scientifique, comme ici, dans le chapitre « Définition » de *Faustroll* :

> La science actuelle se fonde sur le principe de l'induction : la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi.
>
> D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité, et encore ! 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 ?[34]

Jarry remet en doute la linéarité du temps et la forme rectiligne de l'espace, que l'on admet naïvement. Les termes « le plus souvent », « le point de vue » suggèrent que tous ces principes ne sont pas absolus. Loin de là, ils ne sont qu'un « consentement », fondé sur la représentation que se fait la majorité des gens. L'« ascension du vide » suggère, sans doute, la relativité du point de vue de la spatialité, ou plutôt, celle de la forme spatiale elle-même. La notion d'espace-temps est un thème central dans *Faustroll*. car le défi du docteur Faustroll est de retrouver l'unité de l'espace et du temps, « ces deux vieilles formes kantiennes de la pensée »[35]. La diversité de la forme de l'espace figure également dans « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps », signé Dr Faustroll. C'est

33 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 238.
34 OCIII, p. 74-75.
35 OCIII, p. 191.

un essai publié en 1899 dans *Mercure de France*, où, inspiré du roman *La machine à explorer le temps* d'H. G. Wells dont la traduction venait de paraître, Jarry discute en détail, à l'aide d'une description pseudo-scientifique, la composition de la machine à explorer le temps, et la possibilité de voyager dans le temps en manipulant cette machine. Selon l'auteur, cet espace est de nature non-euclidienne :

> [D]es espaces de Riemann, où les sphères sont retournables, le cercle étant ligne géométrique sur la sphère de même rayon ; des espaces de Lobatchewski, où le plan ne se retourne pas ; ou de tout espace autre que l'euclidien, reconnaissable à ce qu'on n'y peut, comme dans celui-ci, construire deux figures semblables – est la simultanéité[36].

Somme toute, la forme de l'espace n'est pas figée *a priori*, elle est variable et malléable chez l'écrivain.

De même que l'uniformité de l'espace, celle du temps n'est pas évidente pour Jarry. Patrick Besnier souligne que « la linéarité irréversible du temps n'est pas une fatalité »[37] pour l'écrivain. Son doute sur la succession linaire des phénomènes suggère que l'ordre linéaire d'un phénomène peut varier selon le point de vue de chacun, dans une temporalité non linéaire. Il est vrai que l'idée de la malléabilité du cours du temps n'est pas très manifeste dans *Faustroll.* Cependant, dans l'essai « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps », le temps devient un lieu permettant de se déplacer librement à l'aide d'une machine qui met l'explorateur à l'abri de la durée. Dès lors, le courant du temps est réversible pour l'explorateur, il verra « la pomme rebondir de terre sur l'arbre, ou ressusciter le mort, puis le boulet rentrer dans le canon »[38]. Ainsi, de même que l'uniformité de l'espace, celle du temps n'est pas toujours évidente pour l'écrivain.

Le doute à propos de l'uniformité de l'espace et du temps fragilise le principe d'identité. L'identité signifie le « caractère de deux objets de pensée, distincts dans le temps ou l'espace, mais qui présenteraient toutes les mêmes qualités »[39]. Pour connaître l'identité d'un objet, ce

---

36 OCIII, p. 228.
37 Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Culturesfrance, *op. cit.*, p. 14.
38 OCIII, p. 240.
39 André Lalande, « Identité », dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, coll. Quadrige, 2006, p. 455.

principe ne tient compte ni de l'idée de temps ni de celle de rapport. « Le principe d'identité n'est autre que le principe de contradiction : une chose ne peut pas en même temps et sous le même rapport être et n'être pas »[40]. Étant donné que l'uniformité de la forme de l'espace et du temps n'est qu'une idée reçue des gens, un corps plongé dans ces milieux peut nous montrer des apparences variables sur tous les points, de sorte que nous ne pouvons plus reconnaître leur identité d'une manière incontestable. Afin de démentir la croyance naïve dans le principe d'identité, l'écrivain donne trois exemples :

> Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et, pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts […]. Mais le même enfant, qui dessine la montre ronde, dessine aussi la maison carrée, selon la façade, et cela évidemment sans aucune raison ; car il est rare, sinon dans la campagne, qu'il voie un édifice isolé, et dans une rue même les façades apparaissent selon des trapèzes très obliques[41].

La taille d'un homme peut varier, par exemple en fonction de sa croissance, c'est-à-dire de la différence temporelle, alors que nous le voyons identique, car nous ne tenons pas compte de la différence temporelle. Deux autres exemples touchent également à l'apparence variable d'un objet, cette fois, en raison de la différence spatiale. D'habitude, en négligeant la déformation d'un objet en raison de la différence spatiale, on l'appelle toujours par le même nom, soit homme, soit montre, soit maison, par exemple. Cependant, même à usage quotidien, un objet peut nous montrer une apparence inattendue en suivant un point de vue inhabituel, personnel. Tous ces exemples illustrent que la déformation de l'objet déstabilise son identité. Malgré toutes les variations qualitatives, qu'est-ce qui nous assure leur identité ? Si leur essence reste identique, qu'est-ce alors que l'« essence » ? Ainsi, le principe d'identité

40 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 47.
41 *Ibid.*

comporte une grande fragilité. Dans ces conditions, Jarry est parfaitement en accord avec Bergson pour qui « le principe d'identité […] ne se trouve pas réalisé dans la nature », car « la nature est devenir »[42]. Pour l'écrivain aussi, le monde extérieur est un lieu de devenir, de changement perpétuel perçu à travers les représentations personnelles. Dès lors, le principe d'identité n'est plus aussi évident qu'on le croit.

Cette série de négations déstabilise le principe de causalité. Une fois l'identité niée, il est impossible de comprendre la causalité, dont le principe en question est l'induction. C'est une démarche inventée par Francis Bacon comme le fondement de la science moderne, et systématisée par John Stuart Mill, philosophe britannique du XIXe siècle. D'après son *Système de la logique* (1843), l'induction est l'investigation de la nature[43], qui se définit ainsi : « l'opération de l'esprit par laquelle nous inférons que ce que nous savons être vrai dans un ou plusieurs cas particuliers, sera vrai dans tous les cas qui ressemblent aux premiers sous certains rapports assignables »[44]. Ce procédé du raisonnement consiste à relier des phénomènes en cernant la cause de leur production au moyen d'associations. Ces dernières reposent sur une série de comparaisons d'un phénomène avec d'autres déjà observées, sans distinguer l'espace et le temps des phénomènes donnés, afin d'en discerner la ressemblance, leurs propriétés identiques et, par conséquent, la raison et l'effet de leur production. Cette opération suppose la notion de l'ordre chronologique et celle de l'identité.

L'induction suppose un axiome : le principe d'uniformité de la nature. Ce concept est introduit par David Hume, et Stuart Mill le définit ainsi : « il y a dans la nature des cas parallèles ; que ce qui arrive une fois arrivera encore dans des circonstances suffisamment semblables, et de plus arrivera aussi souvent que les mêmes circonstances se représenteront »[45]. L'induction se base donc sur la consécution des faits suffisamment semblables. Or, Jarry doute l'idée d'une unité spatio-temporelle uniforme, ce qui déstabilise la notion de la ressemblance, et, par conséquent, le principe de causalité même. C'est ce que Bergson admet en disant que « ce qui est a priori d[an]s ce principe [principe de causalité], ce qui est nécessaire, ce n'est pas ce principe lui-même, mais le principe d'identité qu'il suppose

42 *Ibid*., p. 48.
43 John Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive*, 3e éd., traduite sur la sixième édition anglaise par Louis Peisse, t. I, Félix Alcan, 1889, t. I, p. 318.
44 *Ibid*., p. 324.
45 *Ibid*., p. 347.

et qu'il implique »[46]. Ainsi, l'unité spatio-temporelle, l'identité, la causalité, autant de principes de la connaissance scientifique, sont démenties.

Critique de la science de l'âme

C'est lorsque la connaissance scientifique envisage le monde intérieur que ses procédés montrent leur nature défectueuse, car dans ce cas, toutes les règles applicables au monde extérieur ne sont pas évidentes. Malgré cette difficulté méthodique, la science de la deuxième moitié du XIXe siècle a entrepris de mettre en lumière la structure de l'esprit humain. Il s'agit de la psychologie positiviste, fondée par Hippolyte Taine et Théodule Ribot, entre d'autres. À la différence de l'ancienne psychologie dont la technique repose sur l'introspection à l'aide de la méthode subjective, cette nouvelle science consiste à étudier les phénomènes psychologiques comme des objets de l'analyse scientifique en empruntant à l'empirisme anglais et en utilisant les découvertes de la physiologie en Allemagne[47]. En vue de sa nouveauté, Théodule Ribot affirme l'objectif de la psychologie positiviste comme suit : « la nouvelle psychologie diffère de l'ancienne par son esprit : il n'est pas métaphysique ; par son but : elle n'étudie que les phénomènes ; par ses procédés : elle les emprunte autant que possible aux sciences biologiques ». En un mot, elle est une « psychologie sans métaphysique », « une psychologie sans âme »[48]. Elle tend à ramener tous les phénomènes mentaux à des phénomènes cérébraux, et tente de réduire la psychologie à la physiologie, la qualité à la quantité[49].

Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry critique le bourgeois et le savant qui considèrent l'« intelligent » au même niveau que des « fous ou des malades ». Pour Jarry, un défaut de la psychologie de l'époque est de considérer l'homme de génie comme victime des maladies mentales. « La 1re [conception] tendait à rabaisser l'homme de génie, en le rapprochant de l'halluciné, en assimilant le génie à un désordre mental. C'est l'idée émise par le médecin français Moreau de Tours, et modifiée depuis par Lombroso »[50]. Il s'agit ici de *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des*

46 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 60.
47 Jacqueline Carroy *et al.*, *Histoire de la psychologie en France, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 16-33.
48 Théodule Ribot, *La Psychologie allemande contemporaine* [1879], Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2003, p. VIII. Cet ouvrage est présent dans la liste des livres conseillés par Bergson (Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 188).
49 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 68-69.
50 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 169.

névropathies sur le dynamisme intellectuel (1859) de Moreau de Tours, et de *L'homme de génie* (1877) de Cesare Lombroso. Un ouvrage à objectif similaire, mais plus acerbe et familier pour Jarry l'écrivain, c'est sans doute *Dégénérescence* de Max Nordau (1892). Dans cet ouvrage pamphlétaire, il condamne comme dégénérés des poètes symbolistes en France, dont Mallarmé, Verlaine, etc. Le critique hongrois y écrit : « Ainsi sont bâtis les mieux doués de ceux qui, en art et en littérature, trouvent les nouveaux sentiers [...]. Parmi eux prédominent les dégénérés ou mattoïdes »[51]. Ainsi, lorsqu'une science étudie un homme hors du commun, impropre à sa manière de pensée, elle n'hésite pas à le considérer comme un cas morbide.

En plus, la psychologie de l'époque comprenait l'âme de chacun comme un objet uniforme et homogène, ce qui débouche sur une idée plus radicale : le déterminisme psychologique. C'est la théorie selon laquelle tous les phénomènes moraux agissent comme les phénomènes physiques, car le cerveau humain est constitué d'éléments physiologiques et chimiques. Suivant la loi de la conservation de l'énergie, toutes les manifestations mentales sont physiquement déterminées par des conditions antérieures et sont donc mathématiquement calculables. Le déterminisme est un des concepts-clés de la psychologie positiviste. En fait, Hippolyte Taine affirme, dans son œuvre, que toutes les manifestations mentales sont déterminées en tant que phénomènes physiques :

> Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes ; le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre, et toute donnée complexe naît par la rencontre d'autres données simples dont elle dépend. Cherchons donc les données simples pour les qualités morales, comme on les cherche pour les qualités physiques, et considérons le premier fait venu […][52].

Selon le positiviste, ce qui contribue à produire les phénomènes moraux, c'est la race, le milieu et le moment[53]. La race désigne les dispositions innées et héréditaires de l'individu. Le milieu se traduit par la nature et les hommes qui l'entourent. Le moment signifie le courant de

51 Max Nordau, *Dégénérescence*, t. I, traduit par Auguste Dietrich, Félix Alcan, 1894, p. 46.
52 Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866, t. p. XV.
53 *Ibid*., p. XXIII.

l'époque où il se trouve. En un mot, ce sont les conditions corporelles, physiques et spatio-temporelles. Cette idée dépend de l'assimilation de deux mondes distincts, le monde physique et le monde psychique :

> Il n'y a ici comme partout qu'un problème de mécanique : l'effet total est un composé déterminé tout entier par la grandeur et la direction des forces qui le produisent. […] Quoique les moyens de notation ne soient pas les mêmes dans les sciences morales que dans les sciences physiques, néanmoins, comme dans les deux la matière est la même, et se compose également de forces, de directions et de grandeurs, on peut dire que dans les unes et dans les autres l'effet final se produit d'après la même règle[54].

Tout en appliquant les règles du monde physique, on peut trouver les données qui déterminent un fait psychique, puisque les conditions matérielles et physiques l'affectent.

Pourquoi s'attache-t-on autant aux procédés de la connaissance scientifique s'ils sont nuisibles pour la compréhension de l'esprit ? C'est en raison de leur utilité. Bergson critique le déterminisme psychologique pour la même raison. Si le déterminisme a recours à la loi de la conservation de l'énergie afin d'expliquer l'acte conscient, c'est que « ce mécanisme se fonde uniq[uemen]t sur un besoin de régularité et de symétrie mathématiq[ue] qui n'est peut-être qu'une forme de l'inertie intellectuelle »[55]. Cette inertie découle d'une pensée utilitaire. « N[ou]s verrons qu'il [le déterminisme] est obligé par la log[ique] de son hypothèse à faire abstr[action] de certaines données générales, p[ou]r ne + voir dans la loi morale qu'une loi d'utilité publique »[56]. Appliquer les lois déjà connues lui épargne la peine d'en inventer une autre. L'utilité est un principe qui régit la pensée du bourgeois du XIXe siècle, celle de la connaissance scientifique. Jarry critique l'utilité pour laquelle la foule néglige la forme variable de la montre : « pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure ? Peut-être sous le prétexte de l'utile »[57]. L'utilité tend à négliger les variations personnelles des phénomènes moraux, ainsi que la représentation d'un objet.

---

54 *Ibid*., p. XXXII.
55 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6), Fonds Jacques Doucet, p. 169 bis.
56 *Ibid*., p. 179.
57 OCIII, p. 75.

Le déterminisme a considérablement influencé la vision de l'homme dans la littérature. On sait que le naturalisme d'Émile Zola a pour origine le déterminisme. Dans le fameux *Roman expérimental* (1880), manifeste sur sa théorie naturaliste, il emprunte de nombreuses idées à la science positiviste qui identifie les manifestations mentales avec les phénomènes physiques : « En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants. Le déterminisme domine tout »[58]. À la théorie du déterminisme ou à celle du naturalisme imprégné de cette doctrine, les écrivains symbolistes ont opposé leurs idées littéraires, tout en défendant la liberté de l'âme. La destruction du déterminisme est l'ambition de Gourmont, par exemple. Le rêve du héros de *Sixtine* consiste à rompre le déterminisme : « il lui [Entragues, le héros] était si souvent arrivé d'intervenir par le rêve dans la série active et d'en briser le déterminisme […] »[59].

Chez Jarry également, « on sait combien [il] donnera de l'importance à la façon suivant laquelle l'être peut s'extraire de tous les déterminismes pour s'affirmer dans une liberté libre […] » selon Matthieu Gosztola[60]. Pour l'écrivain, le déterminisme psychologique ne peut saisir une liberté structurelle de l'âme. Plus haut, nous signalions la critique que l'écrivain émet au sujet du « savant », qui ne peut accéder à l'âme, en raison de son « instruction ». La même critique, cette fois-ci adressée la science, se lit ici dans une attaque de la médecine à la manière de Molière, dans *Les Jours et les Nuits* :

> Cette science [la médecine], en tous cas, insensée, de traiter d'êtres variables et divers, quand une science ne peut être que d'unités semblables, de points mathématiques ou de systèmes de points ; et inapplicable aux intelligents, dont comme les esprits, la structure intérieure des corps vraisemblablement diffère, et qui ont le cœur à droite quand ils ne l'ont pas pendu au lobe d'une oreille ; s'ils le portent à gauche, c'est par modestie[61].

---

58 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 60.

59 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 134. Un personnage de son roman inédit *Le Désarroi* (1898-1899) parle de briser la succession des causes : « Nous voulons, vivants, acquérir le privilège des morts qui, délaissant au fond des tombeaux leur corps, se délivrent de la chaîne des causes par la pensée d'en briser les anneaux ». Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, postface de Nicolas Malais, Édition du Clown Lyrique, 2006, p. 13.

60 Matthieu Gosztola, « Mise au point : la violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ? », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 128-129, p. 76.

61 OCII, p. 668.

Ce que Jarry nomme ici « médecine » ne désigne pas la science médicale : il s'agit du nom général qu'il donne à toutes les sciences, notamment la psychologie, qui abordent le monde intérieur. Pour l'écrivain, la structure variable et diverse de l'âme de chaque individu ne pourrait être convertie en unités mathématiques.

Pourquoi la science ne pourrait-elle pas mesurer l'âme humaine ? Pour Jarry, ce qui régit l'âme humaine est le principe de la synthèse, élément absent de la science. C'est pourquoi, il serait impensable que la science puisse faire la synthèse de l'âme humaine. Cette idée est, sans doute, influencée par le vitalisme de Bergson. Selon lui, le principe de la vie est celui même de la synthèse : « La vie c'est la synthèse, l'harmonie, l'ordre. Et notre science ne peut pénétrer d[an]s cette harmonie vivante »[62]. Pour comprendre cette « harmonie vivante », dont les phénomènes mentaux, il faut rejeter les unités analytiques, car « le principe qui fait la vie et la pensée se trouve dissous si on les ramène à des mouvements d'atomes. On ne tente qu'une mesure à côté ; ou du moins l'analyse tentée détruit le phénomène »[63]. Jarry partage avec Bergson l'idée de rejet de l'analyse scientifique, à laquelle fait défaut le principe de finalité ou de synthèse nécessaire pour la compréhension des phénomènes mentaux. L'écrivain aussi considère l'âme humaine comme une organisation vivante, une harmonie.

Comme nous l'avons envisagé dans ce chapitre, aux yeux de Jarry, qui est un idéaliste subjectif, les ordres pratiques de la vie quotidienne et les formes kantiennes qui sont censées régir la connaissance scientifique sont bien incertains, et loin d'être universels. S'il critique les formes cognitives qui ordonnent la vision du monde extérieur, c'est parce qu'il affirme la primauté de la subjectivité, soit un monde intérieur, dont les grilles uniformes de la science ne pourraient saisir l'essence et les particularités.

62 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 67.
63 *Ibid.*, p. 69.

CHAPITRE 2 – La destruction de l'ordre de la vie

Dans ce chapitre, nous aborderons la question de la destruction de la vie, chez l'écrivain. Nous verrons en quoi Jarry « détruit » la vie, et par quelle métaphore il exprime cette destruction, à travers l'analyse de ses écrits des années 1894-1896. Les écrivains symbolistes du début des années 1890 s'alignaient sur leur culte commun de la révolte. En raison de ce culte, ils s'enthousiasmaient pour le mouvement anarchiste, très actif dans le Paris de l'époque. Leur intérêt résidait notamment dans l'action destructive des anarchistes par le lancer d'une bombe. Comme la plupart de ces enthousiasmés ne s'intéressaient pas aux idées sociales, le motif de leur sympathie pour les anarchistes était, en réalité, exclusivement esthétique[1]. Dans de telles circonstances, Jarry aborde la « destruction » des ordres et des formes de la vie en vue de sa véritable création. De son idéalisme subjectif, découle l'idée de « la destruction de toute vérité fondée sur la perception "objective" de la réalité »[2]. Alors, quel est précisément l'objet de sa destruction ? Pour le comprendre, nous analyserons les métaphores de la destruction, c'est-à-dire la décomposition d'une sphère en morceaux ou particules, issus des grains de sable qui tombent de l'ampoule supérieure du sablier.

La destruction des unités intérieures

Comme l'univers littéraire de Jarry se limite principalement à l'espace intérieur dans les années 1894-1896, l'objet de la destruction selon Jarry est, d'abord, tout ce qui se trouve dans l'esprit humain, c'est-à-dire le temps et le sens des mots. Quoique la forme de l'espace varie considérablement selon le point de vue personnel, le sens de l'espace, ou précisément, celui des objets extérieurs reste intact à cette époque. Nous réfléchirons à sa destruction plus tard.

Quant à la destruction du temps, Jarry se propose de briser les lois du temps, c'est-à-dire sa linéarité ou sa fatalité, depuis le début de sa carrière littéraire. [« Le Temps vanne mes Heures… »], un poème inédit de *Revanche de la Nuit*, représente la destruction de l'ordre des événements qui prennent la forme de grains de sable ou d'un chapelet :

> 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.

---

1 Philippe Oriol, « Ravachol saint et martyr », dans *Littérature et anarchie*, textes réunis et présentés par Alain Pessin et Patrice Terroue, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 135.

2 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 207.

A mon sable se heurte le clinamen d'Heures amies, qu'il s'agglutine en sa chute autoritaire. (Hasard)[3].

Conçu par Épicure et expliqué par Lucrèce dans *De rerum natura*, le *clinamen* est une force arbitraire qui provoque la rencontre des atomes en chute libre. Comme le souligne Catherine Stehlin[4], ce concept vise la destruction du temps, plus précisément, le déterminisme physique[5]. Grâce à la force qui évoque la variation du mouvement des atomes, le temps linéaire et uniforme est transformé en événements disparates. L'objet de la destruction est donc l'ordre chronologique du passé.

Jarry détruit le sens même du passé, ou celui de tout ce que l'on a appris, en particulier, le sens verbal. Cette opération est faite par la « Machine à décerveler ». Elle apparaît plusieurs fois dans ses premiers écrits, ceux des années 1894-1896. Des chercheurs soulignent que cette machine concerne la poétique de Jarry. Par exemple, Linda Klieger Stillman indique que « le décervelage est […] une métaphore du mécanisme de l'imagination et de l'écriture »[6]. Selon Julien Schuh, la Machine à décerveler est « une torture d'esprit mécanique et inconsciente 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 […] »[7]. Malgré l'étude des chercheurs, la nature de la machine reste ambiguë.

Les victimes du décervelage sont souvent ceux qui ont issus de milieux aisés, tels que les « nobles » et les « rentiers ». Dans *Ubu roi*, le Père Ubu dépouille des nobles pour confisquer leur bien : « Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervelera »[8]. De même dans *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, un mélange de saynètes hétéroclites, ce sont des rentiers qui font l'objet du décervelage, selon le concept initial de l'époque rennaise. Mémnon l'ébéniste chante au

---

3 Le texte est révisé d'après Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 641.

4 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cit., p. 48.

5 Dans le cours de Bergson sur la liberté et le déterminisme, le *clinamen* est mentionné comme étant le libre arbitre qui brise les lois physiques : « Epicure répond au déterm[inisme] de Démocrite par sa théorie de clinamen, 'παρέγκλιση déclinaison' par laquelle « fatis avolsa potestas » (Lucr[èce]) et où l'initiative de l'atome « Fati foedera rumpit » (Lucrèce) ». Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 169. Le clinamen est une « puissance arrachée aux destins » qui permet aux atomes de « briser les lois du destin ». Henri Bergson, *Extraits de Lucrèce*, Librairie Ch. Delagrave, 1884, p. 91. La lecture des vers latins se base sur la traduction de Lucrèce, *De la nature / De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, GF Flammarion, 1998, p. 128.

6 Linda Klieger Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle-Adam, Robida », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 25-28, 1985, p. 112.

7 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p, 278.

8 OCII, p. 487.

spectacle du décervelage : « Voyez, voyez la machin' tourner, / Voyez, voyez la cervell' sauter, / Voyez, voyez les rentiers trembler… »[9]. Les « nobles » et les « rentiers » traduisent, sans doute, un concept habituel des mots du bourgeois. La machine détruit leur cervelle, c'est-à-dire le siège de leur intelligence, et la machine est assimilée à l'imprimerie dans l'« Acte terrestre » de *César-Antechrist* :

> *La mâchoire du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère*
> *Le dimanche sur un tertre au son des fifres et tambourins*
> *Ou les jours extraordinaires dans les sous-sols des palais sans fin.*
> *Dépliant et expliquant, décerveleur,*
> *Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur*[10].

Cette imprimerie produit de la littérature, car la machine-imprimerie dans *Ubu cocu* se trouve dans la rue de l'Échaudé : « Et nous allions voir le décervelage / Ru' d'l'Échaudé, passer un bon moment […] »[11]. En effet, cette rue parisienne est le lieu où siégeait, à l'époque, le bureau du *Mercure de France*, un magazine littéraire symboliste auquel Jarry était rattaché. La « cervelle » qui passe par la machine désigne donc le concept habituel des mots du milieu aisé et amateur de littérature.

En quoi la machine à décerveler détruit-elle le concept habituel des mots ? D'après ce dernier, le mot exprime un sens d'une manière immanente. La machine détruit ce concept en évacuant le sens d'un mot. Dans ce cas, l'acte de décerveler ne consiste donc pas à détruire l'ensemble d'un objet, mais uniquement son contenu. Cette fonction est manifeste dès l'invention de la Machine. À l'origine, le décervelage n'est pas l'invention de Jarry : en effet, lorsqu'il était au lycée de Rennes, un camarade et son frère lui ont donné leurs « saynètes », qu'il publiera sous son nom après les avoir remaniés. Comme *Ubu roi*, l'idée du décervelage remonte à cela. Charles Morin, le frère du camarade, décrit ainsi la machine :

> Tous les ans a lieu une fête au cours de laquelle le P. H. [Père Hébert ou Héb] décervelle un certain nombre de rentiers d'après les anciens rites. Le patient est chaviré et solidement maintenu sur la pierre à décerveler. Le P. H. est armé d'une cuiller en bois de fer, dont un côté est aplati et tranchant et l'autre arrondi. D'un seul coup du côté tranchant, il fend le crâne, puis, retournant la cuiller, il se sert du côté arrondi pour capter la cervelle et

9 OCII, p. 538.
10 OCII, p. 326.
11 OCII, p. 538.

> l'extraire. Si l'opération est bien faite, la boîte crânienne de la victime doit être complètement vidée d'un seul coup[12].

Le décervelage est conçu comme l'évacuation de la cervelle du crâne de la victime. Héritant de ce concept, la machine jarryque évacue le contenu d'un objet, l'essence d'une chose. La signification d'un mot est assurée par le lien entre le mot et son sens. Le décervelage consiste à le rompre. Ainsi, le mot se transforme en objet vide, comme un bruit ou une tâche d'encre, qui n'exprime pas d'idée. Associée à un mot, l'idée se trouve dans la mémoire. Selon Bergson, dans la mémoire, le signe est associé à l'idée :

> On appelle généralem[en]t signe un phénomène ou une chose perçue par les sens et qui éveille dans l'esprit l'idée d'un phénomène ou d'une chose qui ne sont pas perçus […]. Il n'y a donc de signe à pr[oprement] parler que là où le phénomène ou objet présent suggère quelque idée à une intelligence qui l'interprète. Cette interprétation est un phénomène d'association. Cette interprétation consiste dans l'association de quelque idée fournie par la mémoire à une perception présente qui la suggère[13].

L'idée n'est pas immanente à un mot, mais y est associée. La Machine à décerveler rompt cette association en empêchant une interprétation habituelle du mot.

Alors, que désigne la Machine ? C'est une fonction destructive de l'esprit, ou son fruit, c'est-à-dire l'œuvre écrite (rappelons que la Machine est une imprimerie). La Machine jarryque a, sans doute, pour origine une métaphore mécanique de l'esprit, employée dans le roman *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont. Le protagoniste du roman a tendance, depuis son enfance, à s'éloigner du monde en le recréant. « En d'orgueilleux moments, je méprisais tout ce qui m'était extérieur, tout ce qui n'avait pas été broyé et repétri par la machine sans cesse en mouvement dans ma tête »[14]. La machine de Gourmont illustre une fonction de l'esprit consistant à « broyer », à déformer et à détruire tout ce que l'esprit perçoit du point de vue idéaliste subjectif. Chez Jarry, une telle destruction est opérée par l'oubli. Dans « Les Paralipomènes », la Machine à décerveler est associée avec l'oubli : « sachons moudre nos souvenirs […] en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli »[15]. Comment l'oubli peut-il être une force destructrice ? La lecture des ouvrages de Théodule Ribot permet

---

12 Charles Chassé, *Sous le Masque d'Alfred Jarry (?) Les sources d'Ubu-roi*, H. Floury, 1921, p. 76.
13 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 7.
14 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 25.
15 OCII, p. 169.

de le comprendre. Jarry a recours au travail de Ribot[16], comme le montre l'allusion à ses œuvres dans la citation précédente, *Les Maladies de la mémoire* (1881) et *Les Maladies de la volonté* (1883). À la fin du XIXe siècle, les ouvrages de ce psychologue étaient très populaires et influents. Bergson y fait référence dans son cours de psychologie. Dans plusieurs écrits, Jarry fait allusion à ce psychologue[17]. C'est dans *Les Maladies de la mémoire* que se trouvent l'idée de l'effet destructif de l'oubli. Le psychologue l'explique ainsi : nous pouvons atteindre un souvenir à condition que l'oubli comprime et opprime les termes intermédiaires qui nous en séparent ; sinon, l'opération mentale nécessaire pour parcourir tous les termes serait si longue que nous n'arriverions pas à nous souvenir. Il résulte de ces arguments une conclusion apparemment contradictoire :

> Nous arrivons donc à ce résultat paradoxal qu'une condition de la mémoire, c'est l'oubli. Sans l'oubli total d'un nombre prodigieux d'états de conscience et l'oubli momentané d'un grand nombre, nous ne pourrions pas nous souvenir. L'oubli, sauf certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. […] L'oubli, c'est désassimilation[18].

L'oubli désassimile la succession des états mentaux pour mieux se souvenir.

Ainsi analysé, nous concluons que la Machine à décerveler traduit l'esprit idéaliste subjectif (ou une œuvre écrite par cet esprit), qui détruit le système langagier en rompant l'association entre une idée et un mot, provoquant l'oubli de la première.

L'anarchie littéraire

La destruction réalisée par la « Machine à décerveler » mène à l'anarchie, ou plus précisément, à la destruction par la bombe. La « Machine à décerveler » reflète le tumulte parisien provoqué par les attentas anarchistes. Au début des années 1890, Paris a connu une série d'attentats anarchistes[19]. Les écrivains symbolistes s'alignaient sur leur culte commun de

---

16 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p 273 ; Yosuké Goda, « L'évolution des modèles théoriques de la Machine à Décerveler chez Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 104, mars 2014, p. 105.

17 Par exemple, dans *Ubu cocu*, pour expliquer l'aphasie d'une manière très scientifique, il cite un passage des *Maladies de la mémoire*, et dans la note correspondante, il fait référence au nom du psychologue et à l'ouvrage cité. OCII, p. 560. À la fin des *Jours et* [*d*]*es Nuits*, en relation avec la folie du héros provoquée par le dysfonctionnement de la mémoire, il cite le nom du psychologue et fait allusion à une thèse du même ouvrage. OCII, p. 741.

18 Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* [1881], L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2008, p. 46.

19 Nous donnons les exemples illustres produits pendant les années 1892-1894. La liste est dressée d'après Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1988, p. 236.

la révolte, et en raison de ce culte, ils s'enthousiasmaient pour le mouvement anarchiste. Leur intérêt réside notamment dans l'action destructive des anarchistes par le lancer d'une bombe. Les attentats anarchistes ont enthousiasmé un certain nombre d'écrivains symbolistes. Ils ont alternativement crié : « Vive le vers libre » et « Vive l'anarchie ! »[20] Un Paul Adam voit en Ravachol, anarchiste qui a lancé une bombe dans un café et est exécuté en 1892, un saint sacrifié qui exalte les pauvres et les humbles[21]. À la différence de son soutien frénétique à l'idée sociale de l'anarchisme, Remy de Gourmont souligne que l'écrivain se désintéresse absolument de la vie sociale, même s'il définit le symbolisme par le mot « Anarchie »[22]. D'après lui, le seul domaine où l'intelligence exerce des formes subversives est l'art :

> […] 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[23].

L'art idéaliste se rapporte à l'anarchisme uniquement dans le sens esthétique, dans ce sens que l'homme supérieur est la seule loi, anéantissant toutes les autres[24]. Le lien entre l'anarchisme et la littérature symboliste est complexe, plutôt mal compris[25]. Comme la plupart des enthousiasmés ne s'intéressaient pas aux idées sociales, le motif de leur sympathie pour les anarchistes était, en réalité, exclusivement esthétique[26].

Il est évident que l'idée de l'anarchie s'imposait chez Jarry. Comme le fait remarquer

---

11 mars 1892 : attentat de Ravachol au boulevard Saint-Germain.
25 mars 1892 : attentat au restaurant Véry, deux morts.
11 juillet 1892 : exécution de Ravachol.
9 décembre 1893 : attentat de Vaillant à la Chambre des Députés.
5 février 1894 : exécution de Vaillant.
12 février 1894 : attentat d'Émile Henry à l'Hôtel Terminus.
4 avril 1894 : explosion du restaurant Foyot.
21 mai 1894 : exécution d'Émile Henry.
24 juin 1894 : assassinat du Président de la République Sadi Carnot par un anarchiste italien, Sante Geronimo Casério.

20 Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1890), portraits et souvenirs*, La renaissance du livre, 1920, p. 8, cité par Pierre Aubery, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1969, nº 69, Les éditions ouvrières, p. 22.

21 Paul Adam, « Éloge de Ravachol », *Entretiens politiques et littéraires*, 3e année, t. V, nº 28, juillet 1892.

22 « [L]e Symbolisme, se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie ». Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, dans *La Culture des idées*, préface de Charles Dantzig, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, p. 235.

23 *Ibid*.

24 *Ibid*, p. 234.

25 Thierry Roger, « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire », *Fabula / Les colloques*, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs. http://test.fabula.org/colloques/document2443.php

26 Philippe Oriol, « Ravachol saint et martyr », art. cit., p. 135.

Matthieu Gosztola[27], l'anarchie de l'art est un problème très significatif pour l'auteur qui écrit, dans sa lettre adressée à Henry Fouquier et datée du 16 décembre 1896 : « vous avez soulevé plusieurs questions extrêmement intéressantes sur […] l'anarchie de l'art, etc. »[28]. En quoi consiste l'intérêt de l'écrivain pour l'anarchie ? Pour lui, l'« anarchiste parfait » est un homme qui « frappe à distance à son plaisir quiconque nuirait à sa liberté parfaite »[29]. C'est pour cette quête de liberté qu'Ubu est « l'anarchiste parfait »[30], ses actes égoïstes résultant de ce principe : « Tel qu'un anarchiste, il exécute ses arrêts lui-même, déchire les gens parce qu'il lui plaît ainsi et prie les soldats russes de ne point tirer devers lui, parce qu'il ne lui plaît pas »[31]. Pour réaliser la liberté ou sa propre loi, Ubu détruit les contraintes extérieures en manipulant les palotins, ses subordonnés :

> Bien avant Ravachol il en existait d'Explosifs de par leur seul vouloir.
> [...]
> Aux abois, ils savent mourir en ce schématique dialogue :
>
> LA COERCITION EXTÉRIEURE. — Nous vous arrêtons.
> LE PALOTIN. — Hon, monsieuye !
> (Explosion aux jumeaux effets)[32]

Le palotin est une sorte de bombe qui fait sauter les lois imposées par l'extérieur.

L'explosion rêvée par Jarry ne se réalise pas par la pensée sociologique, ni par l'acte réel. Cela est montré par son attitude moqueuse envers l'idée sociale de l'anarchiste dans le compte rendu du *Journal d'un anarchiste* de Jean Grave, un écrivain anarchiste de l'époque : « Sensation ennuyeuse : trop de faits-divers superposés en tiroirs, explosions célèbres, etc. Livre qui tendrait à démontrer que les "overriers" anarchistes sont de mauvais littérateurs, et dont le héros est finalement guillotiné, après boire, ainsi qu'il convient »[33]. Ni la pensée politique du héros, ni ses actes physiques (il « tirera à un Fourmies quelconque »[34]) ne suffiront pas pour réaliser l'explosion rêvée. La destruction par la machine à décerveler n'est

27 Matthieu Gosztola, « Alfred Jarry, anarchisme littéraire, individuation artistique – Dieu, le littérateur et l'anarchiste, à l'époque d'Alfred Jarry », https://ver.hypotheses.org/1753, mis en ligne le 26/10/2015 dans le site internet « Voix et relation ».
28 Lettre à Henry Fouquier, daté du 16 décembre 1896, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1060.
29 OCI, p. 471.
30 OCII, p. 594.
31 OCII, p. 606.
32 OCI, p. 430-431.
33 OCI, p. 472.
34 Fourmies est un endroit où a eu lieu une fusillade le 1er mai 1891. Des soldats ont tiré sur une manifestation pacifique d'ouvriers, ayant fait 9 morts et 35 blessés.

pas réelle, ni physique.

Pour Jarry, l'acte physique altère la pensée. Il écrit : « l'idée déchoit qui se résout en acte »[35] dans « Être et Vivre ». Le refus de la destruction physique est traduit par la supériorité de la machine sur la destruction par la bombe et par la peine de mort. L'essai « Visions actuelles et futures » commence par citer les paroles d'Émile Henry, l'anarchiste qui avait lancé une bombe dans le café Terminus : « vous traquez les anarchistes en bloc, je frappe la bourgeoisie en bloc »[36]. La rivalité entre les deux opposants est une « absurdité guerroyant contre l'absurdité »[37], car leur conflit vise le même but : la destruction physique, d'un côté avec une bombe lancée par les anarchistes pour tuer, de l'autre, avec la guillotine de l'État pour les exécuter. Dans l'essai, il affirme la supériorité de la Machine à décerveler sur les armes physiques : « Mieux que la guillotine, la potence […] ; que la Bombe banale et bourdonnante, la Machine à Décerveler »[38]. La vertu de la machine consiste en sa destruction non physique.

Pour Jarry, il faut considérer la destruction comme un ordre esthétique :

> C'est une machine qui ferait le Geste Beau, malgré notre esthétique volonté et malgré Dom junipérien et sa Révérence bien établie. – On serait du moins sûr de répéter ce geste aux temps et lieux de son gré : le bref geste humain ondoie et seul ce qui en résulte Est. Avec T. de Quincey est mort le club des dilettantes du meurtre parfait (Society for the propagation of great Ideas). À Son exemple, disons qu'il faut que le meurtre soit honni, mais qu'à le voir tout perpétré il vaut mieux le voir œuvre d'art […][39].

« Dom Junipérien » est le pseudonyme de Laurent Tailhade, écrivain anarchiste. Jarry fait allusion à sa fameuse phrase « qu'importe la victime, si le geste est beau ? », prononcée le 9 décembre 1893 lors d'un dîner organisé par la revue *La Plume*, suite à l'attentat à la Chambre des Députés[40]. À la différence de l'éloge de l'acte physique, Jarry considère le meurtre comme un fait esthétique, s'appuyant sur l'essai *On Murder Considered As One of the Fine Arts* de Thomas de Quincey[41]. Si ce qu'il nomme « geste bref et ondoyant », qui peut

35 OCI, p. 407. Cette thèse est hégélienne comme Henri Béhar le souligne (Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 247). Elle remonte en effet à un sujet de dissertation proposé par Bergson (« Discuter cette pensée de Hegel : l'idée déchoit en se réalisant », Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 170).
36 OCI, p. 423.
37 *Ibid.*
38 OCI, p. 424.
39 OCI, p. 425-426.
40 Voir Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Christian Bourgois, 2001, p. 127.
41 « When a murder is in the paulo-post-futurum tense, and a rumor of it comes to our ears, by all means let us treat it morally. But suppose it over and done, […] then, I say, what's the use of any more virtue ? Enough

se répéter n'importe quand et n'importe où, implique le geste d'écrire, son résultat est l'œuvre littéraire, digne de l'Être, idéal spirituel, et susceptible de réaliser une destruction esthétique. Désormais, il reste à concevoir l'œuvre littéraire qui puisse être une bombe esthétique.

Comprendre la littérature comme un explosif est une idée déjà présente chez les écrivains symbolistes. Pierre Quillard énonce que « la bonne littérature est une forme éminente de la propagande par le fait »[42]. Selon lui, à la différence de la bombe, « la puissance destructrice d'un poème ne se disperse pas d'un seul coup : elle est permanente et sa déflagration certaine et continue »[43]. De même, pour Mallarmé, « lui [le poète], ce l'est, tout de même, à qui on fait remonter la présentation, en tant qu'explosif, d'un concept trop vierge, à la Société »[44].

La bombe jarryque prend la forme d'une machine (« C'est une machine qui ferait le Geste Beau »). Cette machine désigne vraisemblablement la « Machine à décerveler », qui est une autre forme de l'esprit humain et de l'œuvre littéraire. Elle est appelée « engin » dans « Compte rendu de *Journal d'un anarchiste* » :

> Un homme, par des engins inventés par lui ou retrouvés de traditions perdues au reste, frappe à distance à son plaisir quiconque nuirait à sa liberté parfaite. Des forces près desquelles l'électricité des phonographes et microphones d'Edison, trop matérielle, est rudimentaire, changent le monde en restant si semblables aux causes naturelles (caractéristiques de l'œuvre de génie) que sans absurdité on ne peut pas les nier[45].

Ces « engins » désignent l'art, car pour Jarry, la valeur essentielle de l'art est ce que l'on invente ou que l'on retrouve dans la tradition : « il est vraisemblable que le théâtre de ces dernières années a découvert – ou créé, ce qui est tout un – plusieurs points de l'éternité nouveaux »[46]. Selon la description, cet engin peu matériel et sophistiqué, destiné à l'attaque à distance, donc indirecte et toujours disponible pour son auteur, peut se comprendre comme une œuvre écrite. Nous partageons l'idée de Julien Schuh, qui soutient que cet engin est la

---

has been given to morality; now comes the turn of Taste and the Fine Arts. A sad thing it was, no doubt, very sad; but *we* can't mend it. Therefore let us make the best of a bad matter; and, as it is impossible to hammer anything out of it for moral purposes, let us treat it aesthetically, and see if it will turn to account in that way ». Thomas de Quincey, *On Murder Considered As One of the Fine Arts*, dans *The Works of Thomas de Quincey*, t. 6, Edited by David Groves and Grevel Lindop, Picking & Chatto (Publishers), Londre, 2000, p. 115.

42 Pierre Quillard, « L'anarchie par la littérature », *Les Entretiens politiques et littéraires*, nº 25, avril 1892, p. 150.

43 *Ibid*., p. 151.

44 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres » [1895], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*., p. 71.

45 OCI, p. 471.

46 OCII, p. 586.

Machine à décerveler, et qu'elle est « le livre, la parole attentatoire qui violente le lecteur »[47].

Des chercheurs avancent une révolution langagière conçue par des écrivains symbolistes à travers l'anarchisme de l'époque. D'après Pierre Glaudes, l'affinité que montrent les écrivains symbolistes avec l'anarchisme est le principe de la communication dans le domaine sémiologique. Par la mise en doute de la capacité de représentation du langage, on élabore des esthétiques symbolistes dont Glaudes affirme que, « délivrées de l'illusion mimétique, elles ambitionnent de faire de la création littéraire un *acte* digne de ce nom »[48]. Cette crise de mimêsis se traduit, pour Uri Eisenzweig, par l'exclusion du sens des mots. D'après lui, le concept de mot de Mallarmé rencontre l'anarchisme dans la « résistance à la légitimité de la représentation », car la « presque disparition vibratoire » de la parole mallarméenne « s'obstine à vider les mots de leur sens », tout comme la bombe des anarchistes est lancée sans aucune raison compréhensible, donc son sens est exclu[49].

À l'instar de Mallarmé, la littérature a un effet explosif pour Jarry. En raison des expressions transgressives qui violentent les idées politiques et les règles théâtrales de l'époque, Gérard Damerval qualifie *Ubu roi* de « bombe comique de 1896 »[50]. Outre une transgression idéologique et littéraire, il faut voir, dans les écrits de Jarry, une transgression communicative, dont l'effet est de détruire le sens même des objets extérieurs et des mots[51].

Le grain, symbole de destruction

Envisageons ensuite la métaphore de la destruction selon Jarry. Cette opération est traduite par le grain qui tombe du ciel diurne, qui constitue le second élément du premier schème descendant. Cette image vient du sablier qui laisse tomber le sable. Les caractéristiques du grain sont les suivantes : d'abord, il tombe du ciel ou d'un soleil blanc ; puis, il devient blanc et froid ; enfin, le lieu sur lequel il tombe est une terre ou un espace noir. Ces caractéristiques s'expliquent par les métaphores de la vie : comme le soleil est le symbole de la vie chez l'écrivain, le blanc signifie la couleur de cet astre, et la froideur signifie la perte de la chaleur solaire. Le grain de sable en chute traduit l'objet décervelé et détruit par la bombe. Contraire du blanc, le noir, couleur des décombres et de la terre, exprime l'absence de

---

47 Julien Schuh, « Décerveler le lecteur : anarchisme et communication littéraire chez Alfred Jarry », dans Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard, *Violence politique et littéraire en littérature au XIXe siècle*, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des Lettres », 2012, p. 9.

48 Pierre Glaudes, « "Noces barbares" : les écrivains de la belle époque et l'anarchisme », dans *Littérature et anarchie*, *op. cit.*, p. 185-186.

49 Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op. cit.*, p. 201-204.

50 Gégrard Damerval, *Ubu roi la bombe comique de 1896*, A.G. Nizet, 1984.

51 Karl Pollin soutient que l'écrivain décèle, dans le « bourdonnement » de la bombe anarchiste, une expression de « l'extrême limite du langage ». Karl Pollin, *Alfred Jarry L'Expérimentation du singulier*, Rodopi, coll. « Faux titre », Amsterdam-New York, 2013, p. 55.

l'essence.

Ces trois caractéristiques sont parfaitement reconnaissables dans plusieurs œuvres des *Minutes de sable mémorial*. Il s'agit, d'abord, du « Miracle du Saint-Accroupi », la première partie des « Lieds funèbres ». C'est un poème en prose où une croix d'un cimetière relate un « miracle » fait par le « Saint-Accroupi », un saint fictif. En exauçant les vœux des croix, le saint fait tomber la neige sur le cimetière. On y voit des grains blancs et froids tomber du ciel blanc sur la terre noire :

> Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique.
>
> […]
>
> La manne fait blanches les rougeâtres tuiles. Une nappe blanche jusqu'a l'horizon sur toute la terre s'étend pour manger.
>
> […]
>
> La Famine est là. La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements. Et la neige étend son linceul de mort sur la ville froide que creusent des fosses… La Famine sonne ses bourdonnements[52].

La blancheur du ciel illustre le temps diurne. Les grains blancs de farine sont froids, parce qu'il s'agit de la neige[53] qui tombe sur la ville. Un objet blanc se trouve également dans le poème « Le Sablier ». C'est le dernier poème des *Minutes* où un sablier est traduit par un cœur qui pleure ou saigne au-dessus d'un marais. Dans ce texte, la cendre tombe du cœur :

> *Dans ton anneau noir, clair Saturne,*
> *Verse la cendre de ton urne.*
> […]
> Montre ton cœur au pilori
> D'où s'épand sans trêve ton cri,
> Ton pleur et ton cri solitaire
> En fleuve éternel sur la terre.
> […]
> Plante un gibet en trois endroits,
> Un gibet aux piliers étroits,
> Où l'on va pendre un cœur à vendre.

52 OCII, p. 53.

53 Un poème inédit illustre également le grain sous forme de neige : « Noël a mis, pantins sonores, / Des squelettes dans nos souliers ; / et par la neige des aurores / Gèle le jet des sabliers ». OCI, p. 675.

De ton cœur on jette la cendre,
De ton cœur qui verse la mort[54].

Cette fois, la boule supérieure ne prend pas la forme du soleil, mais celle de Saturne. Cependant, cet astre possède une certaine clarté, propriété du soleil. La blancheur de la cendre qui en provient suggère l'absence de chaleur. Puis, l'endroit où tombe le grain froid est la terre.

La neige apparaît également dans *Ubu roi.* Lorsque le dramaturge explique sa pièce dans « Conférence prononcée à la création d'*Ubu roi* », discours donné avant la représentation, il parle de la neige qui apparaîtra : « Vous verrez des portes s'ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu »[55] . La neige correspond à la scène V de l'acte IV, dans « *une caverne en Lituanie (il neige)* »[56]. La scène se déroule dans une caverne pendant la journée : « Quelle neige, mes amis, on se dirait en Castille ou au pôle Nord. La nuit commence à tomber. Dans une heure il fera noir »[57]. Il est remarquable que la scène comporte les trois caractéristiques du grain jarryque : le ciel bleu, donc diurne, le grain froid et la terre qui en est recouverte. La neige dans cette pièce n'est pas un simple décor d'effet météorologique, mais elle a un sens symbolique[58], qui est la destruction des lois de la vie.

Les petits objets froids en chute constituent également l'univers des *Jours et des Nuits*, son premier roman sorti en 1897. Reflétant l'expérience de Jarry concernant ses obligations militaires au cours de l'année 1895, ce roman est considéré comme un roman « naturaliste » par certains chercheurs[59]. Certes, une description détaillée, comme par exemple celle des traitements médicaux et des manœuvres, rappelle les romans naturalistes. Pourtant, ce n'est pas un simple reflet de la réalité, car la description de chaque objet comporte une signification symbolique. Voyons d'abord la présence du soleil. Cet astre symbolise le domaine de la vie, de la réalité extérieure. Il brille dans le ciel durant la journée, pendant que les soldats accomplissent leurs tâches harassantes. Le matin, lorsque la trompette les réveille, l'astre est déjà présent dans le ciel : « vers l'attente du clairon terrible, le jour commença d'aplatir son groin givreux aux vitres »[60]. Pendant les manœuvres, le soleil illumine les champs de mars : « La vallée d'eau courante et de rosée, avec des glaçons blancs déchiquetés et un peu de soleil

54 OCII, p. 199.
55 OCII, p. 610.
56 OCII, p. 505.
57 OCII, p. 508.
58 Charles Grivel voit dans la blancheur de la neige et du soleil l'effet de l'indistinction généralisée de la pièce, celui du « Nulle Part ». Charles Grivel, « Les représentations jarryques », *Revue des Sciences Humaines*, nº 203, « Alfred Jarry », mars 1986, p. 7.
59 Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, *op. cit.*, p. 299 ; Henri Béhar, Notice des *Jour et* [*des*] *Nuits*, OCII, p. 621.
60 OCII, p. 647.

au bord »[61].

Quant aux grains froids, ils sont présents notamment dans le premier et le second livre du roman, qui racontent l'expérience militaire du héros. En effet, la pluie, la grêle et la neige tombent fréquemment lors des manœuvres. D'un point de vue biographique, on peut expliquer ces descriptions du monde extérieur, par le fait que Jarry est entré dans l'armée durant l'hiver 1894. Ainsi, l'armée serait représentée par le mauvais temps hivernal. Cependant, avec la récurrence du soleil, de la pluie et de la terre dans des œuvres antérieures, l'on doit considérer ces objets, dans ce roman, non comme une description naturaliste, mais comme un symbole de la destruction des ordres de la vie pratique. Quand les soldats défilent, ils sont sous la neige ou sous la pluie : « De sa fenêtre, il [le malade] se réjouissait, chaque samedi, des compagnies défilant dans la neige »[62]. De même, la pluie tombe dans le chapitre intitulé « Choir ». L'écrivain souligne la chute des particules froides : « il *tomba de la pluie et de la grêle* et on se réfugia sous les hangars des préaux »[63]. La pluie pénètre jusque dans les armes : « Le fusil reposé à terre a de la boue jusqu'à la sous-garde, la pluie dégouline dans le canon avec dans la bouche les plaques syphilitiques de la rouille »[64]. De la sorte, le champ de manœuvre est décrit comme étant toujours sous une chape de particules en chute. En effet, l'essentiel du quotidien des soldats est caractérisé par ce mouvement de chute, comme le montre le titre, « Choir ». Dans ce chapitre, en plus de la pluie et de la grêle, d'autre éléments concernant la vie militaire sont en chute. Au début, un sergent explique aux soldats les dangers de la chute. Pendant un exercice, le héros « saute » d'une poutre, puis il « dégringole » de la corde, car il sait qu'« il est impossible [de] passer sans *avoir envie* de sauter »[65]. À la suite des chutes volontaires du héros, un paysan tombe accidentellement d'une poutre sur une potence[66]. Outre les particules météorologiques, la récurrence de tous ces objets en chute indique que l'armée elle-même se présente comme un lieu de la chute pour l'écrivain. En somme, la chute des éléments implique la destruction, ou plutôt la décomposition des ordres pratiques de la vie, en raison de leur absurdité. Par conséquent, le soleil étant le symbole de la vie, la froideur des particules s'explique par la perte de la chaleur, autrement alimentée par l'astre diurne. Ainsi, la chute dans le roman renvoie à celle du grain de sable du sablier et représente la destruction des ordres de la vie.

Tout comme dans *Les Jours et les Nuits*, la description relative à la Machine à décerveler exprime le symbolisme de la destruction : calquée sur la forme du sablier, la

61 OCII, p. 655.
62 OCII, p. 672.
63 OCII, p. 667.
64 OCII, p. 656.
65 OCII, p. 666.
66 OCII, p. 667.

machine détruit l'objet en évacuant son contenu et le transforme en grains (l'objet qui passe par la machine prend la forme d'un grain), qui tombent dans un trou noir. La cervelle se transforme en gouttes blanches par le passage de la machine. Le couple Memnon reçoit un éclaboussement blanc provenant de la cervelle : « Bientôt ma femme et moi nous somm's tout blanc d' cervelle »[67]. Dans « Visions actuelles et futures », la machine décervelle également la « phynance » en la transformant en gouttes blanches :

> Mieux que la guillotine, la potence […] ; que la Bombe banale et bourdonnante, la Machine à Décerveler coram populo tous les dimanches pour le Seigneur ronflant sur un tertre, petite-fille de Moloch et des Vierge de fer. […] Phynance[68], justi- et purificatrice de tout, découle par un robinet. Le populaire familial tout blanc de la cervelle des barrières rentre heureux et moralisé de ce démocratique spectacle[69].

Le fait que les gouttes s'écoulent par le « robinet » attire l'attention. La pièce fait allusion au passage entre les deux ampoules, renvoyant ainsi à la similarité entre la machine à décerveler et le sablier. Comme la neige ou la cendre, la goutte issue de la cervelle ou de la « phynance » se caractérise d'abord par sa blancheur. Le blanc des gouttes est la couleur du soleil, symbole de vie[70].

Puis, la goutte est associée avec la froideur, dont le signe est le tremblement. Ce mouvement trahit non seulement la peur de la victime du décervelage, mais aussi la froideur du grain, les deux étant privées de la chaleur solaire, car le décervelage consiste à extraire le blanc, couleur du soleil. Le tremblement est manifesté chez les rentiers qui passent par la machine : « Voyez, voyez les rentiers trembler ». Dans « L'Acte terrestre » de *César-Antechrist* également, la machine est associée au tremblement des grains :

> *Pétrissant les glottes et les larynx de la mâchoire sans palais,*
> *Rapide il imprime, l'imprimeur.*
> *Les sequins tremblent aux essieux des moyeux du moulin à vent,*
> *Les feuilles vont le long des taquins au vent*[71].

---

67 *Ibid*.
68 Nous réfléchirons au sens de la « phynance » dans le chapitre suivant.
69 OCI, p. 424-425.
70 La blancheur de la cervelle peut s'expliquer par le fait physiologique. Dans *Ubu cocu*, Jarry cite un passage des *Maladies de la mémoire* de Théodule Ribot ; il s'agit de la substance blanche du cerveau dont les dommages provoquent l'aphasie : « cette dissolution intellectuelle a pour cause une atrophie qui envahit peu à peu l'écorce du cerveau, puis la substance blanche, produisant une dégénérescence graisseuse et athéromateuse des cellules des tubes et capillaires de la substance nerveuse ». OCII, p. 560.
71 OCII, p. 326.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le vers suivant : « *Les sequins tremblent aux essieux des moyeux du moulin à vent* ». Le mot « sequin » signifie la « monnaie d'or qui avait cours en Italie, où sa valeur était de 11 à 12 francs, et qui a cours en Égypte où elle vaut 6 francs »[72]. Les termes « essieux des moyeux du moulin à vent » sont difficiles à interpréter, mais ils peuvent se comprendre comme la description de la machine qui tourne. Si tel est le cas, les sequins peuvent être des gouttes de la « phynance », et leur tremblement s'explique par la froideur provoquée par la privation de la chaleur solaire. Enfin, la Machine est associée avec le trou noir et souterrain. D'abord, le lieu de la Machine à décerveler est indiqué comme « dans le sous-sol » dans l'« Acte terrestre ». Puis, l'objet qui passe dans la machine tombe dans un trou noir, comme dans *Ubu cocu ou l'archéoptéryx.* À la fin du spectacle de décervelage, Memnon l'ébéniste est pris par la machine et tombe dans un trou noir :

> Aussitôt j' suis lancé par-dessus la barrière,
> Par la foule en fureur je me vois bousculé
> Et j' suis précipité la tête la première
> Dans l' grand trou noir d'oùs [*sic*] qu'on n' revient jamais[73].

La destruction de la phynance, la transformation en gouttes blanches et froides, leur chute dans le trou noir, toutes ces caractéristiques de la Machine à décerveler confirment son rapport au sablier.

La joie et la peine de la destruction

La destruction de l'ordre de la vie provoque deux sentiments opposés chez Jarry : la joie et la peine. Pourquoi la peine, malgré la première étape de la création ? C'est parce que la désagrégation de l'ancien ordre est déjà en cours dans la société de l'époque, et qu'elle provoque chez l'écrivain une crise ontologique. Une telle ambivalence sentimentale se retrouve chez les jeunes écrivains de l'époque, étant à la fois révoltés contre le monde en décadence, et nostalgiques des valeurs d'autrefois[74].

Chez Jarry, la joie accompagnant l'image des grains s'explique par le fait que la destruction de l'ordre préétabli annonce le commencement de la vraie création. Quant à la joie, dans « Guignol » par exemple, les larmes qui tombent du ciel sont marquées par ce

72 « Sequin », dans *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, par Émile Littré, Librairie Hachette et Cie, 1874, p. 1907.
73 OCII, p. 539.
74 « [C]ette génération de 1890, à la fois […] révoltée et nostalgique ». Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, L'Arche, 1957, p. 225.

sentiment : « d'en haut sur nous pleure joyeuse la lumière »[75]. La joie se traduit par un ton jubilatoire qui accompagne la machine à décerveler. C'est l'instrument favori d'Ubu, présent plusieurs fois, notamment dans les premiers écrits de Jarry. Dans *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, la chanson de l'ébéniste Memnon exprime la joie de la destruction :

> Quand le dimanch' s'annonçait sans nuage,
> Nous exhibions nos beaux accoutrements
> et nous allions voir le décervelage
> Ru' d' l'Échaudé, passer un bon moment[76].

Pour « passer un bon moment », la famille Memnon roule « gaiement vers l'Échaudé » où a lieu le spectacle du décervelage[77].

Toutefois, chez l'écrivain, les grains ne sont pas toujours un signe de joie, ils résultent parfois de la peine. Ce sentiment s'explique par un contexte social et personnel. La France de la fin du XIXe connaît une crise des valeurs transcendantales, celles-là même qui avaient contribué à unir la population. Sous le régime de la Troisième République laïque, l'Église catholique avait perdu de son pouvoir. La politique de la République était fragile : l'affaire de Panama (1888) avait ébranlé la confiance dans les dirigeants politiques. Les attentats anarchistes, dont l'apogée fut atteint au début des années 1890, visaient non seulement les hommes politiques, mais aussi le peuple en général, ce qui engendra un climat quotidien de terreur pour les Français. Dans l'ordre épistémologique, les inventions scientifiques rénovaient la notion de l'espace et du temps. Toutes ces actualités ont dû fragiliser les valeurs auxquelles l'écrivain croyait. À ces crises sociales s'ajoutent les expériences personnelles de Jarry : le décès de ses proches. Dès le début, la vie de l'écrivain est hantée par l'ombre de la mort. Avant même sa naissance, son frère aîné, Gustave-Anselme, né en 1870, n'a vécu qu'une quinzaine de jours. La mort de sa mère en 1893 a aussi dû affliger l'écrivain. L'ambiance mortuaire qui domine les œuvres des *Minutes de sable mémorial* rappelle les funérailles de sa mère. Peu après, en 1895, c'est son père qui décède. Tous ces événements ont dû favoriser, chez l'écrivain, l'idée que le soi est instable, à l'unité fragile. À travers la lecture de ses premiers écrits, notamment « Être et Vivre », Karl Pollin avance que le jeune écrivain « s'efforce de rendre compte d'un processus de dépossession de soi dont il fait l'objet, d'une cicatrice intérieure dont l'ensemble de son œuvre va bientôt se trouver marquée [...] »[78]. La

75 OCII, p. 81.
76 OCII, p. 537-538.
77 OCII, p. 538.
78 Karl Pollin, *Alfred Jarry L'Expérimentation du singulier*, *op. cit.*, p. 37.

cicatrice, la blessure d'où tombent les gouttes de sang expriment la dépossession de soi, la crise ontologique de l'écrivain.

Les grains associés avec la peine s'observent notamment dans *Les Minutes*. Par exemple, « Le Sablier », poème clé du recueil, exprime la douleur comme Jill Fell le fait remarquer[79]. Sans doute sous l'influence de Jules Laforgue[80], Jarry emploie, dans ce poème, le motif d'un cœur qui pleure ou saigne, un symbole catholique de la compassion du Christ, le Sacré-Cœur, mais il le compare à une clepsydre[81] .

> *Dans ton anneau noir, clair Saturne,*
> *Verse la cendre de ton urne.*
> [...]
> VERSE TON ÂME QU'ON ÉTRANGLE
> AUX TROIS VENTS FOUS DE TON TRIANGLE.
>
> Montre ton cœur au pilori
> D'où s'épand sans trêve ton cri,
> Ton pleur et ton cri solitaire
> En fleuve éternel sur la terre[82].

La goutte de sang exprime un sentiment douloureux. La mort du cœur par étranglement ainsi que la solitude provoquent la douleur, étant à l'origine de la mélancolie, car l'ampoule supérieure du sablier prend la forme de Saturne, symbole de ce sentiment. Dans « Le Miracle de Saint-Accroupi », la farine qui tombe du ciel représente les larmes provoquées par la douleur : « Que le grand œil glauque du ciel compatisse, versant sur les hommes des pleurs de farine […]. Soudain des pleurs blancs glissèrent sur l'ombre »[83]. Ici encore, le grain est signe de peine.

Malgré sa peine, Jarry pousse la destruction de l'ancien ordre pour en créer un nouveau, à sa manière, susceptible de reconstruire son soi. Cette volonté est illustrée par une parole de père Ubu dans l'épigraphe d'*Ubu enchaîné* (1899) : « Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en

---

79 « The poem contains a suppressed anguish ». Jill Fell, *Alfred Jarry*, Reaktion books, coll. « Critical lives », Londres, 2010, p. 39.

80 Voir Jules Laforgue, « Complainte de la Vigie aux minuits polaires », dans *Œuvres complètes*, t, I, textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courton, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986, p. 566-567.

81 La note 3, OCII, p. 92.

82 OCII, p. 198.

83 OCII, p. 52.

équilibrer de beaux édifices bien ordonnés »[84]. L'ancien ordre était déjà en ruine, mais pas complètement démoli. L'écrivain décompose par lui-même l'ancien monde, mais en même temps, il le voit se désagréger avec la peine. C'est de son attitude ambivalente que découle le sentiment contradictoire provoqué par la chute des grains.

Notre analyse nous a permis de comprendre que la destruction de la vie selon Jarry n'est pas idéologique, ni physique, mais bien littéraire, malgré la description d'une attaque cruelle du bourgeois. En poussant la destruction esthétique en cours par certains écrivains, Jarry opère une destruction communicative, c'est-à-dire la dénégation du principe de la *mimesis*, fondé sur le lien entre l'image ou le mot, et le sens. Le fondement du sens étant ainsi détruit, la représentation du monde extérieur et les mots se décomposent. Cela est traduit par la chute des gouttes ou des particules, métaphores issues des grains de sable qui tombent de l'ampoule. La destruction communicative est accomplie par la Machine à décerveler, qui est une autre forme de l'esprit humain. À l'instar de Mallarmé, la littérature, pour Jarry, a un effet explosif.

84 OCIV, p. 19.

Dans ce chapitre, nous verrons comment Jarry conçoit les propriétés de la matière, de la nature ou de la physique qui désignent la vie privée de sens. Selon Remy de Gourmont, la théorie de l'idéalisme est définie en ces termes : « 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 [...] »[1]. La « matière presque amorphe » dont il parle correspond exactement à la vie privée de sens chez Jarry. C'est ce qu'il appelle la matière, la nature ou encore la physique. Après la destruction, il envisage ces éléments, qui sont le fondement même du monde. Chez Jarry, l'espace intérieur de l'écrivain qui perçoit la matière est traduit par l'ampoule inférieure du sablier remplie de sable. Cet objet produit diverses métaphores, comme celle d'un récipient rempli d'une matière informe ou d'un liquide gluant. L'analyse de ces métaphores nous permettra de comprendre les propriétés de la matière chez Jarry.

La matérialité de la vie

La vie selon Jarry est double : multiple et unie, matérielle et intellectuelle. Autrement dit, la multiplicité des représentations du monde extérieur est unifiée par les formes cognitives. Par la destruction de ces formes faite par la Machine-esprit de l'écrivain, la vie se décompose et il ne reste qu'une matière discontinue. Dans l'essai « Être et Vivre », l'auteur explique deux modalités de la vie : dans l'un, l'Être est la vie intérieure, dans l'autre, le Vivre est la vie extérieure. Il donne la définition de chacun. Nous analysons en premier la définition du Vivre, puis dans un second temps, celle de l'Être. Tout d'abord, « Antipode prouvé » de l'Être, le Vivre se caractérise par la discontinuité, la temporalité et la non-pensée.

> Elle [l'Action] était, elle est, 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. […]

1 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999, p. 166.

> Vivre est acte, et ses lettres n'ont que le sens du délire d'un hanneton renversé[2]. Vie égale action de sucer du futur par le siphon ombilical : […].
>
> Vivre : discontinu, impressionnisme sérié. […].
>
> Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule […][3].

Le « Vivre », ou bien la vie, est l'« Action » ou l'acte. Il est discontinu dans le temps ou la durée. Le temps où se déroule l'acte est créé par la pensée. Dans une perspective solipsiste, la vie concerne les phénomènes mentaux de l'individu, l'auteur ne parlant pas de la vie des autres. La vie « en relation » est axée autour de l'individu et de son œuvre. Les « grains » de sable évoquent le temps qui s'est écoulé, tombé du passage entre les ampoules.

L'idée de la discontinuité de la vie se trouve également dans *Les Jours et les Nuits*, qui reprend des termes similaires, mais l'envergure est plus généralisée. Il s'agit de la non-pensée du monde extérieur, incluant les hommes : « Les corps (ou la foule) sont le discontinu. […] La matière, les corps, ou la foule, qui sont le discontinu, ne pourront prendre la place du continu, qui est l'Esprit, qu'après l'avoir anéanti »[4]. Si l'opposition entre la discontinuité et la continuité est maintenue, l'auteur ajoute aux propriétés du Vivre les corps, la matière et la foule. Les corps désignent à la fois le corps inanimé et le corps humain. La matière signifie le corps inanimé et la foule désigne le corps humain, car cette dernière est proche des corps physiques[5] ou matériels en raison de son incompréhension.

Les défauts du mode habituel de la connaissance peuvent se lire dans « Programme d'*Ubu roi* », une brochure-programme d'*Ubu roi*, distribuée avant le programme. L'écrivain y explique certains leitmotivs qu'Ubu représente. Ici, la critique affecte trois niveaux de la vie : la non-pensée, la moindre intelligence et l'intelligence plus élevée :

> 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

---

2 L'image du « hanneton renversé » provient, sans doute, de la forme composée par les lettres « vivre », laissant imaginer l'insecte renversé sur le dos avec ses six pattes représentées par « vivr », la tête par « e ».

3 OCI, p. 406-407.

4 OCII, p. 657.

5 Charles Morice, lui aussi, considère les foules « toutes physiques » dans *Demain Questions d'esthétique*, Perrin et Cie, 1888, p. 22.

> 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*[6].

La « physique » et la nature sont à l'opposé de l'art et de la pensée ; elles relèvent donc de la non-pensée. Puis, la réalité conçue par la foule est construite par une moindre intelligence, n'étant qu'un préjugé, un consentement fondé sur le principe du nombre. À la fin, la connaissance de la « médecine » est élevée, étant aussi sophistiquée que l'alchimie, mais privée de la croyance en l'idéal. La « phynance » signifie les « producteurs de littérature selon le préjugé du nombre universel ». Éloignée de l'art, cette littérature est courante dans la vie quotidienne, produite selon le goût du public. Elle ne nécessite donc pas une véritable intelligence. Pourquoi ce terme relatif à la monnaie ? car le mot est une sorte de monnaie, en ce sens que, dans le quotidien, on l'emploie tout en croyant son sens inhérent et figé, comme si l'on utilisait la monnaie en croyant en sa valeur immanente et fixée. Sur ce point, Mallarmé conçoit l'« état brut ou immédiat de la parole », avec la métaphore de la monnaie dans « Crise de vers » :

> Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains[7].

Si le mot « phynance » jarryque reflète la réflexion mallarméenne, il peut se comprendre comme le détenteur du mot « brut ». Autrement dit, le public utilise des mots censés avoir une signification immanente et fixe, comme au quotidien, de la même manière qu'il fait usage des pièces de monnaie. Enfin, expression de la propriété matérielle de ces deux domaines, la « merdre » exprime l'aspect excrémentiel du monde extérieur sans signification, et en même temps, celui de l'œuvre littéraire issue de l'intelligence moindre. Il

---

6 OCII, p. 606.
7 Stéphane Mallarmé, « Avant-dire au "Traité du Verbe" de René Ghil » [1886], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 677-678.

existe donc deux sortes de vie informe, celle du monde physique et celle des individus qui ne pensent pas.

La substance noire représente l'absence totale de l'intervention intellectuelle, que ce soit dans le monde ou chez l'être humain. Si la physique signifie le monde sans intervention humaine, elle désigne le monde matériel ou phénoménal. Dans le chapitre « Définition » de *Faustroll*, l'auteur affirme l'instabilité de la forme de l'espace et du temps qui créent un lien entre les phénomènes du monde extérieur. Cela le mène à concevoir le monde comme une simple succession de phénomènes disparates qui se produisent hors de la grille spatio-temporelle, sans raison, ni loi, ni conséquence. C'est le monde où il n'y a que la contingence, le particulier ou l'exception.

On peut voir dans ce monde chaotique la matière première. Il s'agit d'un concept d'Aristote expliqué dans le cours d'histoire de la philosophie de Bergson. D'après le philosophe grec, la substance est composée de deux éléments : la forme et la matière. Une statue a une forme qui lui est propre, et elle est faite de matière qui lui est également propre, comme le marbre par exemple. Nous trouvons, partout dans le monde, la forme composée de la matière. Mais si nous supprimons la forme par abstraction, nous arrivons à la matière première :

> [À] l'origine il y a une matière 1re, ni animée ni inanimée ; elle ne contient ni essence ni quantité, ni rien de ce qui détermine l'existence ; notre jugem[en]t qui ne porte que sur des existences, ne peut l'atteindre. Elle est au contraire au-dessus de toute catégorie ; c'est la matière 1re[8].

Étant une pure virtualité, la matière première est ce qui n'est déterminé par aucune catégorie, et qui ne définit pas l'existence. Ce en quoi le monde sans ordre se transforme est la matière première.

La nature

Le monde chaotique vu par l'écrivain est nommé nature par Jarry, laquelle est définie comme l'opposé de l'art. La nature est un autre nom de la physique, dérivée du mot grec φυσις, nature. L'idée suppose l'opposition entre le monde et l'homme, la non-pensée et la pensée. La nature est un domaine où prédomine la préexistence des choses qui clôt toute la

8 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 111.

possibilité des manifestations de l'intelligence. Elles n'ont pas de signification par elles-mêmes, et cela ennuie l'écrivain. Mallarmé éprouve l'ennui pour la présence même de l'ensemble des choses préexistantes qui rejettent la possibilité de la création nouvelle. Pour le poète, « [e]lle [la matière] règne autour de nous, en nous, aussi épaisse que gratuite : asphyxiante de par sa densité, révoltante de par sa contingence, décourageante de par son entropie »[9]. Mallarmé écrit que la matière ou ce qu'il nomme la « Nature » existe avant notre création : « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel »[10]. L'existence immuable de la nature est traduite par la « formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est »[11]. Lorsqu'il se sent captif de cette formule, il éprouve « l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes »[12]. La présence de la nature l'ennuie donc. Jarry partage l'idée sur l'inertie de la nature de Mallarmé.

Si les choses ne laissent à l'esprit aucune place pour l'interprétation, la nature est le lieu où la tautologie est le seul axiome. Ce qui reste est toujours identique, toujours tel quel. Le dégoût pour l'impossibilité de l'interprétation se traduit par la moquerie pour le principe d'identité traduit par le hiatus de Bosse-de-Nage. Dans *Faustroll*, Jarry explique les caractéristiques de ce personnage qui renferment toutes les défaillances de la vie : « La perception de Bosse-de-Nage était notoirement discontinue, voire discontinue et analytique, inapte à toute synthèse et à toute adéquation »[13]. Esprit analytique, discontinuité, manque de synthèse, tous ces termes illustrent les défauts de la connaissance de la vie. Ce personnage représente donc la vie, réduite à son essence inerte, pouvant être appelée nature ou physique. Son unique parole « ha, ha » se réduit à la formule du principe d'identité : « A est A, ce qui est est »[14] . L'identité de l'objet implique l'impossibilité de l'interprétation, de la subjectivité, du libre jeu de l'intelligence. C'est ce qui ennuie l'écrivain, d'où sa critique pour la formule A=A :

> A juxtaposé à A et y étant sensiblement égal, c'est la formule du principe d'identité ; une chose est elle-même. C'en est en même temps la plus excellente réfutation, car les deux A diffèrent dans l'espace, quand nous les

9 Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 377.
10 *Ibid*.
11 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*., p. 67.
12 *Ibid*.
13 OCIII, p. 150.
14 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit*., p. 47.

écrivons, sinon dans le temps, comme deux jumeaux ne naissent point ensemble, – émis par l'hiatus immonde de la bouche de Bosse-de-Nage[15].

L'écrivain réfute, de la même manière que les sophistes, le principe de l'identité en raison de l'impossibilité de l'égalité absolue de deux objets dans le temps et dans l'espace. Si le hiatus de Bosse-de-Nage est « immonde », c'est que le monde où les objets sont parfaitement identiques à eux-mêmes, est un monde inerte, et qui apparaît excrémentiel pour l'écrivain.

Le « zéro »

Le « zéro » que nomme Jarry indique, d'une certaine manière, son pessimisme. Dans « Être et Vivre », l'Être est représenté par le signe infini ∞, tandis que le Vivre l'est par le chiffre 0 : « Vivre : discontinu, impressionnisme sérié. / Être : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composants de 0 que de ∞) »[16]. Ces deux signes sont issus de la forme de l'ampoule du sablier. Le signe 0 figure la forme sphérique de l'ampoule inférieure qui symbolise la vie matérielle, et en même temps, celle, sphérique, du grain de sable qui représente le fragment de la vie, insignifiant comme l'est la quantité zéro.

D'autres textes de Jarry soulignent l'opposition entre zéro et l'infini désignant l'opposition entre la vie et l'être. Dans l'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, en parlant de la naissance de l'homme par la scissiparité, la « fleur de lys » explique la position qu'occupent les hommes entre Dieu et César-Antechrist : « Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tiraillés par les anses d'un zéro »[17]. Ici, l'auteur modifie légèrement la terminologie. Les deux opposés sont représentés par les deux ampoules du sablier. L'« Infini » renvoie à l'ampoule supérieure qui traduit l'œuvre immatérielle. Cette dernière est créée et dominée par Dieu, ce que César-Antechrist se propose de créer lui aussi. Tandis que le « Rien » renvoie à l'ampoule inférieure, qui exprime la matière, à partir de laquelle César-Antechrist commence sa création. Le « zéro » traduit le grain de sable, métaphore des hommes, qui passe de l'Infini à Rien, c'est-à-dire les deux ampoules. Dans le chapitre « De la surface de Dieu » de *Faustroll*, le terme de « Rien », avec une majuscule, est remplacé par « zéro ». C'est parce que la sphère inférieure qu'il nomme le « Rien » est composée du grain

15 OCIII, p. 150.
16 OCI, p. 407.
17 OCII, p. 188.

de sable traduit par le « zéro ». Tous deux sont donc identiques. Dans le chapitre « De la surface de Dieu », l'auteur fait une démonstration mathématique pour tenter de donner une définition de Dieu, au cours de laquelle on retrouve l'expression similaire. « ±Dieu est le plus court chemin de 0 à ∞, dans un sens ou dans l'autre »[18]. Les deux cercles suggèrent la forme du sablier, et le court chemin entre les deux signifie la chute ou l'ascension du grain de sable. Ici encore, l'ampoule inférieure est symbolisée par 0, ce qui exprime la nullité, l'insignifiance ou la vacuité de la vie sans forme, de la matière. Le zéro indique donc le monde chaotique et insignifiant.

Ainsi pour Jarry, le monde matériel, la mémoire matérielle et le mot matériel n'ont de signification, ne sont le « zéro » que jusqu'à ce que l'écrivain y trouve le matériel de la création, la place du libre jeu de l'intelligence.

La mémoire matérielle et le mot matériel

La vie sans ordre renferme trois manifestations : le monde extérieur au sens physique, le monde intérieur en tant qu'impressions et le monde spirituel dans la communication des personnes. Le sujet aperçoit le monde comme matérialisé, et l'expérience qu'il en a s'accumule dans son esprit en tant que mémoire. Chez Jarry, l'intérieur ou la mémoire de l'écrivain se présente comme un élément matériel.

Dans la science positiviste, le mécanisme de la mémoire était compris comme un phénomène produit dans la structure cellulaire du cerveau. Bergson présente la théorie de la mémoire de Ribot dans le même cours. Le psychologue pense que le souvenir est un travail similaire à l'enregistrement et à la lecture des données extérieures qui s'effectuent dans l'organisme humain. Se fondant sur une théorie physiologique comparable à celle de Ribot, Taine compare le cerveau humain à une imprimerie qui réutilise des données récoltées dans le passé :

> Cette écorce grise, à quinze ou dix-huit étages superposés, ressemble à une imprimerie où l'atelier actif, éclairé, est entouré de vastes magasins obscurs et immobiles. […] Dans l'atelier, le travail est double : d'une part, sous l'impulsion du dehors, il compose incessamment des mots qu'il renvoie dans les magasins où ils se transcrivent en clichés fixes ; d'autre part, les magasins lui envoient incessamment des clichés fixes qu'il transcrit en

18 OCIII, p. 206.

> lettres mobiles ; et l'œuvre qu'il produit à la lumière est une combinaison continue des mots nouveaux qu'il compose et des mots anciens qu'il transcrit[19].

Le magasin obscur est la mémoire, les caractères disposés dans ce lieu sont les cellules nerveuses qui conservent la trace de l'expérience, et les clichés composés avec ces caractères forment la pensée. Dans cette métaphore technologique, on retrouve l'idée de la mémoire comme l'enregistrement et la lecture des données dans les particules matérielles. La fonction de l'enregistrement-lecture de l'imprimerie tainienne se retrouve également dans l'imprimerie jarryque décrite dans l'« Acte terrestre ». La substance faite de particules et accumulée dans le réservoir, avec laquelle la machine compose l'œuvre littéraire, suggère un mécanisme de la mémoire similaire à celui de Taine. Pour Jarry également, la tête est remplie de particules matérielles, dans lesquelles les données sont « enregistrées », et l'intelligence les utilise en les recomposant pour former un souvenir. Ainsi, les données du passé dans la mémoire sont matérielles.

À propos de la matérialité du mot chez Jarry, Karl Pollin soutient que « sans être identique à la chose qu'il désigne, le mot ne possède pas moins une matérialité acoustique et visuelle »[20]. La machine transforme le mot en un objet incompréhensible, que représentent le bruit et la couleur produits par la cervelle détruite. Dans « L'Acte terrestre » de *César-Antechrist*, la machine côtoie des termes relatifs au son tels que « palais », « larynx », « fifre » ou encore « tambourin »[21]. Comme le fait remarquer Jean-Louis Cornille[22], ces termes indiquent que le mot passé par la machine se transforme en bruit sans signification déterminée. Le « sous-sol » suggère que le noir produit par la machine renvoie à la tache d'encre, un objet visuel qui ne signifie rien. En somme, la Machine à décerveler transforme les mots en objets physiques et matériels qui ne représentent rien.

---

19 Hippolyte Taine, « Géographie et mécanique cérébrales » [1878], publié dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, repris dans *De l'intelligence*, t. I, l'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005, p. LIII.

20 Karl Pollin, *Alfred Jarry L'Expérimentation du singulier*, *op. cit.*, p. 125.

21 *La mâchoire du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère*
Le dimanche sur un tertre au son des fifres et tambourins
Ou les jours extraordinaires dans les sous-sols des palais sans fin.
Dépliant et expliquant, décerveleur,
Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur. (OCII, p. 326).

22 Jean-Louis Cornille, *L'Œuvre possible d'Alfred Jarry*, Les Éditions Paratexte, Toronto, 2003, p. 25.

Dans la troisième partie des « Paralipomènes », l'ensemble des poèmes relatifs à « Haldernablou », le mot est comparé à une flatuosité sortant de l'anus de l'animal, soulignant la matérialité et le non-sens de la parole :

> « AV NOM DV PÈRE… » Le borborygme s'arrache de ses lèvres comme de l'anus d'un chien. Les paroles de rêve 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[23].

Les paroles émises du bout des lèvres sont un « borborygme », bruit indistinct produit par les mouvements internes du ventre, illustrant la nature physique et insignifiante du mot. Cette dernière est encore établie par la comparaison des lèvres à l'anus de l'animal pour illustrer que le mot physique est noir et excrémentiel. Les lèvres sont « de chair », mais celles du cadavre remuant avec l'électricité. En somme, la parole décrite ici est indistincte, physique, séparée de l'âme et produite par les lèvres du cadavre galvanisé. Elle est identique aux notes émises par le phonographe, en ce qui concerne leur nature physique et matérielle.

Cette nature est notamment manifeste dans la parole émise par le phonographe, parce qu'avant la lecture, elle n'est faite que de sillons gravés dans un cylindre, et est détachée de sa source de vie[24]. L'invention du phonographe en 1877 a procuré aux philosophes un modèle mécanique de la conscience humaine[25]. D'après Friedrich Kittler, le phonographe et le film sont les deux inventions qui ont réussi à enregistrer des données, jamais retranscrites jusque-là sans recourir aux lettres. Les données enregistrées par ces médias sont physiques et matérielles. « Une reproduction que l'objet lui-même certifie est d'une exactitude physique. Elle atteint la réalité des corps, quand celle-ci disparaît nécessairement dans le quadrillage symbolique »[26]. Kittler affirme que la différenciation technique de l'optique, de l'acoustique et de l'écriture est effectuée par des machines comme le film, le phonographe et la machine à écrire. « C'est seulement avec cette différenciation […] que s'instaure une séparation claire

23 OCII, p. 171-172.
24 Julien Schuh, « "Phonographe" Des vertus musicales de l'éguisier », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 126-127, 2009, p. 78.
25 Déjà en 1880, Jean-Marie Guyau, philosophe français de l'époque, définissait le cerveau comme un « phonographe infiniment perfectionné, un phonographe conscient ». Cité par Friedrich Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, Glossaire de Frédérique Vargoz, préface d'Emmanuel Alla, Postface d'Emmanuel Guez, traduction de l'allemand par Frédérique Vargoz, Les presses du réel, coll. « Médias / Théories », 2018, p. 79.
26 *Ibid*., p. 50.

entre la matière et l'information, entre le réel et le symbolique »[27]. Dans une telle conception mécanique de la conscience, à l'image du phonographe, l'âme s'est désolidarisée du corps, et la parole, sans sujet, se transmet à distance[28]. Passée par la machine à enregistrer, la parole est ainsi privée de sens et se transforme en matière. Dans le poème inédit « Dans la chambre », le râle des mourants se traduit par la voix inanimée émise par le phonographe :

> Crau, crau, disent les gros corbeaux proches : c'est le phonographe du même son par d'autres derrière l'air nul.
>
> Le reste d'air vital que les mourants aspirent crée des chouettes sur les larynx des cheminées.
>
> Les corbeaux sont des chouettes au velours empesé d'encre froide et raide[29].

Les notes enregistrées résonnent comme la voix du mourant ou le chant du corbeau, oiseau macabre. Ainsi, le monde extérieur, le monde intérieur et le mot, à savoir le monde entier, se transforment en élément noir. Tout n'est que la matière dans le monde extérieur, et qui plus est, dans le monde intérieur, ainsi que dans le mot.

Les réservoirs souterrains et les éléments noirs

Nous allons analyser les métaphores de la matière. Issues de l'image de l'ampoule inférieure du sablier remplie du sable, elles se composent de deux éléments : le récipient et son contenu. Le premier prend la forme de réservoirs souterrains, relativement petits, tandis que le second celle d'éléments noirs et liquides. La petitesse des réservoirs s'explique par la taille de la sphère de verre de l'ampoule, et la couleur des éléments liquides provient du fait que le terme « sable » signifie « couleur noire » dans la terminologie héraldique.

Analysons la variation des réservoirs souterrains et celle de leurs contenus. D'abord, il s'agit du marais et d'une eau noire. Dans les premiers écrits de Jarry en particulier, on rencontre souvent le marais, composé de grains. Par exemple, dans le poème « Le Sablier », les larmes et les gouttes de sang s'accumulent, créant ainsi une sorte de marais :

---

27 *Ibid*., p. 57. Le symbolique et le réel sont les concepts de Jacques Lacan. Le premier signifie les lettres ou la langue, tandis que le second est le « déchet » ou « hasard physiologique, désordre stochastique des corps » qui échappe au quadrillage du symbolique. Voir *ibid*., p. 56-57.

28 Laurence Dahan-Gaida, « La science et ses œuvres : de la créature artificielle à la création littéraire », dans Isabelle Krzywkowski, (dir.), *L'Homme artificiel : Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Ellipses, coll. « C.A.P.E.S. / Agrégation », 1999, p. 128.

29 OCI, p. 639.

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[30].

L'ampoule inférieure prend donc la forme d'un marais, dans lequel le reflet produit la symétrie des deux ampoules. La pièce-clé des *Minutes*, « Haldernablou » reprend cette idée avec la métaphore du marais et son reflet : « *Rempli le sablier d'albâtre,* / *Le cœur qui pleure ne peut battre.* / *Comme lui sous les ifs nos pieds d'ibis sur les marais* »[31]. Le sable tombe dans l'ampoule inférieure. L'albâtre illustre la couleur du sable dans l'ampoule supérieure, alors que le sable tombé est noir et marécageux. De même, dans *César-Antechrist*, le reflet sur le marais engendre les trois Christs. Dans la scène V de l'« Acte prologal », Saint-Pierre se manifeste avec son reflet créé par le même principe : « SAINT PIERRE, qui s'est avancé d'un pas avec SON REFLET symétrique acolyte sous le sol luisant humide »[32]. Le sol humide qui reflète Saint-Pierre représente le marais.

Tout comme le marais, les toilettes et les égouts sont une autre forme de l'ampoule inférieure, et l'excrément renvoie au sable accumulé. Le décervelage étant l'activité favorite d'Ubu, ses activités peuvent se comprendre comme une forme de décervelage. Il s'agit de sa digestion et de sa défécation. L'essence de ce personnage consiste en la puissance digestive de son ventre, car le pouvoir d'Ubu est résumé par le « mot "Cornegidouille" (par la puissance des appétits inférieurs) »[33]. « Guignol » comporte une scène de nutrition et d'excrétion d'Ubu, laquelle fait penser au mécanisme de la Machine à décerveler et, par conséquent, à celui du sablier. Dans la pièce, Ubu s'invite chez Achras, un « pauvre vieux » qui travaille sur les polyèdres, pour qu'il lui serve un repas ; puis il le tue en l'embrochant à l'aide d'un pal. Après la tuerie, il va aux toilettes pour la défécation :

30 OCII, p. 197.
31 OCII, p. 157.
32 OCII, p. 188.
33 OCII, p. 606.

> Brûlez, torches de mort ! Pleurez de vos yeux verts ! Ce que l'homme dévore, il lui donne la vie et l'unit à son corps. Ce qu'il rend à la terre, il le rend à la nuit. Pleurez, torches de mort !
>
> Il le jette en des gouffres ainsi qu'en un Tartare, par des chemins tortus où la hâtive chute sonne des tintamarres. Ô chute dans la nuit, dans l'humide et le noir ![34]

Les toilettes sont le lieu de « l'humide et [du] noir », exactement comme le marais[35]. Si Achras est un rentier, la digestion d'Ubu et la tuerie renvoient à la destruction de la phynance. Identiques au robinet, les « chemins tortus » par lesquels tombe l'excrément signifient le passage entre les deux ampoules. À travers son ventre, la phynance se transforme en gouttes et tombe dans l'égout, le trou noir, « en des gouffres » ou « dans la nuit, dans l'humide et le noir ». Ce mécanisme s'identifie parfaitement au travail de la Machine à décerveler, et donc, à celui du sablier. L'excrément chez Jarry est, comme le souligne Hunter Kevil, symbole du monde matériel[36]. En effet, Ubu appelle « part matérielle » ce qu'il excrète lorsqu'il va aux toilettes : « dans cette maison nous cherchons maintenant, poussé par nos remords, où nous pourrions lui [à Achras] rendre la part matérielle et vulgaire de ce que nous lui avons pris, savoir, de son repas »[37].

La scène principale de « L'Autre Alceste » a lieu dans un marais, semblable à l'égout, qui se trouve au-dessous de la région supérieure. La structure de l'univers du texte est bipartite. Constitué de cinq histoires narrées par différents personnages[38], ce « drame en cinq récits » publié en 1896, nous décrit le paysage du pays des marais, lieu matériel. Voici l'histoire : le roi Salomon est mort, son âme est transportée par l'oiseau Simurg vers le paradis, tandis que son « corps astral » descend dans le « pays de marais » et est transporté par le bateau vers la place où aura lieu son jugement. Balkis, la femme du roi, embarque sur le

---

34 OCII, p. 87.

35 Ces particularités des toilettes-marais sont, sans doute, inspirées du poème « Le coucher du soleil romantique » des *Épaves* de Charles Baudelaire : « L'irrésistible Nuit établit son empire, / Noire, humide, funeste et pleine de frissons ; / Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage, / Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage, / Des crapauds imprévus et de froids limaçons ». Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 149.

36 « […] [S]hit, the obvious symbols of the material world ». Cité par Linda Klieger Stillman, *Alfred Jarry*, Twayne publishers, Boston, 1983, p. 48.

37 OCII, p. 84.

38 La structure de l'œuvre où une seule histoire est composée d'un « récit » narré par cinq personnages est, sans doute, inspirée de celle de *La Croisade des enfants* (1896) de Marcel Schwob, où un seul événement est composé à partir du récit narré par huit personnages.

bateau et décrit l'apparence et les comportements de Doublemain, le batelier. À la fin, Doublemain et Roboham, un fils du roi, et Doublemain se battent en duel, qui se conclura par le bras du batelier tranché par l'épée de Roboham. L'univers du texte est conçu comme étant bipartite à l'image du sablier. Le corps astral du roi Salomon descend vers le pays des marais, tandis que son âme est transportée par l'oiseau Simurg vers le paradis. Le pays des marais et le paradis forment les deux ampoules du sablier. Quant à la nature de l'ampoule supérieure, elle est représentée par le soleil, et Balkis, épouse du roi, abjure le « culte du soleil »[39] afin d'accompagner la descente du corps astral de son mari, ce qui signifie que le paradis se comprend comme relevant du soleil. Un mot de Doublemain nous permet de comprendre la forme et la position de ce pays par rapport au paradis : « l'oiseau vert absorbera son âme et son corps astral naviguera à l'ombre de mes rames sur les eaux calmes qui encorbellent le paradis des croyants »[40]. Le verbe « encorbeller » indique que le pays du corps astral, à l'image de l'ampoule inférieure du sablier, adopte la forme d'une arche et se trouve au-dessous du paradis. Telles sont les deux ampoules du sablier, celle d'en haut, lumineuse, celle d'en bas, sombre. Le lieu où navigue le batelier est « le pays des marais »[41]. L'eau du marais est, en effet, composée de sable comme dans le poème « Le Sablier ». Balkis voit au bord de la barque de Doublemain, de petits êtres agissant à la surface de l'eau représentée par une « tôle de sable »[42]. Le pays des marais est ainsi rempli de sable. Ce marais est une autre manifestation de l'égout, car il peut comporter, au fond, des excréments. C'est ce que suggère une phrase de Doublemain, lorsqu'il demande à Hydrophilus, insecte aquatique, d'emporter Balkis dans l'eau : « Hydrophilus ! Toi qui te repais, comme tous en enfer, d'excréments, emporte celui-ci [les immondices du corps] […] (Hydrophilus disparut sous l'eau, vers le pays des vivants, me [Balkis] pétrissant entre ses pattes) […] »[43]. Le monde du corps ou de la matière sous l'eau est donc un égout rempli d'excréments.

L'univers de *Faustroll* ne change guère de celui de « L'Autre Alceste » : c'est un marais-égout. De même que la trappe d'Ubu, le mouvement descendant caractérise l'égout faustrollien. Le roman commence par la description du domicile du héros, rempli d'un liquide immonde. Son adresse, qui est « 100 bis, rue Richer »[44] suggère que le domicile est un égout, car la « rue Richer » signifie, non pas la rue existante, mais l'entreprise du même nom qui

39 OCII, p. 396-397.
40 OCII, p. 398.
41 OCII, p. 397.
42 OCII, p. 399.
43 OCIII, p. 402.
44 OCIII, p. 47.

effectuait la vidange, étant donné que le numéro 100 était inscrit sur la porte des « lieux »[45]. Ces deux indications annoncent que le Docteur habite dans un endroit qui ressemble à un égout. Ce lieu immonde contient de l'eau. Après avoir examiné le domicile du Docteur, l'huissier Panmuphle rapporte la présence abondante d'un liquide : « 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 »[46]. La cave chez Faustroll est remplie d'alcool et de vin. L'histoire du Docteur commence à partir de ce lieu marécageux, car l'huissier participe à la navigation du Docteur « après boire dans sa cave où il [Faustroll] nous avait précipité [47]». Jarry ne nous laisse aucune explication de ce bain forcé, qui n'a pas attiré l'attention des chercheurs. Cependant, la descente de l'huissier, en d'autres termes la chute de celui qui « fait commandement de par la Loi et Justice »[48] dans le souterrain est significative pour notre étude. La chute de l'huissier dans la cave, causée par le Docteur, se comprend comme la destruction des ordres de la vie, au même titre que le décervelage ou la défécation d'Ubu.

L'omniprésence des objets noirs suggère que le lieu de départ du voyage de Faustroll est un lieu obscur comme le marais ou l'égout. Faustroll explique à son compagnon de voyage : « nous ne naviguerons point sur l'eau, mais sur la terre ferme »[49]. Cette terre ressemble à un étang, dont la petitesse est suggérée par une comparaison de Faustroll :

> « Il est vraisemblable que vous n'avez aucune notion, Panmuphle, huissier porteur de pièces, de la capillarité, de la tension superficielle, ni des membranes sans pesanteur, hyperboles équilatères, surfaces de nulle courbure, non plus généralement que la pellicule élastique qui est l'épiderme de l'eau.
>
> Depuis les saints et miraculés qui ont navigué dans des auges de pierre ou sur des manteaux de grossière étoffe et le Christ, qui marchait nu-pieds sur la mer, je ne sais, hors moi, que la nèpe filiforme et les larves de cousins qui, d'au-dessus ou d'au-dessous, se servent de la surface des étangs comme d'un plancher solide »[50].

---

45 Voir la note 5, OCIII, p. 47.
46 OCIII, p. 60.
47 OCIII, p. 61
48 OCIII, p. 48.
49 OCIII, p. 66.
50 OCIII, p. 62-63.

La comparaison avec des êtres capables de marcher sur la surface de l'eau suggère que la mer sur laquelle navigue le canot de Faustroll est petite, à l'image d'un marais à la surface duquel les insectes marchent et les phénomènes capillaires se produisent. Ainsi, comme pour Ubu, l'espace noir est le lieu des activités de Faustroll. Ce lieu peut être l'égout où on urine. Le canot de Faustroll est, en réalité, un lit-crible, donc perméable, et dont la supériorité est telle que l'« on peut y laisser tomber un filet d'eau sans le submerger. Que j'expulse mes urates ou qu'une lame embarque, le liquide passe à travers les mailles et rejoint les lames extérieures »[51]. Cette explication nous laisse imaginer que le liquide est, en réalité, de l'urine, et que la terre est un égout. Le lieu de départ du voyage de Faustroll est un lieu obscur. Le docteur et l'huissier embarquent dans l'« as », le canot du docteur, s'engageant ainsi dans un périple imaginaire. Même après qu'il a quitté son domicile, Faustroll est toujours entouré par l'obscurité de l'égout, car son texte est dans les ténèbres. Au moment de son départ, le docteur donne son manuscrit à l'huissier pour que celui-ci puisse le comprendre : « voici un livre, par moi manuscrit, que vous pouvez saisir vingt-huitième et lire, afin non seulement de prendre patience, mais de plus probablement me comprendre au cours de ce voyage »[52]. Le livre écrit par et sur Faustroll, dont la lecture a lieu au cours de son voyage qui est le sujet du roman, c'est Faustroll lui-même[53], le livre sur le roman ou une représentation de l'univers du roman. Le livre de Faustroll, aux yeux de Panmuphle, est plongé dans l'obscurité : « René-Isidore Panmuphle, huissier, commençait de lire le manuscrit de Faustroll dans une obscurité profonde »[54]. La noirceur des lieux entourant le manuscrit renvoie à l'obscurité de l'égout. Ainsi, le périple de Faustroll commence dans une profonde obscurité souterraine.

Comme le marais et l'égout, la gare est un autre lieu souterrain chez Jarry. Dotée d'un toit vitré, remplie d'eau ou de lumière, et accompagnée d'un objet noir en bas, la gare est une autre forme de réservoir. L'image de la gare s'inspire de l'expérience personnelle de Jarry. Il se trouvait dans la gare Saint-Lazare avec son ami Louis Lormel, également éditeur de la revue *L'art littéraire* à laquelle il a participé en 1894 : « Se trouvant un jour avec moi à la gare Saint-Lazare, sous la salle des Pas-Perdus, il voyait apparaître et disparaître, au plafond

51 OCIII, p. 64.
52 OCIII, p. 66.
53 D'après la note du Collège de 'Pataphysique, « Faustroll n'existe pas de l'existence du vulgaire […], il est un écrit ». Alfred Jarry, *Geste et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, édition établie et commentée par le Collège de 'Pataphysique, Éditions de la Différence, 2010, p. 392.
54 OCIII, p. 72.

de verre, les pas des voyageurs. D'où l'idée d'un aquarium, évoqué dans *L'Amour absolu* »[55]. L'image de la salle des Pas-Perdus, dont le toit est vitré, renvoie à la gare avec l'ampoule inférieure du sablier. Effectivement, la gare, dans le roman *L'Amour absolu*, est la gare Saint-Lazare. Emmanuel Dieu, le héros du roman, attend à la gare sa mère qui arrive en train à Paris pour le voir : « Quand il a quelque nostalgie de la mer, Monsieur Dieu va au vitrage de la gare Saint-Lazare, lequel, à l'heure des lumières, ressemble à un aquarium »[56]. Ou encore, il entre dans la gare lorsqu'il rentre à son pays natal en train : « Emmanuel a franchi le vitrage – d'un coup de tête, un clown en scaphandre – de l'aquarium de la gare Saint-Lazare »[57]. La gare ressemble à un aquarium grâce à sa forme close et son toit vitré à travers lequel la lumière peut passer, pour remplir l'espace, comme l'eau[58].

Le poème « Phonographe » contient aussi l'image de la gare. Le texte commence par la description du geste de l'auditeur qui place sur ses oreilles les deux écouteurs du phonographe. L'appareil est en face de lui. Sa vision du phonographe est décrite avec la métaphore de la gare :

> Ainsi elle le tient bien en face, la sirène minérale ; et il doit voir ses yeux qui, si nous les voyions, nous paraîtraient… — Au-dessous d'un plafond vitré, dans une gare… Noires monères mobiles et cahotées, se creusent et cillent les orbites de la sirène minérale[59].

La gare a un plafond vitré, au-dessous duquel figure un élément noir, indiquant qu'il s'agit d'une autre forme de réservoir. En effet, « [l]a vieille sirène [est] tombée au fond d'un lac pétrificateur »[60]. La gare est donc une autre forme du lac ou du marais souterrain. Dans ce texte, l'élément noir prend l'apparence du charbon. Les sons enregistrés y sont décrits comme un objet matériel :

---

55 Louis Lormel, « Les débuts du Symbolisme : Remy de Gourmont, Alfred Jarry et l'*Art littéraire* », *Le Gaulois*, 3 décembre 1921, p. 4.
56 OCIII, p. 520.
57 OCIII, p. 528.
58 L'aquarium est aussi une métaphore de l'âme chez des écrivains symbolistes, comme Maeterlinck. Voir Maurice Maeterlinck, « Aquarium », dans *Serres chaudes. Quinze Chansons. Le Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 59.
59 OCII, p. 77-78.
60 OCII, p. 79.

> La sirène minérale tient son bien-aimé par la tête […]. […] 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, piaffe et farfouille aux tragus qui, pour le métal instillé, t'encorbellent cinq minutes […].
>
> Ainsi elle le tient bien en face, la sirène minérale ; et il doit voir ses [yeux de la sirène minérale] qui, si nous les voyions, nous paraîtraient… — Au-dessous d'un plafond vitré, dans une gare… Noires monères mobiles et cahotées, se creusent et cillent les orbites de la sirène minérale. Il doit voir ses yeux et la voir toute, sa tête de chaux blanche et si froide et ses deux uniques bras de poulpe noirs et si froids. […].
>
> La vieille sirène tombée au fond d'un lac pétrificateur, le chant des vieilles sirènes que la cristallisation paralyse, éclate et s'embrase comme un peu de poudre au contact des deux charbons de cornue qui brûlent de notes lumineuses les tympans de l'écouteur[61].

Le phonographe tient l'auditeur par ses deux bras de l'écouteur. C'est le moment où l'on retrouve encore une fois le verbe « encorbeller », indiquant que la tête de l'auditeur prend la forme d'une arche et qu'elle soutient le phonographe, lui aussi représenté par la tête. Ce sont donc deux têtes verticalement superposées, composant la forme du sablier. L'ampoule supérieure est le phonographe, caractérisé par la blancheur. En tant que lieu où apparaît la vision de la sirène, la gare représente l'intérieur de la tête de l'auditeur. La lecture se traduit par la chute de la sirène ou des notes enregistrées au fond du lac, quand le sable tombe dans l'ampoule inférieure. La couleur des notes enregistrées attire notre attention : elles sont les « noires monères » ou le charbon. Ce dernier est d'abord celui du microphone à carbone, qui fonctionne avec le granule de carbone[62]. La description des notes qui illuminent dès leur contact avec la poudre suggère qu'elles sont faites de charbon. Ainsi, la sphère en verre de l'ampoule inférieure prend des formes différentes : le marais, l'égout, la gare chez Jarry.

La descente aux profondeurs

Étudions à présent divers éléments noirs accumulés dans les réservoirs. L'élément noir, aqueux et informe représente la vie sans ordre, sans signification. D'une part, la couleur de

61 OCII, p. 77-79.
62 La note 2, OCII, p. 79.

l'eau s'explique par la science héraldique, car le mot « sable » signifie noir dans le vocabulaire du blason. D'autre part, l'opposé du blanc, le noir est la couleur de l'absence de forme, de sens, d'ordre, etc. L'absence totale de toutes règles de vie amène à la négativité complète, qui se traduit par la propriété adhérente de l'élément noir. Celui-ci retient, colle ou encore plonge dans la profondeur le personnage ou l'objet qui se trouve sur l'élément noir, empêchant l'ascension, ce qui renvoie à la dématérialisation dans l'univers littéraire de Jarry.

On retrouve un exemple de la force rétentrice de l'élément noir dans « La plainte de la Mandragore », la deuxième partie des « Lieds funèbres ». Le narrateur y rencontre une mandragore, homme-plante mythique, dont les pieds sont retenus par la terre. « C'est un petit homme vêtu de poils roux que couche et déchire un vent de rafale. Ses bras sont tordus et ses doigts coupés. Le fond de la terre le tient par les pieds »[63]. Souhaitant monter, il demande au narrateur de le libérer. Au moment où celui-ci s'exécute, il entend le ricanement de l'homme-plante, et se retrouve lui-même retenu par la terre, ayant pris la place de la mandragore[64]. La répétition de la phrase citée plus haut souligne la force rétentrice de la terre, qui empêche la mandragore de se diriger vers le haut : « Je suis une plante et ne peux ramper, ramper comme un lierre, grimper comme un lierre sur les hauts piliers. Le fond de la terre me tient par les pieds »[65]. L'impossibilité de s'élever, pour le personnage, résulte de l'attraction terrestre.

La terre retient les pieds du héros également dans le poème « Les cinq sens ». C'est un poème en prose constitué de cinq textes, qui correspondent aux cinq sens de l'homme. Chargé de la mission de transporter un fœtus, le narrateur marche la nuit dans un musée d'histoire naturelle. Les salles du musée qu'il traverse se transforment en paysages fantasmagoriques, tels que le désert ou la mer. Il jette le fœtus dans un vase rempli d'alcool et observe son visage[66]. La première partie du poème, « Le tact », commence par la description du sol des salles, que le héros, plongé dans l'obscurité, traverse en emportant le fœtus. Comme l'indique le titre, le contact avec l'ombre et le sol se caractérise par leur résistance :

> Roulé dans une serviette comme dans un petit linceul la momie d'un singe, je l'emporte à travers l'ombre visqueuse dont mon passage écarte les

63 OCII, p. 53-54.

64 Le renversement du rôle entre le héros et l'homme-plante s'inspire peut-être du conte « Nouvelle des îles infortunées » de *Proses moroses* de Remy de Gourmont, où l'homme se transforme soudain en bête et cette dernière en homme. Voir Remy de Gourmont, *Proses moroses*, Mercure de France, 1894, p. 97.

65 OCII, p. 54.

66 L'image d'un fœtus alcoolisé est sans doute empruntée au conte « Le Rêve » de *Proses moroses* de Remy de Gourmont. Voir Remy de Gourmont, *Proses moroses*, *op. cit.*, p. 20.

> rideaux mous. Et les muscles doivent se faire plus forts pour marcher dans cette obscurité, qui repousse les corps comme l'eau le liège. Mes pieds reçoivent des dalles un frôlement douloureux, et la lime du granit vient mordre les semelles[67].

L'obscurité des salles se traduit par l'eau noire et résistante, qui est l'élément noir au fond d'un espace clos. La surface des sols est rêche, et le contact avec elle provoque chez le héros un « frôlement douloureux » comme si elle était une lime afin de râper le héros. Ce dernier a reçu la mission de jeter un fœtus dans une bouteille remplie de ténèbres, semblable à un puits. Tout comme la trappe d'Ubu, ce puits a pour fonction d'emprisonner le criminel :

> Dans la clef du bocal ouvert, le vent souffle oblique ; c'est le son pur et liquide de l'alcool avec ses petites vagues. Et comme il m'est interdit d'allumer une flamme, je vais remplir ma mission dans l'ombre, avec un remords réel, comme qui va jeter de la berge aux profonds remous le pante qui passe.
>
> Tels [*sic*] les otaries qui plongent, et à chaque plongeon poussent un hoquet rauque, bouteilles noires qui s'emplissent, il tombe en l'humide prison de verre. Et après un choc sur le plat tremplin de la surface, il descend doucement, doucement, comme un ballon qui atterrit. Il me semble que je l'ai jeté dans un puits, et que par lâcheté je suis fier d'avoir la main assez forte pour fermer un puits d'un couvercle cacheté à la cire[68].

Les salles sombres du musée que le héros traverse la nuit sont représentées elles-mêmes comme un bocal rempli d'alcool. Jeter un fœtus dans la bouteille revient à jeter la victime dans un profond réservoir, ou encore mettre un criminel dans une prison humide. Tous ces lieux clos remplis d'alcool et faits de verre nous permettent de comprendre que le puits représente l'ampoule du sablier destinée à faire tomber la victime.

La première partie du poème en prose « Prolégomènes de Haldernablou » est entièrement consacrée à un lac terne, créé par une pluie de bitume :

---

67 OCII, p. 115.
68 OCII, p. 117-118.

> Sous le ciel vert enfer les colonnades haussent de leurs poings dont les veines s'éclaboussent en chapiteaux feuillus les dômes dont luisent les boucliers.
>
> Sous la pluie de soufre et de bitume, la ville railleuse ouvre ses parasols, mais bientôt les grandes tortues aux pattes éléphantiasiques restent hébétées, plantées sur le lac terne où ne se mirent point leurs plastrons d'or[69].

La « ville » s'étend à la surface du lac. La présence de colonnades et de dômes suggère que le lac est, en réalité, l'intérieur d'une église[70], un réservoir couvert comme l'ampoule. Le lac est caractérisé par sa nature gluante. Composée de bitume, son eau colle aux habitants de la ville qui s'enfuient lorsque le « grand Phallus » surgit sur le lac : « la foule, aux pieds jusqu'alors soudés comme des mouches en un pot de miel, s'écartant du monstre, rayonna dans les éclats des mille pieds du scolopendre »[71]. La métaphore du pot illustre la petitesse du lac, et celle du miel souligne sa viscosité. Le lac est destiné à la chute comme la trappe, car ceux qui sont condamnés par le « grand Phallus » y plongent : « […] Et les mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python et tous ceux que Dieu condamna, semblaient dans la marée montante descendre très lents, ou fondre comme un cierge qu'on pose sur un fer chaud »[72]. Après l'exécution, le Phallus s'arrête de parler, « honteux d'avoir pitié de ceux qui disparaissent dans le bitume ouvrant ses trappes »[73]. Le lac, tel une trappe, ouvre sur un lieu souterrain, étroit et clos, où tombent en fondant ceux qui transgressent la Norme ou la Règle céleste. Comme la trappe d'Ubu, le lac se caractérise par sa fonction qui consiste à faire tomber les victimes.

La même image apparaît dans « Haldernablou ». La scène III de l'acte premier de ce texte se déroule « dans une gare, sous un plafond vitré. Au fond un soupirail »[74]. Ici encore, le plafond de la gare est vitré, et la présence du soupirail indique la position souterraine de la gare. En effet, cette dernière est nommée « aquarium » dans la scène suivante[75]. La terre dans « Haldernablou » retient l'objet qui veut monter. Haldern et Ablou, le héros et son page, discutent sur une machine charbonneuse : la locomotive :

---

69 OCII, p. 125-126.
70 C'est le cas dans d'autres œuvres de Jarry, comme « Opium » ou « La régularité de la châsse ». Ces trois œuvres comportent en particulier la description des colonnades qui s'allongent.
71 OCII, p. 126.
72 OCII, p. 127.
73 *Ibid*.
74 OCII, p. 136.
75 OCII, p. 140.

> ABLOU, *au soupirail*. — La Machine, vie devinée qui se dévide en l'ombre dense.
>
> HALDERN. — 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[76].

De la même manière que le pays des marais de « L'Autre Alceste », le verbe « encorbeller » implique que le « fleuve Océan » a la forme d'une arche et qu'il supporte les Ixions. Ces derniers constituent une forme circulaire, car dans la mythologie grecque, Ixion est rivé à une roue qui ne cesse de tourner[77]. L'ensemble donne donc deux cercles jumeaux figurant la forme du sablier, dont le point de tangence des deux ampoules est illustré par la forme de la lettre X. La présence du soupirail indique que la gare est souterraine, et le plafond vitré suggère l'ampoule inférieure du sablier. Au fond de la gare, il y a de la matière noire : la terre. De même que la mandragore dans « La plainte de la Mandragore », la machine est retenue à la terre par ses orteils. Haldern parle du vol de la machine et du caractère gluant de la terre :

> Gavée des intestins terrestres, tu dépenses ta force dans la rage de tes verticaux cercles d'écureuil, et bourdonnes si douce sur la terre qui te tient en sa glu, que tu sembles le vol de limace ailée de cristal d'une fusiforme macroglosse[78].

La locomotive veut s'envoler vers le ciel, mais elle est retenue à une matière visqueuse. On y retrouve toujours la nature descendante de l'élément noir.

La chute et le plongeon dans les excréments des vidangeurs suggèrent la nature descendante de l'égout. Ce lieu immonde prend la forme d'une trappe lorsqu'Ubu pratique le décervelage. Dans *Ubu roi*, les paroles d'Ubu permettent de comprendre la position souterraine du lieu : « je les [les nobles] passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-

76 OCII, p. 136-137.
77 Edith Hamilton, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marbout, 2019, p. 435.
78 OCII, p. 137.

sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera »[79]. Que ce soit l'égout ou la trappe, il s'agit du lieu d'habitation des palotins, subordonnés d'Ubu. Ils sont « dans l'humide et le noir » pour illuminer d'en bas Ubu assis sur la base[80]. Ils descendent tous les jours dans les ténèbres inférieures pour aider Ubu à décerveler :

> Puis il faut descendre à tâtons
> Tout en bouclant nos gibecières.
> Tout l' rest' du jour, à coup d' marteau
> On cass' des gueul' s en mill' morceaux
> Et l'on rapporte au Père Ubé
> L'argent des gens qu'on a tudés[81].

Le lieu est désigné par un trou noir dans *Ubu cocu* : « Et j' suis précipité la tête la première / Dans l' grand trou noir d'oùs [*sic*] qu'on n' revient jamais »[82]. Comme le remarque Gérald Antoine, il y a la récurrence du « thème de l'antre obscur et plus ou moins souterrain »[83] dans *Ubu roi*. Le domaine d'Ubu est un espace sous terre, et il s'adonne à ses activités par la *descente* dans ce lieu.

L'élément noir, visqueux et gluant est omniprésent dans *Les Jours et les Nuits*, en particulier les deux premiers livres du roman consacrés principalement à la description de la vie militaire du héros. Il s'agit de la boue en particulier. Il est vrai que cet élément n'est pas dans le réservoir, cependant, comme nous l'avons démontré, le milieu militaire est conçu comme le lieu de la chute, c'est-à-dire à l'image de l'intérieur de l'ampoule inférieure. La boue est donc une autre forme de l'eau noire ou de l'excrément. Dans le roman, la boue est toujours visqueuse. Pendant leur défilé, le terrain de manœuvre est caractérisé par sa nature marécageuse : « On saute du talus dans l'herbe et la vase enlisante, et on pisse contre la haie »[84], ou encore, « Les brodequins, en pivotant sur le talon, creusent des trous ventouses dans les boues du champ de manœuvre, et doivent être curieusement graissés »[85]. Il en va de même pour les soldats et les armées :

---

79 OCII, p. 487.
80 OCII, p. 87.
81 OCII, p. 547.
82 OCII, p. 539.
83 Gérald Antoine, « 1896 : co-naissance de deux souverains obscurs », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 25-28, 1985, p. 49.
84 OCII, p. 656.
85 OCII, p. 657.

> Le clairon précédait, l'instrument tenu réglementaire. Empêtrés des fusils descendant de l'épaule, deux malingres à la respiration précipitée se hâtaient derrière sous le poids énorme de la caisse de cartouches. La grille du quartier, l'allée d'arbres, la ville, l'aise de marcher sans sacs, la boue dérapante où pataugent les bœufs, après la glace du quartier[86].

Dans ces conditions, les soldats sont pleins de boue : « Sengle endormi et assourdi roule monotone, comme un écureuil dans la rotation de sa cage tourne une serinette, derrière la clique, devant la musique qui le talonne, essuyant la boue aux fesses des précédents tambours »[87]. L'univers du roman, en particulier celui de la vie militaire, composé de soleil, de pluie et de terre, présente le premier schéma descendant : « La grille du quartier, l'allée d'arbres, la ville, l'aise de marcher sans sacs, la boue dérapante où pataugent les bœufs, après la glace du quartier »[88]. Ou encore dans la même scène : « On saute du talus dans l'herbe et la vase enlisante, et on pisse contre la haie »[89]. Les soldats s'enlisent dans la substance noire, semblable aux déjections. Dans un autre passage du roman, la viscosité de la boue est également soulignée :

> Les brodequins, en pivotant sur le talon, creusent des trous ventouses dans les boues du champ de manœuvre, et doivent être curieusement graissés. Ne jamais les cirer, dit-on : le cirage brûle le cuir. Mais il faut qu'ils soient noirs[90].

La métaphore de la ventouse renforce la nature adhérente de la boue. Non seulement la boue, mais aussi les objets noirs qui entourent le héros ont la force d'enliser et de coller. Les chaussures fournies par l'armée sont également noires et gluantes :

> Et il s'enlisa dans des boîtes de cuir de vingt-trois centimètres, laissant place au roulis et au tangage, râpant le talon de leur flux et forçant le cou-de-

86 OCII, p. 654.
87 OCII, p. 648.
88 OCII, p. 654.
89 OCII, p. 656.
90 OCII, p. 657.

> pied à des gymnastiques inconscientes pour les retenir, avec l'hypocrisie d'un capitonnage de viscosité noire[91].

Le mot « boîte » souligne la forme close des chaussures. Les expressions navales telles que « roulis », « tangage » ou bien « flux » leur donnent encore une fois une image marine. Au fond de cette « mer » stagne une substance noire et visqueuse. Le fait que celle-ci « râpe » le talon du héros rappelle le sol mordant dans « Les Cinq sens ». Les chaussures noires des soldats ont aussi la forme de l'ampoule destinée à moudre le héros. Enfin, la douche à la caserne possède les mêmes caractéristiques que les chaussures :

> Puis on reçut de l'eau sur la tête, les pieds dans les baquets visqueux du sédiment des précédents baigneurs mal et rarement lavés, les caporaux surtout, vu leur grade. […]
>
> Noirci de l'eau sale et rougi du vent glacial, Sengle redescendit vers la caserne des Corneilles […][92].

L'eau et le baquet sont noirs et gluants. La description n'est pas réaliste, mais symbolique, car, de la même manière que celle des chaussures fournies par le corps militaire, elle suggère que *l'essentiel de l'armée* est imaginé comme l'ampoule inférieure qui contient la matière noire et enlisante. Ainsi, la nature gluante et descendante de la substance noire est confirmée par sa matérialité.

La nécessité de la matière

Malgré le mépris pour la réalité, qu'ils jugent banale, les écrivains symbolistes ne la négligent pas totalement ; au contraire, son existence est nécessaire pour la création. Pour Remy de Gourmont, par exemple, l'écrivain est un Narcisse intellectuel qui « a besoin du choc extérieur » pour que sa pensée ne se résorbe pas[93]. Chez Jarry, la matière s'impose plus que chez de Gourmont, car elle lui est nécessaire pour la composition d'une œuvre. Autrement dit, sa création commence par admettre la préexistence des choses, de la matière ou du matériel, ainsi que par la formulation de sa dépendance vis-à-vis de ces éléments. C'est

91 OCII, p. 644.
92 OCII, p. 672.
93 Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'idéalisme » [1894], dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 127.

ce que l'écrivain écrit dans *Les Jours et les Nuits* : « Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos »[94]. La matière qui préexiste est indispensable à la création humaine.

La pataphysique, qui est une poétique de Jarry, est dépendant du monde préexistant. Selon l'explication de la « Définition » de *Faustroll*, cette « science » a pour but de décrire un monde « supplémentaire » : « 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 »[95]. « L'univers supplémentaire » n'est pas un monde absolument originel, mais il est interprété d'une manière personnelle. C'est pour cette raison que, dans le même texte, l'écrivain admet implicitement l'existence d'un objet : « […] ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et, pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale »[96]. Certes, la taille peut varier selon chaque individu et les qualités corporelles peuvent changer en fonction du point de vue de chaque individu. Toutefois, l'existence du corps humain, voire celle de la matière, est indéniablement immuable. Une concession similaire se trouve également dans l'objectif de la pataphysique. La création, selon Jarry, nécessite donc un monde préexistant pour fournir la matière à son interprétation.

La nécessité de la matière dans la création littéraire chez Jarry se lit également dans « Âme solitaire ». La connaissance est définie comme une forme de la matière. Pour la saisir, il faut le « Réel », un autre nom de la matière :

> 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 existence indépendante. […]
>
> Ceux qui vont les yeux baissés vers la terre dénombrent les lessives, tartines beurrées, pour eux réminiscences zoliques, inexpérients que l'Idéalisme s'exhausse plus aisément sur le marchepied du Réel qu'il ne se suspend à la Cardan en un nimbe […][97].

94 OCII, p. 664.
95 OCIII, p. 74.
96 OCIII, p. 75.
97 OCI, p. 379-380.

Selon l'auteur, il existe trois différents concepts du réel. Le premier est un véritable réel, rêvé par l'écrivain. Ce réel rêvé est, pour l'auteur, une autre forme de l'œuvre idéale en ce qu'il révèle une nouvelle réalité. À l'opposé du premier, le second est un réel vulgaire que les gens conçoivent à travers des idées ordinaires en tant que réalité habituelle du monde. Ce réel est symbolisé par des éléments quotidiens, « zoliques », tels que la « lessive » ou les « tartines », objets naturalistes chargés du sens de la vie quotidienne, présents dans la pièce de Hauptmann. La terre et le regard baissé suggèrent leur matérialité inanimée et inerte pour l'auteur. Or, l'œuvre idéaliste est possible uniquement à travers le troisième réel, le « Réel ». Pour Jarry, l'œuvre idéaliste se réalise plus facilement lorsqu'elle est au-dessus du Réel, plutôt qu'au-dessous de la suspension à la Cardan. La « Cardan » est un support composé de trois boucles tournantes, qui « permet de maintenir un objet en position verticale par un système d'anneaux concentriques dont les oscillations s'annulent »[98]. En un mot, l'ensemble de l'instrument est fait de cercles concentriques et tournants, au milieu desquels se trouve un objet immobile. L'instrument en question dans le texte suggère, d'une part, l'ampoule supérieure par sa rondeur et sa position en hauteur, et d'autre part, elle représente Dieu aristotélicien, « moteur immobile »[99]. Se suspendre à la Cardan signifie donc créer en s'appuyant sur le pouvoir divin. La création, selon Jarry, en est le contraire : une œuvre idéaliste doit se réaliser en se basant « sur le marchepied du Réel ». Ce troisième réel s'identifie à l'élément noir en bas de l'ampoule inférieure, par sa position basse et sa fonction terrestre. Le Réel signifie donc la matière sans forme, ni signification. En somme, l'écrivain affirme, dans ce compte rendu, que la création d'une œuvre idéaliste commence non pas par croire en un principe divin et transcendantal, mais par la matière présente.

La nécessité de la matière dans le processus de création littéraire est imagée par la figure de nains campés sur des épaules de géants. Courante depuis le Moyen-Âge, cette métaphore exprime l'importance pour l'homme qui ambitionne de penser en s'appuyant sur les travaux des grands penseurs du passé. Chez Jarry, elle exprime plutôt l'importance du monde réel pour la création. Le monde réel est un géant pour l'écrivain. Dans *César-Antechrist*, se trouve une expression qui souligne l'importance du « géant ». Des personnages parlent au « bâton-à-physique », qui est une roue de bicyclette : « […] le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain cimier du géant

98 Voir la note 3, OCI, p. 380.
99 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 114.

[…] »[100]. Le pataphysicien est un nain qui monte sur la tête du géant, qui renvoie au matériau physique. Cela veut dire que l'écrivain doit recourir à la matière préexistante pour sa création. Dans *L'Amour absolu*, il confond la métaphore du nain avec la légende de Saint-Christophe et la traversée du Vieillard de la mer des *Mille et une nuits.* Autrefois, le héros était le Christ enfant sur les épaules de Saint Christophe, et maintenant, il fait croire à Miriam qu'elle est le Vieillard de la mer sur les épaules de Sindbad : « Quand Christophe m'a transporté de l'autre côté du gué […] il s'appuyait sur un grand arbre. / Mais le Christophore était un géant, un jeune géant robuste, et Sindbad est un vieux colporteur à barbe blanche »[101]. La différence d'âge des deux personnages renvoie au rapport entre le monde réel, où Dieu a vieilli, et l'époque où le héros a été transporté. Le fait que le héros fasse monter Miriam sur les épaules d'un vieil homme suggère que son œuvre idéale ne peut réussir que dans un monde vieilli.

La réutilisation des débris de l'écriture

Comme la poétique de Jarry consiste en le fait de vider et de changer le sens d'un mot préexistant, elle suppose une lecture préalable, non seulement d'œuvres littéraires de qualité, mais aussi de textes de toute sorte. La création par la moindre compréhension (aux yeux de Jarry) ne mérite pas la pensée, elle fait partie de la nature. Toutes les œuvres écrites, non seulement littéraires, mais aussi philosophiques, scientifiques, tout ce que l'on a déjà écrit est un matériau de la création et, dans ce sens, elles sont aussi d'une autre nature. Cette idée débouche sur le procédé de la réutilisation d'éléments présents dans des œuvres préexistantes, en un mot, le plagiat.

Chez Jarry, la combinaison d'éléments trouvés dans des œuvres littéraires est un procédé constant, et les chercheurs mettent l'accent sur son importance. Par exemple, Noël Arnaud remarque le fonctionnement de l'intertextualité, du collage et de la réalimentation d'un texte par un autre[102]. En réfléchissant sur la théorie atomistique de Jarry, Paul Edwards souligne : « Jarry transforme sa lecture en écriture, que sa lecture soit un roman important ou un guide pour cycliste. Tout dans le monde est déjà dans un livre et le texte dans l'air est décomposé puis recomposé par Jarry […] »[103]. La combinaison des éléments trouvés dans la lecture des œuvres que l'on a déjà écrites fait partie de la poétique de l'écrivain. Julien Schuh soutient également que « Jarry a fait consister son art, non dans l'invention, mais dans la

100 OCII, p. 302.
101 OCIII, p. 546.
102 Noël Arnaud, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 1-2, 1979, p. 56.
103 Paul Edwards, « Notice » des *Minutes de Sable mémorial*, OCII, p. 19-20.

recomposition de matériaux préexistants »[104] telle que le plagiat, la réécriture, le collage des textes d'autrui. En soulignant le travail de bricolage chez l'écrivain, Yosuké Goda conclut que « tous les textes naissent de la *réécriture* de textes antérieurs »[105] chez l'écrivain. Il est vrai que la réutilisation d'éléments préexistants est un procédé central de l'écrivain. Reste à comprendre l'*idée de laquelle résulte ce procédé.*

La réutilisation d'éléments déjà écrits exprime le pessimisme et la résignation de l'écrivain, obligé d'admettre la préexistence abondante du matériel écrit de la création. La création en tant que combinaison des éléments présents dans les œuvres d'autrui est l'idée de Marcel Schwob. Dans l'essai sur Robert Louis Stevenson publié en 1894, l'écrivain exprime sa poétique presque pessimiste en citant les termes de La Bruyère : « tout est dit, depuis six mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent »[106]. Depuis longtemps, comme pour les genres littéraires, la manière de décrire et de narrer, n'a guère changé. Les hommes suivent les routes tracées par leurs ancêtres :

> Or, il faut bien se résigner : on ne peut jamais changer que l'orthographe des phrases et la direction des lignes. Les idées et les faits restent les mêmes, comme le papier et l'encre. La matière de la Beauté est restée identique depuis le Chaos. Le poète et le peintre sont des inventeurs de formes : ils se servent des idées communes et des visages de tout le monde[107].

La conviction de la préexistence du matériel et l'impossibilité de la création entièrement nouvelle mènent l'écrivain à ne pas « [croire] au don de création, et pour tout dire, à l'originalité ». Par conséquent, « son art, c'était le don de choisir et d'amalgamer. Il retrouvait l'origine de tous les livres. Il n'ignorait pas que les siens étaient faits des débris de beaucoup d'autres »[108]. C'est par la résignation que l'écrivain fait dire à l'héroïne du roman *Livre de Monelle* (1894) : « Pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. […] Car toute construction est faite de débris et rien n'est nouveau en ce monde que les formes »[109]. La

---

104 Julien Schuh, « L'art comme principe de vie », dans *Alfred Jarry*, Les Nouveau Cahiers de la Comédie-Française, 2009, p. 41.
105 Yosuké Goda, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, *op. cit.*, p. 431.
106 Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson » [1894], dans *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvain Goudemare, Phébus / Libretto, 2002, p. 724.
107 *Ibid.*, p. 724-725.
108 Pierre Champion, « Marcel Schwob parmi ses livres », dans *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, Éditions Allia, 1993, p. 20.
109 Marcel Schwob, *Livre de Monelle* [1894], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p 400.

création originale est composée de décombres de toute la création humaine. C'est exactement l'idée de la création chez Jarry. Keith Beaumont l'élargit jusqu'à la notion de la création littéraire, chez l'écrivain. « Total originality is therefore impossible, and all literature is to a greater or lesser extent a result of "quotation" from the words and works of other men. The original contribution of the individual writer lies in his transposition, transmutation and organization of this material »[110]. La création littéraire réside précisément dans la réutilisation des éléments déjà écrits.

L'insuffisance de l'anarchie et de la primitivité

Ayant terminé l'analyse de l'insignifiance de la matière chaotique chez Jarry, il faut préciser l'infériorité du chaos par rapport à l'œuvre *d'apparence* chaotique, mais en réalité parfaite dont rêve l'écrivain. Le chaos est un matériau indispensable pour la création, mais lui-même n'est pas une création. C'est pour cette raison que ni l'anarchie ni l'ignorance ne méritent le nom de créateur d'une œuvre parfaite pour Jarry.

Le chaos se rencontre deux fois au cours de la création de l'écrivain : avec l'anarchie dans la destruction et avec l'ignorance dans la création. La première est symbolisée par la figure de l'anarchiste, tandis que la seconde est l'embryon ou l'enfant. Ces deux figures s'intègrent à celle d'Ubu, car il est qualifié d'« anarchiste » et d'« un peu enfant terrible »[111]. Ubu est donc l'image de l'œuvre tant anarchique que créative. Quant à l'anarchie, premier chaos que l'on envisage, il faut qu'elle soit complète pour Jarry. L'écrivain accepte l'anarchie uniquement à condition qu'elle soit perfectionnée. La « beauté » de l'anarchie conçue dans « Vision actuelles et futures » est inspirée de l'idée exprimée dans une œuvre de Thomas de Quincey à laquelle il fait allusion. Dans *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (1827), l'écrivain anglais réfléchit sur le degré de perfectionnement du meurtre :

> But the truth is, that, however objectionable per se, yet, relatively to others of their class, both a thief and an ulcer may have infinite degrees of merit. They are both imperfections, it is true; but to be imperfect being their

110 « L'originalité totale est donc impossible, et toute littérature est plus ou moins le résultat d'une citation des mots et des œuvres des autres hommes. La contribution originale de chaque écrivain consiste en sa transposition, sa transmutation et son organisation de ce matériau ». Keith Beaumont, *Alfred Jarry, a critical and biographical study*, *op. cit.*, p. 305.

111 OCII, p. 606.

> essence, the very greatness of their imperfection becomes their perfection. […] even imperfection itself may have its ideal or perfect state[112].

Considérer le degré de la perfection d'une chose dont l'essence est son imperfection : cette logique contradictoire renvoie à l'idée de Jarry selon laquelle la beauté de l'anarchie existe lorsque celle-ci est complète.

La beauté de l'anarchie est produite par une synthèse. L'anarchie existe à condition que « l'Anarchie [Soit] », ce qui veut dire qu'il faut qu'elle soit synthétisée pour qu'elle soit digne de l'Être. L'importance de la synthèse pour l'œuvre anarchique est suggérée par le fait que, chaque fois que l'écrivain parle de l'anarchie, elle est toujours liée à la synthèse. Par exemple, la liaison se trouve dans « Les paralipomènes d'Ubu » pour expliquer les caractéristiques d'Ubu et l'origine d'*Ubu roi* :

> [C]e [Ubu] serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui empêche que nous devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur, etc.. […]
>
> Cette pièce [*Ubu roi*] ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs[113].

Pour l'auteur, il doit y avoir la symbiose de l'anarchie et de la synthèse dans la figure d'Ubu. Dans le compte rendu du *Journal d'un anarchiste* également, l'anarchiste est lié à la synthèse : « Un homme frappe à son plaisir quiconque nuirait à sa liberté parfaite. […] Et pour un laps de vie Dieu lui [à un homme] a cédé sa place de Synthèse. […] Tel serait l'Anarchiste propre »[114]. Celui qui détruit l'ennemi, et en même temps, possède le pouvoir de synthèse, est l'anarchiste parfait. Comme la seule anarchie ne signifie qu'une destruction totale, il faut la synthèse, qui se comprend comme un travail d'arrangement. La nécessité est donc double et contradictoire. L'écrivain sait lui-même que le moyen de remplir une telle nécessité est difficile à concevoir[115], car il écrit que « [ses] engins ne sont pas construits »[116]

---

112 Thomas de Quincey, *On Murder Considered As One of the Fine Arts*, dans *The Works of Thomas de Quincey*, t. 6, *op. cit.*, p. 115.

113 OCII, p. 594-595.

114 OCI, p. 471.

115 Certes, Jarry suggère, dans *Les Jours et les Nuits*, la possibilité de la recréation « des formes et couleurs nouvelles selon soi » grâce à la destruction par la vitesse, mais il n'explique pas comment cela est possible

dans « Être et Vivre », ce qui signifie que l'œuvre susceptible de satisfaire le critère contradictoire n'est pas encore conçue pour le moment.

Quant à l'autre chaos, la création rudimentaire par l'ignorance comporte la même insuffisance que celle de l'anarchie. Une œuvre d'ignorance est symbolisée par l'embryon ou l'enfant. D'après l'explication du dramaturge, Ubu est essentiellement enfantin, parce que la pièce *Ubu roi* est composée par un enfant, et que toute la création sans qualité, ni forme, ni signification, se rapproche de la création enfantine. Ubu est « la déformation par un potache d'un de ses professeurs »[117]. Toujours en parlant d'*Ubu roi*, l'écrivain voit en l'enfant non pas la figure du déformateur mais celle du créateur. « Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs »[118]. Même s'il parle du principe de synthèse trouvé par l'enfant, celui-ci ne crée pas l'œuvre parfaite, mais l'œuvre rudimentaire, car Ubu est une des métaphores qui représentent la seconde. Le dramaturge explique la ressemblance des deux en recourant à la théorie du Docteur Misès sur la propriété contradictoire de la sphère :

> Le swedenborgien Dr 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 l'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[119].

L'anatomiste des anges ne parle pas des œuvres. Le dramaturge glisse des propriétés physiques de la sphère aux propriétés esthétiques. La sphère est la forme de l'embryon et celle du corps parfaitement développé, et par extension, elle symbolise l'œuvre rudimentaire, et donc l'œuvre parfaite. La métaphore ontogénétique permet de concevoir le degré de perfection de l'œuvre comme la croissance d'un être vivant suivant l'évolution du temps.

(OCII, p. 664). Ainsi, nous ne sommes pas d'accord avec Julien Schuh, selon qui les images procurées à travers la vitesse de la bicyclette sont déjà synthétisées. Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p, 281.

116 OCI, p. 408.

117 OCII, p. 609.

118 OCII, p. 595.

119 OCII, p. 608-608.

Malgré la similitude de la forme ultime, une hiérarchie distincte entre l'œuvre rudimentaire et l'œuvre parfaite est évidente, c'est seulement la seconde qui est idéale pour Jarry, la première n'étant qu'un stade nécessaire pour arriver à l'autre.

C'est ce qui est établi par les étapes chronologiques par lesquelles l'œuvre passe au cours de son développement pour devenir parfaite, comme expliquées dans « Filiger ». Dans cette critique d'art, l'écrivain a, encore une fois, recours à la théorie de Misès, et reprend la particularité contradictoire de la sphère afin d'illustrer la similitude de la création rudimentaire avec la création parfaite. Ici, le courant du temps qui exprime le degré de la perfection est plus complexe, car la similitude de la forme des deux créations est due au souvenir :

> L'être qui naît donne à son corps, germe de sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il livre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr Misès avait défini les anges. Deux diètes se peuvent : l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermon 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 […][120].

Le premier processus est l'idée qu'une simple accumulation de la leçon scolaire ou de l'expérience suffit à la perfection. L'œuvre ainsi faite de la mémoire ne contient pas l'effet des étapes indispensables à la création : l'oubli et la synthèse. Le deuxième processus est celui de l'écrivain : après les expériences, il en oublie les éléments inutiles et synthétise le reste pour que l'œuvre acquière la simplicité première, comme on s'en souvient. L'œuvre rudimentaire, telle que celle écrite par l'enfant, n'a pas encore acquis d'expérience. Malgré la ressemblance de leur forme, les deux ne méritent pas le nom d'œuvre parfaite.

« Linteau », préface des *Minutes*, souligne la ressemblance de l'œuvre rudimentaire avec l'œuvre parfaite et la hiérarchie entre les deux. Dans le texte, l'écrivain met en question la ressemblance des œuvres opposées, apparaissant par deux, catégorisées en trois sortes. La

120 OCI, p. 458-459.

première catégorie est l'œuvre de la nature et l'œuvre de génie ; la deuxième est l'œuvre d'ignorance et l'œuvre unique, et la troisième est la mauvaise œuvre et la bonne œuvre. Malgré leur ressemblance, pour l'écrivain, seules les dernières de chaque couple sont celles que l'écrivain admet. La première opposition concerne la ressemblance de l'œuvre de génie et l'œuvre de la nature. En parlant de la similitude de leur richesse, ce qui permet une analyse inépuisable, Jarry rapproche la création de la nature et l'œuvre de génie : « des productions de la nature, auxquelles faussement on a comparé l'œuvre seule de génie »[121]. L'identité des deux n'est qu'apparence. L'opposition entre l'œuvre de la nature et l'œuvre de génie se traduit par celle entre l'œuvre d'ignorance et l'œuvre unique :

> Confusion et danger : l'œuvre d'ignorance aux mots bulletins de vote pris hors de leur sens ou plus justement sans préférence de sens. […] pour peu que la forme soit abrupte et irrégulière, par manque d'avoir su la régularité, toute régularité inattendue luit […]. — 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 […].
>
> * La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé (*Cf. Pataph.*)[122].

L'œuvre d'ignorance est faite sans choix, ni forme, ni régularité, tandis que l'œuvre unique est faite de complexité et de simplicité réalisée par la synthèse. Malgré la ressemblance d'apparence chaotique, la distinction entre les deux est claire : la première est un « chaos facile » tandis que la seconde est l'idéal de l'écrivain. La formule « mots bulletins de vote pris hors de leur sens ou plus justement sans préférence de sens » pour l'œuvre d'ignorance rappelle une critique anonyme qui raille une syntaxe complexe dans le poème en prose « Le Démon de l'analogie » de Mallarmé : « prenez des mots, jetez-les dans un chapeau, tirez-au hasard, alignez-les sur le papier dans l'ordre ou plutôt le désordre où ils viennent, et vous en ferez autant, s'il vous prend fantaisie de mystifier votre prochain »[123]. Pour Jarry, la syntaxe complexe du poète apparaît comme un chaos pour l'amateur, mais c'est parce que

121 OCII, p. 42.
122 OCII, p. 42-43.
123 « Chronique », publiée dans *Le Temps*, 26 février 1874, recueillie dans *Stéphane Mallarmé*, préface et textes choisis par Bertrand Marchal, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 37.

celui-ci ne comprend pas « la précise syntaxe de Mallarmé »[124]. Le désordre de l'œuvre de génie n'est qu'apparence, c'est le fruit de la précision pour que le complexe synthétisé possède la simplicité faite de la forme et de la régularité.

La distinction entre l'œuvre d'ignorance et l'œuvre unique ramène finalement à celle qui opère entre la mauvaise œuvre et la bonne œuvre. De même que les autres opposés, elle se ressemblent, mais il y a une hiérarchie distincte à l'égard de leur qualité. Cette fois-ci, Jarry parle de sa propre création. Dans la dernière partie de « Linteau », il justifie la présence de ses « mauvais » écrits dans les *Minutes*. Pour lui, une création n'est pas appréciée uniquement pour ses bonnes qualités, mais pour sa totalité, la grandeur de son envergure. Pour l'illustrer, l'auteur doit mettre de côté quelques-unes de ses mauvaises œuvres, au lieu de les supprimer. C'est la raison pour laquelle il n'a pas éliminé ses écrits « très mauvais » :

> 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 […][125].

Les œuvres « faibles et mauvaises » ont une similitude avec les bonnes œuvres, de même qu'il existe des ressemblances entre l'œuvre de la nature et l'œuvre de génie, entre l'œuvre d'ignorance et l'œuvre unique. La similitude ne signifie pas l'égalité, les premières de chaque couple n'étant pas bonnes *a priori*, elles n'ont d'autre utilité que de rappeler à l'auteur le souvenir du motif et de compléter la totalité de la création. Ainsi, à l'instar de la matière de la création, le rôle que joue la mauvaise œuvre dans la création de l'écrivain est limité. Certes, l'infériorité est nécessaire, mais elle ne signifie pas la perfection.

Au terme de ce chapitre, on comprendra que tous les espaces clos, tels que le marais, le lac et la gare, sont une métaphore de la tête, issue de l'ampoule inférieure du sablier. Dans cet espace intérieur, les éléments noirs, humides et visqueux se conservent comme les grains de sable dans l'ampoule inférieure du sablier. Ces éléments renvoient à la matière ou à la vie

124 OCII, p. 614.
125 OCII, p. 46.

privée de sens, ce qui manifeste une négativité absolue. La matière est traduite par sa propriété adhérente : les éléments noirs retiennent et collent le personnage ou l'objet qui se trouve sur les éléments noirs, ne leur permettant pas l'ascension. Opposée à l'art et à l'intelligence, la matière ennuie et écœure l'écrivain. Cependant, en raison de l'impossibilité de la création absolue, l'écrivain ne peut pas ne pas faire l'économie de la matière.

Le schéma ascendant

La deuxième partie sera consacrée à l'analyse du processus de la création littéraire chez Jarry. Alors que le monde extérieur et les mots se réduisent en matière par la critique et la destruction, la création selon Jarry s'opère à l'intérieur même de l'écrivain. Il n'y a pas de transition de l'extérieur à l'intérieur, car c'est dans la vision de l'écrivain idéaliste que se manifeste le monde matériel. L'intérieur est le lieu de la vraie création pour les écrivains symbolistes. Pour eux, la création littéraire réside dans « la figuration de la pensée, le dévoilement au grand jour du plus réel de l'âme ou de l'esprit »[1]. Ils cherchent la source de l'inspiration dans la profondeur de leur intérieur. Par exemple, Maurice Maeterlinck « croi[t] que tout ce qui ne sort pas jailli des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme, n'a pas jailli de sa seule source légitime »[2]. L'intérieur exprimé par les « profondeurs les plus inconnues et secrètes » peut se comprendre comme la mémoire ou l'inconscient.

À travers diverses métaphores, Jarry décrit les éléments psychiques, les images en particulier, plongés dans le temps intérieur. Le thème du voyage dans le temps chez l'écrivain provient de l'idée de la temporalité de la conscience. La conscience est le lieu d'où on observe l'émergence des images de la mémoire, et la composition des images par les principes. Les processus de la création sont traduits par le schéma ascendant. Opposé au premier schéma ascendant, ce schéma réside dans l'ascension des grains de sable de l'ampoule inférieure à l'ampoule supérieure, à la suite du renversement du sablier. Ces éléments produisent de nombreuses métaphores, telles que l'émergence des bulles à la surface d'un marais, ou le brouillard sur un fleuve. Tandis que les grains renvoient à l'image psychique, leur ascension exprime la dématérialisation de l'image, et la composition d'une sphère dans l'ampoule par les grains de sable renvoie à la création d'une œuvre à partir des images.

L'idée de représenter la dématérialisation par une hiérarchie spatiale tire sa source de la tradition philosophique. On trouve l'idée, par exemple, chez Aristote. Selon Bergson, la conception du monde selon Aristote est comme suit : « L'univers forme une sorte de

1 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 1.
2 Maurice Maeterlinck, « Confessions de poète » [1890], dans *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985, p. 80.

hiérarchie. En bas, la matière. En haut, Dieu »[3]. Une telle hiérarchie se retrouve chez des poètes romantiques. Victor Hugo exprime une conception similaire du monde dans le poème « Ce que dit la bouche d'ombre », où le narrateur contemple l'échelle des êtres :

> Crois-tu, toi dont les sens d'en haut sont éclairés,
> Que la création qui, lente et par degrés,
> S'élève à la lumière, et, dans sa marche entière,
> Fait de plus de clarté luire moins de matière
> Et mêle plus d'instincts au monstre décroissant […] [4]?

Selon le poète, la création signifie une ascension lente de la matière vers la lumière immatérielle. On remarque un schéma similaire chez Charles Baudelaire. Dans « L'élévation », troisième poème des *Fleurs du mal*, le poète exprime la libération et la purification de son esprit par l'ascension :

> Envole-toi [mon esprit] bien loin de ces miasmes morbides,
> Va te purifier dans l'air supérieur,
> Et bois, comme une pure et divine liqueur,
> Le feu clair qui remplit les espaces limpides[5].

L'esprit du poète « plane sur la vie » par l'effet du « langage des fleurs et des choses muettes », c'est-à-dire l'écriture poétique. À travers l'analyse des métaphores des processus de la création chez Jarry, nous verrons qu'un schéma similaire se manifeste, d'une manière toutefois plus complexe que chez ces poètes.

---

3 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p.115.
4 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes : poésie II*, *op. cit.*, p. 537.
5 Charles Baudelaire, « L'élévation », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 10.

CHAPITRE 4 : Le temps

Dans ce chapitre, nous analyserons la nature et les métaphores du temps chez Jarry. Dans les écrits du courant symboliste, le décor temporel est souvent posé à une époque lointaine, telle que l'Antiquité, peuplée des personnages mythiques et légendaires, ou le Moyen Âge, où vivent les rois et les chevaliers. Ou bien, les écrivains symbolistes s'intéressent à la mémoire, presque atemporelle et impersonnelle. Cet engouement pour les temps lointains s'explique par le fait que le songe et le passé représentent, pour eux, un « refuge contre la vie et la nature »[1].

Or, les chercheurs soulignent que Jarry porte un grand intérêt au temps. Cet intérêt provient de la subjectivité de l'écrivain, pour qui toutes les représentations du monde se manifestent sous le trait de la conscience où coule le temps intérieur et vécu. Dans ses écrits, le temps est traduit par la métaphore de toutes les formes de masse d'eau, issue des grains de sable accumulés dans l'ampoule inférieure du sablier. L'analyse de ces métaphores nous permettra de saisir comment la temporalité de la conscience évolue chez l'écrivain, et ce que cette évolution signifie.

Les yeux nyctalopes

La mémoire est la matière de la création, car l'imagination dispose d'éléments fournis par la mémoire pour en créer une nouvelle. Comme le fait remarquer Julien Schuh[2], l'idée de la réutilisation des éléments par l'imagination se trouve dans le cours de Bergson sur l'imagination :

> L'imagination pro[prement] dite est l'imagination créatrice, c'est[-]à[-]dire la faculté que n[ou]s avons de composer des idées et surtout des images avec des éléments que la mémoire n[ou]s fournit. Il n'y a pas de création pro[prement] dite d[an]s le monde ψych[ologique]. Créer c'est combiner. Les éléments de la combinaison sont nécessairem[en]t des perceptions ou sensations antérieures. Ce qui est nouveau, c'est l'ordre imposé à ces éléments et la signification de l'ensemble. N[ou]s dirons donc que

1 Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Honoré Champion, 1986, p. 98.
2 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 270.

> l'imagination emprunte sa matière à la mémoire, et que son rôle propre est de combiner ces élém[en]ts, c'est[-]à[-]dire de créer une forme[3].

La mémoire est un matériau, en ce sens que l'imagination y puise le matériel de la création au sens du travail combinatoire.

C'est à partir de la mémoire d'un monde sans ordre que Jarry se propose de créer un nouvel univers. Les éléments noirs y traduisent aussi bien la négativité absolue qu'une possibilité virtuelle. Le pouvoir de l'écrivain de créer à partir de la matière est traduit par les yeux dotés de la capacité à cerner la vraie réalité dans les ténèbres, invisible pour les hommes médiocres. Ces instruments clairvoyants sont les yeux jaunes de l'oiseau nocturne, en particulier ceux du hibou dans « L'animal », troisième partie des « Trois meubles du mage surannés ». Inspiré sans doute du poème « Les hiboux » de Baudelaire[4], ce poème décrit un hibou contemplatif et clairvoyant :

> Tout vêtu de drap d'or frisé, contemplatif,
> Besicles d'or armant son nez bourbon, il trône.
> À l'entour se presse un cortège admiratif
> Que fait trembler le feu soudain de son œil jaune[5].

Grâce à l'aptitude de ses yeux jaunes, l'oiseau-écrivain sait « déchiffre[r] sur les tombes l'avenir, / Rêvant la nuit »[6]. Doué de clairvoyance, l'oiseau reçoit le qualificatif de « nyctalope », celui qui peut voir dans les ténèbres, la nuit, dans « Haldernablou » : « nyctalope aux caves cymbales »[7]. Semblables aux yeux de l'oiseau, les cymbales sont les symboles de l'Être dans « Être et Vivre » : « Symboles de l'Être : deux yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même »[8]. En faisant allusion à une expression ironique avec un jeu de mots de Paul Verlaine sur les symbolistes (« ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! »[9]), l'écrivain compare les yeux jaunes du hibou à deux cymbales, en raison de leur forme circulaire et de leur couleur jaune. Le jaune est la couleur de la lumière émise par les yeux. Avec sa propre lumière, la « Pensée » qui constitue

---

3 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 156.
4 « Sous les ifs noirs qui les abritent, / Les hiboux se tiennent rangés, / Ainsi que des dieux étrangers, / Dardant leur œil rouge. Ils méditent ». Charles Baudelaire, « Les hiboux », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 67.
5 OCII, p. 63.
6 OCII, p. 64.
7 OCII, p. 151.
8 OCI, p. 408.
9 Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 110.

l'Être illumine le monde intérieur, à l'image des yeux nyctalopes dans « L'acte prologal » de *César-Antechrist* : « 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 »[10]. La lumière est produite par la pupille, le trou noir au milieu de l'iris de l'œil. Ainsi, le noir est la source de la lumière artificielle, et l'acte de voir dans les ténèbres signifie la création.

La tête

D'après Philippe Hamon, dans les textes littéraires du XIXe siècle, le cerveau, la tête ou encore le crâne sont traduits par la métaphore de la chambre d'images lorsqu'il s'agit des phénomènes psychologiques et de l'imagination artistique[11]. Dans les textes des écrivains symbolistes, le cerveau ou la tête est un lieu privilégié en raison de leur tendance idéaliste subjective. Le lieu de l'œuvre se limite uniquement aux activités cérébrales, au monde intérieur. Par exemple, le deuxième acte de *Madame la Mort* (1891) de Rachilde se déroule entièrement dans le crâne du héros mort, comme l'indique le sous-titre : « drame cérébral en 3 actes »[12]. Le crâne est représenté par un jardin brumeux[13]. L'idée principale de *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) de Paul Valéry se base sur le même concept scénique. Dans ce roman, l'écrivain évoque « les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs le plus exactement de la pensée »[14]. Décrire la vie d'un être cérébral[15] est le propos du roman. Ce choix, chez les symbolistes, exprime leur intérêt pour les phénomènes psychologiques et la structure interne de la pensée ou de l'œuvre littéraire.

Pour Jarry également, le lieu de la création ou de l'imagination est exclusivement la tête ou le cerveau, et la scène littéraire se déroule parfois dans la tête ou dans un espace clos qui fait penser au cerveau. La délimitation de l'univers littéraire exprime son intérêt pour le monde intérieur, les activités psychiques ou encore les images intérieures concernant l'imagination et la création littéraire. Pour le héros de « Haldernablou », son crâne doit être fermé pour penser : « 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

10 OCII, p. 190-191.
11 Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, coll. « les essais », 2001, p. 203-204.
12 Rachilde, *Madame la Mort*, dans *Théâtre*, Albert Savine, Éditeur, 1891, p. 38.
13 *Ibid*., p. 79.
14 Paul Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste* dans *Œuvres*, t. I, *op. cit*., p. 170.
15 La pensée de ces « têtes » monstrueuses est une idée cartésienne, car dans la réédition en 1919, l'auteur cite une phrase sur Descartes dans l'épigraphe : « *Vita Cartesii res est simplicissima*… ». Voir *ibid*., p. 1015.

mes yeux sphériques »[16]. Le lieu de l'univers de *L'Amour absolu* est l'intérieur de la tête. D'après la description du domicile du héros, la cellule où il habite est, en réalité, une tête :

> *Il* habite une des branches de l'étoile de pierre.
>
> La prison de LA SANTÉ. […]
>
> La cellule est bien moderne et aménagée dans le goût anglais : des meubles sobres en laqué blanc, les murs tendres. […]
>
> … 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[17].

Dans ce passage, la tête prend la forme d'une chambre. Le héros rêveur habite dans une cellule qui représente sa propre tête, où se produisent les phénomènes mentaux.

À l'image d'une chambre, la métaphore de la tête chez Jarry se traduit par la forme d'un espace clos, étroit et fermé, de forme circulaire ou sphérique. Cette forme s'explique par la pensée de Descartes. Dans « Âme solitaire », compte rendu de la pièce de théâtre de Gerhart Hauptmann, Jarry parle de l'âme du héros solitaire, la symbolisant par un anneau : « Johannes, orgueil fait de force suffisante solitaire, s'enroule au cartésien anneau de son intelligence »[18]. Le « cartésien anneau » provient de la pensée cartésienne, non pas en philosophie, mais en physique, dont l'écrivain a pris la connaissance dans le cours de Bergson, comme l'indique Julien Schuh[19]. Dans son cours d'histoire de la philosophie, le philosophe présente les idées de la physique de Descartes. D'après ce dernier, il n'y a pas de vide dans l'univers, car le vide est une étendue sans matière, mais la matière a pour essence l'étendue. Puis, la même quantité de mouvement est conservée dans l'univers. De ces prémisses résulte le mouvement en anneau :

> De l'impossibilité du vide résulte cette conséquence, que t[ou]t mouvem[en]t se fait « en anneau », et que les parties de la matière déplacées se succèdent ainsi les unes aux autres. Ainsi tout mouve[men]t, considéré d[an]s son ensemble et avec les parties de matière qui en sont solidaires, prend la forme d'un tourbillon[20].

16 OCII, p. 151.
17 OCIII, p. 489-492.
18 OCI, p. 380.
19 La note 5, OCI, p. 380.
20 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 163-164.

Pour Jarry, l'anneau cartésien illustre non seulement la forme de la tête, mais aussi le concept de l'intelligence, reflétant ainsi le cogito de Descartes.

À l'anneau cartésien s'ajoute l'image de l'ampoule inférieure du sablier, de forme close et circulaire, pour la métaphore de la tête. En effet, sur le haut de l'ampoule du sablier se trouve une ouverture, qui peut représenter un œil ou une oreille. Par exemple, l'âme du héros et celle de l'héroïne de l'*Âme solitaire* sont représentées par la « tour de diamant percée d'une fenêtre ou meurtrière unique »[21]. De même dans l'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, la naissance du héros a lieu dans un crâne humain. Il tombe dans une « cassette », ou une « couronne, dans toute couronne, crâne foré par la chute du zénith »[22]. Une parole de Saint-Pierre nous permet de comprendre que le lieu de sa chute est une prison de verre : « 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 »[23]. Le terme « verre » renvoie à l'ampoule du sablier, la chute du héros au grain de sable, et le trou dans la tête, qui est l'œil ou l'oreille, au trou de l'ampoule. Un poème inédit illustre cela en utilisant des termes anatomiques : « Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale. La toujours ouverte bouche occipitale du sablier planant droite. / Ce Mémorial »[24]. La « suture sagittale » est le nom de la jointure qui relie les os crâniens au sommet de la tête. Généralement, cet interstice est fermé chez l'adulte, mais chez Jarry, il reste ouvert. Car d'abord la chute de l'objet dans l'ampoule inférieure annonce le commencement de la création et, ensuite, elle représente le fœtus dont les os crâniens sont toujours ouverts. L'ouverture de la tête représente l'œil qui reçoit les impressions du monde extérieur, comme un entonnoir. Dans le poème inédit « Dans la chambre », l'entonnoir est une oreille : « pose debout et renverse l'entonnoir de ton oreille au plancher horizontal, c'est là-dessous qu'il respire comme roucoule un corbeau »[25]. Ouvert vers le haut, cet « entonnoir » doit être renversé. Ainsi, la tête adopte la forme sphérique avec un seul passage ouvert au monde extérieur, à l'image de l'ampoule du sablier.

Le réservoir du passé

La tête est le lieu où sont conservées la mémoire et les expériences que l'on a eues, d'où la métaphore du réservoir du temps. Dans l'histoire de la philosophie, la métaphore du lieu

21 OCI, p. 381.
22 OCII, p. 189.
23 OCII, p. 180.
24 OCI, p. 641.
25 OCI, p. 639.

clos et souterrain qui représente la mémoire est attestée dès le Moyen-Âge[26]. Dans la philosophie positiviste, Taine, dans un discours sur le mécanisme du souvenir des images intérieures issues de l'expérience, a comparé la structure de la mémoire humaine à un bassin où l'eau descend, puis remonte :

> […] [L]a mémoire humaine est un vaste bassin où l'expérience journalière déverse incessamment divers ruisseaux d'eaux tièdes ; ces eaux plus légères restent à la surface, recouvrant les autres ; puis, refroidies à leur tour, elles descendent au fond par portions et par degrés, et c'est l'afflux ultérieur qui fait la nouvelle superficie[27].

La mémoire humaine peut être considérée comme le bassin dans lequel se déverse l'eau de l'expérience, dont la surface est tiède et le fond froid, donnent lieu à une convection continue.

Cette métaphore aquatique du lieu de la mémoire ressemble au marais jarryque. Chez Jarry, la mémoire se traduit par une masse ou un courant d'eau, métaphore courante chez les symbolistes. Selon Jean-Nicole Illouz, « le thème le plus insistant dans les textes de l'époque, et partant le plus représentatif de l'imagination symboliste, est sans doute le thème de l'eau »[28]. Chez les écrivains symbolistes, les images aquatiques représentent l'espace intérieur, et dans cette métaphore, l'eau est souvent stagnante et calme. Cette particularité indique que l'élément représente un temps lointain, isolé et presque impersonnel. Chez Henri de Régnier, par exemple, le lieu aquatique est souvent lié au passé. Par exemple, il écrit dans *Poèmes anciens et romanesques* (1890) : « Ma mémoire pareille aux fontaines / Oubliera le passé qui s'y mirait »[29]. Ou bien, dans *Tel qu'en songe* (1892) : « et j'ai traversé l'eau du lac de ma mémoire / Sans la Nixe entrevue au cristal incertain »[30]. Ou encore :

> Le pavé stygien miroite comme un fleuve
> En ondulant son eau de dalle blanche et noire,
> Et l'un et l'autre que l'instant fit veuf et veuve

---

26 Locke a utilisé la métaphore de la cachette pour expliquer la résurgence des idées oubliées. Voir Ian Hacking, *Âme réécrite, étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, traduit de l'anglais (Canada) par Julie Brumberg-Chaumont et Bertrand Revol avec la collaboration d'André Leblanc et Christophe Dabitch, Seuil, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2006, p. 319-320.

27 Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. I, *op. cit.*, p. 173.

28 Jean-Nicole Illouz, *Le Symbolisme*, Le livre de poche, 2004, p. 120.

29 Henri de Régnier, « Motif de légende et de mélancolie », *Poèmes anciens et romanesques*, dans *Poèmes 1887-1892*, Mercure de France, 1895, p. 70.

30 Henri de Régnier, « L'arrivée », *Tel qu'en songe*, *ibid.*, p. 127.

Descendant lentement le cours de ma mémoire[31].

La mémoire est représentée par un lieu relativement petit, rempli d'une eau calme. Ces caractéristiques illustrent la nature statique du songe. Un autre texte qui comporte une image aquatique est « *Agathe* » de Paul Valéry. Dans ce récit inédit, l'auteur décrit le fonctionnement de l'esprit d'un dormeur, en le métaphorisant par la mer. Lorsque le héros dort, devenu « humain presque debout dans le ressort de la mer », il « dénoue la nage aux yeux mouillés, l'abondance d'une flexible paresse aux pieds fluides dans le même de l'eau haute »[32]. Ces images aquatiques désignent l'intérieur de l'esprit, rempli d'éléments psychiques du passé. L'image de la mer intérieure se trouve également chez Maurice Maeterlinck. Ce dernier écrit, dans un essai, sur la nature aqueuse de l'âme : « il y a dans notre âme, une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* » où les éléments psychiques surgissent[33].

Chez Jarry également, le liquide conservé dans un verre renferme la mémoire. Cette métaphore provient de l'image du sablier. Comme l'ampoule inférieure renvoie à la tête, le grain de sable traduit la mémoire. Dans « Être et Vivre », l'écrivain emploie la métaphore du vin versé dans un verre comme le temps : « Un vivant intersèque votre Pérennité : versera le vin de son Temps dans votre Cristal hors-de-forme »[34]. Le temps-liquide entre dans le « Cristal » de l'ampoule inférieure, qui représente une tête, lieu vide comme un haut-de-forme (l'ampoule est comparée à un « haut chapeau » dans « Haldernablou »[35]). L'écrivain réutilise les mêmes métaphores de la mémoire dans « Filiger » : « j'aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente d'accentuer – si peu – l'éternel âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence »[36]. La mémoire liquide est versée dans un récipient de verre, à l'image du sablier. Une partie des « Paralipomènes » décrit l'ampoule inférieure du sablier qui se transforme en marais, à la surface duquel le reflet prend la forme de la moire :

Verse le plat reflet des barbes dans l'eau moire
Des ifs vitraux au ciel s'intersèquent les plombs
Ô visage si rond de la ville, les fonds

---

31 Henri de Régnier, « Le seuil », *Tel qu'en songe*, *ibid*., p. 160.
32 Paul Valéry, « Agathe », dans *Œuvres*, t. I, *op. cit*., p. 359.
33 Maurice Maeterlinck, « Confession de poète », dans *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit*., p. 80. L'expression « *mare tenebrarum* » est, sans doute, tirée des termes du conte « Éléonora » d'Edgar Allan Poe.
34 OCI, p. 407.
35 OCII, p. 156.
36 OCI, p. 460.

Qui dédaignent les bras plongeurs ont ta mémoire[37].

Ainsi que les ifs, les « barbes » peuvent renvoyer au fil de sable qui relie les deux ampoules du sablier. La « ville » au visage rond désigne la surface ronde du marais-ampoule. Rimant avec mémoire, la moire représente les éléments que le plongeur trouve dans l'eau-mémoire. On retrouve la moire également dans la première partie de « La régularité de la châsse ». Ce poème décrit l'intérieur d'une église où l'orgue chante et les sylphes jouent du violoncelle. Ici encore, l'endroit est représenté par la mer où se forment les vagues ainsi que la moire :

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…[38]

Dans la mer-église, la houle fait naître des vagues qui prennent la forme de la moire. L'expression « mer de moire » n'est pas le résultat d'une allitération en « m », elle suggère le mot « mémoire », comme le fait remarquer Jill Fell[39]. Par conséquent, l'eau du marais représente la mémoire chez Jarry.

Le rêve et l'hallucination distincts de la réalité

Chez Jarry, durant les années 1894-1897, la mémoire est personnelle, surgit pendant le sommeil sous la forme du rêve, qui est une réorganisation des souvenirs[40]. Les recherches sur le rêve réalisées dans la dernière moitié du XIXe siècle ont révélé que la matière onirique est puisée dans les représentations aperçues la veille, stockées dans la mémoire. Dans *Le sommeil et les rêves* (1861), dont Bergson conseille la lecture à ses élèves, Alfred Maury[41], érudit de l'époque, souligne que « le rappel des images et des sensations perçues durant la veille fournit le plus ordinairement au songe ses éléments »[42].

37 OCII, p. 162.
38 OCII, p. 103.
39 Jill Fell, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*, *op. cit.*, p. 205.
40 Fanny Déchanet-Platz, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves, 1800-1945*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008, p. 147.
41 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 188.
42 Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves, études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent,* suivies de *recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil* [1861], Didier et Cie, 1865, p. 39. Dans *Les rêves et les moyens de les diriger* (1867), Hervey de Saint-Denis, sinologue de l'époque, a tenté d'éclairer la nature et le processus de

Or, chez Jarry, la distinction entre la veille et le sommeil est problématique dès le début. La distinction entre la veille et le rêve se traduit par un univers bipartite, divisé par l'eau, qui représente le temps du sommeil, et l'air, étant le temps de la veille. Nettement séparée de cette temporalité, l'eau est isolée, ne contient pas de courant, d'où résultent l'étroitesse et la nature stagnante du marais. En effet, souvent chez Jarry on retrouve le lit d'un dormeur, transformé en bateau, qui flotte doucement, dans un lieu semblable au marais. Dans « L'incube » des « Lieds funèbres » par exemple, le lit d'un enfant endormi flotte dans une coupe remplie d'huile : « Il dort, et son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre. Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose, veilleuse, et répands ta lumière douce, lueur de parfum, sur l'enfant qui dort »[43]. La coupe remplie d'huile illustre le temps du sommeil. Dans « La régularité de la châsse », également, l'écrivain décrit le dormeur mort gisant sur le sol d'une église, représenté par la lagune :

> [N]ous voguons sur la lagune dolente.
> Notre gondole et ses feux d'or
> dort
> lente.
> […]
> Mis
> tout droits dans le fond, endormis,
> nous levons nos yeux morts aux architraves […][44].

Les morts dorment dans une gondole, métaphore du cercueil. Ici encore, le lieu des dormeurs est « la lagune », semblable au marais.

Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry nomme le marais « citerne du Léthé ». Dans la mythologie grecque, le Léthé est le fleuve de l'Oubli, et les âmes qui en boivent l'eau perdent le souvenir de leur vie antérieure avant de retourner vivre sur la terre[45]. À la différence de la mythologie, le Léthé dans le roman prend la forme non pas d'un fleuve, mais d'une citerne souterraine et semblable au marais. Le héros rêve d'un réservoir dans lequel il se baigne, redevenu enfant, accompagné de son amoureux imaginaire, également enfant. Une fois le

---

la production des rêves, à travers des expérimentations personnelles. En comparant la mémoire au cliché de la photographie, il avance, de la même manière que Maury, que « toutes les images de nos songes émanent des clichés recueillis dans la vie réelle » (Hervey de Saint-Denis, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Cartouche, 2007, p. 27). Parce que « *Nihil est in visionibus somnorium quod non prius fuerit in visu* » (*ibid*., p. 24), c'est-à-dire qu'il n'y a rien, dans les visions de ceux qui rêvent, qu'ils n'aient vu.

43 OCII, p. 56.

44 OCII, p. 104-105.

45 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit*., p. 295.

matin venu, « la trompette finale chassait Sengle de la citerne du Léthé »[46]. Lorsque le héros rêve, son lit est souvent transformé en bateau qui flotte sur la lagune. Par exemple, avant son enrôlement dans l'armée, il se couche sur son lit « de tôle blanche en forme de gondole »[47], et rêve de faire une promenade avec son amoureux imaginaire. La gondole suggère que le lieu du sommeil est étroit et calme comme la lagune.

Le monde onirique, chez Jarry, existe au même titre que le monde réel, ce qui se traduit, dans les années 1894-1896, par l'égalité ou l'équivalence de la veille et du rêve. Cette idée est manifeste dans un poème inédit, vraisemblablement écrit vers 1894, où l'écrivain affirme : « toutes mes Heures [sont] égales, rêve ou veille »[48]. Il est à noter que l'équivalence ne signifie pas ici l'indistinction. Il n'y a pas de domaine intermédiaire ou ambiguë, les deux domaines de la vie restant nettement séparés. L'idée de l'égalité est également présente dans la description du monde hallucinatoire, une autre forme du monde onirique. Chez Jarry, pendant les années 1894-1896, l'hallucination en question est comprise principalement dans le sens habituel : percevoir en état de réveil soit un objet qui n'existe pas, soit quelque chose qui n'est pas produit[49]. Il s'agit d'un phénomène isolé de la perception, le plus souvent dans des cas morbides ou pathologiques. En un mot, l'hallucination est comprise comme un état distinct de la réalité. Dans ses textes, cette distinction est traduite par l'absence de l'interaction entre l'univers hallucinatoire et la réalité. Par exemple, dans le poème « L'Opium », le héros boit de la drogue et, sorti du corps physique, son corps astral voyage pour assister à des spectacles bizarres qui ont lieu dans le monde des morts. Dans ce texte, l'hallucination est distincte de la perception, car le héros voit au loin son corps terrestre dans sa vision hallucinée : « à l'horizon éloigné mon corps terrestre me parut claquer des dents et serrer dans ses bras [...] »[50]. La distance qui sépare le corps astral du corps physique signifie que l'hallucination est comprise, à cette époque, au sens habituel. L'hallucination, distincte du monde extérieur, est également présente dans « Le Vieux de la montagne », une pièce de théâtre publiée indépendamment dans *La Revue Blanche* en 1896 et intégrée dans *L'Amour en visites.* Dans ce texte, il s'agit de la quête par Marc-Pol et Cinghis-Khan du paradis terrestre qui semble se trouver derrière un château. Lorsqu'ils demandent à y entrer, Alaodine, le chef de cette demeure, leur ordonne d'avaler une boisson hallucinatoire qui provoque des visions fantaisistes. Dans ce texte, l'univers des hallucinations est dépeint comme étant différent du monde extérieur, car l'indication scénique souligne que « *le décor ne change rien* » lorsqu'ils

46 OCII, p. 674.
47 OCII, p. 640.
48 OCI, p. 641.
49 André Lalande, « Hallucination » dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 399.
50 OCII, p. 97.

« *commencent à décrire ce qu'ils voient par la force et vertu du breuvage* »[51]. Comme dans « L'opium », les hallucinations se produisent en dehors de la réalité. Ainsi, le temps du sommeil ou le moment de l'hallucination est distinct du temps de la veille ou de la réalité, ce qui se traduit par un univers bipartite dans les années 1894-1896.

L'indistinction entre la veille et le sommeil

Pour les écrivains symbolistes, deux domaines de la vie, tels que le rêve et la veille, l'hallucination et la réalité, ne sont pas clairement divisés, mais interchangeables et indistincts. En effet, en raison de la subjectivité, le monde objectif au sens strict n'existe pas : pour la conscience, il n'y a que des représentations subjectives. Pour l'écrivain Paul Adam, par exemple, puisque « le rêve est indistinct de la vie, il leur [les écrivains qui adopteront ses théories] faudra peindre l'état de rêve aussi bien que l'état d'hallucination, aussi bien que les rêves constants de la mémoire […] »[52]. D'autres symbolistes affirment également une idée comparable à celle d'Adam, répondant à l'enquête de Paul Chabaneix, docteur et écrivain de l'époque, dans l'œuvre sur le subconscient. Gourmont confesse : « il m'arrive même de ne pouvoir distinguer le rêve de la réalité, de confondre, par exemple, ce qu'un ami m'a dit la veille et ce que j'ai rêvé la nuit »[53]. De la même manière, Rachilde avoue : « parfois je me trompais, je me figurais que ma vie réelle était mes songes »[54]. Ou encore, Camille Mauclair, qui fait de sa vie un « rêve permanent », souligne : « je ne distingue pas, à ce point de vue, le sommeil et l'état de veille »[55].

Dans les écrits de Jarry des années 1897-1899, la distinction entre le rêve et la veille ou entre l'hallucination et la réalité s'estompe graduellement. Cet estompement induit non pas un simple mélange de ces deux domaines, mais un doute épistémologique de l'écrivain sur la réalité même. En quoi ce que l'on appelle la veille se distingue précisément de ce que l'on appelle le rêve ? L'hallucination n'est-elle qu'une autre forme de la réalité ? Où est la ligne de démarcation ? Un tel doute remonte à Descartes :

> Les objets extérieurs n[ou]s donnent des impressions, des images que n[ou]s savons être souvent illusoires. Qui n[ou]s prouve que les données des sens ne soient pas trompeuses t[ou]jours ? D[an]s le rêve, n[ou]s n[ou]s

51 OCIII, p. 356.
52 Paul Adam, « La presse et le symbolisme », *Le Symbolisme*, nº 1, 7-14 octobre 1886, p. 2.
53 Paul Chabaneix, *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains : physiologie cérébrale*, *op. cit.*, p. 59.
54 *Ibid.*
55 *Ibid.*, p. 89.

> sentons aussi certains de ce que n[ou]s voyons que d[an]s la veille. Bien +, qui n[ou]s garantit l'existence d'objets extérieurs ?[56]

Ce doute épistémologique fragilise la certitude de l'existence du monde objectif et, par conséquent, la différence entre le rêve et la réalité. C'est à partir de ce doute sur la réalité que Jarry élabore son concept littéraire. En effet, l'écrivain fait allusion à la pensée cartésienne dans un brouillon des *Jours et* [*des*] *Nuits* : « par syllogisme cartésien, je suis à l'hôpital, donc poète »[57]. L'hôpital représente le lieu où on voit l'hallucination par l'effet de la drogue. Cette formule lapidaire exprime que l'idée de la similitude évidente entre le rêve et la veille, entre l'hallucination et la réalité, est la prémisse de sa compréhension du monde. Grâce à sa connaissance de cette incertitude, le héros des *Jours et les Nuits* reste intelligent lorsqu'il prend de la drogue avec ses camarades : « Sengle le plus lucide parce que l'état de haschich est le plus semblable à son état normal, puisque c'est un état supérieur, par une réciproque simple est devenu presque un homme normal »[58]. Partant de cette incertitude, Jarry concentre dès *Les Jours et les Nuits* le domaine de sa recherche littéraire sur une transition progressive entre la veille et le sommeil.

En premier lieu, ce domaine intermédiaire se traduit par l'hallucination. Or, ce phénomène décrit dans *Les Jours et les Nuits* semble, de prime abord, similaire à celui de ses écrits précédents. Malgré le fait que l'hallucination soit provoquée par la drogue, le problème qu'elle pose dans le roman est plus philosophique que psychologique. Cet extrait tiré du roman illustre son sens philosophique :

> […] [P]erfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il [Sengle] 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). Et il pensait surtout qu'il n'y a que des hallucinations, ou que des perceptions […][59].

Cette affirmation marque un tournant épistémologique chez l'écrivain. Si l'hallucination n'est pas isolée de la perception, elle affaiblit la distinction entre la réalité objective et les représentations subjectives. Ainsi, la perception, l'hallucination et le souvenir sont pour lui

56 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 146.
57 OCII, p. 745.
58 OCII, p. 734.
59 OCII, p. 690.

trois phénomènes mentaux similaires. Autrement dit, l'expérience vécue dans le présent, celle considérée comme fausse dans le présent et l'expérience passée qui est remémorée ne sont plus clairement distinctes. L'expression « la perception est une hallucination vraie », attribuée à tort à Leibniz, est due à Hippolyte Taine. D'après la théorie que le philosophe développe dans son *De l'intelligence* (1870), la chose nous est méconnaissable en soi. Nous en recevons uniquement les sensations que nous considérons comme étant la chose elle-même. C'est pourquoi Taine affirme : « notre perception extérieure est un rêve 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 »[60]. De cette manière, l'existence du monde extérieur cède la place aux sensations qui en donnent l'illusion. Les spécialistes de Jarry soulignent deux sources possibles de l'expression tainienne, dont l'une est le cours psychologique de Bergson. Le philosophe cite effectivement l'expression de Taine dans son explication sur l'idéalisme, dans le sens de « nier la réalité du monde extérieur en dehors de notre conscience »[61]. L'autre source, probablement plus impressionnante pour Jarry, est *Sixtine* (1890), un roman de Remy de Gourmont. Cet ouvrage comporte une idée analogue à celle de Taine : « 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. […] car la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie »[62]. Comme le fait remarquer Catherine Stehlin[63], Jarry attribue faussement la réflexion tainienne à Leibniz, entraînant ainsi la similarité de l'idée de ces deux philosophes, car, selon ce dernier, « nos perceptions sont des rêves bien liés », formule présentée comme sujet de dissertation dans le cours de Bergson[64].

En deuxième lieu, la découverte de l'inconscient ou du subconscient, qui se situe dans une transition graduelle entre le sommeil et la veille, permet aussi d'estomper la distinction entre la conscience et la non-conscience. À l'époque de Jarry, la notion d'inconscient de l'époque n'est pas celle de Sigmund Freud, mais elle se rapproche plutôt de la « petite perception » de Leibniz. Il était d'usage, en ce temps-là, de l'invoquer lorsque l'on parlait de l'inconscient. Bergson la présente dans son cours sur ce sujet :

> Q[uan]d j'entends le mugiss[emen]t des vagues, ce bruit n'est que la somme des bruits que font en se heurtant les gouttelettes d'eau. Il faut donc

60 Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. I, *op. cit.*, p. 411.
61 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 83.
62 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 66.
63 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cit., p. 46.
64 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 224 et Cahier A, *op. cit.*, p. 187.

> dire que j'aie la perception du bruit que font se choquant 2 gouttelettes, mais cette perception n'est pas « aperçue ». Remarquons d'ailleurs que Leibnitz ne parle pas d'inconscience, mais de conscience sourde, de « perceptions insensibles, de demi-perceptions, de petites perceptions »[65].

La « petite perception » est la sensation perçue sous le seuil de la conscience[66]. Pour Bergson, seuls les faits d'automatisme, de suggestion, et de dédoublement de la personnalité sont bien des phénomènes inconscients. L'inconscient qu'il désigne est, en réalité, une autre conscience que le moi fondamental ne perçoit pas[67]. Autrement dit, c'est une conscience secondaire qui travaille indépendamment de la conscience principale[68]. Forme d'activité intelligente, ce que Bergson appelle l'inconscient selon la tradition peut être appelé le subconscient par Pierre Janet. Pour ce dernier, l'automatisme, la suggestion et le dédoublement de la personnalité sont bien la manifestation de ce phénomène. Il souligne : « ces phénomènes semblent appartenir à une conscience particulière au-dessous de la conscience normale de l'individu. […] nous ne ferons que résumer ces observations en appelant ces actes des faits subconscients, ayant une conscience au-dessous de la conscience normale […] »[69]. Qu'elle soit appelée inconscient ou subconscient, il s'agit d'une autre conscience, restant invisible pour le moi. En un mot, l'esprit humain n'est pas nettement divisé en deux, mais il y a une échelle graduelle entre la conscience et la non-conscience.

C'est dans cette région de l'âme que réside la source de l'imagination créatrice, pour Jarry. Afin d'évoquer la création littéraire réalisée à l'insu de la conscience, Jarry adopte plutôt l'adjectif « subconscient » dans *Les Jours et les Nuits* : « 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 »[70]. Ainsi, le héros croit en une création esthétique effectuée par la « partie subconsciente » de son esprit.

---

65 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 113-114.

66 Dans *L'Automatisme psychologique* (1889) que Bergson recommande aux élèves sa lecture (Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 1), Pierre Janet, psychiatre de l'époque, fait également allusion à l'idée leibnizienne en traitant les phénomènes automatiques observés chez les hypnotisés, comme la manifestation de l'inconscient. Voir Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005, p. 225. Paul Chabaneix mentionne, lui aussi, « toutes les pensées dont ne s'aperçoit pas notre âme », formule dont se sert Leibniz pour expliquer l'inconscient. Voir Paul Chabaneix, *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains : physiologie cérébrale, op. cit.*, p. 11.

67 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 124.

68 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 204.

69 Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, *op. cit.*, p. 265.

70 OCII, p. 664.

Un temps continu

La découverte de l'hallucination épistémologique et du subconscient mène Jarry à celle de la continuité du temps. Le temps n'est plus divisé, mais uni et continu. Dans le passage qui suit la découverte de la « vraie » hallucination, Jarry souligne la continuité de la vie : « il [Sengle] pensait […] 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 »[71]. La distinction entre la nuit, moment du sommeil, et le jour, où on est réveillé, ne correspond plus à la subjectivité de la perception et à la conscience mêlée avec le subconscient. Dès lors, son idée est non plus dualiste, mais graduelle. Il en résulte que la division entre le jour et la nuit, qui limitait l'étendue du marais, s'estompe, et le marais se transforme en fleuve ou en mer. En effet, dans ses écrits des années 1897-1899, l'écrivain emploie de moins en moins la métaphore du marais ou celle du lieu clos et souterrain, mais plutôt celle du fleuve ou de la mer qui s'impose, jusqu'à devenir le lieu principal, l'univers même de l'œuvre, comme la « Seine universelle » dans *Faustroll*. Le fleuve et la mer expriment un temps continu, vécu sans cesse par l'esprit.

Dans la littérature symboliste, l'idée de concevoir la conscience comme un flux est manifeste dans *Les lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin. Dans ce roman, l'unique personnage décrit ses éléments psychiques ainsi que le monde extérieur perçu par sa conscience, dans le même plan narratif, à travers un monologue. C'est ce que l'on appelle le monologue intérieur. Selon Jean-Pierre Bertrand, sa fonction est descriptive, commentative et associative. La première consiste à situer le roman dans son espace-temps réaliste, tandis que la seconde exprime l'interprétation de l'objet donnée par le héros. Quant à la troisième, elle permet de « raccrocher, soit à des notations, soit à d'autres pensées, des réflexions de tous ordres : souvenirs, hypothèses, rêveries poétiques et célébratives, rêves au sens propre »[72]. Le flux de la conscience de Dujardin traduit son ambition de saisir la réalité de sa vie intérieure.

Par le monologue intérieur, Jarry partage avec Dujardin la fonction associative de la conscience qui relie librement les divers phénomènes moraux, tels que le rêve, le souvenir, l'état hypnotisé, l'hallucination, etc. Selon Laurent Jenny, un contrat réaliste ne permet pas à Dujardin « d'opérer un choix ou un "montage" de ses segments les plus intéressants ou les plus esthétiquement réussis »[73]. À la différence de l'entreprise réaliste de Dujardin, Jarry s'intéresse, non pas à représenter le flux de la conscience tel quel, mais le montage des

71 OCII, p. 690.
72 Jean-Pierre Bertrand, « Présentation » dans Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, GF Flammarion, 2001, p. 26.
73 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 43.

éléments présents dans le flux pour créer une temporalité autre que celle de la réalité et propre à l'œuvre littéraire.

Une comparaison similaire peut se faire avec l'idée de Bergson. Pour ce dernier, la conscience est comparable au cours d'eau, à l'image du fleuve d'Héraclite :

> Certes, nous changeons sans cesse ; et le mot d'Héraclite : « t[ou]t passe, rien ne reste » s'applique surtout à la conscience. N[ou]s ne sommes pas les mêmes à 2 moments de la durée : notre caractère se modifie, notre expér[ience] s'enrichit, nos souvenirs mêmes évoluent avec nous et finissent par se transformer[74].

Pour Héraclite, philosophe de l'antiquité grecque, le monde est un devenir comparable au fleuve dans lequel on ne se baigne jamais deux fois. À l'appui de sa métaphore fluviale, le philosophe de *Matière et mémoire* compare la conscience à un « défilé » de faits psychiques ou à un « perpétuel écoulement »[75]. Une telle propriété aqueuse de la conscience provient de la durée, qui est le « temps réel vécu par la conscience et d[on]t les moments successifs se continuent et survivent les uns dans les autres »[76]. Le temps qui passe dans la conscience est un état de flux.

Pour Jarry également, le temps en conscience se poursuit dans le sommeil, comme pendant l'éveil, faisant s'entrecroiser le présent et le passé. Par conséquent, tous les faits mentaux, dans le passé ou dans le présent, qu'ils soient vrais ou faux, sont représentés par un élément, l'eau, ou plus exactement par des images fluviales ou marines. Certes, la métaphore fluviale de l'écrivain comporte une certaine similarité avec l'idée de la durée de Bergson. Cependant, comme le soulignent des chercheurs[77], Jarry n'est pas profondément influencé par l'intuition de la durée bergsonienne, car il ne représente pas la conscience dans la durée telle quelle, mais il y puise le matériel de la création littéraire, c'est-à-dire le mot, entité essentiellement discontinue. Or, pour Bergson, les mots ne peuvent pas traduire fidèlement l'état intérieurs : « la continuité intérieure d'un état conscient ne peut jamais s'exprimer adéquatement par la discontinuité des mots qui se juxtaposent »[78]. À l'égard de la représentation verbale et spatiale des faits mentaux, l'écrivain se distance de la doctrine

74 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 206.
75 *Ibid.*, p. 207.
76 *Ibid.*, p. 218.
77 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cit., p. 39 ; Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 199.
78 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 28.

bergsonienne. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, l'objectif de Jarry est de sélectionner et de collectionner les éléments mentaux, disparates et spatiaux à l'image de l'atome, pour les associer, les réorganiser ou les combiner à la manière d'un montage cinématographique.

*La mer dan*s Les Jours et les Nuits

Nous allons ensuite étudier la métaphore des immenses étendues d'eau qui renvoie au temps continu dans les écrits de Jarry des années 1897-1899. On trouve la métaphore du fleuve ou de la mer dans Les *Jours et les Nuits*. Dans le roman, tous les moments de la vie, c'est-à-dire non seulement le rêve, le souvenir et l'hallucination, mais aussi la perception du monde extérieur sont représentés par des images marines. Celles-ci indiquent que tous les phénomènes mentaux sont considérés comme faisant partie du temps continu de la vie.

Remarquons ensuite que le rêve est traduit par les images maritimes. La vision de la mer apparaît au héros à la caserne depuis son lit dont la cloison est semblable à un wagon de train, et qui le fait rêver d'un voyage en train vers Bruges :

> […] [L]a mer détonne et moutonne profonde de trois ou quatre mètres […]. La nuit est tout à fait sortie de la mer, et les vagues allument en large de grandes scies de phosphore smaragdin. Le train roule le long des plages où les seuls arbres sont les mâts des dominicaux tireurs d'arc…
>
> Sengle passa Halluin et Menin et ne s'éveilla qu'au premier gendarme belge[79].

Cette scène est probablement inspirée d'un voyage à Knokke-Heist en 1896. L'écrivain a visité cette ville littorale de Belgique, située à proximité de Bruges, pour rencontrer Gustave Kahn qui y possédait une villa. Les images maritimes ne reflètent pas forcément l'itinéraire réel du train, elles semblent plutôt suggérer que la vision du rêve est teintée d'élément maritimes.

Le souvenir est également exprimé par un terme maritime. Dans le chapitre « Le tain des mares », le héros se souvient du pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray qu'il avait fait lorsqu'il était enfant. De la même manière que l'itinéraire imaginaire vers Bruges, le souvenir du voyage est caractérisé par des images marines, alors que la ville d'Auray n'est pas à proximité de la mer :

79 OCII, p. 645-646.

> Sengle avait été conduit tout petit enfant à ce pèlerinage de Sainte-Anne, et en gardait des souvenirs qui étaient plusieurs.
>
> D'abord, c'était le plus long voyage en chemin de fer qu'il eût fait, d'autant plus long qu'il avait toujours le mal de mer en chemin de fer[80].

Le fait que le voyage en train provoque chez le héros le mal de mer suggère que la vision du souvenir se transforme en élément marin. L'immensité de l'étendue d'eau indique que le souvenir fait partie de l'intégralité du temps vécu.

De même, l'hallucination est décrite avec des termes maritimes dans le roman. Dans le chapitre intitulé « les propos des assassins », le héros et ses camarades prennent du haschisch à l'hôpital et ont ainsi des hallucinations ; de ce fait, la salle se transforme en mer où les hallucinés naviguent :

> […] [L]es haschischins n'ayant pas de notion du temps, sans doute à cause du nombre des 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[81].

La mer où naviguent les hallucinés est composée de nombreuses images. Cette description indique que la mer exprime le domaine de l'hallucination. On retrouve un exemple de la métaphore maritime dans une autre partie du texte. Le héros voit un soldat dans une hallucination provoquée par la dose excessive de caféine :

> La tête scalpée et les brodequins hérissés ondulaient trop blanche ou trop noirs pour le durable souvenir de l'halluciné ; et comme des fanaux vert et rouge à tribord et à bâbord, luisait la jumelle tache de teinture lourde, basique et acide, de la veste bleue et de la culotte de garance, cloisonnée sur le corps couché par le ceinturon vertical.
>
> L'être bleu et rouge trembla comme un horizon de mer sous l'obliquité d'un grain […][82].

---

80 OCII, p. 693.
81 OCII, p. 724.
82 OCII, p. 678.

Le corps du soldat « ondule » et se transforme en bateau, à cause des couleurs de ses vêtements. Là encore, la vision hallucinée se transforme en mer.

Enfin, la représentation du monde extérieur se transforme en un paysage maritime. Dans le chapitre « Éteignoir », où le héros reçoit l'équipement de l'armée, il se transforme en objets marins : « il s'enlisa dans des boîtes de cuir de vingt-trois centimètres, laissant place au roulis et au tangage, râpant le talon de leur flux et forçant le cou-de-pied à des gymnastiques inconscientes pour les retenir, avec l'hypocrisie d'un capitonnage de viscosité noire »[83]. Les termes « roulis », « tangage » et « flux » donnent l'impression que le monde extérieur se transforme en mer et le héros en bateau. Lorsqu'il s'habille d'une veste avec des manches trop longues, fournie par le corps militaire, il trouve que ses mains sont « semblables à la méduse marine »[84]. Là encore, le monde extérieur devient la mer. De même, quand le héros se trouve à l'hôpital, des images marines et des navires sont parsemés dans la description des malades recouverts d'un drap blanc :

> C'étaient des vagues de dunes blanches […].
>
> Des genoux se retournant activaient la mer. […].
>
> Et puis il fut UNE HEURE. C'est vers cette heure-là que les opérés du matin se réveillent du chloroforme, et ce fut un cri grondant et grandissant, sirène de steamer épouvantable.
>
> Sengle partit entre les tas d'écume, sillages d'enragés qui lui demandaient de les tuer[85].

Les draps blancs se transforment en plusieurs vagues de sable ou d'eau, et les malades ainsi que le héros deviennent des bateaux. Des chercheurs soutiennent que *Les Jours et les Nuits* remet en question la dualité et la réciprocité entre le rêve et la réalité[86]. Cette idée est simpliste, car le monde extérieur est également représenté par des images marines, signifiant qu'il a le même statut, la même véracité que l'hallucination ou le rêve.

L'apparition du temps continu provoque non seulement l'omniprésence de la mer, mais aussi un changement singulier de la nature de l'air : celui-ci devient visqueux et gluant. On peut comprendre ce changement comme la liquéfaction de l'air, l'air visqueux étant un autre état de l'eau. Ce changement de la nature de l'air indique l'estompement de la distinction

83 OCII, p. 644.
84 *Ibid*.
85 OCII, p. 676.
86 Par exemple, Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit*., p. 470.

entre l'eau et l'air, autrement dit, entre le rêve ou l'hallucination et la veille ou la réalité. Tous les phénomènes psychiques sont plongés dans le courant du temps continu ou de la conscience. Dans « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps », essai publié dans le *Mercure de France* en 1899, Jarry, inspiré du roman *Time machine* d'Herbert George Wells, exprime la possibilité de voyager dans le temps grâce à une machine. Pour expliquer la nature du temps que traverse cette machine, il utilise la métaphore d'un liquide consistant : « […] il est devenu poétiquement banal de comparer le Temps à un liquide animé d'un mouvement rectiligne uniforme, constitué par des molécules mobiles dont la moindre facilité de glissement ou la viscosité n'est en somme que la conscience »[87]. Si le liquide « animé d'un mouvement rectiligne uniforme » désigne le fleuve, la viscosité exprime le temps, non pas le temps neutre et physique, mais le temps subjectif et vécu par la conscience. En somme, la liquéfaction de l'air représente une subjectivation complète du monde. Dans le chapitre « Les propos des assassins », la liquéfaction de l'air s'observe dans des expressions particulières, telles que « l'air est de glycérine pure »[88], « l'air visqueux »[89] ou encore « l'éther consistant »[90]. Si l'air est constitué de ces composés chimiques de couleur transparente, il se transforme en liquide, et les hallucinés qui y sont plongés ont l'impression que l'air ambiant leur donne une sensation de viscosité. La viscosité du liquide indique le temps vécu ou la conscience.

Précisons que le temps représenté par le fleuve ne correspond pas au temps *réellement* vécu, mais à celui que l'on *sent* avoir vécu, car il arrive que l'halluciné ressente un temps immensément long passer s'écouler brièvement. Depuis Thomas de Quincey, des écrivains, tels que Baudelaire ou Maeterlinck mentionnent la sensation d'un très grand élargissement du temps : un rêveur a la sensation d'avoir vécu un millier d'années en une seule nuit, dans un rêve, après avoir pris de l'opium[91], ou bien, un noyé voit, en un seul moment, toutes les scènes de sa vie à l'instant de la mort[92]. En analysant la rapidité du songe, Alfred Maury rapporte une expérience semblable : dans son fameux rêve où il vit à l'époque de la Révolution, il est jugé, puis condamné à mort sur l'échafaud. Au moment où il sent sa tête se séparer de son corps sous le couperet de la guillotine, il se réveille. Il a ressenti la succession de plusieurs événements, alors que « cela avait eu lieu à l'instant » où la flèche de son lit

87 OCIII, p. 229.
88 OCII, p. 725.
89 OCII, p. 727.
90 OCII, p. 728.
91 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 420.
92 Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, *op. cit.*, p. 28.

s'était détachée et lui était tombée sur le cou[93]. II conclut que, pendant le rêve, la notion de temps s'efface à cause de la rapidité de la pensée[94].

Il en va de même pour Jarry : le courant du temps s'étire dans l'univers hallucinatoire, le fleuve exprimant un temps beaucoup plus long que la durée de vie d'un homme. Par exemple, dans la citation précédente, le « périple » exprime un temps très long que les hallucinés vivent en un seul instant. Ou bien, lorsque, transformé en homme de bois, un individu drogué « parl[e] génialement dans l'air visqueux, avec trois cents ans entre chacune de ses paroles et Sengle écout[e] dans l'éternité »[95]. Ou encore, lorsque le même halluciné fait tomber un bâton, « neuf cents ans de la chute lente du bâton [s'écoulent] dans l'éther consistant »[96]. Le même personnage « redispar[aît] pour quelques années dans la buée opaque »[97]. Puis, « Sengle pos[e] un parapluie ouvert par terre et lui dit que c'[est] une barrière verte ; et se croyant enfermé pour des myriades d'années il chemin[e] de plus en plus vieux, ratatiné sur son bâton »[98]. Il est remarquable que, dans la plupart des cas, l'expression d'une longue durée est associée à celle de la viscosité de l'air. Cela renvoie à la nature identique du fleuve et de l'air liquéfié, tous deux représentant le temps vécu d'une manière subjective.

La mer dans L'Amour en visites

Tout comme dans *Les Jours et les Nuits*, *L'Amour en visites* comporte des images maritimes. Ces images expriment le temps continu qui comprend le rêve, l'hallucination et la perception. Étudions d'abord la mer qui imprègne le rêve et l'hallucination. Dans le chapitre II, Lucien rend visite à Manon, une courtisane. Comme elle est absente, il l'attend dans une salle où il est en proie à des hallucinations, à des rêves à cause de l'ivresse produite par l'effet de l'alcool : « ses idées fixes de Breton le reprennent, il songe au sort des matelots dans les grandes marées d'équinoxe »[99]. Son songe devient alors hallucination qui transforme les objets de la salle en éléments marins :

93 Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent,* suivies de *recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, *op. cit*., p. 140.
94 *Ibid*., p. 141.
95 OCII, p. 727.
96 OCII, p. 728.
97 *Ibid*.
98 OCII, p. 729.
99 OCIII, p. 276.

> « Ce grand carré blanc, c'est peut-être une banquise… […] Y aurait-il des alligators, à présent ? Il a un fier toupet, l'alligator, de longer mon bateau. Attends, mon vieux, je vais t'appuyer une conduite… »
>
> Il dresse un bras et le décor s'écroule dans le fracas de porcelaine d'une grande potiche brisée d'un coup de poing.
>
> Lucien se renverse de l'autre côté. Maintenant délivré du souci de ce crocodile, son bateau reprend la mer toutes voiles, il s'élance sur le tapis de fourrure, les corbeilles de fleurs, et la cime de l'arbre qui est un palmier en caisse, orné d'une écharpe de soierie[100].

Le héros s'agite et bouge aussi violemment que le navire dans son rêve, se transformant ainsi en bateau qui navigue dans la mer-salle. L'halluciné peut ainsi être considéré comme un rêveur éveillé. En effet, les termes « il ne dort que d'un œil »[101] expriment son état demi-conscient. Cette nature intermédiaire de l'hallucination se traduit par l'interaction entre la vision hallucinatoire et la réalité : la première est provoquée par la dernière (il confond un tapis de fourrure avec la banquise ou un vrai ours), laquelle subit les actions de l'halluciné (la potiche se casse à cause d'un geste du héros).

La transformation du monde extérieur en monde marin se produit également lorsque le héros est réveillé. Cette métaphore suggère que la perception du monde extérieur apparaît pour le héros comme un rêve ou une hallucination. Dans le premier chapitre, Lucien grimpe sur le mur d'un bâtiment pour voir en secret Manette, une domestique, qui le tente. La description réaliste du bâtiment et ses alentours illustre le fait qu'il s'agit bien de la perception du monde extérieur. Cette fois encore, le monde du dehors se transforme en mer :

> Tout est fort tranquille, excepté qu'en lui tourne une petite roue de moulin, une petite roue absolument folle, tac et tac, et encore tac : de l'eau semble bruire au fond de sa poitrine, du bruit d'écume d'en aval des cascades, ou du vent dans les arbres. […]
>
> Le ciel se déploie immense comme la chute d'une mer, tout unie, sur un seul homme. Et après le choc des plombs et des mailles de l'épervier, voici la petite roue du moulin qui se presse, en lui, débarre d'autres torrents d'eau glacée[102].

---

100 OCIII, p. 276-277.
101 OCIII, p. 277.
102 OCIII, p. 265-266.

Le héros qui grimpe avec peine ressemble en fait à « un gros poisson de fer s'accrochant à un aimant »[103] ou à « un noyé palpant le fond de fuyant sable »[104]. Là encore, le monde extérieur se transforme en mer et le héros en objets marins.

Ainsi, dans *L'Amour en visites*, le rêve et la perception du monde extérieur sont représentés par un seul élément : la mer. Ce lieu immense suggère le temps continu de la vie, constitué par la conscience et le subconscient.

Le fleuve dans Faustroll *et l'*Almanach du Père Ubu illustré

La transformation de l'univers en immenses eaux est également présente dans *Faustroll*. Au début, l'univers de *Faustroll* est représenté par un espace semblable à un lieu clos et étroit, l'étang, suggérant que le rêve représente avant tout un temps isolé de celui de la veille, comme c'est le cas dans *Les Minutes*. Puis, l'étang se transforme vite en mer, comme le montre le titre du troisième livre du roman, « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge »[105]. La mer, qui se situe dans le Paris imaginaire désigne le « fleuve Océan »[106] ou la « Seine universelle »[107], représentant un temps intégral, composé d'expériences personnelles et de souvenirs de lectures, c'est-à-dire l'histoire contemporaine et subjective des arts. Ces eaux expriment principalement le temps du souvenir et du rêve. Quant au souvenir, ce roman est tapissé d'allusions et de citations issues d'œuvres contemporaines à Jarry. Par exemple, dans le chapitre « Du petit nombre des élus », « à travers l'espace feuilleté des vingt-sept pairs, Faustroll évoqu[e] vers la troisième dimension »[108] les objets figurant dans des œuvres littéraires que l'écrivain apprécie, de Baudelaire à Jules Verne. Outre cette bibliothèque imaginaire, la navigation de Faustroll et ses acolytes a pour but de visiter des îles, dont chacune symbolise soit un écrivain, soit un peintre ou un compositeur, tous contemporains et amis de Jarry, tels que Léon Bloy, Émile Bernard ou bien Claude Terrasse. Quant au rêve, ce roman remet en question le sommeil, car son périple s'effectue en canot qui n'est autre chose que son lit. L'explication donnée par Faustroll sur son canot-lit, au début de l'histoire, annonce que le roman commence par le sommeil. Ceci est dû, en particulier, à l'ivresse. Tombé dans la cave de Faustroll remplie de vin, Panmuphle est déjà ivre au moment de l'embarquement[109]. Selon le docteur, l'objectif de la navigation est « d'aborder et de boire »[110].

---

103 OCIII, p. 267.
104 OCIII, p. 268.
105 OCIII, p. 83.
106 OCIII, p. 128.
107 OCIII, p. 173.
108 OCIII, p. 67.
109 OCIII, p. 85.
110 « […] [I]vre déjà et persuadé à demi, je ne sus désobéir », *ibid*.

En effet, quasiment à chacune de ses visites, il boit un verre d'alcool que lui offre le roi des lieux. Les allusions et les citations semblent suggérer que la représentation des œuvres artistiques appartient à la conscience, comme la lecture ou son souvenir, éloignés du sommeil et du rêve. Cependant, ces derniers peuvent intégrer des impressions issues de la lecture. Dans *Les Illusions des sens et de l'esprit*[111], James Sully, psychologue britannique de l'époque, souligne que les éléments empruntés à la lecture et à la peinture peuvent être source de rêves[112]. Par conséquent, le temps qui s'écoule dans le rêve n'est pas limité à la vie d'un homme, il peut s'étendre au-delà ; en d'autres termes, il comprend non seulement des éléments vraiment vécus, mais aussi des éléments fictifs.

L'idée de représenter l'actualité contemporaine ou le souvenir au moyen de termes marins ou fluviaux est développée dans l'*Almanach du Père Ubu illustré*. Quoiqu'il ne s'agisse ni du sommeil ni d'hallucinations, la métaphore du fleuve est invoquée afin de représenter le passé en général, car dans ce texte, la parole d'Ubu tire sa source du passé. Ubu le suggère en expliquant l'objectif de l'*Almanach* dans « Exhortation au[113] lecteur » : « nous, Père Ubu, vous ouvrons notre savoir de toutes les choses passées, plus vraies que de n'importe quel journal, parce que : ou nous vous dirons ce que vous avez lu partout ailleurs […] »[114]. Sa parole étant « ce que vous avez lu partout ailleurs », elle se compose des choses passées, exactement comme la production du rêve ou du souvenir. C'est ce temps, mi-objectif mi-subjectif, donc intégral, que représente la Seine dans le texte intitulé « La fête automobile », tiré de l'*Almanach*. C'est une saynète qui permet à Ubu de donner son avis sur l'actualité politique et culturelle de l'époque, lorsqu'il se déplace dans Paris, à bord de son « Omnubu », mot composé avec les termes « omnibus » et « Ubu »[115]. L'itinéraire de ce véhicule est « Cours-des-Événements – Postériterne »[116], jeux de mots avec des noms de lieux parisiens : « Cours-la-Reine » et « Place des Ternes »[117]. Par l'invention de ces toponymes, les rues parisiennes représentent, ici encore, le cours du temps qui comprend à la fois les événements passés et futurs. De la même manière, dans *Faustroll*, ce temps continu est traduit par le fleuve, c'est-à-dire, ici encore, la Seine. Lorsque Ubu se déplace dans les rues

111 Bergson le recommande à ses élèves. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 188.

112 « Il sera peut-être bon d'ajouter que cette résurrection subite d'impressions antérieurement reçues par le cerveau comprend non seulement les perceptions réelles de la veille, mais aussi les idées fournies par autrui, les fantaisies de la fiction, et même les images que notre propre fantaisie, à l'état de veille, a coutume de créer elle-même ». James Sully, *Les Illusions des sens et de l'esprit*, Félix Alcan, 1889, p. 110.

113 Titre corrigé d'après l'édition originale. Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu illustré*, Paris, 1899, p. 16.

114 OCIII, p. 412.

115 OCIII, p. 431.

116 *Ibid.*

117 Henri Béhar, Marieke Dubbelboer et Jean-Paul Morel, « Commentaires pour servir à la lecture de l'*Almanach du Père Ubu illustré 1899* », *L'Étoile-Absinthe*, La Société des Amis d'Alfred Jarry, n°s 121-122, 2009, p. 42.

parisiennes dans son « Omnubu », le lieu est traduit par le fleuve, car le héros tente la pêche à la ligne en plein milieu de la ville. Ainsi, le fleuve dans l'*Almanach* exprime le « Cours-des-Événements », c'est-à-dire le temps continu.

La mer dans L'Amour absolu

Dans *L'Amour absolu* (1899), Jarry reprend l'idée de traduire la région intermédiaire entre réveil et sommeil par la métaphore de la mer. Il s'agit du rêve, du souvenir et de l'hypnose. Ces trois phénomènes se mêlent pour former une région intermédiaire de l'âme. Commençons par évoquer la composition du roman. Les deux premiers chapitres, qui portaient initialement le titre d'« introduction » du roman[118], expliquent le statut d'Emmanuel Dieu, le protagoniste, et de sa demeure. Enfermé dans la prison de la Santé, le héros est un condamné à mort, accusé de meurtre. Cependant, son crime est imaginaire, car « 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 »[119]. L'histoire qui suit peut donc être un rêve. Le deuxième chapitre nous apprend que son rêve peut être digne d'une création divine. Ensuite, le chapitre III traite d'une autre forme de sommeil : l'hypnose. Dans ce texte situé entre le chapitre X et le chapitre XI[120], le héros hypnotise Varia, sa mère adoptive tombée en catalepsie, pour la transformer en Miriam et discuter avec elle. Puis, du IVème au Xème chapitre, se déroule le souvenir de l'enfance du héros. Du chapitre XI au chapitre XV, qui clôt le roman, le héros ordonne à Miriam de tuer son père Joseb afin de devenir un dieu. Ainsi, ce roman présente, tour à tour, différents états d'esprit : le rêve, le souvenir et l'hypnose.

Voyons d'abord le rêve. Dès le début du roman, le thème du rêve est lié à la mer, située entre la terre et le ciel dans l'univers tripartite. Dès le début du roman, on comprend que le héros rêveur habite la mer. La prison de la Santé, devenue sa demeure, est comparée à « une petite étoile d'une des branches de l'étoile de pierre »[121]. Cette étoile est marine, car elle est comparée à l'astérie, c'est-à-dire l'étoile de mer : « une petite étoile d'une des branches de l'étoile de mer »[122]. Cette comparaison provient du fait que la forme de cet établissement pénitentiaire à Paris est, en effet, une étoile composée de cinq branches rayonnantes. La prison-astérie se situe au-dessous de la mer : « l'étoile créée par le Dieu terrestre au-dessous

118 OCIII, p. 555.
119 OCIII, p. 492.
120 Selon Noël Arnaud et Henri Bordillon. Voir la note 36, dans Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien,* suivi de *L'Amour absolu*, Gallimard, Coll. « Poésie », 1980, p. 228.
121 OCIII, p. 488.
122 OCIII, p. 489.

du firmament se tend, presqu'île de la terre dans *les eaux d'au-dessus*, comme l'œil d'un escargot, vers les étoiles firmamentaires »[123]. Jarry emprunte une expression de la *Genèse* (« [e]t Dieu fit le firmament : et il sépara les eaux qui étaient sous le firmament de celles qui étaient au-dessus du firmament. Et cela se fit ainsi »[124]). À la différence de la Bible, il n'y a qu'une seule eau au-dessous de la terre et au-dessus du ciel dans le roman. L'eau, dans le roman, peut devenir fleuve. La prison où habite le héros est un embarcadère, car, dans une phrase du premier chapitre, l'écrivain avait initialement écrit dans son manuscrit « l'Embarcadère », puis il l'a remplacé par la « prison […] éclatée en étoile »[125]. Cet embarcadère-prison « vers [l'éternité], comme les fortifications d'un estuaire, tend les brise-lames aigus de ses piles de ponts au-devant de la ville »[126]. Située à un estuaire, la prison donne sur la mer ou le fleuve. En somme, on voit ici l'univers tripartite familier de l'écrivain : terre/eau/air. Les visions provoquées par le rêve ou le souvenir du héros dans sa prison-étoile terrestre se produisent donc dans l'eau située entre la terre et le ciel. La mer ou bien le fleuve représentent premièrement le rêve.

Puis, le fleuve représente le souvenir. À partir du chapitre IV, le souvenir de l'enfance du héros est teinté d'images fluviales. Ses parents adoptifs avaient trouvé un bébé « dans le *doué*, sorte de lavoir, au pays gallot »[127], c'est-à-dire dans la région de la Haute-Bretagne. La découverte de cet enfant dans un lavoir annonce que le héros est essentiellement aquatique ou fluvial. Des images liées au fleuve se succèdent lorsqu'il s'agit de l'éducation de l'enfant-héros. Le père adoptif lui indique un jouet représentant les animaux de l'arche de Noé[128]. De plus, la route que prend le héros pour aller à l'école maternelle est semblable à un ruisseau : « par une côte escarpée, praticable qu'à force de spirales, un ruisseau pavé noyau de la vis, et qu'on appelait le Roquet »[129]. Cette ruelle existe bien à Laval, ville où Jarry a passé son enfance. Qu'elle fût, à l'origine, un ruisseau ou non, l'écrivain donne une image fluviale à l'enfance de son héros. En effet, il passe la ruelle-ruisseau afin de « subir l'enseignement de cet estuaire »[130]. Ces expressions suggèrent que, pour l'enfant, le lieu de l'enseignement est similaire à un fleuve, ou que, pour ainsi dire, le souvenir en général est représenté par l'image fluviale. S'agissant du souvenir d'une époque où le héros avait quinze ans, ce sont les images marines qui le caractérisent. Il loge dans une « cahutte de douanier », qui comporte une

---

123 OCIII, p. 492.
124 *Genèse*, I. 7, dans *La Bible*, traduction de Lemaître de Sacy, Lobert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 6.
125 Voir la variante d, OCIII, p. 555.
126 OCIII, p. 491.
127 OCIII, p. 505.
128 Voir la note 2, OCIII, p. 509.
129 OCIII, p. 511.
130 OCIII, p. 512.

« meurtrière [donnant] sur la mer »[131]. Dans cette cabane, le héros voit sa mère adoptive en train d'éprouver un désir incestueux envers lui. « Ils font la dînette d'abord, assis côte à côte sur le varech »[132]. Lorsqu'ils rentrent le soir chez le père adoptif, « leurs bras les entourèrent du périple des caresses »[133]. Et, « quand elle étreint Emmanuel, ses aisselles clignent de tout petits cils, qui ont l'air d'essayer en l'air leur pinceau de sépia. / Ailleurs, ce sont les écailles des bêtes de la mer »[134]. Ainsi, l'écrivain parsème d'images fluviales et marines ses chapitres qui racontent le souvenir du héros.

Enfin, les scènes de l'hypnose comportent également ce type d'images. Dans la France de l'époque, depuis que Jean-Martin Charcot, psychiatre à la Salpêtrière, puis les médecins de l'école de Nancy tels qu'Auguste Liébault et Eugène Azam, ont étudié les comportements de l'hypnotisé et y ont découvert une manifestation de l'inconscient. L'hypnose était connue par les médecins ainsi que par les écrivains qui s'intéressaient à la profondeur de l'âme. Au cours des années 1880 et 1890, les romans, dont le thème était notamment l'hypnose observée à la Salpêtrière, étaient si populaire qu'ils formaient presque un genre[135]. L'hypnose était alors vue comme un moyen curatif permettant de lutter contre l'hystérie, une maladie mentale considérée presque exclusivement comme celle des femmes. En effet, dans le roman, le héros hypnotise Varia, sa mère adoptive, lorsqu'elle a une « crise nerveuse »[136], comme s'il était psychiatre (« on ne fait dormir les femmes que dans les romans et les hôpitaux »[137]), évoquant ainsi Miriam, son autre personnalité. Dans le roman, Jarry s'intéresse notamment au phénomène du dédoublement de la personnalité provoqué par l'hypnotisme. L'écrivain a connu ce phénomène grâce au cours de psychologie de Bergson sur l'inconscient. Bergson présente le fait que la personnalité hypnotique connaît tout ce qui s'est passé, tandis que la personnalité habituelle ne se remémore que ce qu'elle connaît :

> « Ex : une suggestion à échéance a été faite à un sujet hypnotisé. Une fois réveillé, il ne se souvient de rien. Pourtant au jour et à l'heure indiqués, le sujet exécutera l'ordre qu'il a reçu. La suggestion reçue par lui est donc demeurée là, et elle agit intelligemment, puisqu'elle calcule les jours et les heures, et qu'elle guide ensuite le sujet dans sa conduite. Elle agit donc

131 OCIII, p. 517.
132 OCIII, p. 524.
133 OCIII, p. 526.
134 OCIII, p. 528.
135 Bertrand Marquer, *Les* Romans *de la Salpêtrière, réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, 2008.
136 OCIII, p. 536.
137 OCIII, p. 537.

> intelligemment. Pourtant elle est consciente. Cette suggestion serait donc bien un état psych[ologique] inconscient. / Que dire des phénomènes beaucoup + remarquables de dédoublement de la personnalité ? Ce sont là des cas pathologiques sans doute, mais nombreux cependant et tout aussi remarquables. On voit certains sujets vivre tour à tour deux existences, qu'on appellera l'état 1er et l'état second. Dans chacun de ces états il a ses habitudes, caractère, instruction, éducation, souvenirs. Mais dans la condition 2e, t[ou]t a changé : le sujet ne se souvient de rien, c'est une autre personne.
>
> Le 1er cas observé scientifiquem[en]t est celui de Félida par le dr Azam. Or q[uan]d la condition 1re revient après la condition 2e, t[ou]s les souvenirs et toutes les habitudes qui reparaissent brusq[uemen]t. Ils existent donc, mais inconsciemment. + récemment, on a pu observer chez certains sujets ces 2 personnalités juxtaposées, coexistantes ; la personnalité en 2 parties, d[on]t l'une ignore ce que fait l'autre[138].

En effet, dans le roman, Miriam, la deuxième personnalité de Varia, connaît ce que celle-ci ne connait pas ou a oublié : elle conserve l'intégralité de la mémoire. Miriam dit : « moi, personne ne m'a jamais connue. / Même elle. / *Je me souviens* d'elle et je *lui* suis invisible »[139]. De même que le rêve et le souvenir, l'hypnose est une manifestation du souvenir oublié, c'est-à-dire du subconscient.

En raison de la nature intermédiaire de l'hypnose, la conversation avec l'hypnotisée dans le roman est teint des termes fluviaux. Dans le chapitre XIV, profitant de la crédulité de l'hypnotisé, le héros fait croire à Miriam qu'elle est le « Vieillard de la Mer » et que Joseb est Sindbad le marin, des personnages des *Mille et une nuits* que l'écrivain adore[140]. Dans ces contes populaires, le Vieillard de la Mer demande à Sindbad de le porter sur ses épaules pour traverser la rivière. Mais une fois que Sindbad arrive de l'autre côté, au lieu de descendre, le vieil homme resserre ses jambes autour de son cou, pour qu'il devienne son esclave. Afin de se débarrasser de lui, Sindbad l'enivre, le jette à terre et lui écrase la tête avec une grosse pierre[141]. De la même manière, le héros ordonne à Miriam de demander à Joseb-Sindbad de la porter sur ses épaules pour traverser la rivière, dans le but de l'étrangler ensuite. À partir de là, les images fluviales s'enchaînent. Le héros fait croire à Miriam qu'elle « guette les voyageurs

138 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 116-117.
139 OCIII, p. 503.
140 Jarry mentionne ce texte classique dans les « livres pairs » de Faustroll. Voir OCIII, p. 59.
141 Voir la note 4, OCIII, p. 545.

isolés le long de la rivière »[142]. Il lui ordonne de « lui fai[re] signe de passer de l'autre côté de la rivière, pour cueillir des fruits »[143] lorsqu'elle verra Joseb-Sindbad, et de « serre[r] bien le cou de Sindbad quand il traversera le courant »[144]. Portée par Sindbad, Miriam-le Vieillard se transforme en bateau, car lorsqu'elle lui serre le cou, celui-ci, « ivre va [la] désaffourcher de ses épaules »[145]. Ce verbe maritime, qui signifie « lever l'ancre d'affourche » indique qu'elle se transforme en bateau pour flotter sur le fleuve.

Ainsi, dans le roman, le rêve, le souvenir et l'hypnose constituent une région intermédiaire entre le réveil et le sommeil, formant une idée graduelle de la conscience. C'est en raison de cette idée que les trois phénomènes sont plongés dans le temps continu, traduit par le fleuve ou la mer.

Au terme de cette analyse, on aura compris que l'espace intérieur, lieu de la matière, se transforme en lieu de la temporalité chez Jarry. Le temps est traduit par la métaphore de toutes les forme de masse d'eau. Dans ses écrits du début des années 1890, l'eau est stagnante, dans un réservoir petit et clos. Ces caractéristiques indiquent qu'elle traduit un temps limité, c'est-à-dire la mémoire personnelle, isolée des autres temps et presque atemporelle. À cette époque, le temps du sommeil est nettement séparé de celui de la veille, ce qui est traduit par une distinction de l'eau et l'air. Depuis *Les Jours et les Nuits*, cette distinction s'estompe en raison de la découverte des régions intermédiaires entre le sommeil et la veille. Alors le temps du rêve n'est plus séparé de celui de la veille, ce qui se manifeste par la liquéfaction de l'air. Ainsi, tous les éléments psychiques sont plongés dans le flux du temps intérieur. Cette intégration du temps permet à l'écrivain de décrire le passé, le présent ou encore le futur, et lui donne l'idée de l'écriture qui fonctionnerait comme un voyage dans le temps, motif majeur dans ses écrits des années 1897-1899.

142 OCIII, p. 546.
143 *Ibid*.
144 *Ibid*.
145 OCIII, p. 547.

CHAPITRE 5 – L'image

Dans ce chapitre, nous étudierons les propriétés et les métaphores des images qui émergent du temps intérieur chez Jarry. Selon Clément Dessy, les écrivains symbolistes proches de la mouvance des Nabis prennent la position d'« une revalorisation expressive du signifiant par rapport au signifié de l'œuvre, sans exclure ce dernier »[1]. Le « signifiant » de l'image peut se comprendre comme son aspect spatial et matériel. Pour les écrivains amateurs des Nabis, l'image se présente donc comme un objet tangible avant de représenter une idée.

On sait bien qu'au début des années 1890, Jarry s'intéresse aux images visuelles, comme la peinture, l'estampe ou encore le blason. Il admire des peintres de l'École de Pont-Aven, tels que Paul Gauguin, Émile Bernard ou encore Charles Filiger. Parallèlement, il emploie souvent, dans ses écrits, des images mentales, telles que le rêve, l'hallucination ou encore le souvenir. Quelle est donc la nature de ces images chez l'écrivain ? Pour le comprendre, nous analyserons les métaphores de l'image, c'est-à-dire tous les objets petits, ronds et superficiels, tels que la bulle, l'œuf ou encore l'écaille. Ces métaphores sont issues des images des grains de sable qui s'accumulent et forment un flot continu dans l'ampoule inférieure du sablier.

L'imagination en tant que résurrection

Comme l'imagination emprunte sa matière à la mémoire, et qu'elle réorganise les images perçues antérieurement, elle se rapproche du rêve et du souvenir. Le moment où la mémoire oubliée remonte à la conscience a lieu pendant le sommeil, sous la forme du rêve, ce qui correspondrait à la réorganisation des souvenirs[2]. Les recherches sur le rêve, réalisées dans la dernière moitié du XIXe siècle, ont révélé que la matière du rêve est puisée dans les visions et les images aperçues la veille et enregistrées dans la mémoire. Dans *Le sommeil et les rêves* (1861)[3], Alfred Maury, érudit de l'époque, souligne que « le rappel des images et des sensations perçues durant la veille fournit le plus ordinairement au songe ses éléments »[4].

---

1 Clément Dessy, *Les Écrivains et les Nabis, la littérature au défi de la peinture*, préface de Patrick McGuinness, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2014, p. 228.

2 Fanny Déchanet-Platz, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves, 1800-1945*, *op. cit.*, p. 147.

3 Bergson conseille à ses élèves de lire. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 188.

4 Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent,* suivies de *recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, *op. cit.*, p. 39.

L'imagination a le pouvoir de faire apparaître ce qui n'est plus, ou de faire renaître ce qui est mort[5]. Pour Baudelaire, le pouvoir de ressusciter est l'un des facteurs de l'exécution artistique. Dans la critique d'art intitulée « Le peintre de la vie moderne » (1859), il explique deux facultés nécessaires pour la production de Constantin Guys, dessinateur de l'époque : l'un est la mémoire, l'autre, l'ivresse du crayon. Il compare la première au pouvoir de ressusciter : « Une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" »[6]. Pour le poète, le pouvoir de l'imagination est comparable à celui du Christ qui ressuscite les morts autour de lui.

C'est par ce pouvoir de l'imagination que la création est toujours associée, dans l'œuvre de Jarry, aux images mortuaires. L'idée de la naissance ou de la création à partir de la mort, chez Jarry, prend sa source notamment dans le poème « La Ballade du vieux marin » de Coleridge. Dans ce poème, l'équipe des naufragés rencontre un vaisseau dans lequel se manifeste la *Vie-en-la-Mort*, femme-spectre[7]. Plus que la figure de la femme monstrueuse, l'idée d'une vie née de la mort aurait impressionné Jarry, car il a exécuté un dessin (voir l'image ci-dessous) qui représente l'univers du poème coleridgien avec la mer, un vaisseau, le

soleil, un albatros et une légende : « LIFE IN DEATH »[8]. Chez le poète britannique, la figure de la *Vie-en-la-mort* représente une « image d'isolement et de mort psychique »[9], alors qu'elle exprime la possibilité de créer à partir d'éléments morts, chez l'écrivain français.

---

5 Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination*, *op. cit.*, p. 54.
6 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 699.
7 OCI, p. 339-340.
8 La planche 37 et son commentaire, Collège de 'Pataphysique & Cercle Français du Livre, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, préface & commentaire des œuvres de Michel Arrivé régent, 1968, p. 118.

L'idée de la *Vie-en-la-Mort* de Coleridge est présente dans *César-Antechrist*, puisqu'il s'agit de la création de la Vie par la Mort. À l'opposé du Christ qui donne la Vie éternelle aux « esprits bruts », César-Antechrist donne la mort et provoque la destruction totale. Cependant, une nouvelle vie naît de cette mort : « je leur promets l'éternelle Mort qui crée la Vie comme le noir la lumière »[10]. La reproduction à partir d'un objet mort est l'essence même du nouvel homme : « L'homme ne naîtra plus, ni du sperme ni du sang ; par scissiparité nous multiplierons les cadavres [...] »[11]. La scissiparité est un mode de reproduction asexuée, qui se réalise par la division cellulaire. Si la reproduction s'opère par les cellules du cadavre, c'est que la création littéraire commence par la multiplication de l'élément mort. Dans le poème « Végétale », deuxième partie des « trois meubles du mage surannés », le cimetière est le lieu d'où renaît l'œuvre littéraire : « Le livre est un grand arbre émergé des tombeaux »[12]. Le verbe « émerger » suggère la nature aqueuse du cimetière. L'objet plongé dans l'eau noire n'est pas complètement mort, il peut ressusciter. C'est ce qu'illustre le poème « Le phonographe ». Dans le texte, la vieille sirène-phonographe, tombée dans le lac, « n'[est] qu'en léthargie, pas tout à fait morte »[13], car les notes enregistrées peuvent renaître au moment de la lecture. Ainsi, la mort est source d'une nouvelle vie.

Le signe non représentatif et expressif

Chez Jarry, le mot étant réduit à ses aspects visuel et acoustique par l'effet de la destruction communicative, il ne représente rien et fonctionne comme une image expressive. Un tel concept du mot fait l'écho à celui de Remy de Gourmont. Dans un essai intitulé *L'esthétique de la langue française* (1899), il affirme que tous les mots sont vides de sens :

> 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 reflets[14].

---

9 Samuel Taylor Coleridge, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 133.
10 OCII, p. 191.
11 OCII, p. 188.
12 OCII, p. 61.
13 OCII, p. 79.
14 Remy de Gourmont, *L'Esthétique de la langue française* [1899], Mercure de France, 1905, p. 337-338.

Ainsi, selon Gourmont, le mot ne contient aucun sens déterminé ; de ce fait, il devient un simple « reflet » ou une image.

Un tel concept du mot dénote une grande affinité avec la théorie de l'art symboliste de l'époque. Pour les peintres de l'école de Pont-Aven et des Nabis, la peinture est non pas une représentation, mais un signe ou une écriture. Par exemple, Maurice Denis, un peintre des Nabis, exprime l'idée de la peinture non représentative dans son fameux essai intitulé « Définition du néo-traditionnisme » (1890). Selon lui, le tableau, « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »[15]. En premier lieu, la peinture n'est pas représentative, elle est un ensemble de formes et de couleurs. En développant ces réflexions sur l'art, Albert Aurier, critique d'art de l'époque, considère la peinture non comme « la représentation directe des objets », mais comme une écriture faite de signes, qui ne représente pas de signification préexistante, dans son essai intitulé « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin » (1891) :

> Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'*Exprimeur des Êtres absolus*, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent lui apparaître que comme des *signes*. Ce sont les lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie seul sait épeler. […].
>
> Mais, s'il est vrai que, dans le monde, les seuls êtres réels ne puissent être que des Idées, s'il est vrai que les objets ne sont que les apparences révélatrices de ces idées et, par conséquent, n'ont d'importance qu'en tant que signes d'Idées, […] il n'en est pas moins vrai qu'à nos myopes yeux les objets apparaissent le plus souvent comme objets, rien que comme objets, indépendamment de leur symbolique signification […][16].

La peinture n'est pas une représentation directe des objets réels. Au contraire, ceux-ci ne sont que des apparences indépendantes de la signification. La tâche du peintre consiste ainsi à écrire des Idées, qui lui sont propres, avec ces signes. Cette « écriture » est donc non pas représentative, mais expressive. Chez Jarry, l'idée du mot non représentatif reflète cette

15 Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » [1890], dans *Le Ciel et l'arcane*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p. 5.

16 Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin » [1891], dans *Textes critiques 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1995, p. 33-34.

conception expressive de la peinture. Selon Clément Dessy, l'entreprise des écrivains proches de la mouvance synthétiste et des Nabis s'explique ainsi : « Ce qui s'opère globalement, c'est une revalorisation expressive du signifiant par rapport au signifié de l'œuvre, sans exclure ce dernier »[17]. En raison de sa fonction non représentative et expressive, le mot, chez notre écrivain, se manifeste tantôt comme un objet matériel (signifiant), tantôt comme une idée spirituelle (signifié).

La création, selon Jarry, est réalisée à partir du mot non représentatif qui est un élément sans essence, d'origine matérielle. Des termes de *L'Amour absolu* suggèrent que l'écrivain le considère comme un autre Verbe, sa création rivalisant donc avec celle de Dieu. Le titre du chapitre XI « ET VERBUM CARO FACTUM EST »[18], qui est une phrase de l'Évangile de Saint Jean, indique cette entreprise. Dans l'épigraphe du chapitre, l'écrivain cite deux textes qui s'opposent. L'un est également une citation de l'Évangile de saint Jean : « Au commencement était le Verbe… / Et nous avons vu sa gloire, qui est la gloire du Fils unique du Père, pleine de grâce et de vérité »[19]. Le Verbe de Dieu qui a créé le monde est plein de vérité. Loin de là, l'image de l'écrivain ne possède ni vérité, ni signification même. À côté de la citation de l'Évangile, l'écrivain cite une phrase remarquable, tirée du chapitre XIX du *Tiers livre* de Pantagruel : « en fin, sans de bouche mot dire, firent beau bruit… »[20]. Il omet le mot « culletis » à la fin de la phrase, mot qui veut dire, sans doute, le coït ou le pet. Dans le texte de Rabelais, cette phrase se trouve dans l'épisode où Pantagruel fait l'apologie de l'arbitraire du signe : « c'est abus dire que ayons languaige naturel. Les languaiges sont par institutions arbitraires et convenances des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement, mais à plaisir »[21]. Concernant ce propos, Panurge raconte l'épisode d'une femme sourde et muette qui a mal interprété la question d'un jeune homme. Ce dernier lui demande, avec des gestes, si elle a rencontré des sénateurs, alors, comme elle ne le comprend pas, elle interprète ses gestes comme une séduction sexuelle. Elle l'invite chez elle, et « [e]n fin sans de bouche mot dire, feirent beau bruit de culletis »[22]. Cet épisode veut dire que le sens d'un signe n'est pas prédéterminé, mais que, s'il y en a un, c'est ce que l'on veut lire dans l'aspect visuel du signe. Le mot, selon l'écrivain, est donc une image qui ne signifie rien, comme les gestes du jeune homme pour la femme, en un mot, une image non

17 Clément Dessy, *Les Écrivains et les Nabis, la littérature au défi de la peinture*, *op. cit.*, p. 228.
18 OCIII, p. 532.
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*
21 François Rabelais, Chapitre XIX, le *Tiers livre* dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 409.
22 *Ibid.*, p. 410.

représentative. En mettant l'épisode de Rabelais en parallèle avec la citation de l'Évangile, Jarry suggère l'idée selon laquelle l'image-mot ne possède pas de vérité, qu'elle est non représentative, comme le bruit, et que la création à partir de cet élément est égale à la création divine[23].

En raison de sa nature non représentative et expressive, l'image-mot chez Jarry manifeste une nature ambiguë. Elle est matérielle, vu sa forme visuelle et sa sonorité sans signification, et immatérielle, vu sa fonction expressive. La nature de l'image évolue au cours des années 1890 : elle est matérielle, ou ni matérielle ni immatérielle dans les années 1894-1896, tandis qu'elle est à la fois matérielle et immatérielle dans les 1897-1899. Une telle nature ambiguë de l'image provient de la conception même de l'univers poétique de Jarry : dans les années 1894-1896, l'univers poétique de Jarry est *presque* bipartite. Le champ du matériel et celui de l'immatériel se séparent nettement. À cette division s'ajoute celle du temps. Le matériel renferme le temps du sommeil, tandis que l'immatériel se situe hors du temps quotidien. La région de l'image n'existe que comme la surface de ces deux champs. À la différence de cette époque, dans les années 1897-1899, l'univers de Jarry devient distinctement tripartite. Il est vrai que les champs du matériel et de l'immatériel existent toujours, mais entre ces deux-là apparaît la région intermédiaire de la vie, comme le subconscient. C'est à cette zone que l'image appartient à cette époque. Qu'il s'agisse de la perception, de l'hallucination ou du rêve, toutes les images sont *à la fois matérielles et immatérielles*.

La nature intermédiaire de l'image est manifeste dès le début de la carrière littéraire de Jarry, c'est-à-dire dans l'essai « Être et Vivre ». Le « Vivre » renvoie à la vie extérieure, et l'« Être » renvoie à la vie intérieure. Ce texte semble, de prime abord, une manifestation de la dichotomie, de l'alternance entre la Vie et l'Être, c'est-à-dire, la matière et l'esprit. Ce n'est pas faux, mais il importe de prêter attention au troisième terme que l'écrivain élimine délibérément au début du texte. C'est le verbe, une région qui se trouve entre l'intérieur et l'extérieur :

> 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

23 L'idée ressemble à l'idée nietzschéenne que cite Teodor de Wyzewa dans un article de 1891 : « au commencement était le non-sens ; et le non-sens venait de Dieu, et le non-sens fut Dieu ». Teodor de Wyzewa, « Littérature étrangère. Frédéric Nietzsche, le dernier métaphysicien », *Revue bleue*, 7 novembre 1891, p. 589, cité par Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 569.

> dans un de ses instants, a une forme – puisque perçue – n'est donc plus embryon – plus embryon de l'action[24].

Le « Verbe », fait de la pensée perçue, d'un côté, par « celui qu'elle habite », c'est-à-dire par celui qui pense, d'un autre côté, par « les passantes de l'extériorisé », c'est-à-dire celui qui entourent celui-là. En un mot, le verbe se situe entre l'intérieur et l'extérieur. Le fait qu'il ait « une forme » indique que l'écrivain souligne la forme visuelle du verbe, comme une image. Cette position intermédiaire du verbe-image s'explique par la forme du sablier. Le verbe se situe, en réalité, entre les deux ampoules qui sont l'Être et le Vivre. Dans le même texte, l'auteur explique la perception comme un acte réciproque par lequel les deux ampoules échangent le sable : « Vie égale action de sucer du futur soi 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 »[25]. L'ampoule supérieure renvoie à l'Être, tandis que l'ampoule inférieure au Vivre ou à la Vie. Le « futur soi » que suce la « Vie » désigne l'Être, car le sable se déplace de l'ampoule supérieure à l'ampoule inférieure après un moment déterminé. Le « siphon ombilical » par lequel la Vie « suce » le temps futur et la « corne » que l'Être « étale » représentent le fil de sable qui tombe. Le mouvement du sable entre les deux ampoules traduit donc la perception qui produit le Verbe. Autrement dit, la région de la perception ou du « Verbe » se situe dans le mouvement du sable entre les deux ampoules. C'est pour cette raison que la nature de l'image est toujours ambiguë chez Jarry.

L'mage-mot matérielle exprimée par les particules dotées d'une surface rigide

Chez le Jarry des années 1894-1896, l'image se manifeste par divers petits objets ronds tels que la bulle, l'œuf ou encore l'écaille. Toutes ces métaphores de l'image proviennent d**es** grains de sable dans l'ampoule inférieure. En fait, l'idée du sable comme expression de l'image remonte à l'atome d'Épicure sur lequel s'appuie l'univers poétique de l'écrivain. Ce philosophe grec conçoit la perception grâce à la métaphore matérielle de l'image. Bergson l'explique à propos de la conservation du passé :

> Pour Epicure la perception se fait au moyen d'images matérielles très petites et très légères, que les objets extérieurs dégagent comme autant d'émanations, et qui viennent s'insinuer dans notre âme en traversant les

24 OCI, p. 405-406.
25 OCI, p. 406.

> pores du corps. Dans notre corps se fait ainsi une impression, τυπος et cette impression demeure. En cela consiste le souvenir[26].

Les particules matérielles de l'image affluent dans le corps humain pour produire l'impression. Chez Jarry, l'explication matérialiste de l'image correspond parfaitement à la métaphore des particules pour représenter l'image intérieure.

Analysons tout d'abord l'image-mot matérielle et ses diverses métaphores, présentes notamment dans les écrits de Jarry des années 1894-1896. Les images étant le matériel de l'imagination, le lieu des images est dans la mémoire personnelle en particulier. Elles peuvent remonter à la conscience à divers moments : durant le rêve, au moment de l'inspiration, sous la forme du souvenir, ou bien encore à toute occasion où s'activent les régions sombres de la mémoire. Comme nous l'avons déjà montré, la mémoire prend la forme de l'eau chez Jarry. Par conséquent, l'image adopte l'apparence des particules qui émergent de l'eau stagnante à cette époque.

Étudions d'abord la première métaphore de l'image matérielle, c'est-à-dire où les particules qui émergent de l'eau stagnante prennent la forme d'une bulle ou d'un œuf. La métaphore de la bulle renvoyant à l'image remonte au roman *Sixtine* de Remy de Gourmont. À la fin du roman, Entragues, le héros, médite sur les conséquences de son amour perdu : « les fruits où je mords sont des bulles sitôt évanouies, mais les bulles qui sortent de mes lèvres s'envolent, planent et demeurent […] »[27]. La vacuité de la bulle traduit l'absence du sens d'un mot chez Gourmont. À la même manière de Gourmont, la bulle chez Jarry traduit le mot sans signification, devenu une image qui est la sonorité et la forme visuelle. Dans *Les Jours et les Nuits*, l'image-mot est représentée par une bulle produite dans un lac souterrain. La bulle renvoie aussi bien à une sonorité incompréhensible qu'à l'aspect visuel du mot :

> Le vieil enfant soufflait au fond de l'eau pour faire des bulles. Sa bouche expira l'air selon divers gestes, il parla vers la vase, les paroles remontèrent en oscillant et elles firent de petites explosions, comme les mots boréaux d'azur et de gueule que dégela Pantagruel. Il ahanna les mots abstraits des contractions de ses joues bretonnes :
>
> « Barailherez », il bâilla, et il ne monta pas de bulles, mais se circonscrivit de petites rides. « Streffiadur… huanad… halan. »

26 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 133-134.
27 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 310.

> Il éternua, soupira et respira, jouant sous l'eau. Sengle et Valens s'étaient rhabillés et assis sur le bord de la citerne, les mains jointes sur les genoux et les pieds mouvant les joncs, suivant la fuite ondulante au repère des paroles visibles[28].

Cette scène est inspirée de l'épisode des « mots gelés » du *Quart Livre* de Rabelais. Au cours de la navigation, Pantagruel et ses acolytes découvrent des « parolles gelées » semblables aux « dragée[s] perlée[s] de diverses couleurs ». Ce sont, en réalité, des bruits d'autrefois figés dans l'air. Réchauffées par la main, ces boulettes relâchent des sons de « languaige Barbare » que l'on n'entend pas[29]. Pareilles aux mots gelés de Rabelais, les paroles visibles de Jarry sont issues d'une langue étrangère : le breton. C'est une langue uniquement composée de sons pour la plupart des Français, dont Jarry lui-même qui ne le parlait pas[30]. Le sens incompréhensible des mots bretons est souligné d'autant plus fort qu'ils expriment le bruit émis par la bouche de l'homme, ne signifiant rien de déterminé : « barailherez », « streffiadur », « huand » et « halan », désignant respectivement le bâillement, l'éternuement, le soupir et l'haleine[31]. C'est en raison de cette double vacuité du sens que les termes « parole visible » est un mot et, en même temps, une image.

La bulle adopte l'apparence d'un plongeur qui remonte avec la bulle. Cette métaphore tire probablement sa source de l'idée de Victor Hugo. Ce dernier représente l'imagination sous la forme du plongeur dans son ouvrage critique, *William Shakespeare* (1864). Le poète des *Contemplations* compare au plongeur le pouvoir de l'imagination qui consiste à creuser les profondeurs, inaccessibles pour la raison : « C'est là une vérité que nous avons indiquée déjà et que les penseurs savent, l'imagination est profondeur. Aucune faculté de l'esprit ne s'enfonce et ne creuse que l'imagination ; c'est la grande plongeuse »[32]. Ainsi, à travers la métaphore du plongeur, le poète exprime un pouvoir actif de l'imagination et une existence possible d'une vérité dans la profondeur. À la différence du plongeur hugolien, le plongeur jarryque ne creuse pas la profondeur, n'y capte rien, et remonte les mains vides avec la bulle. En réalité, le plongeur est une autre forme de la bulle, car il n'y a que des images vides dans la profondeur de l'âme pour l'écrivain. Le plongeur associé à la bulle réapparaît dans « Guignol », par exemple. Les palotins vidangeurs plongent dans les excréments pour attraper

---

28 OCII, p. 673-674.
29 François Rabelais, *Quart livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 670.
30 Henri Bordillon, « Et Jarry créa la Bretagne », dans *Les Bretagnes d'Alfred Jarry*, Maison de la Culture de Rennes, 1980, p. 10.
31 La note 2, OCII, p. 674.
32 Victor Hugo, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes : critique,* présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2002, p. 343.

un « butin » qui n'est, en réalité, que la bulle : « Qui frémissants se plongent avec des hoquets rauques, par les antres étroits où la lumière meurt ; et revenus au jour, comme le cormoran esclave du pêcheur, dégorgent leur butin de leur gueule béante »[33]. De même que les cormorans plongent dans la mer en quête de poissons, les plongeurs fouillent l'élément noir et apportent un objet, qui est « des hoquets rauques », c'est-à-dire des bulles[34]. Dans le poème inédit « Cléopâtre » de *La navigation dans le miroir* également, les plongeurs remontent de la profondeur avec la bulle : « les plongeurs de Serendib, à travers la jalousie des requins, au son des tambours des sorciers, remontent les perles comme les insectes d'eau leurs bulles d'air »[35]. Les plongeurs s'immergent dans la mer du Sri Lanka et reviennent avec des perles qui adoptent la forme de bulle.

Les particules sont souvent dotées d'une surface rigide, qui exprime la matérialité de l'image-mot. Il s'agit de l'œuf et de l'ovule, qui sont une autre forme de la bulle. Dissimulé par sa coquille, le contenu de l'œuf est imprévisible, indéterminé et ambigu. Semblable au zéro, chiffre à la forme circulaire, l'œuf renferme aussi bien la possibilité du développement que celle de l'absence de contenu. L'œuf et l'ovule sont nombreux dans *César-Antechrist*. Dans « L'acte prologal », tombé dans une « cassette », qui est une autre forme de l'ampoule inférieure, le héros est appelé « ovule » au moment de sa naissance : « Cette cassette couronnée [est] le berceau de l'ovule fécondé d'où naîtra le Souverain futur »[36]. Ici encore, l'ovule renvoie à l'image matérielle. Si, au bout de la scissiparité, l'ovule ne se transforme pas en un corps vivant, mais reste à l'état embryonnaire, il devient Ubu, symbole de la matière. C'est pour cette raison qu'Ubu se compare à un œuf sur terre : « semblable à un œuf, […] je [Ubu] roule sur cette terre où je ferai ce qu'il me plaira »[37]. L'ovule et l'œuf constituent tous deux une autre forme de grain de sable. Dans « L'Autre Alceste » également, des œufs flottent à la surface du marais : « Des êtres tels que des œufs de mercure solide écrivaient et décrivaient tous les nombres et le signe de l'infini, glissant leurs éclairs sur la tôle de sable »[38]. L'expression « œufs de mercure solide » indique la matérialité de l'image, car elle souligne la solidité de la coquille, et le mercure suggère le matériel du miroir. Ainsi, dans les écrits de

33 OCII, p. 83.
34 Les martyrs sont comparés à un objet rempli d'air qui remontent à la surface de l'eau dans *L'Ymagier* : « Trop sublimes pour notre atmosphère lourde d'aquarium, ils ne transparaissent, ludions ascendants, qu'à travers les limons superposés » (OCI, p. 522). Le ludion est un appareil de démonstration jouant un rôle de pression. Il se présente sous la forme d'une boule de verre creuse remplie d'air, immergée dans un récipient contenant de l'eau, qui remonte ou descend en fonction de la pression transmise par la membrane qui recouvre le récipient. Étant un objet creux immergé dans l'eau, le martyr est une sorte de bulle.
35 OCI, p.697.
36 OCII, p. 188.
37 OCII, p. 307.
38 OCII, p. 399.

Jarry des années 1894-1896 en particulier, de petits objets ronds, tels que la bulle ou l'œuf, indiquent l'image matérielle.

Ce type de métaphore est, quoique moins fréquent, toujours présent dans les écrits de Jarry des années 1897-1899. Ce fait indique que l'image matérielle existe toujours chez l'écrivain. Dans *L'Amour absolu*, l'œuf se trouve à la surface de la terre, transformée en mer. Dans le chapitre VIII, le héros se remémore, ou rêve, que Varia marche dans le « désert couvert »[39]. Ce lieu renvoie à l'intérieur de l'ampoule inférieure. Ce « désert » est couvert de spores de fougères et de champignons semblables à des œufs :

> …Puis les fougères, bouquets de sabres étalés dans les plans d'un herbier, classés par rang de taille ; comme des mains ouvertes, qui peuvent donc se fermer ; comme des chars armés de faux qui ne marcheraient pas, mais tapisseraient l'intérieur d'un couloir en nasse où l'on est forcé de marcher.
>
> Et comme le gant tout en muscles qui est la pieuvre, fourrées de pustules.
>
> Qui ne sont pas des pustules, mais des spores : techniquement, des spores indusiés.
>
> Inoffensives.
>
> Mais visibles.
>
> La peur dont on ne peut se distraire est de l'inoffensif tout en décor.
>
> Puis, aux coquetiers de la mousse, sous des chênes, les œufs bizarres des vesses-de-loup.
>
> Varia aventura le pied sur une des petites outres de poison, plus molle qu'une paupière.
>
> Doit-on casser l'œuf de la Mort-rock par le gros bout ou le petit bout ?[40]

La succession des métaphores végétales résulte de la forme de l'œuf, car la forme ronde et creuse des spores ressemble à celle de l'œuf. Ces « œufs » traduisent l'image onirique, car elle marche « comme debout sur un grand vieux lit », et les termes « visible » et « paupière » l'indiquent. Ces « œufs » plongent dans la mer, car la route où Varia marche recouverte de fougères donne l'impression qu'il s'agit de l'intérieur d'une nasse, un instrument de pêche, et les spores sont semblables aux ventouses d'une pieuvre. Toutes ces images suggèrent que le désert est une autre forme de mer.

À la fin du chapitre X également, l'image onirique est traduite par l'œuf. Hypnotisée par le héros, la personnalité de Varia fait place à celle de Miriam, son autre personnalité

39 OCIII, p. 515.
40 OCIII, p. 515-516.

subconsciente. Comme Varia symbolise la matière, et Miriam l'image hypnotique, cette transformation est traduite par la ponte de l'œuf d'une bête : « la bête qui, sous l'écorce des corps, pond la mort avec sa tarière »[41]. Miriam est une sorte d'œuf issu de Varia, symbole de la matière. En effet, dans le chapitre XIII où le héros évoque Miriam, se succèdent des métaphores de l'objet à la fois petit, rond et vide comme la bulle ou l'œuf :

> Ces choses rondes, avec tant de pointes…
>
> Ce ne sont que les étoiles qui tombent.
>
> […]
>
> Pour s'adapter au milieu terrestre, elles se pelotonnent sous les châtaigniers.
>
> Ce sont, à s'y méprendre, les échidnes [*sic*] vertes des châtaignes.
>
> Hérissons végétaux, puisqu'ils ont la couleur des fruits jeunes.
>
> Les châtaignes sont des étoiles pas mûres.
>
> Miriam était pâle comme une étoile pas mûre…
>
> Perle morte.
>
> Mais les piquants de ces petits hérissons pourrissent assez vite, pour qu'on y reconnaisse le masque de cils de Varia !
>
> Un masque très perfectionné.
>
> Il a usurpé la méthode des hiéroglyphes de l'Enfant-Dieu.
>
> […]
>
> Les lycopodes, de même forme, lâchent avec l'obscène brutalité d'une capsule la poudre qui fait mourir.
>
> Littéralement : ailleurs, les pharmaciens y roulent des pilules.
>
> Une myrrhe, parce qu'elle fait mourir : elle embaume et honore les morts[42].

La châtaigne, le hérisson ou encore la capsule, tous ces objets, petits et ronds, sont tous une autre forme du grain de sable. La variation de la métaphore de l'étoile, dans les textes de Jarry, permet de le comprendre. D'abord, la pluie est une autre forme du grain de sable dans *Les Minutes*. Puis, la chute de pluie produit le reflet des étoiles sur la terre dans « Haldernablou » : « *la pluie viendra, pour un prétexte aux étoiles à se mirer sur la terre* »[43]. Enfin, l'écrivain cite ces termes dans l'épigraphe du chapitre XIII de *L'Amour absolu*. Par

41 OCIII, p. 530.
42 OCIII, p. 541-542.
43 OCII, p. 145.

conséquent, les « choses rondes, avec tant de pointes » sont une autre forme du grain de sable[44].

Revenons à la variation de la métaphore de l'image matérielle. Outre la bulle et l'œuf, il s'agit des insectes aquatiques, comme l'hydrophile. Cet insecte, muni de sa carapace, vit dans l'eau en emportant de l'air dans son ventre avec lequel il respire. Il est donc une autre forme du plongeur et de la bulle. Dans « L'Autre Alceste », des insectes aquatiques se soulèvent à la surface de l'eau comme la bulle : « des êtres plats semblables à des pieds cornus traînant des talonnières déplumées se soulevèrent vers la face de l'eau comme les écailles de la vase »[45]. Ces « êtres plats » sont identiques à l'œuf de mercure, car, dans la mythologie grecque, les sandales ailées font partie des attributs de Mercure, divinité messagère de Zeus[46]. Dans le même texte, Roboam, le fils du roi Salomon, s'aperçoit que le livre est emporté à la surface de la mare par la bulle que les insectes portent :

> […] [J]e n'ai point vu le marais, mais un peu d'eau, dans une prairie, près d'un petit rocher entre les herbes desséchées et la lubricité au fond de cette eau du volume cylindrique des livres de mon père et de mon aïeul, ébranlé sur place par les bêtes luisantes des mares, qui le soulevaient par instants, portées vers la surface par la bulle qu'elles respirent, et l'abandonnaient pour un peu d'air vital[47].

Les « bêtes luisantes des mares » peuvent désigner l'hydrophile. Le fait que les livres apparaissent à la surface de la mare par la bulle émise par l'insecte suggère que les mots sont essentiellement creux, ne possédant que la surface comme la bulle, dans la littérature de Jarry. L'insecte aquatique prend la forme du fœtus alcoolisé dans « Les cinq sens ». Lorsque le narrateur plonge un fœtus dans un verre rempli d'alcool, le fœtus apparaît comme un insecte aquatique : « […] des bulles d'air, irritées et irisées, sous la clarté crue de la lampe, restent accrochées aux plis non encore défaits de sa face. […] Il [le fœtus] a emporté de l'air aux oreilles comme un insecte d'eau qui plonge. […] Mais mes doigts maladroits agitent le vase, les bulles s'envolent […] »[48]. Ici encore, l'insecte est associé à la bulle d'air qu'il emporte dans son ventre. L'assimilation de la bulle à l'insecte aquatique est également manifeste dans

44 Concernant la châtaigne verte, elle fait allusion à l'un des signes dans l'*Apocalypse* : « les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme lorsque le figuier, étant agité par un grand vent, laisse tomber ses figues vertes ». Le chapitre VI, verset 13 de *L'Apocalypse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 1605.
45 OCII, p. 400.
46 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 36.
47 OCII, p. 405.
48 OCII, p. 119.

Les Jours et les Nuits. Pendant le défilé, le héros voit une mare où des bulles apparaissent à la surface, produites par des insectes aquatiques : « La mare squameuse de lentilles, d'où glougloutent les bulles des dytiques bordés et des grands hydrophiles couleur de poix »[49]. Le dytique est un insecte aquatique qui vit dans le marais de la même manière que l'hydrophile. Cet insecte est une autre forme de la squame et de la bulle.

L'œuf et l'ovule peuvent prendre l'apparence de la monère. C'est l'organisme le plus simple dont la présence est revendiquée par Ernest Haeckel, évolutionniste allemand de l'époque de Jarry, la fin du XIXe siècle. D'après lui, cet être monocellulaire sans organe, homogène et dépourvu de structure, informe, habite dans les profondeurs de la mer. La monère marque le passage de la matière inorganique à la vie organique, à travers la génération spontanée et asexuée[50]. Il s'agit du tout premier organisme, l'ancêtre de tous les organismes actuels. Son processus de reproduction rappelle le développement de la sphérule ovulaire du genre humain. On peut donc considérer la monère comme une sorte d'œuf ancestral du règne animal. De même que l'œuf et l'ovule renferment la possibilité de développement, cet être renferme donc la possibilité de l'évolution. Cet être est connu parmi les écrivains de cette époque, tel que Joris-Karl Huysmans[51] ou Marcel Schwob[52].

Chez Jarry, la monère traduit l'image matérielle. Pour souligner la matérialité de l'image, l'écrivain donne à la monère la couleur noire, celle qui symbolise la matière. La monère est notamment présente dans ses écrits de 1894. Dans « Haldernablou », par exemple, une monère noire représente les « rhinolophes », une sorte de chauve-souris : « Rhinolophes, au nez ferré d'argent, lunaires, / Voletez en signes de croix, noires monères, / Vol erratique des planètes septénaires »[53]. Ou encore, dans une critique d'art écrite en 1894, Jarry utilise la monère pour qualifier les tableaux d'Odilon Redon, peintre et dessinateur symboliste, exposés aux galeries Durand-Ruel en cette même année : « monères de velours lithographiques »[54]. Les monères dans ses tableaux, sont probablement noires, car, pendant les années 1880, la plupart des œuvres lithographiques du peintre étaient de cette couleur[55]. Également dans « Le

---

49 OCII, p. 655.

50 Ernest Haeckel, *Anthropogénie*, *ou Histoire de l'évolution humaine*, traduit par le Dr Charles Letourneau, C. Reinwald et Cie, 1877, p. 332-335.

51 « […] [D]e bizarres protoplasmas, tels que le Bathybius d'Haeckel […] ». Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens* [1886], dans *Le Drageoir aux épices,* suivi de *Croquis parisiens*, Gallimard, coll. « Poésie », 2019, p. 246.

52 « […] [L]es monères qui sont les plus simples des êtres faits de protoplasma […] ». Marcel Schwob, « Préface » du *Roi au masque d'or* [1892], dans *Œuvres*, *op. cit*., p. 240-241.

53 OCII, p. 153.

54 OCI, p. 442.

55 « Les années 1880 […] correspondent à l'apogée des "Noirs" […] ». *Odilon Redon l'expo. Prince du Rêve 1840-1916*, Rmn-Grand Palais, Musée d'Orsay, 2011, p. 5.

phonographe », la monère représente les granules de carbone à l'extrémité des écouteurs[56] : « Noires monères mobiles et cahotées, se creusent et cillent les orbites de la sirène minérale »[57]. Les écouteurs du phonographe sont mobiles, pareils à des « orbites ».

Ainsi, les petits objets ronds qui renvoient à l'image possèdent tous une surface rigide. Ce fait nous mène à penser qu'à cette époque, l'image jarryque est plus matérielle qu'immatérielle, à cette époque.

L'image-mot ni matérielle ni spirituelle traduite par les particules superficielles

Dans les années 1894-1896, chez Jarry, l'image n'est ni matérielle, ni spirituelle. L'image ne nous révèle jamais la vérité profonde, l'essence de l'objet. En raison de cette superficialité, l'image est souvent traduite par la métaphore des pellicules ou petits objets plats qui recouvrent la surface de l'eau, comme le reflet sur l'eau. Ne se trouvant ni dans l'eau ni dans l'air, la surface est un milieu qui exprime la double négativité de l'image-mot. Moins matérielle que celles qui émergent de l'eau, les pellicules à la surface de l'eau expriment, toutefois, une certaine matérialité de l'image. La nature matérielle de l'image est suggérée par la description de son origine. Dans « L'Autre Alceste », par exemple, les œufs à la surface du marais sont similaires aux « écailles de la vase ». Le fait que l'écaille, qui est une particule superficielle, provienne de la terre indique que l'image est une pellicule de la matière.

Les pellicules à la surface de l'eau renvoient au reflet ou à l'image sur le miroir. Comme le marais est le lieu où surgit l'image, il est une autre forme du miroir. Cette nature est suggérée par le titre d'un chapitre « Le tain des mares »[58] dans *Les Jours et les Nuits*. D'après la remarque de Jill Fell, ces termes traduisent la nature visible et sonore de la surface : le premier terme, le « tain », désigne la partie métallique du miroir, et, le second, « mares », renvoie aussi au miroir. La réunion des deux termes dans le groupe de mots fait allusion au « tintamarre », c'est-à-dire le bruit[59]. Selon Jean Pierrot, le reflet sur l'eau est un thème privilégié dans la littérature symboliste. Excités par la nature changeante, évanescente et subtile de l'eau, les écrivains symbolistes ont trouvé à sa surface le lieu où se déroulent les éléments du rêve ou du songe[60]. Par exemple, on trouve des objets plats à la surface de l'eau chez Henri de Régnier. Dans *Tel qu'en songe* (1892), il décrit l'effet de l'eau par le biais d'une métaphore florale :

---

56 Voir la note 4, OCII, p. 77.
57 OCII, p, 77-78.
58 OCII, p. 692.
59 Jill Fell, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*, *op. cit*., p. 44.
60 Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 258.

J'ai cru la [*Ma Tristesse*] *voir – dit-elle tout bas –*
Debout auprès du doux ruisseau de mes pensées,
Les mêmes qu'elles tout un soir
Qu'au cours de l'eau paraissant surnageantes des roses,
Epaves du bouquet des heures blessées[61].

La surface de l'eau dans l'imagination évoque les éléments du passé retrouvés et le reflet se rapproche facilement du miroir, matrice de diverses métaphores de l'image chez les écrivains symbolistes[62]. Dans un conte du *Démon de l'absurde* (1894) de Rachilde, le héros se regarde dans un grand miroir de son appartement et y trouve des éléments étrangers qui provoquent en lui l'horreur :

> Sous la limpidité de son verre, elle [une grande glace] avait des taches lugubres. On eût dit, s'arrondissant à fleur d'une eau immobile, des nénuphars, et plus loin, dans un recul de ténèbres, se dressaient des formes indécises qui ressemblaient à des spectres se mouvant à travers le ruissellement de leur chevelure vaseuse[63].

Le reflet sur le miroir est représenté par des êtres plats à la surface de l'eau, tel le nénuphar.

En reprenant des métaphores de ces écrivains, Jarry traduit l'image par des petits objets plats à la surface de l'eau, tels que la vague, l'écaille, la lentille d'eau ou encore l'île flottante. De même que la bulle et l'œuf, tous ces objets sont issus de l'image du grain de sable qui se trouve dans l'ampoule inférieure. Par leur position en surface, ils indiquent la superficialité et une nature doublement négative (ni matérielle, ni immatérielle) de l'image. Étudions d'abord la vague. Dans « Les prolégomènes de Haldernablou », les scènes que le narrateur contemple présentent par les vagues produites au choc d'une pierre lancée sur du liquide. L'auteur décrit ainsi l'effacement de l'image : « de 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

61 Henri de Régnier, « Quelqu'un songe d'aube et d'ombre », *Tel qu'en songe*, dans *Poèmes 1887-1892*, *op. cit.*, p. 142.
62 Voir Guy Michaud, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, nº 11, p. 199-216.
63 Rachilde, « L'araignée de cristal », dans *Le Démon de l'absurde*, Mercure de France, 1894, p. 21-22.

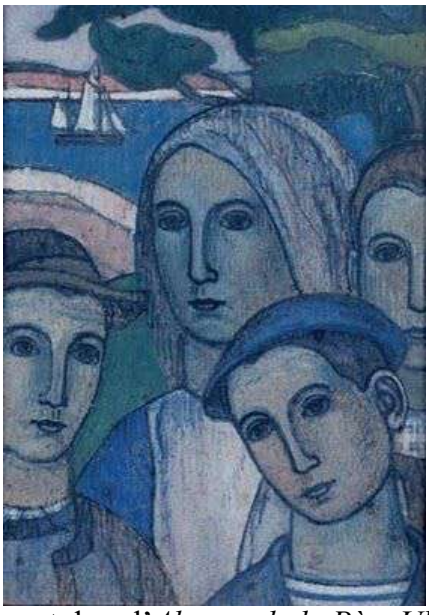
pierre qu'on jette à travers l'infini liquide »[64]. L'image est traduite par une vague circulaire produite à la surface de l'eau.

Ensuite, le petit objet plat peut adopter la forme de lentilles. Étant un objet superficiel flottant à la surface de l'eau, c'est, pour ainsi dire, une vague immobile. On comprend que les lentilles renvoient à l'image par la lecture de « L'Autre Alceste ». Balkis, la femme du roi Salomon, voit des lentilles recouvrir la surface du marais en les associant avec les yeux : « Et je n'ai point vu d'abord le marais, semblable à la robe d'un paon vert, à cause des myriades pressées des yeux des lentilles »[65]. Les lentilles pouvant jouer le même rôle que les yeux, elles représentent aussi l'image. Dans *Les Jours et les Nuits* également, Sengle trouve, pendant les manœuvres, une « mare squameuse de lentilles, d'où glougloutent les bulles des dytiques bordés et des grands hydrophiles couleur de poix »[66]. Comme nous l'avons évoqué en haut, la bulle et les insectes aquatiques renvoient à l'image. Associées à ces objets, les lentilles que le héros voit sont également une manifestation de l'image.

Comme le montre l'expression « mare squameuse de lentilles », l'écailles est une autre forme de lentille. On rencontre souvent, chez Jarry, l'écaille de divers êtres vivants, tels que le papillon ou le poisson. Elle est aussi minuscule et superficielle que la lentille et recouvre la surface d'un être vivant comme la surface de l'eau. On comprend que l'écaille renvoie à l'image par la lecture de « Filiger ». Jarry y compare un tableau de Filiger, peintre de l'école de Pont-Aven, aux écailles du papillon. Pour l'écrivain, les visages dans le tableau rappellent un papillon fixé au liège dans une collection : « 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 tournant »[67]. Les termes « liège », « pique[r] et collectionne[r] » et « vol » suggèrent l'herbier d'insectes. L'insecte en question est le papillon : « 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 »[68]. Terme construit à partir des mots grecs λεπις « écaille » et πτερόν « aile », le « lépidoptère » désigne le papillon. Le tableau auquel l'écrivain fait allusion est vraisemblablement celui de « La famille de Bretons » (1894, voir l'image ci-dessus)[69]. Il représente quatre personnes sur un fond de verdure et de mer, dans une ambiance figée et hiératique, fruit d'une extrême

64 OCII, p. 126.
65 OCII, p. 398-399.
66 OCII, p. 655.
67 OCI, p. 459.
68 *Ibid*.
69 Un autre titre : « Famille de pêcheurs ». Mira Jacob, *Filiger l'inconnu*, Les musées de la ville de Strasbourg, 1990, p. 168.

stylisation de la forme. La métaphore du papillon provient du fait que la forme composée des yeux et du nez rappelle celle du papillon avec les ailes ouvertes. Comme l'indique le terme « lépidoptère », l'auteur souligne les écailles de l'insecte. La métaphore de l'écaille provient de la hachure du trait, influencée par Vincent Van Gogh et caractéristique chez Filiger à cette époque[70]. Dans le même texte, l'écrivain compare la tache de couleur à l'écaille : « couleurs venues en écailles de pays étranges »[71]. L'écaille représente donc une image.



L'écaille se trouve également dans l'*Almanach du Père Ubu illustré*. Il s'agit de celle du poisson. Dans « Février », dont le signe astrologique est Poisson, Ubu trouve justement un poisson recouvert d'écailles à la *surface* de la Seine :

> Un être était immergé, un être luttant contre l'engloutissement, à la surface liquide […] un poisson, quoi !
>
> Or le barbillon est un beau poisson, couvert d'écailles fines qu'à sérieux examen on reconnaît en toile métallique […]. On le découvre dans les eaux claires comme un plat d'argent qui vire sur le sable[72].

Les écailles du poisson sont une autre forme de l'œuf, car un être plat, argenté et recouverte d'écailles fines à la surface de l'eau ressemble aux œufs de mercure dans « L'Autre Alceste » ([d]es êtres tels que des œufs de mercure solide [...] glissant leurs éclairs sur la tôle de sable). La « toile métallique » et le « plat d'argent » suggère que la Seine est un

70 *Ibid*., p. 38-48.
71 OCI, p. 460.
72 OCIII, p. 417.

miroir. Le poisson, ou précisément, les écailles de cet animal qui vit à la *surface* de ce fleuve-miroir renvoient donc à l'image, ou au mot comme le souligne Jean-Louis Cornille[73].

Enfin le petit objet plat peut prendre la forme d'une île flottante. De même que les autres objets plats à la surface de l'eau, cette île est minuscule. Un poème inédit de *La Navigation dans le miroir*, illustre une variété de petits objets que nous avons examinés, comme l'écaille ou la plante aquatique. Parmi eux, figure la « petite île » à la surface de la mer, ce qui fait penser que l'île est une autre forme de petit objet plat qui flotte à la surface de l'eau :

> La barque écorne les écailles de la mer
> Entre les nénuphars flottants des îles d'or.
> Les grands glaïeuls salés ceignent l'océan vert
> Jusqu'aux îles
> Semblables à des cistres, petites, où tambourinent
> Circulairement les vols des hippocentaures.
>
> Nicronisos flotte à la face de la mer[74].

Comme le manifeste le titre du recueil, l'île renvoie au reflet sur le miroir, à l'image, donc. Jarry reprend l'idée de l'île comme la métaphore de l'image dans *Faustroll*. La navigation du héros le conduit à visiter des îles sur la mer ou sur le fleuve imaginaire. Cette fois aussi, les îles sont probablement minuscules, car la mer où navigue le canoë du héros est comparée à un étang à la surface duquel se déplacent les insectes[75]. Dans le roman, l'île est comparée à un miroir ou une étendue d'eau sur laquelle la barque provoque des vagues : « La surface de l'île […] est d'eau immobile, comme d'un miroir ; et l'on ne conçoit pas qu'y glisse une barque, sinon comme un ricochet effleure ; car ce miroir ne réfléchit pas de rides, même siennes »[76]. L'île n'est rien d'autre que la ride, donc la vague produite sur l'eau-miroir. Par conséquent, cet objet est aussi une métaphore de l'image.

La matière subtile

---

73 « Assis, patient, l'écrivain attend que le mot, trempe sa plume dans l'encrier comme l'autre plonge sa ligne dans l'eau », Jean-Louis Cornille, *L'Œuvre possible d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 19.
74 Pour « nicronisos », les commentateurs proposent de lire « micronîsos » (petite île). La note 3, OCI, p. 699.
75 OCIII, p. 63.
76 OCIII, p. 112.

La nature matérielle ou négative de l'image est traduite par la « matière subtile » dans *César-Antechrist.* Un de ses thèmes centraux est la légitimation de l'image ou la revendication de la création à partir de l'image. Il est manifeste dans la dédicace du texte : Saint Jean Damascène. C'était un théologien chrétien dans la Syrie du Moyen-Âge. Contre le mouvement iconoclaste apparu au début du VIIIe siècle, il soutenait la légitimité de l'iconographie chrétienne ; il était donc un défenseur de l'image.

Le drame de *César-Antechrist* comporte un univers tripartite, et la composition du texte suit le mouvement du grain de sable dans le sablier, qui traduit le développement de la création à partir de l'image matérielle. Le premier acte, l'« Acte prologal », annonce la naissance d'Antechrist, ou le commencement de la création. Cela correspond à la chute du grain-image dans l'ampoule inférieure, qui est un cerveau[77] ou « le berceau de l'ovule fécondé d'où naîtra le Souverain futur »[78] . Le deuxième acte, l'« Acte héraldique », se déroule autour de l'image. Dans cet acte, le nom de tous les personnages est emprunté aux termes héraldiques : les trois hérauts, Chef, Pairle et Trescheur, sont des formes héraldiques. Ils correspondent au grain de sable qui remplit l'ampoule inférieure. Le troisième acte, l'« Acte terrestre » n'est que l'abrégé d'*Ubu roi*. Ubu, le protagoniste de cet acte, est « semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, [il] roule sur [la] terre où [il fait] ce qu'il [lui] plai[t] »[79]. Il renvoie à la sphère de sable remplissant l'ampoule inférieure, qui traduit la matière. Enfin, le dernier acte, l'« Acte dernier », raconte la tentative de la création et l'échec du héros. César-Antechrist « veu[t] monter[80] hors [du] sol »[81] pour créer « tous les mondes possibles » [82] . Son ascension renvoie au renversement du sablier, ou précisément, le soulèvement de la sphère de sable dans l'ampoule inférieure. Cette action traduit la transformation du matériel en une œuvre immatérielle. En somme, la création du héros-écrivain réside dans la transformation de l'ensemble des images matérielles en une œuvre immatérielle ; sinon il reste matériel. Ainsi, l'image se situe au milieu du passage entre le matériel et l'immatériel.

La « matière subtile » exprime la nature matérielle ou négative de l'image. Dans « L'acte héraldique », le héros parle de la « matière subtile » en l'associant avec les « formes » : « À mesure qu'avec la lunetière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout

77 OCII, p. 189.
78 OCII, p. 188.
79 OCII, p. 307.
80 Corrigé d'après le texte original. Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Mercure de France, 1895, p. 132.
81 OCII, p. 357.
82 OCII, p. 360.

cela est la même chose »[83]. Qu'elles soient des signes héraldiques ou des images, les formes sont à la surface de la terre envahie de « matière subtile ». Mais quelle est cette « matière subtile » ? Julien Schuh remarque la « substitution de la matière brute à la matière subtile » dans l'« Acte héraldique », et voit en la matière subtile l'équivalence du corps astral de l'occultisme[84]. En réalité, cet élément est emprunté à Descartes, initialement conçu pour expliquer hypothétiquement l'union entre l'âme et le corps. Selon l'explication de Bergson, « les perceptions des sens, les imaginations, la mémoire, t[ou]t cela ne peut s'expliquer que parce que l'âme est jointe à un corps »[85]. Chez Descartes, ces rapports entre les deux parties de l'homme sont réalisés par l'intermédiaire de la glande pinéale, remplie de l'esprit animal qui est une « matière subtile » :

> L'âme, d'après Descartes, siége [*sic*] d[an]s le cerveau, d[an]s la glande pinéale. Et elle agit sur le corps, comme elle reçoit aussi l'action du corps, par l'intermédiaire de cette glande. Cette glande est influencée par les esprits animaux, matière subtile, vapeur qui se dégage du sang échauffé, et qui remplit les parties creuses du cerveau ainsi que les nerfs, qui sont pour Descartes des tubes creux. Les mouvem[en]ts extérieurs agitent les esprits animaux à l'extrémité des nerfs, et ces esprits anim[aux] transmettent l'agitation à la gl[ande] pinéale. Ainsi se forment les impressions, les sensations émanant du dehors[86].

La matière subtile relie l'âme et le corps en transmettant les données venues du monde extérieur ainsi que la volonté émise par l'âme. Traduite par cet élément, l'image est caractérisée par la nature ni matérielle, ni spirituelle.

La production de l'image intermédiaire

Dans les années 1894-1896 principalement, Jarry souligne la nature matérielle de l'image en employant la métaphore de particules dotées d'une surface rigide. La production de l'image est donc confondue avec celle de la matière. Or, dans les années 1897-1899, on observe la production de l'image intermédiaire, distincte de la matière. C'est une conséquence que nous appelons l'oubli productif. Comme nous l'avons envisagé, l'oubli dans les années 1894-1896 réside dans la destruction des formes de la connaissance de la vie, dans la rupture

83 OCII, p. 306.
84 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 409.
85 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 161.
86 *Ibid.*, p. 161-162.

du lien entre le signe et le signifié et dans la transformation du monde en matière. On peut appeler cet oubli destructif ; à la différence de celui-ci, l'oubli productif réside dans le fait d'extraire l'image de la matière et transforme les représentations du monde extérieur ou le mot sans signification en images, c'est-à-dire une forme, une couleur ou encore une sonorité qui ne représentent rien mais expriment quelque chose.

L'oubli productif est semblable à la « Transposition » de Stéphane Mallarmé. D'après Mallarmé, une des vertus de la littérature est d'alléger la réalité des choses. Il explique : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité pour incorporer quelque idée. À cette condition s'élève le chant qu'il soit la joie d'être allégé ! »[87]. Ainsi, en transformant le mot en image, la littérature soustrait le poids de la nature, sa matérialité. Pour le poète, la littérature allège la lourdeur du mot. Cette opération est réalisée par l'effet de l'oubli : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absence de tous bouquets »[88]. Selon Austin Gill, l'oubli entraîne la transformation du mot en image chez Mallarmé[89].

De même que pour Mallarmé, chez Jarry, l'effet de l'oubli productif transforme les représentations et le mot en image comme une entité distincte. Rappelons que, dans les années 1894-1896, l'univers littéraire de l'écrivain se concentre sur l'espace intérieur : l'objet de l'oubli était limité à la mémoire et au sens du mot assuré par celle-ci. Par rapport à cette époque-là, dans les années 1897-1899, l'univers jarryque s'étend à l'espace extérieur : l'objet de l'oubli sont la représentation de celui-ci et l'ensemble du mot. L'effet de l'oubli productif est remis en cause au moment où l'on voit un objet ou on se souvient d'un événement, tout en *négligeant* son sens. L'oubli productif n'est donc pas l'oubli réel et involontaire, mais stratégique et volontaire, étant là une sorte d'époché qui suspend provisoirement le jugement.

Premièrement, cet oubli stratégique s'opère lorsque l'on regarde le monde extérieur à une grande vitesse. Il s'agit en particulier de celle de la bicyclette. Cette dernière s'est propagée en France dans les années 1890. À la différence du train, ce nouveau véhicule donne aux amateurs la grande liberté de changer de vitesse et de direction. L'expérience de la bicyclette était presque révolutionnaire à l'époque. La liberté de la bicyclette change le mode de perception du monde extérieur, donne une sensation inouïe et intense de la réalité. Grand amateur de vélo, propriétaire d'une bicyclette de sport, Jarry avait une nouvelle vision du

87 Stéphane Mallarmé, « Vers et musique en France » [1892], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 302.
88 Stéphane Mallarmé, « Avant-dire au "Traité du verbe" de René Ghil », *ibid.*, p. 678.
89 Austin Gill, « 'Du fait à l'idéal' : la transposition mallarméenne », *Revue de linguistique romane*, nº 32, 1968, p. 292.

monde grâce à la vitesse produite par ce véhicule. Dans « Élément de la pataphysique », il souligne qu'un déplacement libre, libéré de l'utilité, du point de vue, évoque une variation inattendue de la forme d'un objet. La vitesse et la liberté procurées par la bicyclette accélèrent cette déformation, à tel point que l'objet perd son identité. Par l'effet de la vitesse, produite par une action volontaire, la représentation du monde du dehors se transforme en chaos fait de formes et de couleurs, sans ordre, sans contenu. Ainsi, l'écrivain met en cause l'effet de la vitesse dans le compte rendu d'un guide touristique pour ceux qui pédalent. Il y souligne un nouveau mode de compréhension (ou d'incompréhension) du monde extérieur :

> Quoique nous préférions à ce tourisme des sites et monuments, sans comparaison, l'émotion esthétique de la vitesse dans le soleil et la lumière, 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 pas […][90].

À cause de la rapidité, le cycliste ne saisit plus les détails du monde extérieur autour de lui. Il n'en garde dans sa mémoire que les impressions visuelles, un chaos fait de formes et de couleurs. Finalement, les objets extérieurs perdent leur sens – car le cycliste « ne pense pas » – et deviennent la « résultante », c'est-à-dire des couleurs et des formes disparates. Tel est l'effet de l'oubli productif.

La fonction de l'oubli productif est également présente dans *Les Jours et les Nuits*. Pour lui, il n'était pas question d'aller sur les sites touristiques pour regarder un beau paysage. Sengle, le héros, n'apprécie pas qu'on « ne [sache] pas cycler assez pour jouir de la vitesse. / Ces gens horripilaient Sengle, qui, se croyant poètes, ralentissent sur une route, contemplant les "points de vue" »[91]. La fixité utilitaire est écartée. Lorsque le héros monte sur son vélo, la rapidité du véhicule lui permet de « capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs »[92].

> […] [I]l devait se servir de cette machine à engrenages [la bicyclette] 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

90 OCI, p. 474.
91 OCII, p. 664.
92 *Ibid.*

> assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi. Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos[93].

Le drainage est une opération qui consiste à évacuer l'eau présente dans un terrain. La métaphore du drainage suggère ici que cette opération dégage de la terre, de la nature matérielle, « [d]es formes et [d]es couleurs » : l'image. Telle est la vertu du déplacement à vélo : Se procurer des images par l'effet de la vitesse se traduit par le fait de « servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés [et cette opération] épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire »[94]. La production de l'image dans le roman est similaire à l'oubli. L'oubliette est une prison où le criminel tombe dans l'oubli, puis meurt. La comparaison avec l'effet de drainage renvoie au fait que, de la même manière, l'oubli transforme la matière en images. Cependant, le verbe « épargner » indique la différence entre la vitesse et l'oubli : l'oubli traduit par l'« oubliette » renvoie à l'oubli réel et involontaire, donc à un phénomène naturel qui prend du temps, alors que l'effet de la vitesse fait instantanément le même effet. Il s'agit d'un autre oubli, stratégique et volontaire. Ainsi, le travail de l'oubli productif consiste à produire l'image.

L'exemple de l'oubli productif se retrouve également dans « La réponse à une enquête sur "L'Alsace-Lorraine et l'état actuel des esprits" » (1897). Il s'agit de la réponse de Jarry à la question suivante : « Prévoit-on un moment où l'on ne considérerait plus la guerre de 1870-1871 que comme un événement purement historique ? ». En employant le mot « oubli » dans un sens particulier, l'écrivain y répond avec une certaine indifférence caractéristique :

> Étant né en 1873, la guerre de 1870 est dans mon souvenir trois ans au-dessous de l'oubli absolu. Il me paraît vraisemblable que cet événement n'a jamais eu lieu, simple invention pédagogique en vue de favoriser les bataillons scolaires[95].

Pour Jarry, tout événement qui a eu lieu avant sa naissance est en deçà de l'« oubli ». L'oubli en question est non pas réel, mais stratégique, car tout en connaissant le sens historico-politique de l'événement, l'écrivain fait semblant de ne pas en avoir connaissance. Par la suspension du sens grâce à l'oubli stratégique, il rejette les significations lourdement

93 *Ibid*.
94 *Ibid*.
95 OCI, p. 483-484.

chargées d'événements pour les transformer en une fiction sans contenu, en une image qui n'a pas de réalité, ni de véracité.

« Casser la noix »

La production de l'image intermédiaire à partir de la matière est traduit par l'expression « casser la noix » dans *L'Amour absolu*. La métaphore de la noix est empruntée à Remy de Gourmont. Ce dernier l'emploie pour symboliser la parole dans son roman *Sixtine*[96]. Dans un passage où Entragues, le héros, tente de savoir si les paroles de Sixtine, son interlocutrice, ont un sens, Gourmont écrit : « la noix était peut-être vide, il [Entragues] jeta un caillou dans l'arbre pour en faire pleuvoir quelques autres [...] »[97]. Le mot-noix gourmontien devient alors semblable au mot-noix jarryque. Étant un petit objet rond, creux et enveloppé avec une surface rigide, la noix renvoie, de même que l'œuf, à l'image-mot matérielle chez Jarry.

L'expression « casser la noix » provient du proverbe « il faut casser la noix pour avoir l'amande », dont la signification est qu'il faut fournir un effort pour profiter d'un bénéfice. Dans le roman de Jarry, la source d'inspiration est une fable de Jean-Pierre Claris de Florian, un fabuliste du XVIIIe siècle[98]. Dans cette fable, il est question d'une noix que cueille une jeune guenon. Comme elle n'arrive pas à la casser avec ses dents, elle la jette. Un autre singe la ramasse et parvient à l'ouvrir à l'aide de deux cailloux. La morale est la suivante : « Les noix ont fort bon goût ; mais il faut les ouvrir. / Souvenez-vous que, dans la vie, / Sans un peu de travail on n'a point de plaisir »[99]. Ainsi, si l'écrivain casse la noix, c'est pour goûter son contenu. Dans les années 1894-1896, l'écrivain se propose de produire, pour ainsi dire, la noix à l'aide de l'oubli destructif. Pourquoi alors l'écrivain casse-t-il la noix dans les années 1897-1899 ? Nous savons que la noix est déjà vide chez Jarry, autrement dit, que le sens du mot est évacué. Comme la coquille est creuse, soit que l'image-mot est matérielle, l'écrivain se propose d'en extraire virtuellement quelque chose de bénéfique pour la création à l'aide de l'oubli productif. C'est précisément l'image intermédiaire, *à la fois matérielle et immatérielle*, comme une entité distincte. L'apparition de cette nouvelle opération suggère l'évolution de la nature de l'image chez l'écrivain.

L'expression « casser la noix » apparaît, pour la première fois, dans *L'Amour absolu*. Dans le développement de la croissance du héros, l'action de « casser la noix » est mise en

96 Remy de Gourmont réutilise la métaphore de la noix pour représenter le mot dans « Ironies et paradoxes » [1896], dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 114.
97 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 11.
98 « Fable de Florian : / – Les noix ont fort bon goût, mais il faut les ouvrir. / … Un peu de travail… », OCIII, p.543.
99 Jean-Pierre Claris de Florian, *Les Fables de Florian*, préface d'Anatole de Montaiglon, P. Rouquette, 1882, p. 181.

question deux fois : la première fois comme une action naturelle et involontaire, faite par le héros enfant, la deuxième fois comme une action consciente et volontaire, faite par le héros adulte. Jarry considère la deuxième comme une production véritable. Voyons d'abord la première action. Dans le chapitre VI, le père adoptif du héros donne une éducation à l'enfant héros, en utilisant les jouets, classiques à l'époque, c'est-à-dire les animaux de l'arche de Noé : « La leçon finie, il retournerait sur la table, autour des vingt-quatre dents enseignantes de la bouche grande ouverte du maître, une petite maison de bois bâtie sur un navire, et du toit écroulé de l'arche sortaient le couple Noé et les paires domestiques diverses »[100]. Le terme « vingt-quatre » suggère que son éducation consiste à apprendre le nom des animaux. Si, par cet acte, le père devient « semblable au Démiurge »[101], c'est parce que celui qui relie les objets au mot *représentatif*, signe correspondant à une idée désignée, se rapproche du divin créateur, d'autant plus que le nombre de ses dents correspond à celui des lettres. Toutefois, le père n'est pas vraiment un créateur, il ne fait que « ranger le jouet », qu'« ordonner », car les éléments naturels ont déjà été créés par Dieu, existant *avant* le mot qui les désigne.

Or, l'enfant héros est un Démiurge lorsqu'il crée, non pas des animaux par les mots corrects, mais des monstres à travers des termes inventés, autrement dit vides de sens. Après l'éducation du père, l'enfant fait tomber les jouets qui sont sur la table, et ce « cataclysme » produit des sonorités étranges, qui fait « naître » des monstres. Il est remarquable que ces sonorités résonnent lorsque l'enfant oublie le sens des termes :

> Et après avoir considéré les vaches et ours aux polygones de sustentation tous quadrangulaires, touchant jusqu'à l'oscillation la table leur sol, ouïes les faibles chutes successives, Emmanuel requérait de lui avec anxiété :
>
> – Mets les bêtes debout !
>
> Car le notaire ordonnait et ne créait point.
>
> Du cataclysme naissaient des monstres trépieds, que Monsieur Dieu réduisait à l'accroupissement, rompant la jambe superfétatoire, pour leur stabilité.
>
> Et des noms les distinguaient d'après leurs taches, les accidents de leur orthopédie, et leur mine résultante.
>
> *Rakirs* et *rastrons* furent les plus beaux, dont Emmanuel lui-même oublia le sens, les seconds peut-être d'abord *Ratatrompes*, honoré de la préjonction de Monsieur.

100 OCIII, p. 509.
101 *Ibid.*

> Monsieur Dieu les voyait assez grands, les ayant créés, pour en avoir très peur.
>
> Et ailleurs que cérébralement, une fois[102].

De même que dans *Les Jours et les Nuits*, le mot est réduit à une sonorité incompréhensible. « Rakirs », « rastrons » ou encore « ratatrompes » sont des mots à la phonétique étrange qui ne signifient rien. Ils sont donc des images-mots matérielles. Cependant, la création de l'enfant n'est pas « cérébrale », elle est « accidentelle », parce qu'elle est réalisée par l'oubli réel, involontaire et naturel. L'enfant ne casse pas vraiment la noix. Le passage suivant souligne que la création de l'enfant n'est pas suffisante. Ici, il s'agit de casser, non pas la noix, mais le sabot, qui est aussi une métaphore de l'image-mot matérielle, car cet objet est creux et recouvert de bois solide. L'enfant héros tente de casser cette « noix », mais il n'y réussit pas :

> Le Vent, c'était lui sans doute, retient de son gros sabot, tels ceux des images de Polichinelle, l'entrebâillement qu'à sa vue l'enfant voulait refermer.
>
> Ce n'était pas le vent, mais un visiteur un peu plus ordinaire.
>
> C'est pourquoi Monsieur Dieu ne fut pas assez fort pour casser la noix[103].

Le fait que l'enfant tente de casser la noix à l'aide du vent suggère qu'il essaie de produire l'image intermédiaire par l'effet d'un phénomène naturel qui renvoie à l'oubli réel. S'il ne réussit pas à cette tentative, c'est parce qu'« il n'[était] pas assez fort », ou bien, qu'il « avait peur de voir ce qu'il y avait dedans »[104], c'est-à-dire sa création n'est ni volontaire, ni cérébrale.

Voyons ensuite la deuxième action, c'est-à-dire que sa production de l'image intermédiaire faite par le héros adulte. Cette fois, le héros arrive à casser la noix grâce à sa propre force. Lorsque le héros, adulte, se souvient de Varia, sa mère adoptive, elle marche sur une route recouverte de vesses-de-loup, semblables à l'œuf. Il est remarquable qu'elles soient cassées et relâchent de la fumée :

> Puis, aux coquetiers de la mousse, sous des chênes, les œufs bizarres des vesses-de-loup.

---

102 OCIII, p. 509-510.
103 OCIII, p. 510.
104 OCIII, p. 543.

Varia aventura le pied sur une des petites outres de poison, plus molle qu'une paupière.

Doit-on casser l'œuf de la Mort-Rock par le gros bout ou le petit bout ?

Elle se souvint que le lycopode, dans les théâtres, déflagre pour les apparitions et disparitions par des trappes.[105].

Si Varia « aventure le pied » sur une « petite outre », c'est précisément pour la « casser ». Pourquoi la casse-t-elle ? C'est pour en extraire l'image intermédiaire. Effectivement, cette opération est suggérée par la métaphore du « lycopode », sorte de champignon, qui « déflagre ». Du fait de la poudre inflammable que produit la spore de ce champignon, il est utilisé pour certains effets spéciaux dans le théâtre[106]. Les apparitions et les disparitions théâtrales ont lieu grâce à l'utilisation de cette poudre. Si les « trappes », lieu souterrain et clos, suggèrent la matière ou la mémoire matérielle, un objet qui « apparaît » de là, ou « disparait », renvoie à l'image intermédiaire, distincte de la matière, donc intermédiaire. En somme, la scène de la dernière citation suggère la production de l'image intermédiaire par le héros adulte.

La production de l'image intermédiaire par le héros adulte s'observe également dans le chapitre XIII : l'action de casser la noix adopte l'apparence de celle d'écaler la noix. Le titre du chapitre « Pertinax eschalleur de noix » indique cette action. La figure de Pertinax, empereur romain, fait allusion à un épisode de *Pantagruel* de Rabelais. Épistemon se fait trancher la tête, Pantagruel la remet à la bonne place, alors Épistemon commence à raconter ce qu'il a vu en enfer. Selon son témoignage, des personnages historiques et célèbres, damnés, vivent en ces lieux et « leur estat est changé en estrange façon »[107]. Parmi eux, se trouve « Pertinax [qui se voit transformé en] eschalleur de noys »[108] . En réalité, dans le roman de Jarry, l'action de Pertinax d'écaler la noix est comparée au découpage du gâteau. Ce dernier renvoie donc à l'image représentative. Dans le chapitre IX, le héros se prépare « un repas bizarre » chez lui. Il s'agit d'« [u]n gâteau figurant un hérisson à piquants d'amandes, bien qu'il [Emmanuel Dieu] sache que les gâteaux *représentatifs* sont exécrables »[109]. Comme nous l'avons vu plus haut, le hérisson est une autre forme de l'étoile terrestre et du grain de sable. De même que les jouets en forme d'animaux, le gâteau que le héros prépare est une sorte d'image qui a pour fonction de *représenter*. Si « les gâteaux *représentatifs* sont exécrables »

105 OCIII, p. 516.
106 La note 3, *ibid*.
107 François Rabelais, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 322.
108 *Ibid*., p. 323.
109 OCIII, p. 523.

pour le héros, c'est que l'image, superficielle et matérielle, est conçue comme étant représentative, et pour cette raison, elle entrave la véritable création. C'est ce gâteau-image représentative que Pertinax découpe à la manière de la fable de Florian. Son découpage indique la production de l'image intermédiaire.

Après avoir hypnotisé sa mère adoptive, le héros évoque ou crée Miriam, un être hypnotique ou onirique, qui renvoie à l'image. Cette scène suggère l'extraction de l'image de la matière.

> La chose de gloire se terre dans la gangue immonde.
>
> […]
>
> Des candeurs ressuscitent.
>
> Le gâteau de Savoie de forme animale, glacé de chocolat sombre, se larde de clarté.
>
> Les amandes hérissent sa boule.
>
> Amandes.
>
> Fable de Florian :
>
> — Les noix ont fort bon goût, mais il faut les ouvrir.
>
> ... Un peu de travail...
>
> […]
>
> De la luisante prestance de son coutelas, vite, il partage le hérisson jusqu'au cœur, où la source des amandes est une crème candide[110].

Le gâteau-image étant « glacé de chocolat sombre », il possède une enveloppe noire, tout comme la monère jarryque. L'enveloppe est traduite par la « gangue », substance pierreuse qui enveloppe les minéraux. À la lecture de l'essai de Jarry, « Filiger », nous comprenons que la gangue renvoie à la surface matérielle de l'image. En expliquant le travail du peintre, l'écrivain compare les formes naturelles à cette substance : « c'est un *déformateur*, si c'est bien là le conventionnel nom du peintre qui fait ce qui EST et non – forme soufflée dont il se dégangue – ce qui est conventionnel »[111]. Le peintre modifie les formes existantes dans la nature et ce faisant, il enlève leur « gangue », leur enveloppe impure et matérielle, afin de créer l'Être, image synthétisée. Dans le roman, si la gangue est qualifiée d'« immonde », c'est qu'elle renvoie à la matière, souvent excrémentielle chez Jarry. Le gâteau-image est donc doté d'une surface matérielle. Le découpage du gâteau-image consiste à produire

110 OCIII, p. 543-544.
111 OCI, p. 457-458.

l'image intermédiaire, à la fois matérielle et immatérielle. Lorsque Pertinax découpe le gâteau, « une crème candide » d'amande en découle. Rappelons que, dans le proverbe sur la noix et l'amande, l'amande traduit le bénéfice. L'apparition de la crème d'amande à l'intérieur du gâteau enveloppé de la « gangue » traduit l'image intermédiaire, distincte de la matière. En somme, l'écrivain peine à casser la noix pour obtenir cet élément précieux dont il se sert pour la création littéraire.

L'image-mot à la fois matérielle et immatérielle traduite par les particules fines dans l'air

Comme nous l'avons déjà analysé, dans les années 1897-1899, Jarry assemble le temps de la veille et celui du rêve pour créer le temps continu. C'est là où l'image intermédiaire se trouve. De même que le subconscient est une région intermédiaire de l'âme, à la fois consciente et inconsciente, l'image qui se trouve dans cette région est intermédiaire, à la fois matérielle et immatérielle. Comme le temps continu est traduit par une étendue vaste d'eau, telle que le fleuve ou la mer, situés entre la terre et le ciel, l'image intermédiaire se manifeste par diverses particules fines, comme la fumée ou le brouillard, qui flottent dans l'air. On peut considérer l'image intermédiaire comme une matière évaporée. L'évaporation de la matière chez Jarry tire sa source, sans doute, de la métaphore de Mallarmé. Selon Jean-Pierre Richard, chez le poète, « [o]n retrouve donc en lui [brouillard] l'ambiguïté de toute granulation sensible : le grain (goutte, nuage, poussière, étincelle) étant tantôt l'élément catastrophique d'un éparpillement et d'une perte de l'essence (en langage hégéliano-mallarméen : d'un dégradement du *fini* en *infini*), et tantôt l'agent bénéfique d'un éventement de la réalité, et de son accession à une idée (du jaillissement d'un *fini* en *absolu*) »[112]. Ce double aspect du grain est quasiment identique chez Jarry. Le grain dans le premier schéma descendant traduit la destruction des formes de la connaissance de la vie, tandis que celui dans le schéma ascendant exprime la dématérialisation, quoiqu'incomplète, de la matière, ou sa transformation en image intermédiaire.

Chez Jarry, la fumée et le brouillard sont parfois émis par les objets qui sont à la surface de l'eau marécageuse. Cela indique que l'origine de l'image intermédiaire est matérielle. Dans « L'Autre Alceste », par exemple, lorsque la barque se trouve face à des œufs de mercure à la surface du marais, elle « vogu[e] plus vite et s'enfonc[e] dans les brouillards gris parmi des formes cendrées »[113]. Ces brouillards sont émis par des bulles. Tandis que la barque

112 Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 497.
113 OCII, p. 400-401.

est entourée d'œufs de mercure, la bulle émet de la fumée : « le carrousel de métal gyrant toujours, derrière nous maintenant, sous le ciel bas. Des bulles crevaient avec une petite fumée »[114]. L'assimilation des « œufs de mercure gyrants » à des bulles explique que la fumée provient de l'œuf. De la même manière, dans une autre partie du texte, Jarry souligne que la bulle relâche de la fumée. Lorsque le batelier ordonne à l'hydrophile d'emporter de l'air pour faire des bulles, on comprend que celle-ci produit de la fumée : « emporte aussi sur ton ventre et contre tes trachées de l'air respirable parmi la vase du marais, car […] je ne vois point s'élever vers la surface de l'eau la petite bulle qui éclate en fumée »[115]. La fumée qui recouvre la surface du marais est issue d'une bulle, autre forme de l'œuf. Ainsi, la fumée constitue une autre région que celle de la bulle, cela indique que l'image est distincte de la matière.

La fumée qui forme une image est présente dans le drame « Le Vieux de la montagne ». L'univers de cette œuvre est tripartite, composé de la terre, de l'air et du château, lieu d'apparition d'images hallucinatoires. Selon l'indication scénique, « la scène est parmi les pics des monts Riphées, devant le château d'ALAMOUT »[116]. Le château se trouve donc au-dessus de la terre. Derrière se trouve le paradis que cherchent Marc-Pol et Cinghis-Khan : « la vallée du paradis est derrière le château, qui est entre ces deux montagnes »[117]. Dans le texte, le paradis est symbolisé par le soleil et la lune, qui brillent « sur les deux montagnes des deux côtés du château »[118]. Le paradis est donc au-dessus du château. L'univers est ainsi constitué de trois domaines superposés : la terre, le château et le paradis. Or, le château est le lieu de l'image, ce qui est suggéré par le rôle d'Alaodine, chef de cette demeure, qui sera l'instigateur des hallucinations. Lorsqu'il offre un breuvage à Marc-Pol et Cinghis-Khan, tous deux voient « l'image de la princesse Belor » dans une vision hallucinatoire[119]. Cette image est composée d'une « légère colonne de fumée qu'est ce fantôme »[120]. La fumée légère suppose que l'image est composée de particules fines. La position de la fumée entre la terre et le ciel implique que la nature de l'image est mi-matérielle et mi-immatérielle.

Phénomène similaire à la fumée, le brouillard représente la nature intermédiaire de l'image. Dans *Faustroll,* l'équipe du héros navigue sur la terre ferme ou la mer. Panmuphle, l'huissier, boit de l'alcool après être précipité par Faustroll dans sa cave[121]. En état d'ivresse, l'huissier obéit à l'ordre du héros de ramer (« ivre déjà et persuadé à demi, je ne sus

114 OCII, p. 401.
115 OCII, p. 402.
116 OCIII, p. 352.
117 OCIII, p. 354.
118 OCIII, p. 356.
119 OCIII, p. 359.
120 OCIII, p. 361.
121 OCIII, p. 61

désobéir »[122]). Rappelons que l'équipe du héros navigue sur un lit-canoë. L'ivresse provoque donc le rêve, l'image onirique. Alors l'horizon se recouvre d'un brouillard épais, qui rappelle l'univers d'Émile Verhaeren[123] : « Nous nous insérions entre les foules d'hommes ainsi que dans un brouillard dense, et le signe acoustique de notre progression était l'acuité de la soie déchirée »[124]. La concomitance de l'ivresse à l'apparition du brouillard suggère que l'image onirique est traduite par ce phénomène météorologique. Composé de particules fines et situé entre la terre et le ciel, le brouillard exprime, encore une fois, la nature intermédiaire de l'image.

Le corps astral

La nature intermédiaire de l'image se traduit par le « corps astral ». Il s'agit d'une notion propre à l'occultisme, qui, en vogue en France dans les années 1890, a passionné de nombreux écrivains symbolistes. Le corps astral est, selon le célèbre occultiste de cette époque, Stanislas de Guaita, le fluide médiateur entre le corps et l'âme, ainsi que le transmetteur de la volonté[125].

Dans les textes de Jarry, cet état médiateur apparaît lorsqu'il s'agit de l'image. Dans « L'opium », par exemple, l'état du corps astral permet au héros d'avoir des visions hallucinatoires. Lorsque le héros ingurgite de la drogue, son corps astral part en voyage dans un univers halluciné : « mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin, laissant en mes nerfs un frémissement de guitare »[126]. Comme la sortie du corps astral permet au héros le voyage dans le pays de l'hallucination, le corps astral traduit l'image. Dans « L'Autre Alceste », l'univers est composé de trois régions : le paradis, le pays des marais et la profondeur. C'est la deuxième région que le corps astral traverse : « un corps astral pour le batelier monstrueux, qui le transportera par le pays des marais »[127]. Le pays des marais est donc l'univers du corps astral, qui se situe au-dessous du ciel, pays de l'âme, se trouvant au-dessus du pays des vivants. Comme nous l'avons vu, ce dernier, situé dans l'eau, est composé d'excréments, symbole de la matière. La région du corps astral se trouve donc entre la terre et

122 OCIII, p. 85.
123 « Un fleuve de naphte et de poix / Bat les môles de pierre et les pontons de bois ; / Les sifflets crus des navires qui passent / Hurlent de peur dans le brouillard ; / Un fanal vert est leur regard / Vers l'océan et les espaces ». Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, édition présentée, établie et annotée par Maurice Piron, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 22.
124 OCIII, p. 85.
125 Stanislas de Guaita, *Essais de sciences maudites*, t. I. *Au seuil du mystère*, Georges Carré Éditeur, 1890, p. 86-89.
126 OCII, p. 96.
127 OCII, p. 397.

le ciel. Comme la surface du marais est le lieu où la bulle surgit, les écailles flottent et la fumée s'élève, elle est aussi la région de l'image.

Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry développe la fonction médiatrice du corps astral pour exprimer la nature intermédiaire de l'image. En faisant allusion au roman de Quincey, ce texte comporte plusieurs scènes hallucinatoires. En aspirant à la liberté, le héros, n'ayant pas pu être réformé en raison de sa maladie, ce qu'il espérait pourtant, trouve un autre moyen afin de réaliser son souhait : l'hallucination. Dans le roman, le domaine de l'hallucination est symbolisé par le fleuve ou la mer, situés entre la terre et le ciel, qui sont, en effet, la région du corps astral. L'association du corps astral et de l'image est présente dans la scène d'une promenade. Le héros se souvient d'« une promenade qu'il [Sengle] fit dans un bois avec son frère [Valens] dans un état d'esprit tel que s'il avait pris du haschisch »[128]. Lorsqu'il s'agit de l'image, que ce soit le souvenir ou de l'hallucination, le corps astral apparaît dans une région intermédiaire :

> Son corps [de Sengle] 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[129].

Deux tripartitions sont superposées : la terre, la mi-hauteur et le ciel ; à chacun de ces champs correspondent respectivement le corps physique qui marche, le corps astral qui flotte au-dessus, et l'âme qui se déplace plus en hauteur. Dans le roman, la terre symbolise le monde extérieur ou la matière, la mi-hauteur correspond à l'image hallucinatoire et le ciel renvoie à l'âme ou à la substance immatérielle. Dans la citation, le corps astral, traduit par un « nuage de glace » semblable à la fumée, renvoie à l'image mnémonique ou hallucinatoire et, par sa mi-hauteur entre la terre et le ciel, il exprime la nature intermédiaire de l'image.

Nous trouvons un autre exemple du corps astral dans une scène de l'hôpital militaire où le héros fume du haschich avec ses camarades. Lorsqu'ils voient l'hallucination, surgit autour de leur corps un « fluide », une substance similaire au corps astral :

> On rallume, mais le pays du haschisch est dans la chambre maintenant, rapporté par le train lunaire. L'air est de glycérine pure, et comme on cerne

128 OCII, p. 640.
129 *Ibid*.

> les continents sur les cartes géographiques, Sengle et les trois ont tout le corps nimbé d'un fluide, épais de douze centimètres, d'abord loïe-fuller, puis violet obscur. Sengle s'en aperçoit à ce que l'approche des gestes heurte douloureusement sa sensibilité qui s'extériorise[130].

L'idée que la lumière enveloppant le corps humain manifeste une sensibilité extériorisée est issue du travail d'Albert de Rochas d'Aiglun, un scientifique de l'époque de Jarry, spécialisé dans la parapsychologie. Il étudie, dans son œuvre intitulée *L'extériorisation de la sensibilité* (1895), le phénomène que voient les hypnotisés, soit par leur corps, soit à travers celui des autres, enveloppé de couches lumineuses[131]. Le scientifique soutient que cette lumière peut être comprise comme étant le corps astral ; pourquoi est-elle la manifestation d'une sensibilité extériorisée ? Parce que, d'après de Rochas, l'hypnotisé ne sent pas le contact sur une partie de son corps couvert de lumière, la peau par exemple, alors qu'il perçoit le contact à la lumière comme si cette dernière était sa peau (voir l'image ci-dessus)[132]. Dans la dernière citation, le héros ressent de la douleur lorsque quelqu'un heurte son fluide. Dans l'ouvrage de Rochas, on trouve effectivement une description identique[133]. La sensibilité étant la capacité qui permet de transmettre à l'esprit les sensations reçues du monde extérieur[134], le

Fig. 2. — Couches enveloppant un sujet extériorisé. Croquis exécuté par Albert L.

130 OCII, p. 725.
131 Albert de Rochas d'Aiglun, *L'Extériorisation de la sensibilité : étude expérimentale et historique*, Bibliothèque Chacornac, 1895, p. 54.
132 *Ibid*., p. 57. D'ailleurs, la composition de la mer hallucinatoire, c'est-à-dire constituée de grains à moitié matériels, chez Jarry, est similaire à celle, hypothétique, de la lumière qui est la sensibilité extériorisée, car le scientifique la considère comme composée de particules matérielles émises par le corps humain. *Ibid*., p. 47.
133 *Ibid*. p. 56.
134 *Ibid*. p. 59.

fait que les hallucinés sont enveloppés d'une lumière sensible implique que l'image hallucinatoire est dotée d'une nature intermédiaire entre la matière et l'esprit.

La propriété intermédiaire de l'hallucination est soulignée par l'adjectif « loïe fuller ». Plus exactement, il s'agit du nom d'une danseuse américaine renommée dans le Paris de la fin du XIXe siècle, qui danse en tenant à la main des bâtons auxquels sont attachés de grands tissus légers exposés à la lumière et qu'elle agite. Jarry compare donc la lueur qui enveloppe les haschischins au voile lumineux de cette danseuse. Cette comparaison est présente dans une critique de Mallarmé. Dans « Averse ou critique » (1895), l'écrivain explique la transposition, opération consistant à dégager de la nature l'image, en la comparant aux tissus de la danseuse américaine : « Une *transposition*, à l'opposé des écrivains de genre, elle, invitant à ne prendre de rien que l'image sans plus ou en train de se fondre avec mille, tissu Loïe-Fuller d'alliances et de déductions ; ainsi évaporée, cette substance littéraire gagne-t-elle, purement »[135]. Pour l'auteur de la « Crise de vers », l'image renvoie aux tissus de la danseuse. En reprenant cette métaphore, Jarry compare la nature intermédiaire de l'hallucination au voile de la danseuse, objet matériel qui donne l'impression d'être immatériel, par sa légèreté et sa lumière.

Ainsi analysé, on comprendra comment Jarry décrit le surgissement des images dans la conscience. Au début des années 1890, des particules apparaissent automatiquement à la surface de l'eau, tandis qu'à la fin des 1890, elles occupent une région intermédiaire entre l'eau et l'air. Cette différence indique l'évolution de la nature des images : la surface traduit une nature qui n'est ni matérielle, ni spirituelle, tandis que la région intermédiaire traduit une nature à la fois matérielle et spirituelle. Malgré cette ambiguïté dans leur nature, les images sont toujours conçues comme étant creuses et superficielles.

La matérialité des métaphores des objets creux implique la quasi-absence de l'idée que l'image-mot exprime chez Jarry. Il est vrai que, comme nous l'avons démontré, les objets qui renvoient à l'image deviennent progressivement subtils et légers comme le brouillard, mais la nature essentielle de l'image reste identique. Afin de comprendre ce fait, il convient de comparer les métaphores de Jarry avec celles de Jean Moréas, poète symboliste majeur. Dans le manifeste du symbolisme (1886), ce dernier proclame que « la poésie symboliste cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette », et compare le mot à un vêtement[136]. La métaphore suppose ici l'idée que l'objet désigné par le mot, bien qu'il soit personnel et

135 Stéphane Mallarmé, « Averse ou critique » [1895], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 331.
136 Jean Moréas, « Le Symbolisme » [1886], dans *Les Premières Armes du Symbolisme*, Léon Vanier, 1889, p. 33-34.

flou, existe a priori, avant le mot dans l'esprit du poète, et que, par conséquent, le mot qui l'exprime n'existe qu'en tant que vêtement, un élément auxiliaire. Il en résulte la métaphore d'un objet léger, presque immatériel. À la différence de la métaphore chez Moréas, celle d'une surface rigide chez Jarry implique que l'idée à exprimer n'existe pas a priori avant les mots, mais qu'elle peut être produite *a posteriori*, par l'effet des mots. Par conséquent, le mot est censé ne rien exprimer jusqu'à ce que l'idée soit produite par la composition des images-mots, dernière étape de la création littéraire jarryque.

CHAPITRE 6 – Les principes de la composition

Dans ce chapitre, nous analyserons la nature et les métaphores des principes qui régissent la composition des images mentales chez Jarry. Comme le sens peut être produit par l'effet de la composition des images, le principe de la composition doit être logique et rationnel pour l'écrivain. Il souligne donc l'importance de la loi, de la règle ou encore du principe dans ses premiers écrits sur la création littéraire, en particulier « Linteau » ou les écrits sur la pataphysique. Quant aux métaphores, le principe est traduit par des objets, des phénomènes ou encore des actions reliant des particules qui renvoient à l'image.

L'intérêt que porte Jarry au principe de la composition reflète l'envie de créer un principe individuel qu'éprouvaient des écrivains symbolistes. Ce principe de composition ne peut pas ne pas être exigeant en raison de leur concept de l'œuvre : selon les termes de Jean Moréas, par exemple, l'œuvre symboliste doit être « un désordre savamment ordonné »[1]. Le principe de composition devient alors plus complexe pour ordonner une œuvre et lui donner, en même temps, une apparence désordonnée. Le principe de composition s'impose surtout lorsqu'il s'agit de créer une unité littéraire à partir d'éléments psychiques, comme c'est le cas pour Jarry. Puisque l'unité psychique, c'est-à-dire le Moi, n'est que la suite des états de conscience pour les écrivains depuis les travaux d'Hippolyte Taine[2], il fallait que « sa structure mentale […] [soit] avant tout exprimée par la composition de l'œuvre et le style de l'écriture »[3]. Alors, quel est le principe de la composition des images chez Jarry ?

Le principe intellectuel et le principe aléatoire

Chez Jarry, on observe toujours l'agencement de deux principes de composition complètement opposés. L'un est intellectuel, l'autre est aléatoire. En effet, l'écrivain exprime, très tôt, l'existence de ces deux principes dans la conception de sa création littéraire. Dans « Linteau », il explique deux étapes de la création littéraire, soit la vision initiale et l'écriture, et deux types de l'œuvre littéraire, soit l'« œuvre d'ignorance » et l'« œuvre unique ». Il existe

---

1 *Ibid.* p. 34-35. Ces termes sont exprimés au sujet du rythme.
2 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 342.
3 Michel Raimond, *La Crise du roman*, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1967, p. 416.

un parallélisme singulier entre ces deux paires, dont chacune renferme les deux principes opposés.

Voyons, en premier lieu, les deux étapes de la création, c'est-à-dire la vision initiale et l'écriture. La première désigne le moment où l'auteur voit « TOUT » avant l'écriture :

> 3° Si impossible il [le lecteur] s'identifie à l'auteur, l'auteur au moins dans le passé le surpassa écrivant l'œuvre, moment unique où il vit TOUT (et n'eut, comme ci-dessus, garde de le dire. C'eût été (*Cf. Pataph.*) association d'idées animalement passive, dédain (ou manque) du libre-arbitre ou de l'intelligence choisissante, et sincérité, anti-esthétique et méprisable).
>
> 4° Si passé ce moment unique l'auteur oublie [...], la constance du rapport précité lui est jalon pour retrouver TOUT[4].

Dans un moment antérieur, l'auteur « voit » tout ce qui est nécessaire pour la composition d'une œuvre. Les trois éléments qu'il évoque, « l'association d'idées », « le manque du libre-arbitre » et « la sincérité », peuvent être la cause de la production du « TOUT » dans la vision initiale. Si la « sincérité » est une autre forme de la passivité, il ne reste que l'association d'idées pour seule cause active. Comme la vision va disparaître aussitôt, l'écrivain se propose de la retrouver à l'aide de la « constance du rapport », réalisée par l'écriture.

Voyons ensuite les deux types de l'œuvre, c'est-à-dire l'« œuvre d'ignorance » et l'« œuvre unique ». La première est le produit de la combinaison aléatoire des mots, tandis que la seconde est issue de l'intelligence de l'écrivain :

> […] [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.

4 OCII, p. 44-45.

— 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.*)[5].

La métaphore du chapelet exprime le mot. Le mot est une sorte d'image, car, à la fin du texte, l'auteur demande au lecteur de « pese[r] […] les mots, polyèdres d'idées, […] sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus »[6]. Le mot est, pour l'écrivain, un objet qu'il faut regarder. Les grains du chapelet expriment donc l'image en même temps. La métaphore du « bulletin de vote » fait penser que la composition aléatoire est le principe de l'œuvre d'ignorance. Une telle composition produit la diversité du sens par la liberté du mot sans fil conducteur comme un chapelet sans fil. Libérés de la régularité et de la forme, des mots « se choisissent », forment une combinaison automatique. À la différence de l'« œuvre d'ignorance », l'« œuvre unique » est composée de mots réguliers, le produit d'un complexe condensé, resserré et synthétisé. Ce type d'œuvre est, sans doute, réalisé par l'intelligence ou par la volonté de l'écrivain, car « *tous sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus* […] » par l'auteur, autrement dit, il maîtrise préalablement le sens dans l'œuvre unique. On remarque un parallélisme : il nous apparaît que la vision initiale, crée par l'association des idées, correspond à l'« œuvre d'ignorance » composée des mots arbitrairement choisis, tandis que « la constance du rapport » réalisée par l'écriture correspond à l'« œuvre unique » où « *le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant* ». Cela revient à dire que l'association des idées produit non seulement la vision initiale, mais aussi l'« œuvre d'ignorance », et que l'écriture consiste à réaliser l'« œuvre unique ».

À cette époque, Jarry se fait passer pour un intellectualiste et rejette, ou fait semblant de rejeter, l'œuvre d'ignorance et le principe aléatoire. Certes, il découle de ce dernier une

5 OCII, p. 42-44.
6 OCII, p. 46.

certaine beauté littéraire, mais elle n'est qu'une « obscurité », qu'un « chaos facile », il ne constitue pas une vraie création. Pour saisir la poétique de l'écrivain vis-à-vis du principe aléatoire, analysons le rôle concret qu'il joue chez Jarry.

L'association des idées

Au cours des années 1890, le problème du hasard dans la création littéraire s'imposait chez certains écrivains symbolistes. Ce problème tire sa source de la pensée de Mallarmé, qui écrit : « Le vers qui […] achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes […] »[7]. Il s'agissait de la manière de résoudre les phénomènes contingents et inévitables dans une activité consciente qu'est la création littéraire. Alfred Jarry, admirateur de Mallarmé, a lui aussi envisagé ce problème.

Or, chez Jarry, le principe aléatoire est traduit par l'association des idées. Notons que l'association des idées est un concept familier chez les philosophes empiristes anglais, tels que John Locke et David Hume, en particulier. L'association des idées se définit comme « les combinaisons fortuites, accidentelles, ou en t[ou]t cas involontaires, qui se font d'elles-mêmes entre les idées »[8]. Ces combinaisons se font, non seulement entre les idées, mais aussi entre les images :

> […] [L]'association des idées est une puissance, une force qui crée à côté ou [plu]tôt au-dessous de l'existence logique et réfléchie de l'esprit, une autre existence, d'ordre inférieur, où les sensations, sentiments, images, idées, s'appellent et se suivent à leur fantaisie, et en dehors de t[ou]te coopération active et voulue de l'intelligence même[9].

Depuis longtemps, on discutait des logiques cachées qui motiveraient ces associations. Bergson, pour sa part, soutient que les logiques de l'association se ramènent à la contiguïté des éléments dans la mémoire et à la ressemblance-contraste entre eux[10]. Bref, l'essentiel de

---

7 Stéphane Mallarmé, « Avant-dire au "Traité du verbe" de René Ghil », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 678.
8 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 144.
9 *Ibid.*, p. 145.
10 *Ibid.*, p. 148-151.

l'association des idées réside dans une combinaison involontaire qui semble être aléatoire au sujet, entre les éléments psychiques.

L'association des idées est la cause de la vision initiale et semble produire l'« œuvre d'ignorance ». Effectivement, dans « Linteau », la volonté et l'intelligence, éléments absents dans l'association des idées, sont également manquants dans la vision initiale et l'œuvre d'ignorance : celle-là est créé par l'absence de l'intelligence choisissante et du libre-arbitre (la volonté se définit comme la liberté de choix, et son essentiel est le libre-arbitre[11]), alors que celle-ci est produite par l'absence de la connaissance des règles et de la préférence.

Que désignent alors précisément la vision initiale et l'œuvre d'ignorance ? Pour le comprendre, envisageons les manifestations de l'association des idées. Dans les études de psychologie de la fin du XIXe siècle, l'association des idées était souvent évoquée pour expliquer des phénomènes mentaux où intervient le hasard. Il s'agit d'abord de l'inspiration. Selon Théodule Ribot, l'inspiration est une manifestation de la combinaison fortuite des images. Dans *Les Maladies de la volonté*, le psychologue soutient que l'inspiration a pour cause l'association des idées :

> Ce que les poètes appellent l'inspiration, n'est-ce pas un travail cérébral, involontaire, presque inconscient, ou qui, du moins, n'arrive à la conscience que sous la forme de résultats ? Nous nous relisons, et nos corrections sont souvent spontanées, c'est-à-dire que le mouvement de la pensée amène une association nouvelle de mots et d'idées qui se substitue à l'autre immédiatement[12].

Dans l'inspiration, l'association des idées se produit d'une manière involontaire, inconsciente et automatique. À ce propos, Bergson évoque le rêve comme une manifestation de l'association des idées : « à côté de la réflexion il y a rêverie, où l'image suit l'image. Plus fantaisie encore que la rêverie est le rêve ; car l'abdication de la volonté, qui est partielle

---

11 « N[ou]s n[ou]s occup[ons] seulem[en]t d'un dernier sens du mot [volonté], la lib. de choix ou libre-arbitre. Le libre-arbitre, s'il existe, est la faculté de se décider librement [...]. Cette lib[erté] n'est donc pas autre chose que ce qu'il y a d'essentiel d[an]s la volonté sup[érieu]re telle que n[ou]s l'avons définie ». Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, *op. cit.*, p. 166.

12 Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* [1883], L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002, p. 139-140.

d[an]s la rêverie est complète dans le rêve »[13]. Dans le rêve, l'association des images est involontaire. Enfin, la mémoire est régie par l'association des idées. Selon Alfred Maury, celle-ci « joue un si grand rôle dans la mémoire »[14]. Ainsi, l'inspiration, le rêve et la mémoire sont tous la manifestation des associations des idées.

Jarry fait allusion à toutes ces manifestations, tantôt comme une source de création, tantôt comme une métaphore de l'œuvre. Concernant l'inspiration, la méthode automatique dont l'écrivain parle dans une lettre adressée à un ami à propos de *César-Antechrist* en préparation, elle est semblable à l'inspiration : « le premier acte s'élabore dans ma cervelle. J'attends par paresse ou habitude qu'il soit fait tout seul »[15]. Cette création automatique et involontaire rappelle l'inspiration selon Ribot. Quant au rêve, l'écrivain souligne une création onirique dans *Les Jours et les Nuits*. Le héros étant littérateur, il écrit ses œuvres après le sommeil : « construi[t] ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjacul[e] en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat »[16]. Sa littérature prend sa source dans le rêve. À propos de la mémoire, on sait qu'un des lieux privilégiés dans *Les Jours et les Nuits* est « la citerne du Léthé »[17], c'est-à-dire le réservoir de la mémoire. On comprend effectivement qu'elle est la source du roman lui-même à la fin du roman, lorsque le héros est atteint de folie et perd la mémoire : « Nous avons demandé à Monsieur Prud'homme la fin de l'histoire de Sengle, ses Mémoires lucides s'arrêtant là »[18]. L'histoire se termine au même moment que la mémoire du héros s'arrête. Cela signifie que la production d'un roman se fait donc à partir de la mémoire. Outre ces manifestations, nous avons étudié, dans ses œuvres, l'hallucination et l'hypnose, qui sont également des états involontaires et hors de l'intellect. Il est peu vraisemblable que l'écrivain considère vraiment ces états extrêmes comme étant une source de sa création. Nous pensons plutôt qu'il les considère comme un *état analogue* aux manifestations de l'association des idées[19].

---

13 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 145.

14 Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent,* suivies de *recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, *op. cit*. p. 201.

15 Lettre à Édouard Julia, datée du 8 septembre 1894, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit*., p. 1310.

16 OCII, p. 689.

17 OCII, p. 674.

18 OCII, p. 741.

19 Selon Paul Edwards, « les états mentaux extrêmes semblent toucher de très près la création poétique ». OCIII, p. 473.

Ainsi, les manifestations de l'association des idées jouent un rôle considérable dans la création littéraire de Jarry. Si la vision initiale désigne la source de la création, l'œuvre d'ignorance peut représenter une œuvre écrite comme une simple transcription de la vision initiale (l'œuvre écrite par un enfant, par exemple).

Le clinamen

Chez Jarry, c'est le *clinamen* qui exprime l'association des idées. Le *clinamen* est un concept inventé par Épicure, philosophe de l'antiquité grecque, et développé par Lucrèce, son disciple latin. L'écrivain en aurait eu la connaissance dans les cours de philosophie donnés par Bergson. Le philosophe présente le concept épicurien comme suit :

> Il n'y a à l'origine que des atomes et du vide. Des atomes ont diverses formes : les uns sont ronds, les autres crochus, mais s'ils tombent parallelem[en]t d[an]s le vide, ils ne pourraient jamais se rencontrer. Aussi Epicure, au mépris de t[ou]tes les données scientifiques, a ajouté un détail à la thèse de Démocrite, le clinamen : T[ou]t atome, par une sorte de liberté physiq[ue], a le pouvoir de dévier de la ligne droite[20].

Lorsque les atomes tombent dans le vide, leur course est déviée par le *clinamen*, et ils se rencontrent. Étant crochus ou hérissés, ils s'emmêlent l'un avec l'autre et composent la matière[21]. Le *clinamen* désigne donc la force de combiner, d'une manière aléatoire, les atomes en déviant leur chute.

Dès le début de sa carrière, Jarry attribue un rôle majeur au *clinamen* dans sa théorie sur la création littéraire. Un fragment inédit, écrit probablement en 1894, le montre bien. Ce texte décrit des images qui pénètrent le cerveau à travers les yeux, sous la forme de grains de sable qui tombent dans l'ampoule inférieure d'un sablier :

> Le Temps vanne mes Heures de son pentagonal écusson noir, Pelle enfoncée dont le Triangle émerge.

20 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 121.
21 Lucrèce, *De la nature / De rerum natura*, *op. cit.*, p. 137.

> 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 autoritaire. (Hasard).
>
> Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale. La toujours ouverte bouche occipitale du sablier planant droite.
>
> Ce mémorial[22].

Le grain de sable renvoie à une image, et en même temps, à un mot, car le grain de chapelet y renvoie dans « Linteau ». Au cours de la chute libre à travers les orbites d'une tête-ampoule du sablier, des grains de sable se combinent accidentellement par l'effet du *clinamen*. Les verbes pronominaux « se heurter » et « s'agglutiner » indiquent la combinaison automatique. Le mot « autoritaire » implique que l'agent de la création est le mot même, car son étymologie, « auctor » signifie le créateur en latin[23]. De cette manière, des mots composent un « mémorial », un genre littéraire.

On retrouve le mot *clinamen* pour la deuxième fois dans *Faustroll*. Le docteur donne à Bosse-de-Nage l'ordre de lui apporter des tableaux du « *Luxe bourgeois* »[24], sur lesquels le docteur laisse peindre la « Machine à Peindre ». Rebaptisée « la bête imprévue CLINAMEN »[25] un peu plus loin, la machine « maquille du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin national »[26]. La marche de la machine est hors de la volonté de Faustroll, car la machine se meut toute seule :

> … 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 étagées selon les

22 OCI, p. 641.
23 Dans *Un mangeur d'opium*, Thomas de Quincey utilise des termes similaires à propos d'une naissance automatique des images lorsqu'il a une vision hallucinatoire : « les images s'offrent à lui, spontanément, despotiquement », traduit par Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 483.
24 Allusion au musée du Luxembourg. OCIII, p. 163.
25 OCIII, p. 173.
26 OCIII, p. 167.

tubes de son ventre, comme dans un bar un *pousse-l'amour*[27], les plus claires, proches de l'issue[28].

Le « Palais des Machines » est une nef de fer, construite à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1889. La forme du palais est un demi-cercle aplati et son toit, un peu pointu, est vitré (voir la photo ci-dessous[29]). Le bâtiment rappelle l'ampoule inférieure d'un

sablier, par conséquence, la tête. Les gouttes de couleurs que la machine souffle renvoient donc à l'image mentale. Ceci posé, la machine à peindre erre sur le grain de sable qui recouvre le sol du palais. Le mouvement de la machine qui « s'incline et décline » renvoie au *clinamen*, qui signifie l'inclinaison en latin. L'expression « à son gré » suggère son exécution capricieuse. La machine peint treize images énigmatiques qui prennent la forme d'un poème en prose. Elles n'ont, en apparence, ni de lien entre elles, ni avec l'ensemble du roman. Ce fait invite les chercheurs à considérer les treize images comme un effet du *clinamen*. Pourtant, les opinions des chercheurs sont partagées sur la signification des treize poèmes[30]. En réalité, l'association aléatoire correspond à l'ordre des îles que le héros visite, qui apparaissent par ordre alphabétique. Le Docteur visite des îles qui sont des représentations allégoriques d'écrivains et de peintres contemporains de Jarry. L'ordre des îles est, à quelques exceptions

27 Sorte de cocktail.
28 OCIII, p. 171-172.
29 Stuart Durant, *Palais des Machines*, London, Phaidon Press, coll. « Architecture in detail », 1994, p. 38.
30 Voir Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, p. 407-410.

près, classées par l'ordre alphabétique de leur nom[31]. Cet ordre apparaît aléatoire, car il ne comporte pas de lien inhérent à la signification des îles.

Les chercheurs signalent l'importance du *clinamen* chez Jarry bien que le terme n'apparaisse que deux fois dans ses écrits des années 1890. Noël Arnaud, par exemple, souligne que « le Clinamen, cette aberrance infinitésimale – et décisive –, Jarry le met au principe et au cœur de toute réalité, de toute pensée, de tout art »[32]. Au sujet du rôle créatif du *clinamen*, Yosuké Goda soutient qu'il consiste à créer une œuvre littéraire à partir d'« une lecture herméneutique assurant des interprétations multiples »[33]. Parmi ces études, aucune ne s'attarde pourtant sur l'analyse du rôle concret de ce concept chez l'écrivain. Certains chercheurs soutiennent que le principe du *clinamen* compose certaines de ses œuvres, tels que *Les Jours et les Nuits*[34] ou *Faustroll*[35], en observant que la logique entre les séquences est inconnue. Toutefois, affirmer la composition aléatoire d'une œuvre représente une difficulté insoluble, car une œuvre comporte de très nombreuses interprétations possibles. Au lieu de chercher l'effet du *clinamen* dans la logique même de la composition d'un texte, nous nous intéresserons plutôt à la signification et aux métaphores issues du *clinamen*.

Le fait que le *clinamen* chez Jarry traduise l'effet de l'association des idées peut s'expliquer par trois raisons. Premièrement, comme nous l'avons vu plus haut, dans « Linteau », l'écrivain suggère que l'association des idées produit l'« œuvre d'ignorance », faite par la combinaison des mots-images « pris comme les bulletins de vote ». Comme la

---

31 Chapitre XII – à Louis Lermoul (de la mer d'habundes, du phare olfactif, et de l'île de Bran où nous ne bûmes point). Ce nom fait allusion à Louis Lormel, ami de l'écrivain et l'éditeur de *L'Art littéraire* à l'époque.
Chapitre XIII – à Aubrey Beardsley (du pays de dentelles).
Chapitre XIV – à Émile Bernard (au bois d'amour).
Chapitre XV – à Léon Bloy (au grand escalier de marbre noir).
Chapitre XVI – à Franc-Nohain (de l'île amorphe).
Chapitre XVII – à Paul Gauguin (de l'île fragrante).
Chapitre XVIII – à Gustave Kahn (du château-errant, qui est une jonque).
Chapitre XIX – à Stéphane Mallarmé (de l'île de ptyx).
Chapitre XX – à Henri de Régnier (de l'île de Her, du cyclope, et du grand cygne qui est en cristal).
Chapitre XXI – à Marcel Schwob (de l'île Cyril).
Chapitre XXII – à Laurent Tailhade (de la grande église de Muflefiguière).
Chapitre XXIII – à Claude Terrasse (de l'île sonnante).
Chapitre XXIV – à Rachilde (des ténèbres hermétiques, et du roi qui attendait la mort).

32 Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, *op. cit.*, p. 129

33 Yosuké Goda, « Comment utilise-t-on un effet du hasard ? Le principe mécanique du *clinamen* chez Alfred Jarry », *Les lettres françaises*, nº 29, Tokyo, Sophia University, 2009, p. 50.

34 Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op*. cit., p. 211.

35 Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Plon, coll. « Biographique », 1990, p. 110 ; Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, p. 467.

combinaison aléatoire des mots effectuée ainsi rappelle l'effet du *clinamen*, ce dernier traduit l'association des idées. Deuxièmement, si, dans le texte [« Le Temps vanne mes Heures… »], les images qui « s'agglutine[nt] » durant « [le] rêve ou [la] veille » par l'effet du *clinamen*, renvoient au rêve et à la mémoire, ces activités mentales sont considérées comme une manifestation de l'association des idées. Troisièmement, à cette époque, il était courant de modéliser l'association des idées par le concept du *clinamen*. En effet, dans la théorie de l'association des idées, les éléments psychiques sont conçus comme des entités indépendantes l'une de l'autre, à l'image de l'atome ; une telle conception permet d'expliquer l'engouement pour le concept épicurien. Par exemple, Henri Joly, criminologue de l'époque, a recours au *clinamen* afin de modéliser la combinaison des idées et des tendances dans l'esprit dans *Psychologie des grands hommes* (1883)[36], que Jarry aurait pu lire[37]. Bergson, lui aussi, fait allusion au *clinamen* afin de métaphoriser la théorie de l'associationnisme dans *Matière et Mémoire* (1896)[38]. Si Jarry applique le concept lucrétien comme cause productrice de la vision, c'est parce qu'il conçoit l'image-mot comme une entité indépendante, quantitative et spatiale-matérielle, à l'image des atomes. Ainsi, on comprend que le *clinamen* traduit l'association des idées.

Les métaphores issues du clinamen

Afin de comprendre comment le *clinamen* fonctionne concrètement chez Jarry, nous avons sélectionné des métaphores issues du *clinamen*, c'est-à-dire des objets ou des phénomènes qui combinent les grains d'une manière aléatoire, dans ses écrits du début des années 1890, c'est-à-dire dans *Les Minutes de sable mémorial*.

Étudions d'abord la métaphore du vent, car ce phénomène météorologique rappelle le *clinamen*, en ce qu'il détourne un objet en chute libre par une force à la fois invisible et imprévisible. Dans le poème intitulé « Les cinq sens », par exemple, les salles d'un musée que le narrateur traverse se transforment en des lieux différents. L'un de ces lieux est un désert

36 « […] [P]armi cette multitude d'idées et de tendances qui se combattent en lui [le grand homme] [...], il faut bien qu'il y ait un jour ou l'autre un *clinamen*, en un point où se raillent […] des forces jusqu'alors incohérentes ». Henri Joly, *Psychologie des grands hommes* [1883], 4ème éd., Spès, 1924, p. 230.

37 Bergson conseille de lire cet ouvrage aux élèves. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 188.

38 « […] [I]l [l'associationnisme] a érigé les idées et les images en entités indépendantes, flottant, à la manière des atomes d'Épicure, dans un espace intérieur, se rapprochant, s'accrochant entre elles quand le hasard les amène dans la sphère d'attraction les unes des autres », Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : grands textes », 2008, p. 182-183.

arabique où les « trombes de sable » soufflent contre les « atomes incubes »[39]. Cela veut dire que le vent cause un enchaînement capricieux des images durant le rêve. Dans « Le Sablier » également, « des vents » soufflent contre les gouttes de sang. Dans ce texte, les deux ampoules d'un sablier prennent la forme d'un cœur, en haut, et d'un étang, en bas. Du cœur coule des gouttes de sang, semblables à des larmes, aux grains de sable ou encore à la cendre, qui forment un étang. Le vent bat contre les grains en chute libre :

> VERSE TON ÂME QU'ON ÉTRANGLE
> AUX TROIS VENTS FOUS DE TON TRIANGLE. […]
> 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[40].

Les gouttes de sang, qui tombent dans le « reflet », renvoient à l'image. La folie et l'errance du vent suggèrent un mouvement irrationnel et indéterminé du vent, qui provoque la rencontre entre des images d'une manière aléatoire[41]. On retrouve le vent qui bat contre les grains également dans le poème en prose intitulé « Le Miracle de Saint-Accroupi », la première partie des « Lieds funèbres ». Ce poème décrit une statue du « Saint-Accroupi » qui fait tomber la neige sur un cimetière. La neige contre laquelle bat le vent est, en effet, les larmes blanches comme dans « Le sablier » ou la farine : « Soudain des pleurs blancs glissèrent sur l'ombre. Les nuages sont de grands sacs que vident des meuniers célestes. […] /

---

39 OCII, p. 116.
40 OCII, p. 198-199.
41 On retrouve les mêmes images dans « Haldernablou ». Le vent dérange des grains de sable qui coulent :

> *Les hauts chapeaux des noirs Yankees*
> *Confèrent au ciel oublié*
> *Les trois piliers du Sablier.*
>
> *La sieste des longs fémurs croise*
> *Ses blanches X philosophales.*
> *La pointe de nos barbes s'effiloque en la rafale.* (OCII, p. 156).

L'« X » figure la forme d'un sablier. Les grains de sable adoptent la forme de la barbe en forme triangulaire et pointue. Cette dernière est exposée à un vent violent.

Et les hommes puisent lourdes pelletées de farine claire que le vent joyeux leur fouette au visage »[42]. Ces particules blanches renvoient à l'image, car, au début du texte, le poème se présente comme les images en noir et blanc de la lanterne magique[43]. Le vent qui bat contre la farine est donc, ici encore, une métaphore du *clinamen*.

Tout comme le vent, le ricochet est une métaphore du *clinamen*. Le vent combine les grains, verticalement, tandis que le ricochet fait le même travail, horizontalement. Dans ce jeu, un galet lancé n'avance pas tout droit, puisqu'il est détourné de sa trajectoire, de façon accidentelle. Le galet produit une série de vagues en rebondissant à la surface de l'eau. Par l'effet de ce mouvement, des vagues-images s'associent d'une façon imprévisible. Cette association nous invite à considérer le ricochet comme une métaphore du *clinamen*. Dans cet exemple, Jarry traduit l'enchaînement capricieux des images en employant une métaphore balisée[44], celle des vagues que provoque le jet d'une pierre sur l'eau. On retrouve cette métaphore du ricochet dans le poème en prose intitulé « Les prolégomènes d'Haldernablou ». Assis sur une étoile, le protagoniste contemple des images qui défilent sur un étang en dessous : « 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 »[45]. L'image que le héros regarde ressemble aux vagues circulaires que produirait une pierre lancée à la surface de l'eau. Ces vagues traduisent l'image, que la pierre les relie accidentellement et indépendamment du héros[46]. Le mouvement de l'objet est donc, lui aussi, à comprendre comme une métaphore du *clinamen*.

---

42 OCII, p. 53. La présence d'une pelle qui puise les grains renvoie à la similitude entre ce poème et le texte [« Le Temps vanne mes Heures... »].

43 « Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique ». OCII, p. 50-51.

44 La métaphore de la production de vagues rondes par une pierre lancée sur la surface d'eau est présente depuis la Renaissance. Cf. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, coll. « Cheminements », 1961.

45 OCII, p. 126. La métaphore du cercle est sans doute tirée de Baudelaire. Dans la traduction d'*Un mangeur d'Opium* de Thomas de Quincey, le poète des *Fleurs du Mal* insère une comparaison de l'agitation mental avec les ondes : « qui peut calculer la force de reflet et de répercussion d'un incident quelconque dans la vie d'un rêveur ? Qui peut penser, sans frémir, à l'infini élargissement des cercles dans les ondes spirituelles agitées par une pierre du hasard ? » Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 473-474.

46 La métaphore de Jarry qui représente la disparition de l'image peut renvoyer, en particulier, à celle de Samuel Taylor Coleridge. Dans la préface du poème intitulé « Kubla Khan », le poète anglais raconte l'histoire de la naissance du poème. Pendant son sommeil, deux ou trois cents vers avec les images ont apparu dans son esprit. Dès son réveil, il transcrit des vers jusqu'à une interruption provoquée par la visite d'une personne. Après la visite, il n'arrive plus à se souvenir des vers restants : « […] all the rest had passed

Le jeu de palet effectue le même travail que le ricochet. Ce jeu consiste à lancer des palets sur une planche de plomb ou sur la terre. Cela ressemble au ricochet en ce que le mouvement d'un palet est quasiment imprévisible, et que la forme ronde du palet traduit l'onde produite par la pierre lancée. Dans « La régularité de la châsse » par exemple, le jeu de palet suggère le *clinamen*. L'intérieur d'une église est décrit comme une lagune, où l'on joue au jeu du palet :

> […] [L]e [le vol d'esprits] criblant d'un jeu de palet,
> fins disques, brillez au toit gris des limbes
> mornes et des souvenirs feus,
> bleus
> nimbes…[47]

Les « fins disques » désignent l'instrument du jeu, et en même temps les ondes. La production des ondes par le mouvement irrégulier de l'objet renvoie à l'association aléatoire des idées. C'est ce qui se passe durant le rêve, car les morts sont « [m]is / tout droits dans le fond, endormis »[48] dans l'église-lagune. Ainsi, dans les premiers écrits de Jarry, des objets ou des phénomènes participent à la combinaison aléatoire de grains qui renvoient à une image. De cette observation, nous pouvons conclure que ces objets et ces phénomènes sont tous une métaphore du *clinamen*.

Pour autant, la présence de ces métaphores ne signifie pas que le hasard est le seul principe de la création littéraire. Au contraire, l'action de ces objets indépendamment du héros indique que le hasard n'intervient pas dans l'écriture consciente, et le fait que le héros contemple d'en haut la combinaison des images signifie que cette dernière est d'abord soumise à l'intelligence ou à la volonté de l'écrivain. Bref, au début des années 1890, la production du hasard est distincte de celle de la conscience, et n'est pas digne de l'œuvre véritable selon l'écrivain.

L'errance

---

away like the images on the surface of a stream into which a stone has been cast […] ». Samuel Taylor Coleridge, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 270.

47 OCII, p. 105.

48 *Ibid.*

Nous allons ensuite analyser une métaphore du *clinamen* dans les écrits de Jarry de la fin des années 1890, afin d'éclairer l'évolution de sa poétique en fonction du hasard. Il s'agit de l'errance du héros dans ses romans. Le terme « errer » apparaît dans la phrase « vents longtemps errés » du poème « Le sablier » cité plus haut. L'errance est consubstantielle au vent. Dans la littérature symboliste, l'errance exprime souvent la nature changeante de la rêverie. Chez Pierre Quillard, par exemple, les rêveurs errent, comme ici dans un poème tiré du recueil *La gloire du verbe* (1890) :

> Et les rêveurs amis des nécropoles saintes,
> Délivrés de la joie, affranchis du remords,
> Errent par les soirs clairs et fleuris d'hyacinthes
> Comme des immortels dans la maison des morts[49].

L'errance souligne les caprices du rêve. Chez Henri de Régnier également, l'errance métaphorise une nature indéterminée du songe dans un poème issu du recueil *Tel qu'en songe* : « Des songes pâles errent par la forêt de nos passés / et pleurent aux sources taries / Qui ne miraient plus leurs faces effacées […] »[50]. L'errance renvoie au caprice du songe.

Chez Jarry, l'errance se manifeste d'abord dans son intérêt pour l'iconologie judéo-chrétienne, en particulier dans la figure du Juif-errant. Issu d'une légende chrétienne médiévale, ce personnage mythique est condamné par le décret divin à parcourir la terre sans repos jusqu'au jour du Jugement dernier, parce qu'il a refusé d'aider le Christ à porter sa croix. Selon Edgar Knecht, ce personnage est beaucoup représenté chez les écrivains de la fin du XIXe siècle, tels que Catulle Mendès, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, etc[51]. Jarry aussi s'intéresse à ce personnage, comme le montre la reproduction d'une image d'Épinal représentant « Le vrai portrait du juif-errant »[52] dans le numéro 5 de *L'Ymagier* (1895), puis

---

49 Pierre Quillard, « L'âme seule », dans *La Gloire du verbe* [1890], reprise dans *La Lyre héroïque et dolente*, Mercure de France, 1897, p. 186.

50 Henri de Régnier, « Quelqu'un songe de soir et d'espoir », *Tel qu'en songe*, dans *Poèmes, 1887-1892*, *op. cit.*, p. 185. Ou encore, « Et j'errais, / Comme en un songe violent et morne, / Parmi toute la nuit des antiques forêts ; / J'errais, parmi des soirs de songe et de colère [...] ». Henri de Régnier, « La demeure », dans *Tel qu'en songe*, *ibid.*, p. 238.

51 Edgar Knecht, « Le mythe du Juif errant, Échos et survivances (1862-1960) », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 101-105.

52 *L'Ymagier*, n° 5, 1895, non paginé.

une autre, intitulée « le juif-errant »[53], dans le premier numéro de *Perhinderion* (1896). Notons qu'à cette époque, l'errance ne se présente pas comme un moteur de la combinaison des mots-images chez l'écrivain.

Il faudra attendre les textes de 1898-1899 pour observer l'errance en tant qu'activité principale des héros jarryques. Ils errent sur un objet décrit comme étant un bateau, et le milieu de cette errance se transforme en mer ou fleuve. L'image du bateau ou de la navigation comme une métaphore du sommeil est courante dans la littérature symboliste. Max Elskamp, par exemple, emploie l'image du bateau sur la mer renvoyant au lit d'un malade dans le poème « Consolatrice des affligés »[54], auquel Jarry fait allusion dans *Faustroll*[55]. Ou encore, Remy de Gourmont décrit l'héroïne endormie comme voguant sur le lac dans le conte « L'Autre »[56]. À cette image s'ajoute l'idée de l'écriture comme navigation, un topos littéraire connu depuis Dante ou Rabelais, et présente chez Mallarmé[57].

D'abord, on trouve l'errance du héros dans *Faustroll*. Comme nous l'avons remarqué, le périple du héros représente le rêve : l'acte principal des personnages est de boire, et leur siège est le lit. Le mouvement aléatoire de son canot indique donc l'association automatique et capricieuse des images dans le rêve. Au début de la navigation, Faustroll explique le rôle de Bosse-de-Nage, l'un de ses acolytes : « le rôle de Bosse-de-Nage [est] de tirer l'as[58] sur le rivage à chaque halte de nos erreurs »[59]. Les commentateurs des *Œuvres complètes* comprennent le terme « erreur » comme « l'action d'errer çà et là »[60]. Ou encore, lorsque Faustroll annonce la fin de la navigation, il met « un terme [à] [leur] chemin errant »[61]. L'errance est donc au cœur de leur navigation. L'errance de Faustroll rappelle le mouvement du galet dans le jeu du ricochet, car son canot est justement comparé au ricochet, lors de la

53 OCI, p. 601.
54 « Et c'est tout un voyage au vent, / Sur les vaisseaux de mes lits blancs [...] ». Max Elskamp, « Consolatrice des affligés », dans *Salutations dont d'angéliques* [1893], *Œuvres complètes*, Seghers, 1967, p. 46.
55 OCIII, p. 69.
56 « Elle se coucha donc et d'abord, comme elle l'avait promis, elle dormit sérieusement et profondément. Mais, bientôt, son sommeil s'allongea, remonta vers la surface des choses, vint flotter sur le lac, ainsi qu'un bois lourd qui, enfin soumis à la loi, surnage et vogue. Son âme réveillée voguait, entraînée par un courant secret qui laissait immobile la surface d'eau ». Remy de Gourmont, « L'Autre », dans *Histoires magiques* [1894], Toulouse, Éditions Ombre, coll. « Petite bibliothèque ombres », 1994, p. 69.
57 Jean-Nicole Illouz, « "Sur le nom de Paphos" : Mallarmé et le mystère d'un nom », dans Olivier Bivort (dir.), *La Littérature symboliste et la Langue*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012. p. 90.
58 L'« as » est le nom donné à une périssoire à un seul rameur. Voir la note 6, OCIII, p. 64.
59 OCIII, p. 85-86.
60 La note 1, OCIII, p. 86.
61 OCIII, p. 134.

visite d'une île : « La surface de l'île […] est d'eau immobile, comme d'un miroir ; et l'on ne conçoit pas qu'y glisse une barque, sinon comme un ricochet effleure, car ce miroir ne réfléchit pas de rides, même siennes »[62]. Le canot du héros avance aussi capricieusement que le galet du ricochet. L'errance du héros réside, cette fois aussi, dans l'action de combiner des images. Comme le montre la citation précédente, les îles que le héros visite sont, en réalité, le « miroir » ou les « rides d'eau » – la vague – qui renvoient à l'image. Cette dernière est onirique, car le héros et ses camarades prennent un verre d'alcool à chaque visite, et ils naviguent comme s'ils étaient sur un lit, comme le héros le sous-entend, lorsqu'il explique la nature de son canot, « ce lit long de douze mètres n'est pas un lit, mais un bateau […] »[63]. La navigation du héros traduit le déroulement du rêve, et son errance s'exprime par la combinaison aléatoire d'images oniriques. Cet acte traduit donc le *clinamen*.

L'errance est aussi au cœur du déplacement d'Ubu dans l'*Almanach du Père Ubu illustré*. Cette œuvre est un recueil de textes hétérogènes, tels que la prose ou la saynète. Dans le texte intitulé « Février », Ubu traverse Paris en « tempomobile ». Son déplacement réside dans l'errance, car il la relate au début du texte en ces termes : « Errant un jour (le 30 février prochain) en notre tempomobile par les rues, nous [Ubu] partîmes des hauteurs de Montmartre »[64]. C'est dans la pêche que le père Ubu trouvera finalement un but à son errance. Le hasard intervient beaucoup dans la pêche, qui consiste à capturer une proie, le poisson, d'une manière quasiment aléatoire et imprévisible. Les poissons que pêche Ubu représentent des personnages de l'actualité du milieu littéraire de l'époque. En même temps, ils renvoient à l'image, parce que l'essentiel du poisson chez Jarry consiste en ses écailles, c'est-à-dire des particules qui renvoient à l'image. Cette dernière est, sans doute, issue du passé. Ubu le suggère en expliquant l'objectif de l'*Almanach* dans « Exhortation au[65] lecteur » : « Nous, Père Ubu, vous ouvrons notre savoir de toutes les choses passées, plus vraies que de n'importe quel journal, parce que : ou nous vous dirons ce que vous avez lu partout ailleurs […] »[66]. Sa parole étant « ce que vous avez lu partout ailleurs », elle se compose d'événements passés, comme le rêve, le souvenir ou la production de toutes les autres facultés mentales qui puisent leur matière dans la mémoire. Les poissons pêchés par Ubu traduisent

62 OCIII, p. 112.
63 OCIII, p. 63.
64 OCIII, p. 416.
65 Corrigé d'après le texte original. Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu illustré*, 1889, p. 16.
66 OCIII, p. 412.

l'image mnémonique ou onirique. L'errance d'Ubu traduit donc l'effet du *clinamen*, en représentant un déroulement capricieux du souvenir ou du rêve. Dans une saynète intitulée « La fête Automobile » de l'*Almanach*, Ubu pratique la pêche en se promenant à bord de son « Omnubu » dans les rues parisiennes, ce qui lui donne l'occasion de commenter les actualités parisiennes de l'époque. La promenade est ici un déplacement capricieux, en somme, une autre forme de l'errance. L'histoire se déroule en suivant le commentaire d'Ubu sur des personnages de l'actualité, qui sont représentés par un poisson qu'il pêche avec son « croc à phynance », outil qui lui est consubstantiel : « je vais laisser traîner le croc à phynance. Nous verrons si la pêche est fructueuse dans les rues de Paris »[67]. L'errance-pêche, qui provoque l'association aléatoire des poissons-images, renvoie donc à l'écriture, comme le souligne Jean-Louis Cornille[68].

De même dans *L'Amour absolu*, l'errance renvoie à l'association capricieuse des images oniriques et mnémoniques. D'après la description suivante, au début du roman, le héros est présenté sous les traits d'un rêveur : « il […] n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe »[69]. En effet, l'enfance du héros à travers ses rêves et sa mémoire est le cadre de l'intrigue principale du roman. Il est un personnage errant comme le suggèrent le titre du chapitre suivant « le Christ-errant »[70] , et les termes « [il est] le seul qui s'aperçoive qu'on l'arrête, parce qu'il marche. / Ahasvérus »[71]. Ahasverus, le prénom attribué au Juif-errant, suggère encore que le héros est un Juif-errant. Quant à la combinaison des grains par l'errance, on l'observera dans le huitième chapitre. La scène dont il est question ici commence par un rêve ou un souvenir du héros, lorsque Varia, sa mère adoptive, marche dans le bois dans sa direction. À cet endroit apparaissent des spores, c'est-à-dire des petits objets ronds, comme le grain de sable :

> Varia marcha comme debout sur un grand vieux lit […]
>
> …Puis les fougères […] ; comme des chars armés de faux qui ne marcheraient pas, mais tapisseraient l'intérieur d'un couloir en nasse où l'on est forcé de marcher.

67 OCIII, p. 436.
68 « La pêche est la métaphore naturelle de l'écriture ». Jean-Louis Cornille, *L'Œuvre possible d'Alfred Jarry, op. cit.*, p. 19.
69 OCIII, p. 492.
70 OCIII, p. 493.
71 OCIII, p. 494.

> Et comme le gant tout en muscles qui est la pieuvre, fourrées de pustules.
> Qui ne sont pas des pustules, mais des spores […].
> […] [V]isibles[72].

Dans ce passage, l'errance du héros se confond avec la marche de Varia, qui relie les spores de fougère. Sa marche exprime le déroulement du rêve, comme le suggère le terme « lit ». L'errance du héros ou la marche de Varia combinent donc, d'une façon fortuite, des images oniriques et mnémoniques. Dans ce roman également, l'errance renvoie donc au *clinamen*.

Au terme de cette analyse, on comprendra que, à l'instar des écrits de Jarry du début des années 1890, la métaphore du *clinamen* est toujours actuelle dans ceux de la fin des années 1890. Cependant, il y a une différence considérable entre ces deux périodes, que l'on comprendra à travers l'évolution de sa poétique : au début, ce sont les objets qui combinent aléatoirement des images, indépendamment du héros. Au contraire, à la fin, c'est le héros lui-même qui les combine de façon aléatoire. Cette combinaison du personnage principal et du hasard indique que l'écrivain provoque *volontairement* une combinaison aléatoire. Autrement dit, il se propose d'intégrer le hasard dans une écriture consciente.

Le choix

La production de l'association des idées renferme « TOUT » ce qu'il faut pour la création d'une œuvre[73], comme il écrit dans « Linteau ». C'est la beauté et la simplicité. Dans « Filiger », l'auteur compare le processus de l'exécution d'une œuvre d'art au développement d'une cellule, en s'appuyant sur la théorie du « Dr Misès » :

> L'être qui naît donne à son corps, germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il livre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. […] ayant tout vu, senti, appris, il

72 OCIII, p. 515-516.
73 Jill Fell écrit à propos de *L'Amour absolu* : « He already believed in the associative power of the unconscious mind to create connections between words and to construct extraordinary combinations ». Jill Fell, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 138.

s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première[74].

L'évolution de la cellule est cyclique, car elle prend la forme d'une sphère au départ, pour finalement retrouver cette même forme au terme de son développement. Ce retour de la forme signifie la beauté et la simplicité initiales. Mais malgré cette vertu, la production par le principe aléatoire ne constitue pas une vraie création pour Jarry, en raison de l'absence de l'intelligence[75]. Pour lui, il est nécessaire de reprendre la production du principe aléatoire par l'écriture fondée sur le principe intellectuel. L'écriture, selon lui, est donc essentiellement rétrospective : elle consiste à *re*construire, à *re*découvrir tout ce qui concerne la vision initiale ou encore à s'en *re*ssouvenir.

L'écriture constitue la seconde phase de la création. Comme nous l'avons vu précédemment, à l'époque de « Linteau », Jarry se montre comme un intellectualiste : l'écriture selon lui réside dans le fait de relier les mots d'une manière intelligente. Alors, quel est le principe intellectuel qui régit l'écriture ? Si l'œuvre unique se comprend comme l'opposé de l'œuvre d'ignorance, il faut le choix ou la préférence et l'intelligence de l'écrivain pour produire l'œuvre unique, puisque, selon l'explication faite dans « Linteau », l'œuvre d'ignorance résulte de l'absence de l'intelligence et de préférence de sens. En effet, le choix et l'intelligence s'imposent lors de la représentation visuelle. Dans le texte intitulé « De l'inutilité du théâtre au théâtre », l'écrivain soutient que le choix et l'intelligence sont indispensables pour la réalisation d'un décor théâtral. Pour lui, un décor théâtral réalisé sans choix ni intelligence n'est qu'une simple reproduction de la nature, comme le trompe-l'œil, et il « scandalise qui voit d'une façon intelligente et éligente la nature »[76]. Le terme « éligente » désigne le fait de choisir, de trier ou encore d'éliminer[77]. Cette fois aussi, l'intelligence compose avec le choix. Ainsi, le choix et l'intelligence sont les deux éléments du principe intellectuel.

---

74 OCI, p. 458-459.

75 Comme le fait remarquer Yosuké Goda, c'est pour cette raison précise que Jarry abandonna le texte [« Le Temps vanne mes Heures... »] où un principe arbitraire régit la composition de l'œuvre littéraire. Yosuké Goda, « Comment utilise-t-on un effet du hasard ? Le principe mécanique du clinamen chez Alfred Jarry », art.cit., p. 41.

76 OCII, p. 579.

77 La note 1, *ibid*.

Analysons d'abord l'objet du choix et les métaphores qui renvoient au fait de choisir. La lecture du texte précédent nous révélait que l'objet du choix est une image non représentative : « le décor qu'on saurait simplifier en [de la nature] choisirait les utiles accidents »[78]. « L'accident » signifie une image du monde extérieur, perçue d'un point de vue personnel. La représentation du monde extérieur varie infiniment, d'après le tempérament d'un individu et en fonction de l'espace-temps où il se trouve. Aux yeux de l'écrivain idéaliste subjectif, cela provoque le morcellement de la représentation, à tel point que celle-ci se transforme en couleurs et en formes diverses et multiples qui ne représentent, *a priori*, rien, mais expriment quelque chose.

Dans les textes jarryques, l'acte de choisir est métaphorisé par le van, un instrument agricole avec lequel on trie des céréales. Dans le poème « Le Sablier » par exemple, le van passe des gouttes de sang qui renvoient au grain de sable :

> 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[79].

Jarry reprend les mêmes métaphores dans le texte [« Le Temps vanne mes Heures... »] avec une série d'images du grain, parmi lesquelles les céréales vannées : « Le Temps vanne mes Heures de son pentagonal écusson noir, Pelle enfoncée dont le Triangle émerge »[80]. Les grains de sable prennent la forme de céréale.

Dans *Faustroll*, le van prend la forme d'un crible, instrument similaire au van. Le canot du docteur est, en réalité, un lit-crible, car il « a la figure d'un crible allongé »[81]. L'idée du crible-bateau est inspirée d'une expérience de Charles Vernon Boys, un physicien britannique de l'époque. Dans un livre de vulgarisation, le physicien démontre la tension superficielle de l'eau en utilisant un crible métallique aux mailles recouvertes de paraffine, mais ouvertes, qui retient l'eau qui y est déversée avant de la laisser couler lorsque l'on le secoue. En raison de

---

78 *Ibid*.
79 OCII, p. 199.
80 OCI, p. 641. Des métaphores similaires se trouvent dans « Ambre » des *Jours et* [*des*] *Nuits* : « ces hommes qui […] ensemencent les sillons des flots avec des pelles à vanner le grain », OCII, p. 683.
81 OCIII, p. 63.

cette particularité, le physicien suggère avec humour la possibilité d'utiliser le crible comme un bateau[82]. À la différence de l'usage normal, le van jarryque sélectionne une céréale vide, ce qui renvoie à la nature non représentative de l'image. Comme nous l'avons vu, les îles que le héros visite sont, sans doute, de petits objets superficiels, comme le grain. La vacuité des îles est suggérée par la métaphore de la bulle. Au terme du périple, Faustroll fait un trou au fond du bateau pour l'immerger. On voit alors des bulles d'air recouvrir le crible : « La navette de cuivre sertissant ses bulles d'air brillant et les mâchoires expirant le souffle de leur os simulèrent des pièces de monnaie plongeantes ou le nid de l'argyronète »[83]. Le nid de l'argyronète est recouvert de bulles, et l'image de la pièce de monnaie indique la forme ronde de l'air. Cette description suggère que le crible de Faustroll sélectionne et collectionne le grain vide au cours de la navigation. Ainsi, l'acte de choisir est métaphorisé par le van et le crible. Ils sélectionnent des grains vides qui renvoient à l'image non-représentative.

La volonté

Étudions ensuite le rôle de l'intelligence dans la composition. Le principe intellectuel chez Jarry réside dans une composition régulière des images, car l'œuvre unique est faite par la connaissance de la « régularité », écrit Jarry. Comme un certain nombre d'écrivains symbolistes, Jarry aime l'exactitude dans la composition qui est inspiré de Mallarmé. Le poète explique que la stratégie chez les poètes symbolistes réside dans une composition exacte des images : « Instituer une relation entre les images, exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination... »[84]. Les images-mots « exactement » composées se transforment en lumière.

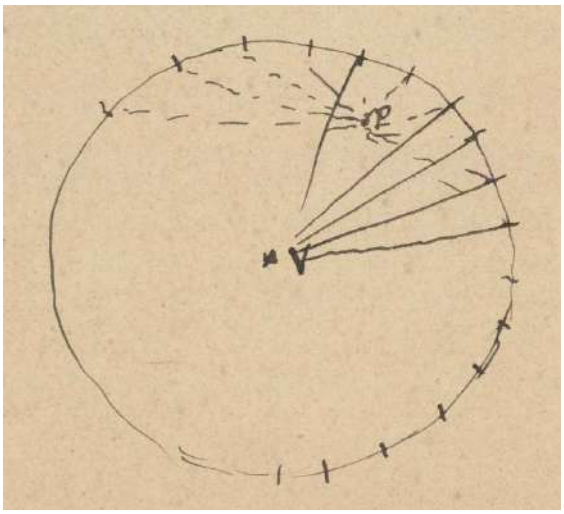
Chez Jarry, une composition intelligente d'une œuvre est traduite par la production d'une forme, circulaire en particulier, avec des éléments psychiques, ou leur convergence vers un centre. Dans le monde psychique, la volonté produit un effet similaire. Selon Bergson, la volonté est un des moteurs de l'imagination active, qui fait s'organiser les images mentales : « ce qui caractérise cette imagination [l'imagination active], c'est que les images ‹ et les symboles › [sont] groupées ici sous l'influence d'une cause intérieure profonde, qui est soit le

82 C.-V. Boys, *Bulles de savon* : *quatre conférences sur la capillarité*, traduit de l'anglais par Charles-Édouard Guillaume, Gauthier-Villars et fils, 1892, p. 10.
83 OCIII, p. 184.
84 Stéphane Mallarmé, « Vers et musique en France » [1892], dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 302.

sentiment intense soit la passion soit la volonté »[85]. La volonté étant la synthèse des éléments sensibles et intellectuels, elle a pour but de les faire converger vers un centre :

> Il faut se représenter tous les états psychologiques, aussi bien les sentiments et les sensations, les inclinaisons, que les idées, comme organisés par la volonté. Nous entendons par là que la volonté est comme le point central que les éléments psychologiques regardent, comme l'aimant qui oriente les éléments magnétiques. Ainsi, par une espèce d'aimantation, les états psychologiques élémentaires sont tournés vers le centre[86].

La convergence des éléments psychologiques par la volonté se traduit par la production d'un cercle. Dans un cahier de notes prises par Jarry lorsqu'il suivait les cours de Bergson, on trouve le dessin d'un cercle, qui représente l'unification des éléments psychiques par la volonté (voir la figure ci-dessous)[87]. Au centre, le point V désigne la volonté qui attire les éléments vers elle[88]. Dans ce schéma, la volonté est donc la force productrice du cercle.



Cette idée de la volonté en tant que force productrice du cercle n'est pas propre au philosophe. Si l'on se cantonne au contexte littéraire, relevons le cas de Baudelaire, qui parle de ce type de volonté dans le poème intitulé « Le thyrse » du *Spleen de Paris.* Dans la mythologie gréco-romaine, le thyrse désigne un emblème sacerdotal des prêtres et des

85 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 159.
86 *Ibid*., p. 67.
87 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier E, 1892-1893, Ms 21134-B'-I-13 (6/6), Fonds Jacques Doucet, p. 4. Voir Yosuké Goda, « Le cours de Bergson et la quête de l'absolu chez Alfred Jarry », art. cit., p. 34.
88 Le point « P » désigne la passion, une autre faculté unificatrice d'après le philosophe.

prêtresses, composé d'un bâton rectiligne, puis de tiges et de fleurs qui forment une arabesque autour du premier. Le poète des *Fleurs du Mal* compare cet objet au « maître puissant et vénéré », c'est-à-dire à l'artiste, comme Franz Liszt, le dédicataire de ce texte. Selon l'auteur, le bâton du thyrse représente la volonté de l'artiste, tandis que les fleurs expriment sa fantaisie : « Le bâton, c'est votre volonté ; droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes »[89]. La volonté dessine donc un cercle autour d'elle.

Les métaphores de la volonté

Dans les écrits de Jarry, on trouve de nombreux cercles au centre desquels se situe le héros. Cette forme géométrique est une métaphore de la volonté de l'écrivain, qui fait converger des éléments psychiques. Le cercle prend d'abord la forme de nids d'araignée ou de fourmi-lion. Au centre du nid, le poète-araignée tisse la dentelle qui est son œuvre. La métaphore de l'araignée est aussi présente chez Mallarmé. Dans une lettre de 1866, à propos du plan de son œuvre, il avoue à son ami avoir trouvé le « centre de [lui]-même, où [il se tient] comme une araignée sacrée »[90]. La position au milieu d'une toile d'araignée traduit la volonté du poète prêt à capter tout ce qui entre dans l'espace mental.

Chez Jarry, également, l'esprit ou la volonté de l'écrivain est représenté par une araignée dans son nid. Dans le compte rendu de la pièce de Hauptmann, il compare l'âme des personnages à une araignée sur sa toile : « Les Âmes […] dorment solitairement centrales aux hamacs arachnéens […] »[91]. De même, le canot du héros est semblable à un nid d'araignée dans *Faustroll*. Lorsque le docteur montre son canot à son équipe, il évoque son autre canot semblable à une toile d'araignée : « J'ai aussi un plus bel as […] en fil de quartz étiré à l'arbalète ; mais j'y ai disposé à l'aide d'un brin de paille 250 000 gouttes d'huile de castor, à

89 Charles Baudelaire, « Le thyrse », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 336.

90 « J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, – centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilles dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté ». Lettre à Théodore Aubanel, daté du 26 juillet 1866, citée par Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 66.

91 OCI, p. 381-382.

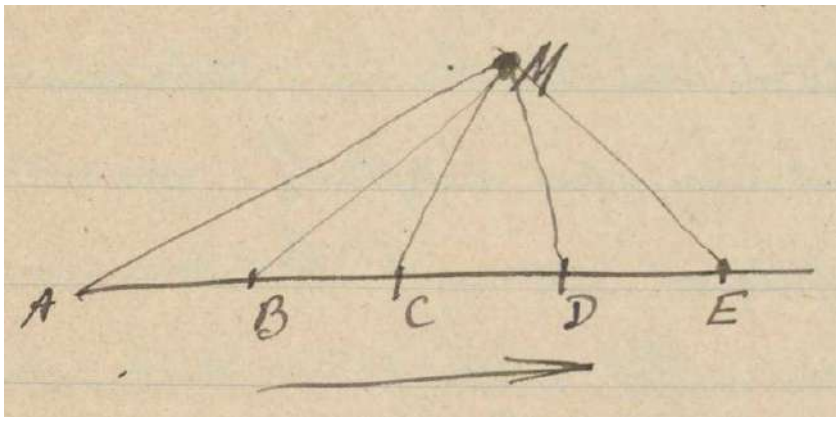
l'imitation des gouttelettes des araignées et alternativement grosses et petites »[92]. Ce canot n'est rien d'autre que l'embarcation dans laquelle monte l'équipe, car la toile réapparaît au moment où le canot sombre au terme de la navigation : « La navette de cuivre sertissant ses bulles d'air brillant et les mâchoires expirant le souffle de leur os simulèrent des pièces de monnaie plongeantes ou le nid de l'argyronète »[93]. Le fait que le nid-canot du héros soit recouvert de bulles indique que la navigation, une action dirigée par la volonté du héros, consiste à capter des images et à les rassembler au centre. Dans *L'Amour absolu*, on retrouve toujours la métaphore de l'araignée, lorsque le héros médite sur le droit du mensonge que son œuvre exprime : « Quand il [le héros] leur [à des êtres différents] ment à tous ensemble, comme l'épeire-diadème s'écarte à la fois de toute la circonférence de sa toile, il réintègre son centre »[94]. Terme composé des mots επι (*èpi*, au-dessus) et ειρω (*èro*, fil, tissage), l'épeire-diadème est une espèce d'araignée. Cette araignée est une métaphore de la volonté de l'écrivain qui « tisse » son œuvre en rassemblant des éléments psychiques.

L'araignée au centre de la toile prend la forme du regard du héros depuis le sommet d'un cercle. La vue, à partir d'une hauteur, a un rapport avec une idée exprimée par Edgar Allan Poe. Dans l'essai *Eureka,* l'écrivain s'imagine, pour concevoir la singularité de l'univers, un esprit qui contemple tous les objets existants dans l'univers à partir d'une hauteur, le sommet de l'Etna : « […] je me propose d'embrasser l'Univers dans un seul coup d'œil, de telle sorte que l'esprit puisse en recevoir et en percevoir une impression condensée, comme d'un simple individu »[95]. Jarry emploie les termes de « simplicité condensée » pour qualifier l'œuvre unique. La simplification et la condensation, ces deux processus proviennent, sans doute, de l'idée de Poe exprimée dans ce passage. Chez Jarry, le héros regarde d'en haut les grains à la surface d'un liquide. Son champ visuel se dessine de manière circulaire, car il est au-dessus de la mer de sable dans une immense ampoule du sablier. Dans « Les prolégomènes de Haldernablou » par exemple, le héros regarde d'en haut des images qui se déroulent à la surface d'un liquide : « de 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

92 OCIII, p. 65.
93 OCIII, p. 184.
94 OCIII, p.539.
95 Edgar Allan Poe, *Eureka* dans *Contes – Essais – Poèmes*, traductions de Baudelaire et de Mallarmé, complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, édition établie par Claude Richard, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1112.

pierre qu'on jette à travers l'infini liquide »[96]. L'eau traduit le temps du passé. D'en haut, le héros contemple tous les moments du passé qui défilent sous ses yeux. À partir de ce point suprême, tous les éléments psychiques seraient simultanément perceptibles[97]. La position que prennent les héros est donc transcendante et intemporelle vis-à-vis du temps qui passe.

Comme le fait remarquer Julien Schuh[98], une telle position est comparable à l'intuition néo-platonicienne que Bergson explique à propos de la mémoire : « Au-dessus de la perception, de la mémoire et de la prévision, processus qui se déploie dans le temps, il y aurait l'intuition, la contemplation du pur esprit, qui aperçoit tout d'un coup et comme dans une aperception indivisible, présent, passé et avenir »[99]. À ce sujet, voyons le dessin que Jarry laissa dans un cahier de cours (voir la figure ci-dessous)[100]. Le point M désigne la position intuitive depuis laquelle l'esprit contemple tous les moments A, B, C, D, E qui passent successivement dans le cours de la durée. Ce dessin traduit exactement la position du héros qui regarde les grains flotter à la surface d'un fleuve.



Le regard du héros prend la forme d'une épingle avec laquelle il fixe un papillon, ou précisément, son écaille qui renvoie à une image. Dans « Filiger », l'exécution d'un tableau se traduit par la fixation d'un papillon avec une épingle sur le liège. Comme nous l'avons vu, dans le tableau auquel l'écrivain fait allusion, les yeux et le nez des personnages composent la forme d'un papillon dessiné en face. En calquant ces métaphores, il découvre un papillon épinglé dans le tableau de Filiger : « 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

96 OCII, p. 126.
97 Henri Béhar, « L'écriture du rêve dans *Les Jours et les Nuits* », dans *Alfred Jarry, colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, sous la direction d'Henri Bordillon, Pierre Belfond, 1985, p. 141.
98 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit*., p. 217.
99 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 138.
100 *Ibid*., p. 137.

faces du phare tournant »[101]. Si le peintre « pique » le papillon, c'est pour créer la beauté en immobilisant les images : « je les [ces lépidoptères] trouverais bien plus beaux crucifiés – et qui sait ? ils portent tous tout le crucifiement au cœur de leur face immortellement immobile »[102]. De la même manière que l'épinglage du papillon, le « crucifiement » renvoie à l'action de fixer un papillon à la croix qui se trouve au milieu de la face des personnages, figurée par les yeux et le nez. Comme celles des papillons immobilisés sur une plaque de liège par des épingles, les couleurs sont « suppliciées » par le pinceau sur la toile.

Dans *Les Jours et les Nuits*, l'épingle prend la forme d'un fil qui relie la tête volante du héros à son cou. Instrument composé d'une boule à sa tête et d'une aiguille, l'épingle fait allusion à la tête volante du héros reliée par un fil. Le détachement du corps confère au héros la position idéale pour regarder d'en haut. Dans la scène d'une promenade avec Valens, l'âme du héros flotte au ciel, qui est reliée par un fil à son corps astral :

> « Mon frère, dit-il [Sengle] à Valens, ne me touche pas, car le fil s'interrompra aux arbres, comme lorsqu'on court avec le cerf-volant sous les poteaux du télégraphe ; et il me semble que si cela arrivait, je mourrais. »
>
> 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[103].

La sortie du corps astral est empruntée à une idée occulte. Selon Stanislas de Guaita, lorsque le corps astral sort de l'organisme physique, il y est lié par un fil d'une exquise ténuité, qui est la chaîne sympathique. Exactement comme la parole de Sengle, lorsque la chaîne est rompu, cela provoque immédiatement la mort[104]. Jarry transforme le corps astral et le corps

---

101 OCI, p. 459.
102 OCI, p. 460.
103 OCII, p. 640.
104 « Ce cordon ombilical est le seul lien qui rattache encore à sa matrice objective l'âme humaine. En resserrant soudain la chaîne, le corps fluidique peut réintégrer le corps matériel ; mais si la chaîne vient à se rompre, la mort arrive instantanée, foudroyante, comme à la suite d'une rupture d'anévrisme ». Stanislas de Guaita, *Essais de sciences maudites,* t. II, livre II, *La Clef de la magie noire* [1897], Henri Durville, 1920, p. 185. Une explication similaire se trouve également chez Éliphas Lévi. Voir Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la*

physique reliés par la chaîne sympathique en la tête et le corps du peuple étranger, rattachés par un cordon. Selon la remarque de Julien Schuh[105], Jarry emprunte l'image du peuple fabuleux à un article du *Magazine pittoresque* qu'il a lu. Selon cet article, il y aurait eu, en Chine, des hommes à la tête volante. Lors de la chasse, ils lancent leur tête reliée au cou par le fil. Si ce dernier se casse lors d'un ouragan pendant le voyage de la tête, celle-ci s'envole outre-mer (voir l'image ci-dessous)[106]. Dans le roman de Jarry, une fois le cordon rompu, la tête s'envole outre-mer, ce qui signifie que le corps astral se trouve dans la mer et, l'âme, dans le ciel. L'âme qui s'envole en hauteur renvoie à la tête qui regarde les images d'en haut.

Ces images réapparaissent lorsque le héros se propose de réaliser son idéal. Dans la dernière scène du roman, le héros regarde une statue de la tête de son amoureux imaginaire qui renvoie à l'œuvre rêvée. Alors, l'objet se transforme en un papillon qui tente de sucer et de fixer le héros par sa bouche en forme d'épingle :

> Quand Valens était présent tout entier dans la chambre, son âme était un grand papillon brun-bleu, les ailes plus élevées vers les coins extérieurs, qui palpitait du vol couplé de ses sourcils et de ses cils, découvrant et recouvrant la miraculeuse ocellure de ses yeux qui étaient deux mares noires. […].

---

haute magie [1854-1856], dans *Secrets de la magie*, édition établie et présentée par Francis Lacassin, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p.122.

105 Julien Schuh, « Jarry et *Le Magasin pittoresque*, une érudition familière », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 123-124, p. 104.

106 « Peuples et personnages fabuleux selon les Chinois », *Le Magazine pittoresque,* 1858, 26e année, p. 96.

> Une boucle était restée sertie dans le plâtre d'un côté du front ; sous la caresse de Sengle, le papillon merveilleux déroula vers lui sa spiritrompe qui était une plume sombre frisée, comme les vieux arbres de la première désertion rêvée ; et, vivant, il la recroquevilla comme on plie l'index pour faire signe qu'on vienne[107].

La boucle au front de la statue est une autre forme de la bouche du papillon, qui représenterait la chaîne sympathique. À la différence de la théorie occultiste, cet objet relie Sengle à Valens, c'est-à-dire le corps astral à l'âme. Rappelons que, dans le passage de la marche sous les arbres, le fil rattache deux cerfs-volants qui représentent le corps astral et l'âme. La bouche de l'insecte traduit l'épingle avec laquelle l'écrivain fixe les images hallucinatoires pour que le corps astral atteigne le champ de l'âme.

Dans *L'Amour absolu* également, Jarry reprend la métaphore du vol de la tête et celle de l'épinglage du papillon qui renvoient à l'action de fixer les images par la volonté de l'écrivain. Le héros a le pouvoir de « posséder » la volonté d'un rêveur : « L'homme possédé par nous a la science infuse et est souverainement fort. / C'est-à-dire qu'il possède d'autrui toutes les volontés, même de l'inanimé »[108]. Son pouvoir lui permet de diriger la volonté d'autrui. L'objectif de l'exercice de la volonté est de donner l'ordre à Miriam hypnotisée[109] : « 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 DIEU »[110]. Miriam est donc l'instrument de la volonté du héros.

L'objectif de l'exercice de sa volonté est de fixer les images. Il prend la forme du vol de la tête et de l'épinglage d'un papillon. À la différence de la peur du héros des *Jours et* [*des*] *Nuits,* le héros de *L'Amour absolu* attend « l'heure sidérale que sa tête s'en aille »[111] pour regarder d'en haut et fixer les images. Le vol de sa tête prend, cette fois aussi, la forme de l'épingle avec laquelle le héros fixe un papillon. L'occasion lui en est donnée lorsqu'il aperçoit Varia, sa mère adoptive, dans la « cahutte de douanier ». Alors que Varia menace de

---

107 OCII, p. 740.
108 OCIII, p.495.
109 Le sujet hypnotisé est « le jouet d'une volonté étrangère » selon Alfred Maury. Voir Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent,* suivies de *recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, *op. cit*., p. 268.
110 OCIII, p. 499.
111 OCIII, p. 492.

le tuer à coups d'épée, il l'hypnotise pour produire une image hypnotique ou onirique. Pour la fixer, les draps sur lesquels le héros et Varia étaient couchés se transforment en liège, et l'épée se transforme en épingle : « Il [le Khandjar, une sorte d'épée] s'enfonce entre le bras et le sein gauche d'Emmanuel, dans le drap pareil au papier liégé des vitrines des autres scarabées, jusqu'à la garde. / Alors Emmanuel glisse du lit, et debout, accoudé au chevet, regarde l'agonie sur épingle »[112]. En raison de ces transformations, lorsque le héros évoque Miriam, la personnalité hypnotique de Varia, elle apparaît comme un papillon épinglé :

> C'est ainsi que du notaire endormi, Monsieur Dieu avait tiré Miriam.
>
> Ils revécurent les Mages et la crèche, jusqu'à ce qu'il la 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 ![113].

« L'index entre les sourcils », qui indique le geste du magnétiseur de réveiller l'hypnotisé, est assimilé à l'épingle avec laquelle le héros fixe le papillon.

Ainsi, l'écrivain cache sa volonté sous le voile de l'intelligence. La métaphore de la volonté qui effectue la convergence des images mentales vers un centre est omniprésente dans les écrits de Jarry des années 1890.

La pataphysique

Nous avons observé que les métaphores qui traduisent le principe aléatoire et celles qui traduisent le principe intellectuel coexistent toujours – quoique la fréquence de chacune varie – dans les écrits de Jarry au cours des années 1890. Cela indique que sa poétique réside dans l'agencement de ces deux principes. En effet, ces derniers se retrouvent exactement dans la fonction de la pataphysique. Abordons les principes de cette fameuse « science ».

La pataphysique est une forme de poétique que Jarry conçut à l'image de la science. Le terme « pataphysique » est présent dans ses écrits des années 1893-1898, tandis qu'après 1900,

112 OCIII, p. 531.
113 OCIII, p. 532-533.

il disparaîtra quasi complètement[114]. La pataphysique est donc une poétique propre à l'époque que nous étudions. À cette époque, des écrivains proches du symbolisme réfléchissaient à la possibilité d'un nouveau principe de la littérature, à travers la science. Paul Valéry, par exemple, dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), songe à une base commune à la science et aux arts[115], à savoir un esprit méthodique. À la différence de Valéry, Marcel Schwob, dans la préface du *Cœur double* (1891), compare les principes de l'art et celui de la science afin de souligner la différence qui les sépare.

On peut considérer la pataphysique comme une synthèse de la science et de la métaphysique. Selon Jarry, elle se définit comme « la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique »[116]. La relation qu'entretient la pataphysique avec la science et avec la métaphysique suggère que sa poétique emprunte leur principe. Quel serait donc ce principe que la pataphysique doit à la science ?[117] D'après la définition donnée par l'écrivain, il s'agit de la recherche des lois :

> […] [L]a pataphysique sera la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. 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[118].

Ces termes font allusion au concept de la science énoncé par Aristote. Selon le philosophe grec, « il n'y a de science que du général »[119], car « la νοησις [*noèsis*, l'intuition] ramène les faits à leur principe, et le particulier au général »[120]. L'objectif de la science est donc de rattacher les faits particuliers à leur principe général. Se proposant comme une

114 Henri Bordillon, « préface ». Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. XIX-XX.
115 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 122.
116 OCIII, p. 74.
117 Il est inexact que la pataphysique soit le contraire de la science positive comme le souligne Laurent Muhleisen. Voir Laurent Muhleisen, « Le cas Jarry », dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, « Alfred Jarry », 2009, p. 11.
118 OCIII, p. 74.
119 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 105.
120 *Ibid.*, p. 107.

« science », la pataphysique partage cet objectif, c'est-à-dire qu'elle recherche les lois ou le général dans les faits particuliers.

Dans la science, la recherche du général se fait par l'induction[121]. Or, pour Jarry, l'induction est irrémédiablement incertaine, impossible même, car la loi raisonnée à l'aide de cette démarche ne correspond qu'aux faits qui se produisent « le plus souvent ». Toutes les lois ne sont donc, au fond, que l'énumération de faits exceptionnels : « 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 »[122]. Par conséquent, il n'existe que des faits exceptionnels dans l'univers : « Faustroll définissait l'univers *ce qui est l'exception de soi* »[123]. D'habitude, la généralisation se fait par l'élimination des différences[124]. Chez Jarry, la généralisation se transforme en une simple énumération des différences, l'induction ne formule jamais de loi. Somme toute, l'induction, voire la science, ne fonctionne que comme une combinaison aléatoire dans la pataphysique.

Pour que le principe de la science n'*apparaisse* pas aléatoire, la pataphysique emprunte à la métaphysique un autre principe. C'est le principe de finalité. En s'appuyant sur Kant, Bergson le définit comme suit : « la finalité c'est l'idée du tout déterminant l'existence des parties »[125], la fin et la cause en même temps dans le maintien et le développement de l'être vivant. Ce principe est à la base de la connaissance métaphysique[126], mais aussi de la création de l'art[127]. Jarry nomme ce principe « synthèse », qui est par ailleurs un mot-clé de la littérature symboliste. De nombreux écrivains, tels que Marcel Schwob, Gustave Kahn, Remy de Gourmont, etc., l'emploient à leur manière[128], ce qui donne à ce terme une signification très floue. Jarry, lui aussi, emploie parfois ce mot, sans pour autant éclairer sa signification. Nous avons cité un passage des *Jours et* [*des*] *Nuits* où il critique le savant pour son analyse et

---

121 *Ibid*., p. 108.
122 OCIII, p, 74.
123 OCIII, p. 185.
124 « Pas de généralisation possible sans l'élimination des différences individuelles ». Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 181.
125 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit*., p. 67.
126 « [P]our la connaissance métaphys[ique], qui veut pénétrer la nature, le principe de finalité est le seul qui puisse lui servir » ». *Ibid*., p. 70.
127 *Ibid*., p. 67.
128 Julien Schuh, « L'œuvre selon Jarry : synthèse, linéament, événement », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 107-108. p. 44.

son manque de la synthèse (« [i]l [le savant] omet toujours le principe de synthèse […] »)[129]. La synthèse, pour Jarry, est donc probablement une autre forme du principe de finalité. Quel est le rôle essentiel du principe de finalité ? Faire converger des éléments vers un centre : « Le principe de finalité implique le maintien. L'organisation d'éléments autour d'un centre commun »[130]. C'est exactement ce qui se passe par l'effet de la volonté dans les éléments psychiques. La volonté et le principe de finalité font donc le même travail. Nous concluons qu'en empruntant le principe à la science et à la métaphysique, la pataphysique synthétise l'association des idées et de la volonté, autrement dit, le principe aléatoire et le principe intellectuel. Cette nature synthétique de la pataphysique permet à l'écrivain de *justifier* ses écrits. Parce que, même s'il écrit une œuvre sans règle, l'écrivain peut revendiquer, en vertu de la pataphysique, qu'il l'a composée selon une certaine règle inconnue au lecteur.

On peut considérer la pataphysique comme une synthèse de l'imagination passive et de l'imagination active. Selon Bergson, l'imagination se divise en deux formes : passive et active. La première réside dans l'attraction entre les images par une cause extérieure : « Nous dirons que l'imagination est passive […] toutes les fois que les images combinées obéissent à l'attraction d'une cause extérieure qui, en même temps qu'elle les attire à elle, les attire aussi les unes vers les autres […] »[131]. L'imagination passive où les images se combinent hors des causes intérieures ressemble beaucoup à l'association des idées. À l'opposé de l'imagination passive, l'imagination active réside dans le groupement des images par une cause intérieure : « ce qui caractérise cette imagination [l'imagination active] c'est que les images groupées ici se groupent sous l'influence d'une cause intérieure profonde, qui est soit le sentiment intense soit la passion soit la volonté »[132]. Le groupement des éléments se fait par des causes intérieures telles que la volonté. La pataphysique, qui synthétise l'association aléatoire des images et la convergence des images par la volonté, synthétise donc en même temps l'imagination passive et l'imagination active.

L'oscillation entre les deux principes

---

129 OCII, p. 692.
130 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 61.
131 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit.*, p. 156.
132 *Ibid.*, p. 159.

Comme la pataphysique, la poétique de Jarry réside dans la combinaison, ou plutôt dans l'oscillation entre les deux principes contraires de la création, qui sont le contingent et le nécessaire, le particulier et le général, l'arbitraire et la volonté. L'oscillation entre ces deux extrêmes se manifeste par l'évolution de l'attitude de l'écrivain vis-à-vis du hasard.

Dans ses premiers écrits, se montrant intellectualiste, l'écrivain rejette l'œuvre composée d'une manière involontaire et inintellectuelle. Comme le fait remarquer Yosuké Goda[133], c'est pour cette raison précise que Jarry abandonna le texte [« Le Temps vanne mes Heures... »] où un principe arbitraire régit la composition de l'œuvre littéraire. Cependant, ce rejet n'est qu'une apparence. Comme nous l'avons vu, Jarry emploie des métaphores qui renvoient à l'association des idées, telles que le vent ou le ricochet. On peut dire qu'elles n'ont qu'une signification secondaire à l'égard du principe de la composition. Toutefois, le rôle du hasard s'impose de plus en plus, notamment dans les œuvres des années 1898-1899, comme le souligne Julien Schuh[134]. Le comportement capricieux des héros détermine très souvent le déroulement même de l'histoire. Cela suggère l'ambition de l'écrivain de maîtriser le hasard pour en faire un véritable principe de composition. Plus haut, nous avons analysé la métaphore de la pêche. Cette activité n'est pas complètement régie par des conditions aléatoires, car la volonté du pêcheur intervient, quoiqu'indirectement. On peut donc comprendre la pêche comme une association aléatoire et *provoquée intentionnellement*. Autrement dit, il se propose d'intégrer le hasard dans une écriture consciente. L'écrivain croit, sans doute, qu'une œuvre devient vraiment géniale quand il parvient à maîtriser le hasard[135].

Dans cette évolution, on peut voir son désir de relâcher, d'une manière singulière, le contrôle de l'écriture par l'intelligence. Selon Pierre Citti, au cours des années 1890, certains écrivains symbolistes accordent davantage d'importance, au lieu de l'intelligence qui s'imposait jusqu'alors, aux figures qui s'y opposent, telles que le primitif, l'instinct ou encore l'inconscient[136]. Cependant, il n'est pas tout à fait exact que Jarry abandonne, après *Faustroll*, un modèle clos de l'œuvre, le principe intellectuel, au profit d'un modèle basé sur le principe

133 Yosuké Goda, « Comment utilise-t-on un effet du hasard ? Le principe mécanique du clinamen chez Alfred Jarry », art. cit., p. 41.

134 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 368.

135 Selon Henri Joly, « [l]e hasard existe donc, mais dans les événements et dans les choses, non dans les combinaisons de celui qui sait les diriger. Plus un homme est grand, plus il arrive à lui faire étroitement sa part, et mieux il se met en état de le neutraliser quand il se heurte contre lui. Telle est bien la loi du génie ». Henri Joly, *Psychologie des grands hommes*, *op. cit.*, p. 185.

136 Pierre Citti, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraire », 2000, p. 49.

de l'aléatoire, comme le soutiennent certains chercheurs[137]. En effet, n'oublions pas qu'à côté des métaphores qui renvoient au principe aléatoire, l'écrivain s'exprime aussi par des figures de style qui expriment la volonté, telles que l'araignée dans *Faustroll* ou l'épingle dans *L'Amour absolu*. Malgré tout, l'évolution de sa poétique reflète certainement le déclin de la primauté de l'intelligence.

Une telle oscillation de sa poétique est figurée par un mouvement centripète et centrifuge[138]. Il s'agit de la diastole et de la systole, c'est-à-dire la diffusion et la contraction d'un cœur. La métaphore des mouvements de l'organe est empruntée à Marcel Schwob. Dans la préface du *Cœur double*, ce dernier définit l'homme comme double, divisé en deux sentiments, la terreur, qui tend à l'intérieur et la pitié, vers l'extérieur. Ces émotions sont traduites par les mouvements du cœur : « Les émotions ne sont pas continues ; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement »[139].

Chez Jarry, la diastole, un relâchement des éléments, renvoie à la vision initiale ou au principe aléatoire tandis que la systole, une concentration des éléments, renvoie au principe intellectuel. Ceux-là sont en même temps opposés et unis, ainsi que nécessaires réciproquement. C'est ce que le héros manifeste au Christ, son adversaire dans l'« Acte prologal » de *César-Antechrist* :

> La mort est le saisissement concentré de la Pensée ; […] sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. […] Christ qui vins avant moi, je te contredis comme le retour du pendule en efface l'aller. Diastole et systole, nous sommes notre Repos[140].

---

137 Patrick Besnier, « Introduction » de *Faustroll* dans *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 478 ; Yosuké Goda, « L'évolution des modèles de la Machine à Décerveler chez Alfred Jarry », art. cit., p. 117.

138 La métaphore de ces mouvements est présente chez Albert Aurier pour exprimer les deux sortes de la généralisation du moi. L'écrivain les explique dans une note inédite : « Composer un poème signifie : / Exprimer dans un langage spécial les ultimes généralisations du moi. / Or ces généralisations sont de deux sortes. / (*a*) généralisations centripètes (idées générales se rapprochant des psychies attribuées au moi : conscience, etc.) / (*b*) généralisations centrifuges (idées générales se rapprochant à des psychies considérées comme non-moi : métaphysique ; esthétique ; moral, etc.) ». Albert Aurier, « Notes pour la préface de mon volume de vers », citées dans la notice d'*Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893, p. XV.

139 Marcel Schwob, « Préface » du *Cœur double* [1891], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 51.

140 OCII, p. 190-191.

César-Antechrist, qui symbolise la concentration des images, et le Christ, qui symbolise leur diffusion, composent tous deux le mouvement de pendule et le battement du cœur. Ces mouvements sont indissociables, car le repos de l'un des deux entraîne la mort. Une œuvre selon Jarry oscille essentiellement entre les deux extrêmes. Dans *Les Jours et les Nuits*, en employant les mêmes métaphores que *César-Antechrist*, l'écrivain souligne qu'il faut atteindre réciproquement les deux extrêmes pour que la vie « soit », c'est-à-dire afin que la vie se transforme en œuvre :

> Et il pensait surtout […] qu'on ne s'apercevrait pas du tout qu'elle [la vie] 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[141].

Si la synthèse des contraires est l'essentiel de la création d'une œuvre, cela signifie que, pour l'écrivain, la création d'une œuvre doit osciller entre les deux extrêmes.

L'analyse de ce chapitre nous a permis de comprendre qu'il y a deux principes complètement opposés dans la composition, chez Jarry. L'un réside dans l'action de relier des images d'une manière involontaire et aléatoire, tandis que l'autre réside dans leur composition d'une façon intelligente et volontaire. Le premier principe est assuré par l'association des idées. Ce concept est modélisé par le *clinamen*, qui produit la métaphore du vent, du ricochet ou encore de l'errance du héros. À l'inverse, le second principe est imagé par l'épingle, le nid circulaire d'araignée ou le regard d'en haut du héros. On remarque l'évolution de la poétique de l'écrivain vis-à-vis du hasard : au début des années 1890, se montrant intellectualiste, Jarry revendique le principe intelligent dans sa création. À la différence de cette époque, il admet progressivement le principe aléatoire, tout en gardant le principe intelligent, à la fin des années 1890. De cette évolution découle la nature ambiguë de la pataphysique. En résumé, le principe de composition chez l'écrivain consiste dans l'oscillation entre le principe aléatoire et le principe volontaire.

141 OCII, p. 690.

La réalisation de l'œuvre idéale ou la sublimation de l'écrivain

La troisième partie sera consacrée à l'analyse des conséquences de la composition des images, c'est-à-dire le succès et l'échec de la création de l'œuvre. L'œuvre n'est pas un simple résultat de la création, elle est destinée à exprimer une totalité, un monde ou encore l'idéal depuis l'âge romantique. L'imagination est donc la seule faculté « capable de nous ménager l'accès à un monde plus vrai, même s'il n'existe pas et peut-être justement parce qu'il n'existe pas »[1]. Alors, reste à savoir si ce monde « plus vrai » est bien basé sur un fondement solide. Chez les symbolistes, la création littéraire revient à évoquer un lieu artificiel, car, ils considèrent la création comme une « tentative de réparation, de restauration de la nature » par l'artifice[2]. Ils se demandent s'il est possible de reconstruire une unité à partir de fragment. D'où s'impose la solidité ou la stabilité de l'œuvre artificielle, pour qu'elle puisse représenter un monde contre-nature.

L'œuvre selon Jarry est faite de matériaux et de principes qui lui sont propres ; elle doit exprimer des qualités rêvées, un nouveau monde, idéal et parfait. L'écrivain cherche la représentation d'une œuvre parfaite. Les qualités qu'elle doit exprimer sont tellement exigeantes qu'il est à peine possible de les suggérer, ou de les représenter par la métaphore. Si l'écrivain réussissait à créer une œuvre idéale, il égalerait Dieu, et son œuvre serait l'égale de la création divine, c'est-à-dire le monde. Dans la dernière étape du schéma ascendant, l'œuvre idéale selon l'écrivain est traduite par les sphères ou les cercles en hauteur, métaphores issues de l'ampoule supérieure, remplie du sable de l'ampoule inférieure.

Le second schéma descendant – L'échec de la création

Malgré la diversification des moyens, la création chez les écrivains symbolistes rencontre de nombreuses difficultés. Coupée de la nature, l'œuvre selon eux ne se base que sur le néant, le vide. Par conséquent, elle risque de se décomposer, de s'émietter tout le temps. « Ils découvrent qu'on ne peut vivre longtemps à rebours de la nature, ils découvrent au bout

1 Bernard Lacorre, *L'Imagination le jugement l'idée*, *op. cit.*, p. 27.
2 Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit.*, p. 150.

de leur quête le néant de l'âme »[3]. Bien conscients de la présence du néant, les écrivains symbolistes expriment parfois le sentiment de la dissolution de leur moi ou de leur œuvre.

Chez Jarry également, la création rencontre toujours des difficultés insolubles. Par conséquent, elle finit toujours par l'échec et son œuvre se décompose dès le moment de sa réalisation ; quant à l'écrivain, il éprouve la dissolution de son moi. L'échec de la création se traduit par le second schéma descendant : une fois le sablier renversé, les grains de sable recommencent à découler de l'ampoule supérieure. Ce schéma est la matrice de diverses métaphores, telles que la chute du héros, la transformation du héros en matière noire ou en particules, ou encore l'émiettement de l'objet de l'amour du héros.

3 *Ibid*., p. 229.

CHAPITRE 7 – L'œuvre

Dans ce chapitre, nous envisagerons d'abord les propriétés et les métaphores de l'œuvre idéale selon Jarry. Dans le schéma ascendant, l'œuvre idéale est métaphorisée par l'ampoule supérieure du sablier, une sphère recomposée par les grains de sable, de laquelle découle une série de métaphores. Ensuite, nous réfléchirons aux modèles de l'œuvre idéale : l'écrivain conçoit l'œuvre littéraire à partir de l'image de certains arts visuels. Enfin, nous analyserons comment la création de l'œuvre idéale par le héros est décrite dans certaines de ses œuvres. On y verra que l'écrivain tisse, tout au long de l'intrigue de ses textes, des métaphores qui renvoient aux propriétés de l'œuvre idéale.

La recherche des propriétés de l'œuvre chez Jarry reflète sans doute un besoin ontologique chez les écrivains symbolistes. Selon Sandrine Schiano-Bennis, ils cherchent « le même sous le divers, l'un sous le multiple, l'unité derrière la diversité »[1] dans l'œuvre littéraire, afin de former un autre univers, ou plutôt de reconstruire l'univers tout entier. D'où résultent les propriétés souvent contradictoires et complexes qu'ils se proposent d'attribuer à leur œuvre. Selon Jarry, quelle est la propriété que devrait donc manifester l'œuvre idéale ?

La totalité et la multiplicité unifiée traduites par le cercle et la sphère

Comme l'œuvre idéale selon Jarry est une synthèse des éléments extraits du monde, elle représente un monde nouveau et entier. Cette idée, il la doit à Mallarmé. Dans un entretien avec Jules Huret sur l'évolution littéraire (1891), le poète affirme qu'un beau livre exprime la totalité du monde : « le monde est fait pour aboutir à un beau livre »[2]. En reprenant cette formule dans un essai intitulé « Le livre, instrument spirituel » (1895), il explique que la totalité du livre provient du fait qu'il est un « pur ensemble […] des relations entre tout »[3]. L'œuvre parfaite est un microcosme qui fonctionne comme un monde à elle seule.

Chez Jarry, à l'idée mallarméenne s'ajoute l'ambition cartésienne de reconstruire la réalité. Par le doute méthodique, Descartes est en effet parvenu à des idées simples, claires et distinctes, les plus aisées à connaître. En les combinant les unes aux autres, il a cru en la

1 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 127-128.
2 Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 702.
3 Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *ibid.*, p. 224.

possibilité d'une science unique, réalisée par la déduction mathématique, qui serait à même d'expliquer l'ensemble de l'univers avec une certitude absolue : « Alors l'esprit se retrouverait lui-même d[an]s les choses ; il reconstruirait par la pensée l'univers t[ou]t entier […] »[4]. Tout comme le philosophe du *Discours de la méthode*, Jarry commence sa création par des images-mots, seuls éléments qui soient perceptibles et certains. Puis, en les composant, il entreprend de recréer un univers tout entier. La totalité de l'œuvre idéale est représentée par le cercle et la sphère en raison de leurs spécificités géométriques. Ces formes se dessinent par les deux points les plus éloignés l'un de l'autre, au centre et à sa périphérie, qui renvoient aux deux parties les plus distantes de l'univers littéraire de l'écrivain. Elles représentent ainsi une œuvre qui se veut dotée d'une portée maximale. Contrairement à l'opinion de Linda Klieger Stillman[5], ces métaphores nous amènent à penser que le concept du Grand Œuvre, tel que l'on peut l'observer chez Mallarmé, est bien présent chez Jarry.

Dans « Linteau », l'auteur emploie la métaphore d'un compas pour suggérer la forme circulaire qui représente la totalité de l'œuvre idéale : « il lui [à l'auteur] 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 »[6]. Certains chercheurs comprennent ces « jalons » comme une méthode littéraire qui servirait à relier des mots a priori sans lien entre eux, dans le but d'associer leurs différentes significations[7]. À notre avis, associés à l'image du compas, « les jalons » signifient plutôt le point central et le point périphérique d'un cercle que dessine le compas. C'est à l'aide du compas que l'œuvre unique représente « la constance du rapport »[8]. Selon Hélène Védrine, cette « constance du rapport » peut signifier le cercle, car, dans cette forme, la distance entre le centre et la périphérie est constante[9]. En raison de cette particularité, l'écrivain affirme que « la constance du rapport précité lui [à l'auteur] est jalon pour retrouver TOUT »[10]. Jarry exprime cette idée dans une lettre à Édouard Julia, le 8

---

4 Voir Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 140-142.
5 Linda Klieger Stillman, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 83.
6 OCII, p. 45.
7 Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 344 ; Yosuké Goda, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, *op. cit.*, p. 100-101.
8 Jarry écrit : « en celle-ci [l'œuvre unique], l*e rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant* », OCII, p. 44.
9 Hélène Védrine, « "Il est stupide de commenter soi-même l'œuvre écrite […], car il n'y a qu'à regarder et c'est écrit dessus" : pour une lecture matérielle et visuelle des *Minutes de Sable Mémorial* par Alfred Jarry », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], Seminalio di filologia francese, Rome, nº 8, 2018, p. 19.
10 OCII, p, 45. Dans *Faustroll* également, il emploie la presque même expression : « on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout ». OCIII, p. 185.

septembre 1894 : « je crois qu'avec deux jalons on reconstitue tout ce qui est »[11]. Cela veut dire qu'un point périphérique et le point central d'un cercle suffisent à reconstruire tout le reste de la forme, autrement dit, seuls deux éléments suffiraient à retrouver la totalité d'une œuvre.

Quant à la sphère chez Jarry, elle traduit non seulement la totalité, mais aussi l'unité des éléments de l'œuvre idéale. Cette dernière manifeste une nature contradictoire, car elle doit être complexe du fait de ses éléments multiples, et en même temps, simple par son unité. L'idée de la nature contradictoire de l'œuvre idéale vient de Remy de Gourmont. Dans *L'Idéalisme*, ce dernier réfléchit aux propriétés auxquelles devrait tendre une œuvre symboliste. Selon lui, le caractère symboliste d'un texte apparaît d'une façon contradictoire : « [s]ans doute, il apparaît, en un certain sens, comme un retour à la simplicité et à la clarté, — mais il demande de tels effets au complexe et à l'obscur, au Moi où toutes les idées s'enchevêtrent, où toutes les lumières concourent à ne donner que de la nuit »[12]. L'œuvre symboliste devrait donc être contradictoire, d'une nature simple et claire, mais, en même temps, complexe et obscure.

Pour Jarry, la sphère traduit parfaitement la nature contradictoire de l'œuvre idéale, en raison de sa particularité géométrique, selon la théorie du « Dr Misès », pseudonyme de Gustav Theodor Fechner, psychologue allemand. Jarry le cite pour expliquer la particularité de la sphéricité d'Ubu :

> Le swedenborgien Dr 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[13].

11 Lettre à Édouard Julia, datée du 8 septembre 1894, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1309.
12 Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 235-236.
13 OCII, p. 608-609.

Selon le Dr. Misès, la sphère est à la fois rudimentaire et extrêmement complexe. En raison de cette particularité, la sphère est, pour Jarry, une métaphore adéquate de l'œuvre parfaite. Nous observerons que la sphère chez Jarry adopte diverses apparences, telles que l'aérostat, la boule de diamant ou encore la Terre. En réalité, la métaphore de la sphère fonctionne plutôt comme une *justification* de son œuvre, car, même si elle ne manifeste pas vraiment les propriétés qu'il recherche, la métaphore de la sphère fournit au lecteur une *image souhaitée*.

La spiritualité traduite par la hauteur

Pour Jarry, l'œuvre idéale doit exprimer la beauté ou la spiritualité. Dans ses textes, la spiritualité est représentée par la hauteur. Dans la littérature française, la hauteur ou le ciel métaphorise la région de l'âme, en particulier depuis le romantisme. Victor Hugo dans *Les contemplations* (1856), par exemple, décrit la création par la décroissance de la matière comme une élévation vers la lumière :

> Crois-tu, toi dont les sens d'en haut sont éclairés,
> Que la création qui, lente et par degrés,
> S'élève à la lumière, et, dans sa marche entière,
> Fait de plus de clarté luire moins de matière […] ?[14]

Dans sa vision d'un monde gnostique, la hauteur pleine de lumière est le domaine d'une création dématérialisée.

Comme nous l'avons constaté, chez Jarry la hauteur est le point suprême d'où il peut regarder simultanément les grains flottant à la surface des eaux et le ciel ou la hauteur qui renvoie à la spiritualité de l'œuvre idéale. La création d'une œuvre est traduite par l'acte de peser une boule à la balance et de la soulever. La balance, composée de deux parties symétriques et d'une partie en équilibre au milieu, n'est rien d'autre qu'une autre forme du sablier. L'acte de soulever la boule rappelle le mouvement du sablier car, une fois renversée, l'ampoule inférieure remonte. Ce déplacement renvoie à la transformation d'un amas informe de sable en une sphère parfaitement polie qui est l'œuvre idéale. Voyons-en deux exemples.

---

14 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes : poésie II*, *op. cit.*, p. 537.

Dans « Linteau », l'auteur demande au lecteur d'examiner les mots comme s'il pesait une boule de diamant sur une balance : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles »[15]. L'écrivain dépose son œuvre sur l'un des bras de la balance et le monde réel sur l'autre bras. Comme l'œuvre est immatérielle et que le monde est matériel, c'est l'œuvre qui s'élève par l'effet du balancier. Dans « Le Sablier », l'ampoule du sablier, qui laisse s'écouler du sable, prend la forme d'un aérostat qui vide le « lest ». Cette métaphore s'explique par la forme sphérique et creuse du ballon, similaire à un objet creux.

> Pends ton cœur, aérostat, aux
> Triples poteaux monumentaux.
> Que tout ton lest vidé ruisselle :
> Ton lourd fantôme est ta nacelle,
> Ancrant ses doigts estropiés
> Aux ongles nacrés de tes pieds[16].

Le sable remplissant l'ampoule adopte la forme du « lest » qui retient l'aérostat. Dans « Filiger », la « baudruche » de l'aérostat renvoie à la forme sphérique de l'embryon :

> L'être qui naît donne à son corps, germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il livre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. […] [A]yant 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[17].

La scissiparité exprime la multiplication de l'expérience, du matériel de la création. La dématérialisation des éléments de la création est traduite par le délestage, qui fait s'envoler l'aérostat-œuvre.

---

15 OCII, p. 46.
16 OCII, p. 198.
17 OCI, p. 458-459.

Dans les écrits de 1897 à 1899, la sphère s'agrandit pour prendre la forme de la Terre. Cet objet immense manifeste l'ambition de l'écrivain de reconstruire le monde ou d'en créer un nouveau. Dans un épisode des *Jours et* [*des*] *Nuits*, la vision du héros, posée sur un bras de la balance romaine[18] à l'image du diamant sur la balance, s'agrandit jusqu'à atteindre le macrocosme :

> […] [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 pêché 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[19].

Si sa vision s'agrandit par l'effet de la réflexion, c'est que la balance fonctionne, en réalité, comme un instrument optique comme le cinématographe. À travers la lentille intermédiaire, la vision émise par ses yeux s'agrandit et se projette sur un immense écran.
La balance qui propulse la boule vers le haut mime le geste du héros-écrivain qui la soulève. Pourquoi « soulève » -t-il une œuvre par l'effet de balancier, bien que l'œuvre soit immatérielle ? Parce qu'elle représente un nouveau monde, dont la lourde tâche est de sauver ou de remplacer l'ancien. Dans *Les Jours et les Nuits*, Sisyphe est une allégorie du héros-écrivain qui soulève une boule. Dans la mythologie grecque, Sisyphe est condamné par Zeus à faire rouler sans cesse un gros rocher vers le sommet d'une montagne. Chaque fois qu'il arrive au sommet, le rocher redescend aussitôt[20]. Comme dans la mythologie, le Sisyphe jarryque est condamné par l'« Éternel des armées » à faire rouler un rocher vers le sommet

18 C'est un instrument « qui consiste en un fléau divisé en deux bras inégaux ; l'objet à peser est attaché au plus court, tandis qu'un anneau mobile portant un poids glisse sur l'autre bras, jusqu'à ce qu'il s'arrête au point où il fait équilibre à l'objet à peser, et indique le poids de cet objet sur une échelle gravée sur le fléau ». « Romaine », dans Le *Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré, t. IV, *op. cit.*, p. 1749.
19 OCII, p. 690.
20 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 390.

d'une montagne. C'est une grosse boule de diamant qui lui sert de rocher ; toutefois, elle semble initialement être faite d'excrément, car Sisyphe est comparé à « un escarbot [qui] roule une merde »[21]. La forme du rocher est sphérique : « le rocher fatidique [est] raboteux de tant d'aspérités qu'on ne le pouvait mieux comparer qu'à une boule parfaitement polie »[22]. Ce rocher poli est une autre forme de la sphère du Dr Misès. Cinq ans plus tard, l'« Éternel des armées » retrouve, sur le sommet, la roche transformée en vrai diamant : « la sphère de diamant, qui était devenue un vrai diamant, brillait au soleil cervicalement sur la montagne […] »[23]. Par l'effet de la hauteur, l'agrégat de matière noire se transforme en un diamant, autrement dit, en une œuvre idéale.

Dans *L'Amour en visites*, l'acte de soulever la sphère correspond à l'acte de supporter la Terre, à l'image du châtiment infligé à Atlas. Dans la mythologie grecque, ce dernier est condamné par Zeus à supporter sur son dos la voûte du ciel et le poids du monde[24]. Dans le chapitre IX du roman, le héros médite : « Il est temps d'inventer de nouveaux rythmes »[25]. Alors il croit soulever le monde : « Je porte vraiment le monde sur mes épaules ! »[26]. Il manifeste son ambition en faisant allusion à une citation célèbre attribuée à Archimède qui a compris et maîtrisé le principe du levier : « Avec un vrai mensonge – qu'on m'en donne un ! – je soulèverai le monde »[27]. Le levier qui soulève le monde est une autre forme de balance avec laquelle l'écrivain pèse une œuvre.

Dans *L'Amour absolu* également, le héros supporte le monde à l'instar du Christ. Dans le chapitre XIV, il hypnotise Miriam et lui fait croire qu'elle est le vieillard de la mer, personnage des *Mille et une nuits*. Dans le conte arabe, le vieillard demande à Sindbad de se faire transporter pour traverser un ruisseau. Ayant accepté, Sindbad le porte sur ses épaules, mais le vieillard l'étouffe en serrant ses jambes autour du cou. Alors, Sindbad l'enivre avec du

---

21 OCII, p. 713. L'image du héros changé en escarbot qui roule une boule d'excrément est inspirée de la pièce de théâtre *Lilith* [1892] de Remy de Gourmont : « Satan s'est changé escarbot. Il s'amuse à rouler de petites boules d'excréments : He ! j'ai la forme et l'occupation d'un Dieu futur », *Lilith,* suivi de *Théodat*, Mercure de France, 1906, p. 89.
22 OCII, p. 712.
23 OCII, p. 714-715.
24 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit*., p. 81.
25 OCIII, p. 345.
26 *Ibid*.
27 OCIII, p. 346.

vin et parvient à s'en défaire[28]. Dans le roman, le vieillard est confondu avec saint Christophe. Selon la tradition chrétienne, un enfant demande à un Romain de grande taille, converti en chrétien, de lui faire traverser un fleuve. Il le charge sur ses épaules et commence la traversée, mais le poids de l'enfant s'alourdit considérablement. Après l'avoir déposé sur la berge à grand-peine, il lui demande son nom. Alors, l'enfant lui répond qu'il est le Christ, et qu'il est si lourd parce qu'il a créé le monde. Dans le roman de notre écrivain, le héros fait croire à Miriam qu'elle est le vieillard de la mer transporté par Sindbad, à l'instar de lui-même qui est le Christ transporté par saint Christophe : « Quand Christophe m'a transporté de l'autre côté du gué – il est vrai que moi je portais le monde et qu'ainsi je ne saurai jamais nager, parce que je pèse très lourd, – il s'appuyait sur un grand arbre »[29]. Ainsi, le héros-écrivain soulève le monde à l'instar du Christ et de Sindbad.

L'intelligence et l'artificialité traduites par les lumières nocturnes et artificielles

L'œuvre selon Jarry résulte de la destruction de l'ordre naturel et de la composition en suivant un principe intellectuel, sa caractéristique essentielle étant l'intelligence et l'artificialité. Cette idée rejoint celle de la supériorité de l'artificiel sur la nature, formulée en ces termes par Baudelaire : « la vertu est […] *artificielle* […], le bien est toujours le produit de l'art », non pas celui de la nature qui n'enseigne rien de la beauté[30]. Un bon nombre d'écrivains de la fin de siècle reprendront son idée. Selon Gérard Peylet, leur ambition est d'« essayer de la [la nature] reconstruire à leur façon, en réparant ses défauts naturels à l'aide de l'artifice »[31]. L'un deux, Rachilde, par exemple, laisse un des personnages des *Hors nature* illustrer l'idée de la recréation de la nature à partir de l'artifice : « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui la peut changer selon ses visions, la rendre l'artifice »[32].

La nature intelligente et artificielle de l'œuvre idéale se traduit par des lumières nocturnes – la lune, en particulier – et artificielles. Déjà, en déniant la nature, Jules Laforgue

---

28 « Cinquième voyage de Sindbad le marin », dans *Les Mille et Une Nuits*, *contes arabes*, t. I, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, dossier par Jean-Paul Sermain, GF Flammarion, 2004, p. 269-270.

29 OCIII, p. 546.

30 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 715.

31 Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit.*, p. 117.

32 Rachilde, *Les Hors nature ; mœurs contemporaines*, Mercure de France, 1897, p. 228.

fait l'éloge de la lune dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) : « Ah! Tout pour toi, Lune, quand tu t'avances / Aux soirs d'août par les féeries du silence ! »[33] Chez notre écrivain également, une caractéristique antinaturelle de l'œuvre est symbolisée par la lune dans *César-Antechrist* : « Semblable à l'orbe de la lune, je repelotonne le fil des choses naturées et voici les reliquaires de mes œuvres »[34].

Quant aux lumière artificielles, Jarry emploie la métaphore du bijou, de la lampe, de la bougie, ou encore du phare. La métaphore du diamant a pour origine des écrits de Mallarmé. Par exemple, dans la « scolie » qui accompagne sa traduction des poèmes d'Edgar Allan Poe, le poète souligne que ces poèmes produisent une poésie pure comme le diamant[35]. Dans un essai intitulé « Le Mystère dans les lettres » (1896), Mallarmé développe la métaphore du diamant dont les facettes renvoient aux mots qui constituent un poème :

> Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence[36].

Les termes « parois de grotte » suggèrent le concept de l'Idée. Selon Platon, l'homme, enchaîné au fond d'une grotte, croit que les objets dont il voit l'ombre, illuminés par le soleil qui brille en dehors de la grotte, sont la substance même. La substance qu'il croit voir n'est en réalité que la projection de l'idée qu'elle exprime[37]. Dans la citation précédente, les mots suggèrent au lecteur la présence de l'idée qui les illumine. Influencé par Mallarmé, André Gide développe l'idée de l'œuvre comme un diamant. Dans le *Traité du Narcisse* (1891), Gide définit le poète comme celui qui sait redonner à l'Idée « une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale – paradisiaque et cristalline », car « l'œuvre d'art est un cristal […]

33 Jules Laforgue, « Clair de lune », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 77.
34 OCII, p. 356.
35 Son poème « produit sous une de ses facettes, éclatante de feux spéciaux, […] ou fulgurant, ou translucide, pur comme le diamant, la poésie ». Stéphane Mallarmé, « Scolies », *Les Poèmes d'Edgar Poe*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 770.
36 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *ibid.*, p. 233.
37 Platon, 514a-517a, le livre VII de *La République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, GF Flammarion, 2004, p. 358-562.

où l'idée refleurit en sa pureté supérieure »[38]. L'œuvre y est exprimée par la métaphore d'un diamant, d'où rayonne l'Idée concrétisée. Chez Jarry également, vu qu'elle est faite des mots-images multiples, l'œuvre est métaphorisée par un diamant à maintes facettes. D'après Julien Schuh, l'écrivain « concentr[e] en une œuvre adamantine le charbon de l'expérience »[39]. Effectivement, l'œuvre unique est représentée dans « Linteau » par le « diamant du charbon »[40].

Plus encore que le diamant, le phare synthétise parfaitement les propriétés de l'œuvre idéale conçue par Jarry : le cercle dessiné par la lumière tournante renvoie à sa totalité, l'artificialité de la lumière indique son intelligence, tandis que la hauteur renvoie à sa spiritualité, et enfin, la position de l'objet au-dessus de la mer suggère sa composition à partir des images. Ainsi, l'écrivain compare l'œuvre parfaite à un phare pour exprimer son caractère total : « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique »[41]. Argus est un personnage mythique, doté de cent yeux[42]. Le « phare argus » représente donc un cercle brillant en hauteur, qui regarde dans toutes les directions ; autrement dit, il est composé d'images multiples. C'est une métaphore qui synthétise les métaphores de l'œuvre parfaite.

Quant à l'intelligence, Jarry la compare à la bougie ou au phare. Concernant la bougie, dans *Les Jours et les Nuits*, le chapitre dans lequel le héros porte, pour la première fois, les vêtements fournis par l'armée s'intitule « L'Éteignoir »[43]. Ce titre indique que l'intelligence du héros est comparée à la bougie, et que la discipline de l'armée consiste à « supprimer l'intelligence »[44] du soldat. Pour le héros, les vêtements militaires forment un éteignoir qui éteint la bougie-intelligence. Concernant le phare, l'écrivain compare avec cet objet l'intelligence des personnages dans le compte rendu du drame de Gerhart Hauptmann. Johannes Vockerat, le héros intelligent, et Kaethe, sa femme incompréhensive, sont enfermés dans le « cartésien anneau de l'intelligence » de chacun ; ils sont comme « deux sphères

38 André Gide, *Le Traité du Narcisse*, dans *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 175.
39 Julien Schuh, « Un écrivain sans imagination : la prose synthétique d'Alfred Jarry », dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, « Alfred Jarry », *op. cit.*, p. 43.
40 OCII, p. 43.
41 OCII, p. 43-44.
42 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 95.
43 OCII, p. 644.
44 OCII, p. 656.

fermées incompréhensibles l'une à l'autre quant aux langues adéquates à leur essence ; phares qui contingemment tournent, plus souvent librent [*sic*] »[45]. De même, une œuvre issue de l'intelligence est aussi métaphorisée par le phare. Dans *Faustroll*, le docteur compare son propre livre à cette tour marine : « un phare est aussi invisible qu'imperceptible la dix mille unième période sonore, ou les rayons infrarouges, à la clarté desquels j'ai écrit ce livre »[46]. Invisible aux yeux de l'homme ordinaire, la lumière artificielle du phare est une métaphore de l'intelligence de l'œuvre idéale. La hauteur du phare souligne la spiritualité d'une œuvre. Le héros de *Faustroll* insiste sur la hauteur de celui-ci. Au cours de sa navigation, il indique, en montrant son livre à Panmuphle, un chapitre intitulé « *Des Obeliscolychnies pour les chiens, encore qu'ils aboient à la lune* »[47]. Le terme « obeliscolychnie », emprunté à Rabelais, signifie un phare installé sur un obélisque. Il exprime donc la hauteur du phare. Le docteur la souligne en comparant l'objet au phallus et au doigt : « 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. Mais pour les taupes et pour vous-même, Panmuphle, un phare est aussi invisible qu'imperceptible […] »[48]. Or, la citation du poème de Tristan Corbière n'est pas exacte. En effet, dans le poème intitulé « Le phare », recueilli dans *Les Amours jaunes* (1873), Corbière déploie une série des métaphores qui renvoient au phare, parmi lesquelles on lit « Debout, Priape d'ouragan », ou encore « bandant à bloc »[49]. Afin d'exprimer la hauteur du phare, Jarry fait allusion au phallus du dieu de la fertilité dans la mythologie grecque[50]. Sa hauteur est encore soulignée par la métaphore d'un doigt levé, et par le fait que la lumière est invisible pour les taupes, c'est-à-dire les habitants de la terre.

Une transformation alchimique

Nous avons montré que l'univers poétique de Jarry dans les années 1894-1896 est presque bipartite : il n'existe que la région de la matière (celle de l'image en fait partie, ou n'existe que de façon négative) et celle de l'immatériel. En raison de cette composition

45 OCI, p. 380-381.
46 OCIII, p. 90.
47 OCIII, p. 89.
48 OCIII, p. 89-90.
49 Tristan Corbière, « Le phare », dans *Les Amours jaunes*, suivi de six poèmes retrouvés et de « Casino des Trépassés » et « L'Américaine », édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Le livre de poche, coll. « Classique », 2003, p. 234. Voir la note 7, OCIII, p. 89.
50 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 51.

bipartite, la création d'une œuvre idéale est conçue, à cette époque, comme une transformation *directe* du matériel en l'immatériel. Cette opération s'exprime par le fait que les lumières artificielles et nocturnes sont alimentées par les éléments combustibles contenus dans l'eau marécageuse. La transformation de la matière noire en lumière suggère celle des métaux vils en or, dans le travail de l'alchimiste. Pour Jarry, l'écrivain est donc un alchimiste littéraire. Dans *Faustroll*, le docteur possède la « pierre philosophale », objet à l'effet catalyseur dans la transmutation alchimique[51] : « Il me [Faustroll] serait aisé de transmuter toutes choses, car je possède aussi cette pierre [pierre philosophale] […] »[52]. Les lumières artificielles émises par une œuvre résultent donc de l'opération alchimique de l'écrivain[53].

Chez Jarry, le combustible qui allume le feu est, avant tout, l'huile. Dans « L'Incube », troisième partie de « Lieds funèbres », la coupe où navigue le lit de l'enfant endormi est remplie d'huile : « 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 ! »[54]. L'huile dans la coupe permet d'allumer la lampe afin de s'éclairer pendant la nuit. Dans « Les cinq sens » également, les ténèbres qui remplissent l'espace sont faites d'huile ou d'alcool : « Et la fenêtre tourne son gouvernail dans la mer d'huile noire. […] Dans la clef du bocal ouvert, le vent souffle oblique ; c'est le son pur et liquide de l'alcool avec ses petites vagues. Et comme il m'est interdit d'allumer une flamme, je vais remplir ma mission dans l'ombre […] »[55]. La proximité des éléments combustibles avec la flamme suggère que le noir de la mer est destiné à allumer la flamme.

Le charbon est un autre élément combustible. Cet élément exprime le mot qui compose et se transforme en l'œuvre unique dans « Linteau » : « diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles […] »[56]. D'après les termes de Julien Schuh, l'écrivain « concentr[e] en une œuvre adamantine le charbon de l'expérience »[57]. Par exemple, dans « Phonographe », les sons enregistrés dans le phonographe, privés du sens et devenus matériel, sont traduits par le charbon qui brûle au contact de la poudre : « Le chant des vieilles sirènes

51 Serge Hutin, *L'Alchimie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1951, p. 86.
52 OCIII, p. 166.
53 Dans « Lieds funèbres » également, les yeux de la mandragore sont dorés en raison de son pouvoir alchimique : « mes lourdes paupières sont faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or ». OCII, p. 55. On peut voir la figure du roi Midas dans ses yeux qui versent de l'or.
54 OCII, p. 56.
55 OCII, p. 117.
56 OCII, p. 43.
57 Julien Schuh, « Un écrivain sans imagination : la prose synthétique d'Alfred Jarry », art. cit., p. 43.

que la cristallisation paralyse, éclate et s'embrase comme un peu de poudre au contact des deux charbons de cornue qui brûlent de notes lumineuses les tympans de l'écouteur »[58]. De même dans « Haldernablou », le charbon qui fait tourner la locomotive est lumineux et brûle la roue des Ixions[59], car Ixion est, dans la mythologie grecque, un personnage enchaîné à une roue tournante enflammée.

Les éléments noirs et la terre sont parfois à l'origine de la lumière artificielle. Par exemple, la pièce de théâtre intitulée « Guignol » commence par l'apparition d'un « puits d'ombre », sur lequel des bougies se haussent : « 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 »[60]. Les yeux au bout des cornes d'une limace ressemblent au phare et la proximité des chandelles avec l'ombre nous fait penser qu'elles sont alimentées par celle-ci. Les excréments peuvent aussi se transformer en lumière. Dans *Faustroll*, on voit un phare dans l'île de Bran qui symbolise Louis Lormel, ami de l'écrivain, avec qui il s'était brouillé à l'époque de la rédaction du roman. Cette île, composée de matière fécale, ce que le mot « bran » signifie, fait briller un phare alimenté par cette matière : « Le phare de l'île de Bran est un phare obscur, souterrain et cloacal, comme après avoir trop regardé le soleil. […] Ce phare s'alimente de la matière pure qui est la substance de l'île de Bran »[61]. Même si l'auteur décrit l'île d'un ton sarcastique, le chapitre illustre le fait que la lumière nocturne peut être produite à partir de la matière fécale.

Quant à la terre, dans le poème « La plainte de la Mandragore », la main de la mandragore retenue par la terre éclaire, tel un phare. À la fin du texte, quand le héros s'approche à la demande de la mandragore et lui tire les mains afin de la délivrer de la terre, ses mains s'allument comme un phare : « Viens, et me délivre ; le fond de la terre me tient par les pieds. […] Et voici ma main qui cherche tes mains dont l'effort figé monte au zénith. Mais sa main de gloire, en geste moqueur, flambe comme un phare »[62]. Dans les sciences occultes, la « main de gloire » est la main d'un pendu que l'on a desséchée, et qui tient une chandelle faite de la graisse du même pendu, dont l'effet est d'endormir une victime de vol (voir la

58 OCII, p. 79.
59 OCII, p. 137.
60 OCII, p. 67.
61 OCIII, p. 90.
62 OCII, p. 55.

figure ci-dessous)[63]. La mandragore est donc la chandelle magique alimentée par la terre. Ainsi, les éléments noirs peuvent devenir un instrument susceptible d'allumer la flamme qui symbolise la création.

LA MAIN DE GLOIRE

La similarité avec l'œuvre de la nature – la vie organique et le monstre

Malgré son caractère artificiel, l'œuvre idéale que conçoit Jarry se rapproche paradoxalement de celle de la nature. En effet, dans un compte rendu, il écrit que « des forces […] changent le monde en restant si semblables aux causes naturelles (caractéristique de l'œuvre de génie) »[64]. Cette ressemblance résulte de la possibilité d'analyse inépuisable qu'une œuvre permet virtuellement. On le comprend par la lecture du « Linteau » : « 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 »[65]. Quoique de façon inexacte, l'œuvre de génie peut se comparer avec celle de la nature par le fait qu'elle suscite une découverte inépuisable. Comme le signale Catherine Stehlin[66], cette idée a pour origine les cours de Bergson sur le génie. Selon le philosophe, l'œuvre artificielle est comparable à l'œuvre de la nature, en raison de sa fécondité, de sa variété et de sa profondeur, ce qui permet une analyse inépuisable :

63 Stanislas de Guaita, *Essais de sciences maudites*, t. II, livre I, *Le Temple de Satan* [1891], Hector & Henri Durville, 1915, p. 202. La figure est tirée de la page 203. Voir la note 2, OCII, p. 55.
64 OCI, p. 472.
65 OCII, p. 42.
66 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cit., p. 38.

> […] Par ces 3 caractères les productions du génie se rapprochent de celle de la nature. Comme le génie, la nature produit avec une fécondité inépuisable. Comme celle du génie, ses œuvres sont indéfinim[en]t variées, et chacune d'elles vit d'une vie indépendante. Enfin si loin qu'on pousse l'étude de la nature, même d[an]s la + simple de ses œuvres, l'analyse n'en est jamais complète, jamais terminée[67].

L'écrivain reprend à son compte l'idée exprimée par son professeur de philosophie. En effet, dans *Les Jours et les Nuits*, il suggère l'origine bergsonienne de cette idée : « Des professeurs de philosophie chantent que cette similitude aux productions naturelles est du Chef-d'Œuvre »[68].

La ressemblance avec la nature insuffle la vie à l'œuvre. Cette idée vitaliste provient sans doute, elle aussi, du cours de Bergson sur l'art. Pour le philosophe, la vie est « la synthèse, l'harmonie, l'ordre », où les éléments sont unis par un principe de finalité. L'œuvre d'art partage cette particularité, mais elle est également dominée par un principe de finalité[69]. L'œuvre d'art est ainsi harmonisée, hiérarchisée et synthétisée exactement comme un être vivant. En reprenant cette idée bergsonienne, Jarry associe la métaphore du cristal à celle de la cellule afin de représenter la vitalité d'une œuvre littéraire, dans *Les Jours et les Nuits.* Étant écrivain, le héros produit « ses littératures, curieusement équilibrées », qui sont métaphorisées par un cristal semblable à un corps vivant : « Lequel [le résultat de son écriture] 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 »[70]. C'est par un effet d'équilibre créé par les hiérarchies ou la synthèse, qu'une œuvre est vitalisée. Tout comme la lumière du cristal, la vitalité du corps traduit un équilibre entre des éléments multiples réalisé par les hiérarchies et la synthèse.

L'œuvre vivante prend parfois la forme d'un monstre chez Jarry. Dans le numéro 2 de *L'Ymagier*, il parle d'une beauté inépuisable qu'il définit comme un monstre : « il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments : le Centaure, la Chimère se

67 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 165.
68 OCII, p. 689.
69 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit*., p. 44.
70 OCII, p. 689.

définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté »[71]. Dans *Faustroll*, l'auteur souligne la totalité que le « monstre » représente en ces termes : « sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre […] ? »[72] Le cristal, métaphore de l'harmonie des éléments, se rapproche du monstre par l'effet de vitalité que l'écrivain rêve de donner à son œuvre[73].

La similarité de l'œuvre artificielle avec celle de la nature se traduit par la coexistence de la lune et du soleil, symbole de l'intelligence de l'écrivain et celui de la vie. La coexistence ne veut pas dire que le soleil est une autre métaphore de l'œuvre artificielle – l'astre diurne n'existe qu'à condition qu'il soit à côté de l'astre nocturne –, mais que *l'œuvre idéale manifeste une ambiguïté*, c'est-à-dire sa ressemblance avec l'œuvre de la nature. La coexistence des deux astres, qui exprime cette ambiguïté, est présente dans « Être et Vivre ». Le symbole de l'« Être » est défini comme celui de l'infini ∞. Composé de deux cercles, ce signe indique la coexistence des deux astres. Jarry souligne, en effet, que parmi les deux astres, un seul symbolise l'Être : « Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidants je les abomine ; je révère l'ascension miroitante d'un des deux seul »[74]. Malgré leur similitude, l'œuvre artificielle et l'œuvre de la nature ne se mélangent, ni ne s'égalent, mais l'« un[e] des deux seul[e] » exprime la spiritualité. L'extrême difficulté de savoir laquelle exprime vraiment la spiritualité donne l'impression de la coexistence des deux œuvres.

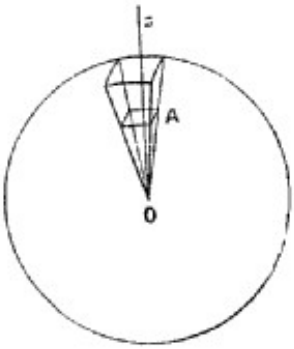
Dans *Les Jours et les Nuits* également, la paire des deux astres symbolise la propriété ambiguë de l'œuvre idéale. La création du héros commence par l'interaction entre sa force qui agit sur le monde et le monde qui lui fournit des images : « Sa force, expirée vers l'Extérieur, rentrait en lui drainant l'apport de combinaisons mathématiques »[75]. Le verbe « drainer » fait allusion à la raison pour laquelle le héros aime le cyclisme : la course à vélo lui offre, comme le drainage, diverses formes et couleurs, extraites d'un paysage brouillé comme la boue. Lorsque le héros décide de composer une œuvre rêvée à partir des images accumulées durant sa vie de militaire, il choisit, comme symbole de la synthèse, Sainte Anne, la mère de la

71 OCI, p. 530.
72 OCIII, p. 185.
73 Julien Schuh soutient que, dans *Faustroll*, Jarry abandonne le modèle du diamant au profit du modèle du monstre. Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 772-753.
74 OCI, p. 408.
75 OCII, p. 689.

Vierge Marie et patronne de la Bretagne. C'est ainsi que les deux astres, soleil et lune, renvoient à Sainte Anne : « Il conçut Sainte Anne comme un astre double, soleil et lune »[76]. La caractéristique « double » de Sainte Anne est remise en question dans le chapitre IX du dernier livre, où le héros est atteint de folie après avoir tenté de créer une œuvre rêvée : « Sainte Anne préside à un monument et à une feuille blanche »[77]. Le « monument » renvoie, sans doute, à une œuvre intelligemment construite, tandis que la « feuille blanche » indique la non-création, ou un état naturel. Si c'est le cas, à l'instar des deux astres, le double patronage de Sainte Anne fait donc écho à la propriété ambiguë de l'œuvre idéale.

Dans *Faustroll* également, Jarry fait allusion à cette propriété par la juxtaposition des deux astres. Dans le dernier livre du roman, après sa noyade volontaire, l'âme du protagoniste erre dans une dimension inconnue et décrit ce qu'elle y voit. Parmi d'autres objets, elle voit un soleil mécanique, un astre qui fait l'amalgame du naturel et de l'artificiel : « Le soleil est un globe froid, solide et homogène. Sa surface est divisée en carrés d'un mètre, qui sont les bases de longues pyramides renversées, filetées, longues de 696 999 kilomètres, les pointes à un kilomètre du centre »[78]. La description est tirée d'un livre intitulé *Conférences et allocutions* de William Thomson, scientifique anglais de l'époque. Dans ce livre de vulgarisation, le scientifique explique la composition du soleil et les théories se rapportant à la chaleur qu'il émet. Afin de faire comprendre la chaleur solaire, il suppose un soleil mécanique qui aurait le même effet : un soleil composé de nombreuses et longues pyramides renversées (voir la figure ci-dessous[79]). Composé d'une petite forme géométrique, ce soleil ressemble à

Fig. 52.



76 OCII, p. 693.
77 OCII, p. 741.
78 OCIII, p. 196.
79 William Thomson, *Conférences scientifiques et allocutions*, traduites et annotées sur la deuxième édition par P. Lugol, Gauthier-Villars et fils, 1893, p. 245.

un cristal. Par son usage dans la vision ultime du docteur, l'écrivain exprime une caractéristique ambiguë de l'œuvre idéale.

Ainsi, la ressemblance de l'œuvre artificielle avec l'œuvre de la nature est représentée par la coexistence des astres diurne et nocturne. Tout comme dans le cas de la métaphore de la sphère, cette ressemblance fonctionne comme une *justification* de son œuvre. Même si, malgré son intention, son œuvre ne représente pas vraiment l'intelligence, l'auteur peut prétendre qu'elle représente une ressemblance avec l'œuvre de la nature, et que cela est donc le signe que son œuvre est réellement intelligente.

Le modèle kaléidoscopique

Nous allons ensuite étudier les modèles visuels de l'œuvre idéale chez Jarry. Visuels, car l'écrivain conçoit toujours son œuvre d'après des dispositifs en lien avec les arts visuels, en particulier le kaléidoscope et le cinématographe. Ces modèles expriment la nature temporelle de l'œuvre. Il est vrai qu'à l'instar de Remy de Gourmont[80], Jarry exprime parfois son ambition d'extraire l'œuvre littéraire de la dimension temporelle[81], mais cela ne veut pas dire qu'il se propose de créer une œuvre *atemporelle* ; au contraire, son œuvre doit s'inscrire dans une *autre temporalité* que le temps ordinaire. L'œuvre, selon lui, est avant tout visuelle, et elle exprime toujours une certaine temporalité : elle se compose d'images empruntées à l'expérience, c'est-à-dire découlant d'un temps vécu. Par conséquent, on pourrait aussi dire que l'essence de l'œuvre jarryque est temporelle. Afin de représenter cette temporalité propre à l'œuvre littéraire, l'écrivain conçoit l'œuvre littéraire à l'image des arts visuels dérivés de la lumière artificielle, tels que le kaléidoscope ou le cinématographe. Ces deux arts représentent une vision temporelle, c'est-à-dire la représentation animée par un mouvement, pendant une durée définie. Cependant, la nature de l'image dans ces arts n'est pas identique. Dans le kaléidoscope, l'image est plutôt immobile, tandis que dans le cinématographe, l'image est entièrement mobile.

Le kaléidoscope devient un modèle principal de l'œuvre de Jarry entre 1894 et 1896. Cet instrument n'est pas tout à fait temporel, mais il intègre la mobilité et l'immobilité, car les petits objets du kaléidoscope ne remuent que quand l'observateur tourne l'instrument, et que

80 « [E]lle [la conscience individuelle] peut les [les silhouettes] projeter hors du temps, ce qui est l'art ». Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 59.

81 Dans « Être et Vivre », par exemple.

le motif qu'ils composent est immobile. Avec la métaphore de cet instrument optique, la temporalité de l'œuvre selon Jarry est traduite, pour ainsi dire, par une immobilité mouvante. Par exemple, dans « Être et Vivre », Jarry utilise l'image de cet instrument : « Être [...] est [...] que le kaléidoscope mental irisé SE pense. / Vivre : discontinu, impressionnisme sérié. / Être : continu, car inétendu [...] »[82]. Le kaléidoscope constitue une métaphore de l'Être : le « kaléidoscope mental », qui est une expression baudelairienne[83]. On pourrait penser que le kaléidoscope correspond ici à la métaphore du Vivre. En effet, le kaléidoscope, dont le motif est composé de petits objets colorés, correspond plutôt à la série d'impressions discontinues qu'est le Vivre. Cependant, ce qui compte pour Jarry, ce n'est pas tant le motif mouvant, ni le motif immobile, mais plutôt, la beauté que produit la coexistence de la mobilité et de l'immobilité. L'immobilité mobile que l'œuvre exprime s'affirme une fois de plus dans l'une de ses critiques de peinture, publiée la même année :

> […] L'un insexué engendre tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être [...].
>
> […] 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 tournant. […]
>
> […] [J]e les [ces lépidoptères] trouverais bien plus beaux crucifiés […][84].

L'image du kaléidoscope expliquerait ce passage : les ailes du lépidoptère correspondent aux petits fragments de papier du kaléidoscope, et un tableau composé avec ses ailes correspond au motif du kaléidoscope.

Comme l'indique l'expression de Helga Finter[85], le modèle kaléidoscopique régit l'« Acte héraldique » de *César-Antechrist.* Les noms de certains personnages sont empruntés à la terminologie du blason, comme Chef, Trescheur et Pairle, par exemple. Ils sont tous de

82 OCI, p. 406-407.

83 Le poète des *Fleurs du mal* compare à un kaléidoscope le peintre Constantin Guys, qui représente pour lui la modernité : « [o]n peut aussi le [le peintre] comparer […] à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie ». Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*., p. 692.

84 OCI, p. 459-460.

85 Effectivement, Helga Finter qualifie de kaléidoscopique la pièce. Voir Helga Finter, « Blasons de l'hétérogène en actes(s). Le théâtre emblématique de *César Antéchrist* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, « Alfred Jarry », *op. cit*., p. 42-43.

forme géométrique : le premier prend la forme d'un rectangle horizontal, le deuxième celle d'un carré double et le troisième celle d'un Y. Dans la scène IX, ces trois personnages prennent leur place pour composer un mot[86]. Autrement dit, ils bougent et s'arrêtent sur un plan pour créer un motif. C'est un schéma kaléidoscopique par excellence. Le modèle kaléidoscopique concerne également une pièce de théâtre de 1896, *Ubu roi*. Il s'agit, cette fois, non pas du contenu, mais de la mise en scène de la pièce. Dans une lettre qui exprime ses idées sur la mise en scène d'*Ubu roi*, Jarry souligne que l'acteur d'Ubu porte un masque[87], qu'il compare au kaléidoscope dans un essai sur le théâtre publié la même année :

> Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de *mettre en lumière*, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels.
>
> L'acteur suranné, masqué de fards peu proéminents, élève à une puissance chaque expression par les teintes et surtout les reliefs, puis à des cubes et exposants indéfinis par la LUMIÈRE[88].

Lorsque le masque, dont la forme est ronde, est exposé à une lumière parallèle émise par la rampe, ses reliefs produisent de petites ombres mobiles sur sa surface, ce qui le fait ressembler à un kaléidoscope. En résumé, dans le modèle kaléidoscopique, un motif immobile se dessine lorsque des formes géométriques, en deux dimensions, et mobiles s'arrêtent. Le kaléidoscope fonctionne ainsi comme un modèle central de l'œuvre dans l'écriture de Jarry, jusqu'en 1896.

Le modèle cinématographique dans Les Jours et les Nuits

Avec le modèle cinématographique, la relation entre l'image et le temps change radicalement par l'intervention du sujet représenté comme un déplacement temporel, à partir de 1897. Car dans cet art en particulier, l'image est entièrement en mouvement. Le passage du modèle kaléidoscopique au modèle cinématographique montre la temporisation de l'œuvre.

---

86 OCII, p. 307.

87 « Il serait curieux, je crois, de pouvoir monter cette chose [Ubu roi] [...] dans le goût suivant : / 1° Masque pour le personnage principal, Ubu ». Lettre à Lugné-Poe, datée du 8 janvier 1896, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1043.

88 OCII, p. 580.

Le temps propre à l'œuvre littéraire n'est plus traduit par l'immobilité mobile, mais par une temporalité autre que le temps quotidien. De quelle temporalité s'agit-il alors dans le modèle cinématographique ? Certains chercheurs qualifient de cinématographiques certaines œuvres de Jarry[89], ou y trouvent la métaphore du cinématographe[90]. Pourtant, aucun ne s'est penché sur l'analyse du fonctionnement du cinématographe dans la poétique de Jarry.

La première représentation du cinématographe par les frères Lumière eut lieu fin 1895. Selon certains spécialistes, Jarry aurait vu le cinématographe de ses propres yeux[91], mais les preuves manquent pour l'affirmer. Or, c'est dans *Les Jours et les Nuits* que le cinématographe apparaît pour la première fois chez Jarry. Certes, le mot « cinématographe » n'y est employé que deux fois, mais il s'agit là d'une nouvelle nature du temps. On rencontre d'abord ce mot dans le passage qui explique la raison pour laquelle le héros, Sengle, adore regarder le paysage en faisant du vélo :

> Si l'homme a été assez génial […] ; il devait se servir de cette machine à engrenages [bicyclette] 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. Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos. Et il semblait évident à Sengle, quoique trop paresseux pour être jamais allé le voir fonctionner, que le cinématographe était préférable au stéréoscope...[92]

---

89 Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, p. 57.

90 Voir les articles de Maria Tortajada : « Le spectateur mécanique. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry » dans *Homo orthopedicus, le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderniste*, sous la direction de Nathalie Roelens et Wanda Straven, L'Harmattan, 2001, p. 167-187 ; « Alfred Jarry : le cinématographe contre la photographie » dans *La décima musa. Il cinema e le altri arti I The Tenth muse. Cinema and other arts, Atti del VII convegno internazionale Domitordi Studi sul cinema*, sous la direction de L. Vichi, Udine, Forum, 2001 ; « Machines cinématiques et discours visuels. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 40, 2003, p. 5-23 ; « The Cinematograph versus Photography, or Cyclists and Time in the Work of Alfred Jarry », dans *Cinema beyond Film : Media Epistemology in the Modern Era*, édité par François Albera et Maria Tortajada, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 97-114.

91 Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Plon, *op. cit.*, p. 136 ; Cymbalum pataphysicum, *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*, Collège de '[sic]Pataphysique, 1992, p. 73.

92 OCII, p. 664.

Il est à noter que dans ce passage le déplacement à vélo n'exprime pas simplement un déplacement spatial. Un paysage « broyé et brouillé » équivaut à une mémoire détruite. Malgré l'expression « les formes et les couleurs », qui fait penser aux papiers intérieurs du kaléidoscope[93], ce paysage exprime les fragments du temps, c'est-à-dire les images aperçues à travers l'expérience. Or, Jarry emploie l'image d'un autre instrument d'optique dans le passage cité plus haut : le stéréoscope. C'est un instrument d'optique que l'on regarde avec les deux yeux, mais séparément, comme deux photos prises sous différents angles de vue, qui, quand on les fusionne, font apparaître une vision en relief. La vision du stéréoscope est semblable à celle du cinématographe en ce sens qu'elle permet la vision en trois dimensions. Pourtant, dans cette vision il n'y a pas de mouvement[94]. Si le héros préfère le cinématographe au stéréoscope, c'est parce que la vision cinématographique rajoute la temporalité.

Il est à noter aussi que le héros a la capacité de « recréer des formes et couleurs nouvelles ». Rappelons que dans le modèle kaléidoscopique, le sujet n'intervient pas dans la création, puisque les formes prennent place toutes seules. Au contraire, dans le modèle cinématographique le sujet peut combiner les fragments du temps à son gré. Ce travail de combinaison peut être comparé à l'assemblage des plans d'un film, à savoir le montage. La technique de montage existe dès les premiers films : le premier répertoire des frères Lumière comporte un film avec la marche arrière[95]. Un travail semblable au montage transforme le cours du temps chez Jarry en un temps non linéaire. Dans un montage on commence par la reproduction de ce qui a été filmé. Le réalisateur examine dans le présent un passé filmé. Autrement dit, il superpose le présent au passé au moment du montage.

Dans *Les Jours et les Nuits*, une telle superposition se traduit par l'amour homosexuel du héros pour son jeune ami. Pour le héros, l'amour pour quelqu'un du même sexe, plus jeune que lui, est une forme de superposition identitaire du présent sur le passé, car il considère son ami comme l'incarnation de son propre passé.

> Sengle découvrait la vraie cause métaphysique du bonheur d'aimer : [...] la jouissance de l'anachronisme et de causer avec son propre passé [...]. Il est admirable de vivre deux moments différents du temps en un seul ; ce qui est

93 Il est vrai que, dans le compte rendu d'un recueil de poèmes, l'écrivain métaphorise la vision comme « la kaléidoscopique perception visuelle ». OCI, p. 387.
94 Voir la note 3, OCII, p. 664.
95 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. I, *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Denoël, 1973, p. 289.

> suffisant pour vivre authentiquement un moment d'éternité, soit toute l'éternité, puisqu'elle n'a pas de moment. [...] Le présent possédant dans le cœur d'autrui son passé vit en même temps Soi et Soi plus quelque chose. Si un moment de passé ou un moment de présent existait seul en un point du temps, il ne percevrait point ce Plus quelque chose, qui est tout simplement l'Acte de le Percevoir. Cet acte est pour l'être qui pense la plus haute jouissance connue [...][96].

Certaines études font remarquer dans ce passage l'influence de la philosophie de Bergson[97]. Certes, l'acte de « vivre deux moments différents du temps en un seul » fait penser à la durée bergsonienne. Selon ce dernier, la durée consiste dans la comparaison entre le présent et le passé[98]. Mais plutôt, le fait que ce passage sur l'amour homosexuel du héros précède celui sur son amour pour le vélo permet de rapprocher ses deux amours et de traduire les temps dans son amour homosexuel avec le terme du montage : « un moment de présent existant seul en un point du temps » peut se comprendre comme un réalisateur qui ne reproduit pas encore « un moment de passé […] existant en un point du temps », c'est-à-dire un plan filmé dans le passé. Quand il examine des plans, il « vi[t] deux moments différents du temps en un seul », parce que la reproduction est une sorte de superposition des deux temps comme nous l'avons expliqué. Quand il fait le montage, il « caus[e] avec son propre passé », parce qu'il réfléchit sur ce qu'il a filmé dans le passé.

On fait ensuite, lors du montage, avancer ou reculer les images afin d'examiner les différents moments du passé. Cela se traduit par le déplacement dans le passé. C'est sans doute pour ce motif que l'image du cinématographe est employée une deuxième fois dans le roman, justement avec le thème du voyage dans le temps :

> […] [L]es haschischins n'ayant pas de notion du temps, sans doute à cause du nombre des images, et payant sans pose, riches d'années à milliards,

---

96 OCII, p. 662-663.

97 Voir Cymbalum pataphysicum, *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*, *op. cit*., p. 72 ; la note 3, OCII, p. 662.

98 « Durer, c'est comparer un passé à un présent ». Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, *op. cit*., p. 105. Voir Cymbalum Pataphysicum, *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*, *op. cit*., p. 72.

> 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[99].

Si les nombreuses images que les haschischins possèdent représentent la pellicule d'un film, leur périple dans une mer composée d'images temporelles traduit le montage. Ce déplacement temporel est contradictoire, car ils naviguent assis dans un fauteuil, c'est-à-dire qu'ils voyagent sans bouger. Ce voyage immobile s'explique par le fait que lors du montage on se déplace dans le temps, sans déplacement spatial. L'expression « payer les minutes et les secondes par trois cents » pourrait dire qu'ils ralentissent ou accélèrent le voyage dans le temps, autrement dit, qu'ils changent la vitesse de la reproduction du film pour le montage.

Le modèle cinématographique dans « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps »

À la fin, que concrétise ce voyage temporel ? Son essai, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps », publié en 1899, suggère la réponse. Cet essai montre que Jarry développe quelques concepts exprimés dans *Les Jours et les Nuits*, que le voyage dans le temps n'est pas gratuit mais qu'il a pour but d'en créer un nouveau. S'inspirant de *Time machine* d'Herbert George Wells, dont la traduction venait de sortir[100], l'essai explique, à l'aide d'une description scientifique tirée d'un livre du physicien anglais William Thomson[101], la structure de la machine à explorer le temps et les phénomènes observés au cours du voyage dans le temps. Dans son explication, Jarry reprend quelques idées du roman de Wells. Dans ce roman, le temps est défini comme une sorte d'Espace[102] qui se déroule avec une vitesse uniforme[103]. La définition du temps selon Jarry y est similaire : « l'Espace et le Temps, de même nature […]. Il est devenu poétiquement banal de comparer le

99 OCII, p. 724.
100 Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, *op. cit.*, p. 384-385.
101 Voir Paul Edwards, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 95-96, 2002.
102 « Les hommes de science […] savent parfaitement que le Temps n'est qu'une sorte d'Espace ». H. G. Wells, « La Machine à explorer le Temps », traduit par Henry-D. Davray, *Mercure de France*, n° 108, décembre 1898, p. 586.
103 « Nos existences mentales […] se déroulent au long de la dimension du Temps avec une vélocité uniforme », *ibid.*, p. 588.

Temps à un liquide animé d'un mouvement rectiligne uniforme [...] »[104]. Wells utilise le mot « durée », que l'on retrouve également dans l'essai de Jarry. Et pareille à la machine de Wells, celle de l'écrivain français « mise en marche se dirige toujours vers le futur »[105]. Cependant, à la différence du roman de Wells, paru en 1895, c'est-à-dire avant l'apparition du cinématographe, l'essai de Jarry remet toujours en question le temps cinématographique.

D'abord, Jarry précise les conditions requises pour explorer le temps :

> 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[106].

L'explorateur doit être immobile, mais uniquement par rapport au cours du temps, car la machine se dirige toujours vers le futur. Ce déplacement immobile est exactement de même nature que la navigation immobile des haschischins dans *Les Jours et les Nuits*. Ensuite, Jarry explique que le cadre de la machine est analogue à celui de la bicyclette[107], et, de plus, que l'exploration du temps avec la machine se déroule de la même manière qu'un spectateur assis regarde un panorama du voyage dans les paysages successifs. Tout cela veut dire que le déplacement de l'explorateur du temps est analogue à la course en vélo du héros des *Jours et les Nuits*, représenté comme un déplacement temporel.

Remarquons en particulier que Jarry écrit que « le Passé est par-delà le Futur *vu de la Machine* »[108], qui se dirige toujours vers le futur. Cet ordre anachronique provient d'un cours particulier du temps :

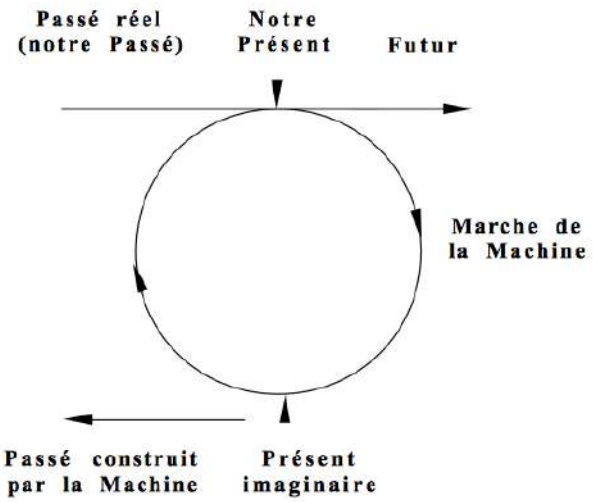
> Remarquons qu'il y a deux *Passés* pour la Machine : le passé antérieur à notre présent à nous, ou passé réel, et le passé *construit par la Machine* quand elle revient à notre Présent, et qui n'est que la réversibilité du Futur.

---

104 OCIII, p. 228-229.
105 OCIII, p. 239.
106 OCIII, p. 229.
107 OCIII, p. 236.
108 OCIII, p. 229.

> De même, la Machine ne pouvant atteindre le Passé réel après avoir parcouru le Futur, elle passe par un point, symétrique à notre Présent, point mort comme lui entre futur et passé, et qu'on appellerait justement *Présent imaginaire*.
>
> Le Temps se présente ainsi à l'Explorateur sur sa Machine comme une courbe, ou mieux une surface courbe fermée, analogue à l'*éther* d'Aristote. Nous avons écrit nous-même (*Gestes et opinions*, liv. VIII) pour une raison peu différente autrefois *Éthernité*. L'observateur privé de Machine voit l'étendue du Temps *en deçà de la moitié*, sensiblement comme on a vu d'abord la Terre plate[109].

Si la machine fonctionne dans le passé après avoir parcouru le futur, c'est parce que le cours du temps prend, pour Jarry, la forme d'« une surface courbe fermée », c'est-à-dire d'un cercle ou d'une sphère comme la Terre. Le passé construit par la machine représente le passé de l'autre côté de la sphère, la marche dans ce passé se traduit en conséquence par la marche arrière dans le passé réel (voir la figure que nous avons dessinée d'après l'explication de Jarry). C'est sans doute pour ce motif que Jarry écrit dans l'essai : « La marche dans le Passé consiste en la perception de la réversibilité des phénomènes. On verra la pomme rebondir de terre sur l'arbre, ou ressusciter le mort, puis le boulet rentrer dans le canon »[110]. Ces phénomènes renversés rappellent l'effet spécial de la cinématographie.



109 OCIII, p. 241.
110 OCIII, p. 240.

En effet, le répertoire de la projection des premiers films en 1896 comprenait un film où la marche arrière était employée[111]. Cependant, l'idée du renversement des phénomènes existe dans la littérature avant l'invention du cinématographe. Il est vrai que le roman de Wells comporte une scène où les mouvements sont inversés au moment du retour de l'explorateur du futur au présent[112]. Ou bien, vu la présence des éléments de la bataille, la scène en marche arrière chez Jarry peut être inspirée du roman *Lumen* (1872), qu'il suggère avoir lu[113], de Camille Flammarion, un vulgarisateur de l'astronomie de cette époque. Dans ce roman pseudo-scientifique, Lumen, le héros, devenu l'âme après sa mort, revient sur Terre depuis une étoile lointaine, avec une vitesse plus rapide que la lumière. Alors, il voit se dérouler en marche arrière les moments du passé, c'est-à-dire la bataille de Waterloo : « à chaque trouée que le canon faisait dans les rangs serrés, un groupe de morts ressuscitait immédiatement pour boucher ces trouées »[114]. D'une manière générale, chez Jarry, ces phénomènes inversés impliquent la marche arrière dans le temps cinématographique.

Jarry appelle le temps circulaire l'« Éthernité ». Il emploie ce mot, composé d'« éther » et d'« éternité » dans *Faustroll*. Après la noyade au bout du périple, il se rend compte qu'il était « dans cet endroit où l'on est quand on a quitté le temps et l'espace, l'éternel infini »[115]. Angoissé par le manque d'espace et de temps, il crée une unité d'espace et de temps. L'éternité, qui apparaît jusqu'alors sous la forme d'un éther immobile et non lumineux, devient mobile et lumineuse. Dans le livre de Thomson, l'éther lumineux est conçu comme une matière hypothétique qui transmet le mouvement ondulatoire de la lumière[116]. Mais il s'agit ici de la temporalité de cette matière : le docteur nomme « Éthernité » cette éternité mobile : « L'éternité m'apparaît sous la figure d'un éther immobile, et qui par suite n'est pas

111 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. I, *L'invention du cinéma : 1832-1897*, *op. cit.*, p. 281.

112 « À mon retour je passai par cette minute exacte où elle [la femme de charge] avait traversé le laboratoire. Mais cette fois chacun de ses mouvements parut être exactement l'inverse des précédents ». H.-G. Wells, « La Machine à explorer le Temps », traduit par Henry-D. Davray, *Mercure de France*, nº 109, janvier 1899, p. 142. Voir la note 1, OCIII, p. 240.

113 « Le Lumen roule sur une fort vieille histoire scientifique, écrite par nous à une page 101 quand nous étions petit […] », Lettre à Alfred Vallette, datée du 14 novembre 1898 dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1069. À propos de l'influence du roman sur l'idée d'une contemplation atemporelle des images chez Jarry, Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 230-232.

114 Camille Flammarion, *Lumen* [1872], C. Marpon & E. Flammarion, 1887, P. 74-75.

115 OCIII, p. 191.

116 William Thomson, *Conférences scientifiques et allocutions*, *op. cit.*, p. 202.

lumineux. J'appellerai *circulaire mobile* et périssable l'éther lumineux. Et je déduis d'Aristote (*Traité du ciel*) qu'il sied d'écrire ÉTHERNITÉ »[117].

La conclusion de l'essai montre l'essentiel de l'éternité mobile :

> On déduit aisément de la marche de la Machine une définition de la Durée. […]
>
> *La Durée est la transformation d'une succession en une réversion*.
>
> C'est-à-dire :
>
> LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE[118].

Pour comprendre ce que signifie ici la « succession », revenons à ce que nous avons cité plus haut sur les conditions requises pour le voyage. La machine permet, selon Jarry, une exploration successive de tous les instants, comme un voyage rapide le long de paysages successifs. On peut également trouver, dans *Les Jours et les Nuits*, une expression similaire : « le discontinu des événements, sans lien que successif »[119]. Rappelons d'ailleurs que le paysage regardé à vélo représente en réalité un cours du temps « broyé et brouillé ». La succession en question signifie donc les événements discontinus sans lien logique. La « réversion », quant à elle, consiste à revenir à un état antérieur. L'état initial du cours du temps conçu par Jarry est, comme nous l'avons vu, rectiligne et uniforme. Pourtant, l'exploration avec la machine transforme le temps en événements discordants. La réversion en question exprime par conséquent le retour à une nature fluide du temps.

La « durée » est définie de cette manière : « la transformation d'une succession en une réversion ». Il est vrai que le mot « durée » est utilisé dans le roman de Wells, pourtant il ne s'agit dans cet ouvrage que d'une autre manière d'exprimer le temps[120]. Dans l'essai, Jarry écrit : « l'action de la Durée, vieillir ou rajeunir, ébranlement physique[121] imprimé à un être

117 OCIII, p. 194.
118 OCIII, p. 241.
119 OCII, p. 702.
120 « […] [T]out corps réel doit s'étendre dans quatre directions. Il doit avoir Longueur, Largeur, Épaisseur, et... Durée. […] Il y a en réalité quatre dimensions : trois que nous appelons les trois plans de l'Espace, et une quatrième : le Temps », H.-G. Wells, « La Machine à explorer le Temps », traduit par Henry-D. Davray, *Mercure de France*, nº 108, décembre 1898, art. cit., p. 584-585.
121 Cet « ébranlement » nous fait penser au « tremblement de cinématographe » avec lequel les haschischins naviguent dans *Les Jours et les Nuits* (OCII, p. 724).

inerte par une succession de mouvements »[122]. Nous avons vu que la durée bergsonienne consiste plutôt à comparer le présent au passé et à les synthétiser. La durée jarryque consiste à comparer et synthétiser les événements disparates afin de créer un certain rapport entre eux. Ce travail est analogue au montage cinématographique qui relie les fragments du temps. L'éternité mobile exprime un nouveau temps créé par la durée.

L'éternité mobile, que Jarry appelle l'Éthernité, est fondamentalement différente de l'éternité dans le modèle kaléidoscopique. Revenons au passage d'« Être et Vivre » cité plus haut. L'éternité y est censée être atemporelle, car elle est équivalente à l'Être, une manière d'exister hors du temps. L'éternité dans le modèle cinématographique est au contraire temporelle par excellence. Dans *Les Jours et les Nuits*, un moment d'éternité se produit à travers l'amour homosexuel, qui consiste pour le héros à vivre un moment de présent et un moment de passé en un seul. L'éternité existe dans ce cas-là, en quelque sorte, au milieu des deux temps. Dans le modèle kaléidoscopique, l'éternité se produit automatiquement, sans l'intervention de l'auteur. À l'inverse, dans le modèle cinématographique, c'est un homme qui la fait survenir, entre mobilité et immobilité, en conduisant la machine à explorer le temps. « Le devenir d'une mémoire » en question à la fin de l'essai représente une nouvelle éternité créée par l'explorateur. L'éternité ainsi créée ne représente pas la mémoire réelle d'un homme, mais une mémoire virtuelle, construite ultérieurement par un auteur avec un travail de montage dans le temps cinématographique.

Toutefois, il n'est pas tout à fait juste de penser que Jarry est influencé par le cinématographe. Nous conclurons plutôt avec Patrick Besnier[123] que l'écrivain retient et développe une idée globale du cinématographe, et non pas de tel ou tel film[124]. L'idée est plutôt celle de la possibilité de la plasticité du temps, c'est-à-dire que l'écrivain a la capacité de changer le cours, la direction et la vitesse du temps. Il est vrai que le temps, dans l'œuvre de Jarry, n'est pas rectiligne. De ce fait, certains chercheurs affirment que la poétique de Jarry consiste à créer la simultanéité[125]. Cette idée n'est pas suffisante, car, selon nous, son vrai objectif est de créer un temps nouveau et unique, cinématographique pourrait-on dire, dans

---

122 OCIII, p. 230.

123 Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, *op. cit*., p. 136.

124 Pour une mention concrète concernant le cinématographe, Jarry ne cite le nom des frères Lumière qu'une seule fois dans un essai publié quelques années après l'époque du modèle cinématographique. Cf. Alfred Jarry, « Le mécanique d'"Ixion" » [1903], OCIV, p. 437-441.

125 Linda Klieger Stillman, *Alfred Jarry*, *op. cit*., p. 133 ; Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit*., p. 388 et 479 ; Karl Pollin, *Alfred Jarry L'Expérimentation du singulier*, *op. cit*., p. 142.

l'espace littéraire. Il n'est pas possible de considérer le cinéma comme l'art de la simultanéité, même si le réalisateur regarde simultanément des plans lors du montage d'un film. Certes, la position du héros qui regarde les images depuis une hauteur est atemporelle, mais une œuvre ainsi produite ne l'est pas.

Nous allons ensuite étudier les métaphores de l'œuvre idéale dans certains de ses écrits, notamment ceux des années 1896-1899. Tous s'insèrent dans l'histoire de la quête de l'idéal par le héros ; en suivant l'intrigue de la quête, nous verrons comment l'écrivain synthétise les métaphores que nous avons étudiées dans ce chapitre.

Le paradis dans « Le Vieux de la montagne »

Étudions d'abord « Le Vieux de la montagne », pièce de théâtre publiée dans *La Revue blanche* en 1896. L'intrigue de la pièce est la suivante : la scène se déroule au pic des monts Riphée, devant l'Alamoute, château ayant appartenu à Alaodine, le vieux de la montagne. En quête d'un paradis censé se trouver derrière le château, Marc-Pol et Cinghis-Khan arrivent devant le château. Lorsqu'ils frappent à la porte, le vieux de la montagne leur donne un breuvage qui leur provoque des hallucinations. Après l'avoir bu, ils voient, dans leur vision hallucinée, un paradis où coulent des fleuves et une source. Après la disparition de la vision, ils demandent au vieux de leur faire voir de nouveau le paradis. Le vieux l'accepte, à condition qu'ils obéissent à son ordre de tuer. L'ayant promis, ils boivent le breuvage hallucinatoire. Cette fois-ci, ils voient la princesse Bélor, fille du prêtre Jean, et en même temps apparaître une bête nommée Mantichore. La jambe mangée par cette dernière, Cinghis-Khan meurt, tandis que Marc-Pol promet de tuer le prêtre Jean pour conduire la princesse au vieux de la montagne. Après avoir tué le prêtre, il amène au vieux la princesse, qui donne à l'assassin un collier en guise de preuve de son mariage. Cet objet est, en réalité, une corde. Le vieux la passe autour du cou de Marc-Pol et il le pend. Puis, Alau attaque le château. Trois ans après, Alaodine est enfin tué par des barons d'Alau. Alors le paradis et le château s'évanouissent et les murailles du château s'écroulent. Il ne restera que le pic de la montagne couvert de neige.

L'idée de la quête du paradis à travers l'hallucination tire sa source d'un essai de Baudelaire : *Les Paradis artificiels* (1860). Le poète y réfléchit à la relation entre les drogues et l'inspiration poétique. Selon lui, les drogues, telles que le vin et le haschich, créent un état

exceptionnel de l'esprit et des sens que le poète appelle « paradisiaque »[126]. Cependant, le paradis terrestre que recherchent les héros jarryques n'est pas l'hallucination elle-même, mais une œuvre composée d'images hallucinatoires. Jarry signe à la fin du texte dans La *Revue blanche*, « ce vendredi 13 mars, jour de Saint-Nicéphore »[127]. Nicéphore 1er de Constantinople était un patriarche grec qui a écrit des traités sur la défense des icônes[128]. L'objet de la croyance n'est pas l'image elle-même, mais un être sublime au-delà de l'image. De même, le paradis, objet de la recherche dans le texte, ne signifie pas l'image hallucinatoire, mais l'œuvre parfaite composée par celle-ci.

Dans la pièce, l'œuvre idéale est traduite par des lumières nocturnes et des lumières artificielles : lampe sacrée, lune ou soleil et bijou. Quant à la lampe, la quête des héros est initialement celle de l'huile sacrée de la lampe. Au début de l'histoire, Cinghis-Khan fait un reproche à Marc-Pol, lui disant que « vous m'avez juré de m'apporter de l'Huile de la lampe du sépulcre de Jérusalem, et vous avez été parjure »[129]. Au lieu de l'huile, Marc-Pol lui propose la quête d'une autre chose : « je vous ferais avoir une chose plus précieuse que l'huile de cette lampe, car on ne la doit boire »[130]. Il s'agit du breuvage qui donne la vision du paradis. Cet épisode suggère que le paradis qu'ils recherchent est un paradis alternatif au paradis divin, et que celui-là est traduit par la lumière artificielle qui est la lampe. Le phare est une autre lumière qui exprime l'œuvre idéale. Lorsque Marc-Pol voit la vision du paradis pour la première fois, il se demande : « 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 obeliscolychnies ? »[131] Ici, les deux astres ne sont pas naturels, mais artificiels, car ils ressemblent à la lampe qui fait allusion à celle de Jérusalem et à l'« obeliscolichnie », une sorte de phare.

Le soleil et la lune, que Marc-Pol voit dans son hallucination, renvoient à la nature ambiguë de l'œuvre idéale, ou deux conséquences contraires de la création de l'œuvre idéale. Elles sont indiquées par une paire de personnages contraires, qui se situent sur la terre et correspondent aux deux astres. Il s'agit de la princesse et de la bête Mantichore. Le soleil et la

---

126 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 401.
127 OCIII, p. 384.
128 Voir la note sur la variante bv, *ibid*.
129 OCIII, p. 353.
130 *Ibid*.
131 OCIII, p. 356.

lune, la princesse et la bête, il s'agit de deux paires concomitantes : la première paire, le soleil et la lune, illumine en même temps le ciel dans la vision hallucinée du paradis chez les héros. Quant à la seconde, l'apparition des deux personnages survient aussi simultanément. Lorsque les héros revoient l'hallucination, « *apparaissent l'image de la* PRINCESSE BELOR, *fille du Prêtre Jean*, *et une* MANTICHORE, *bête farouche assez semblable à la panthère* »[132]. De même que la première paire, leur apparition simultanée implique les deux versants de l'œuvre idéale. Que représente donc la princesse ? C'est la beauté. Marc-Pol parle de la beauté de la princesse lorsqu'il voit son portrait pour la première fois : « Hors du cippe de la fontaine naît une belle dame telle qu'il n'y en a pas de plus belle au monde »[133]. Effectivement, le nom Bélor est composé de « bel » et d'« or ». Comme l'œuvre parfaite selon Jarry est belle et métaphorisée par la lumière comme l'or, la princesse symbolise la beauté de l'œuvre. Qu'exprime la bête alors ? Mantichore est une créature mythique dans la Rome antique. C'est plutôt un monstre cannibale, fait d'une tête humaine et d'un corps de panthère. Ce personnage renvoie au monstre jarryque, c'est-à-dire à la beauté inépuisable.

Valens dans Les Jours et les Nuits

Nous allons ensuite étudier les métaphores de l'œuvre idéale dans *Les Jours et les Nuits*, *Faustroll* et *L'Amour absolu*. Comme dans « Le Vieux de la montagne », ces écrits traitent du thème de la création d'une œuvre rêvée. Envisageons d'abord la signification de Valens, l'objet de l'amour du héros. Certains chercheurs soutiennent que l'objectif de l'écrivain dans le roman est de faire l'aller-retour entre le rêve et la réalité[134]. Certes, à partir du quatrième livre, l'histoire se déroule principalement dans l'hôpital militaire où le héros voit l'hallucination qui lui permet d'échapper à une réalité décevante. Cependant, le vrai objectif du héros-écrivain consiste en la création d'une œuvre à partir d'images hallucinatoires. La statue de Valens exprime son œuvre rêvée, car, en réalité, le héros est amoureux de sa force de créer un nouveau monde[135], une œuvre idéale.

Dans le roman, le héros qui tente de créer la statue représentant l'objet de son amour prend l'apparence du mythe de Pygmalion. Selon Ovide, Pygmalion, un jeune sculpteur de

---

132 OCIII, p. 358.
133 *Ibid*.
134 Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit*., p. 470 et 475.
135 « Sengle avait dulcinifié ou déifié sa force ». OCII, p. 690. Le terme « dulcinifié » est un néologisme composé du nom de *Dulcinée* et de l'adjectif *dulcifié*. Voir la note 4, OCII, p. 690.

talent, est tellement misogyne qu'il crée une statue qui représente la femme parfaite. Tombé amoureux de son œuvre, il est désespéré par le fait qu'elle n'est pas vivante. Considérant le sentiment amoureux du sculpteur, Vénus donne vie à la statue. Ravi, Pygmalion épouse son œuvre animée[136]. Selon Valérie Michelet Jacquod, les références à ce mythe abondent dans la littérature de la fin de siècle, car il « consacre à la fois la supériorité de l'art sur la vie et le pouvoir créateur de l'artiste »[137]. Parmi les écrits de l'époque concernant ce mythe, le plus influent pour Jarry est *Sixtine* de Remy de Gourmont. Entragues, le héros, tâche d'écrire une œuvre dont le protagoniste est un prisonnier qui rêve d'une femme comme d'une statue animée : « 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 »[138]. La création de la statue de l'objet de l'amour représente la création d'une œuvre parfaite, dotée de la vie.

Dans *Les Jours et les Nuits*, la création de l'œuvre idéale précède la collection des matériaux, c'est-à-dire des images. Nous avons signalé que les métaphores de l'image, telles que la bulle, les lentilles ou encore l'écaille, sont omniprésentes dans le roman. L'épisode du prélèvement des squames sur la peau suggère que toutes les images sont destinées à créer une œuvre idéale. Un peu avant la dernière scène du roman, Sengle voit, avec un ami, un garçon hospitalisé dont il recueille des squames, « les petites écailles paille »[139] :

> Dans une salle de petits garçons, Sengle prit un bistouri et Nosocome demanda à l'infirmière s'il y avait un malade qui *desquamât* bien. Elle fit basculer le côté droit du lit d'un petit de quatre ans, abaissa les couvertures et releva la chemise. […]
>
> Sengle, avec des gestes de barbier, commença de raser les petites écailles paille, du côté droit du ventre, vers l'aine, et les recueillait dans une enveloppe de lettre.

136 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 138-140.
137 Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique d'art », 2008, p. 203.
138 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 88. Voir Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, *op. cit.*, p. 203.
139 OCII, p. 717.

> L'infirmière ouvrit l'autre balustrade de fer du lit machiné, et on recueillit aussi les écailles sénestres[140].

Sans lien direct avec les chapitres avoisinants, cet épisode n'a pas attiré l'attention des chercheurs. Cependant, le fait que les écaille soient envoyées à Valens par le héros manifeste bien que, en dépit du décor médical, des images ainsi collectionnées sont destinées à composer une œuvre idéale. On lit une lettre de Sengle adressée à Valens, avec les squames, dans laquelle Sengle lui demande de greffer les écailles en les revêtant : « Mon frère chéri, voici les écailles du dragon liberté qu'il te faut revêtir. Il suffit qu'elles se greffent en un endroit […]. Voici, je crois, le meilleur moyen de faire cette greffe sûre et invisible »[141]. La greffe des écailles est destinée à en recouvrir son amoureux. Du coup, elle traduit l'ambition de la création d'une œuvre à partir des images.

La dernière scène du roman où le héros baise la statue de Valens renvoie à la création d'une œuvre parfaite. La nuit, il regarde la statue posée sur la table dans une chambre éclairée par la lampe. La matière de la statue est le grain, car, d'abord, cet objet est fait de plâtre, matériau composé d'un élément poudreux. La poudre blanche du plâtre renvoie aux images recueillies durant la vie hospitalière du héros, parce que la blancheur de la statue provient de la couleur des lits de l'hôpital : « 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 »[142]. La comparaison fait allusion à la scène de l'hôpital au début du troisième livre du roman : dans un hôpital que le héros visite, il y a des lits qui ressemblent à « des vagues de dunes blanches », des amputés dont « [l]es figures [sont] blanches »[143]. L'origine hospitalière de la couleur de la statue suggère que celle-ci est faite d'images hallucinées.

Si le héros se rapproche de la statue située en hauteur, c'est pour immatérialiser les images qui la composent. Ces images proviennent du passé : « pour revivre ce passé il [Sengle] se hauss[e] vers le masque »[144]. Pourquoi « revivre » le « passé » ? Car Valens a deux ans et demi de moins que lui : il est, en réalité, le propre passé du héros, ou plus

140 OCII, p. 716-717.
141 OCII, p. 735.
142 OCII, p. 739.
143 OCII, p. 679.
144 OCII, p. 739.

précisément, l'ensemble des images aperçues dans son passé. L'acte de « revivre » son passé consiste dans le montage cinématographique. À travers cette opération, le héros-écrivain réalise la transformation des images en une œuvre immatérielle. La tête traduit l'intelligence de l'œuvre : « La tête était toute seule et toute nue, et c'était l'intelligence de Valens que Sengle recouvrait et soulevait entre ses mains […] »[145]. La tête de son amoureux contient l'âme en même temps. Au moment de son baiser avec la statue, le plâtre se transforme en chair : « La bouche de plâtre devint de chair et rouge pour boire la libation de l'âme de Sengle »[146]. Son œuvre semble obtenir la vitalité et la spiritualité.

La statue-œuvre ainsi devenue idéale est représentée par un soleil artificiel et par les deux lumières, diurne et nocturne, qui renvoient à la propriété ambiguë de l'œuvre idéale. Le soleil apparaît déjà au sein de la vision de Valens dans le deuxième livre du roman. Ennuyé d'être entouré de soldats estropiés, le héros évoque une image lumineuse de son amoureux : « Valens reste beau comme le debout de la toge impératoire ; ses boucles déroulent leurs ressorts comme des serpents nocturnes ; et le képi rejeté dans la boue, sa face luit de l'or pâle d'un soleil électrique ou d'une foudre ronde »[147]. Dans la vision du héros, la tête de son amoureux brille comme un « soleil électrique » au-dessus d'un champ de manœuvre boueux. Cet astre hybride indique encore la similarité de l'œuvre artificielle avec la nature. Dans la dernière scène du roman, on retrouve une lumière à la fois artificielle et naturelle dans le masque de Valens. Lorsque « [l]a lampe brûl[e] sur la table rouge »[148] dans le noir, « la bouche du masque renvoyait vers Sengle le baiser de tous les soleils aspirés ensemble et de toutes les lampes épuisées sur la table des lectures »[149]. Les sources de lumière émises par la statue sont la lampe et le soleil, autrement dit, une lumière nocturne et artificielle, et une lumière diurne et naturelle. Ces deux lumières manifestent, elles aussi, la nature indéterminée de l'œuvre idéale.

Miriam dans L'Amour absolu

145 OCII, p. 740.
146 *Ibid*.
147 OCII, p. 670.
148 OCII, p. 738.
149 OCII, p. 739.

Dans *L'Amour absolu*, Jarry reprend les propriétés que l'œuvre idéale doit posséder. Le début du roman suggère que l'ambition du héros est de créer un astre hybride qui renvoie à l'œuvre idéale. Un astre est installé au plafond de la cellule où il habite :

> Aucun décor des murs, mais on a accroché le soleil au plafond. Soleil ou lune, un astre […]. C'est une étoile fixe.
>
> L'homme est l'huile de cette lampe. […]
>
> Il a fait une étoile.
>
> L'homme qui est sous cette étoile est, quel qu'il soit et quelles que soient *ses* circonstances, un homme considérable.
>
> Il a fait une étoile.
>
> […] [C]ette étoile s'allume à cause de son avenir.
>
> C'est un homme dans le genre de Dieu[150].

Le fait que l'astre soit une lampe indique qu'il est à la fois naturel et artificiel. De plus, le fait qu'il ressemble au soleil et à la lune indique qu'il est à la fois diurne et nocturne. La coexistence de ces deux natures opposées renvoie, cette fois encore, à la propriété ambiguë de l'œuvre idéale. La création d'une œuvre qui présente cette propriété est l'objectif ultime du héros-écrivain, et la réalisation de sa création manifestera son pouvoir divin.

La réalisation d'une œuvre idéale par le héros est traduite par sa création d'une statue de Miriam, « femme de Dieu ». Dans ce contexte, le héros est présenté comme un sculpteur : « Monsieur Dieu, en créant Miriam, a été le sculpteur d'une Vénus »[151]. La statue de la déesse de l'amour et de la beauté renvoie à la beauté de l'œuvre. De même que Sengle [*des*] *Jours et* [*des*] *Nuits*, le héros qui sculpte l'objet de son amour est un Pygmalion : « O 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 ! »[152]. L'idée que le créateur soit un fourneau rappelle l'alchimie : le fourneau désigne l'« athanor », sorte de fourneau à réverbère. L'alchimiste y dépose la matière du Grand Œuvre et la chauffe pour réaliser la transmutation[153]. L'écrivain est un fourneau qui crée de l'or à partir des métaux vils. Une autre source de l'idée du fourneau, plus proche de l'écrivain, est

150 OCIII, p. 490-491.
151 OCIII, p. 533.
152 OCIII, p. 535.
153 Serge Hutin, *L'Alchimie*, *op. cit.*, p. 84.

L'Idéalisme de Remy de Gourmont. Dans cet essai, ce dernier considère le cerveau de l'homme comme un four d'où sort une pièce de porcelaine, qui est une représentation personnelle du monde[154]. En tout cas, la statue de l'objet de l'amour renvoie à l'œuvre rêvée.

Dans *L'Amour absolu*, l'œuvre parfaite que le héros se propose de créer est composée d'images-mots. Si le héros rêve ou se remémore son enfance et hypnotise sa mère adoptive, c'est pour créer une œuvre à partir d'images oniriques, mnémoniques et hypnotiques. Nous avons montré que Miriam se transforme en papillon dont les écailles renvoient à l'image. Dans le chapitre XI, le héros évoque Miriam pour créer une statue-œuvre vivante à partir des mots-images, comme le montre bien le titre du chapitre XI : « *Et verbum caro factum est* »[155]. C'est une citation de l'Évangile de Saint Jean signifiant : « et le Verbe a été fait Chair »[156]. Dans ce chapitre, l'écaille prend l'apparence de la cellule qui compose la statue, et la cellule se transforme en chair : « le marbre se différencie en cellule et le chef-d'œuvre n'est plus qu'une chair »[157]. La différenciation de la cellule exprime la multiplication de l'image, et la production de la chair renvoie à la naissance de la vitalité de l'œuvre. La forme sphérique de la statue traduit l'unité des mots-images multiples de l'œuvre parfaite ainsi créée : « Toute la face est un ovale très allongé de cire glabre »[158]. La couleur de la statue renvoie à l'intelligence de l'œuvre. Lorsque le héros compare les deux femmes, Varia et Miriam, il remarque une différence dans la couleur de leurs cheveux : « Miriam est blonde. / Varia est brune »[159]. Le blond de Miriam provient de la myrrhe, objet consubstantiel à elle, et suggère celle de l'or, métaphore de l'œuvre spirituelle, tandis que la couleur de Varia renvoie à la matérialité, car le brun suggère la couleur de l'excrément. Ainsi, le héros réalise son ambition de créer une statue sphérique et lumineuse qui symbolise l'œuvre idéale.

Au terme de cette analyse, on comprendra que Jarry, dans sa quête de la totalité, est à la recherche de l'œuvre idéale qui puisse exprimer à la fois l'unité et la multiplicité. Ces propriétés contradictoires sont traduites par la métaphore d'un cercle ou d'une sphère, issue de l'ampoule supérieure du sablier. De plus, l'œuvre idéale selon Jarry doit être à la fois

154 Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 233.
155 OCIII, p.532.
156 Voir la note 1, *ibid*.
157 OCIII, p. 535.
158 OCIII, p. 534.
159 OCIII, p. 533-534.

spirituelle, intelligente et artificielle, ce que symbolisent des lumières nocturnes et artificielles. Dotée de ces caractéristiques, elle se rapproche paradoxalement de l'œuvre de la nature, d'où la métaphore de la vie organique et du monstre. On peut observer l'évolution de la forme spatio-temporelle de l'œuvre idéale à travers l'analyse des modèles visuels : au début des années 1890, le modèle de l'œuvre est, tel le kaléidoscope, plutôt spatial, tandis qu'à la fin des 1890, il est, comme le cinématographe, plutôt temporel. Enfin, la création de l'œuvre idéale se présente sous diverses formes, telles que la découverte du paradis terrestre ou la possession de l'objet de l'amour.

CHAPITRE 8 – Les positions de l'homme

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur la position existentielle de l'écrivain. Selon Jarry, la portée de la création de l'écrivain peut être comparée à la création divine. Mais la création de l'écrivain peut-elle vraiment rivaliser avec celle de Dieu, ou n'est-elle qu'une chimère ? La gloire et l'échec de l'écrivain dépendent du fondement des valeurs qui permettent à son œuvre d'exister. L'écrivain étant le représentant de l'humanité, cette question touche finalement à la position existentielle de l'homme, doté du pouvoir de créer en vertu de son imagination.

Le défi de l'écrivain, celui de devenir un Dieu, suppose le sentiment de la mort de Dieu. Provoqué par la chute de la monarchie de Juillet, ce sentiment saisit la France depuis la deuxième moitié du XIXe siècle[1]. Selon Valérie Michelet Jacquod, entre 1880 et 1900, la société française « éprouve l'angoisse de la perte des anciens repères – Dieu, la morale judéo-chrétienne, la nation et une certaine idée du Beau […] »[2]. Dans cette crise religieuse et morale, les écrivains tentent de retrouver une nouvelle foi, qui prendra la forme d'une vague de néo-christianisme en littérature. La foi des néo-chrétiens est une tentative désespérante, car ces nouveaux mystiques ne croient pas, mais voudraient croire, ou croient ce qu'ils ne croient pas, comme le dira Anatole France à propos des jeunes des années 1890[3]. Jarry trouve « Dieu le Père vieux et raidi »[4] : Dieu, quoique vieilli, existe toujours pour lui. Son attitude envers Dieu oscille donc entre la moquerie ou l'orgueil, qui motive son défi de la création, et la croyance, qui le conduit à admettre son impuissance ou son échec.

L'écrivain comme Robinson, Noé et Adam

L'œuvre idéale selon Jarry est un nouveau monde, comparable au paradis terrestre. L'écrivain se propose de créer ce paradis humain et artificiel, au lieu de chercher le paradis créé par Dieu, comme il l'écrit dans *César-Antechrist* : « Les hommes ne veulent plus d'un

---

1 Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 18-19.
2 Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, *op. cit.*, p. 89.
3 Anatole France, « Les nouveaux mystiques », cité par Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 513.
4 OCII, p. 295.

paradis fermé »[5]. Dans la *Genèse*, après avoir chassé Adam et Ève du jardin d'Éden, Dieu le ferme avec des Chérubins et une épée de feu[6]. Dans « Le Vieux de la montagne », l'écrivain exprime son ambition de créer un paradis terrestre à travers la quête des héros. Interrogés par le Vieux de la montagne sur l'objectif de leur quête, ils lui répondent que c'est « [l]e paradis en terre, ainsi que l'a eu Adam, et le breuvage qui donne aux yeux la force de le voir »[7]. Effectivement, le paradis, tel qu'il apparaît dans leur vision hallucinée, ressemble à la description biblique d'Éden. Il y a les quatre fleuves, « les deux rivières de lait et d'eau », « les deux fleuves de miel et de vin » et « une fontaine de jouvence » à leur source[8]. Ces éléments reflètent le décor du paradis décrit dans la *Genèse*[9].

Les héros à la recherche de ce paradis terrestre sont tous une doublure de l'écrivain, qui entreprend de créer un monde propre à lui, pour y mener une vie autarcique comme maître de son univers. À l'image de leur ambition, les héros jarryques se présentent sous la forme de divers personnages littéraires et bibliques. D'abord, il y a Robinson Crusoé, le héros de la *Vie et aventures de Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe. Robinson mène durant des années une vie solitaire sur une île déserte, en inventant de quoi vivre avec peu. Pour Jarry, l'écrivain doit tout recréer, tout réinventer dans son propre univers, exactement comme Robinson. Il suggère cette idée par le titre du troisième livre de *Faustroll* : « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge »[10]. Il s'agit d'une allusion à un roman de robinsonnade intitulé *Le Robinson suisse, journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants* (1812) de Johann Rudolf Wyss, un écrivain suisse[11] que Jarry aurait lu dans son enfance. Le docteur Faustroll est un Robinson parisien et plutôt cérébral, parce qu'une fois tous ses biens saisis par l'huissier, il ne possédera, dans son canot, plus que vingt-sept livres, avec lesquels il se propose de tout recréer.

Tout comme Robinson, Noé est un autre modèle de l'écrivain. D'après la *Genèse*, pour s'échapper au déluge provoqué par Dieu, Noé fait embarquer sa famille et des couples d'animaux sur son arche, qui se reproduiront et recréeront le monde après la catastrophe[12]. Pour Jarry, l'écrivain a la mission de sauver la vie d'un monde troublé avec des outils

5 OCII, p. 183.
6 Chapitre III de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 9.
7 OCIII, p. 355.
8 OCIII, p. 356.
9 « Dans ce lieu de délices, il sortait de la terre un fleuve pour arroser le paradis, qui de là se divise en quatre canaux ». Le verset 10 du chapitre II de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 8.
10 OCIII, p. 83.
11 La note 2, *ibid.*
12 Chapitre VI-IX de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 11-15.

élémentaires, et de tout recommencer. Faustroll est non seulement un Robinson, mais aussi un Noé, comme le fait remarquer le collège de 'pataphysique[13]. Au commencement de sa navigation, il fait embarquer « un petit nombre des élus », qui sont ses livres dans son canot, une « arche »[14] selon le titre du chapitre XI. Le lieu de sa navigation est un « moderne déluge [qui est la] Seine universelle »[15]. Ces références manifestent la tâche du héros de recréer un nouveau monde à partir de choses élémentaires sauvées du déluge. Dans *L'Amour absolu*, l'auteur développe l'idée de l'écrivain à l'image de Noé. Dans le chapitre VI, le héros enfant reçoit l'éducation linguistique par son père adoptif « dans la salle de l'Arche »[16]. L'arche désigne, en réalité, une boîte contenant un assortiment de jouets en bois, qui représentent les animaux. Or, le héros n'embarque pas des animaux, mais des monstres, nés d'un cataclysme dont il est lui-même la cause. L'enfant transforme des animaux en monstres inouïs comme « Rakir » ou « Rastrons », en produisant un « cataclysme », semblable au déluge. Cela signifie que l'écrivain « charge » dans son esprit des mots non représentatifs.

L'idée de redonner leur nom aux animaux nous fait penser à un autre modèle biblique. Il s'agit d'Adam. Dans la *Genèse*, après avoir créé tous les animaux, Dieu les emmène vers Adam pour qu'il les nomme ; et le nom qu'Adam leur donnera est leur nom véritable[17]. Le travail de l'écrivain est de recréer, pour ainsi dire, un paradis linguistique tel qu'Adam l'a créé. L'idée de considérer l'œuvre littéraire comme un jardin d'Éden moderne se retrouve aussi chez Mallarmé. Dans une conférence intitulée « La Musique et les Lettres » (1894), le poète compare une existence autarcique de l'écrivain à celle d'Adam :

> [S]'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édennique [*sic*], au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une

13 Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, *op. cit.*, p. 173.
14 OCIII, p. 84.
15 OCIII, p. 172-173.
16 OCIII, p. 510.
17 Le verset 19 du Chapitre III de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 8.

contrée. Quand son initiative, ou la force virtuelle des caractères divins lui enseigne de les mettre en œuvre[18].

L'écrivain crée son propre univers avec pour seul outil l'alphabet, sans recourir à d'autres moyens. Son univers devient une contrée édénique, et il peut y mener une vie heureuse comme Adam, ou Robinson d'un nouveau genre, selon Bertrand Marchal[19]. Chez Jarry également, l'écrivain est le seul à détenir le droit de dénomination, exactement comme Adam. C'est pour cette raison que les héros jarryques possèdent la science interdite. Le héros de *César-Antechrist* est comparé à un Adam omniscient : « L'Antechrist est né comme Adam : à trente ans, et avec des pommes dans ses mains belles »[20]. Dans la tradition, l'arbre de la science du bien et du mal est représenté sous la forme du pommier. Ici, notre héros est un Adam qui mange le fruit défendu sans pour autant se voir chassé du jardin d'Éden. Dans *L'Amour absolu* également, le héros se manifeste comme un « nouvel Adam »[21]. Plus précisément, il habite l'esprit d'un rêveur, et ce dernier devient un Adam qui possède l'ensemble de connaissances que Dieu lui a insufflé : « L'homme possédé par nous a la science infuse et est souverainement fort »[22].

Ainsi, l'ambition de l'écrivain chez Jarry est de posséder le droit de renommer les choses et, ainsi, de reconstituer le paradis linguistique à partir de mots recréés.

L'écrivain comme un antéchrist ou un anti-Dieu

Chez Jarry, l'écrivain étant le seul homme sur son île, comme Robinson, ou le premier homme sur Terre, comme Adam, il représente l'humanité. Par conséquent, sa position se rapproche de celle du Christ. Pour autant, il n'est pas un nouveau Christ, mais un antéchrist. Cependant, son attitude vis-à-vis de Dieu est ambiguë. Si l'écrivain est un antéchrist, il est tout de même un fils de Dieu et finira par se soumettre à la volonté de ce dernier, son père. Ou alors, l'écrivain est un nouveau Dieu ou un anti-Dieu, et ses valeurs rivalisent directement avec celles de Dieu. Cette oscillation reflète l'orgueil et la croyance de l'écrivain, autrement dit, la possibilité et l'impossibilité d'une création qui soit égale à celle de Dieu.

---

18 Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 66.
19 Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 486.
20 OCII, p. 186.
21 OCIII, p. 494.
22 OCIII, p. 495.

L'idée de l'écrivain à l'image de Dieu est déjà présente dans la littérature française du XIXe siècle. Baudelaire, par exemple, exprime, dans *Les Paradis artificiels* (1860), l'idée selon laquelle, par l'effet de l'ivresse provoquée par la drogue, le buveur du haschich sent que toutes les choses du monde sont créées pour lui, et pense qu'« [*il est*] *devenu Dieu* ». Même s'il se demande s'il n'y aurait pas un autre Dieu, il l'affronte sans terreur[23]. De même, Mallarmé exprime un sentiment similaire, celui d'être devenu un Dieu. Dans une lettre de 1866, il avoue à son ami : « j'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, – et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère »[24].

L'idée de l'homme à l'image de Dieu chez Jarry remonte sans doute à Descartes. Pour ce dernier, l'homme devient le maître de l'univers par l'effet de la reconstruction de toute la réalité au moyen d'une science unique qu'il imagine : « la science ainsi entendue n[ou]s rendait "maîtres et possesseurs de la nature." […] [I]l s'agit d'une prise de possession tout idéale des choses par l'esprit. La vraie science n[ou]s rend pour ainsi dire créateurs de la nature, parce qu'elle permet à chacun de reconstituer l'ordre des choses »[25]. De même que Descartes, chez Jarry, l'invention de principes organisateurs rend l'écrivain le maître de la nature.

Concernant l'idée de l'écrivain comme Dieu, certains chercheurs y voient l'influence de Friedrich Nietzsche, en particulier, dans son concept de Surhomme[26]. Nietzsche définit le Surhomme se définit comme une espèce plus forte, supérieure à l'être humain[27]. Certes, dans un souvenir intitulé *Albert Samain (souvenirs)* (1907), Jarry laisse entendre qu'il a pris connaissance de l'œuvre de Nietzsche dès 1889, par Benjamin Bourdon[28], son professeur de

---

23 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 437.

24 Lettre à Théodore Aubanel, daté du 26 juillet 1866, citée par Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 66.

25 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 140.

26 Voir Keith Beaumont, *Alfred Jarry, a critical and biographical study*, *op. cit.*, p. 78 ; Brunella Eruli, « Introduction » de *L'Amour absolu* dans Alfred Jarry, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 686 ; Paul Edwards, « Notice » des *Minutes de sable mémorial*, OCII, p. 23 ; Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral, op. cit.*, p. 190.

27 André Lalande, « Surhomme », dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 1074-1075.

28 Sur la vie et les écrits de Bourdon, Voir Serges Nicolas, « B. Bourdon : fondateur du laboratoire de psychologie de rennes » dans *Études d'histoire de la psychologie*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2009, p. 191-214.

philosophie au Lycée de Rennes[29]. Cependant, aucune preuve ne nous permet de l'attester. Dans l'histoire de la réception française de Nietzsche, quelques revues françaises publiaient déjà certaines traductions dans les années 1870[30]. Cependant, la réception plus large de son œuvre n'est vérifiée qu'à la dernière moitié des années 1890. En 1891, Teodor de Wyzewa écrit ainsi qu'« en France, personne encore ne le connaît »[31]. En 1893, Léon-Paul Fargue, ami intime de Jarry à l'époque, lui écrit de Cobourg en Bavière : « *En philosophie, la-bas, ah, je souhaiterais qu'on fît du Nietsche* [*sic*] *! et que Bergson sût faire une classe unique ! avec l'Au-delà du Bien et du Mal* »[32]. Ses mots indiquent que le philosophe allemand est toujours inconnu des lecteurs français. Même en 1895, peu d'écrivains manifestaient l'avoir lu[33]. Enfin, c'est en 1898 que paraissent les traductions de *Par-delà le bien et le mal* et d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, date qui marque le début de sa diffusion en France[34]. Certes, il est vrai que Remy de Gourmont cite, dans un essai de 1894, Nietzsche comme « le négrier de l'idéalisme »[35], mais dans ces circonstances, il est peu probable que Jarry ait pu connaître le concept nietzschéen au début de sa carrière littéraire, et en conséquence, qu'il ait été directement influencé par celui-ci. En revanche, il a vraisemblablement été inspiré par l'œuvre d'écrivains français qui lui étaient familiers et qui partageaient de telles idées, tels que Baudelaire ou Mallarmé.

Dans les écrits des années 1894-1896 de Jarry, la position de l'écrivain se traduit par la figure de l'antéchrist, plutôt que par celle de l'anti-Dieu. Il rivalise avec le Christ, et Dieu juge qui est le plus légitime des deux. Cette position suggère une croyance en la transcendance, qui constitue le fondement de son œuvre. On le comprend à la lecture de *César-Antechrist*. Le héros de *César-Antechrist* est un antéchrist qui tente de prendre la place du Christ : « le Christ qui m'a précédé, qui est moi-même parce que je suis son contraire, et à la place de qui je suis venu »[36]. Les valeurs que les deux Christs détiennent rivalisent, et c'est finalement Dieu qui

29 « Dès 1889, en des provinces, M. B. Bourdon leur [aux adolescents] avait expliqué, pour le scandale futur des examinateurs en Sorbonne et quoiqu'il ne fût point encore traduit, Nietzsche ». Alfred Jarry, *Albert Samain (Souvenirs)*, dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 531.

30 Jacques Le Rider, « France : les premières lectures », *Magazine littéraire*, nº 298, avril 1992, p. 59.

31 Cité par Jacques Le Rider, *ibid.*

32 Lettre datée du 5 mai 1893, citée dans « Fargue et Jarry », documents inédits présentés et annotés par Jean-Paul Goujon, *L'Étoile-Absinthe*, nos 43, 44 et 45, 1989, p. 22.

33 Jacques Le Rider, « France : les premières lectures », art. cit., p. 59.

34 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 225.

35 « Nietzsche, le négrier de l'idéalisme, le prototype du néronisme mental [...] ». Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'idéalisme » [1894], dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 129.

36 OCII, p. 360.

donne le jugement final : « 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 »[37]. La métaphore du pendule suggère une existence transcendante de Dieu. Étant le pivot central, il émet le jugement à son gré, et le héros-écrivain s'y soumet.

En revanche, dans les écrits de Jarry des années 1897-1899, la position de l'écrivain se traduit par la figure de l'anti-Dieu, plutôt que par celle de l'antéchrist. À cette époque, les héros jarryques sont tous un autre Dieu qui lutte pour détrôner le Dieu actuel. Un exemple en est le héros des *Jours et* [*des*] *Nuits.* Dans le chapitre « Pataphysique », la vision du héros s'agrandit par la balance romaine qui est, en réalité, un instrument d'optique. La métaphore de cet instrument implique l'élévation de la position de l'écrivain vis-à-vis de Dieu. Dans la balance romaine, le point d'équilibre ne se trouve pas au milieu du fléau, à la différence d'autres types de balances, comme celle à plateaux. Cette particularité suggère l'absence d'un Dieu transcendant, supérieur au héros. C'est cette raison pour laquelle le héros peut déifier sa propre force de créer un nouveau monde : « Le monde n'était qu'un immense bateau, avec Sengle au gouvernail […]. / Et Sengle avait dulcinifié ou déifié sa force »[38]. La métaphore du capitaine tire sa source d'une idée occulte. Dans *La science des mages et ses applications théoriques et pratiques* (1892), Papus, occultiste de l'époque, compare l'univers à un bateau, et Dieu à son capitaine : « l'Univers peut être comparé à un immense steamer dont ce que nous appelons Dieu tient le gouvernail »[39]. La nature est l'hélice d'un bateau gigantesque, et les humains sont les passagers. En reprenant ces métaphores, Jarry assimile la position de l'écrivain-héros à celle de Dieu[40].

Le héros de *Faustroll* est un autre Christ, et en même temps, un autre Dieu. Au début du roman, le héros compare sa navigation à la surface de l'eau, avec le miracle du Christ qui a marché sur l'eau : « Depuis […] le Christ, qui marchait nu-pieds sur la mer, je ne sais, hors moi, que la nèpe filiforme et les larves de cousins qui, d'au-dessus ou d'au-dessous, se servent de la surface des étangs comme d'un plancher solide »[41]. Le héros se compare, d'une manière

37 OCII, p. 183.
38 OCII, p. 690.
39 Papus, *La Science des mages et ses applications théoriques et pratiques*, Librairie du Merveilleux, 1892, p. 22.
40 Le héros se propose de devenir Dieu : « Sengle était catholique et se confessait – à des intervalles – à un jeune prêtre […] qui approuvait presque une fois pour toutes ses fautes [...] tendant vers Dieu », OCII, 710. La faute de « tendre vers Dieu » veut dire devenir Dieu.
41 OCIII, p. 63.

implicite, au Christ. Dans le chapitre « Bois d'Amour », lorsqu'un passant demande à l'équipe de Faustroll s'ils sont chrétiens, le héros répond : « Je suis Dieu »[42]. Le héros est Dieu, et en même temps, son œuvre. Lorsque le héros se noie volontairement, et que son corps est étalé dans la morgue, il se transforme en un « livre révélé par Dieu de la vérité belle », étalé dans le pupitre[43].

L'ambition de l'écrivain de devenir un Dieu se manifeste, d'une manière évidente, dans *L'Amour absolu*. Le nom du héros « Emmanuel Dieu » renferme une ambiguïté. Son prénom signifie « Dieu est avec nous ». Combiné avec son nom de famille « Dieu », son nom indique que le héros est avec Dieu, et qu'il est aussi lui-même un Dieu. Comme le suggère son nom, la position du héros passe par tous les stades qui existent entre l'humanité et la divinité. D'après le titre du chapitre II, le héros est un « Christ-errant »[44]. Le terme « errant » suggère le Juif-errant. Le Juif-errant étant un adversaire du Christ, le Christ-errant est un Christ, et à la fois son adversaire. On comprend que le héros est un fils de Dieu par la lecture du chapitre III. Le héros nouveau-né parle à l'esprit de Miriam dormant : « Je suis ton tout petit enfant, quoique engendré par Dieu »[45]. Il est un autre Christ qui tente de devenir un Dieu : « Je suis Dieu, je ne meurs pas sur la Croix »[46].

Ce que Jarry nomme « Dieu » ne désigne pas un être foncièrement différent de l'homme, mais plutôt la synthèse des valeurs créées par l'homme. La synthèse, qui consiste en la création des nouvelles valeurs qui ordonnent un monde, est le rôle de Dieu, comme il est indiqué dans *Les Jours et les Nuits* : « le principe de synthèse, qui est ce que nous appelons Dieu »[47]. En réalisant la synthèse, un écrivain ou un homme prend la place de Dieu. Dans le compte rendu du *Journal d'un anarchiste* d'Augustin Léger, Jarry suggère qu'une lutte de l'homme a eu lieu, pour obtenir la place appelée Dieu : « pour un laps de vie Dieu lui [à l'homme] a cédé sa place de Synthèse »[48]. La règne de Dieu actuel n'est que temporaire, et un jour, l'homme deviendra Dieu en réalisant la synthèse. Ainsi, « le Dieu deviendra homme »[49]. Dans *L'Amour en visites* également, le héros du chapitre IX exprime l'idée d'une durée

42 OCIII, p. 95.
43 OCIII, p. 187.
44 OCIII, p. 493.
45 OCIII, p. 498.
46 OCIII, p. 494.
47 OCII, p. 692.
48 OCI, p. 471.
49 OCII, p. 299.

limitée du règne de Dieu : « Il faut que l'homme s'amuse à l'image de son Créateur. Dieu s'amuse férocement depuis qu'il est Dieu, seulement il ne s'amuse pas longtemps, car *je suis là*… Toujours quelque bon Dieu détrône un autre Dieu… »[50]. Pour Jarry, Dieu est un être non pas éternel mais temporaire, puisqu'un jour il sera remplacé par un homme, devenu Dieu à son tour.

Le mal

Considéré par rapport aux ordres de Dieu qui définit le bien et la vérité, l'œuvre de l'écrivain selon Jarry se définit par ses contraires : le mal et le mensonge. Le mal provient de la création à partir de l'image et le mensonge résulte de la création d'un univers à l'envers.

Pendant les années 1894-1896, en particulier, la création d'une œuvre idéale à partir de l'image se traduit, chez Jarry, par la sacralisation de l'image. Elle est similaire à l'idolâtrie, impiété à combattre dans la pensée chrétienne. Certains de ses textes se présentent sous les auspices de défenseurs de l'icône. *César-Antechrist* est dédié à Saint Jean Damascène[51], un théologien chrétien du VIIe siècle en Syrie, qui rédigeait des traités sur la défense des icônes. Dans *César-Antechrist*, Jarry emploie le nom d'images héraldiques pour certains personnages qui entourent le héros. Ce dernier est donc un représentant de l'image, qui incarne le mal face au Christ : « Je suis souverain Mal, et tu [le Christ] est le Bien suprême »[52]. Le Mal provient de la part de l'image que l'écrivain défend face au Verbe de Dieu, incarné dans le Christ[53]. « Le Vieux de la montagne » est un autre texte qui défend la légitimité de l'image. À la fin du texte publié dans *La Revue Blanche*, on trouve une mention « ce vendredi 13 mars, jour de Saint-Nicéphore » avec la signature de l'écrivain[54]. Saint-Nicéphore était un patriarche de Constantinople au IXe siècle qui rédigeait des traités sur la défense des icônes. L'allusion au défenseur de l'icône indique que l'image hallucinatoire vue par les héros leur permet d'accéder à la divinité.

Pour Jarry, Lautréamont est un écrivain qui concrétise le mal de la sacralisation de l'image-mot. Il connaît *Les Chants de Maldoror* (1869) à travers l'article « La littérature

---

50 OCIII, p. 346.
51 OCII, p. 366.
52 OCII, p. 190.
53 Helga Finter, « Introduction » de *César-Antechrist*, dans Alfred Jarry, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 88.
54 Alfred Jarry, « Le vieux de la montagne, V actes schématiques », *La Revue blanche*, t. X, n° 70, 1er mai 1896, p. 407.

“Maldoror” » de Remy de Gourmont, paru en 1891, et une influence maldororienne est visible dans ses écrits, en particulier, de l’année 1894. Un fragment inédit, écrit sans doute à cette époque, exprime son sentiment de rivalité avec l’auteur des *Chants.* « Lautréamont a vécu l’être […]. J’ai moi aussi le premier vécu l’être »[55]. Cela veut dire qu’aux yeux de Jarry, l’auteur des *Chants* synthétise le Vivre et l’Être, et par là, parvient à créer une œuvre idéale. La synthèse réside dans la sacralisation de l’image quasiment matérielle, d’où l’écrivain considère le héros des *Chants* comme une incarnation du mal dans « Filiger » : « l’amour du pur et du pieux ne rejette point comme un haillon cette autre pureté, le mal, à la vie matérielle. Maldoror incarne un Dieu beau aussi sous le cuir sonore carton du rhinocéros. Et peut-être plus saint »[56]. Le terme « rhinocéros » fait allusion à Dieu changé en rhinocéros dans *Les Chants.* Dans la partie VIII du Chant sixième, Maldoror tire un coup de pistolet sur un rhinocéros qui incarne le Tout-Puissant[57]. Le « carton sonore » renvoie, sans doute, à l’image-mot non représentative, qui est superficielle (image) comme le carton et sonore (mot). Pour Jarry, à l’image du rhinocéros qui incarne Dieu, Lautréamont réussit à créer une œuvre belle et immatérielle à partir de l’image-mot matérielle, autrement dit, à déifier la matière. C’est en raison d’une telle création que l’œuvre de Lautréamont exprime le mal.

Chez Jarry, l’image-mot non représentative étant un élément stérile, la création à partir de celle-ci est imagée par des métaphores biologiques faisant référence à l’infertilité, c’est-à-dire l’onanisme, la reproduction asexuée ou encore la génération spontanée. De telles reproductions constituent un mal, un péché dans le christianisme qui prône la reproduction naturelle par deux individus de sexe différent. Quant à l’onanisme, Jarry cite Onan dans « Haldernablou », qui est à l’origine du terme. Dans la *Genèse*, Her, frère ainé d’Onan, est frappé de mort par Dieu. Leur père, Juda, ordonne à Onan d’épouser sa belle-sœur, la femme de Her. Onan empêcha celle-ci de devenir mère « par une action exécrable », sachant que si elle enfantait, sa progéniture assurerait le lignage de feu son frère. Il est frappé de mort par Dieu, parce qu’il a fait une « chose détestable » dans le coït[58]. Dans « Haldernablou », le héros fait l’éloge de la roue de la locomotive en l’assimilant à Onan : « Tu Demeures, Dieu un, qui ne veux point de fils qui t’amoindrirait par héritage, et qui créas la Terre, ronde sous ta

55 OCI, p. 685.
56 OCI, p. 645-646.
57 Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 345-347.
58 Versets 7-10 dans le chapitre XXXVIII de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 49.

griffe de cachet, comme la pustule le crapaud. Tu te suffis à toi-même, Onan du métal de ton sexe, et qui baptisas Malthus d'un jet de ta bave bouillante »[59]. La roue qui éjacule de la « bave » comme Onan est un double de l'écrivain qui crée son œuvre tout seul. Thomas Robert Malthus est un économiste britannique du début du 19e siècle, connu, en particulier, comme l'auteur de l'*Essai sur le principe de la population* (1798). Dans ce livre, il prône la nécessité de réguler la croissance démographique qui, selon lui, est la source de maux dans la société. Dans sa théorie, Jarry trouve une justification de l'onanisme. L'idée de la création comme onanisme se retrouve également dans l'essai intitulé « Visions actuelles et futures ». L'écrivain y compare la bicyclette à un « phallus déraciné ». Le mouvement cyclique du véhicule est auto-suffisant, d'où provient la métaphore de l'onanisme :

> Tu es saint, tu es l'emblème bourgeon de la génération […], mais de la génération spontanée, vibrion et volvoce, dont les images gyroscoposuccessives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, ta scissiparité, et qui projettes loin des sexes terrestres le riz cérébral de ton sperme nacré […][60].

Le « riz cérébral » qui traduit la goutte de sperme renvoie à l'œuvre littéraire. Une telle création est comparable à la « génération spontanée » qui se fait par la scissiparité, ou à l'onanisme.

La génération spontanée est aussi traitée dans *L'Amour en visites*. Misogyne féroce, le héros abhorre les relations charnelles et entreprend de se reproduire en limitant au strict minimum la participation de la femme. Dans le chapitre VI, il mord la bouche de sa fiancée, car mordre, c'est pour lui une autre forme du viol : « Te voici violée d'une façon fort honorable »[61]. En règle générale, du moins à cette époque, la reproduction humaine nécessite une relation charnelle qui mette en contact deux êtres de sexe différent. Dans le baiser, la relation se limite au moindre contact. Selon notre analyse, cette action peut s'expliquer par la forme du sablier. Lorsque le héros et la fiancée s'embrassent, leurs deux têtes, c'est-à-dire deux sphères, constituent la forme d'un sablier. Dans l'univers jarryque, l'homme appartient à

59 OCII, p. 137.
60 OCI, p. 429.
61 OCIII, p. 317.

la région de l'esprit, tandis que la femme symbolise la matière. Pour l'écrivain qui est misogyne et hait la matière, il faut que la femme-matière intervienne le moins possible. Par ce baiser qui est un « viol » pour le moins charnel, un enfant naît semble-t-il d'une génération spontanée : « Ma salive et votre sang se mêleront, cette nuit, au fond de votre cœur pour y procréer le premier bâtard de votre estimable famille »[62]. Le baiser du héros et de sa fiancée traduit le contacte à leur point de tangence des deux ampoules et la chute du sable au fond de l'ampoule inférieure. Comme dans le cas de la naissance de César-Antechrist, cela suffit pour la reproduction. De même, le héros de *L'Amour absolu* se propose de supprimer le rôle de la femme dans la reproduction, en provoquant l'envers de la naissance de la femme. Dans la *Genèse*, Dieu créa Ève à partir de la côte d'Adam. Depuis, l'homme est destiné à se reproduire en collaboration avec la femme. Mais, dans le roman, le héros se propose de se reproduire *sans* Ève. Son entreprise est traduite par l'acte de rendre sa côte à Adam : « Il [Monsieur Dieu] va rendre à Adam la côte qu'il lui a prise »[63]. Il rend sa côte à Adam pour que ce dernier puisse la rattacher à son corps : « L'Adam pudique de renards – l'Adam du XXe siècle – rattacher à son corps la moitié qu'en amputa l'Autre Dieu… »[64]. Cette opération a pour objectif de faire disparaître Ève, et de lui permettre une reproduction asexuelle. Elle métaphorise la création autosuffisante de l'écrivain.

Ainsi, la création de l'écrivain transgresse la loi de Dieu, et par conséquent, sa création constitue un mal.

Le mensonge

Non seulement positionnée contre le Bien décrété par Dieu, l'œuvre selon Jarry se place aussi contre la vérité divine. En effet, l'écrivain, par son œuvre, exprime une vérité nouvelle et personnelle. Les écrivains de la fin-de-siècle ne croyaient plus en une vérité universelle et absolue, et recherchaient une vérité relative, leur vérité. Remy de Gourmont, par exemple, manifeste une telle idée dans le roman intitulé *Les Chevaux de Diomède* (1897) : « Il ne faut pas chercher la vérité ; mais devant un homme comprendre quelle est sa vérité »[65]. Jarry est plus ambitieux, car il tente de faire de sa vérité une vérité universelle, *la* vérité.

---

62 OCIII, p. 321.
63 OCIII, p. 535.
64 OCIII, p. 549.
65 Remy de Gourmont, *Les Chevaux de Diomède*, Mercure de France, 1925, p, 51.

Quelle est donc *la* vérité pour Jarry ? C'est ce que le Dieu *actuel* exprime : « ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai »[66]. La vérité personnelle que l'écrivain exprime ne correspond pas à cette vérité actuelle. Elle n'est pas comprise par ses contemporains, mais pourrait l'être un jour. Par conséquent, la vérité de l'écrivain prend la forme d'une prédiction. Le poème intitulé « Les trois meubles du mage surannés » dévoile la nature prédictive de l'œuvre. Le nécromant, double de l'écrivain, sait lire les prédictions écrites dans le livre : « les prédictions d'or qu'il [le livre] emmagasine, / Seul le nécromant peut les lire sans péril, / La nuit, à la lueur des torches de résine »[67]. Jarry développe l'idée d'une nature prédictive de l'œuvre dans l'*Almanach du Père Ubu illustré*. Étant un almanach, les expressions d'Ubu concernent les événements futurs, et il explique pourquoi elles sont « vraies » :

> Nous, Père Ubu, vous ouvrons notre savoir de toutes les choses passées, plus vraies que de n'importe quel journal, parce que : ou nous vous dirons ce que vous avez lu partout ailleurs, le témoignage universel vous assurera ainsi de notre véracité ; ou vous ne trouverez nulle part la confirmation de nos dires : notre parole s'élèvera donc en sa vérité absolue, sans discussion. Et au moyen de notre Tempomobile, inventé par notre science en physique afin d'explorer le temps […], nous vous dévoilerons toutes choses futures[68].

Si ses propos sur le passé sont « vrais », c'est parce qu'ils sont composés des faits qui ont vraiment eu lieu. Par l'effet de la recomposition, ils expriment « toutes choses futures », au-delà du faux et du vrai. Seul l'écrivain seul la croit, comme s'il s'agissait d'une vérité future, d'une prédiction que personne ne comprend encore.

Jarry exprime une vérité personnelle comme une vérité universelle applicable au monde réel. C'est pour cette raison qu'elle apparaît comme un mensonge pour les contemporains. Dans *L'Amour absolu*, l'écrivain défend l'idée d'une œuvre en tant que mensonge. Dans le chapitre intitulé « Le droit au mensonge », la création du héros-écrivain existe au même titre que celle de Dieu : « Dieu – ou moi-même – a créé tous les mondes possibles, ils coexistent »[69]. La création d'un monde se ramène à celle d'une vérité qui le régit d'une

66 OCII, p. 183.
67 OCII, p. 62.
68 OCIII, p. 412.
69 OCII, p. 360.

manière fondamentale. Chaque fois qu'un écrivain crée une nouvelle œuvre, il crée une vérité. Il existe donc une multitude de vérités. Cependant, comme il n'y a qu'un seul monde dans l'univers, une seule vérité est absolue, que ce soit celle de Dieu ou celle de l'écrivain, et tout le reste n'est qu'un 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.
>
> Emmanuel Dieu ou l'Autre[70].

En tant que détenteur de valeurs absolues, l'écrivain a le droit de mentir. Pour ceux qui ne comprendraient pas sa vérité, son œuvre n'est qu'un mensonge : « Il se décide au plus sûr mensonge vis-à-vis de l'inferieur, ou du Relatif »[71]. Même si son œuvre n'est qu'un mensonge pour les gens « inférieurs », l'écrivain a, de même que Dieu, le droit de leur mentir en raison de sa croyance en l'authenticité de sa vérité :

> Il n'y a que Dieu (Emmanuel et l'Autre) qui puisse, sachant *où est la Vérité*, perpétuellement et d'une façon très parfaite et variée, *mentir*.
>
> Ils mentent à coup sûr, sachant qu'ils la gardent.
>
> Monsieur Dieu serait une prostituée, s'il *la* livrait – s'il *se* livrait.
>
> Et quand il livre *autre chose*, les gens ont quelque chance de croire qu'il dit la Vérité, puisqu'il est d'autant plus probable qu'il dira une chose voisine de ce qu'ils croient la Vérité, qu'il dira une chose *sensiblement* contradictoire à sa vraie Vérité, qu'il garde.
>
> Étant donc sûr de ne pouvoir parler, pour être compris, qu'en mentant, tout mensonge lui indiffère[72].

70 OCIII, p. 538.
71 OCIII, p. 536.
72 OCIII, p. 538-539.

Le terme « prostituée » renvoie à une idée de Baudelaire. Dans un poème en prose intitulé « Les foules » dans *Le Spleen de Paris*, le poète exprime l'idée selon laquelle le poète est une prostituée, en ce qu'il livre tout entière son âme aux foules, sous la forme de la poésie[73]. Chez Jarry également, l'écrivain est une prostituée, car il livre son âme ou sa vérité aux lecteurs. Pour Baudelaire, une fois qu'un vrai poète emprunte les yeux et les sentiments d'un autre homme, ses productions se transforment en mensonges[74]. Pour Jarry aussi, pour peu que l'écrivain modifie sa vérité dans le souci du sens commun, les gens la trouveraient qu'elle correspond à leur vérité, mais, étant absolue et immuable, elle deviendrait alors « contradictoire » à sa vérité, et se transformerait en un mensonge pour l'écrivain lui-même.

Ainsi, toutes les expressions qu'elles proviennent de Dieu ou de l'écrivain, sont soit une vérité absolue, soit un mensonge. La vérité du héros est donc en concurrence, voire incompatible avec celle de Dieu, comme l'attestent ces mots : « Absolu-ment. / C'est une charade. / Ce que ne qualifie pas le premier mot est le sujet du second. / Tout dans l'univers se définit par ce verbe ou cet adjectif »[75]. Pour Jarry, toutes les expressions sont mensongères ou absolues. Cela veut dire que la vérité éternelle n'existe pas et que les expressions d'une seule personne, soit Dieu, soit l'écrivain, expriment une vérité *relativement* absolue, une vérité *temporairement* dominante. Ainsi, la création de l'écrivain peut se définir comme une lutte permanente avec Dieu pour transformer son expression en une vérité absolue.

L'impossibilité de la création de l'œuvre idéale

Nous allons analyser les conséquences d'une telle lutte. Selon Valérie Michelet Jacquod, « le sentiment d'impuissance face à l'œuvre rêvée est bien l'une des composantes de la mentalité symboliste », et de divers écrivains symbolistes, tels que Camille Mauclair ou André Gide[76]. Chez Jarry également, la création de la vérité absolue ou de l'œuvre idéale par l'écrivain, n'aboutit jamais, comme l'atteste, par exemple, l'aveu de son impuissance par l'écrivain lui-même.

---

73 La poésie et la charité sont une « sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière […] à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ». Charles Baudelaire, « Les foules », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 291.

74 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 620.

75 OCIII, p. 541.

76 Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, *op. cit.*, p. 22.

Chez Jarry, l'impuissance de la création de l'œuvre idéale provient premièrement de l'impossibilité d'établir ses lois personnelles. Selon Remy de Gourmont, la littérature symboliste doit avant tout être libre : « le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique »[77]. La liberté selon Gourmont est un synonyme d'anarchie, c'est-à-dire qu'« en l'absence de toutes lois, l'ascendant des hommes supérieurs serait la seule loi et leur juste despotisme incontesté »[78]. L'écrivain doit donc établir une loi qui puisse ordonner son œuvre sans devoir recourir aux lois édictées par autrui.

Quelle loi Jarry se propose-t-il de créer ? À l'instar de Gourmont, Jarry envisage l'absence de lois préexistantes et l'invention de ses propres lois. D'une part, l'œuvre idéale selon l'écrivain doit être anarchique. L'expression « L'Anarchie Est »[79] dans « Être et Vivre » veut dire qu'il faut transformer un état anarchique tel quel en une œuvre idéale. D'autre part, l'œuvre idéale est régulière et bien ordonnée, comme il l'exprime dans « Linteau ». Dans ce cas, quelle est la loi qui pourrait créer une œuvre à la fois régulière et anarchique ? Comme nous l'avons vu, l'œuvre pour Jarry est un « monstre » qui exprime une beauté inépuisable, dans lequel les éléments s'accordent de façon inhabituelle. Cela veut dire que l'œuvre idéale ne peut être créée d'une manière ordinaire, préexistante. Elle doit donc être créée avec des lois inédites. D'ailleurs, selon Bergson, il serait impossible de formuler une telle loi : « Dans l'esthétique […], la théorie et la pratique ne concordent plus. On peut à la rigueur formuler les règles auxquelles une œuvre d'art devra se soumettre pour être belle, mais personne ne peut songer à formuler des règles qu'il suffira d'appliquer pour faire une œuvre d'art »[80]. La règle se définit comme une « formule indiquant ou prescrivant ce qui doit être fait dans un cas déterminé »[81]. Il faut retenir son sens prescriptif : la règle est *déjà écrite*, *préexiste* l'usage. Si l'écrivain se proposait de formuler une nouvelle règle, elle n'existerait que dans son esprit. Si l'écrivain croit avoir inventé une loi, qui donc pourrait la justifier ? Si l'écrivain croit avoir créé une œuvre idéale, qui garantirait la légitimité de ses valeurs ? Ce n'est rien d'autre que l'écrivain lui-même, contraint à chercher le fondement de sa loi dans son propre moi. Cependant, l'existence de Dieu n'est plus fiable pour l'écrivain, ce moi n'arrive pas à

77 Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, dans *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 235.
78 *Ibid.*, p. 234.
79 OCI, p. 407.
80 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 10.
81 André Lalande, « Règle », dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 906-907.

s'appuyer sur un être plus profond ou plus transcendant. Par conséquent, une fois son œuvre créée, l'écrivain est menacé par l'incertitude de son fondement ultime.

Une autre raison de l'échec, aussi grave que la précédente, est due à l'impossibilité de la création absolue, c'est-à-dire la création à partir du néant. À l'origine, Dieu a créé à partir du néant la matière et les lois qui la régissent. Dans ce sens, l'acte de Dieu expliqué dans l'« acte héraldique » de *César-Antechrist* est celui du véritable créateur : « Dieu le Père vieux et raidi ne put qu'engendrer cette destinée, du moindre, selon la loi primordiale, le mieux, du néant sortant l'infini »[82]. Dieu, quoique vieux et raidi aujourd'hui, avait le pouvoir de créer du néant, de l'absence complète du matériel. Jarry admet que Dieu seul sait créer le monde à partir du néant. À défaut d'être doté de ce pouvoir, l'écrivain doit créer non pas à partir du néant, mais à partir de la matière, l'œuvre de Dieu.

À la différence du créateur divin, les hommes ne savent pas créer du néant. Le concept lucrétien sur lequel la poétique jarryque s'appuie est incompatible avec la création du néant. À propos de la doctrine d'Épicure, Bergson cite un axiome qui exprime le principe déterministe, fondé par le stoïcien Perse et attribué à Lucrèce : « Ex nihilo nihil ; in nilum [*sic*] nil posse reverti »[83], c'est-à-dire que rien ne ressort du néant, et rien n'y retourne. À l'image de l'univers lucrétien, la création de Jarry consiste en la recomposition d'éléments préexistants. C'est pour cette raison qu'il écrit : « Nous ne savons pas créer du néant […] »[84] dans *Les Jours et les Nuits*. Ainsi, l'idée sur la nécessité de la matière mène à celle de l'impossibilité de l'écrivain de devenir un autre Dieu.

Le second schéma descendant

Chez Jarry, l'impossibilité de la création de l'œuvre idéale provoque le sentiment de la dissolution de son œuvre et celui de l'émiettement de son moi. Selon Gérard Peylet, les écrivains fin-de-siècle, tels que Paul Valéry, Jean Lorrain, Maurice Barrès, souffrent du « vertige de la dissolution du moi, cet émiettement de leur personnalité artificiellement construite »[85]. Chez Jarry, l'échec de la création de l'écrivain s'observe dans un second schéma descendant. Ce schéma provient du modèle du sablier. Une fois le sablier renversé, les

82 OCII, p. 295.
83 Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, *op. cit.*, p. 121.
84 OCII, p. 664.
85 Gérard Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit*, p. 228.

grains de sable recommencent à découler de l'ampoule supérieure, d'une sphère recomposée. Cela renvoie à l'œuvre créée par l'écrivain qui commence à se décomposer dès qu'elle est créée. C'est cet émiettement qu'exprime le second schéma descendant.

Dans les écrits poétiques de Jarry, ce schéma prend la forme de lumières artificielles qui pleurent et dans ses quelques romans, il prend la forme de héros qui tombent à terre, ou de son œuvre rêvée qui se décompose en morceaux. Les larmes expriment la tristesse de l'écrivain qui ne peut croire au fondement transcendant de son œuvre et la regarde se décomposer. Les héros qui tombent sont tous le double de l'écrivain, battu par Dieu. Quant à la métaphore des particules qui exprime la décomposition d'une œuvre, on peut supposer l'influence d'Henri de Régnier. Parmi les écrivains qui ressentirent l'impossibilité de la création idéale, ce dernier employait la métaphore des grains ou de la poudre pour exprimer l'émiettement de son œuvre. Dans *Les Contes à soi-même* (1893), par exemple, le narrateur s'isole dans une ville solitaire, et plonge dans la rêverie. Elle se concrétise en un moment, puis s'émiette et se décompose :

> Je fixe un point de mes songes ; ma pensée s'incorpore en l'invisible ; elle en vêt l'informe complaisance et s'y constitue une réalité au delà de mes désirs jusqu'à ce que mon regard s'en fatigue, puis, les yeux clos, je vois les débris de la volontaire idole empoussiérer ma rêverie des lumineuses cendres de son artifice et finir en pluies d'étoiles prismatiques, en poudres de pierreries, en ocellures à celle qui rayonnent et clignotent visionnaires des paons ![86]

La rêverie du narrateur s'effrite et se transforme en poussière, en cendres, en pluies et en poudres, bref, en infimes particules.

Voyons d'abord les lumières artificielles qui pleurent dans les écrits poétiques de Jarry. Dans *Les Minutes*, il y a des lumières artificielles qui versent les larmes. Dans « Guignol », par exemple, la fin du drame « L'Autoclète » se termine par une lumière artificielle qui pleure : « les chandelles de résine pleurent des larmes qui grésillent »[87]. Dans « La régularité de la châsse », pleure une autre lumière artificielle. À la fin de la première partie du texte,

86 Henri de Régnier, « Manuscrit trouvé dans une armoire », *Les Contes à soi-même*, dans *La Canne de jaspe*, Mercure de France, 1908, p. 246.
87 OCII, p. 74.

« les lampes d'or ouvrent leurs yeux qui pleurent »[88]. Ainsi chez Jarry, les lumières artificielles versent des larmes, qui se trouvent souvent placées à la fin du texte, et indiquent la décomposition de l'univers même de ce texte.

Comme les lumières artificielles renvoient à l'idéal du héros, la chute de leurs larmes se transforme en celle du héros : ils tombent par terre à la fin du texte. Il s'agit, en particulier, du héros de *César-Antechrist*, du « Vieux de la montagne », des *Jours et* [*des*] *Nuits* et de *L'Amour en visites*. À la fin du dernier acte de *César-Antechrist*, le héros se dirige vers le sommet d'une montagne pour concrétiser son monde. Malgré son ambition, c'est Dieu qui domine la hauteur pour lui donner le jugement final. Probablement frappé par la foudre de Dieu en raison du péché d'avoir cherché à prendre la place de Dieu, le héros tombe à terre et noircit : « DIEU LE PÈRE *dome*. CÉSAR-ANTECHRIST *calciné noir glisse aux pieds* D'ÉNOCH »[89]. Le verbe « domer » peut signifier « couvrir d'un dôme »[90]. Parachever un dôme, une sphère, c'est créer une œuvre ou dominer un monde. Le héros est « calciné » par la foudre de Dieu. « Calciner » signifie transformer en charbon. Ce noircissement indique que l'œuvre de l'écrivain retourne à la matière, puisque la couleur noire du charbon renvoie à celle-ci, et que la terre sur laquelle il tombe est encore une métaphore de la matière. À la fin du texte, on retrouve des gouttes qui tombent du ciel : « Comme sur la butte et la montagne d'un champ de tir, au plus au sommet le clairon s'insère au ciel clair, épandant la pluie de commencer le feu […] »[91]. La pluie de feu fait allusion à celle qui détruit Sodome et Gomorrhe[92]. Comme l'œuvre de l'écrivain est un mal, il est destiné à être puni par Dieu. La pluie est une autre forme des larmes de l'écrivain-héros. Ainsi, la chute du héros et la pluie à la fin du *César-Antechrist* s'inscrivent dans le second schéma descendant et renvoient à l'échec de la création de l'œuvre idéale que l'écrivain se propose de créer.

Le second schéma descendant dans Les Jours et les Nuits

Dans *Les Jours et les Nuits*, le sentiment d'impuissance est toujours manifeste, car, à la fin du roman, l'idée de devenir Dieu provoque la folie chez le héros. La folie est suggérée au

88 OCII, p. 103.
89 OCII, p. 362.
90 Voir la note 3, OCI, p. 521.
91 OCII, p. 362.
92 « Alors le Seigneur fit descendre du ciel sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de soufre et de feu […] ». 24, chapitre XIX de la *Genèse* dans *La Bible*, *op. cit.*, p. 24.

cours du roman par des allusions à *Don Quichotte* (1605-1615) de Miguel de Cervantès. Comme des chercheurs le soulignent, le roman d'un déserteur est écrit à l'image du roman espagnol[93]. Dans ce dernier, obsédé par les livres de chevalerie, le héros, un pauvre hidalgo dénommé Alonso Quichano, est confus et se prend pour Don Quichotte, un chevalier errant. Notre écrivain dépeint son protagoniste comme un Don Quichotte moderne[94]. En voici une allusion, dans une scène où le héros voit des géants dans le moindre moulin à vent :

> […] [L]e 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.
>
> 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 connaissent que par la mouture[95].

Projetée par un instrument optique, la vision du héros s'élargit et le héros croit voir un macrocosme. Le héros croit posséder un pouvoir par lequel un microcosme, qui « tourne » comme le moulin à vent, peut devenir un « géant ». À travers le terme « mouture », l'écrivain semble critiquer les gens qui, ne comprenant pas la signification de sa vision, n'y voient qu'un amas de grains renvoyant à des images discordantes. Toutefois, l'allusion au « moulin à vent » indique le fait que l'écrivain lui-même sait que le pouvoir du héros n'est qu'un effet de sa folie.

De même que le macrocosme imaginé par le héros, Valens n'existe que dans son idée subjective. Dans le roman de Cervantès, le héros est amoureux d'Aldonza Lorenzo, une vigoureuse paysanne, et la croit Dulcinée, la plus belle des femmes. Tout comme lui, Sengle est amoureux de son idée subjective, selon laquelle il possède le pouvoir de créer un

---

93 Cymbalum pataphysicum, *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*, *op. cit.*, p. 114 ; Yosuké Goda, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, *op. cit.*, p. 50-51 ; Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 475-476.

94 Dans l'épigraphe du livre IV, il cite une phrase de *Don Quichotte* : « Voyons donc quels sont ces contes que tu veux me faire » (OCII, p. 687). Les « contes » sont des épisodes que raconte Dricarpe, un ami d'hôpital du héros. Le chapitre VII du livre IV s'intitule « Chevaux De Bois » (OCII, p. 697). C'est l'allusion à l'épisode de *Don Quichotte* où le héros chevauche un cheval de bois en le croyant être un cheval magique.

95 OCII, p. 690.

macrocosme : « Sengle avait dulcinifié ou déifié sa force »[96]. Le terme « dulcinifié » comprend le nom « Dulcinée », indiquant que l'œuvre créée par le pouvoir du héros n'est qu'un fruit de sa folie. Ainsi, ces allusions à Don Quichotte nous font comprendre que Jarry lui-même pense que la création de l'œuvre idéale est impossible.

L'échec de la création et la folie qui lui succède se manifestent à la fin du roman, où le héros embrasse la statue représentant son amoureux pour boire son âme. Une fois que le masque boit l'âme du héros, la bouche de la statue rougit et le plâtre se transforme en chair. Cette transformation indique le signe du succès de la création. Toutefois, la création de l'œuvre idéale ne réussit qu'un instant. L'acte se révèle par la suite désastreux pour le héros :

> La lampe était devenue rouge, puis noire, le fer s'éteignait dans l'œil et l'air balançait une vapeur de larmes.
>
> Et après le rouge momentané, les lèvres furent vertes et adhérèrent toutes froides aux lèvres faites noires de Sengle. C'étaient trop de complémentaires.
>
> La table bascula et Sengle fut par terre à la suite du tas de neige effrité, souvenir cette fois de la caféine bruissante sur la langue, dans le lit de l'hôpital mixte. Il enfouit sa face parmi les petites écailles, dont plusieurs collèrent. […]
>
> Et Sengle tâtonnait dans la nuit vers son Soi disparu comme le cœur d'une bombe, la bouche sur son meurtre[97].

La lampe s'éteint, la bouche du héros se noircit, puis, le héros tombe par terre, exactement comme à la fin de *César-Antechrist*. La disparition de la lumière de la lampe indique que la création d'une œuvre ne réussit pas, et le noircissement de la statue et la chute du héros à terre manifestent le fait que l'œuvre n'est jamais exempte de matérialité. En même temps que la chute du héros apparaissent des larmes, des flocons de neige et des écailles. Ces objets indiquent que la statue s'effrite et se décompose en débris d'images, produits de l'hallucination, parce que les termes « souvenir […] de la caféine […] dans le lit de l'hôpital » font allusion à la scène dans laquelle le héros avale de la caféine, dans l'hôpital, afin d'avoir

96 OCII, p. 690.
97 OCII, p. 740-741.

une hallucination[98]. La décomposition de l'œuvre idéale entraîne la disparition du moi, car le fondement de l'œuvre de l'écrivain ne se trouve que dans son moi. La dernière phrase du passage cité plus haut indique le fait que l'œuvre idéale se décompose comme si elle était détruite par une « bombe ». La « nuit », c'est encore la disparition de la lumière artificielle et celle du moi du héros.

Cette scène de l'émiettement de la vision du héros rappelle la fin du mythe de Narcisse, mythe qui fait d'ailleurs partie de l'inventaire de la littérature symboliste. Selon la mythologie ovidienne, lorsque Narcisse, un éphèbe orgueilleux de sa beauté, se pencha pour boire au bord d'une fontaine, il y aperçut son propre reflet et en tomba amoureux. À chaque tentative de le baiser et de l'embrasser, son reflet se trouble et s'efface. En se contemplant ainsi son propre reflet, il meurt et se transforme en une fleur qui porte son nom[99]. Sengle est un Narcisse moderne[100]. Si son baiser ultime déclenche la décomposition de la statue, c'est parce que celle-ci n'est rien d'autre que sa propre image, plus précisément, l'image de son univers rêvé, et que son baiser la trouble. Narcisse, adorant son image, ne sortira d'un isolement que par la folie et le suicide[101]. Dans le roman de Jarry, c'est l'échec de la création qui provoquera la folie du héros. À la suite de la scène de la chute, un certificat médical rapporte que le héros est atteint de folie : « La manie furieuse dont il [le héros] est aujourd'hui atteint doit être attribuée à la chute d'un plâtre fort lourd »[102]. S'il devient fou, c'est parce qu'il a cru à sa vision hallucinée comme si c'était un monde idéal.

Les conséquences navrantes de la quête du héros sont prévues par l'écrivain lui-même, ce qui est suggéré par le fait que le roman se termine par la phrase suivante : « Sengle avait lu dans un livre chinois ethnographie d'un peuple… Dévolerait outre-mer »[103]. C'est une reprise de l'épisode traitant d'un peuple étranger de la Chine décrit dans le premier livre du roman. Faire voler la tête au ciel, c'est-à-dire atteindre l'œuvre idéale, est mortel. Jarry sait bien que l'échec de la création est inévitable.

Le second schéma descendant dans L'Amour en visites

98 « Sous la caféine, sa langue était blanche et bruissante comme une route de neige récente ». OCII, p. 680.
99 Edith Hamilton, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, *op. cit.*, p. 109.
100 Linda Klieger Stillman, *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, York, South Carolina, French Literature Publications Company, 1980, p. 55.
101 Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 398.
102 OCII, p. 742.
103 *Ibid.*

Les derniers chapitres, c'est-à-dire les chapitres VIII, IX, X et XI, de *L'Amour en visites* peuvent se lire comme une allégorie de l'échec de la création de l'œuvre idéale. Comme le signale Patrick Besnier, la logique entre ces chapitres semble incohérente[104]. En effet, Lucien, le héros, n'y apparaît plus, et les chapitres se présentent comme un pêle-mêle de textes de nature très différente. À l'exception du chapitre IX, leur publication est indépendante et précède la sortie du roman. Quant au chapitre VIII publié en 1898[105], on sait que Rachilde se vantait de l'avoir écrit en imitant le style de Jarry pour aider financièrement ce dernier, quoique rien ne confirme cet affaire[106]. En raison de ce flou auteur de la paternité du texte, nous nous garderons donc de le traiter comme reflétant des idées propres à l'écrivain. Le chapitre X, « Au paradis ou le Vieux de la montagne », est publié en 1896 (le titre original est « Le vieux de la montagne, V actes schématiques »), et le chapitre XI « Chez Madame Ubu » est un extrait de « Guignol » des *Minutes*. Le chapitre IX remet en question la quête du héros qui cherche à s'introduire chez la Muse. Le chapitre X décrit la quête du paradis terrestre des héros à travers des visions hallucinées. Le chapitre XI est une saynète scatologique. Certes, le lien entre ces chapitres est déconcertant à première vue, mais ils comportent tous des motifs et des métaphores familiers à l'écrivain. En effet, on peut lire les chapitres IX et X comme un drame mettant en scène la quête de l'idéal et son échec, et le chapitre XI, comme sa conséquence.

Analysons d'abord le chapitre IX. Le héros est nommé tout simplement « lui », ce qui lui donne une personnalité non définie et nous permet de le considérer comme un double de l'écrivain. Dans le texte, il cherche à s'introduire chez la Muse. Celle-ci représente l'œuvre idéale, qui est comparable au nouveau monde. En raison de sa création, le héros se veut un anti-Dieu qui tente de détrôner Dieu. Le héros tente de séduire la Muse, et il se présente comme son seul amant. Malgré son vœu, elle est inaccessible. Au héros qui « veu[t] voir »[107] ses jardins, elle refuse de lui ouvrir la porte de chez elle en lui disant : « Va-t'en ! »[108]. Il s'éloigne dans la prairie dont « l'herbe est froide comme un linceul »[109] et y attrape le rhume.

---

104 « [L]e volume s'organise comme une chaîne incongrue ». Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, *op. cit.*, p. 356.
105 Voir la note 1, OCIII, p. 328.
106 Jean Marvier, « Lettres de Pierre Fort, éditeur de *L'Amour en Visites*, à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du Collège de 'Pataphysique*, n°s 22-24, 29 phalle 90 E. P. [7 septembre 1963], p. 21.
107 OCIII, p. 343.
108 *Ibid*.
109 *Ibid*.

Enfin, lorsqu'elle apparaît debout sur le seuil, il lui proclame : « tu es devant le roi et il faut plus de précautions pour éveiller mon moi… »[110]. C'est le moment où l'écrivain trouve son œuvre idéale. Cependant, la retrouvaille n'est qu'illusoire, puisque son œuvre se décompose bientôt en grains. La Muse lui dit : « je ne veux point te réveiller, mais te veiller. Je suis la grande pleureuse »[111]. Le terme de pleureuse, qui est une femme feignant le chagrin lors de la funérailles, annonce la mort du héros, tandis que les larmes ou les grains métaphorisent la décomposition de son œuvre. Effectivement, il « expire » à la fin du texte en écoutant la chanson de la Muse, « le roi n'est plus, le roi est mort ! »[112]. S'il meurt, c'est parce qu'il lui est impossible de créer l'œuvre idéale et de devenir roi, voire Dieu. Connaissant le danger de tendre vers l'idéal, le héros s'exclame : « tâchons de ne pas *dévoler outre-mer !* »[113], une phrase tirée des *Jours et* [*des*] *Nuits*. L'écrivain indique le titre du roman dans la note, ce qui annonce un lien étroit entre le thème du chapitre et celui du roman d'un déserteur. Le héros des *Jours et* [*des*] *Nuits* est pris de folie, en raison de son baiser à la statue de son amoureux imaginaire, qui renvoie à son œuvre rêvée. De même, le héros du chapitre IX meurt en raison de sa quête de l'idéal. Sa mort est un suicide, comme il l'annonçait à la Muse en lui demandant d'ouvrir la porte : « Ouvre-moi… ou je me tue »[114]. Ainsi, le chapitre IX allégorise l'entreprise de la création idéale, et l'échec de l'écrivain. Cependant, son échec n'est pas définitif. À la fin du texte, le héros dit en agonisant : « la mort n'est pas éternelle… la mort… c'est du plagiat »[115]. De même que le « plagiat » où un texte n'est pas propre à un écrivain, mais emprunté à un autre écrivain, la mort n'est pas définitive pour le héros, mais temporaire. Sa parole ultime suggère qu'il ressuscitera bientôt pour retenter d'obtenir la Muse ou la place du Dieu actuel.

Le chapitre X, « Au paradis, ou le Vieux de la montagne » peut se lire comme une autre version de l'échec. Marc-Pol et Cinghis-Khan, les héros, sont à la quête de l'œuvre idéale. Les deux faces de celle-ci sont symbolisées par la princesse Bélor et la bête Mantichore. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la princesse symbolise la beauté, tandis que le « monstre » Mantichore, une beauté inépuisable pour Jarry. À la fin du drame, les héros ne

110 OCIII, p. 347.
111 OCIII, p. 348.
112 *Ibid*.
113 OCIII, p. 345.
114 OCIII, p. 344.
115 OCIII, p. 348.

peuvent échapper à la mort en raison de leur quête. Le monstre annonce l'échec de la création. Selon l'expression du Vieux de la montagne, « [l]a gueule de la Mantichore est la margelle de la fontaine »[116], cela veut dire que la bête indique le bas, la direction opposée de là où l'œuvre de l'écrivain doit briller. Cinghis-Khan, après avoir vu le monstre, meurt les jambes dévorées par ce dernier, se croyant plongé dans la fontaine de jouvence : « la fontaine s'est glacée autour des muscles de mes jambes, et le pied et la cuisse ont été séparés par l'eau rigide. À qui ce sang ? Une partie de mon corps a fondu dans l'eau chaude comme la cire. […] (*Il meurt*) »[117]. Sa mort suggère l'impossibilité de la création d'une œuvre monstrueuse.

Marc-Pol, après avoir vu la princesse, meurt lui aussi. En récompense du meurtre imaginaire du Prêtre Jean, il reçoit de la princesse un collier d'or « comme gage nuptial »[118]. Alors il revoit l'hallucination du paradis où le soleil et la lune s'illuminent en hauteur. Ici, c'est le collier d'or qui symbolise l'œuvre idéale, en raison de sa forme ronde et de sa lumière artificielle. Le Vieux de la montagne dit qu'« [i]l [Marc-Pol] vous [la princesse] a possédée à travers l'air vide […] »[119]. Cependant, la possession de la princesse n'est qu'illusoire. Le collier n'est rien d'autre que la corde de pendaison, le Vieux de la montagne « *élève* MARC-POL *en l'air, de sorte qu'il pend du mur du château* »[120] avec la corde. L'élévation en hauteur ne signifie pas la réalisation d'une œuvre idéale, mais provoque la mort. La création d'une œuvre idéale finit par un succès illusoire. L'œuvre idéale est finalement imprenable, comme le Vieux de la montagne le dit : « […] je vous [la princesse] garde vierge pourtant pour moi en mon jardin »[121].

La transformation des héros et du château suggère la décomposition de l'œuvre. Quant à Cinghis-Khan, il meurt « *à terre sur un tas de sciure* »[122] selon l'indication scénique. La sciure est une autre forme de grain de sable. Le tas de grains et la terre indiquent la désagrégation et la transformation de l'œuvre en matière. Quant à Marc-Pol, son sort est semblable à celui de Cinghis-Khan. Pendant l'assaut des barons d'Alau, son cadavre reste

---

116 OCIII, p. 360.
117 OCIII, p. 361-362. Ces termes rappellent ceux qui décrivent la mort des damnés dans « Les prolégomènes de Haldernablou » : « les mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python et tous ceux que Dieu condamna, semblaient dans la marée montante descendre très lents, ou fondre comme un cierge qu'on pose sur un fer chaud ». OCII, p. 127.
118 OCIII, p. 365.
119 *Ibid*.
120 *Ibid*.
121 *Ibid*.
122 OCIII, p. 361.

pendu au mur du château, et après trois ans, il se transforme en poussière : « Il y a dans l'air de la poussière d'os »[123]. Cette poussière, d'une blancheur d'os, traduit les décombres d'une œuvre échouée, c'est-à-dire l'assemblage d'images discordantes. Le château partage le sort de Marc-Pol. Au moment où les barons d'Alau tuent le Vieux de la montagne, la murailles du château croule, et après, il ne reste que le sommet de la montagne recouvert de neige : « *La muraille croule, les pics de neige* »[124]. De même que la poussière d'os, le flocon de neige renvoie aux images en décomposition. Ainsi, le paradis que les héros cherchaient, et eux aussi, se transforment en grains, et tombent par terre. Les termes de la fin du texte « [i]l n'y a jamais eu ni paradis ni château »[125] signifient que l'écrivain ne pourra jamais atteindre l'œuvre idéale, et que, qui pis est, elle n'existe pas, ne peut même exister. Pour conclure, le thème du chapitre X est identique à celui du chapitre IX, c'est-à-dire que les deux chapitres traitent de l'impossibilité de créer une œuvre idéale par la composition d'images.

De même que le chapitre X, le chapitre XI, « Chez Madame Ubu » peut se lire comme une métaphore de la décomposition d'une œuvre et de sa transformation en matière. Le chapitre décrit un rendez-vous adultère de Madame Ubu avec Barbapoux qui se déroule entièrement au fond des toilettes. Il est à noter que le chapitre commence par un hymne qui chante la chute dans le gouffre et l'immonde noir en bas : « Roule dans le gouffre, trône de Silène ! Roule dans le gouffre, autel de Bacchus ! Plonge dans le gouffre, maison de Diogène ! […] Sous nos mains magiques, l'humide et le noir s'épandent en libations qui fécondent la terre »[126]. Comme l'humide noir traduit « la part matérielle et vulgaire »[127], c'est-à-dire l'excrément, les toilettes sont un lieu matériel par excellence. L'excrément en chute peut être compris comme une métaphore qui traduit l'œuvre idéale en décomposition. Car, le chapitre en question se termine par la lumière artificielle qui pleure : « Pleurez, torches de mort, pleurez de vos yeux verts ! »[128] Les larmes renvoient, elles aussi, à l'œuvre idéale qui se décompose. Elles sont une autre forme des larmes de la Muse dans le chapitre IX, de la poudre d'os et du flocon de neige dans le chapitre X. Ainsi, les chapitres IX, X et XI

123 OCIII, p. 368.
124 OCIII, p. 370.
125 *Ibid*.
126 OCIII, p. 372.
127 OCIII, p. 374.
128 OCIII, p. 378.

allégorisent tous le même drame : l'échec de la création de l'écrivain et l'émiettement de son œuvre.

Les fins tragiques de ces héros manifestent une idée pessimiste de la création de Jarry. Elle contraste avec l'idée optimiste de Remy de Gourmont. Optimiste, car ce dernier croit en un être transcendant qui soutient le fondement de son expression, même si ce n'est pas un Dieu traditionnel. À la fin de *Sixtine*, Entragues, le héros, avoue sa croyance en un être transcendant : « Si la vie m'échappe, la transcendance m'appartient. […] [J]e sens que je ne suis qu'un mauvais instrument aux mains d'un Maître inconnu et transcendant […] »[129]. Grâce à la croyance au « Maître inconnu et transcendant », l'écrivain peut donner un fondement existentiel aux valeurs de son œuvre. Alors, ses mots s'illuminent et s'envolent en hauteur : « les fruits où je mords sont des bulles sitôt évanouies, mais les bulles qui sortent de mes lèvres s'envolent, planent et demeurent : mes idées, comme des rayons, s'irisent en les transperçant et l'éternel vent qui arase le monde s'amuse et joue avec elles »[130]. Certes, ici les mots sont vides, comme selon Jarry, mais, loin de tomber et se noircir, ils s'envolent et ses idées les illuminent.

La position intermédiaire de l'homme

Chez Jarry, l'écrivain étant un représentant de l'humanité, son succès et son échec de la création reflètent la position existentielle de l'homme. À travers la quête des héros, l'écrivain se demande : quelle est la position de l'homme dans la nature ? Est-il possible qu'il connaisse tout de la nature comme Dieu, ou au contraire, qu'il ne connaisse rien, comme la bête ? C'est sans doute une question que Valéry se pose dans *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896). Le héros du roman se demande à maintes reprises : « Que peut un homme ? »[131] L'écrivain se pose la question sur l'étendue des facultés d'un homme.

Selon Jarry, la position de l'homme est essentiellement intermédiaire. Dans l'histoire de la philosophie, c'est une idée courante depuis des siècles. Descartes, par exemple, remarque que sa position existentielle est intermédiaire : « je remarque […] que je suis comme un milieu entre Dieu et le néant, c'est-à-dire placé de telle sorte entre le souverain être et le non

129 Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, *op. cit.*, p. 310.
130 *Ibid*.
131 Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 178.

être […] »[132]. Pour Descartes, l'homme est l'intermédiaire entre Dieu et le néant. Pascal considère également l'homme comme un être intermédiaire. Dans ses *Pensées*, en méditant la position de l'homme dans la nature, il considère l'homme comme l'intermédiaire entre tout et rien : « Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes »[133]. Dans l'histoire de la littérature française, Victor Hugo manifeste l'idée de la position intermédiaire de l'homme. Dans un poème intitulé « Ce que dit la bouche d'ombre », le poète contemple l'aller-retour de l'homme sur l'échelle des êtres. L'homme est un milieu entre la terre et le ciel, l'ombre et la lumière : « l'homme qui plane et rampe, être crépusculaire, / En est le milieu »[134]. Ce « milieu » traduit sa position existentielle intermédiaire entre l'esprit et l'animal, l'immatériel et le matériel : « […] l'homme est un équilibre. / L'âme, dans l'homme, agit, fait le bien, fait le mal, / Remonte vers l'esprit, retombe à l'animal »[135].

Pour Jarry également, l'homme est un être intermédiaire entre Dieu et le néant. Dans *César-Antechrist*, une expression pascalienne exprime la position intermédiaire de l'homme : « Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tiraillés par les anses d'un zéro »[136]. Comme le remarque Paul Edwards, ces termes font allusion à la forme du sablier[137]. Le Christ et César-Antechrist sont symbolisés par deux sphères qui sont les deux ampoules du sablier, ces formes se touchent au plan tangent où se trouve un trou. Une phrase du héros éclaire la forme avec une métaphore de bulle de savon : « l'homme est la ligne d'écrasement entre nous deux, le plan nul où s'embrassent deux bulles de savon jumelées »[138]. « L'Infini » désigne César-Antechrist, c'est-à-dire la création de l'écrivain, tandis que « le Rien » renvoie à la création de la nature. Comme nous l'avons analysé, le « zéro » traduit un grain vide qui traduit l'image-mot non représentative. Cette dernière manifeste une nature intermédiaire : elle devient tantôt matérielle, tantôt spirituelle, en fonction de la position du grain de sable qui passe dans les deux ampoules du sablier. La nature de l'homme est donc analogue à celle de

132 René Descartes, *Méditations*, dans *Œuvres et lettres*, textes présentés par André Bridoux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 302.
133 Blaise Pascal, *Pensées*, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Gallimard, coll. « folio classique », 2004, p. 155.
134 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes : poésies II*, *op. cit.*, p. 543.
135 *Ibid.*, p. 544.
136 OCII, p. 188.
137 Voir la note 2, *ibid.*
138 OCII, p. 190.

l'image-mot : l'homme est aussi intermédiaire, « tiraillé » entre la matière et l'esprit. Dans un chapitre de *Faustroll*, probablement écrit à la même époque que *César-Antechrist*, Jarry modifie légèrement l'expression pascalienne : « *Dieu est le plus court chemin de zéro à l'infini* »[139]. En réalité, ce « Dieu » est l'homme-Dieu, car « *Homo est Deus* »[140], écrivait Jarry dans un texte dont on estime aussi qu'il fut écrit à l'époque de *César-Antechrist*. L'homme, être insignifiant comme le néant, peut aussi être l'infini ou le divin, en vertu du pouvoir de son imagination.

Pour Jarry, la position de l'homme oscille donc entre ces deux pôles, et d'un mouvement pendulaire, comme le balancement du sablier. Son idée d'une position oscillante de l'existence de l'homme correspond exactement bien à celle de Pascal :

> On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux.
>
> Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain mouvement de l'âme de l'une à l'autre de ces extrêmes et qu'elle n'est jamais en effet qu'en un point, comme le tison de feu[141].

Ces termes de César-Antechrist reflètent la nature mouvante de l'homme : « je ne suis pas station ni statique, mais dynamique »[142]. Son dynamisme implique l'impossibilité de rester dans un état extrême. Les termes « le repos est le changement »[143] signifient que le succès et l'échec du héros ne sont que des états temporaires[144]. Par conséquent, la punition divine que le héros subit n'est qu'un repos, et n'est donc pas éternelle pour lui : « […] on Le [César-Antechrist] couchera sur une broche – pour un temps – au feu soi-disant éternel, et qui n'est pas éternel en soi, mais sert de repos, cahutte de douanier, au Dieu qui attend son heure […] »[145]. Le « feu » renvoie à la punition de Dieu qui calcine le héros à la fin du texte. Battu par ce feu, le héros tombe à terre, mais il y restera seulement « pour un temps ». Il se relèvera bientôt et recommencera son défi.

---

139 OCIII, p. 206.
140 OCIII, p. 202.
141 Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 371.
142 OCII, p. 361.
143 OCII, p. 305.
144 Ces termes font probablement allusion à une expression de Pascal : « notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort ». Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 364.
145 OCII, p. 304.

La position oscillante de l'écrivain entre ces deux extrêmes provient de la nature même de l'imagination. Dans la tradition philosophique, elle est considérée comme un intermédiaire entre le concret et l'abstrait, le divers et l'un, le particulier et l'universel[146]. « C'est l'imagination qui se trouve munie de la fonction de médiation entre ces opposés : elle n'est pas seulement dans une position intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement, elle les fait communiquer »[147]. En raison de sa position intermédiaire et de son rôle communicateur, les écrivains étaient partagés devant le rôle de l'imagination. Pour Zola, l'imagination est à l'origine de la déformation, qui empêche la découverte de la vérité objective : « que de romanciers croient voir la nature et ne l'aperçoivent qu'à travers toutes sortes de déformations ! »[148] Quant au côté positif, elle réside dans l'invention et l'anticipation. Pour Baudelaire, l'imagination est « la reine des facultés », car elle est à la fois l'analyse et la synthèse, et aucune autre ne peut fonctionner sans elle. « [E]lle a créé le monde […] dans un sens religieux » et « il est juste qu'elle le gouverne »[149]. Ainsi, la position intermédiaire de l'écrivain-homme chez Jarry reflète la nature médiatrice de l'imagination.

À travers cette analyse, on comprendra que, porteur de la mission de créer un nouveau monde ou un paradis terrestre, l'écrivain représente l'humanité tout entière. Il prend la forme de personnages mythiques ou bibliques, tels que Robinson, de Noé ou encore d'Adam. Comme sa création se veut être égale à celle de Dieu, l'écrivain se manifeste enfin comme un antéchrist ou un anti-Dieu, qui se propose de transformer, en une nouvelle vérité, son mal ou son mensonge. Cependant, comme l'invention d'une loi personnelle et la création absolue lui sont impossibles, la création se conclut toujours par un échec ; cela est traduit par le second schéma descendant, c'est-à-dire la chute du héros ou la décomposition de l'objet de l'amour du héros. Malgré son destin tragique, l'écrivain retentera l'expérience, répétera le va-et-vient entre la matière et l'esprit, entre le néant et Dieu. En reflétant la position intermédiaire de l'imagination, la position existentielle de l'écrivain-homme selon Jarry est donc foncièrement oscillante.

---

146 Bernard Lacorre, *L'Imagination le jugement l'idée*, *op. cit.*, p. 23.
147 *Ibid.* « Kant considère l'imagination comme un intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement ». Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier B, *op. cit.*, p. 79.
148 Émile Zola, « Le sens du réel », dans *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 207.
149 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 620-621.

CONCLUSION

Le système de l'imagination selon Jarry

Chez Jarry, la triade matière-image-esprit est illustrée par un sablier qui se compose de trois éléments : l'ampoule inférieure, les grains de sable et l'ampoule supérieure. Issues de ces trois éléments, diverses métaphores renvoient à des éléments mentaux et aux activités de l'imagination. Le va-et-vient des grains entre les deux sphères de l'instrument exprime la nature intermédiaire de l'image et la fonction médiatrice de l'imagination. Ces idées – la nature de l'image et la fonction de l'imagination – se sont nourries des lectures de l'auteur. En effet, celui-ci développa, d'une manière unique, des métaphores à partir de celles qu'employaient ses contemporains symbolistes, proches de lui. Pour consolider ses idées, l'écrivain consulta de nombreux ouvrages de psychologie et de philosophie. En particulier, les idées exprimées dans les cours de Bergson ont joué un rôle considérable dans l'écriture de Jarry, loin d'être « strictement décoratif »[1]. Des chercheurs ont ainsi étudié l'influence de la philosophie bergsonienne sur sa poétique. Certes, comme il n'acceptait pas toutes les idées de son maître, il est impossible de considérer l'écrivain comme un fidèle bergsonien, mais il nous semble exagéré d'affirmer qu'« il ne s'intéresse pas au *système* philosophique qui se rencontre dans le bergsonisme »[2]. Il est clair qu'il en subit l'influence et cela est visible dans l'établissement de sa poétique.

Chez Jarry, la création est d'abord une critique de la vision supposée universelle du monde, que représente un soleil, issu de l'ampoule supérieure du sablier. Pour l'écrivain, les ordres pratiques dans la vie quotidienne du bourgeois ne s'établissent que sur la base du consentement, et l'unité de l'espace-temps, le principe d'identité et celui de causalité dans la connaissance scientifique sont incompatibles avec la vision subjective et personnelle, essentiellement floue, du monde. La « synthèse » est absente dans la connaissance scientifique. La critique de Jarry relève du refus des règles acceptées par la majorité des gens. En raison de cette attitude, le doute de l'écrivain est méthodique à la manière de Descartes.

À partir de ce doute cartésien, Jarry entreprend la destruction des formes de vie. Cette opération est illustrée métaphoriquement par ce que nous appelons le premier schéma descendant. Il s'agit de la métaphore du sable qui s'écoule de l'ampoule supérieure du sablier

1 Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cit., p. 50.
2 Yosuké Goda, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, *op. cit.*, p. 239.

et qui prend, d'une part, la forme de particules froides et blanches, qui tombent du ciel ou d'un soleil blanc. Cet écoulement prend, d'autre part, la forme de la Machine à décerveler qui fait sauter le cerveau de la tête. La destruction, chez l'écrivain, est le fait de dépouiller le sens des représentations du monde extérieur et celui des mots. Conçue à l'image de la bombe lancée par les anarchistes au début des années 1890, la destruction jarryque est à la fois esthétique et communicative, et peut se réaliser à travers l'œuvre littéraire.

Issue de l'ampoule inférieure du sablier, la tête-esprit de l'écrivain prend la forme d'un marais, d'un lac ou encore d'une gare souterraine. Provenant du sable qui s'écoule dans l'ampoule inférieure du sablier, les objets noirs et gluants, comme l'excrément ou la boue, s'y accumulent. Ils illustrent un monde et des mots privés de sens, devenus matière. Se collant à lui, ils entravent le personnage dans sa remontée. Pour Jarry, la destruction n'est que le commencement de la création, car celui-ci nécessite un monde matérialisé pour le matériau de la transformation en image.

Les éléments liquides expriment le temps où, au moment de l'inspiration, apparaissent les images intérieures durant le rêve, sous la forme d'un souvenir, etc. L'apparition des images est traduite par l'émergence d'objets creux, tels que la bulle ou l'œuf, ou de petits objets plats, comme la vague, l'écaille ou encore la lentille. Chacun de ces objets est en réalité une variante du grain de sable qui retombe dans l'ampoule supérieure – devenue inférieure, après avoir été renversée. Ces objets creux et plats expriment la caractéristique non représentative de l'image. Pour cette raison, on peut dire que l'image selon Jarry est de nature intermédiaire : à la fois matérielle et immatérielle, extérieure et intérieure. Cette nature se traduit par une position intermédiaire de la région de l'image entre la terre et le ciel.

Les images intérieures sont le vrai matériau de la création d'une œuvre selon Jarry. À ce matériau s'ajoutent deux principes de création : le principe aléatoire et le principe intellectuel. Le premier s'opère par l'association des idées, modélisée par le *clinamen*, dont l'effet est de combiner les images d'une manière aléatoire. Il s'agit du vent, du ricochet ou encore de l'erreur. Le second consiste à ressaisir les produits issus du principe involontaire en faisant appel au choix et à l'intelligence de l'écrivain. Ce choix est représenté par le van et le crible. L'intelligence se résume donc à la volonté, qui fait converger les éléments mentaux vers un centre. Ce travail se métaphorise par le nid d'araignée, le regard d'en haut du héros ou encore l'épingle qui fixe un papillon. Or, la pataphysique, la science des lois personnelles, n'est rien d'autre qu'un choix arbitraire. Cependant, empruntant le principe de finalité à la métaphysique, qui effectue le même travail que la volonté, elle synthétise l'association des

idées et la volonté. La poétique de Jarry oscille donc entre deux principes contraires, qui sont par ailleurs représentés par les mouvements du cœur.

L'œuvre littéraire ainsi faite doit aussi se doter de propriétés spécifiques : la totalité et la multiplicité unifiées, traduites par un cercle ou une sphère. Puis, la spiritualité, métaphorisée par la hauteur. La création est donc représentée par l'acte de soulever une boule. Enfin, l'intelligence et l'artificialité, qui adoptent la forme de lumières artificielles et nocturnes, telles que la lune, le diamant ou encore le phare. La matière noire se transforme en combustible, source liquide des lumières artificielles qui renvoient à l'œuvre idéale. L'œuvre perfectionnée doit encore obtenir la vitalité, ce qui la rapproche de l'œuvre de la nature. D'où sa manifestation sous les traits d'un corps organique, ou encore d'un monstre.

Chez Jarry, l'écrivain représente un homme doté du pouvoir de créer une œuvre-microcosme, en vertu de son imagination. En conséquence, il se présente sous la forme de divers personnages, littéraires ou bibliques ; il est même rapproché d'un antéchrist dans ses écrits des années 1894-1896. Cela implique que l'écrivain se soumette à l'autorité de Dieu. Il se manifeste comme un anti-Dieu dans les années 1897-1899, ce qui indique que l'homme a la capacité de remplacer Dieu. L'œuvre, selon Jarry, se définit donc comme le mal et le mensonge. Le mal provient du fait que l'image non représentative transgresse la vérité du Verbe, et que la création à partir de celle-là, élément stérile, transgresse la reproduction naturelle. Quant au mensonge, il s'explique par le fait que la vérité personnelle de l'écrivain ne s'est pas encore réalisée dans le monde actuel. L'œuvre idéale dont rêve l'écrivain ne peut jamais se réaliser, car il n'arrive pas à trouver le fondement de son œuvre hors de lui-même et qu'il ne sait créer qu'à partir du monde préexistant, c'est-à-dire l'œuvre de Dieu.

D'où résulte le second schéma descendant, qui exprime l'échec de la création. L'œuvre de l'écrivain se décompose, acte qui se traduit par des lumières artificielles qui pleurent ou par des héros qui tombent à terre, métaphores issues des grains de sable qui recommencent à découler de l'ampoule supérieure, d'une sphère recomposée. Cependant, son échec n'est pas définitif et il retentera l'opération. Le succès et l'échec de sa création reflètent la position existentielle de l'homme. Pour Jarry, la position de l'homme est par essence intermédiaire, oscillant entre Dieu et le néant, au même titre que sa faculté créatrice, l'imagination, est médiatrice.

Évolutions et consistance de la poétique de Jarry

Tout au long de notre recherche, nous avons constaté l'évolution des métaphores et de la poétique chez Jarry, dans les années 1890. Mentionnons d'abord la métaphore des espaces intérieurs. Dans les écrits des années 1894-1896, le lieu d'où proviennent les images est limité à des espaces clos et relativement étroits, tels que le marais, l'étang, etc. Cela implique qu'à cette époque, l'écrivain doive puiser les images dans sa mémoire. De même, le lieu de l'émergence de celle-ci est limité à la surface des eaux. Cela signifie que l'image n'appartient *ni* au matériel, *ni* à l'immatériel. Quant au principe de création, il doit être intellectuel et transcendantal, tandis que l'écrivain feint de contrôler tout le processus de création par ses lois personnelles ou par sa volonté.

Ces délimitations s'estompent progressivement dans les écrits des années 1897-1899. Le lieu d'où provient l'image s'élargit, à l'image du fleuve, de la mer, etc. Cet élargissement de l'espace indique que l'écrivain remet en cause les temps généraux, c'est-à-dire le passé, le présent et le futur. La continuité du temps montre qu'il ne fait plus la distinction entre le temps de veille et le temps de sommeil. Cette généralisation du temps entraîne l'évolution de la nature de l'image. La région de l'image gagne en épaisseur, ce qui indique qu'elle est toujours intermédiaire, mais *à la fois* matérielle et immatérielle, *à la fois* intérieure et extérieure. Parallèlement, le principe de création se transforme, tout en gardant un principe intellectuel : l'écrivain se propose de provoquer *intentionnellement* une association aléatoire de l'image-mot, afin d'intégrer ces deux principes contradictoires. Ces évolutions de sa poétique permettent à l'écrivain d'obtenir une certaine liberté d'expression : elle se manifeste dans la description à première vue réaliste, du monde extérieur, comme une extrémité de la nature de l'image, dans *Les Jours et les Nuits*, ou encore, comme une mention de l'actualité, constituant du courant du temps, dans l'*Almanach du Père Ubu illustré*. Cette liberté s'exprime également sous la forme d'une composition « lâche » de *Faustroll*, ou comme un déroulement quasiment aléatoire de l'*Almanach*. Bref, l'élargissement de la région intermédiaire lui permet d'agrandir son champ d'exploration, sans pour autant abandonner définitivement la pensée dichotomique.

Parti de la dichotomie entre la vie et l'être ou l'art qui contraignent la pensée des écrivains symbolistes au début des années 1890, Jarry suppose qu'il existe entre ces deux extrémités une région intermédiaire, celle de l'image et de l'imagination. Il définit l'image comme l'intermédiaire entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre la réalité et l'idéal, ou encore entre la matière et l'esprit. Faculté médiatrice, l'imagination se situe donc entre la sensation et l'intelligence, ou entre le matériel et l'œuvre. Jarry a ainsi réfléchi à ce qu'est la

création littéraire en exerçant l'imagination, et l'a exprimé sous la forme d'une œuvre littéraire, en employant diverses métaphores.

« Jarry n'a aucune imagination »

Jarry écrit au sujet de l'acte d'imaginer, de créer ou d'écrire. Son œuvre manifeste donc une nature réflexive, particularité que l'on retrouve chez d'autres écrivains symbolistes, tels qu'André Gide ou Paul Valéry. Selon Valérie Michelet Jacquod, elle se comprend par « l'excès de lucidité, caractéristique essentielle de l'artiste symboliste », en raison duquel « elle [l'écriture] n'avance pas, mais revient sur ses pas »[3]. D'où la nature répétitive de l'écriture de Jarry, c'est-à-dire que l'on y retrouve les mêmes scénographies, des métaphores de même type, et des déroulements narratifs analogues : un univers tripartite, les sphères, les grains, les surfaces, le blanc-noir, l'ascension-chute du héros, etc. En raison de cette délimitation des éléments, l'œuvre de Jarry pourrait être qualifiée de « schématique », en empruntant le terme qu'il emploie pour désigner « Le Vieux de la montagne ». Le directeur du *Mercure de France*, Alfred Vallette écrit, dans la nécrologie de Jarry, que « de son esprit géométrique et à déclenchements automatiques surgissait dix fois la même idée sous différents aspects »[4]. Cette « même idée » renvoie à ses idées issues du système de l'imagination, sous une forme « géométrique » ou schématique avec des éléments répétitifs.

Il en résulte une sorte de pauvreté que ressentent certains à la lecture de Jarry. Il s'agit d'une pauvreté de l'imagination. Alfred Vallette écrit, dans le même article cité plus haut, qu'« [i]l était doué d'ingéniosité plus que d'imagination »[5], faisant allusion à la pauvreté de l'imagination de l'écrivain. Se fondant sans doute sur cette opinion, certains chercheurs affirment aussi que Jarry manquait d'imagination[6]. Sylvain-Christian David, par exemple, soutient que « Jarry, on le sait, n'a aucune imagination […] »[7]. Cette affirmation, hardie à première vue, correspond bien à notre point de vue : Jarry ne s'intéresse pas à explorer un univers imaginaire ou à inventer de nouvelles images à l'aide de l'imagination, comme l'ont fait les écrivains romantiques. Il s'intéresse plutôt à observer la nature de l'image et le système propre à l'imagination, que ce soit chez d'autres écrivains, ou chez lui-même. Un scientifique qui étudie un état d'esprit, la folie par exemple, n'aurait pas besoin d'être lui-

3 Valérie Michelet Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, *op. cit*., p. 25.
4 Alfred Vallette, « Mort d'Alfred Jarry », *Mercure de France*, nº 250, 16 novembre 1907, p. 374.
5 *Ibid*.
6 « […] [L]es commentateurs ont pu, avec raison, affirmer que Jarry n'avait pas d'imagination [...] », Henri Béhar, « L'écriture du rêve dans *Les Jours et les Nuits* », art. cit., p. 137.
7 Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, Presses Universitaires de France, 2003, p. 55.

même atteint de folie pour en faire l'observation. L'idée d'un « Jarry, observateur du système de l'imagination » nous permet de saisir, sous un nouvel angle, la raison de son plagiat ou de son « recyclage littéraire », que remarquent des chercheurs. Cette technique n'équivaut pas, chez lui, à une simple intégration des écrits d'autrui dans son propre univers poétique, ni à un élargissement de ce dernier. C'est, au contraire, pour en tirer comme s'il s'agissait d'un matériau d'expérience ou de données psychologiques, une structure ou un système mental qui se manifesterait sous une forme littéraire.

On pourrait considérer Jarry non pas comme un observateur neutre, mais comme un acharné à la recherche de l'idéal. En effet, des chercheurs affirment que sa poétique apparaît comme idéaliste, à la manière de Remy de Gourmont, en particulier au début de sa carrière littéraire[8]. Il est vrai que tous les héros jarryques sont à la recherche d'un idéal. Cependant, un écrivain qui remet en cause, inlassablement, la quête de l'idéal qui se conclut *toujours* par un échec, *comme si elle y était destinée* et *comme s'il le savait par avance*, est-il vraiment un chercheur de l'idéal ? Si l'objet de sa quête est le système de l'imagination, alors la nature intermédiaire de l'image et de l'imagination mène sa quête vers une conséquence inéluctablement sinistre. Être intermédiaire, c'est d'abord être délimité par deux éléments. L'imagination se situe entre la sensation et l'intelligence, qui sont ses deux extrémités. Une fois que l'écrivain choisit l'imagination comme le champ de son exploration, il est obligé de supposer, en même temps, les deux régions extrêmes, que sont la matière ou la réalité, et l'esprit ou l'idéal. Puis, une fois qu'il a supposé l'existence de l'idéal, il est poussé à le chercher, *à la fois volontairement et malgré lui*.

***

Nos idées sur Jarry, explorateur du système de l'imagination, peuvent-elles s'appliquer aux écrits de Jarry des années 1900 ? Dans l'introduction, nous avons fait remarquer que d'après l'opinion des chercheurs, un certain changement se serait produit dans son écriture autour de 1900. Dès l'année où *Le Mercure de France* cesse de publier ses écrits, l'écrivain entre dans le milieu journalistique, principalement dans *La Revue blanche*, et y publie de nombreux essais à l'« humour pince-sans-rire », qu'il tentera de regrouper sous le titre de *La Chandelle verte*. Le style de ses romans se simplifie par rapport à ses écrits antérieurs, et il

8 Par exemple, Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, *op. cit.*, p. 79.

semble qu'il y abandonne la plupart de ses métaphores personnelles. Ces changements font penser à une évolution considérable de sa poétique. L'éloignement du cénacle littéraire regroupé autour du *Mercure* aurait-il fait abandonner l'idée de l'écriture réflexive et de l'imagination ? La réponse n'est pas évidente, car, durant les années 1900, il arrive que l'écrivain remette en cause le temps, comme dans un essai intitulé « Le temps dans l'art »[9] (1902) ou encore dans une note, écrite en 1906, pour la répartition des chapitres de *La Dragonne*[10]. Quant aux instruments d'optique, il mentionne toujours le cinématographe[11] dans *Le Surmâle* (1902) ou bien dans l'essai intitulé « La mécanique d'Ixion »[12] (1903). L'objectif de notre étude future sera d'analyser l'évolution des idées sur le système de l'imagination, dans ses écrits ultérieurs.

9 « 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 ? » Alfred Jarry, « Le temps dans l'art » [1902], dans OCIV, p. 812.

10 Il s'agit du « plan E ». Il y donne le titre « Le Présent » à la première partie, « Le Possible » à la deuxième partie et « Le Passé » à la troisième partie du roman. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 856.

11 « Pourquoi pas – et elle [Virginie] cria à tue-tête pour percer le mugissement d'orgue de l'énorme instrument – : un cinématographe ? » Alfred Jarry, *Le Surmâle*, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. V, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Alain Chevrier, Jonathan Devaux, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2019, p. 404.

12 « Notons que les yeux d'Ixion sont tournés en dehors, et ainsi reflètent le monde, de même que le reproduisent les lentilles d'un cinématographe Lumière ». Alfred Jarry, « La mécanique d'Ixion », dans OCIV, p. 438.

BIBLIOGRAPHIE

S'il n'est pas précisé, le lieu d'édition est Paris.

I. ŒUVRES D'ALFRED JARRY

Éditions collectives.

Œuvres complètes, t. I, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Œuvres complètes, t. II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Œuvres complètes, t. III, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze et la participation de Michel Arrivé, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Œuvres complètes, t. I, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2012.

Œuvres complètes, t. II, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2012.

Œuvres complètes, t. III, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Patrick Besnier, Alain Chevrier, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2013.

Œuvres complètes, t. IV, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Matthieu Gosztola et Jean-Paul Morel, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2016.

Œuvres complètes, t. V, sous la direction d'Henri Béhar, édition d'Henri Béhar, Alain Chevrier, Jonathan Devaux, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Littérature du XXe siècle », 2019.

Œuvres, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.

Éditions séparées.

Les Minutes de Sable mémorial, César-Antechrist, édition présentée et annotée par Philippe Audoin, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

César-Antechrist, Mercure de France, 1895.

« Le vieux de la montagne, V actes schématiques », *La Revue blanche*, t. X, nº 70, 1er mai 1896.

Cymbalum Patapysicum, *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*, Collège de '[*sic*]Pataphysique, 1992.

Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien suivi de *L'Amour absolu*, édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, édition établie et commentée par le Collège de 'Pataphysique, Éditions de la Différence, 2010.

L'Amour absolu, précédé de *Le Vieux de la Montagne* et de *L'Autre Alceste*, gloses de Raymond Queneau, Louis Fieu, J. H. Saintmont et Maurice Saillet, Mercure de France, 1964.

Almanach du Père Ubu illustré, Paris, 1899.

L'Ymagier, *Perhinderion.*

L'Ymagier, nº 1, octobre 1894.

L'Ymagier, nº 2, janvier 1895.

L'Ymagier, nº 3, avril 1895.

L'Ymagier, nº 4, juillet 1895.

L'Ymagier, nº 5, octobre 1895.

L'Ymagier, nº 6, janvier 1896.

Perhinderion, nº 1, mars 1896.

Perhinderion, nº 2, juin 1896.

Manuscrits.

Notes relatives au cours de philosophie d'Henri Bergson dans les Fonds Jacques Doucet.

– Cahier α, 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6).

– Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13 (2/6).
– Cahier B, 1892-1893, Ms 21131-B'-I-13 (3/6).
– Cahier C, 1892-1893, Ms 21132-B'-I-13 (4/6).
– Cahier D, 1892-1893, Ms 21133-B'-I-13 (5/6).
– Cahier E, 1892-1893, Ms 21134-B'-I-13 (6/6).

II. ÉTUDES SUR ALFRED JARRY

Revues.

Cahiers Renaud Barrault, nº 72, « Alfred Jarry », Gallimard, 1970.

Alfred Jarry, colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, sous la direction d'Henri Bordillon, Pierre Belfond, 1985.

Europe, nºs 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981.

La Licorne, nº 80, « Jarry, Monstres et merveilles », sous la direction de Patrick Besnier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.

Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, « Alfred Jarry », 2009.

L'Étoile-Absinthe, Laval, Société des amis d'Alfred Jarry, nºs 1-137.

Magazine littéraire, nº 48, « Alfred Jarry », janvier 1971.

Revue 303 arts recherches créations, n° 95, « Alfred Jarry », Nantes, 2007.

Revue des Sciences Humaines, n° 203, « Alfred Jarry », mars 1986.

Études.

ACCURSI, Daniel, *La Philosophie d'Ubu*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999.

ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974.

ARRIVÉ, Michel, *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, 1972.

–, *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, coll. « DIALECTIQUES », 1976.

–, « Langage et pataphysique », dans *Histoire de la langue française 1880-1914*, CNRS éditions, 1999, p. 515-524. Lien : https://books.openedition.org/editionscnrs/9285

BEAUME, Diana, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, Le Mans, thèse soutenue à l'Université du Maine, 2010.

BEAUMONT, Keith, *Alfred Jarry, a critical and biographical study*, Leicester, Leicester University Press, 1984.

BÉHAR, Henri, *Jarry. Le monstre et la marionnette*, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

–, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n°s 17-18, 1977, p. 185-201. Lien : https://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5135.pdf

–, *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980.

–, *Les Cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1988.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Plon, coll. « Biographique », 1990.

–, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.

–, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans *Texte/image – Nouveaux problèmes*, édition de Liliane Louvel et Henri Scepi, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 283-295. Lien : https://books.openedition.org/pur/30932

–, *Alfred Jarry*, Culturesfrance, 2007.

–, « Gustave Kahn et Alfred Jarry : échanges énigmatiques », dans *Gustave Kahn. Un écrivain engagé*, sous la direction de François Lucbert et Richard Shryock, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 113-120.

BORDILLON, Henri, « Gourmont et Jarry », *La Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet, 1982, p. 12-13.

–, « Jarry et Dreyfus : l'Affaire des deux Alfred » *L'Œil bleu*, n° 9, juillet, 2009, p. 3-12.

BRIQUET, Aurélie, « *L'Amour absolu* d'Alfred Jarry, un récit d'images », *STELLA, Études de langue et littérature françaises*, Fukuoka, Kyushu university, n° 36, 2017, p. 1-17. Lien : https://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/opac_download_md/1906122/001-017%20Briquet.pdf

CARADEC, François, *À la Recherche de Alfred Jarry*, Seghers, coll. « Cahiers Insolites », 1974.

CHASSÉ, Charles, *Sous le Masque d'Alfred Jarry (?) Les sources d'Ubu-roi*, H. Floury, 1921.

Collège de 'Pataphysique, *Jarry en ymages*, Le Promeneur, 2001.

Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, préface & commentaire des œuvres de Michel Arrivé régent, 1968.

COMINETTI, Philippe, « Du discours à l'imagerie scientifique, discussion sur le genre romanesque dans l'œuvre d'Alfred Jarry », *Journal of School of Foreign Languages*, Nagoya, Nagoya university of Foreign Studies, nº 21, 2001, p. 165-196.

CORNILLE, Jean-Louis, *L'Œuvre possible d'Alfred Jarry*, Les Éditions Paratexte, Toronto, 2003.

DAMERVAL, Gérard, *Ubu roi : la bombe comique de 1896*, Nizet, 1984.

DAVID, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le secret des origines*, Presses Universitaires de France, 2003.

FELL, Jill, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*, Cranbury, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

–, *Alfred Jarry*, London, Reaktion books, coll. « Critical lives », 2010.

GODA, Yosuké, « Ernst Haeckel vu par Alfred Jarry ou le partage de l'imagination scientifique », *Les lettres françaises*, nº 28, Tokyo, Sophia University, 2008. p. 39- 57. Lien : http://repository.c.sophia.ac.jp/dspace/handle/123456789/20653

–, « Comment utilise-t-on un effet du hasard ? Le principe mécanique du *clinamen* chez Alfred Jarry », *Les lettres françaises*, nº 29, Tokyo, Sophia University, 2009, p. 37-51. Lien : http://repository.c.sophia.ac.jp/dspace/handle/123456789/20660

–, *Alfred Jarry – réécriture et bricolage. Étude sur le recyclage littéraire*, Le Mans, thèse soutenue à l'Université du Maine, 2013, 2 tomes.

–, « L'évolution des modèles théoriques de la Machine à Décerveler chez Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 104, 2014, p. 103-118.

–, « "L'identité des contraires" selon Alfred Jarry – Réflexions sur la construction du personnage dans *César-Antechrist* et *Les Jours et les Nuits* – », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 105, 2015, p. 113-128.

GOSZTOLA, Matthieu, *Alfred Jarry, critique littéraire et sciences à l'aube du XXe siècle*, Éditions du Cygne, 2013.

–, *Alfred Jarry à* La Revue blanche. *L'intense originalité d'une critique littéraire*, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2013.

–, « Alfred Jarry, anarchisme littéraire, individuation artistique – Dieu, le littérateur et l'anarchiste, à l'époque d'Alfred Jarry », dans le site internet « Hypotheses.org », le 26/10/2015. Lien : https://ver.hypotheses.org/1753

GOURMONT, Remy de, « Les livres – *Les Minutes de Sable mémorial* », *Mercure de France*, nº 58, octobre 1894, p. 177-178.

GRIVEL, Charles, « La Grande vidange. Pataphysique de l'invention selon Jarry », dans *Les dérèglements de l'art : Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, sous la diréction de Pierre Popovic et Éric Vigneault, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Thématique Art et littérature », 2001, p. 213-227. Lien : https://books.openedition.org/pum/16234

JORN, Asger, « La pataphysique, une religion en formation », *L'Internationale Situationniste*, nº 6, août 1961, p. 29-32. Lien : https://debordiana.noblogs.org/2011/08/la-pataphysique-une-religion-en-formation-aout-1961/

KONDO, Miki, « Sur la parole et l'action du Père Ubu dans *Ubu roi* », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 107, 2015, p. 37-53.

LAUNAY, Claude, *Avez-vous lu ? Alfred Jarry l'unique*, Laval-Nantes, Siloë, 1996.

Maison de la Culture de Rennes, *Les Bretagnes de Alfred Jarry*, Rennes, 1980.

MARVIER, « Lettres de Pierre Fort, éditeur de *L'Amour en Visites*, à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du Collège de 'Pataphysique*, nºs 22-24, 29 phalle 90 E. P. [7 septembre 1963], p. 19-26.

OCHSNER, Beate (dir.), *Jarry : le monstre 1900 / Jarry : Das Monster 1900*, Aachen, Shaker Verlag, coll. « Medusa-Médias », 2002.

PERNOUD, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue d'Art*, nº 115, janvier 1997, p. 59-65.

POLLIN, Karl, *Alfred Jarry, l'expérimentation du singulier*, Amsterdam-New York, NY, Rodopi, coll. « Faux titre », 2013.

RACHILDE, *Alfred Jarry, le surmâle de lettres*, présenté par Édith Silve, postface et notes de Paul Gayot, Arléa, 2007.

RÉGIBIER, Philippe, *Ubu sur la berge, Alfred Jarry à Corbeil (1898-1907)*, Les presses du management, coll. « LPM-Actualité », 1999.

SAWARA, Satoshi, « Le temps cinématographique chez Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 104, 2014, p. 119-133.

–, « L'eau et le grain chez Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 106, 2015, p. 39-52.

–, « La nature intermédiaire de l'hallucination dans *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 110, 2017, p. 22-36.

–, « Le rôle du hasard dans la création littéraire – La signification du *clinamen* et l'évolution de la poétique chez Alfred Jarry », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 119, 2021, p. 111-125.

SCHUH, Julien, « Marcel Schwob et Alfred Jarry : des difficultés de la synthèse », dans *Retours à Marcel Schwob d'un siècle à l'autre (1905-2005)*, sous la direction de Christian Berg, Alexandre Gefen, Monique Jutrin et Agnès Lhermitte, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 113-125. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987289

–, « La mystique relative d'Alfred Jarry », dans *Alfred Jarry et la culture tchèque : Actes du colloque international d'Ostrava (2007)*, éd. Mariana Kunešová, Ostrava, Presses de l'Université d'Ostrava, 2008, p. 51-65. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987309

–, « Décerveler le lecteur : anarchie et communication littéraire chez Alfred Jarry », dans Colloque « Penser la violence politique et littéraire en littérature au XIXe siècle », Le Manuscrit, coll. « Recherche et Université », 2010, p. 339-359. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987675

–, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014.

–, « Fargue e(s)t Jarry », dans *Ludions*, La Société des Lecteurs de Léon-Paul Fargue, nº 14, 2014, p. 45-57. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140246

Société des Arts Réunis de la Mayenne, *Alfred Jarry, les traces d'un écrivain : exposition, 6 septembre – 20 octobre 1996,* Laval, Bibliothèque de Laval, 1996. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140246

TAYLOR, Carey, « Le vocabulaire d'Alfred Jarry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Association internationale des études françaises, nº 11, 1959, p. 307-322. Lien : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2155

TORTAJADA, Maria, « Alfred Jarry : le cinématographe contre la photographe », dans *La Decima musa, Il décima musa. Il cinema e le altriarti I The Tenth muse. Cinema and other arts, Atti del VII convegno internazionale Domitor di studi sul cinema*, sous la direction de L. Quaresima et L. Vinci, Udine, Forum, 2001, p. 101-113. Lien : https://journals.openedition.org/1895/3272

–, « Le spectateur mécanique. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry » in *Homo orthopedicus, le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderniste*, sous la direction de Nathalie Roelens et Wanda Straven, L'Harmattan, 2001, p. 167-187.

–, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 40, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2003, p. 5-23. Lien : https://journals.openedition.org/1895/3272

–, « The Cinematograph versus Photography, or Cyclists and Time in the Work of Alfred Jarry », in *Cinema beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, édité par François Albera et Maria Tortajada, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 97-114. Lien : http://site.ebrary.com/id/10459505?ppg=98

Spencer Museum of Art, *Ubu's almanach, Alfred Jarry and the graphic arts*, Lawrence, Kansas, The University of Kansas, 1998.

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

–, *Alfred Jarry,* Boston, Twayne Publishers, coll. « Twayne's world authors series », 1983.

VALLETTE, Alfred, « Mort d'Alfred Jarry », *Mercure de France*, nº 250, 16 novembre 1907, p. 373-375.

VÉDRINE, Hélène, « "Il est stupide de commenter soi-même l'œuvre écrite […], car il n'y a qu'à regarder et c'est écrit dessus" : pour une lecture matérielle et visuelle des *Minutes de Sable Mémorial* par Alfred Jarry », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], Seminalio di filologia francese, Rome, nº 8, 2018. Lien : https://journals.openedition.org/rief/2503

III. ŒUVRES LITTÉRAIRES

AURIER, Albert, *Œuvres posthumes*, Mercure de France, 1893.

BARRÈS, Maurice, *Le Culte du Moi* [1888-1891] dans *Romans et voyages*, édition établie par Vital Rambaud, préface par Éric Roussel, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

–, *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

BLOY, Léon, *Le Désespéré* [1887], présentation, notes, documents, chronologie, bibliographie par Pierre Glaudes, GF Flammarion, 2010.

–, *La Femme pauvre* [1897], G. -Crès, 1924.

BOURGET, Paul, *Le Disciple* [1889], édition d'Antoine Compagnon. Le Livre de Poche, coll. « Classique », 2010.

CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus : vie et opinions de Herr Teufelsdroeckh*, traduit de l'anglais par Edmond Barthélemy, Mercure de France, 1904.

CLAUDEL, Paul, *Tête d'Or* [1894], édition de Michel Lioure, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2005.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Poèmes*, chronologie, introduction et bibliographie par Christian La Cassagnère, traduction par Henri Parisot, Aubier-Flammarion, 1975.

CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes* [1873], suivi de six poèmes retrouvés et de « Casino des Trépassés » et « L'Américaine », édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Le livre de poche, coll. « Classique », 2003.

CYRANO DE BERGERAC, Savinien, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, textes établis et commentés par Madeleine Alcover, Seuil, coll. « Champion classiques », 2004.

DARIEN, Georges, *Le Voleur*, dans *Voleurs !* préface de Jean-Jacques Pauvert, Omnibus, 2005.

DE QUINCEY, Thomas, *On Murder Considered as One of the Fine Arts* [1827], dans *The Works of Thomas de Quincey*, t. 6, London, David Groves and Grevel Lindop, Picking & Chatto, 2000.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Le Serment des petits hommes*, *Le Magasin pittoresque*, 23e année, 1855, p. 109-112, 113-115, 126-128, 133-135.

DUJARDIN, Édouard, *Les lauriers sont coupés* [1887], présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand, GF Flammarion, 2001.

ELSKAMP, Max, *Œuvres complètes*, Seghers, 1967.

FARGUE, Léon-Paul, *Poésies. Tancrède. Ludions, Poëmes, Pour la musique*, préface d'Henri Thomas, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

–, *Première vie de Tancrède*, édition établie, présentée et annotée par Laurent de Freitas, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001.

FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, *Les Fables de Florian*, préface d'Anatole de Montaiglon, P. Rouquette, 1882.

GIDE, André, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

GOURMONT, Remy de, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890.

–, *Hiéroglyphes*, Mercure de France, 1894.

–, *Proses moroses*, Mercure de France, 1894.

–, *Histoires magiques* [1894], Toulouse, Éditions Ombre, coll. « Petite bibliothèque ombres », 1994.

–, *Le Pèlerin du silence*, Mercure de France, 1896.

–, *Le Vieux roi*, Mercure de France, 1897.

–, *Chevaux de Diomède* [1897], Mercure de France, 1925.

–, *D'un pays lointain* [1898], présentation de Henri Bordillon, Rennes, Ubacs, 1989.

–, *Les Saintes du paradis*, Mercure de France, 1898.

–, *Lilith ; suivi de Théodat*, Mercure de France, 1906.

–, *Le Désarroi*, postface de Nicolas Malais, Eaubonne, Éditions du Clown lyrique, 2005.

HAUPTMANN, Gerhart, *Âmes solitaires*, traduction d'Alexandre Cohen, L. Grasilier successeur, 1894.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes : poèsie II*, présentation de Jean Goudon, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Drageoir aux épices* suivi de *Croquis parisiens*, Gallimard, coll. « Poésie », 2019.

–, *Romans*, t. I, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005.

–, *Le Roman de Durtal, Là-Bas, En Route, La Cathédrale, L'Oblat*, préface de Paul Valéry, Bartillat, 2015.

KAHN, Gustave, *La Pluie et le beau temps*, Léon Vanier, 1896.

–, *Le Roi fou*, G. Havard fils, 1896.

–, *Le Livre d'images : images d'île-de-France*, Mercure de France, 1897.

–, *Premiers poèmes*, Mercure de France, 1897.

–, *Limbes de Lumières*, Bruxelles, Edmond Deman, 1897.

–, *Le Conte de l'or et du silence*, Mercure de France, 1898.

LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, t, I, textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courton, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1986.

–, *Œuvre complètes*, t, II, textes établis et annotés par Maryke de Courton, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995.

LAUTRÉAMONT, Comte de, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2001.

LEBLANC, Maurice, *Voici des ailes* [1898], préface par Antoine de Caunes, Phébus, coll. « Libretto », 1999.

LOTI, Pierre, *Le Livre de la pitié et de la mort* [1891], préface de Laurie Hawkes, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013.

MAETERLINCK, Maurice, *Serres chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.

– *La Princesse Maleine* [1889], édition présentée, établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1998.

–, *Pelléas et Mélisande* [1892], Préface de Henri Ronse, postface de Christian Lutaud, Bruxelles, Espace Nord, 2014.

–, *Petite trilogie de la mort. L'Intruse. Les Aveugles. Les Sept Princesses*, édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

–, *Trois petits drames pour marionnettes. Intérieur, Alladine et Palomides, La Mort de Tintagiles*, édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Espace Nord, 2015.

–, *Aglavaine et Sélysette* [1896], *L'avant-scène théâtre*, n° 1361, 1er avril, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

–, *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices* [1899], édition de Michel Delon, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia* [1855], dans *Œuvres*, textes établis, avec un sommaire biographique, une étude sur Gérard de Nerval, des notices, des notes, un choix de variantes et une bibliographie par Henri Lemaitre, édition révisée, augmentée et mise à jour, Éditions Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986.

–, *Les Chimères, La Bohème galante, Petits châteaux de Bohême*, préface de Gérard Macé, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

PÉLADAN, *Babylone, tragédie en quatre actes*, Chamuel, 1895.

POE, Edgar Allan, *Contes – Essais – Poèmes*, traductions de Baudelaire et de Mallarmé, complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, édition établie par Claude Richard, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

QUILLARD, Pierre, *La Fille aux mains coupées*, Alcan-Lévy, 1886.

–, *La Lyre héroïque et dolente*, Mercure de France, 1897.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

RACHILDE, *Théâtre*, Albert Savine, 1891.

–, *L'Animale* [1893], préface d'Édith Silve, Mercure de France, 1993.

–, *Le Démon de l'absurde*, Mercure de France, 1894.

–, *Les Hors nature ; mœurs contemporaines*, Mercure de France, 1897.

RÉGNIER, Henri de, *Poèmes, 1887-1892*, Mercure de France, 1895.

–, *Les Jeux rustiques et divins*, Mercure de France, 3e éd, 1897.

–, *La Canne de Jaspe* [1897], Mercure de France, 1908.

–, *Premiers poèmes* [1899], Mercure de France, 1907.

REMI, Jules, *Arlequin mort et vivant, pantomime en 2 tableaux par Remi, représentée pour la première fois au spectacle-concert le 6 juillet 1847*, Imprimerie de Benard, 1847.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999.

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte* [1892], présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 1998.

ROSNY, J. -H., *Les Xipéhuz*, Albert Savine, 1888.

SCHWOB, Marcel, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sylvains Goudemare, Phébus, coll. « Libretto », 2002.

SÉE, Edmond, *La Brebis, comédie en deux actes* [1896], dans *Théâtre complet*, t. I, Flammarion, 1923.

TAILHADE, Laurent, *Au pays du mufle*, Léon Vanier, 1891.

–, *Poèmes élégiaques* [1908], Mercure de France, 1913.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Le Livre de poche, coll. « La pochothèque », 2016.

VAN LERBERGHE, Charle, *Les Flaireurs* [1889], Mercure de France, 1904.

VERHAEREN, Émile, *Contes de minuit*, Bruxelles, J. Finck, 1884.

–, *Almanach*, Bruxelles, Dietrich & Cie, 1895.

–, *Poèmes* [1895], Mercure de France, 1927.

–, *Les Heures claires*, Bruxelles, Edmond Deman, 1896.

–, *Œuvres*, t. II, Mercure de France, 1923.

–, *Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires*, édition présentée, établie et annotée par Maurice Piron, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

–, *Hélène de Sparte. Les Aubes*, Mercure de France, 1920.

VERLAINE, Paul, *Sagesse* [1880] dans *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre* [1864], dans *Voyages extraordinaires*, Archipoche, coll. « Bibliothèque des Classiques », 2017.

–, *L'Île à hélice* [1895] dans *Romans des îles*, Omnibus, 2010.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

–, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

VOLANE, Jean, *Fusains*, Annonay, J. Royer, 1893.

WELLS, Herbert Georges, *La Machine à explorer le temps*, traduit de l'anglais par Henri-D. Davray, *Mercure de France*, nº 108, décembre 1898, p. 583-646 et nº 109, janvier 1899, p. 92-150.

WYSS, J.-R. *Le Robinson suisse, journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants*, traduction revue par E. du Chartenet, Eugène Ardant et Cie éditeurs, Limoges, 1877.

ZOLA, Émile, *Lourdes* [1894], édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

–, *Paris* [1898], édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002.

IV. CRITIQUES DE L'ÉPOQUE

Littérature.

ADAM, Paul, « La presse et le symbolisme », *Le Symbolisme*, nº 1, 7-14 octobre 1886, p. 1-2.

–, « Éloge de Ravachol », *Entretiens politiques et littéraires*, vol. 5, nº 28, juillet 1892, p. 27-30.

BAJU, Anatole, *L'Anarchie littéraire*, Léon Vanier, 1892.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires* [1883], édition d'André Guyaux, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Symbolistes et décadens [*sic*] », *Revue des Deux Mondes*, t. 60, 1888, p. 213-226.

FOUQUIER, Henry, « La Terreur littéraire », Le Figaro, le 13 décembre 1896, NP.

GOURMONT, Remy de, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam », *Mercure de France*, nº 8, août 1890, p, 257- 266.

–, « La littérature " Maldoror " », *Mercure de France*, nº 14, février 1891, p. 97-102.

–, « La fête nationale », *Mercure de France*, nº 31, juillet 1892, p, 193-197.

–, *Le Latin mystique, les poètes de l'antiphonaire*, Mercure de France, 1892.

–, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893.

–, *Le Livre des masques* [1896-1898], texte établi et présenté par Daniel Grojnowski, Éditions Manucius, coll. « Littéra », 2007.

–, *L'Esthétique de la langue française* [1899], Mercure de France, 1905.

–, *La Culture des idées*, préface de Charles Dantzig, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

–, *Correspondance*, t. I, réunie, préfacée et annotée par Vincent Gogibu, Éditions du Sandre, 2010.

–, *Correspondance, suppléments,* préfacée et annotée par Vincent Gogibu, Éditions du Sandre, 2015.

HUGO, Victor, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes : critique,* présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

MAETERLINCK, Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985.

–, *Le Trésor des humbles* [1896], préface de Marc Rombaut, postface d'Alberte Spinette, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

–, *La Sagesse et la destinée* [1898], Bibliothèque-Charpentier, s.d.

MAUCLAIR, Camille, « Pour l'idéalisme », *Essais d'art libre*, juillet 1892, p. 251-258.

–, « Notes sur l'idée pure », *Mercure de France*, n° 33, septembre 1892, p. 42-46.

–, « Lettre sur l'individualisme », *Essais d'art libre*, décembre 1892, p. 243-252.

–. « Fraternités idéales », *Mercure de France*, n° 38, février 1893, p, 129-135.

–, « Sensibilité du sceptique », *Mercure de France*, n° 60, décembre 1894, p. 357-364.

–, « Le snobisme et le néo-mysticisme », *La Nouvelle Revue*, 1er juillet 1895, p. 141-151.

MIRBEAU, Octave, « Préface » dans *La Société mourante et l'anarchie* de Jean Grave, Tresse & Stock, 1893.

MORÉAS, Jean, *Les Premières Armes du symbolisme*, Léon Vanier, 1889.

MORICE, Charles, *Demain Questions d'esthétique*, Perrin et Cie, 1888.

–, *Paul Verlaine*, Léon Vanier, 1888.

–, *La Littérature de tout à l'heure*, Perrin et Cie, 1889.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, José Corti, 1999.

LANSON, Gustave, « La poésie contemporaine M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, t. 2, n° 7, Armand Colin & Cie, le 15 juillet 1893, p. 121-132.

LORMEL, Louis, « Les débuts du Symbolisme : Remy de Gourmont, Alfred Jarry et l'*Art littéraire* », *Le Gaulois*, le 3 décembre 1921.

LUGNÉ-POE, « À propos de “ L’inutilité du théâtre au théâtre” », *Mercure de France*, n° 84, octobre 1896, p. 90-98.

NORDAU, Max, *Dégénérescence*, traduit de l’allemand par Auguste Dietrich, Félix Alcan, 1894, 2 tomes.

QUILLARD, Pierre, « De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d’art dramatique*, 1er mai 1891, p. 180-183.

–, « L’anarchie par la littérature », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 149-151.

RÉGNIER, Henri de, *Le Bosquet de psyché*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1894.

TAINE, Hippolyte, *L’Histoire de la littérature anglaise*, t. I, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866.

VERHAEREN, Émile, *Impressions troisième série. De Baudelaire à Mallarmé. Parnassiens et symbolistes. De l’art poétique. Prosateurs contemporains*. Mercure de France, 1928.

VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits*, Léon Vanier, 1888.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par François-Marie Mourad, GF Flammarion, 2006.

Artistiques.

AURIER, Albert, *Textes critiques 1889-1892 De l’impressionnisme au symbolisme*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1995.

BERNARD, Émile, *Propos sur l’Art 1*, édition établie, présentée et annotée par Anne Rivière, Séguier, 1994.

DENIS, Maurice, *Le Ciel et l’Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Hermann, coll. « Savoir : sur l’art », 1993.

FARGUE, Léon-Paul, *Fréquentation d’art (1893-1894)*, édition établie et présentée par Jean-Paul Goujon, L’Échoppe, 1997.

GAUGUIN, Paul, *Cahier pour Aline* [1892], préface de Philippe Dagen, Les Éditions du Sonneur, 3e éd., 2017.

–, *Oviri, écrits d’un sauvage*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974.

GAUGUIN, Paul et Charles Morice, *Noa Noa*, Édition de la Plume, 1901.

SÉRUSIER, Paul, *ABC de la peinture,* suivi de *Fragments de lettres et propos sur l’histoire, la théorie et la technique artistique*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.

V. ÉTUDES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

Littéraires.

ABASTADO, Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », *Romantisme*, n°s 25-26, 1979, p. 75-106.

Lien : https://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_1979_num_9_25_5275.pdf

ALVARADO RUIZ DE CASTILLA, Renzo, « Le symbolisme, un idéalisme fin de siècle ? », dans « Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIXe siècle », colloque tenu à l'Université Paris-Diderot les 8 février et 5 avril 2014. Lien : https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/IdealismeRenzoAlvarado.pdf

AUBERY, Pierre, « L'anarchie des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1969, n° 69, Les éditions ouvrières, p. 21-34.

BACHELARD, Gaston*, L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière* [1941], Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1993.

–, *La Poétique de la rêverie* [1960], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

BELLENGER, Remy, *Le Théâtre des Pantins, récit d'une enquête*, L'Hexaèdre, coll. « Bibliothèque pataphysique », 2015.

BIVORT, Olivier (dir.), *La Littérature symboliste et la Langue*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champs littéraire*, Seuil, 1992.

CABANÈS, Jean-Louis, « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », dans *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 123-143.

CARROUGES, Michel, *Les Machines célibataires*, Arcanes, coll. « chiffres », 1954.

CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *« Agathe » ou « Le Manuscrit trouvé dans une cervelle » de Valéry, genèse et exégèse d'un conte de l'entendement*, Lettres modernes, coll. « Études de critique et d'histoire littéraire », 1981.

CHAMPION, Pierre, *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, Allia, 1993.

CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1990.

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, coll., « Fac », 2005.

CITTI, Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Presses Universitaire de France, coll. « Histoire », 1987.

–, *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraire », 2000.

DANESHVAR-MALEVERGNE, Negin, *Narcisse et le mal du siècle*, Dervy, 2009.

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Privat, coll. « Universitas », 1960.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves 1800-1945*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008.

DURAND, Pascal, « " Saisir les rapports " Mallarmé : un matérialisme de l'immatériel », dans *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant, Postface de Pierre Macherey, Saint-Etienne, Presse de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 277-288. Lien : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/26383/1/Mat%C3%A9rialisme%20immat%C3%A9riel.pdf

EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Christian Bourgois, 2001.

FELMAN, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1978.

GILL, Austin, « " Du fait à l'idéal " : la transposition mallarméenne », *Revue de linguistique romane*, nº 32, 1968, p. 291-304. Lien : https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=rlr-001:1968:32::521

GOUX, Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Galilée, coll. « Débats », 1984.

GRANIER, Caroline, « La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique*, nº 96-97, 2005, p. 137-157. Lien : https://journals.openedition.org/chrhc/952

GRANJEAN, Valérie, « Les ymagiers fin-de-siècle », *Études littéraires*, nº 39, Laval, Département des littératures de l'Université Laval, 2007, p. 167-185. Lien : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2007-v39-n1-etudlitt2293/018110ar.pdf

HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, coll. « les essais », 2001.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le livre de poche, 2004.

JACQUOD, Valérie Michelet, *Le Roman symboliste : un art de l'"extrême conscience"*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique d'art », 2008.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

JULLIAN, Philippe, *Esthètes et magiciens : l'art fin de siècle*, Perrin, 1969.

KNECHT, Edgar, « Le mythe du Juif errant, échos et survivances (1862-1960) », *Romantisme*, nº 16, 1977, p. 101-115. Lien : https://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_1976_num_6_12_5045.pdf

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.

KRZYWKOWSKI, Isabelle (dir.), *L'Homme artificiel : Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Ellipses, coll. « C.A.P.E.S. / Agrégation », 1999.

KUMAGAI, Kensuke, « "L'anti-nature" mallarméenne ? Les attaques de Maurice Pujo et d'Adolphe Retté », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nº 108, février 2008, p. 407-419.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, préface d'Hubert Damisch, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1990.

MARQUER, Bertrand, *Les* Romans *de la Salpêtrière, réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Droz, 2008.

MILLAN, Gordon, *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé, mythes et réalités*, Nizet, 2008.

MILNER, Max, *Fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982.

MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988.

–, *Stéphane Mallarmé*, préface et textes choisis par Bertrand Marchal, Presse Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998.

MARIE, Gisèle, *Le Théâtre symboliste. Ses origines - ses sources - pionniers et réalisateurs*, Nizet, 1973.

MICHAUD, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, nº 11, p. 199-216. Lien : https://www.persee.fr/docAsPDF/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2147.pdf

MONFÉRIER, Jacques, « Symbolisme et anarchie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Société d'Histoire littéraire de la France, nº 2, avril-juin 1965, p. 233-238.

MORIMOTO, Atsuo, « *Agathe* ou la genèse du sujet –Valéry dans les idées contemporaines–», *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 74, 1999, p. 111-124.

–, « Entre *Agathe* et le *Mémoire sur l'attention* –Essai sur l'imaginaire valérien– », *Études de Langue et Littérature françaises*, Tokyo, Société japonaise de Langue et Littérature Françaises, nº 76, 2000, p. 141-153.

Musée d'Orsay, *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900, naissance du théâtre moderne*, 5 Continents Éditions, Milan, 2005.

PELLOIS, Anne, « Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale », *Études littéraires*, nº 433, Laval, Département des littératures de l'Université de Laval, 2012, p. 93-108. Lien : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2012-v43-n3-etudlitt0680/1016849ar.pdf

PÉREZ, Claude-Pierre, *Les Infortunes de l'imagination*. Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, coll. « Imaginaires du Texte », 2010.

PESSIN, Alain *et al*., *Littérature et anarchie*, textes réunis et présentés par Alain Pessin et Patrice Terroue, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

PEYLET, Gérard, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Honoré Champion, 1986.

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

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Plon, 1952.

–, *La Distance intérieure*, Plon, 1952.

–, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, coll. « Cheminements », 1961.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1967.

RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Hachette, coll. « Essais », 1996.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, coll. « Points essais », 1995.

–, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1961.

ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche, 1957.

ROGER, Thierry, « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire », dans le site internet « fabula », le 12 décembre 2014. Lien : https://www.fabula.org/colloques/document2443.php

SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature, approches et enjeux d'une question*, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », dans *Le théâtre en France*, t. II, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Collin, 1989, p. 191-214.

SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, coll. « Arcades », 1986.

SCHIANO-BENNIS, Sandra, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1999.

SCHUH, Julien, « Les dîners de *la Plume* », *Romantisme*, nº 137, 2007, p. 79-101. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00983956/file/Julien_Schuh_-_Les_dA_ners_de_la_Plume_-_prepresse.pdf

–, « Saint-Pol Roux symboliste ? Les avatars de l'idéoréalisme », dans *Saint-Pol-Roux, passeur entre deux mondes*, textes réunis et présentés par Marie-Josette Le Han, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 133-149. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987508

–, « Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues », dans le site internet « fabula », le 19 février 2012. Lien : https://www.fabula.org/colloques/document1652.php

SCHUH, Julien et al., *Modernité de Remy de Gourmont*, textes réunis par Jean-Claude Larrat et Gérard Poulouin, Caen, Université de Caen, coll. « Symposia », 2010.

SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde. Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, traduit de l'américain par Jean Borzic, Flammarion, coll. « Champs », 1974.

TAGAMI, Tatsuya, « L'association des idées et le Système valérien », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, Tokyo, Université de Keio, nº 32, 2003, p. 1-21.

Artistiques.

CARIOU, André, *Charles Filiger : correspondance et sources anciennes*, coll. « Beaux livres », Locus Solus, 2019.

DESSY, Clément, « *La Revue blanche* et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation », *Trans-* [en ligne], nº 8, 2009. Lien : https://journals.openedition.org/trans/350

–, *Les Écrivains et les Nabis, la littérature au défi de la peinture*, préface de Patrick McGuinness, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2014.

GISPERT, Marie (éd.), *La Critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*, Rue d'Ulm, coll. « ÆSTHETICA », 2003.

JACOB, Mira, *Filiger l'inconnu*, Les musées de la ville de Strasbourg, 1990.

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, Presse universitaires de Rennes, 2005.

Le Musée d'Orsay, Rmn-Grand Palais, *Odilon Redon l'expo. Prince du rêve 1840-1916*, 2011.

PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé, Les Éditions de minuit, coll. « Le Sens commun », 1975.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, t. I, *L'invention du cinéma : 1832-1897*, Denoël, 1948.

SCHUH, Julien, « La relève critique d'Albert Aurier », Colloque international « Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920), novembre 2007, Le Mans. Lien : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987276

SHIFF, Richard, « " Il faut que les yeux soient émus " : impressionnisme et symbolisme vers 1891 », traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, *Revue de l'Art*, vol. 96, nº 1, Ophrys, 1992, p. 24-30.

VI. PHILOSOPHIE, PSYCHOLOGIE ET RELIGION

ARISTOTE, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, GF Flammarion, 2008.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : grands textes », 2007.

–, *Cours II, leçons d'esthétique à Clermont-Ferrand, leçons de morale, psychologie et métaphysique au lycée Henri-IV*, édition par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1992.

–, *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, édité par Sylvain Matton et présenté par Alain Panero, Paris-Milan, Séha / Archè, coll. « Anecdota », 2008.

–, *Cours de morale, de métaphysique et d'histoire de la philosophie moderne de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, édité par Sylvain Matton et présenté par Alain Panero, Paris-Milan, Séha / Archè, coll. « Anecdota », 2010.

–, *Matière et mémoire* [1896], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : grands textes », 2008.

BERNIS, Jeanne, *L'Imagination*, Presses universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1958.

BOURDON, Benjamin, « Les résultats des théories contemporaines sur l'association des idées », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nº 31, juin 1891, p. 561-610.

CARROY, Jacqueline *et al.*, *Histoire de la psychologie en France, XIXe-XXe siècles*, La Découverte, coll. « Grands repères / Manuels », 2006.

CHABANEIX, Paul, *Le Subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains : physiologie cérébrale*, J. -B. Baillière & Fils, 1897.

COUTURAT, Louis, « La beauté plastique », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nº 35, juin 1893, p. 53-72.

DESCARTES, René, *Œuvres et lettres*, textes présentés par André Bridoux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Maucla, coll. « Scènes », 1982.

ELLENBERGER, Henri, *À la découverte de l'inconscient, histoire de la psychiatre dynamique*, traduction J. Feisthauer, Simep, Villeurbanne, 1974.

FECHNER, Gustav T., *Anatomie comparée des anges*, traduit par Michele Ouerd et Annick Yaiche, Éditions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1997.

–, (Docteur Misès), « Anatomie comparée des anges », *Magasin pittoresque*, t. XXIV, 1856, p. 294-295 et 306-307.

FOUCAULT, Michel, « La psychologie de 1850 à 1950 », dans *Histoire de la philosophie européenne*, t. II, *tableau de la philosophie contemporaine*, Librairie Fischbacher, 1957, p. 591-606.

HACKING, Ian, *The Taming of Chance*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Ideas in context », 1990.

–, *L'Âme réécrite, étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*, traduit par Julie-Brumberg-Chahumont et Bertrand Revol avec la collaboration de

André Leblanc et Christophe Dabitch, Seuil, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2006.

HARTMANN, Eduard von, *Philosophie de l'inconscient. I. Phénoménologie de l'inconscient* [1877], traduit par D. Nolen, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2008.

–, *Philosophie de l'inconscient. II. Métaphysique de l'inconscient* [1877], traduit par D. Nolen, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2008.

HERVEY DE SAINT-DENYS, Léon d', *Les Rêves et les moyens de les diriger* [1867], Cartouche, 2007.

JANET, Pierre, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* [1889], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005.

JOLY, Henri, *Psychologie des grands hommes* [1883], 4ème éd. Spes, 1924.

KITTLER, Friedrich, *Gramophone, film, typewriter*, Glossaire de Frédérique Vargoz, préface d'Emmanuel Alla, Postface d'Emmanuel Guez, traduction de l'allemand par Frédérique Vargoz, Dijon, Les presses du réel, coll. « Médias / Théories », 2018.

LACORRE, Bernard, *L'Imagination le jugement l'idée*, Ellipses, coll. « Philobac », 1995.

LEFRANC, Jean, *La Philosophie en France au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

LEIBNITZ, *La Monadologie*, publiée d'après les manuscrits et accompagnée d'éclaircissement par Émile Boutroux, suivie d'une note sur les principes de la mécanique dans Descartes et dans Leibnitz par Henri Poincaré, Delagrave, troisième édition, 1892.

LE RIDER, Jacques, « France : les premières lectures », *Magazine littéraire*, nº 298, avril 1992, p. 59-66.

LIARD, Louis, « Théorie de la science et de l'induction d'après WHEWELL », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nº 8, juillet 1879, p. 33-48.

LUCRÈCE, *De la nature / De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, GF Flammarion, 1998.

MAURY, Louis Ferdinand Alfred, *Le Sommeil et les rêves*, Didier et Cie, 1865.

MILL, John Stuart, *Système de logique déductive et inductive*, 3e éd., traduite sur la sixième édition anglaise par Louis Peisse, t. I, Félix Alcan, 1889.

–, *Système de logique déductive et inductive*, 3e éd., traduite sur la sixième édition anglaise par Louis Peisse, t. II, Félix Alcan, 1889.

NICOLAS, Serge, *Études d'histoire de la psychologie*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, « Ainsi parla Zarathustra (fragments) », traduit par W. P. *La Société nouvelle*, année 8, t. I, nº 88, avril, 1892, p. 390-401.

–, « De l'Homme supérieur », traduit par Ph. Otten et Hugues Rebell, *L'Ermitage*, année 4, nº 4, 1893, p. 263-271.

–, *Ainsi parlait Zarathoustra, un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Mercure de France, 1898.

–, *Par delà le Bien et le Mal*, traduit par L. Weiscopf et G. Art, Mercure de France, 1898.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition présentée, étable et annotée par Michel Le Guern, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

PINTO, Louis, *Les Neveux de Zarathoustra, la réception de Nietzsche en France*, Seuil, 1995.

PLATON, *Le République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, GF Flammarion, 2004.

RENAN, Ernest, *Vie de Jésus* [1864], édition de Jean Gaulmier, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974.

–, *L'Antéchrist. Histoire des origines du christianisme*, livre 4, 1873, Michel Lévy Frères.

RIBOT, Théodule, *La Psychologie allemande contemporaine* [1879], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2003.

–, *Les Maladies de la mémoire* [1881], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005.

–, *Les Maladies de la volonté* [1883], L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et Civilisations », 2002.

–, *Les Maladies de la personnalité* [1885], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, coll. « Idées », 1985.

SOULEZ, Philippe *et al.*, *Bergson*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.

SULLY, James, *Les Illusions des sens et de l'esprit*, traduit par Henri Bergson, Félix Alcan, 1889.

TAINE, Hippolyte, *De l'intelligence*, t. I [1870], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005.

–, *De l'intelligence*, t. II [1870], L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005.

VII. OCCULTISME, PARAPSYCHOLOGIE, SCIENCES NATURELLES ET AUTRES OUVRAGES

ANONYME, « De quelques peuples fabuleux selon les Chinois », *Magasin pittoresque*, 1858, p. 40.

–, « Peuples et personnages fabuleux selon les Chinois », *Magasin pittoresque*, 1858, p. 96.

Les Mille et Une Nuits, contes arabes, t. I, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, dossier par Jean-Paul Sermain, GF Flammarion, 2004.

Les Mille et Une Nuits, contes arabes, t. II, traduction d'Antoine Galland, notice et dossier par Jean-Paul Sermain, GF Flammarion, 2004.

Les Mille et Une Nuits, contes arabes, t. III, traduction d'Antoine Galland, notice, chronologies, bibliographie et dossier par Jean-Paul Sermain, annexes par Aboubakr Chraïbi, GF Flammarion, 2004.

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], Flammarion, coll. « Champs classiques », p. 2013.

BOYS, Charles Vernon, *Bulles de savon : quatre conférences sur la capillarité faites devant un jeune auditoire*, traduit par Charles-Édouard Guillaume, Gautier-Villars et fils, 1892.

BRUNEL, Georges, « Le cinématographe », *Revue des revues*, n° 5, le 1er mars 1896, p. 416-424.

CHARTON, Édouard, « Marco-Polo, voyageur vénitien (treizième siècle) », dans *Voyageurs anciens et modernes ou choix des relations de voyages les plus intéressantes et les plus instructives*, t. II, Les Bureaux du *Magasin pittoresque*, 1863, p. 252-440.

CROOKES, William, « Enseignements des sciences de la relativité des connaissances humaines », *Revue scientifique (revue rose)*, n° 20, le 15 mai 1897, p. 609-613.

DARMONT, Pierre, *Médecins et assassins à la Belle Époque. La médicalisation du crime*, Seuil, 1989.

DUBUS, Édouard, « La théorie alchimiste au XIXme siècle », *Mercure de France*, t. I, n° 10, octobre 1890, p. 372-376.

DURANT, Stuart, *Palais des Machines*, London, Phaidon Press, coll. « Architecture in detail », 1994.

FLAMMARION, Camille, *Lumen*, C. Marpon & E. Flammarion, 1887.

GOURMONT, Remy de, *Chez les Lapons : mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne*, Firmin-Didot et Cie, 1890.

–, *Les Canadiens de France*, Firmin-Didot et Cie, 1893.

GUAITA, Stanislas de, *Essais de sciences maudites*, t. I. *Au seuil du mystère* [1886], Georges Carré, 1890.

–, *Essais de sciences maudites*, t. II, livre I, *Le Temple de Satan* [1891], Hector & Henri Durville, 1915.

–, *Essais de sciences maudites,* t. II, livre II, *La Clef de la magie noire* [1897], Henri Durville, 1920.

HAECKEL, Ernest, *Anthropologie, ou Histoire de l'évolution humaine*, traduit par le Dr Charles. Letourneau, C. Reinwald et Cie, 1877.

–, *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*, traduit par le D^{r}. Charles Letourneau, C. Reinwald et Cie, 1877.

—, *Essais de psychologie cellulaire*, traduit par Jules Soury, Germer Baillière et Cie, 1880.

HUTIN, Serge, *L'Alchimie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1951.

KESHAVJEE, Serena, « Science and the Visual Culture of Spiritualism: Camille Flammarion and the Symbolists in fin-de-siècle France », *Aries*, n° 13, 2013, Leyde, Brill, p. 37-69. Lien : https://ur.booksc.eu/dl/43780377/4f2c88

LÉVI, Éliphas, *Dogme et rituel de la haute magie* [1854-1856], dans *Secrets de la magie*, édition établie et présentée par Francis Lacassin, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

MOISSAN, Henri, « Le diamant », *Revue scientifique (revue rose)*, n° 7, le 12 août 1893, p. 193-200.

PAPUS, *Traité élémentaire de science occulte* [1888], Georges Carré, 2e éd, 1906.

–, *La Science des mages et ses applications théoriques et pratiques*, Librairie du merveilleux, 1892.

–, *Traité élémentaire de magie pratique, adaptation, réalisation, théorie de la magie* [1893], 2e éd, Bibliothèque Chacornac, 1906.

–, *L'État de trouble et l'Évolution posthume de l'Être humain*, Chamuel, 1894.

–, *Lumière invisible médiumnité et magie* [1896], Suzanne Demoiny, coll. « La mémoire des pages », 1992.

ROCHAS D'AIGLUN, Albert de, *Les États profonds de l'hypnose* [1892], 4e éd, Chamuel, 1896.

–, *L'Extériorisation de la sensibilité : étude expérimentale et historique* [1895], 6e éd, Bibliothèque Chacornac, 1909.

THOMSON, William, *Conférences scientifiques et allocutions*, traduites et annotées sur la deuxième édition par P. Lugol, Gautier-Villars et fils, 1893.

M. X***, *Conférence sur l'aérostation et le navire aérien dirigeable (à gaz combinés) de M. L.-A. Boisset*, Imprimerie Chaix, 1893.

VIII. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.

CASSOU, Jean *et al.*, *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, 1979.

CHEVALIER, Jean *et al.*, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 2004.

HAMILTON, Edith, *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout, 2019.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006.

INDEX

A

ADAM, Paul, 50, 111
ALBERA, François, 225
ALIGHIELI, Dante, 182
ALLA, Emmanuel, 71
ANGELET, Christian, 215
ANTOINE, Gérald, 84
ARISTOTE, 66, 99, 197, 230, 232
ARKELL, David, 61
ARNAUD, Noël, 15, 89, 125, 176, 278
ARRIVÉ, Michel, 10, 24, 132
AUBANEL, Théodore, 190, 247
AUBERY, Pierre, 50
AURIER, Alber, 134, 201
AZAM, Eugène, 127-128

B

BACON, Francis, 38
BARRÈS, Maurice, 259
BAUDELAIRE, Charles, 7, 74, 100, 102, 120, 123, 131-132, 174, 179, 189-191, 212, 223-235, 247-248, 257, 272
BEARDSLEY, Aubrey, 176
BEAUMONT, Keith, 15, 91, 247
BECK, Christian, 31
BÉHAR, Henri, 4, 10, 49, 52, 56, 116, 124, 176, 192, 225, 277, 279
BERGSON, Henri, 5, 8, 26, 33, 38, 41, 43, 46, 48-49, 52, 66, 69, 99, 101, 104, 108, 113-114, 116, 124, 127, 131, 137, 151, 170-171, 173, 177, 188-189, 192, 198-199, 218-219, 227, 248, 258-259, 273
BERNARD, Claude, 32
BERNARD, Émile, 123, 131, 176
BERTRAND, Jean-Pierre, 115
BESNIER, Patrick, 3, 10-11, 36, 56, 176, 201, 225, 228, 233, 265
BIVORT, Olivier, 182
BLOY, Léon, 123, 176
BORDILLON, Henri, 10-11, 125, 139, 192, 197
BORDON, Benjamin, 247-248
BOUILLON, Jean-Paul, 134
BOYS, Charles Vernon, 187-188
BRIDOUX, André, 270
BRUMBERG-CHAUMONT, Julie, 105
BURNET, Thomas, 25

C

CARNOT, Sadi, 50
CARROY, Jacqueline, 9, 39
CASÉRIO, Sante Geronimo, 50
CERVANTÈS, Miguel de, 262
CHABANEIX, Paul, 8, 111, 114
CHAMPION, Pierre, 90
CHARCOT, Jean-Martin, 127
CHASSÉ, Charles, 48
CHELEBOURG, Christian, 20

CHEVRIER, Alain, 279
CHRAÏBI, Aboubakr, 212
CITTI, Pierre, 200
CLAUDE, Jean, 214
COLERIDGE, Samuel Taylor, 24-25, 28, 132, 179
CONSTANT, Louis. Voir LÉVI, Éliphas
CORBIÈRE, Tristan, 215
CORNILLE, Jean-Louis, 70, 149, 184
COURTON, Maryke de, 61

D

DABITCH, Christophe, 105
DAHAN-GAIDA, Laurence, 72
DAMASCÈNE, Jean, 150, 251
DAMERVAL, Gérard, 54
DANTZIG, Charles, 50
DANVILLE, Gaston, 9
DARIEN, Georges, 30
DAVID, Sylvain-Christian, 277
DAVRAY, Henry-D., 228, 231-232
DEBAUVE, Jean-Louis, 61
DÉCAUDIN, Michel, 10, 15, 19
DÉCHANET-PLATZ, Fanny, 108, 131
DEFOE, Daniel, 244
DÉMOCRITE, 173
DENIS, Maurice, 134
DESCARTES, René, 23-24, 103-104, 111, 151, 205, 247, 269-270, 273
DESCAVES, Lucien, 30
DESSY, Clément, 131, 134-135
DEVAUX, Jonathan, 279
DIETRICH, Auguste, 40
DUBBELBOER, Marieke, 124
DUCASSE, Isidore, 251-252
DUFIEF, Pierre-Jean, 54
DUJARDIN, Édouard, 115
DURANT, Stuart, 175

E

EDISON, Thomas Alva, 53
EDWARDS, Paul, 4, 10, 89, 172, 228, 247, 270
EISENZWEIG, Uri, 52, 54
ELKAÏM-SARTRE, Arlette, 243
ELSKAMP, Max, 182
ÉPICURE, 46, 137, 173, 259
ERULI, Brunella, 247

F

FARGUE, Léon-Paul, 248
FECHNER, Gustav Theodor, 27-28, 93-94, 185, 207-208, 211
FELL, Jill, 5, 61, 108, 145, 185
FILIGER, Charles, 27, 131, 147-148, 192
FINTER, Helga, 223, 251
FLAMMARION, Camille, 231
FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, 155, 159
FOUQUIER, Henry, 51
FRANC-NOHAN, Maurice Legrand dit, 176
FRANCE, Anatole, 243
FREUD, Sigmund, 113

G

GALLAND, Antoine, 212
GAUGUIN, Paul, 3, 131, 176
GIDE, André, 213-214, 257, 277

GILL, Austin, 152
GLAUDES, Pierre, 54
GODA, Yosuké, 6, 10, 49, 90, 176, 186, 189, 200-201, 206, 262
GOGH, Vincent Van, 148
GORCEIX, Paul, 78
GOSZTOLA, Matthieu, 10, 42, 51
GOUDEMARE, Sylvain, 90
GOUJON, Jean-Paul, 248
GOULET, Alain, 214
GOURMONT, Remy de, 3, 6, 8-9, 15, 23-24, 42, 48, 50, 63, 80, 86, 111, 113, 133, 138, 155, 182, 198, 207, 211, 222, 237, 241, 248, 252, 254, 258, 269, 278
GRAVE, Jean, 51
GRIVEL, Charles, 56
GROJNOWSKI, Daniel, 61, 63
GROSS, Stefan, 99
GROVES, David, 53
GUAITA, Stanislas de, 162, 193, 218
GUEZ, Emmanuel, 71
GUILLAUME, Charles-Édouard, 188
GUYAU, Jean-Marie, 71
GUYS, Constantin, 132, 223

H

HACKING, Ian, 105
HAECKEL, Ernest, 144
HAMILTON, Edith, 83, 109, 143, 210-211, 214-215, 237, 264
HAMON, Philippe, 103
HAUPTMANN, Gerhart, 26, 88, 104, 190, 214
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 52
HENRY, Émile, 50, 52
HÉRACLITE, 116
HERVEY DE SAINT-DENIS, Léon d', 108
HUCHON, Mireille, 135
HUGO, Victor, 20, 31, 100, 139, 208, 270
HUME, David, 38, 170
HURET, Jules, 63, 102, 205
HUTIN, Serge, 216, 240
HUYSMANS, Joris-Karl, 144

I

ILLOUZ, Jean-Nicole, 106, 182

J

JACOB, Mira, 147
JAMES, William, 28
JANET, Pierre, 114
JARRETY, Michel, p. 8
JARRY, Alfred
Albert Samain (souvenirs), 10, 247
Almanach du Père Ubu illustré, 123-125, 148, 183-184, 255, 276
César-Antechrist, 12, 25, 47, 58, 68, 70, 73, 88, 102, 105, 132, 140, 150, 172, 201-202, 213, 223, 243, 246, 248, 251, 254, 259, 261, 263, 270-271
« Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps », 35-36, 120, 228-233
« Être et Vivre », 15-16, 52, 60, 63, 68, 93, 102, 107, 136, 220, 222-223, 233, 258

« Filiger », 27, 94, 107, 147, 159, 185, 192, 209, 252
Gestes et Opinios du Docteur Faustroll, pataphysicien, 12, 15, 31, 35-36, 66-68, 75-77, 87, 115, 123-125, 149, 161, 174-176, 182, 187-188, 190, 200-201, 206, 215-217, 220-221, 230-231, 236, 244, 249-250, 271, 276
« La Ballade du vieux marin », 24
La Chandelle verte, 278
La Dragonne, 279
L'Amour absolu, 3-4, 12, 17, 78, 89, 103, 125-129, 135, 141-142, 155-160, 184-185, 191, 195, 201, 211, 236, 239-241, 245-247, 250, 254-257
L'Amour en visites, 12, 110, 121-123, 211, 250, 253, 261, 264-269
La Revanche de la nuit, 45
« L'Autre Alceste », 74-75, 83, 140, 143, 145, 147-148, 160, 162
Les Jours et les Nuits, 3-4, 10, 12, 15-16, 19, 24, 28-29, 32, 39, 42, 49, 56-57, 64, 84, 87, 92, 109, 112, 114, 117-121, 129, 138, 144-145, 147, 153, 157, 163, 172, 176, 187, 193-195, 198, 202, 210, 214, 219-220, 224-229, 232-233, 236-240, 249-250, 259, 261-264, 266-276
Les Minutes de sable mémorial, 3, 6, 17, 55, 60-61, 73, 94, 96, 123, 142, 177, 260, 265
Le Surmâle, 279
[« Le Temps vanne mes Heures…. »], 4, 45, 177, 179, 186-187, 200
« Le Vieux de la montagne », 12, 24, 110, 161, 234-236, 244, 251, 261, 265, 277
« Linteau », 94, 96, 167-171, 174, 176, 185-186, 206, 209, 214, 216, 218, 258
L'Ymagier, 3, 140, 181, 219
Perhinderion, 3, 182
Ubu cocu, 46-47, 49, 58-60, 84
Ubu enchaîné, 61
Ubu roi, 46-47, 54, 56, 64, 83-84, 92-93, 150, 224
JARRY, Gustave-Anselme, 60
JENNY, Laurent, 6-8, 99, 115
JOLY, Henri, 177, 200
JULIA, Édouard, 9, 172, 206-207

K

KAHN, Gustave, 117, 176, 198
KANT, Emmanuel, 18, 26, 198, 272
KANY-TURPIN, José, 46
KEVIL, Hunter, 74
KITTLER, Friedrich, 71
KNECHT, Edgar, 181
KRZYWKOWSKI, Isabelle, 4, 72, 279

L

LA BRUYÈRE, Jean de, 90
LA CASSAGNÈRE, Christian, 25
LACAN, Jacques, 72
LACASSIN, Francis, 194
LACORRE, Bernard, 5, 18, 203, 272
LAFORGUE, Jules, 61, 212-213
LALANDE, André, 36, 110, 247, 258
LAUTRÉAMONT. Voir DUCASSE, Isidore
LE DOZE, Bernard, 10-11

LE GUERN Michel, 270
LE RIDER, Jacques, 248
LEBLANC, André, 105
LÉGER, Augustin, 250
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 113-114, 303
LEMAÎTRE DE SACY, Louis-Isaac, 126, 307
LEROUX, Georges, 213
LETOURNEAU, Charles, 144
LÉVI, Éliphas, 193
LIÉBAULT, Auguste, 127
LINDOP, Grevel, 53
LISZT, Franz, 190
LITTRÉ, Émile, 29, 59, 210
LOBATCHEWSKI, Nicolaï, 36
LOCKE, John, 170
LOMBROSO, Cesare, 39-40
LORMEL, Louis, 77-78, 176, 217
LORRAIN, Jean, 259
LUCRÈCE, 46, 173, 259
LUGNÉ-POE, Aurélien Marie Lugné, dit, 224
LUGOL, Paul, 221
LUMIÈRE, Auguste et Louis, 225-226, 233

M

MACÉ, Gérard, 20
MAETERLINCK, Maurice, 78, 99, 107, 120
MAGUIN, Jean-Marie, 191
MALAIS, Nicolas, 42
MALLARMÉ, Stéphane, 7, 40, 53-54, 62, 65, 67, 95-96, 152, 160, 165, 170, 176, 182, 188, 190-191, 205-206, 213, 245-248
MALTHUS, Thomas Robert, 253
MARCHAL, Bertrand, 7, 20-21, 95, 190, 246-247
MARQUER, Bertrand, 127
MARVIER, Jean, 265
MASSON, Pierre, 214
MAUCLAIR, Camille, 111, 257
MAURY, Alfred, 108, 120-121, 131, 172, 195
MCGUINESS, Patrick, 131
MENDÈS, Catulle, 181
MICHAUD, Guy, 146
MICHELET JACQUOD, Valérie, 237, 243, 257, 277
MILL, John Stuart, 38
MISÈS, Docteur. Voir FECHNER, Gustav Theodor
MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 42
MONTAIGLON, Anatole de, 155
MORÉAS, Jean, 165-167
MOREAU DE TOURS, JACQUES-Joseph, 39-40
MOREAU, François, 135
MOREL, Jean-Paul, 10, 124
MORICE, Charles, 64
MORIN, Charles, 47
MOURAD, François-Marie, 7
MUHLEISEN, Laurent, 197
MUNTHE, Gerhard, 3

N

NERVAL, Gérard de, 20

NICÉPHORE 1er de Constantinople, 235, 251
NICOLAS, Serge, 247
NIETZSCHE, Friedrich, 247-248
NORDAU, Max, 40

O

ORIOL, Philippe, 45, 50
OUERD, Michele, 28
OVIDE, 236

P

PAPUS, Gérard Encausse, dit, 249
PARISOT, Henri, 25
PASCAL, Blaise, 270-271
PEISSE, Louis, 38
PÉREZ, Claude-Pierre, 5, 7, 18, 131
PERRIN-DAUBARD, Marie, 54
PESSIN, Alain, 45
PEYLET, Gérard, 101, 203, 212, 259
PIA, Pascal, 61
PICHOIS, Claude, 7, 74
PIERROT, Jean, 145
PIRON, Maurice, 162
PLATON, 31, 64, 213
POE, Edgar Allan, 107, 191, 213
POLLIN, Karl, 54, 60, 70, 233
POULET, Georges, 179

Q

QUILLARD, Pierre, 53, 181
QUINCEY, Thomas de, 52, 91-92, 120, 163, 174, 179

R

RABELAIS, François, 135, 139, 158, 182, 215
RACHILDE, Marguerite Eymery Vallette, dite, 8-9, 103, 111, 146, 176, 212, 265
RAIMOND, Michel, 167
RAVACHOL, François Claudius Koënigstein, dit, 50-51
RAYNAUD, Ernest, 50
REDON, Odilon, 144
RÉGNIER, Henri de, 15, 106, 145-146, 176, 181, 260
REVOL, Bertrand, 105, 302
REYNAUD, Jean-Pierre, 139
RIBOT, Théodule, 9, 39, 48-49, 58, 69, 171-172
RICHARD, Claude, 191
RICHARD, Jean-Pierre, 67, 160
RIEMANN, Bernhard, 36
RIMBAUD, Arthur, 181
ROBICHEZ, Jacques, 59, 248
ROCHAS D'AIGLUN, Albert de, 164
ROELENS, Nathalie, 225
ROGER, Thierry, 50

S

SADOUL, Georges, 226, 231
SARTRE, Jean-Paul, 243
SCHIANO-BENNIS, Sandrine, 23, 35, 45, 136, 167, 205, 243, 264
SCHOPENHAUER, Arthur, 23
SCHUH, Julien, 4, 6, 9, 11, 16, 28, 46, 49, 53-54, 71, 89-90, 93, 101, 104, 119, 151,

192, 194, 198, 200, 206, 214, 216, 220, 231, 233, 236, 247, 262, 279
SCHWOB, Marcel, 74, 90-91, 144, 176, 197-198, 201
SERMAIN, Jean-Paul, 212
SOULEZ, Philippe, 9, 10
STEHLIN, Catherine, 9-10, 46, 113, 116, 218, 273
STEVENSON, Robert Louis, 90
STILLMAN, Linda Klieger, 46, 74, 206, 233, 264
STRAVEN, Wanda, 225
SULLY, James, 124

T

TAILHADE, Laurent, 52, 176
TAINE, Hippolyte, 9, 39-40, 69-70, 106, 113, 167
TERRASSE, Claude, 123, 176
TERROUE, Patrice, 45
THOMSON, William, 221, 228, 231
TORTAJADA, Maria, 225

V

VAILLANT, Auguste, 50
VALÉRY, Paul, 8, 103, 107, 197, 259, 269, 277
VALLETTE, Alfred, 24, 231, 277
VARGOZ, Frédérique, 71
VÉDRINE, Hélène, 206
VERHAEREN, Émile, 162
VERLAINE, Paul, 40, 102, 181
VERNE, Jules, 123
VICHI, Laura, 225
VIGNY, Alfred de, 7

W

WALKER, David H., 214
WALZER, Pierre-Olivier, 61
WELLS, Herbert George, 36, 120, 228-229, 231-232
WITTMANN, Jean-Michel, 214
WYSS, Johann Rudolf, 244
WYZEWA, Teodor de, 136, 248

Y

YAICHE, Annick, 28

Z

ZOLA, Émile, 7, 42, 272

TABLE DES ILLUSTRATIONS

p. 132...Alfred Jarry, « Life in death ». Collège de ’Pataphysique & Cercle Français du Livre, *Peintures, gravures et dessins d’Alfred Jarry*, préface & commentaire des œuvres de Michel Arrivé régent, 1968, p. 118.

p. 148…Charles Filiger, « La famille de Bretons ». Mira Jacob, *Filiger l’inconnu*, Les musées de la ville de Strasbourg, 1990, p. 168.

p.164…Extériorisation de la sensibilité. Albert de Rochas d’Aiglun, *L’Extériorisation de la sensibilité : étude expérimentale et historique*, Bibliothèque Chacornac, 1895, p. 57.

p. 175…Palais des Machines de l’Exposition universelle de 1889 à Paris. Stuart Durant, *Palais des Machines*, London, Phaidon Press, coll. « Architecture in detail », 1994, p. 38.

p. 189... Schéma de l’unification des éléments psychologiques par la passion et par la volonté. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier E, 1892-1893, Ms 21134-B’-I-13 (6/6), Fonds Jacques Doucet, p. 4.

p. 192...Schéma de l’intuition néo-platonicienne. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B’-I-13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 138.

p. 194… Peuple étranger à la Chine. *Le Magazine pittoresque,* 1858, 26e année, p. 96.

p. 218…Main de gloire. Stanislas de Guaita, *Essais de sciences maudites*, t. II, livre I, *Le Temple de Satan* [1891], Hector & Henri Durville, 1915, p. 203.

p. 221…Soleil mécanique. William Thomson, *Conférences scientifiques et allocutions*, traduites et annotées sur la deuxième édition par P. Lugol, Gauthier-Villars et fils, 1893, p. 245.

p. 230…Temps cyclique d’après « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps ».

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **1**

INTRODUCTION **3**

De l'image à l'imagination chez Jarry *3*

Contextes historiques autour de l'imagination *6*

Le corpus de l'étude et la composition de la thèse *11*

Première partie : la préparation de la création littéraire **15**

L'univers tripartite *15*

Le premier schéma descendant *19*

CHAPITRE 1 – La critique des ordres de la vie **23**

« Distinguer le jour de la nuit » *23*

La vie binaire symbolisée par le soleil *25*

Critique des ordres pratiques *29*

Critique de la connaissance scientifique *31*

Critique de la science de l'âme *39*

CHAPITRE 2 – La destruction de l'ordre de la vie **45**

La destruction des unités intérieures *45*

L'anarchie littéraire *49*

Le grain, symbole de destruction *54*

La joie et la peine de la destruction *59*

CHAPITRE 3 – La matière, la nature ou la physique **63**

La matérialité de la vie *63*

La nature *66*

Le « zéro » *68*

La mémoire matérielle et le mot matériel *69*
Les réservoirs souterrains et les éléments noirs *72*
La descente aux profondeurs..... *79*
La nécessité de la matière *86*
La réutilisation des débris de l'écriture..... *89*
L'insuffisance de l'anarchie et de la primitivité..... *91*

Deuxième partie : le processus de la création littéraire 99

Le schéma ascendant..... *99*

CHAPITRE 4 : Le temps..... 101

Les yeux nyctalopes..... *101*
La tête..... *103*
Le réservoir du passé *105*
Le rêve et l'hallucination distincts de la réalité..... *108*
L'indistinction entre la veille et le sommeil *111*
Un temps continu.....*115*
La mer dans Les Jours et les Nuits.....*117*
La mer dans L'Amour en visites..... *121*
Le fleuve dans Faustroll *et l'*Almanach du Père Ubu illustré..... *123*
La mer dans L'Amour absolu..... *125*

CHAPITRE 5 – L'image..... 131

L'imagination en tant que résurrection..... *131*
Le signe non représentatif et expressif..... *133*
L'mage-mot matérielle exprimée par les particules dotées d'une surface rigide *137*
L'image-mot ni matérielle ni spirituelle traduite par les particules superficielles *145*
La matière subtile..... *149*
La production de l'image intermédiaire..... *151*
« Casser la noix »..... *155*

L'image-mot à la fois matérielle et immatérielle traduite par les particules fines dans l'air *160*

Le corps astral *162*

CHAPITRE 6 – Les principes de la composition 167

Le principe intellectuel et le principe aléatoire *167*

L'association des idées *170*

Le clinamen *173*

Les métaphores issues du clinamen *177*

L'errance *180*

Le choix *185*

La volonté *188*

Les métaphores de la volonté *190*

La pataphysique *196*

L'oscillation entre les deux principes *199*

Troisième Partie – Le succès et l'échec de la création 203

La réalisation de l'œuvre idéale ou la sublimation de l'écrivain *203*

Le second schéma descendant – L'échec de la création *203*

CHAPITRE 7 – L'œuvre 205

La totalité et la multiplicité unifiée traduites par le cercle et la sphère *205*

La spiritualité traduite par la hauteur *208*

L'intelligence et l'artificialité traduites par les lumières nocturnes et artificielles *212*

Une transformation alchimique *215*

La similarité avec l'œuvre de la nature – la vie organique et le monstre *218*

Le modèle kaléidoscopique *222*

Le modèle cinématographique dans Les Jours et les Nuits *224*

Le modèle cinématographique dans « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le temps » *228*

Le paradis dans « Le Vieux de la montagne » *234*

Valens dans Les Jours et les Nuits *236*
Miriam dans L'Amour absolu *239*

CHAPITRE 8 – Les positions de l'homme 243

L'écrivain comme Robinson, Noé et Adam *243*
L'écrivain comme un antéchrist ou un anti-Dieu *246*
Le mal *251*
Le mensonge *254*
L'impossibilité de la création de l'œuvre idéale *257*
Le second schéma descendant *259*
Le second schéma descendant dans Les Jours et les Nuits *261*
Le second schéma descendant dans L'Amour en visites *264*
La position intermédiaire de l'homme *269*

CONCLUSION 273

Le système de l'imagination selon Jarry *273*
Évolutions et consistance de la poétique de Jarry *275*
« Jarry n'a aucune imagination » *277*

BIBLIOGRAPHIE 281
INDEX 309
TABLE DES ILLUSTRATIONS 317
TABLE DES MATIÈRES 319

Le système de l'imagination chez Alfred Jarry

Résumé

La présente étude se consacre à l'analyse de la représentation du système de l'imagination chez Alfred Jarry, notamment dans ses écrits des années 1890. En prenant pour fil conducteur les travaux des psychologues de l'époque et les leçons de psychologie d'Henri Bergson que l'écrivain suivit au lycée, notre étude a pour objectif d'interpréter les écrits de Jarry en tant que représentation de l'esprit humain, des éléments psychiques et des opérations mentales, qui forment un système. Pour cette interprétation, nous supposons que les scénographies et les métaphores, qu'il partage avec des écrivains symbolistes de cette époque, soient issues de l'image d'un sablier que l'on tourne. Ce faisant, nous rendons compte du fait que notre écrivain représente le processus de la création littéraire à l'aide de l'imagination : d'abord, il détruit les ordres de la vie quotidienne et réduit le monde extérieur à la matière ; puis, il s'oriente vers l'espace intérieur, recueille des images mentales présentes dans la mémoire et les recomposent en suivant des principes de composition qu'ils lui sont propres ; enfin il se propose, à l'image de Dieu, de créer une œuvre idéale, comparable à un nouveau monde. Cependant, faute d'être doté d'un quelconque pouvoir divin, l'écrivain prévoit que son défi se conclura par un échec : en effet, son œuvre finit toujours par se décomposer en matière. À travers notre étude, on comprendra qu'une telle posture de l'écrivain chez Jarry, c'est-à-dire l'oscillation de l'écrivain, voire de l'homme, entre Dieu et le néant, provient du dynamisme de l'imagination.

Mots-clés : Alfred Jarry (1873-1907) ; Symbolisme ; Littérature française ; Imagination ; Psychologie ; Henri Bergson (1859-1941) ; Métaphore ; Critique et interprétation

The system of imagination in Alfred Jarry's works

Summary

The present study analyses the representation of the system of imagination in Alfred Jarry's works, particularly in his writings of the 1890s. Taking the work of psychologists of the time and the psychology courses of Henri Bergson, which the writer took up in high school, as the guidelines, we aim to interpret Jarry's writings as a representation of the human mind, psychic elements and of mental operations, which form a system. For this interpretation, we assume that the scenographies and metaphors, which Jarry shares with the symbolist writers of his time, are derived from the image of an hourglass being turned. In this way, we can see that Jarry represents the process of literary creation by the imagination: first, he destroys the orders of everyday life and reduces the external world to matter; then, he turns to the inner space, collects mental images present in memory and recomposes them according to his own compositional principles; finally, he attempts, in the image of God, to create an ideal work, comparable to a new world. However, not being endowed with divine power, the writer foresees that his challenge will end in failure: in fact, his work always ends up decomposing into matter. Our study highlights that such posturing, i.e., the oscillation of the writer, indeed of the man, between God and nothingness, stems from the dynamism of the imagination.

Keywords : Alfred Jarry (1873-1907) ; Symbolism ; French literature ; Imagination ; Psychology ; Henri Bergson (1859-1941) ; Metaphor ; Criticism and interpretation

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ED 3 – Littératures françaises et comparée
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature française