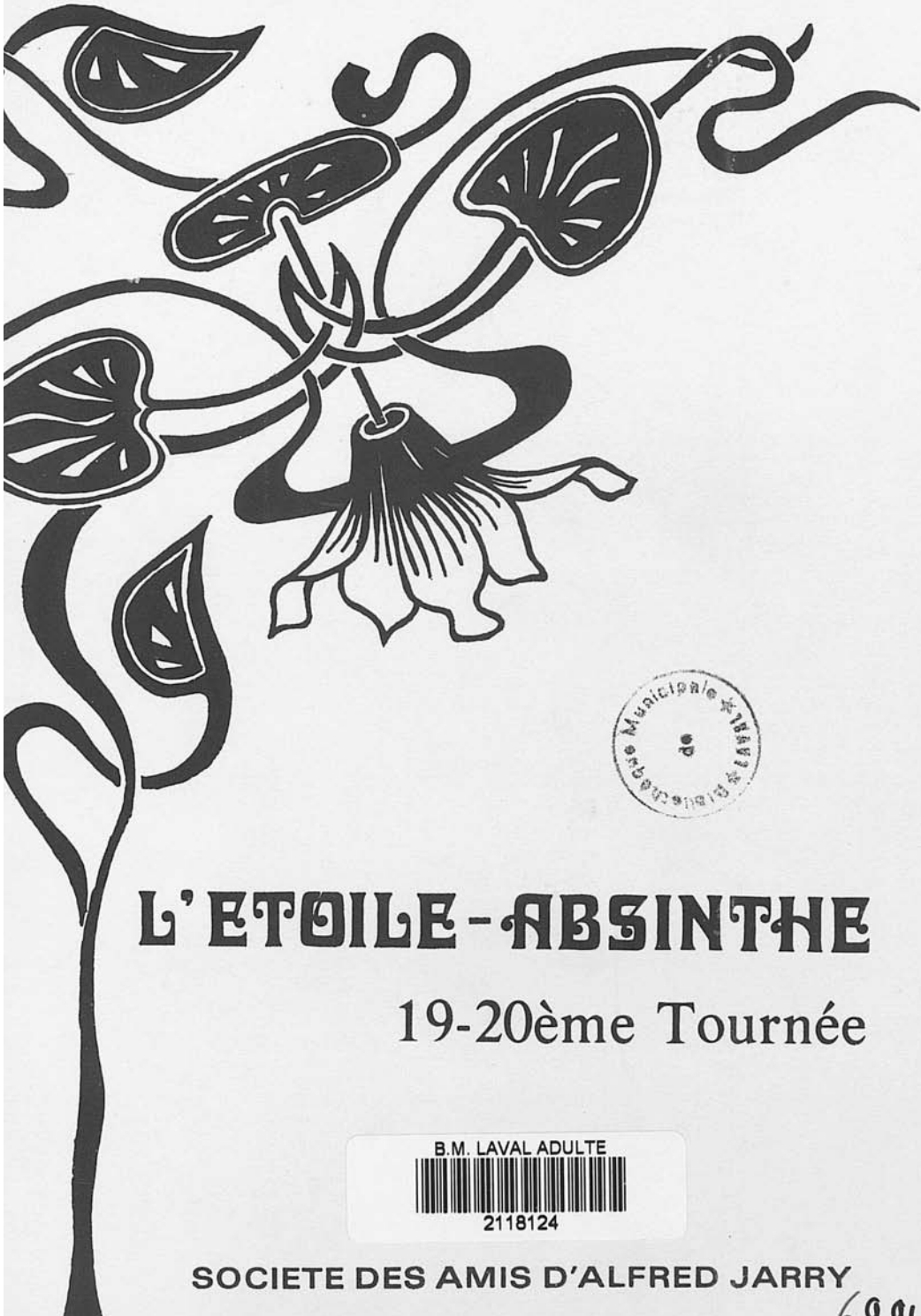




L'ÉTOILE-ABSINTHE

19-20ème Tournée

B.M. LAVAL ADULTE



2118124

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

6001

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

Siège Social

rue du Château

PENNE DU TARN

CASTELNAU DE MONTMIRAL

L'Etoile - Absinthe

n° 19-20

1983

1983

Cotisation ordinaire : 120 F

Cotisation de soutien : 150 F

à verser par chèque bancaire ou postal (C.C.P. 2836 31 L Toulouse)

à l'ordre de la Sté des A.A.J. et à adresser à :

Claude RAMEIL, 56, rue Carnot - 92300 Levallois

La correspondance concernant la revue peut parvenir à :

M. Henri BEHAR

1, rue Louis le Vau

78000 Versailles

Schwob et Jarry*

En 1893 Jules Renard considérait Marcel Schwob, son contemporain, comme un des écrivains de premier plan, qui entrerait sûrement dans la postérité. (1) Prophétie qui s'est avérée téméraire : le jugement qu'elle exprime a été vite enseveli sous l'inattention et les lieux communs. Le décalage est grand entre la qualité de l'intérêt que les critiques ont porté à l'œuvre et la fonction culturelle que Schwob a exercé de son temps, comme en témoignent, avec sa correspondance, les *Journaux* et les dédicaces de contemporains célèbres.

Fort et trop souvent dans la suite les critiques de Schwob en sont restés à des anecdotes biographiques qui sont loin de rendre compte de la construction d'une « vie imaginaire ». (2) Son activité littéraire a été enfermée dans le cadre symboliste et crépusculaire. Son érudition, si intelligente, a suscité, elle seule, l'admiration et encore une admiration distraite et de rigueur. L'on a ainsi perdu de vue que chez Schwob, le connaisseur raffiné de mondes lointains était en réalité au service d'un aventurier qu'attirait l'exploration des abîmes.

Ami, conseiller et inspirateur d'écrivains prestigieux, de Léautaud à Gide, de Valéry à Jarry et à Claudel (3), Marcel Schwob pourrait ne paraître qu'un témoin lucide des goûts d'une époque.

En fait, son œuvre nous restitue le climat des toutes dernières années du XIX^e siècle et l'on y reconnaît déjà le timbre et les images qui caractériseront les écrits de Jarry et d'Artaud. Situé au centre de courants multiples, Schwob les a reflétés et traduits, il les a aussi, pour une part, orientés :

... il se tient dans un carrefour d'où l'on a pareillement vue sur la poésie symboliste avec ses Psychés, ses Narcisses et ses princesses de légende et sur la cocasserie d'Aphonse Allais, sur la chambre de M. Teste, comme sur le palais d'Ubu roi et sur une autre avenue dont il ouvre lui-même les portes par où s'échappent les aventuriers du roman contemporain (4).

* Cet article est la traduction de la première partie d'une étude parue en 1976 sous le titre *Schwob, Jarry e altri ribelli*. « Saggi e ricerche di letteratura francese » vol. XV, 1976, pp. 413-48.

Loin d'être simplement un dilettante de génie, Schwob a été un chercheur exigeant et sélectif, un interprète serein, mais radical, des projets hardis d'où prendra son essor l'avant garde du début du XX^e siècle.

Ralenti par une grave maladie et empêché d'exploiter à fond ses forces intellectuelles, Schwob paraît parfois avoir atténué sa révolte. C'est d'ailleurs en de telles phases de repli que son image a été fixée le plus souvent. Mais il reste toujours provoquant par le regard ironique qu'il porte sur tout, y compris ses propres textes. Il a conscience que toute sa génération vit une crise profonde et il estime « qu'il ne nous reste qu'une chose à faire [...] bien écrire ».(5) Même le mythe mallarméen de la parole le laisse froid, il en donne une appréciation désenchantée. A Léautaud qui le rapproche de Mallarmé par la brièveté de son style, Schwob répond avec sarcasme qu'il existe aussi la brièveté de Jules Renard. (6) Sa lucidité lui a permis de s'apercevoir que désormais la littérature avait déjà « montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous de la pensée. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés ». (7)

Le voyage aux îles Samoa éclaire bien son attitude. Schwob l'a entrepris peu avant sa mort (1901), alors qu'il était déjà très affaibli et qu'il disposait de moyens limités. (Le dépaysement d'un Valéry Larbaud sera autrement confortable !) Loin de remplir ses carnets de détails exotiques, comme Gauguin ou Loti, Schwob — ou plutôt l'« artiste inconscient » en lui — cherche dans l'aventure la possibilité d'une vie totale. Sur le rapport entre littérature et aventure, capital pour cette génération d'écrivains, Stevenson lui écrivait en 1891 « with the worst pen in the South Pacific » :

« You say l'artiste inconscient set off to travel : you do not divide me right 0,6 of me is artist, 0,4 adventurer. First, I suppose come letters ; then adventure ; and since I have indulged the second part, I think the formula begins to change : 0,55 of an artist, 0,45 of adventurer were nearer true. And if it had not been for my small strength, I might have been a different man in all things ! » (8)

Schwob a tenté d'atteindre l'équilibre entre les deux éléments en s'attachant aux aventures de pirates, d'assassins, de voleurs, de marginaux de tout bord, et en les recréant au moyen de sa culture raffinée. Mais ce compromis raisonnable, « l'entente cordiale de la Vie et du papier » que Valéry reprochait à Gide (9) s'avéra bientôt stérile et insoutenable. Ainsi Petrone le romancier « avide de cette liberté diverse » abandonne les vies imaginaires pour tenter de vivre pour de bon « la

vie qu'il avait imaginée »(10). Pour le créateur de ce personnage aussi, l'« art d'écrire » n'est qu'une compensation momentanée à la « monotonie des actions répétées et habituelles », (11) une sorte de délai avant d'affronter, toutes amarres coupées, la navigation verticale hors du temps et de l'espace. Précipité dans un chaos sans issue, Cyril Tourneur et Empédocle seront suivis par Jarry et Artaud.

L'œuvre de Schwob manifeste mieux sa complexité si on la rapproche de ses interlocuteurs contemporains et postérieurs. Les rapports de Schwob avec Jarry n'ont pas encore été étudiés au niveau des œuvres respectives. (12) Pourtant la proximité avec Jarry permettrait de situer l'auteur de *Vies imaginaires* dans une perspective plus exacte et dynamique. Jarry lui-même serait mieux connu si on le reliait par des lignes idéales aux personnalités les plus représentatives du temps où il écrivait *Les Jours et les Nuits* et *Faustroll*, car on l'arracherait alors à l'isolement où il a été enfermé depuis son identification avec le personnage d'Ubu.

Les points de rencontre entre Schwob et Jarry n'impliquent pas immédiatement une influence mutuelle ; ils montrent plutôt, avec l'extension de certaines problématiques, l'originalité des réponses de chacun. Les analogies et les contrastes entre des auteurs évoluant dans le même cercle permettent de construire une image plus nuancée du climat culturel de la fin du XIX^e siècle.

Comme on sait, Jarry a dédié à Schwob son *Ubu Roi* (1896). Cet hommage est dû à des raisons diverses : à la commune passion pour Rabelais et pour Shakespeare et à des facteurs contingents. Dès 1893 un extrait d'Ubu avait paru dans le supplément littéraire de « l'Echo de Paris », dont Schwob était le directeur. (14) On comprend que Jarry ait dédié l'ouvrage achevé à celui qui, le premier, l'avait soutenu. Les chroniques de l'époque rapportent (cependant) que Schwob s'était esclaffé de rire à la première lecture de la pièce, qu'il considérait, somme toute, comme une farce de collégien. L'équipe du « Mercure de France » au complet partageait cet avis. (15)

Faustroll aussi ramène à Schwob. Le docteur en pataphysique, lecteur assidu d'un écrivain qu'il admettait parmi les auteurs des « livres pairs » et dans « le petit nombre des élus » (16), débarque, au cours de son périple, dans l'île Cyril où le Capitaine Kid l'accueille à son arrivée. Ces noms constituent une citation indirecte. C'est, en effet, avec la « vie imaginaire » de Cyril Tourneur que Schwob écrit quelques unes de ses pages les plus denses. Les nombreuses lacunes dans la biographie de ce dramaturge élisabéthain ont été exploitées par lui comme autant de points de fuite vers l'imaginaire. L'atmosphère digne

d'une tragédie de Sénèque qui entoure Cyril fait entrevoir au lecteur une frénésie de débauche proche des excès d'*Héliogabale* d'Artaud ou de la *Messaline* de Jarry. Dans *Cyril Tourneur*, Schwob fait déjà de l'artiste un aventurier sublime, un « anarchiste couronné » comme le dira Artaud. L'artiste est le témoin de l'angoisse d'où naît toute création. Jarry était fort sensible à cette perspective.

L'hommage de Jarry à Schwob, traducteur de Stevenson, continue avec la présence du capitaine Kid, à qui Schwob avait donné des traits analogues à ceux du Père Ubu :

Le Shipper avait un Français à bord [...] Kid lui demanda s'il avait un passe-port. Le Français dit que oui [...] Et aussitôt il le fit pendre à la vergue. Puis il fit venir les Hollandais un à un. Il les interrogea, et, feignant de ne point entendre le flamand ordonna pour chaque prisonnier : « Français — la planche ! ». On attacha une planche au bout-dehors. Tous les Hollandais coururent dessus, nus devant la pointe de coutelas du bosseman, et sautèrent dans la mer. (17).

Jarry a calqué son Capitaine Kid sur cette scène. Faustroll ne parvient à empêcher la pendaison de Bosse-de-Nage « à la grande vergue après nous avoir dépouillés », que parce que l'« as n'avait pas de grande vergue ». 18)

Le chapitre XXI de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* fait penser à un collage cubiste : de ses incursions à travers les ouvrages de Schwob, Jarry a ramené des objets, des situations significatives. Isolés de leur contexte d'origine ces références sont amalgamées dans un réseau de clins d'œil, de citations implicites.(19) Toutefois il ne s'agit aucunement d'un pastiche : le texte de Jarry est solidement structuré et son but n'est pas de plagier, mais d'évoquer. Grâce à ces renvois manifestes, deux mondes différents viennent ainsi à s'effleur.

Sur les pentes du volcan (Empédocles apparaît par transparence) s'ébattent « des enfants qui parcourent l'île avec des lampes » : ce sont les mêmes qui, en Monelle ont refusé de grandir. Bargette est évoquée par la « péniche vermoulue » et l'univers de Schowb est tout entier repris dans les couleurs éclairées d'une lumière livide comme les couleurs d'un aquarium : » les abat-jours y errent à la manière des crabes glauques et roses ». (20)

La main de Jarry se fait reconnaître dans un détail ironique : le capitaine Kid pour allumer la pipe se sert de la lave du volcan.

Avant que les hôtes ne reprennent leur navigation imaginaire, le Capitaine Kid en personne baptise Bosse-de-Nage, le cynocéphale papion qui accompagne Faustroll dans son voyage et ne sait proférer

que « ha ha » commentant tout ce qui se passe d'une manière concise et tautologique :

Après boire, le capitaine, se réjouissant dans sa moustache recourbée, du calame de son cimeterre d'abordage et d'une encre de poudre et de gin, tatoua sur le front de notre mousse économe de discours ces mots bleus : BOSSE-DE-NAGE, CYNOCEPHALE PAPION... »(21)

Par ce tatouage, le Capitaine Kid atteste non seulement le nom, mais aussi l'essence du personnage. On pourrait se demander pourquoi Jarry a choisi Kid-Schwob comme ministre du baptême. L'épisode, certes, vise à narguer Beck, (22) mais une autre lecture est possible, à un second degré. A savoir une lecture où entre en jeu la culture de Schwob orientaliste (n'oublions pas que Schwob était le neveu de Léon Cahun, conservateur de la Bibliothèque Mazarine et spécialiste, entre autres, des mœurs des pirates que Schwob appréciait).

Le babouin est le signe hiéroglyphique du dieu Thot, le protecteur des lettrés et lui-même scribe divin, qui écrit les paroles du dieu Ptaat, le créateur, et d'Anubis, le juge des morts. En tant qu'incarnation de Thot, le babouin gouverne le temps, mais en tant que dieu Baba, il est un être lubrique et querelleur. Ces deux figures se superposent dans le personnage de Bosse-de-Nage, ouvrant à deux lectures. D'une part le babouin représente le dieu de la parole et son aphasie devient un symbole prégnant. La connaissance profonde des choses le conduit à discerner l'identité des contraires « formule du principe d'identité » (23). C'est donc à bon droit que Bosse-de-Nage commente de la même manière les événements les plus divers : leur essence ne varie pas.

Aux traits habituels du babouin, Jarry ajoute "Cynocéphale papion, souillant dégâtant inconsidérément toute chose. Le "sale gosse" en effet "ne prenait point la femme de son voisin ; mais [...] il faisait pipi dedans". (25) Le tatouage sur le front de cet animal silencieux a pour fonction d'indiquer la coïncidence entre le signifié et le signifiant et il constitue un double de son commentaire muet. Cependant ce tatouage apparaît, en même temps, comme une marque d'infamie pour le dieu Baba qui, en traversant "le plat pays" a pris l'apparence de Beck. Personne ne convenait mieux que Schwob, "celui qui sait", (26) pour présider une cérémonie qu'était à la fois d'identification et d'exorcisme.

Si l'on met en parallèle les idées de Schwob et de Jarry sur la création littéraire, on constate des orientations ou analogies issues d'un fond culturel plus vaste où d'autres œuvres aussi ont puisé leurs matériaux constitutifs.

Un article de Schwob, publié en 1892, traite, par exemple, des thèmes qui caractérisent la pensée esthétique et philosophique contemporaine. Contre l'apparence le monde n'est pas un ensemble de phénomènes continus ; c'est la discontinuité qui marque le réel physique ou psychologique :

Le premier aspect du monde, centralisateur, égoïste et logique, est la discontinuité [...] le monde est en réalité discontinu [...] La notion de temps qui est engendrée par celle de l'espace n'est pas plus exacte sous premier aspect continu [...] l'aspect dernier du monde [...] est la discontinuité. (27)

Dans *Les Jours et les Nuits*, Sengle "prit conscience du temps par le discontinu des événements, sans lien que successif...". (28) Jarry ira jusqu'à nier toute validité de la contingence :

Vivre : discontinu, impressionnisme sériel.

Etre : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composantes de 0 que de ∞). (29)

Pour lui "l'Etre est meilleur que le vivre" et l'éternité "contraire du Vivre le détruit. Donc l'Etre aussi pair de l'Eternité". La continuité n'est qu'un faux semblant :

Et il pensait surtout qu'il n'y a que des hallucinations, ou que des perceptions, et qu'il n'y a ni nuits ni jours [...] et que la vie est continue ; mais qu'on ne s'apercevrait pas du tout qu'elle est continue, ni même qu'elle soit, sans ces mouvements de pendule ; et on vérifie d'abord la vie aux battements du cœur. (30)

Cette notion de discontinuité où se répercute un écho de la présence de Ribot et de Nietzsche a eu de nombreuses implications dans le domaine de l'art. Elle a contribué à la désagrégation des formes littéraires codifiées, car la réalité n'est plus conçue comme pouvant être représentée dans un ensemble cohérent. Selon Schwob la subversion des axes du réel implique que "la différence et la ressemblance sont des points de vue". (31) Jarry rappelle à son tour, l'identité des contraires : en définitive "tous les mondes possibles, ils coexistent". (32) C'est par convention que l'on appelle réel "un vide où ne tournoient que des signes : "Sachez que tout en ce monde n'est que signe, et signe de signe". Le templier de *César-Antéchrist* reconnaîtra que "Seul le signe existe, provisoire". (34)

Au niveau du langage ces affirmations présupposent une rupture dans le rapport entre signifiant et signifié :

Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots [...] le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant ; en celle-là indéfiniment

varié. (35)

Schwob élabore une pensée analogue :

Comme les masques sont les signes qu'il y a des visages, les mots sont les signes qu'il y a des choses. Et ces choses sont les signes de l'incompréhensible. (36)

Le Roi au masque d'or illustre parfaitement l'ambiguïté du signe. Au roi, qui ignore être atteint par la lèpre, le masque d'or cache d'abord son visage ravagé. Ayant cependant surpris sa vraie image dans un miroir, le roi, atterré, se crève les yeux. Mais n'obtient pas pour autant la connaissance de la réalité : il continue de se croire contagieux, alors que son visage purifié par le sang de l'expiation, est redevenu lisse. Les images sont toujours fausses. C'est à partir de cette constatation que Jarry crée dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* un monde régi exclusivement par l'imagination.

Schwob, de son côté, développe ce thème surtout par rapport à la connaissance. Il conclut : "Nous sommes les jouets de la destinée". (37) Jarry brise tout lien entre les phénomènes et les signifiés conventionnés qui sont censés leur correspondre. Les deux univers, séparés et parallèles, communiquent à travers un jeu de reflets qui se renouvellent indéfiniment. Dans la zone ambivalente qui en résulte, le réel et le possible se greffent sur la pataphysique.

La solution de ce problème qu'a proposé l'auteur de *Les Jours et les nuits* est plus nette plus tranchée que celle de Schwob. Ce dernier essaye de maintenir, ne fut-ce que du dehors, la possibilité que le signifié et ses expressions formelles coïncident. Mais dans *Les Vies imaginaires*, il s'est orienté en un sens que l'on peut à bon droit appeler pataphysique : "L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique". (38) L'auteur de *Faustroll* définit la pataphysique "la science du particulier". (39)

Comme G. Tremblay l'a noté, (40) les situations narratives gravitent souvent chez Schwob, autour de deux images privilégiées, le miroir et le masque, l'une et l'autre récurrentes dans l'iconographie décadente. Forcément ce thème, aux contours trop fluides, finit par être exploité très diversement. Un sondage, que nous limitons ici au milieu où a vécu Schwob, le confirme.

Pour l'auteur de *Le Roi au masque d'or*, le masque est une preuve qu'il existe un visage caché, distordu, nié, mais bien réel derrière son écran mystérieux. Le masque exprime dès lors les apparences et simultanément leurs transformations troublantes ; il se présente comme un champ de bataille où s'affrontent deux principes opposés.

Dans les nombreux récits où apparaissent des masques, Jean Lorrain insinue qu'ils cachent quelque mystère : « le masque c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant... (41) Dans *Les trous du Masque* (dédié à Schwob) le masque ne couvre plus que le vide «... sous son masque il n'y avait rien, rien que du néant », (42), mais, pour finir, tout se réduit à un effet de l'éther, dissipé par le jour et l'air frais.

Chez Jarry le masque apparaît peu, et avec une signification tout autre que dans les exemples ci-dessus. Il exprime d'une manière simplifiée, et donc universelle, la présence d'une obscure force ancestrale.

Le masque constitue, selon Bachelard, (43) un « centre de condensation » autour duquel se fixent les rêves et les fantasmes. Jarry compare le masque d'Ubu « à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales » (44). Il souligne ainsi qu'il demeure à égale distance de toute interprétation possible.

Dans *L'Autre Alceste*, Roboam se bat en duel contre Doublemain, le démon qui annonce la mort. Le « visage feint de velours vert » de ce dernier et le « masque blanc » de Roboam ne sont que deux « masques d'escrime », mais leurs matériaux extravagants symbolisent l'entrée dans le royaume des ombres :

... mon masque se fit plus obscur et je vis la nuit peuplée d'hommes rouges, et tenant mon estoc vers l'adversaire de la main droite, j'ôtai mon faux visage de la gauche, regardant les œillères qui comme les yeux de ma face se fermaient, et collaient et soudaient leurs cils ; et je frappai une troisième fois en gémissant et tremblant de tout mon corps. » (45)

Dans *Le Surmâle* Hellen arrive au rendez-vous avec l'Indien « tant célébré par Théophraste » vêtue uniquement d'un petit masque de chauffeuse. L'objet, fonctionnel et singulièrement moderne, est ici hors de son contexte habituel, son seul but étant que la femme ne soit pas entièrement nue durant son épreuve. Ceci confirme que le masque est utilisé par Jarry comme un instrument de dépersonnalisation rituelle.

Les personnages de Jarry sont des « hallucinations ou [...] perceptions » (46) des projections imaginaires à partir d'une donnée concrète : le masque signale qu'un changement d'état, du particulier à l'universel, est en train de s'accomplir. Voilà pourquoi Jarry a retenu la problématique du masque pour évoquer une humanité qui, ayant désormais sauté « de l'autre côté du miroir » évolue dans un monde qui est « création de leur désir ». (47)

Chez Schwob, le dédoublement des personnages traduit l'exis-

tence d'un univers double et dès lors inquiétant. Dans ses écrits, les miroirs servent à marquer une frontière entre deux présences parallèles. Parfois, cependant, un présage de mort ou une circonstance insolite et incontrôlable, brisent tout écran protecteur : c'est le cas de *Ilseé* ou du *Train 081*. Sengle, comme Faustroll ou Messaline, a déjà aboli le réel pour se mouvoir uniquement dans la « partie subconsciente et créatrice de l'esprit ». Cette « évasion hors de soi », aboutira à des « formes et couleurs nouvelles », (48) désormais incommensurables avec la réalité.

Affronté à la question du sens et des propriétés du réel, Jarry soutient parfois des positions fort avancées dont se souviendront Artaud et les surréalistes. Schwob au contraire, s'attarde à l'idée que l'écriture peut cerner le réel, ce qui a limité la fécondité de certaines de ses intuitions. Il joue à bouleverser les proportions mais il se contente de l'amplification de certains détails. Pour lui l'imaginaire coïncide avec l'originalité de l'invention : « Il n'y a d'autre réalité que les choses inventées par une imagination inimitable. Tout le reste est sottise ou erreur ». (49) Cette formulation de sa pensée fait présager, mais n'atteint pas « le colin-maillard cérébral » où Jarry cherchera une pluralité de sens « inattendus, postérieurs et contradictoires » (50) que contient toute parole. Schwob espérait encore compenser le vide grâce au pouvoir d'évocation de l'écriture. C'est donc qu'il aspirait encore à quelque certitude d'ordre épistémologique, alors que Jarry y avait renoncé. Optant franchement pour la négation, tant vis-à-vis du réel que vis-à-vis de sa traduction éventuelle dans le langage. Tout en gardant confiance dans la communication, Schwob, certes, reste attiré par les formes vagues où des sens pluriels sont encore à l'état latent :

Il y a longtemps déjà (longtemps pour moi) que je me suis décidé pour les œuvres obscures, parce qu'on peut y voir tant de choses. L'œuvre d'art a l'obscurité inconsciente du tubercule qui germe. Il n'est pas besoin de tout comprendre. Les perceptions confuses sont aussi belles que les claires. (51)

Cette dernière phrase exprime fort bien les raisons et la porte de l'ambiguïté de Schwob. Bien que tendu vers l'avenir, l'auteur de *Monelle* est freiné par la nostalgie inguérissable d'une paix ou d'une sécurité qu'il ne trouve plus, sinon dans le périmètre exigu de l'écriture, un périmètre qui va toujours s'amointrissant.

Brunella Eruli

- (1) J. Renard, *Journal*, 1^{er} déc. 1893, Paris 1925, p. 183. « Les hommes du jour sont Barrès, Schwob, Léon Daudet et moi ».
- (2) CHAMPION, *Marcel Schwob et son temps*, Paris 1927, et M. MORENO, *La statue de sel et le bonhomme de neige*, Paris 1926, reconstituent le milieu culturel dans lequel Schwob évolue mais en même temps ils construisent la légende de sa vie.
- (3) P. Léautaud avait été pour un certain temps le secrétaire de Schwob. Dans son *Journal*, Paris 1954, il transcrit souvent les conversations avec Schwob. (fr. aussi les articles de Léautaud sur Schwob parus au « Mercure de France » en juillet 1940 et décembre 1946. Sur les rapports Schwob-Léautaud cfr. J.A. GREEN, *Marcel Schwob and Paul Léautaud*, 1903-1905, « Modern Language Quarterly », vol. XXIX, 1968, pp. 415-22. On peut voir aussi A. GIDE, *Journal*, Paris 1939, et P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Paris 1952. Paul Claudel fera lire tête d'or à Schwob attachant grande importance à son opinion.
- (4) P. LIEVRE, *Esquisses critiques*, Paris 1929, p. 195. Ailleurs Lièvre définit Schwob « l'homme le plus intelligent de son époque, ou tout au moins l'un des deux plus intelligents, M.P. Valéry étant l'autre » (p.181)
- (5) J. RENARD, *Journal*, cit, p. 86. Note du mars 1891.
- (6) P. LEAUTAUD, *Journal*, cit., p.119.
- (7) M. SCHWOB, *Les Portes de l'opium, Cœur Double*, Paris 1921, p. 131
- (8) R.L. STEVENSON, *Letters, The Works of R.L. Stevenson*, voll. XXIV-XXV, London 1912, p. 52. Dans la même lettre du 9 janvier 1891, Stevenson souligne la force créatrice de Schwob « You will soon have better to do than to transvase the work of others ». Au sujet de *Mimes* il lui écrit « You have yet to give us — and I am expecting it with impatience — some of a larger gait » (lettre du 7 juillet 1894. Schwob traduit plusieurs romans de Stevenson : *the Black arrow*, *The Master of Ballantree*, *The Dynamiter*.
- (9) P. VALÉRY, *Lettre à Gide* du 1899, cit, in E. GAEDE, *Nietzsche et Valéry*, Paris 1962, p. 450.
- (10) M. SCHWOB, *Pétrone romancier, Vies imaginaires [V.I.]* Paris 1957. p. 92.
- (11) M. SCHWOB, *Les Portes...* cit. p. 131
- (12) Cf. P. PIA « Marcel Schwob pataphysicien » Cahiers du collège de pataphysique, nn. 22-23, pp. 184-5. Cfr. N. ARNAUD, *Alfred Jarry*, vol. I, Paris 1974.
- (13) Sur les rapports entre Schwob et Jarry au sujet de *Pantagruel*, cfr. Arnaud, cit., p. 428. Est-il besoin de rappeler les mots mis en exergue de *Ubu Roi* : Adonc le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript. »
- (14) *Guignol*, publié dans « l'Echo de Paris » le 23 avril 1893 obtint le prix de prose. D'autres ouvrages de Jarry furent publiés en mai 1893 *La régularité de la chasse*, prix de poésie ; *les Lieds funèbres*, prix de prose, le 18 juin 1893.

- (15) P. Champion, *M. Schwob... cit.*, p. 105, affirme que Jarry était considéré comme un « fou pittoresque qui divertissait Schwob par son côté scolaire et pédant ». M. Moreno, dans *La Statue... cit.* p. 133 nuance davantage son souvenir « Je me souviens du jour où Jarry vint lui lire son *Ubu roi*, il riait aux larmes de cette grosse plaisanterie d'écolier ; mais non de son auteur dont les belles phrases le charmaient »
- (16) A. JARRY, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, [F.] in *Oeuvres Complètes*, O.C. Paris 1972, p. 661. Faustroll place *La Croisade des enfants* parmi ses livres pairs. De ce même volume de Schwob, Jarry tire la phrase avec laquelle il place Schwob dans « le petit nombre des élus » « De Schwob les bêtes écailleuses qui mimait la blancheur des mains du lépreux ». F. p. 666. Dans le manuscrit Lormel, Jarry avait noté la phrase tirée du *Lépreux*, récit du recueil de *La croisade des enfants* « elles courent devant moi comme des bêtes écailleuses et livides ».
- (17) M. SCHWOB, le Capitaine Kid, V. 13, cit., p. 217
- (18) F., cit., p. 688
- (19) On peut donner comme exemples le « feu rouge du volcan » qui renvoie à *Empédocle*, l'insigne du Capitaine Kid qui est « à la tête de mort » ; Jarry y ajoute, comme dans un rébus la traduction de the Kid, le chevreau.
- (20) F., cit., p. 688
- (21) F., cit., p. 689
- (22) cfr. N. ARNAUD, cit., et A. GIDE : *Feuillet d'Automne*, Paris.
- (23) F., cit., p. 704
- (24) F., cit., p. 705
- (25) Cfr. N. Arnaud, cit., p. 342, au sujet de la note inédite au chapitre XXIX de F.
- (26) A. JARRY, *Almanach du Père Ubu illustré*, 1899, O.C., cit., p. 560
- (27) M. SCHWOB, *la Perversité, Spicilège*, Paris 1960, p. 138.
- (28) A. JARRY, *Les Jours et les Nuits*, O.C., cit., p. 806.
- (29) A. JARRY, *Etre et Vivre*, O.C., cit., p. 342. L'article avait paru en 1894 était publié en 1894. par « l'Art Littéraire ».
- (30) A. JARRY *Les Jours* cit., p. 794
- (31) M. SCHWOB *La Différence et la ressemblance, Spicilège*, cit., p. 145. L'article était la préface du *Roi au masque d'or* publié en 1892.
- (32) A. JARRY, *César-Antéchrist*, O.C., cit., p. 330.
- (33) M. SCHWOB, *La Différence*, cit., p. 150.
- (34) A. JARRY, *César*, p. 392
- (35) A. JARRY, *Linteau*, O.C., cit., p. 171
- (36) M. SCHWOB *La Différence... cit.*, p. 150.
- (37) M. SCHWOB, *Les Striges*, C.D., cit., p. 36
- (38) M. SCHWOB, *préf. à V.I.* p. 10
- (39) F. p. 668
- (40) G. TREMBLAY ; *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève 1969, p. 40.
- (41) J. LORRAIN, *Masques et fantômes*, Paris 1974, P. 22.

- (42) p. 281. On peut aussi citer le conte *L'une d'elles*, toujours dans le même recueil, p. 30 « raconte-moi une histoire ; mais bien ignoble, qui donne la chair de poule et en même temps mal au cœur, une histoire comme en invente Marcel Schowb.
- (43) G. BACHELARD, préf. à R. KUHN, *Phénoménologie du masque*, Paris, 1957, p. 13
- (44) A. JARRY, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, O.C., cit., p. 409
- (45) A. JARRY *L'Autre Alceste*, O.C., cit., pp. 915 et 916
- (46) A. JARRY *Les Jours...*;cit., p. 794
- (47) A. JARRY *l'Amour absolu*, O.C., cit., pp. 941 et 950.
- (48) A. JARRY *Les Jours...* cit., p. 770
- (49) M. SCHWOB, *Le Démon de l'absurde*, *Chroniques*, Paris 1930, p. 226.
- (50) A. JARRY *Linteau* O.C. cit., p. 172
- (51) Lettre à Mirbeau autour de 1892 publiée dans « Paris-Journal » 13 avril 1923.

CLAUDEL ET JARRY : points de l'éternité

I. Au cours de mes recherches (1982) sur « Paul Claudel et l'Univers japonais », sujet de thèse de doctorat (Ph. D., Columbia) consacré aux années 1921-1927 pendant lesquelles Claudel dirige l'ambassade de France à Tôkyô, j'ai pu consulter, grâce à la générosité de Mme Renée Nantet-Claudel et à l'obligeance de M. François Chapon, Conservateur de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, plusieurs lettres inédites de Claudel. La correspondance que Claudel a entretenue avec son ami Henri Hoppenot, un de ses collègues du Quai d'Orsay, est particulièrement nombreuse et très intéressante à bien des égards. Ce sur quoi nous voulons attirer l'attention, ce qui a intrigué M. Henri Béhar qui nous a encouragé à le divulguer, c'est un extrait d'une lettre en date du 4 octobre 1924, écrite à Hoppenot de Tôkyô :

S'il y a quelque chose que le Français déteste par dessus tout, c'est le mélange des genres et ce dernier [Le Soulier de satin] n'est qu'une formidable mascarade où vous retrouverez à la fois Tête d'Or, le Partage de Midi, la Cantate [à trois voix] et surtout Protée. C'est une œuvre testamentaire. [...] Avez-vous lu l'Anabase de notre ami Léger ? Je trouve cela très remarquable. Vous avez bien raison d'apprécier Jarry. C'est peut-être le seul poète des 20 dernières années qui ait apporté quelque chose de vraiment authentique et spontané, de ces gens dont on dit : Où diable a-t-il été trouver ça ? De nos jours Max Jacob a quelque chose de Jarry [...] (1)

Et voilà la parole du poète-ambassadeur si injustement difamé dans la fameuse « lettre ouverte » et infame de Breton et al., parole qui aurait peut-être réduit au silence leur voix injurieuse.

II. Claudel avait donc lu Jarry. Et — la lettre à Hoppenot en est le témoignage — il l'avait beaucoup apprécié. Or, le jugement de Claudel nous conduit à poser la question suivante : *Quand* aurait-il pris connaissance des écrits de Jarry, et *comment* ? Un texte tardif nous fournit une indication, laquelle nous montre un chemin de recherche à poursuivre. Dans sa « Préface à un Album de photographies d'Hé-

lène Hoppenot » — il s'agit d'un album consacré à la Chine — Claudel nous fait une « confidence » :

Et moi, aujourd'hui, dans ma retraite de Brangues, au delà de cette limite normale de la longévité qui me confère une situation quasi, comment dire ?, posthume /.../ je dispose de cette épaisse pile de talismans photographiques que m'a laissé, pour en humer le dégagement incantatoire, mon amie Hélène Hoppenot. Or, moi aussi, en des temps plus anciens que n'ont été pris, me dit-on, ces prélèvements sur le futur passé, j'ai habité la Chine [1895-1909...] Tout me plaisait en elle [...] C'était le temps des Taotais, des mandarins à plumes de paon et à boutons de toutes couleurs, des pelisses de zibeline [...] Quant aux / militaires [qui] ne faisaient pas fi pour l'obtention des grades du jet de pierre comme aux temps de l'Illiade et du tir à l'arc /, l'équipement de leurs troupes était fait d'une blouse rouge où flambait, redoutable et noir, un énorme caractère de velours, et leur armement d'un trident et d'une cage où gazouillait un petit oiseau (qui me rappelait les vers d'Alfred Jarry que j'avais lu, le matin même, dans La Revue Blanche : Le Gazouillis de l'Oisillon, le Gazillon de l'oisouillis...) Quelques-uns de ces sacripants [...] précédés par un tonnerre de cuivre formaient mon cortège quand j'allais rendre visite au Vice-Roi ou au Maréchal Tartare. (2)

...Vers de Jarry qui nous rappellent les premières lignes de la Scène VIII de la Première Journée du *Soulier de satin* (1919-1924) :

L'auberge de X... au bord de la mer.

LA NÉGRESSE, se jetant sur le Sergent. —

Traître, oh ! il faut que je te tue ! fi ! fi ! fi ! dis-moi qu'as-tu féfi de mon joli zizouilli que tu m'as pris ? (3)

... Ce qui nous rappelle, ou plus précisément, ce qui nous fait imaginer d'avoir entendu l'écho lointain, d', *un* « Langages de Jarry » (Michel Arrivé), à savoir : le couplet III de la chanson « Tatane » : « A ton adresse remporte peau, / Dit la négresse de ton zozo. » (4) III. Que Claudel a lu des numéros de la *REVUE BLANCHE* qu'on lui avait envoyés en Chine ne nous étonne aucunement. Car ce même périodique avait publié un certain nombre de ses poèmes en prose, qui devaient être compris dans *Connaissance de l'Est*. « Théâtre » a paru dans la livraison du 1^{er} juillet 1897. Une phrase de ce texte a dû plaire à Jarry dont « Questions de théâtre » avait paru dans la livraison du 1^{er} janvier de la même année : » [...] sous le plumage de son rôle, la

tête coiffée d'or, la face cachée sous le fard et le masque, ce n'est plus qu'un geste et une voix. » (Il s'agit d'un acteur du Théâtre chinois). Trois autres ont paru dans le numéro du 15 août 1897 ; et sous la rubrique « Quatre petits poèmes en prose » *LA REVUE BLANCHE* a publié « La Pluie » et les autres le 15 septembre 1898. (5) M. François Chapon cite dans le catalogue de l'Exposition *Paul Claudel Premières Oeuvres 18861-1901* (1965) plusieurs lettres qui datent de cette époque. Celle de Mathias Morhardt, en date du 24 mai 1897, écrite à Claudel alors en Chine nous intéresse particulièrement :

Cher Monsieur,

Je suis tout à fait honteux de ne répondre qu'aujourd'hui à votre lettre du 29 novembre dernier [1896]. Ou plutôt veuillez accuser M. Gandrex, qui, depuis le début de cette année, détient votre manuscrit. [...] Nous avons passé hier, avec Mlle Claudel, la soirée dans une maison amie où nous avons rencontré M. Thadée Natanson de la REVUE BLANCHE. [Lui et son frère Alexandre furent très liés avec Jarry.] M. Natanson serait heureux et reconnaissant de publier naturellement sans aucune correction quelconque vos sept paysages. Il publierait en outre tous ceux que vous voudriez bien lui envoyer. (6)

IV. Claudel a dû écrire à Natanson, et Natanson à Claudel ; il serait intéressant de rétablir leur correspondance. Y trouverions-nous le nom de Jarry ?

V. « A partir de 1899, dit Gilbert Gadoffre, Claudel abandonne définitivement *LA REVUE BLANCHE*. Elle est remplacée par le *MERCURE DE FRANCE* qui offre à ses lecteurs en juin 1899 » trois poèmes en prose. Par la suite, Alfred Vallette, grand ami de Jarry, « fera de Claudel un des auteurs de la maison ». (7) Vallette, dont l'amitié avec Jarry commence déjà en 1894, avait publié en 1896 *Ubu roi*, dédié à Marcel Schwob, ami de jeunesse de Claudel.

VI. Claudel et Jarry se sont donc rencontrés, pour ainsi dire, parmi les feuillets « signés » soit *REVUE BLANCHE* soit *MERCURE DE FRANCE*. « Rencontre » qui nous ramène à la question posée ci-dessus, mais qui s'impose maintenant sous une autre optique, celle de la biographie ou de l'histoire littéraire : Quand et par l'intermédiaire de qui Claudel aurait-il pris connaissance des écrits de Jarry ? Claudel et Jarry se sont-ils jamais rencontrés ? A ces deux questions le lecteur ne peut donner des réponses catégoriques. Cependant, nous voudrions évoquer quelques « points de contact » entre ces deux jeunes literati vus dans

le contexte de la vie littéraire de Paris des années 1890. Nous essayons ainsi d'esquisser quelques aspects du milieu, esquisse qui aura pour but de suggérer non seulement une réponse indirecte à notre question principale, mais aussi une direction à prendre pour suivre le chemin de recherche auquel nous invite la « confidence » de Claudel citée ci-dessus.

VIII. Au commencement était Marcel Schwob. Claudel et Schwob étaient camarades de classe au Lycée Louis-le-Grand... Du mois d'avril 1893 jusqu'en février 1895, Claudel exerça ses fonctions consulaires à New York et à Boston. De New York le 22 avril 1893 il écrit à Schwob : « Si en revanche tu voulais m'envoyer les numéros de *L'ECHO DE PARIS* où il y a des choses de toi et de Renard, cela me ferait le plus grand plaisir. » (8) Schwob est à l'époque le Directeur de ce périodique. Il publie dans *L'ECHO DE PARIS MENSUEL ILLUSTRE* le 23 avril 1893 un texte de Jarry « Guignol » qui lui vaut un prix de prose. Le nom de Père Ubu fait son apparition pour la première fois, nouveau et dernier avatar d'un nommé Hébé. Il est vraisemblable que Schwob lui a envoyé ce numéro parmi d'autres. Cependant, puisque Pierre Champion ne cite que *cinq* lettres de Claudel (*op. cit.*) dans lesquelles le nom de Jarry ne figure pas, nous ne savons si Claudel a reçu le numéro en question. Nous ne savons non plus si Schwob lui-même dans ses lettres à Claudel (que P. Champion n'a pas fait publier) fait allusion à Jarry. Questions de recherche, donc : comment rétablir la correspondance Claudel-Schwob ? Y a-t-il une correspondance Schwob-Jarry à décourir ?

VIII. Ensuite vient leur ami, Maurice Pottecher. Plusieurs lettres de Claudel à Pottecher ont été éditées dans le premier des *Cahiers Paul Claudel* en 1959. Ce qui nous importe de cette correspondance (complète ?), c'est, d'une part, l'amitié avec Schwob : si Schwob avait parlé de Jarry, ou l'avait présenté, à Pottecher, ce dernier l'aurait probablement mentionné à Claudel ; et d'autre part, l'amitié avec Lugné-Poe avec qui Jarry correspond à partir de 1894. Question de recherche, donc : Comment rétablir la correspondance Schwob-Pottecher ? A retrouver : les lettres de Pottecher à Claudel.

IX. Quant à Lugné-Poe, fondateur du Théâtre de l'Oeuvre, et qui a révélé au public français de grands auteurs étrangers (Ibsen, Strindberg,...) et ses contemporains (Maeterlinck, Jarry, Claudel,...) : ce sont deux lettres de Claudel à Pottecher qui nous fournissent des indications d'une première et unique rencontre antérieure à leur correspon-

dance qui commence en 1910, et qui aurait eu lieu, d'après la parole de Lugné-Poe, en 1892 lors des représentations de *La Dame de la Mer* d'Ibsen. (9) D'abord, Claudel y a assisté. Comme preuve nous citons une lettre à Pottecher, s.d. de 1892 :

Je pense [...] que tu as arrangé [...] ta vie avec une personne fort charmante et à qui je te prie de faire mes compliments pour l'intelligence et le nerf avec lesquels elle a joué la « Dame de la Mer. » (10)

La personne en question est Mlle de Saint Maurice, connue sous le nom de Georgette Camée, qui devait devenir Mme Maurice Pottecher, et qui a joué le rôle principal de cette pièce au Théâtre Moderne sous la direction de Lugné-Poe. De Boston le 11 mars 1894 Claudel écrit à son ami :

N'ai-je pas lu qu'il y avait une société appelée l'Oeuvre, qui se consacrait à jouer celles [sic, i.e., les pièces] des jeunes auteurs [...] Et Lugné-Poe n'en est-il pas le directeur, et notre amie Camée n'en est-elle pas la voix ? (11)

Or, bien qu'ils aient eu quelques amis communs — Schwob, Gide, Pottecher — lorsqu'ils correspondent pour la première fois en 1910, Claudel et Lugné-Poe ne se connaissent que de réputation. (12) La correspondance éditée (complète ?) comprend 91 lettres ; le nom de Jarry n'y figure pas. Il est pourtant inconcevable que Lugné-Poe n'ait jamais parlé de Jarry à Claudel au cours de leurs innombrables conversations entre 1910 et 1928. Question de recherche, donc : Y a-t-il d'autres lettres de Claudel à Lugné-Poe, et vise-versa, à mettre au jour ?

X. Ensuite vient Alfred Vallette : c'est toujours la correspondance avec Pottecher qui nous renseigne sur leur première rencontre. Citons une lettre, s.d., de 1892 : « je me suis entendu avec Vallette, le Directeur du *MERCURE DE FRANCE* dont Schwob m'a fait faire la connaissance pour l'encartage du prospectus de *La Ville*. » (13) *Etant donné que Vallette a fait de Claudel un des « auteur de la maison », il doit y avoir des lettres de Claudel à Vallette. Et il serait intéressant de savoir si Vallette fait allusion à Jarry dans ses lettres à Claudel. Question de recherche, donc : Comment rétablir la correspondance Claudel-Vallette, si peu nombreuse qu'elle soit ? (Se trouve-t-elle aux archives du MERCURE ?)*

XI. *N'oublions pas les frères Natanson : voir ci-dessus la section IV*

XII. *En dernier vient Mallarmé : Claudel, ayant quitté l'Amérique*

le 14 février 1895, a regagné la France quelques semaines plus tard, et il y reste jusqu'à son départ pour la Chine en mai. Pendant ce congé d'environ deux mois a-t-il revu Mallarmé ? Oui ; citons la lettre du 25 mars 1895 : « [Je] ne partirai qu'au commencement de mai vers les *Partes Sinorum*. D'ici là j'espère avoir encore le plaisir de vous revoir [...] » (14) Claudel a-t-il jamais rencontré Jarry chez Mallarmé lors des *Mardis* ? Il faut d'abord poser une autre question : quand Jarry a-t-il assisté aux *Mardis* pour la première fois — en 1895 ? ou seulement en 1898, l'année de la mort du maître de la Rue de Rome ? D'après Roger Shattuck :

Jarry attended several of Mallarmé's last Tuesday soirées in the Rue de Rome and often finished the evening alone with the poet of silence and the sonnet form. And now / quand ? / Jarry met Alfred Vallette /.../ (15)

Les mots « now » et « last Tuesday soirées » semblent se contredire, car Jarry avait rencontré Vallette plusieurs années avant la mort de Mallarmé (voir ci-dessus la section V.). Quoi qu'il en soit, il existe une lettre éditée de Mallarmé à Jarry citée par R. Shattuck. Y en a-t-il d'autres ? Et de Jarry à Mallarmé ? Questions de recherche, donc : Comment rétablir la correspondance Mallarmé-Jarry ? Le nom de Claudel y figurerait-il ?

XIII. Enfin vient le dernier metteur en « contact » : Artaud. C'est lui qui, ayant fondé avec Roger Vitrac le Théâtre Alfred Jarry en 1927, donne le 14 janvier 1928 une représentation, ou une lecture, du Premier Acte du *Partage de Midi*, dans une mise en scène créée par lui, mais sans l'autorisation de Claudel, paraît-il. Claudel a donc été reçu, pour ainsi dire, sous le toit de Jarry, et ils se sont « rencontrés » cette fois-ci sous l'égide de l'avant-garde des années 20.

XIV. Revenons maintenant à la lettre à Hoppenot. Il nous semble que Paul Claudel a pu, en 1924, apprécier le « quelque chose de vraiment authentique et spontané » chez Jarry parce que lui même il a réalisé un idéal du Théâtre — le mélange des genres que déteste le spectateur français, a-t-il constaté — tout à fait à l'opposé de « l'idéal des gens qui [v]ont [au théâtre ayant] bien dîné » (parole de Catulle Mendès citée par Jarry dans « Questions de théâtre »). Autrement dit (et ceci est notre déduction), en se demandant « Où diable *ai-je* été trouver ça ? » Claudel s'est rendu compte de sa propre originalité, de la hardiesse de son œuvre à lui. D'où aussi l'appréciation de Max Jacob,

poète-mystique un peu bouffon. A Milhaud, Claudel écrit le 26 septembre 1924 de Tôkyô :

J'ai presque fini Le Soulier de satin [...] Cela fera une énorme mascarade, un mélange de tragique, de mysticité et de bouffonnerie qui me perdra définitivement dans l'esprit des gens de goût. (16).

... Ce qui nous rappelle la lettre de Frizeau en date du 10 mai 1917, de Rio-de-Janeiro, dans laquelle Claudel caractérise sa « farce pour un théâtre de marionnettes » ainsi :

Comme l'inspiration littéraire est une chose absolument fantaisiste et excentrique, j'écris en ce moment une espèce de bouffonnerie qui recule les limites de l'art en ce genre, mais où il y a cependant pas mal de poésie et même de tristesse ; cela s'appelle L'Ours et la Lune. (17).

... Ce qui nous fait songer à une réponse de Jarry « à un questionnaire sur l'art dramatique » :

Le dramaturge, comme tout artiste, cherche la vérité, dont il y a plusieurs. Et comme les premières aperçues ont été reconnues fausses, 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. Et quand il n'a pas découvert il a retrouvé et recompris l'antique. (18)

En somme, Claudel ayant exploré l'horizon dramaturgique en écrivant *Protée*, *L'Ours et la Lune*, *La Femme et son Ombre* (inspirée à la fois du Nô et du Kabuki) et *Le Soulier de satin*, a prononcé une vérité multiple du *Théâtre* (analogue à celle de la *Musique*) et par là même a « recompris » la tentative de Jarry.

xv. Reste à poser ces dernières questions : La lettre de Hoppenot à Claudel qui a sollicité celle du 4 octobre 1924, se trouve-t-elle à la Bibliothèque J. Doucet ? Si oui, qu'est-ce que Hoppenot dit au juste de Jarry ? Si non, comment la retrouver supposant qu'elle existe encore ?... Quant à Jacob, admirateur de Jarry (19), Claudel lui a rendu visite lorsqu'il était à Paris en 1925, l'année de congé, et le nom de Jacob figure à plusieurs reprises dans le *Journal* de Claudel. Il doit y avoir une correspondance Claudel-Jacob : Comment la retrouver ? Y trouverions-nous le nom de Jarry ?

xvi. Dernière remarque : Citons le *Journal* de Claudel, Tome II, novembre 1939 :

Dans le Journal de Gide (p. 805) récit amusant de la visite qu'il me fit le 17 mai 1925, à ce qu'il prétend, sur ma demande /.../ Il me dépeint énorme comme une espèce de père Ubu, mais reconnaît que devant moi

il n'eut qu'à filer doux (sic). / (sic) (20).

Konrad Czyski

NOTES

1. Fonds Claudel, B.L. Jacques Doucet, MS 22513.
2. *Oeuvres en prose* Paris : Gallimard, 1967 : p. 397.
3. *féfi* : fait ; *zizouilli* : bijoux — « mon joli bracelet tout en or que je t'ai donné. »
4. *Oeuvres complètes* Tome I Paris : Gallimard, 1972 ; p. 618. *zozo* : « corruption pop. de oiseau : zoizo » dit le Robert.
5. De tous ces détails nous sommes redevables à M. Gilbert Gadoffre. Voir *Connaissance de l'Est* (édition critique établie par Gilbert Gadoffre) Paris : Mercure de France, 1973 ; p. 62 et la suite.
6. *op. cit.*, p. 57 et la suite.
7. Voir *op. cit.*, p. 64.
8. Voir Pierre Champion *Marcel Schwob et son Temps* Paris : Bernard Grasset, 1927 ; pp. 263
9. Voir *Cahiers Paul Claudel 5 : Claudel homme de théâtre Correspondance avec Lugné-Poë 1910-1928* Paris : Gallimard, 1964 ; p. 31
10. *Cahiers Paul Claudel 1 : « Tête d'Or » et les débuts littéraires* Paris : Gallimard, 1959 ; p. 69.
11. *ibid.*, p. 91.
12. *C.P.C. 5*, p. 31.
13. *C.P.C. 1*, p. 68.
14. *idid.*, p. 43.
15. Voir son *The Banquet Years : The Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I* Alfred Jarry Henri Rousseau Erik Satie Guillaume Apollinaire New York : Vintage Books, éd. de 1968 ; p. 194. C'est nous qui soulignons.
16. *Cahiers Paul Claudel 3 : Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud* Paris : Gallimard, 1961 : p. 77.
17. *Correspondance Paul Claudel-Francis Jammes-Gabriel Frizeau (1897-1938)* Paris : Gallimard, 1952 ; p. 292. Jarry n'était pas le seul à concevoir un théâtre de marionnettes qui puisse être digne du nom *Théâtre*. Maeterlinck y a songé parmi d'autres, surtout dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Voir John A. Henderson *The First Avant-Garde 1887-1894* London : Harrap & Col., 1971 ; Chapitre VIII : « Mysticism, Mime, Marionnettes... »
18. *Oeuvres complètes*, éd. citée, p. 410.
19. Voir R. Shattuck, *op. cit.*, p. 218.
20. *Journal* Tome II, 1933-1955 Paris-Gallimard, 1969 ; p. 289.

UN RENDEZ-VOUS MANQUÉ, UNE RENCONTRE HEUREUSE (1)

Les lettres néerlandaises et Alfred Jarry

Noël Arnaud se demande si Frans Erens a « mesuré l'extrême privilège qui [lui] était accordé » lorsque, en 1895, il reçut un exemplaire de *César Antechrist* (2). Rien ne l'indique. En tout cas, Erens ne parlera nulle part ni de *César Antechrist*, ni d'*Ubu roi*, que, d'après le service de presse (3), Jarry lui enverra un an plus tard.

Ce mutisme s'explique si l'on relit le bref article que Frans Erens consacre aux *Minutes de sable mémorial* (4) et dont le seul mérite est d'être le premier à signaler Jarry au public néerlandais. Erens considère les *Minutes* comme un produit des plus raffinés du mysticisme, mais il en met en doute la sincérité. Après citation incorrecte de la première phrase du « Linteau », Erens avoue que beaucoup lui échappe ; et bien qu'il y ait des passages, comme le début du premier « Lied funèbre », qu'il goûte, il se demande si c'est vraiment aussi beau que le veut Jarry (5). Il termine l'article en louant la présentation élégante du recueil. De toute évidence, il est bien embarrassé par ce texte dense de Jarry.

Pourtant on aurait tort de juger Erens d'après ce seul article. C'est Erens qui fait connaître à sa génération les auteurs français contemporains. Etudiant en droit, il séjourne régulièrement à l'étranger : à Paris et à Bonn. A Paris, en 1880, il se lie avec Barrès — qui a alors 18 ans —, avec Moréas, Cros et Rollinat. Il écrira sur Zola, Huysmans, Viélé-Griffin, Kahn, Mallarmé, de Gourmont, Renard, et c'est encore Erens qui, en 1883, introduira ici Baudelaire (6).

Esprit pondéré, très sensible à tout ce qui se passe au-delà de nos frontières, Erens exerce une grande influence sur ses amis, souvent plus fougueux, qui iront révolutionner les lettres néerlandaises. « Pas plus que chez nous, écrit Alfred Vallette à leur propos, il n'y a en Hollande de « nouvelle école », mais comme chez nous, il y a un « mouvement » très marqué de réaction contre ce qui est (on pourrait presque écrire : contre ce qui fut). » (7) En effet ce qui rapproche ces jeunes auteurs, c'est leur dégoût pour une littérature emphatique et

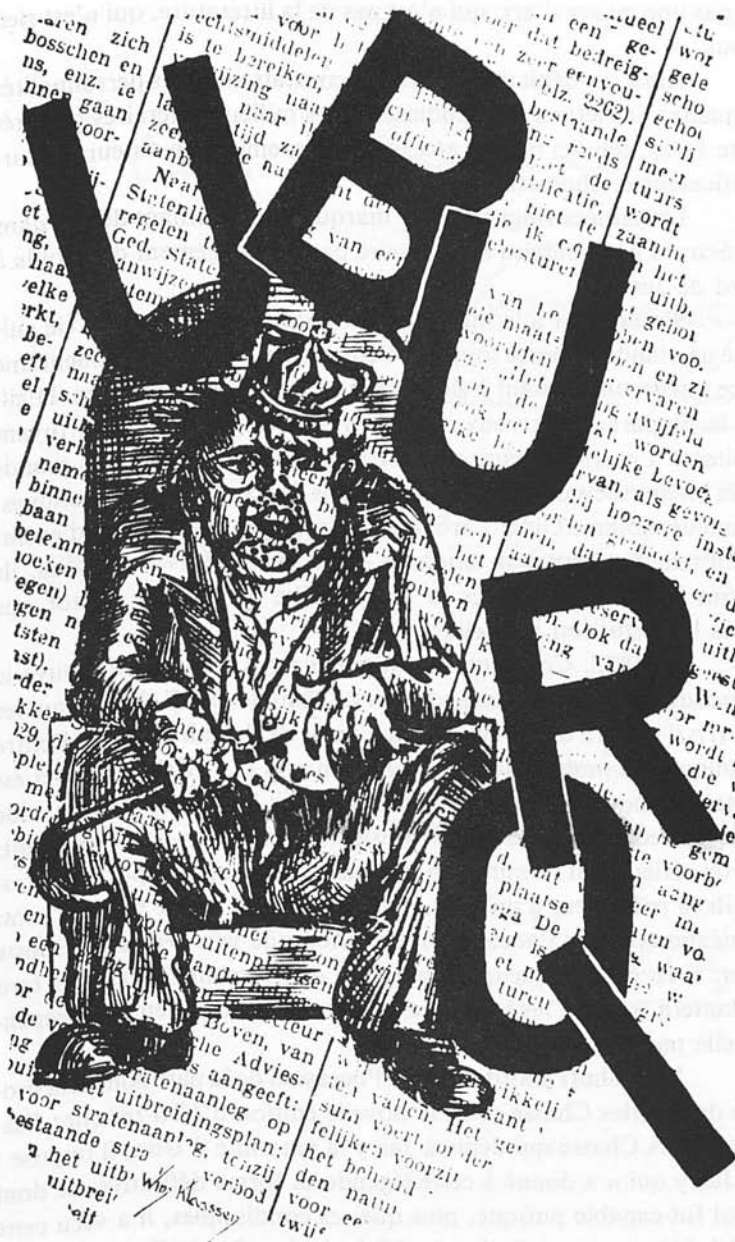
moralisatrice plutôt qu'un programme commun. Dans les années quatre-vingts, l'avant-garde néerlandaise refera en accéléré le chemin parcouru par les Français pendant la deuxième moitié du siècle : elle admirera le naturalisme comme elle souscrira à l'idéal parnassien de l'Art pour l'Art et expérimentera la recherche symboliste de l'inconnaissable. Rien d'étonnant à ce qu'elle ait vu dans le *Mercure de France* une entreprise comparable à son *Nieuwe Gids*. Les contacts n'ont pas tardé à s'établir.

Lorsque Willem Kloos, l'un des rédacteurs du *Nieuwe Gids*, a donné un aperçu des écrivains français nouveaux où il est question de Vallette, de Maeterlinck, de Renard, de Moréas, de Raynaud et de Lautréamont (8), Vallette s'empresse de le remercier et dans une lettre suivante, il lui écrit : « (...) je me mets à votre disposition pour insérer les notes bibliographiques qu'il vous plairait de m'envoyer — notes concernant votre revue, vos livres et ceux de vos amis. » (9).

A partir de 1891, le *Mercure* signalera régulièrement les livraisons du *Nieuwe Gids*, parlera de quelques ouvrages de ses collaborateurs, publiera des textes de Frans Erens et de W.G.C. Byvanck (10) et un article de Herman Heijermans sur « L'art dramatique en Hollande » (11), écrit après une série de représentations très réussies à Amsterdam de Lugné-Poé (!). Même le *Mercure* cédera quelques pages à Jan ten Brink, critique traditionaliste du *Gids* (« l'élégante Revue des Deux-Mondes de là-bas » (12)) afin qu'il puisse répondre aux attaques de quelques fervents du *Nieuwe Gids*. De son côté, le *Nieuwe Gids* poursuivra ses efforts de diffusion de la nouvelle littérature française.

Au moment où Jarry envoie ses ouvrages à Erens et au *Nieuwe Gids*, le groupe qui avait fondé celui-ci, a éclaté et c'est une nouvelle série qui avait commencé à paraître à partir d'avril 1894, sans jamais atteindre le niveau de la première. En fait, le *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, qui regroupe beaucoup des anciens rédacteurs du *Nieuwe Gids*, a pris la relève. Ce *Tweemaandelijksch Tijdschrift* a probablement reçu, lui aussi, un exemplaire d'*Ubu roi* (13), mais n'en parlera pas plus que le *Nieuwe Gids*.

Deux ans plus tard, on retrouve le nom de Jarry dans un compte rendu par Lodewijk van Deyssel des « Souvenirs sur le mouvement symboliste en France » de Camille Mauclair (14). Cependant van Deyssel fait preuve de moins de perspicacité encore que Frans Erens, car il qualifie l'œuvre de Jarry de « petite besogne intellectuelle, qui



Ubu Roi (1933) : couverture du programme.

n'est pas une œuvre d'art, qui n'est pas de la littérature, qui n'est rien du tout. »

Ainsi, en dépit des nombreux constats entre les personnalités marquantes des lettres néerlandaises et les milieux littéraires que fréquente Jarry, celui-ci restera aux yeux des premiers un auteur obscur, mystificateur et choquant. (15)

Les années vingt et trente marquent un tournant décisif dans la littérature néerlandaise bien illustré par le changement d'attitude à l'égard de Jarry.

S'attaquant à la mentalité petite-bourgeoise dont la vie culturelle néerlandaise porte toujours l'empreinte, les jeunes prônent une audace intellectuelle visant à élever celle-ci à un niveau européen. D'ailleurs la plupart d'entre eux sont de véritables cosmopolites fuyant l'étroitesse d'esprit de leurs compatriotes pour fréquenter les grands centres intellectuels ou pour se rendre dans des contrées plus exotiques. Des auteurs comme Gide, Larbaud, Malraux (16) leur servent d'exemple. En réaction contre la tendance esthétisante du *Nieuwe Gids*, ils jugeront les œuvres d'après la personnalité de l'auteur plutôt que d'après la perfection formelle.

En 1922, Constant van Wessem est à Paris où il trouve le numéro des *Marges* consacré à Jarry. Dans le *NRC* du 27 janvier 1922, (17) il parlera de Jarry, de son *Ubu* et de l'affaire Morin. Rentré en Hollande, il montre un *Ubu roi* à son ami C.J. Kelk. Celui-ci est tellement enthousiaste qu'il se met tout de suite à traduire la pièce, aidé de Joop Greeve. La traduction considérée comme un travail amusant, pas trop sérieux, est terminée en quelques jours et revue par van Wessem. Ils la présentent à un petit éditeur qui ahuri dès le premier mot, finit néanmoins par l'accepter à condition que van Wessem se porte garant. Il en est tiré quelques centaines d'exemplaires. (18) Plus tard on chantera souvent les louanges de cette traduction, en 1922 cependant elle passe presque inaperçue.

J. Greshoff aborde Jarry à l'occasion de la parution de la brochure de Charles Chassé et de la nouvelle édition d'*Ubu roi* chez Fasquelle. (19) A Chassé qui dénie à Jarry la paternité d'*Ubu*, il oppose : c'est Jarry qui « a donné à cette légende sa forme définitive, ce dont lui seul fut capable puisque, plus que ses condisciples, il a vécu cette fantaisie bizarre et scatologique. » Mais si selon Greshoff, Jarry a droit à une place d'honneur dans l'histoire littéraire, c'est à ses autres écrits

Aan Koolhaas

Herinnering
aan de eerste
Ubu-governor
in Nederland
onder zijn
schrandere
leiding.

Haar 1933 (C. Kelk)

Envoi de C.J. Kelk à Anton Koolhaas
sur sa traduction d'Ubu Roi.

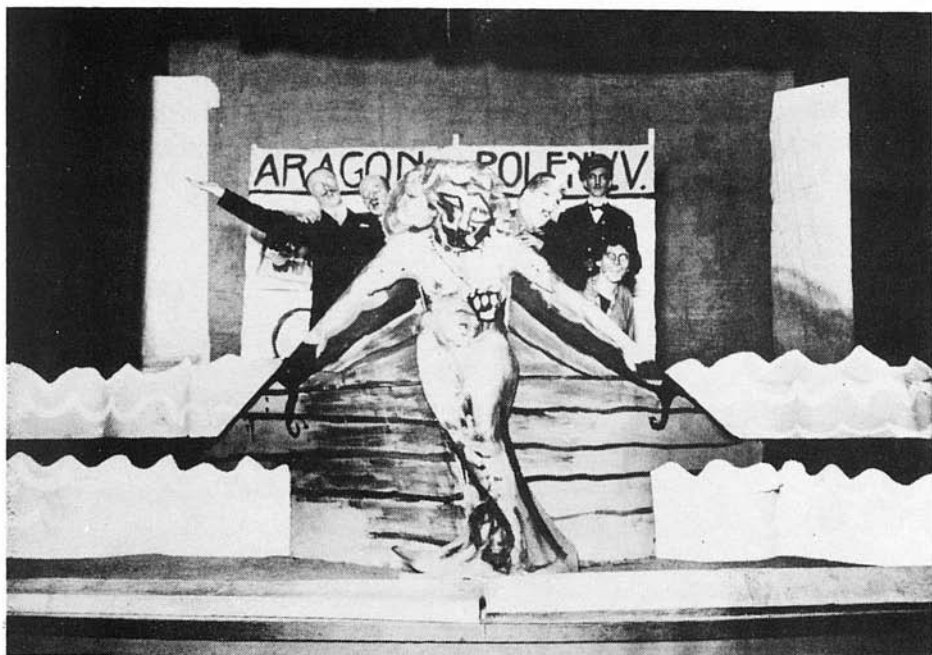
qu'il le doit beaucoup plus qu'à Ubu. Le moralisateur montre le bout du nez quand, en guise de conclusion, Greshoff range Jarry parmi ces jeunes « étonnamment doués, mais incapables de toute concentration morale » qu'a produits cette « époque exaltée. » Dans une version ultérieure (20), cette conclusion disparaît comme ont disparu les dernières réticences à l'égard d'*Ubu roi* devenu cette classique « vengeance de la jeunesse pure et violente sur une bourgeoisie pourrissante. »

L'étude de Paul Chauveau sera commentée par J.J. Slauerhoff (21) : « Un homme jeune, d'un caractère parfaitement pur, comme nous devrions tous l'être, ne pouvait et ne peut considérer la société des hommes dans le monde dit civilisé autrement que comme extravagante et atroce ; il lui faut changer, s'adapter, assumer lui aussi quelque chose de cette extravagance, ou rester lui-même et succomber à cette horreur (22). » On sent que Slauerhoff, le poète vagabond en rupture avec une société qu'il vomit, a découvert en Jarry une âme sœur.

En 1933, gagné comme Slauerhoff par l'enthousiasme de Kelk, le jeune metteur en scène Anton Koolhaas s'engoue d'*Ubu roi*. Il est emballé au point de diriger les acteurs de sa troupe étudiante sous la menace de coups de bâton. Fâchés ceux-ci se sauveront tout de suite après la représentation.

Un autre contempteur réputé de la petite bourgeoisie scléreuse, Mennoter Braak, accepte immédiatement d'écrire l'introduction au programme lorsqu'il apprend les projets de Koolhaas. Il voit, dans *Ubu roi*, se montrer au grand jour les instincts primitifs qui régissent notre société, mais qui normalement passent inaperçus biens dissimulés sous une couche de convenances et d'apparences de dignité. Koolhaas dit que cette interprétation n'était pas la sienne : « J'avais 21 ans, je n'étais conscient de presque rien. Pourtant la pièce m'avait séduit et je savais que j'allais faire quelque chose d'original. Pour ce qui est de la mise en scène, j'ai travaillé au petit bonheur. C'était une représentation grotesque, presque surréaliste. Surtout les scènes de bataille avaient beaucoup de succès. » (23) On jouait dans un décor improvisé de rouleaux de papier peint nécessitant peu de changements (24) ; les costumes étaient également improvisés. Par contre la façon dont les acteurs avaient été grimés, était remarquable ; surtout père Ubu à qui le maquilleur avait d'abord appliqué une couche d'ouates.

Ce 21 mars 1933, la salle est comble, le gratin des lettres néerlandaises est présent, le public applaudit chaleureusement. Le lende-



Ubu Roi (1933) : acte V, scène 4.

main à quelques exceptions près, les critiques ont un peu plus de réserves, mais en rien les réactions ne rappellent celles qu'avait suscitées cette soirée tellement plus houleuse de 1896.

A la suite de la popularité grandissante de Jarry dans les années soixante, on verra ici comme ailleurs une floraison d'Ubus qui n'a rien d'exceptionnel. Ce qui par contre ne cessera de nous étonner, c'est qu'après le rendez-vous manqué du vivant de Jarry, une nouvelle génération a su, dès les années vingt, se défaire de tous les préjugés et trouver la disponibilité intellectuelle qui lui a permis de découvrir et d'apprécier Jarry et de faire de la Hollande l'un des rares pays dotés d'une tradition jarryque.

Han Severins

NOTES

1. Je remercie MM. Kelk et Koolhaas de la gentillesse avec laquelle il m'ont reçu et mis à ma disposition des documents précieux.
2. Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Paris : 1974, p. 179.
3. Reproduit par Thieri Foulc dans *Europe*, mars-avril 1981, p. 138-139.
4. Frans Erens, « Boekbeoordelingen », *De Nieuwe Gids*, 1895 (I).
5. Cf. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial* dans *Oeuvres Complètes* Bibliothèque de la Pléiade, Paris : 1972, p. 171.
6. Frans Erens, *Litteraire Wandelingen* (1906) et *Vervolgen Jaren* (1958).
7. *Mercur de France*, avril 1892.
8. Willem Kloos, « Nieuwste Fransche Letteren », *De Nieuwe Gids*, 1891 (II).
9. Lettres inédites, coll. Bibliothèque Royale, La Haye.
10. *Mercur de France*, avril 1892. Le texte de Bijvanck est un fragment d'*Un Hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*, Paris : 1892, la version française de *Parijs 1891. Notities*, Leiden : 1892, établie avec l'aide de son ami Marcel Schwob (!).
11. *Mercur de France*, mars 1894.
12. *Mercur de France*, février 1893.
13. C'est sans doute le nom de cette revue signalée dès le premier numéro par le *Mercur* (octobre 1894) et même avant (août 1894) qu'il faut lire à la suite du *Nieuwe Gids* dans « le service de presse d'Ubu roi ». cf. *Europe*, p. 139, note 4.
14. Les « souvenirs » de Maclair avaient paru dans *La Nouvelle Revue*, 15 octobre et 1^{er} novembre 1897. Le compte rendu de Van Deyssel, qui date de 1898, a été repris dans Lodewijk van Deyssel, *Verzamelde Werken* (nouvelle série). *Kunst en Kritiek* (tome I), 1922.

15. On retrouve quelques traces des remous soulevés par Ubu dans les revues de presses de la *Hollande Revue* signalant *La Revue Blanche* (*De Hollandse Revue* : 1896, p. 807 ; 1897, p. 68).
16. Dans *Europe*, j'ai relevé en passant l'amitié qui liait Malraux et Edgar Du Perron ; depuis a paru un article très intéressant sur la amis de Du Perron parmi lesquels Pascal Pia occupait une place importante : Philippe Noble, « E. Du Perron en zijn Franse vrienden », *LM* (= letterkundig museum) mars 1981.
17. Quoique l'article ne soit pas signé, j'ai des indices que l'auteur en est van Wessem.
18. J. Emmering, Amsterdam : 1922. Les édition de Roos (Utrecht) qui avaient déjà donné une édition de luxe du texte français (1949 ; 175 ex. num.), donneront également une édition de luxe de cette traduction (1964 ; 175 ex. num.).
19. J. Greshoff, « De legende van Ubu-Roi », dans *Mengelstoffen op het gebied der Fransche Letterkunde*, Maastricht : 1924.
20. J. Greshoff, « Alfred Jarry », dans *Verzameld Werk. Grensgebied*, Amsterdam : 1950.
21. J.J. Slauerhoff, « Alfred Jarry », dans *Verzamelde Werken*, VIII, Amsterdam : 1958.
22. La traduction de ce passage est de Louis J.E. Fessard qui la donne dans sa thèse *Jan Slauerhoff (1898-1936), l'homme et l'œuvre*, A.G. Nizet, Paris : 1964, p. 299.
23. Entretien.
24. Pourtant le critique de l'*Utrechtsch Nieuwsblad* (22 mars 1933) dit que les changements nuisaient au rythme de la pièce.

JARRY, L'ALMANACH ET LE FLEUVE ORAL.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

★

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

★

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

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

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

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

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

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

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

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

(Pl. 482)

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

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

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

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

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

« Décochons, décochons, décochons

Des traits

Et détrui, et détrui

Détruisons l'ennemi.

C'est pour sau, c'est pour sau

C'est pour sau-ver la pa-tri-e ! »

(*Pl.* 765)(6)

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

« Trois grenouilles passèrent le gué

Ma mie Olaine

Avec des aiguilles et un dé

Du fil de laine

.....

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

Ma mie Olaine

Et nous partagerons son sort :

Cassez la laine. »

(*Pl.* 889-90)

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

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

Ma mie Olaine

Et je viens partager son sort :

Cassez la laine ! »

(*Pl.* 893)

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

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

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

(S. 130)

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

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

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

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

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

(Pl. 485)

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

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

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

Henri Behar.

NOTES

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

EMMANUEL DIEU — UN AUTRE OEDIPE...

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

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

Sigmund Freud

I.

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

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

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

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

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

figures animales conçues par l'imagination des peuples d'Orient ». (8).

D'autre part il est évident qu'à travers le rêve émergent souvent des événements infantiles, d'où les riches matériaux, quoique fragmentaires et déformés, de la jeune enfance d'Emmanuel Dieu et en même temps de son « créateur ».

Pour ce qui est de l'amour incestueux, qui est « le premier en date et existe d'une façon régulière » (9), il faut mentionner que le désir d'Emmanuel a été déplacé par la censure en l'attribuant à Varia — à la variante de la mère-épouse, également multiple, qui est « LA VOLONTE DE DIEU » (O.C. I, p. 295). Une inversion de ce genre se trouve fréquemment dans les rêves. Pour notre texte, il en résulte que les avances de Varia vers son fils (sa visite dans la cabane du douanier, son invitation au « fiacre au Bois et à l'heure », etc.) sur le plan manifeste du roman, c'est-à-dire du rêve d'Emmanuel Dieu, correspondent, en réalité, aux désirs sexuels latents et refoulés de cet « homme dans le genre de Dieu » envers sa mère : « Je suis ton mari de toute éternité, ton mari et ton fils, très pure Jocaste ! » (O.C. I, p. 925).

La réalisation d'un désir défendu est toujours suivie par la peur d'être découvert et puni. Ainsi Varia fait preuve d'une extrême prudence — au cours de sa visite chez son fils, alors lycéen à Paris, par exemple — pour cacher ses véritables intentions (sc. toujours dans l'imagination du rêveur). Mais toutes ses précautions sont prises en vain, car le fils ne comprend pas les avances érotiques de sa mère : « Ce ne lui évoqua pas un inceste du tout (...), pour une raison assez simple, car « Monsieur Dieu n'est encore qu'un potache ». (O.C. I, p. 939).

Si cet épisode ne manque pas d'une certaine ironie, la peur de Varia, trait pertinent de tous les chapitres concernant l'inceste, se manifeste sous des formes différentes d'angoisse plus profonde. Sa « peur des loups », que Jarry décrit d'un style analytique, prend, par moments, le caractère d'un délire de persécution. Sur son chemin solitaire à travers les forêts de fougères qui mène à la cabane du douanier où Emmanuel attend, la peur de Varia est déclenchée par le jeu de ses pieds avec « les œufs bizarres des vesses-de-loup », ayant ici sans aucun doute une connotation sexuelle (chap. VIII). Le lexème « loup » que contient le nom usuel du lycoperdon lui suggère le nom de l'animal féroce des contes dont l'image lui inspire la peur archaïque d'être dévorée par les « LOUPS » comme punition pour un acte défendu. (Jarry se sert de majuscules pour souligner cette dénotation.).

« Ils trottent assurément sur les feuilles sèches. (...) Elle sent qu'ils sont là derrière elle. (...) Elle court./ Mais elle est arrivée. » (O.C.

I, p. 936). La peur de Varia correspond ici à celle du petit Emmanuel des « chiens bourrus » (chap. V) ce qui prouve, une nouvelle fois, qu'il s'agit d'une projection de ses propres affects en la femme, objet de son désir.

Au fur et à mesure que Varia s'approche d'Emmanuel, l'image des loups ressemble à celle de son fils qui l'observe, mais qui « ne voit pas que Varia a peur des loups. Et pourtant, c'est A V E C E U X qu'il voit. » (O.C. I, p. 940).

Dans la communication sur « Un aspect de l'isotopie sexuelle dans le texte de Jarry », M. Arrivé mentionne la fonction polyvalente du symbole « loup » dans ce roman :

« Citons pour mémoire la fonction du L O U P, spécialement difficile à décrire, car le loup y est successivement présenté comme émanation du père d'Emmanuel (dans le chapitre « Monsieur Rakir ») puis comme désignation figurée (à la fois métaphorique et métonymique) d'Emmanuel lui-même (dans le chapitre « Odin »). » (10)

L'image du « loup » représente pour C.G. Jung le symbole de « la nuit noire, de l'inconscient » (11) ce qui correspond au conflit intérieur de Varia qui a peur de cette rencontre avec le « Dieu obscur », rencontre motivée par des intentions sexuelles et autant voulue que repoussée.

Il est intéressant de constater que B. Bettelheim parle d'une abivalence pareille dans le conte du « Petit chaperon rouge » : Le symbole du loup y apparaît également dans un contexte incestueux, où les désirs sexuels latents doivent être refoulés ; « l'histoire, sur ce plan, s'occupe du désir inconscient de l'enfant d'être séduit par son père (le loup) ». (12) Au niveau d'une autre interprétation de ce conte, le loup symbolise l'aspect destructif que l'enfant attribue consciemment et inconsciemment à l'acte sexuel en y voyant « un acte de violence commis par l'un des partenaires sur l'autre ». (13)

Cette deuxième observation est de même valable pour « l'Amour absolu » et rejoint la constatation de M. Arrivé qui a démontré que dans la plupart des textes de Jarry — et en particulier dans ce roman — l'acte sexuel est « toujours présenté sous l'aspect de la violence et de la souffrance infligée » (14). L'inceste dans la chambre du notaire à Lampaul se termine par un coup de poignard de Varia auquel Emmanuel ne peut échapper que grâce à sa formule hypnotique : « Dodo, chuchote-t-il./ Varia tombe./ En tombant elle frappe./ Mais

le khandjar n'obéit plus à l'hypnotique. » (O.C. I, p. 944).

Par cette transposition dans la sphère spirituelle, l'action de l'inceste, assez concrète sur le plan biographique du récit, reprend, à la fin de l'épisode, le fil narratif interrompu après le III^e chapitre : « 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 réveillât, ... » (O.C. I, p. 945).

II

« La lie de l'Amour, qui est la Peur » (O.C. I, p. 943) est de toute autre nature que la peur de l'inceste que nous venons d'analyser. La « Peur » (mise en évidence par la majuscule ainsi que « l'Amour » (15) pendant l'acte sexuel (chap. X) se transforme en hystérie chez Varia, d'un instant à l'autre, comme résultat de son insatisfaction :

« Les doigts de Varia tâtonnent derrière les épaules d'Emmanuel. Elle tâche à déchiffrer où s'articulent les ailes de l'Amour. Leur vol est peut-être si rapide — comme des macro — glossae fusiformes et stellatarum, piquées aux vitrines de la chambre, qu'on n'en perçoit qu'un brouillard.

Mais soudain quelque chose de noir — la banalité ou la fatalité du disque d'ombre après avoir fixé le soleil —, comme une guedoufle dont on verse, choit des pupilles d'Emmanuel dans les pupilles de Varia. La lie de l'Amour, qui est la Peur.

Varia tremble comme sous une neige, dans une nuit à voir la neige noire. « Allez-vous-en ! Je vous supplie ! Laissez-moi m'endormir toute seule ! » (O.C. I, p. 943)

Quoique Jarry eut grand soin de voiler ce passage d'une manière subtile, le sens en est d'autant plus clair sur le plan sexuel. (16) Emmanuel, stupéfait, ne comprend pas tout de suite ce qui se passe en Varia. Lorsqu'elle le menace avec le poignard, il « perçoit pour la première fois, avec une netteté extraordinaire, de qu'o i a peur Varia. » (O.C. I, p. 944) ; mais cette constatation doit rester énigmatique au lecteur parce que, dans ce contexte, aucune raison n'est donnée.

A cette péripétie du récit, les possibilités d'explication de la peur de Varia par le symbolisme personnel de Jarry, ayant atteint ici un degré de densité et d'ambiguïté si poussée, semblent s'épuiser. Une interprétation plausible n'est possible qu'à la base de la psychanalyse.

Freud distingue une angoisse (17) névrotique dont la descrip-

tion expliquerait au mieux ce phénomène de peur. Chez beaucoup de femmes de type très libidineux, la frustration causée par l'acte sexuel n'aboutissant pas à une fin satisfaisante, provoque une angoisse ou même une névrose d'angoisse : « Dans ces circonstances, l'excitation libidineuse disparaît pour céder la place à l'angoisse. (...) Plus une femme a de tempérament, plus elle est portée aux rapports sexuels, plus elle est capable d'en retirer une satisfaction, et plus elle réagira à l'impuissance et au c o i t u s i n t e r r u p t u s par des phénomènes d'angoisse. » (18)

Il y a suffisamment d'indices, dans ce roman, qui démontrent — bien entendu selon l'imagination d'Emmanuel Dieu — l'activité sexuelle très développée de Varia, nettement exprimée par la comparaison de Varia à une hermine, « bête très sale » (O.C. I, p. 938).

Ainsi qu'au « loup », sur le plan textuel, Jarry attribue plusieurs sens à l'hermine. Cet animal symbolise la femme en tant que femme, car, pour Emmanuel Dieu « une femme, même grande, est toujours un petit animal » (O.C. I, p. 947) ; d'un autre côté il représente, pour le lycéen à Paris, la « bête héraldique » qu'est pour lui sa mère, par association à l'hermine figurant dans le blason de St.Malo, Enfin, puisque le pelage de cette bête change de couleur suivant la saison, il convient tout-à-fait comme symbole pour la multiple Varia, dont le nom à la même étymologie que le lexème « vair ».

Aucun animal n'a préoccupé l'imagination et la superstition des peuples autant que l'hermine, à laquelle, dans presque toutes les langues européennes, on attribuait des termes diminutifs, comme fait preuve H. Meier (18). C'est un animal tabou et il se passe un malheur quant on prononce son nom ; des noms tendres peuvent réconcilier, par contre, cette bête mystérieuse ou neutraliser son influence fatale. En même temps, pour les anciens, l'hermine est l'animal représentant la jouissance de la vie et de l'amour. Dans certains mythes de métamorphose elle apparaît comme nouvelle mariée.

Plus que le sphinx ou la chatte, l'hermine désigne l'influence démoniaque de la femme sur l'adolescent avec son envie défendue de l'amour incestueux. Or cette métaphore donne la possibilité à Jarry d'enrichir encore le personnage de Varia d'autres qualités opposées : celle qui a peur du « lycéen à l'air de sergot » est en même temps celle qui inspire la peur.

III

L'analyse psychologique d'O. Rank du fait que dans un grand nombre de mythes les héros sont abandonnés et retrouvés (p. ex. Oedipe, Moïse, Lohengrin), soit dans un panier en roseau, soit dans une nacelle, mais toujours au bord de l'eau, démontre qu'une telle action symbolise, selon notre compréhension des rêves, l'acte de naissance (20). Donc, la question si Emmanuel Dieu, que « Joseph le notaire et Marie sa femme » adoptent après l'avoir trouvé dans une « sorte de lavoir » (O.C. I, p.928), est leur fils légitime ou non, ne se pose pas par rapport à l'inceste.

L'adoption trouve sa parallèle dans le mythe d'Oedipe, le jour de sa trouvaille, par contre, signale la naissance du Christ. Dans la mythologie, l'enfant divin (21) est souvent un enfant trouvé, et la naissance d'un dieu est liée à la création d'un monde nouveau, d'un nouvel univers. Cette imagination mythologique se reflète dans la cosmogonie des chapitres initiaux du roman.

La théogonie selon la mythologie personnelle de Jarry, telle qu'il la réalise dans ce roman, s'explique par la superposition des mythes de création de l'antiquité, de la conception de la Trinité et des éléments biographiques ainsi que des contes et légendes de son enfance — une synthèse qui se concrétise dans les qualités diverses des deux personnages principaux. Dans « l'univers supplémentaire » de ce texte, tout comme dans le rêve et le mythe où les dimensions du temps et de l'espace n'existent pas, les protagonistes sont soumis à une métamorphose perpétuelle de sorte qu'ils appartiennent simultanément à la famille d'Oedipe, à la Sainte famille et à celle du notaire breton.

Les fantasmes du désir incestueux inassouvi d'Emmanuel Dieu démontrent que le refoulé ne disparaît jamais complètement et indéfiniment dans l'inconscient, mais resurgit dans les rêves ou autres symptômes. Jarry devait savoir — soit par l'étude de P. Chabaneix sur « le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains » (1897), soit par le compte-rendu de celle-ci que R. de Gourmont publia dans *Mercur de France* (avril 1898) — que « l'état de célébration automatique », manifesté par le rêve, participe à toute création poétique. Est-ce pour cela, qu'il dit explicitement que son héros « n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe » (O.C. I, p. 921) ?

Avec *L'Amour absolu*, Jarry a donné une autre version, sa version très personnelle, de ce conflit psychosexuel entre la pulsion et

le refoulement qui existe sous la forme du concept du mythe d'Oedipe dans d'innombrables textes :

« C'est bien avant Freud que le mythe d'Oedipe est devenu l'image qui nous permet de comprendre les problèmes toujours nouveaux et vieux comme le monde que nous posent les sentiments complexes et ambivalents que nous éprouvons vis-à-vis de nos parents. Freud s'est reporté à cette vieille histoire pour nous rendre conscients de l'inévitable chaudron d'émotions que chaque enfant, à sa manière, doit affronter à partir d'un certain âge. » (22).

Riewert EHRICH

1. Cf. N. Arnaud : *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*. Paris 1974, p. 301
2. M. Arrivé : *Lire Jarry*. Bruxelles 1976, p. 19.
3. S. Freud (a) : *Introduction à la psychanalyse*. Paris 1979, p. 127.
4. S. Freud (a) : *op. cit.*, p. 154
5. Par la phrase . « 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 » (O.C. I, p. 921), Jarry fait allusion au crime d'Oedipe, mais il remet tout en question en faisant d'Emmanuel Dieu un prisonnier de ses propres fantasmes, des ses obsessions sexuelles.
6. S. Freud (a) : *op. cit.*, p. 204
7. S. Freud (a) : *op. cit.*, p. 315
8. S. Freud (b) : *Le rêve et son interprétation*. Paris 1979, p. 45/46.
9. S. Freud (a) : *op. cit.*, p. 195
10. M. Arrivé : *op. cit.*, p. 52
11. Cf. aussi Y. Jacoby : *Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*. Zürich et Stuttgart 1957, p. 206.
12. B. Bettelheim : *La psychanalyse des contes de fées*. Paris 1979, p. 298.
13. B. Bettelheim : *op. cit.*, p. 299.
14. M. Arrivé : *op. cit.*, p. 49.
15. Cf. « L'Amour en visites » (Chap. VIII : La Peur chez l'Amour) où ces deux quantités opposées mais complémentaires sont également assimilées à l'acte sexuel, mais encore plus difficile à déterminer. (Cf. aussi les notes de M. Arrivé, O.C. I, p. 1251).

16. Cf. « Haldernablou », scène III, O.C. I, p. 217.

17. En ce qui concerne la distinction des termes « peur » et « angoisse », je me joins à la définition de Freud car elle convient aux deux phénomènes différents de peu dans notre texte : « Je laisse de côté la question de savoir si le langage courant désigne par les mots a n g o i s s e, p e u r, t e r r e u r, la même chose ou des choses différentes. Il me semble que l'angoisse se rapporte à l'état et fait abstraction de l'objet, tandis que dans la peur l'attention se trouve précisément concentrée sur l'objet. » S. Freud (a) : *op. cit.*, p. 372.

18. S. Freud (a) : *op. cit.*, . 378/379.

19. H. Meier : Flink wie ein Wiesel. Ein Beitrag zur Entdämonisierung eines onomasio-logischen Feldes. Dans : H. Meller/H.J. Zimmermann (édd.) *Lebende Antike. Symposium für R. Sühnel*. Berlin 1967, pp. 34 sqq.

20. O. Rank : *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Leipzig et Wien 1926, pp. 252-256.

21. CG. Jung / K. Kerény : *Einführung in das Wesen der Mythologie* Zürich 1951, p. 44 et 17.

22. B. Bettelheim : *op. cit.*, p. 47/48.

L'ETOILE-ABSINTHE N° 19-20 — Rue du Château, Penne du Tarn 81140
Castelnau de Montmiral - Composition : AZERTY, Cormontreuil -
Impression-brochage : William Théry, 51140 Muizon - Achevé d'imprimer :
15 août 1984 - Dépôt légal : août 1984 - Tirage : 200 exemplaires.