Bibliothèque Municipale de LAVAL

# L'ETOILE-ABSINTHE

## 25e - 28e Tournées

B.M. LAVAL ADULTE
2118127

SOCIETE DES AMIS D'ALFRED JARRY

69947

*Société des Amis d'Alfred Jarry*

# Jarry et Cie

**Communications du Colloque International**

(TNP 12 - 13 mai 1985)

Réunies par

Henri BEHAR et Brunella ERULI

Publiées avec le concours du Centre National des Lettres
et du Conseil Scientifique de l'Université Paris III,
Sorbonne-Nouvelle

**L'ETOILE-ABSINTHE**

25e - 28e Tournées

— 1985 —

# TABLE DES MATIÈRES


| | pages |
|---|---|
| Henri BEHAR et Brunella ERULI : *Théorie d'ensembles* | 5 |
| **I L'ensemble de définition** | 9 |
| Keith BEAUMONT : *Jarry et le catholicisme* | 11 |
| Helga FINTER : *Ubu hétérologue* | 31 |
| **II Application simple** | 43 |
| Gérald ANTOINE : 1896 : *Co-naissance de deux souverains obscurs* | 45 |
| Huguette LAURENTI : *Valéry et Jarry ou "Les malédictions d'Univers..."* | 53 |
| Lanie GOODMAN : *Mémoires d'un Patamnésique* | 67 |
| Michel ARRIVÉ : *Lacan lecteur de Jarry, Jarry lecteur de Lacan* | 77 |
| **III Application composée** | 89 |
| Patrick BESNIER : *L'ascension du vide* | 91 |
| François NAUDIN : *Albert Einstein, de la Compagnie de Jarry* | 97 |
| Linda STILLMAN : *Le Vivant et l'Artificiel* | 107 |
| Pascaline MOURIER-CASILE : *Amorphes et polymorphes : Jarry Modern' style ?...* | 117 |

# Jarry et Cie

## Colloque International

*Paris 12-13 Mai 1985*

*Théâtre National de Chaillot*
*Place du Trocadéro*

Société des Amis d'Alfred Jarry
L'Esprit Nouveau en poésie *(C.N.R.S)*
"Modernités et avant-garde *(Paris III)*

CHAILLOT
THEATRE NATIONAL

# PROGRAMME

**Dimanche 12 mai**

9 h 30 - 13 h 00 : Présidence : Henri BEHAR

**F. NAUDIN,** *Albert Einstein de la Cie de Jarry.*

**G. ANTOINE,** *1896 : la co-naissance de deux souverains obscurs.*

**H. LAURENTI,** *Valéry et Jarry ou les "malédictions d'univers".*

*15 h 00 - 17 h 30*

*Ubu Roi,* d'Alfred Jarry, mise en scène d'Antoine Vitez.

18 h 00 - 19 h 30 : Présidence : Michel DECAUDIN

Table ronde sur le spectacle avec une introduction de Henri Bordillon, en présence des comédiens et des réalisateurs du spectacle.

**Lundi 13 mai**

9 h 00 - 13 h 00 : Présidence : Claude DEBON

**K. BEAUMONT,** *Jarry et le catholicisme.*

**H. FINTER,** *Ubu hétérologue.*

**M. ARRIVÉ,** *Lacan lecteur de Jarry, Jarry lecteur de Lacan.*

**L. K. STILLMAN,** *Le vivant et l'artificiel.*

*15 h 00 - 18 h 00 : Présidence :* Brunella ERULI.

**P. MOURIER-CASILE,** *Amorphes et polymorphes : Jarry modern'style ?*

**P. BESNIER,** *De la pensée musicale au tournant du siècle.*

**L. GOODMAN,** *Erik Satie : mémoires d'un Patamnésique.*

## THEORIE D'ENSEMBLES

Ce volume entend reproduire les actes du colloque Jarry et Cie qui s'est tenu sur la butte de Chaillot, à Paris, les 12 et 13 mai 1985 ou, sinon les actes, au sens absolu de ce terme, puisqu'il ne nous était pas possible de faire état de toutes les discussions suscitées par les communications, ni même de la table ronde qui suivit la représentation donnée par la troupe d'Antoine Vitez, du moins les communications elles-mêmes, dans la forme que leurs auteurs ont bien voulu nous confier, qui est, en général, celle qu'ils ont énoncée.

On sait quelle était l'ambition de notre savante société lorsqu'elle prit l'initiative de rameuter la cohorte des amis d'Alfred Jarry (voir *l'Etoile-Absinthe,* 23e et 24e tournées). Dans le prolongement de la Décade de Cerisy organisée par Noël Arnaud et Henri Bordillon durant l'été 1981, nous voulions replacer Jarry dans le contexte de son époque, parmi ses pairs en littérature. Comme nous l'écrivions au cours d'une circulaire préparatoire, il s'agissait de "mettre en évidence un état d'esprit, une forme de pensée, un courant culturel dans lequel écrivains, artistes, philosophes et scientifiques de l'époque de Jarry se retrouvent, éclairés par la lumière verte de la pataphysique ou de ce qui s'en rapproche. C'est ainsi qu'un certain Valéry, un certain Claudel, mais aussi Lord Kelvin, C.V. Boys, Pawlowski ou Poincaré

et d'autres encore se rencontrent sur ce terrain inattendu...''.

Nous voulions ainsi montrer que Jarry résume l'esprit de toute une époque, et mieux encore, de toute une famille d'esprits qu'on peut reconnaître par comparaison réciproque comme on reconnaît l'or à la pierre de touche : un certain état de révolte où l'intelligence s'allie au tonique bouleversement de tous les conformismes ; une certaine fraîcheur de l'imagination qui permet de traiter avec gravité des faits marginaux et avec légèreté des questions les plus graves ; une certaine gaîté intellectuelle qui évite de s'appuyer sur les incertitudes acquises et qui porte intérêt seulement à ce que l'on ne connaît pas encore ; une certaine indépendance engendrée par le sentiment de la radicale incertitude qui entoure toute condition humaine.

Cet esprit, donc, sans lequel ni science ni poésie ne pourraient exister, est toutefois difficile à reconnaître et à accepter. C'est peut-être pour cela que le public a peur de Jarry, qu'il préfère rire d'Ubu de peur d'avoir à plonger dans un univers dont il devine les sables mouvants et qu'il préfère aussi, parfois, ignorer cet esprit chez nombre d'auteurs et de scientifiques comme si leur célébrité ne pouvait s'affirmer qu'après une totale évaporation de tout esprit de révolte.

Plus que par une série de parallèles, nous souhaitions dégager les composantes ou les lignes de force d'un ensemble, relativement homogène, en jetant une lumière nouvelle sur des auteurs peut-être mieux connus que Jarry, pour faire mieux appréhender Jarry lui-même, brisant le masque-carcan d'Ubu qui le cache aux yeux du public.

Profitant de la célébrité des uns et des autres, nous voulions, en somme, montrer que Jarry méritait la même estime en ce que la totalité de son œuvre (et non seulement la partie théâtralement émergée) appartenait à un même domaine de l'imaginaire où la théorie scientifique n'est pas si éloignée que l'on croit de l'invention artistique.

La rigueur des exposés, la vigueur des débats en séance et, davantage peut-être, dans les coulisses du Théâtre National de Chaillot, nous laissent penser que le but a été atteint.

Un livre, cependant, ne saurait être la simple reproduction de la parole émise, suivant l'ordre conjoncturel des interventions. Aussi prenons-nous le risque de les ordonner autrement, selon la logique de la mathématique nouvelle. Cette démarche analogique n'étonnera pas ceux de nos lecteurs qui savent la curiosité manifestée en permanence par Jarry envers les découvertes de son époque, et qui connaissent en outre son amour spéculatif pour

les logiques non-cartésiennes. Après tout, le mathématicien Cantor avait bien conçu toutes les idées de la théorie des ensembles avant la naissance de Jarry !

Cette théorie, merveilleusement adéquate à notre sujet, nous a permis de regrouper les contributions de la façon que nous justifierons ci-après. Mais nous serions singulièrement peu réceptifs à l'esprit de l'époque si nous ne donnions du jeu aux mots en les dépliant et les croisant, en exhibant leur sens étymologique et en faisant surgir la procession de ces ensembles flous que sont les œuvres, aussi complètes soient-elles, de Claudel, Valéry et autres Robida.

Gardons-nous des assimilations hâtives, et de la confusion des genres. Il n'en demeure pas moins que si la mathématique est ce qu'elle prétend — une abstraction rendant compte de l'espace et du mouvement — la notion actuelle d'ensemble flou, c'est-à-dire qui n'est pas délimitable avec une certitude absolue, est celle qui approche le plus des univers dont traite le littéraire.

"Par ensemble, j'entends toute collection M d'objets bien distincts m de notre perception ou de notre pensée (ces objets seront appeléss 'éléments de M')" (Cantor). La notion d'ensemble, comme la notion d'éléments, est une notion qu'il ne faut pas chercher à définir par rapport à une autre notion. Ainsi l'ensemble Jarry, désignant la totalité des écrits publiés sous ce nom (ou encore inédits) à quoi s'ajoute la totalité des actes de l'individu en question, recensés par la littérature. On nommera cela *l'ensemble de définition E.* Cet ensemble initial devrait être délimité et caractérisé si l'on veut le comparer à d'autres ensembles. On le supposera connu, pour ne pas avoir à revenir sur les nombreux travaux consacrés à Jarry lui-même (quitte à s'y attarder lors d'une future manifestation de notre société ou dans les pages de l'*Etoile Absinthe*) et on se bornera à l'évoquer à l'examen d'autres ensembles. Toutefois deux communications, celles de Keith Beaumont et d'Helga Finter, nous ont paru cerner utilement certains éléments de l'ensemble de définition, transposables à d'autres espaces de la même période pour ce qui concerne le catholicisme, absolument différents ou hétérogènes pour ce qui relève du Mal, "l'infinité sémantique"(1).

Une seconde section, dite *application simple,* rassemble les contributions qui mettent en évidence les *intersections* d'ensembles pris deux à deux. Même s'il demeure un modèle prégnant, le parallèle scolaire est ici révoqué, au

(1) Et non "l'infirmité sémantique", imprimé par erreur dans *l'Etoile-Absinthe* n° 23-24, p. 17.

profit de la seule identification des éléments communs à Jarry et à ses contemporains comme Valéry, Claudel ou Satie, pointant leurs affinités sémantiques et thématiques. L'inclusion de Lacan dans cette série pose problème : elle est, de fait, justifiée par Michel Arrivé expliquant son titre chiasmatique.

Il serait tentant d'additionner toutes les intersections d'ensembles ici désignées, pour former un nouvel ensemble qu'on nommerait, si l'on osait, "littérature jarryste". Malheureusement, on se heurte à une impasse logique, le paradoxe de Russel, selon lequel la notion "d'ensemble des ensembles qui ne sont pas éléments d'eux-mêmes est contradictoire". On voit bien ce qu'il y aurait d'arbitraire à rapprocher Claudel de Satie ou Valéry de Lacan !

Mais il est légitime de procéder à une *application composée* dans notre troisième section, par laquelle sont délimités tous les éléments communs à ce vaste ensemble encore plus flou que tous les autres, appelé l'esprit du temps, qui se concrétise aussi bien dans la théorie musicale analysée par Patrick Besnier que dans la pensée mathématique évoquée par François Naudin (à travers les ouvrages de science-fiction du moment) ; que dans l'obsession de la machine égale de l'homme, analysée par Linda Stillman ; ou enfin dans l'expression plastique dont Pascaline Mourier montre la matière et le mouvement.

La conclusion de ce raisonnement mathématique en trois temps s'impose d'elle-même : si Jarry n'a pas influencé l'œuvre de tel ou tel de ses contemporains — et l'on ne prétendait rien démontrer sur ce plan — il est clair que son œuvre rencontre celle des artistes, des écrivains et des savants de l'époque, sur un grand nombre de points. Sentiment de la réversibilité des choses et des êtres, de l'indifférenciation des jours et des nuits, de l'indétermination de l'espace et du temps, quête de l'absolu à travers la relativité généralisée de l'univers, Jarry appartient étrangement à son temps, comme il le précède par la sensibilité moderne à tout ce qui est nouveau.

Outre le Centre National des Lettres et le Conseil Scientifique de l'Université Sorbonne-Nouvelle-Paris III qui ont subventionné la présente publication, nous tenons à remercier particulièrement MM. Antoine Vitez, Georges Goubert, Georges Banu, les Comédiens et le personnel du Théâtre National de Chaillot, l'équipe de recherche "Avant-garde et modernités" et le secrétariat de Paris III, l'équipe "l'Esprit nouveau en poésie" du CNRS qui ont aidé à la réussite de ce colloque.

Henri BEHAR - Brunella ERULI

# I. L'ENSEMBLE DE DEFINITION

**Keith BEAUMONT**

# JARRY ET LE CATHOLICISME

Tout d'abord, quelques précisions concernant le sujet de cette communication. Je n'ai pas du tout l'intention de revenir au débat soulevé il y a 34 ans par une certaine émission radiophonique qui a donné lieu à l'enquête menée par Benjamin Péret sous le titre : "Jarry était-il chrétien ?" Voir dans Jarry "un de nos plus grands poètes chrétiens" comme le voulaient les auteurs de l'émission (1) me semble témoigner d'une naïveté assez extraordinaire. Et même interpréter l'ensemble de l'œuvre de Jarry comme étant d'*inspiration* chrétienne, directe ou indirecte, me paraît être un propos extrêmement douteux.

D'autre part, les rapports de Jarry avec le catholicisme — qui fut la foi de son enfance — constituent un problème des plus complexes et des plus fascinants. Il est frappant de constater dans la presque totalité de son œuvre littéraire la présence de thèmes, de motifs et de symboles d'origine chrétienne, et souvent spécifiquement catholique. Depuis *Les Minutes de sable mémorial* jusqu'à *La Dragonne,* l'œuvre de Jarry est jalonnée de tels éléments, et même de citations bibliques. Dans *Les Jours et les Nuits,* Jarry va jusqu'à qualifier son héros autobiographique, Sengle, de catholique : "Sengle était catholique et se confessait — à des intervalles — à un jeune prêtre..." (2). Et on peut faire valoir aussi par exemple que *L'Amour absolu* est dominé par les deux images complémentaires du Christ et de la Vierge

et exprime un sentiment religieux apparemment profond bien que peu orthodoxe. Bien entendu, tout cela ne suffit pas à faire de Jarry un catholique ni à prouver l'existence chez lui d'une *croyance,* au sens normal du terme. Le catholicisme de Sengle est d'un caractère très particulier, consistant par exemple à se mettre lui-même à la place de Dieu, et le sentiment religieux exprimé par *L'Amour absolu* se mêle à des expressions d'impiété sinon de blasphème. La même intention blasphématoire se trouve aussi dans une "chronique" comme "La Passion considérée comme course de côté", publiée dans *La Chandelle Verte* où nous trouvons également des traces d'un certain anticléricalisme. Tout cela peut laisser le lecteur assez perplexe au premier abord, et il faut faire preuve d'une grande prudence en essayant d'interpréter l'attitude de Jarry à l'égard du catholicisme — cet amateur de paradoxes étant à bien des égards parmi les plus difficiles des hommes à saisir. Il serait imprudent, par exemple, d'interpréter la volonté de blasphémer, ainsi qu'on l'a fait à propos de l'émission radiophonique que je viens d'évoquer, simplement comme la preuve d'une croyance cachée ou qui s'ignore. Mais cette persistance de thèmes et de motifs chrétiens et catholiques chez Jarry témoigne, à mon avis, d'une certaine *fascination* pour la religion, ou tout moins d'une préoccupation dont la nature exacte reste à définir.

Enfin, troisième précision, la position — et aussi l'évolution — de Jarry à l'égard du catholicisme présentent certains parallèles avec la pensée et l'évolution d'écrivains catholiques de son époque. Mon but dans cette communication n'est donc pas de dresser un tableau complet de la pensée de Jarry vis-à-vis du catholicisme, mais d'étudier brièvement deux moments de l'évolution de cette pensée — celui de sa période "symboliste", c'est-à-dire des *Minutes,* de *César-Antechrist,* de *L'Ymagier* et de *Perhinderion,* et celui de la rédaction de *La Dragonne,* au cours de laquelle se situe une apparente "conversion" au catholicisme — et aussi de mettre en lumière quelques parallèles ou points tangents avec ses contemporains catholiques.

Avant d'aborder l'examen de l'œuvre de Jarry, essayons d'esquisser un tableau — très sommaire — du contexte littéraire et intellectuel.

A l'arrière-plan de l'œuvre de Jarry comme de tout le mouvement symboliste se trouve un phénomène qui a été étudié plusieurs fois par les historiens de la littérature sous des titres tels que *La Renaissance catholique* (3), *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine* (4), *Révolution*

*à rebours* (5), etc. Par un revirement curieux, il se produit dans les vingt dernières années du siècle dernier et les premières années de ce siècle une résurgence de la foi catholique dans les milieux intellectuels, chose qui paraissait tout à fait impossible quelques années auparavant et qui distingue nettement cette période de tout le dix-neuvième siècle précédent. Pour revenir quelques années en arrière, l'ambiance intellectuelle du Second Empire et des premières années de la Troisième République est résolument hostile au christianisme sous toutes ses formes et au catholicisme en particulier. Dans la philosophie et dans l'Université, ce sont les doctrines du positivisme — les idées de Taine, de Renan, de Comte, de Littré — qui dominent et battent en brèche les croyances traditionnelles. (c'est Claudel, je crois, qui a décrit l'ambiance de la Sorbonne vers 1880 comme "déicide"). Dans la poésie, le Parnasse se veut d'inspiration résolument païenne, tirant ses thèmes et ses images de sources tout autres que les croyances et les pratiques du catholicisme, et Leconte de Lisle profère des sarcasmes à l'adresse du "pâle crucifié". Dans le roman, ce sont les doctrines pseudo-scientifiques et matérialistes du naturalisme qui dominent. Et, sur le plan politique, dans les premières années de la Troisième République, la campagne anticléricale commence à s'ébranler. D'une manière générale, dans les milieux intellectuels et chez tout homme "pensant", la foi catholique semble sur le point de s'anéantir à tout jamais. Et, sur un plan plus strictement littéraire, bien que l'Eglise compte dans ses rangs quelques polémistes de talent, aucun écrivain de premier ordre n'a défendu ou illustré la foi catholique depuis Chateaubriand au début du siècle.

Et voilà que, petit à petit, un retour à la foi s'amorce dans les vingt ou vingt-cinq dernières années du siècle, et des écrivains apparaissent qui non seulement défendent le catholicisme traditionnel mais mettent leur foi au centre de leur œuvre. Les conversions — ou "reconversions" — retentissantes se multiplient aussi — Bloy et Verlaine dans les années 70, Claudel en 1886, Huysmans en 1892, Bourget et Coppée en 1898, Brunetière en 1900, Jammes, Péguy et bien d'autres dans les premières années de ce siècle. Les écrivains catholiques les plus marquants dans un premier temps — tous convertis d'ailleurs — sont le polémiste et le romancier Léon Bloy (l'un des auteurs "pairs" du docteur Faustroll), Huysmans (dont Gourmont se fit l'ami fidèle pendant quelques années et qui préfaça *Le Latin mystique* en 1892), et Claudel. Quels sont les traits les plus frappants de l'œuvre de ces écrivains qui auraient pu séduire le jeune Jarry ? Tout d'abord, un anti-

intellectualisme marqué à l'égard de la religion et aussi de l'histoire — un refus non seulement des conclusions de la "science" contemporaine et du scientisme mais aussi des méthodes d'analyse rationnelles et de la notion de preuves scientifiques. D'où le refus d'un examen rationnel de leur foi (ils refusent formellement l'exégèse biblique "scientifique" des modernistes, par exemple), et une approche subjective de l'histoire, exprimée par exemple dans l'élaboration d'une conception idéalisée et quelque peu fantaisiste du moyen âge et dans la fascination exercée sur tous ces écrivains — comme d'ailleurs sur Jarry — par les révélations mystiques de la visionnaire allemande Anne-Catherine Emmerich, dont Bloy et Huysmans considéraient les visions comme une source de vérité plus sûre et plus profonde que les faits amassés péniblement par l'historien "scientifique", et dont la traduction française de son ouvrage *La Douloureuse Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ* exerça une fascination particulière sur tout le XIX$^{e}$ siècle, ayant connu 30 éditions entre 1835 et 1880. Le deuxième trait, c'est une attirance — au moins dans un premier temps — chez des écrivains comme Huysmans et Claudel pour le côté esthétique de la religion catholique, notamment les richesses de la liturgie romaine, où Claudel trouva entre autres choses "la plus profonde et la plus grandiose poésie" (6). Le troisième, c'est une hostilité implacable envers la société moderne non seulement sous l'aspect de la République athée et anticléricale — cela va de soi — mais aussi dans ses structures capitalistes et bourgeoises et les injustices et inégalités qui en résultaient — d'où une grande sympathie chez certains pour les idées et même les actions des "anarchistes" de l'époque. (La première version de *La Ville* de Claudel, par exemple, reflète l'influence des idées anarchistes, et Claudel lui-même reconnut plus tard que "Personne n'a humé avec autant de délice le bon air d'anarchie qu'on respirait en France dans les années 90" (7)). Le quatrième trait est constitué par une dénonciation virulente, accompagnée même d'un certain anticléricalisme, de la tiédeur, de l'hypocrisie mielleuse et de la sentimentalité de la religion de la bourgeoisie "bien-pensante" et d'un clergé qui semblait avoir pris parti en sa faveur et négligeait ses devoirs envers les pauvres. Enfin, on trouve une dénonciation virulente aussi de l'art religieux de l'époque et en particulier des objets d'art religieux, qualifiés de "bondieuseries de la Place Saint-Sulpice", dont les pires exemples se trouvaient dans les grands centres de pèlerinage comme Lourdes ou La Salette, art auquel ils préféraient l'art religieux du moyen âge et d'autres exemples d'un art "primitif" et authentiquement populaire.

Parallèlement à cette résurgence du catholicisme proprement dit, on trouve dans les milieux littéraires et artistiques l'existence d'une espèce de "religiosité" vague qui constitua chez certains l'étape préliminaire d'un retour à la foi. Dès 1891, des ouvrages apparaissent qui étudient ce phénomène. En 1891 François Paulhan consacre un ouvrage intitulé *Le Nouveau mysticisme* à "la formation d'un esprit nouveau" et à un "mouvement vers le mysticisme et la foi", précisant que :

> *Aujourd'hui les croyances catholiques paraissent regagner sous des formes parfois peu orthodoxes une partie du terrain perdu, la jeunesse ne leur est pas hostile... Dans le roman, dans la critique, une grande bienveillance pour le catholicisme, sinon une acceptation complète, ne sont pas chose rare.* (8)

A partir de 1895 Victor Charbonnel étudie dans une série d'articles du *Mercure de France* "les Mystiques dans la littérature présente", articles réunis en volume en 1897. Les bases de ce mouvement sont larges : en 1892, Paul Desjardins lance, dans son livre *Le Devoir présent,* le "néo-christianisme", sorte de christianisme intériorisé sans dogmes et à tendances œcuméniques, comme on dirait aujourd'hui, qui connut une grande vogue. La littérature ne fut pas seule à connaître ce phénomène. Au théâtre, Charles Grandmougin fit représenter sur la scène le Christ au Golgotha ; le Théâtre d'Art de Paul Fort, prédécesseur du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, donna une adaptation du *Cantique des Cantiques ;* et le mouvement continua jusqu'à la fin des années 90. Dans la peinture, selon Camille Mauclair, "les salons regorgèrent de saintes femmes au tombeau..., de calvaires, d'apparitions, de pardons et de bénédictions". (9) Et parmi les peintres préférés de Jarry, Gauguin, Sérusier, Filiger, Bernard et Maurice Denis peignirent tous des Christ "primitifs", des scènes de crucifiement ou des calvaires bretons. Et une controverse s'engagea même dans les pages du *Mercure de France* en 1894 (janvier-février-mars) sur l'eucharistie et la nature réelle de la transsubstantiation !

Quant aux milieux symbolistes fréquentés par Jarry, si, parmi les écrivains associés au symbolisme, peu sont catholiques au sens strict du terme, beaucoup épouvent de la sympathie pour le catholicisme et un engouement tout particulier pour ce "mysticisme" ou pour ce que j'appellerai ce "catholicisme esthétique". Dans la jeune poésie, la mode s'impose des croix et des crucifix, des saints et des saintes, de l'art religieux (vitraux, cathédrales) et des objets associés au culte — les cierges, l'encens, les ostensoirs, les chasu-

bles, les lutrins, les tabernacles, les antiphonaires, etc. Parmi les poètes dont l'œuvre contient des traces importantes de ce bric-à-brac liturgique citons Tailhade, Lorrain, Moréas, Rodenbach, Retté, Mickaël, Quillard. Maeterlinck s'extasie devant l'œuvre du mystique flamand du XIV^e^ siècle, Ruysbroeck l'Admirable. Verhaeren célèbre en vers les moines du moyen âge (*Les Moines*, 1886). Le poète symboliste belge Max Elskamp — autre auteur pair de Faustroll — adresse des poèmes à la Vierge Marie dans *Salutations, dont d'angéliques* (1893). Et A.-F. Hérold, l'un des familiers du *Mercure*, publie *Le Livre de la naissance, de la vie et de la mort de la bienheureuse Vierge Marie* (1895). Mais l'exemple le plus frappant peut-être de ce "catholicisme esthétique" est constitué par *Le Latin mystique* de Gourmont (1892), immense anthologie de la poésie latine du III^e^ au XIV^e^ siècles, où Jarry a pu trouver plusieurs des thèmes qui inspirèrent son *César-Antechrist*. Bien que l'inspiration première de l'ouvrage fût d'ordre philologique et littéraire, il n'est pas indifférent de relever dans l'introduction de Gourmont ces deux déclarations d'une sympathie profonde :

> *Plus d'un trait de la figure caractéristique des poètes latins du christianisme se retrouve en la présente poésie française, — et deux sont frappants : la quête d'un idéal différent des postulats officiels de la nation... et, pour ce qui est des normes prosodiques, un grand dédain.*
>
> Et ailleurs :
>
> *Seule, que l'on soit croyant ou non, seule la littérature mystique convient à notre immense fatigue...*

Trois autres caractéristiques de ce "catholicisme esthétique" méritent aussi l'attention. Tout d'abord, il était associé le plus souvent à une grande vogue pour le moyen âge, les deux phénomènes étant dans une certaine mesure deux aspects d'une même immense protestation contre le monde moderne et l'expression d'un désir de s'évader vers un ailleurs imaginaire — protestation qui prend une forme différente mais parallèle dans la grande vague de sympathie des années 90 pour l'"anarchisme". Au cours du XIX^e^ siècle, en effet, chaque génération successive se créa sa propre image du moyen âge, qui servait de pierre de touche pour ses attitudes politiques et religieuses. Alors que les poètes du Parnasse, dans l'ensemble incroyants et républicains, vilipendaient le moyen âge dans lequel ils ne voyaient que barbarie et superstition — "hideux siècles de foi, de lèpre et de famine", selon Leconte de Lisle —, les symbolistes, tournant le dos à la société contemporaine, y voyaient le grand âge de la foi.

La deuxième caractéristique, c'est l'association d'idées chrétiennes et ésotériques ou occultes, surtout sous la forme de la "théosophie" prônée par Edouard Schuré dans *Les Grands initiés* (1889), ouvrage qui connut un vif succès dans les milieux littéraires et artistiques et qui inspira la fondation de nombreuses nouvelles revues. Même bien avant la publication du livre de Schuré, d'ailleurs, on trouve cet intérêt profond pour les doctrines ésotériques et occultes chez des écrivains qui se veulent et se proclament catholiques, dont plusieurs sont admirés par Jarry — Villiers de l'Isle-Adam (que Jarry cite dans son important article sur Filiger), Léon BLoy, le "Sâr" Joséphin Péladan, autre auteur pair de Faustroll et fondateur en 1891 de l'Ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal ou Rose-Croix catholique, et aussi Huysmans, dont le roman *Là-bas* de 1891 fit beaucoup pour la diffusion de ces idées.

La troisième caractéristique est l'association fréquente de thèmes religieux et érotiques et un certain engouement pour les dépravations sexuelles de diverses sortes. L'œuvre de Péladan, celle de Villiers ou une partie de celle de Gourmont illustrent bien cette tendance.

Comment juger de la profondeur et du sérieux de tout cela ? S'agit-il simplement d'une mode passagère ? Huysmans ironise lourdement sur le phénomène dans sa préface au *Latin mystique* de Gourmont. Récemment, nous dit-il,

> *diverses revues se fondèrent pour proclamer la nécessité d'être mystique. Ce fut alors une pluie de choses pieuses. Les poètes lâchèrent Vénus pour la Vierge et ils traitèrent les Bienheureuses comme des Nymphes. Aux Déités du Paganisme longtemps choyées par le Parnasse, on substitua Sainte Madeleine...*

Huysmans avait sans doute raison de dénoncer, du point de vue de l'orthodoxie catholique, le caractère esthétique et dilettante de ce "mysticisme" — oubliant sans doute que ses fervents ne faisaient que suivre le chemin qu'il avait lui-même frayé dans son roman *A rebours* (1884), livre qui, selon Gourmont, "a confessé d'avance et pour longtemps nos goûts et nos dégoûts" (10). Mais les critiques de Huysmans n'empêchent pas que *l'esprit* qui anime cette littérature soit totalement différent de celui qui animait la littérature de la génération précédente, et il n'est pas du tout certain que le catholicisme dont ces écrivains empruntent les motifs et les symboles soit dans tous les cas *simplement* une "matière à littérature". L'évolution ultérieure de Huysmans lui-même est là pour témoigner de la possibilité d'un

passage de cet intérêt esthétique pour le catholicisme à l'expérience d'une foi véritable.

Et Jarry ? Eh bien, une lecture même rapide de ses œuvres de l'époque "symboliste" — qui coïncident avec le moment le plus aigu de cette ferveur "mystique" qui se situe autour de 1894-95 — révèle une abondance d'images et de motifs d'inspiration chrétienne et plus particulièrement catholique. Dans *Les Minutes de sable mémorial* les allusions sont nombreuses aux croix (7 fois) et aux calvaires (2 fois), au Christ (2 fois), à la Vierge (1 fois), aux anges, aux prières (2 fois), aux cloches (3 ou 4 fois), aux saints (2 fois), et à l'art chrétien — les cathédrales, les orgues (2 fois), les vitraux (4 fois). Nombreuses aussi sont les allusions aux objets associés au culte catholique — les châsses, les cierges (5 fois), les ciboires (2 fois), les chapelets (2 fois), les reposoirs, et l'invocation à Dieu dans la formule "Au nom du Père..." etc. Les allusions ou les citations bibliques abondent aussi — la "lumineuse colonne mystique" (11) qui guida le peuple d'Israël, la destruction de Sodome et de Gomorrhe (12), la prédiction de Néhémie (13), le "Serpent d'Héden" (14), Saint Jean-Baptiste (15), le massacre des Innocents (16). Des motifs d'inspiration ou de source occulte s'y trouvent aussi, bien que ceux-ci soient beaucoup moins nombreux — le Tau, le Mage, les incubes, le thème du "corps sidéral" ou "corps astral". Il y a aussi l'association quasi obligatoire et quelque peu sacrilège d'images religieuses et sexuelles, par exemple celle du "Phallus sacré" qui "[rampe] à travers un temps croulant" dans "Les Prolégomènes de Haldernablou" (17). Le cas de *César-Antechrist* est semblable à celui des *Minutes*. L'œuvre repose en premier lieu sur le mythe de l'Antéchrist, identifié dans les traditions de l'Eglise primitive à l'empereur Néron, et contient de nombreuses citations de *L'Apocalypse* de Saint Jean — "Les étoiles tombent du ciel", "Le ciel se retira comme un livre qu'on roule" (18), les citations en latin de l'Acte dernier, etc. Et Jarry utilise aussi divers motifs tels que les instruments traditionnels de la torture et de la Passion du Christ (la Pince, les Tenailles, et ainsi de suite), qui se trouvent d'ailleurs représentés dans les bois divers qu'il exécuta lui-même et qui illustrent l'œuvre. Tout cela, Jarry a pu le trouver non seulement dans des sources proprement religieuses, mais aussi dans la littérature de l'époque, et catholique et en marge du catholicisme. Bon nombre de motifs se trouvent dans *Le Latin mystique,* par exemple, ou chez Péladan, ou chez Bloy, pour qui le thème apocalyptique de la fin prochaine du monde constituait une véritable obsession et l'un des deux thèmes majeurs de sa pensée.

Le problème se pose d'une manière un peu différente mais encore plus aiguë dans *L'Ymagier* et *Perhinderion*. Il est frappant de constater que l'immense majorité des illustrations choisies et commentées par Jarry dans *L'Ymagier* ont trait à des sujets religieux, et notamment, en premier lieu, au crucifiement du Christ, et en second lieu à la Sainte Vierge (suivie par d'autres saintes). En outre, sur les quatre articles écrits par Jarry, deux traitent de la Passion du Christ et l'un est consacré aux représentations de "La Vierge et l'enfant". De façon analogue, dans le premier numéro de *Perhinderion* — titre à consonance à la fois religieuse et bretonne — Jarry annonça son intention de publier tout l'œuvre de Dürer, "et singulièrement la Grande Passion" (19).

J'ajouterai entre parenthèses un détail de la vie même de Jarry. Une connaissance qu'il fit soit aux *mardis* du Mercure soit à ceux de Mallarmé, le docteur Albert Haas, nous a laissé une description de son appartement à cette époque boulevard St Germain

> *Aux murs, des images de saints, des crucifix, des encensoirs, et une foule de choses servant au culte. Tout cela venait de la Bretagne... et avait la naïveté et la lourdeur de style des bois sculptés par les paysans de là-bas* (20).

Qu'est-ce que tout cela signifie ? Bien entendu, la simple présence de thèmes et de motifs religieux dans l'œuvre de Jarry, et même un intérêt profond porté à l'art religieux en général et aux représentations du Christ en particulier, ne suffisent pas à prouver l'existence chez Jarry d'une "croyance" quelconque — au sens normal du terme, au moins. En ce qui concerne *Les Minutes* et *César-Antechrist,* il ne faut pas oublier l'analyse de Michel Arrivé dans *Les Langages de Jarry* suivant laquelle un symbolisme sexuel sous-tend l'apparent symbolisme religieux et ruine toute possibilité d'une interprétation proprement religieuse. Il faut ajouter à cela la présence dans *César-Antechrist* de contradictions internes au texte même, qui elles aussi finissent par miner toute l'œuvre. Ici, au moins, tout semble être "décor" et n'être rien d'autre que "décor". Il faut dire aussi qu'on trouve dans *Les Minutes* et *César-Antechrist* des idées et des attitudes très peu chrétiennes ou catholiques, pour ne pas dire blasphématoires — telle, par exemple, la prétention de rivaliser avec Dieu ou même de remplacer Dieu. Ainsi cette phrase des "Paralipomènes" : "Eternel, je te parle comme à un ami, et je reconnais que tu peux me valoir" (21), ou alors cette revendication de la part d'Antéchrist des attributs de la Déité en tant que Créateur : "Dieu —

ou moi-même — a créé tous les mondes possibles...'' et ''je ne serais pas Dieu si je ne savais pas créer du néant'' (22). Quant à *L'Ymagier* et à *Perhinderion,* il faudrait préciser que les articles publiés par Jarry dans le premier contiennent des traits bien typiquement jarryques. ''Les Clous du Seigneur'', par exemple, témoigne d'un beau mépris de la logique et des preuves historiques (d'ailleurs inexistantes dans ce cas), et consacre un bel étalage d'érudition à la résolution d'une question qui est en fin de compte totalement futile. Et ''Le Christ en Croix'' contient une allusion paradoxale à ''divers portraits du Christ, *par quoi seuls nous le connaissons''* qui ''vous donneront ses aspects divers et ce que *les Evangélistes, trop proches, n'ont point vu''* (23) (c'est moi qui souligne) — point de vue typiquement jarryque, selon lequel la ''vérité'' ne réside pas dans l'accumulation de preuves historiques ou scientifiques mais dans les créations de *l'imagination*. La réponse à la question de savoir si le Christ fut fixé à la Croix par trois ou quatre clous est finalement une ''solution imaginaire'' — comme tout le reste d'ailleurs. C'est tout le point de vue de la pataphysique de Jarry. La vérité est en fin de compte le fruit de l'imagination créatrice, une création purement imaginaire ou même verbale. Comme le dit Saint-Pierre-Humanité tout au début de l'Acte Prologal de *César-Antechrist,* en s'adressant aux trois Christs : ''J'ai renié Dieu à trois reprises, et par mon reniement, *triple foi,* j'ai *créé* cette trinité renversée dont les bras amoureux m'étouffent'' (24) (c'est encore moi qui souligne). Ici, non seulement le reniement = la foi, ou la négation = l'affirmation, conformément au principe de l'identité des contraires, mais c'est l'acte de *reniement* même de la part de Pierre qui *crée* l'existence. Le propos du Templier dans l'Acte Héraldique est encore plus succinct : ''Le signe seul existe... provisoire.'' (25)

Et pourtant, et pourtant... Reste la question brûlante de savoir *pourquoi* Jarry aurait utilisé *ces thèmes et ces motifs-là* plutôt que d'autres. Dire que le choix de tels thèmes est complètement arbitraire — que Jarry aurait tout aussi bien pu utiliser d'autres thèmes et qu'il aurait choisi ceux-là par simple caprice — n'a mon avis aucun sens. Son but aurait-il donc été négatif ? Est-ce qu'il faut voir dans ces œuvres une volonté de parodier, et ainsi de nier, des thèmes et des préoccupations à la mode chez ses contemporains ? Le procédé ne serait certes pas unique dans l'œuvre de Jarry, et dans une *certaine* mesure il peut y avoir une telle intention : il ne faut pas sous-estimer l'aspect négatif et négateur de la pensée de Jarry. Mais l'hypothèse est-elle totalement exclue d'une secrète attirance chez Jarry envers des sujets et des

préoccupations chrétiens et catholiques ? Qu'il s'agisse d'un processus inconscient ou pleinement conscient ne change rien à l'affaire. N'y a-t-il pas une certaine prédilection ou prédisposition chez Jarry envers certains aspects du catholicisme ? Dans l'art de ses peintres préférés et les objets du culte dont il s'entourait, était-ce simplement les qualités de "naïveté" savante et les associations bretonnes qui l'attiraient, ou bien aussi les sujets religieux traités par ces peintres — et notamment celui du Christ crucifié — et les associations proprement religieuses de ces objets ? Revoyons aussi un instant les écrivains et les œuvres qui figurent dans la bibliothèque de Faustroll. Pourquoi l'*Evangile* de Saint-Luc s'y trouve-t-il ? Pourquoi, parmi les recueils de poésie de Verlaine, Jarry a-t-il choisi *Sagesse,* le plus catholique de ses recueils, plutôt qu'un autre ? Chez Péladan était-ce simplement l'excentricité et la bizarrerie flambloyante du personnage qui le séduisaient, ou bien est-ce qu'il éprouvait aussi une certaine sympathie pour les idées et les thèses défendues par lui ? Chez Elskamp, était-ce simplement la qualité des vers ou bien aussi l'inspiration religieuse qui détermina son choix d'abord de *Salutations, dont d'angéliques* et ensuite d'*Enluminures ?* Et finalement, chez Bloy, à qui il accorda le rare privilège de figurer dans la bibliothèque de Faustroll et aussi d'être le dédicataire de l'un des chapitres de l'œuvre, était-ce simplement la violence de sa polémique et ses invectives à l'adresse de la société contemporaine sous presque tous ses aspects, qu'il appréciait, ou bien aussi la foi brûlante et intransigeante de ce "pèlerin de l'absolu", ainsi qu'il se nomme lui-même ? Et dans son choix tout d'abord du roman de Bloy, *Le Désespéré* (qui fut remplacé par la suite par son journal *Le Mendiant ingrat),* était-ce l'éreintement de ses contemporains littéraires, ou son éloge lyrique de la vie contemplative et de l'idéal des moines chartreux ?

Tout cela reste strictement hypothétique, je le sais bien, et tout au plus avons-nous affaire à des preuves strictement indirectes qui sont loin d'être concluantes. Mais l'hypothèse, non de l'affirmation d'une foi chez Jarry, mais d'une sympathie profonde pour cette foi, reste pour le moins possible. Et je reviens enfin vers un des poèmes des *Minutes,* pour me demander si Jarry ne tient pas à s'y "démarquer" de ses contemporains pour qui le catholicisme ne serait *que* décor ; il s'agit du poème intitulé "Prose (Saint Pierre parle)" dont voici la dernière strophe :

*De mon Dieu jaloux*
*Dont l'on fait un thème,*
*Il n'est pas pour vous.*

*La mode est qu'on l'aime ;*
*On en fait un sport.*
*On le prend peut-être*
*Pour un beau décor...*
*Comme une fenêtre*
*Fermons sur ma croix*
*Sa porte de bois. (26)*

Venons-en maintenant au deuxième moment de l'évolution intellectuelle de Jarry que je voudrais examiner, l'époque de *La Dragonne,* et de sa conversion. Je n'ai pas le temps de traiter de cette conversion dans le détail. Sylvain-Christian David en a tracé les étapes essentielles dans sa communication de Cerisy (27) — bien qu'il ne fasse pas suffisamment de distinction à mon avis, en parlant de *La Dragonne,* entre les parties du roman écrites vers 1902-03 — et notamment "La Bataille de Morsang" — et les notes et ébauches écrites plus tard, alors que Jarry subissait une évolution profonde.

Il est vrai que, dès la conception du roman, les allusions bibliques ou religieuses ne manquent pas jusque dans les titres des chapitres : "Le Livre scellé de sept sceaux", dans la première partie, nouvel emprunt à *L'Apocalypse* (28) ; "Descendit ad inferos", que Jarry projetait d'utiliser deux fois, dans les deuxième et troisième parties, et qui est emprunté au Symbole dit des Apôtres, en parlant du Christ et *Vade retro* citation des paroles du Christ adressées à Pierre rapportées par les évangélistes Matthieu et Marc (29). Mais *l'ambiance* de cette partie du roman est radicalement différente de celle de sa troisième partie inachevée, même en faisant la part des modifications et des ajouts dûs selon toute probabilité à la plume de Charlotte. "La Bataille de Morsang" semble annoncer, par la bouche de l'aumônier militaire tué par Sacqueville, le thème mis à la mode par Nietzsche de "la mort de Dieu", le rôle de Dieu étant assumé par Sacqueville en tant qu'Exterminateur, la contrepartie nécessaire du rôle de Créateur auquel avait déjà prétendu César-Antéchrist. Et l'Esprit Saint se trouve ici réinterprété dans un sens alcoolique, "spirituel" étant confondu avec "spiritueux". Mais tout cela se moque plutôt des croyances fondamentales du christianisme et révèle au fond la même vision fondamentalement nihiliste que nous trouvons ailleurs chez Jarry. Alors qu'il en va tout autrement dans la troisième partie de *La Dragonne,* ou plus exactement dans l'immense collection de notes, d'ébauches et de lettres laissée par Jarry qui constitue le dossier de cette partie du roman dont une partie a été publiée en 1964 dans le numéro 27 des *Dossiers du*

*Collège de 'Pataphysique* et dont l'ensemble sera révélé par le deuxième tome de la Pléiade.

A l'époque de sa grande maladie de 1906, et en particulier au moment de la fièvre cérébrale de mai 1906 où il croyait mourir, Jarry semble avoir subi une conversion sincère et réelle. Il reçut les derniers sacrements et — selon sa sœur — bouleversa le prêtre qui les administrait par sa piété. Des traces de cette expérience fondamentale se trouvent dans les notes prises par lui au moment de sa maladie et de sa conversion — dont quelques-unes déchirées par leur auteur —, dans quelques lettres — dont certaines également déchirées — et dans quelques pages du manuscrit de la troisième partie de *La Dragonne* . Parmi ses notes se trouve une feuille de papier sur laquelle Jarry — reprenant la formule célèbre de Tertullien tout en lui imprimant un tour particulier — écrivit ces mots : *"Credo, quia absurdum... non credere"*. La page est signée "Alfred Jarry". Et une lettre écrite à Rachilde, mais non envoyée, fait état d'une vision "mystique" qu'il aurait eue, au cours de laquelle Jarry serait lui-même, à l'instar du Christ, "descendu aux enfers", où il aurait réussi à libérer l'ange déchu, Satan, chose que le Christ, lui, n'aurait pas osé faire :

> *Le Père Ubu a fait ce qui fut l'une de ses tentations, ce que le Christ n'a point osé faire aux enfers. Il a béni et délivré le bel ange aux ailes brûlées et qui souffrait depuis 6000 ans, et lui avait permis d'être son ange gardien. Il avait, étant l'oint du Seigneur, le pouvoir de lui donner l'épée de feu qui veillait à la porte du Paradis.* (30)

Dans la suite de la lettre, rédigée en latin, Jarry se déclare maintenant hors d'atteinte du démon puisque "Sainte Anne et la Bienheureuse Vierge Marie me tiennent entre leurs mains".

Evidemment, Jarry délire. Et non moins évidemment la foi catholique qu'il prétend embrasser comporte des éléments qui sont très peu orthodoxes, c'est le moins que l'on puisse dire. Ainsi cette conception du paradis formulée dans la célèbre lettre à Rachilde du 28 mai, envoyée cette fois, où il reprend une formule de "La Bataille de Morsang" :

> *Il [le Père Ubu] croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au delà de la mort et que ce sont* ses rêves *qui sont le paradis.*

On peut faire d'autres réserves sur la conversion de Jarry, en faisant observer par exemple que dans une lettre écrite quelques mois plus tard à Rachilde, Jarry prend ses distances envers les récits précédents de son "aventure" (32) ou que les ébauches successives d'une des scènes de *La Dragonne* montrent

une modification progressive de la position politique adoptée par lui. Mais il semble indéniable que Jarry ait subi une conversion réelle à une certaine *forme* de catholicisme, au moins, que lui-même se disait catégoriquement et en toute sincérité catholique, et que Rachilde aussi était de cet avis, puisqu'elle lui adressa, dans une lettre qui date d'*un an* après sa maladie et sa conversion, le reproche sarcastique : "Mais j'oublie que vous êtes catholique et que vous croyez en l'intervention de l'Autre" (33). Le fait est aussi que ce catholicisme est nettement associé à certaines prises de position politiques, et dont des traces subsistent dans la troisième partie de *La Dragonne* — l'affirmation d'une identité exclusivement et profondément bretonne, une identification totale à une conception des plus traditionalistes de la société, et l'expression d'un antisémitisme marqué.

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de beaucoup insister sur le rapport entre catholicisme et bretonnisme : ces deux éléments ont toujours été inséparablement liés dans l'esprit de Jarry. Et il est à remarquer que l'affirmation — ou la création — par Jarry d'une identité bretonne va grandissant non seulement au fil des années, mais au cours de la rédaction même de *La Dragonne,* dans le même temps que s'affirme de plus en plus son catholicisme. L'Erbrand Sacqueville de la première partie du roman avait "autant d'atavismes vendéens, normands ou manceaux que bretons" (34), et dans "La Bataille de Morsang" c'est sur sa descendance normande qu'insiste Jarry (35) — ainsi qu'il seyait à un descendant de l'un des compagnons du Conquérant ; alors que dans la troisième partie ce sont les origines bretonnes d'Erbrand qui sont seules mises en lumière dans un portrait idéalisé et romanesque d'une Bretagne mystérieuse et légendaire. L'affirmation du traditionalisme chez Jarry se voit dans le portrait idéalisé de Pell-Bras, du grand-père, le général de l'Ermelinaye, qui règne en patriarche sur cette petite société provinciale, et du cousin Marie-Guy qui refuse de suivre l'ordre d'enfoncer la porte de l'église de Notre-Dame de Pritz des Périls près de Laval même au risque de sacrifier une brillante carrière militaire. Quant à l'antisémitisme, celui-ci prend dans *La Dragonne* une forme particulièrement sadique. Le séducteur de Jeanne, la fiancée d'Erbrand, dans la première partie, officier juif qui devait primitivement s'appeler Dreyfus, Zweifuss, Schweinfuss, etc., et qui cachait ses origines sous le nom peu probable de Durand, baron de Saint-Crucifix, fait une dernière apparition (qui n'est guère motivée par Jarry) dans la troisième partie du roman sous les traits d'un simple touriste en compagnie de sa femme et de son jeune fils. Tous les trois devaient s'en-

liser dans les sables de la Baie du Mont St-Michel et être bouffés par des cochons avant d'être noyés par les eaux qui montaient, transformées symboliquement en sang — le sang éternel du Christ. Ainsi serait vengé le Sauveur dont le sang avait été versé par leurs ancêtres. Un autre témoignage intéressant sur cet antisémitisme est donné par le journaliste et écrivain Henry de Bruchard, familier des *mardis* du *Mercure de France* et lui-même antisémite enragé, qui prétendait connaître Jarry depuis une dizaine d'années et qui le rencontra à son retour à Paris après sa maladie et son long séjour à Laval. Dans ses *Petits mémoires du temps de la Ligue,* Bruchard raconte ceci :

> *Jarry, sur ses derniers temps, après un long séjour en province, était rentré à Paris avec des instincts de polémiste, qu'il eût été bien curieux de le voir développer. Il désirait collaborer à un quotidien politique afin d'y mener des campagnes antisémites. "Moi aussi, je suis revenu aux bons principes !" me disait-il lors de notre dernière rencontre à un mardi du* Mercure. *Il ajouta : "Moi aussi, je sors d'une famille réactionnaire. Désormais j'appartiens à l'Eglise." Et conclusion : "J'aimerais polémiquer chaque matin à la* Libre Parole, *et l'après-midi perforer un juif, car vous savez, Seigneur, que je suis très fort au pique-boyau...* (36).

A moins de supposer que Jarry faisait marcher son interlocuteur, je pense qu'on est bien obligé d'admettre que Jarry ait tenu sinon les propos exacts qui lui sont prêtés, du moins des propos semblables.

Une telle évolution chez Jarry est-elle tout à fait surprenante, et faut-il y voir autre chose qu'une crise passagère due peut-être à sa maladie et à l'ambiance échauffée où il se trouvait à l'époque ? Il est probable que Jarry s'est laissé emporter quelque peu par le zèle de ses nouveaux compatriotes lavallois à un moment critique de l'histoire. Rappelons la division idéologique profonde de la France à la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, en particulier au moment de l'Affaire Dreyfus et de la Séparation de l'Eglise et de l'Etat. Deux "France" se trouvent opposées et se vouent une haine implacable. D'une part, la République avec tout ce qu'elle représente — la rhétorique démocratique, la laïcité, l'anticléricalisme, la foi dans la "science" et dans le "progrès", une volonté délibérée de détruire tout particularisme local et tout lien traditionnel afin de créer le "citoyen" abstrait et idéal... De l'autre, une France traditionaliste, catholique, provinciale, hiérarchique, autoritaire, souvent monarchiste et souvent aussi antisémite, dont la haine

de tout ce qui touche au régime républicain se trouve alimentée par une peur profonde de son propre anéantissement. Après la crise dreyfusienne — que Jarry semble avoir regardée de haut, sans prendre aucunement parti — le moment le plus aigu du conflit se situe vers 1905-06, au moment même où Jarry, malade, se réfugie à Laval, la Mayenne étant, avec la Bretagne, l'une des régions catholiques les plus ferventes. Pendant l'année qui suivit la promulgation de la Loi de Séparation en décembre 1905, les tentatives des autorités civiles pour faire l'inventaire des biens de l'Eglise provoquèrent des remous un peu partout en France, et surtout dans les régions fortement catholiques. A Paris, il fallut faire appel à la troupe pour forcer l'entrée dans plusieurs églises. Dans les Flandres, il y eut un mort lors des émeutes. Dans la Lozère on plaça des pièges à loup autour des églises pour les défendre, et en Bretagne les habitants prirent leurs fusils pour les protéger. Des fonctionnaires firent étalage de leur catholicisme militant au risque de leur carrière, et des officiers rompirent leur épée plutôt que d'obéir à l'ordre d'enfoncer les portes des églises ou, le plus souvent, démissionnèrent. Jarry se laissa certainement emporter par l'enthousiasme général, s'identifiant pleinement aux luttes de ses compatriotes lavallois, et se vantant dans une lettre à Rachilde d'être dans le département le plus "blanc" de France. (37)

Il n'est guère étonnant qu'il ait été conduit à se situer du côté des opposants catholiques à la République, d'autant plus qu'il n'avait jamais tout à fait coupé ses liens avec la religion de son enfance, moment de sa vie qui semble revêtir une importance grandissante à ses yeux au moment où il rédige la dernière partie de *La Dragonne*. Et il ne serait pas étonnant non plus qu'il ait adopté l'ensemble des positions politiques et sociales de ses nouveaux compatriotes et coreligionnaires, y compris l'antisémitisme, qui était profondément enraciné dans l'esprit de beaucoup de catholiques de l'époque, persuadés que la campagne de persécution de l'Eglise était le résultat d'un gigantesque complot monté par les juifs, les protestants et les francs-maçons. N'oublions pas que Drumont, l'antisémite le plus notoire de l'époque, était avant tout un catholique fervent qui voyait dans les Juifs un élément destructeur de la structure sociale et religieuse du pays.

Mais je ne pense pas que l'évolution religieuse et politique de Jarry vers la fin de sa vie ait été uniquement le fruit d'une crise passagère. Au contraire, elle avait été préparée de longue date par des facteurs qui, sans la déterminer, l'expliquent dans une certaine mesure. Tout d'abord, il n'est pas étonnant que Jarry ait ressenti au fil des années un besoin grandissant

de revenir à ses origines, à son enfance et à tout ce qui y était associé, un besoin de "s'intégrer" ou de "s'enraciner" — ainsi qu'en témoigne *La Dragonne*. C'est un besoin qu'éprouvent beaucoup de gens en vieillissant. Et je vais me permettre une comparaison avec un écrivain qui, bien que n'étant pas catholique, sympathisait profondément avec le catholicisme — Maurice Barrès. La comparaison étonnera peut-être. Mais de même que, dans un premier temps, le repliement sur soi prôné par Barrès dans sa doctrine du "Culte du Moi" n'est pas sans ressembler à l'"égoïsme" conscient de Jarry et d'une bonne partie de la génération symboliste, de même le processus d'élaboration — ou de création — chez Barrès d'une identité lorraine, exprimé dans son culte de "la terre et les morts", présente un certain parallèle avec les efforts de Jarry pour se découvrir — ou se créer — une identité bretonne et une lignée ancestrale.

Le deuxième facteur concerne la prise de position de Jarry, dès le début de sa carrière littéraire, à l'égard de la société où il vivait. Personne parmi les symbolistes n'a exprimé plus que Jarry un sentiment d'hostilité et de mépris envers les attitudes et les valeurs "officielles" de la société contemporaine. J'ai parlé tout à l'heure de la haine éprouvée par tous les écrivains catholiques de l'époque envers la République bourgeoise athée et anticléricale dans presque toutes ses manifestations. Quoi d'étonnant à ce que Jarry se soit senti attiré vers ceux qui partageaient la même condamnation totale de la société, et à ce qu'il ait fini par s'identifier globalement aux positions de ceux-ci ?

Finalement, la position implicite dans le *credo* de Jarry que j'ai cité — "Je crois, parce c'est absurde... de ne pas croire" — n'est pas sans rapport avec un certain anti-intellectualisme qu'on trouve à maintes reprises chez lui — affiché par exemple dans son mépris des preuves historiques ou scientifiques auxquelles il préfère (comme d'ailleurs Bloy ou Huysmans) le témoignage des visions mystiques d'Anne-Catherine Emmerich. Le même anti-intellectualisme se manifeste dans l'extrémisme de sa réaction contre le positivisme et dans l'affirmation par sa pataphysique que *toute* proposition d'ordre philosophique, scientifique, religieux, etc., n'est qu'une "solution imaginaire" *à un degré égal*. Et je me demande si la formule employée dans ce *credo* n'est pas à mettre en rapport avec un passage du *Surmâle* où Ellen Elson exprime sa croyance en l'existence du Surmâle : "j'y crois parce que personne n'y croira... *parce que c'est absurde*... comme je crois en Dieu !" (38). Si en effet toute croyance est absurde, si aucune "vérité" n'est

susceptible d'une démonstration rationnelle, pourquoi ne pas choisir celle qui choque le plus — aux yeux des contemporains — la "raison", celle qui semble la plus "absurde" ?

En conclusion, je voudrais simplement dire ceci. Que Jarry ait cherché à certains moments de sa vie à se situer pour ainsi dire "en dehors de l'histoire", à rester à l'écart des luttes et des querelles de ses contemporains et à adopter à l'égard de celles-ci un point de vue "pataphysique", ne laisse pas de doute. Mais il est extrêmement difficile de marcher ainsi tout au long de sa vie sur la corde raide. Tôt ou tard, on finit par tomber. Quoi d'étonnant à ce que Jarry soit tombé du côté de l'enfance, de son propre passé, de la recherche d'une identité qui s'y rattacherait et d'une sécurité intellectuelle que, jusque-là, il n'avait jamais connue ?

## NOTES

1. Alain Trutat et Georges Charbonnier, in *Opéra,* 26 décembre 1951. (L'émission en question, "Bonjour M. Jarry", fut diffusée à la radio nationale le 16 décembre 1951).
2 *O.C.*, Pléiade, I, p. 814.
3 Abbé Maugendre, *La Renaissance catholique dans la littérature du XX^e siècle,* Paris, 1962.
4 J. Calvet, *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine,* Paris, 1927.
5 Richard Griffiths, *Révolution à rebours,* trad. française de *The Reactionary Révolution : The Catholic Revival in French Literature, 1870-1914.* London : Constable, 1966.
6 Paul Claudel, "Ma Conversion", in *O.C.* XVI, p. 194, cit. Griffiths, *op. cit,* p. 110.
7 Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher,* 1925, cit. Griffiths, *op. cit.*, p. 227.
8 François Paulhan, *Le Nouveau mysticisme,* Paris, 1891, pp. 1, 136, 163.
9 Camille Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires,* cit. G. Michaud, *Message poétique du symbolisme,* Nizet, 1966, p. 468.
10 Remy de Gourmont, *Sixtine,* cit. G. Rees, *Remy de Gourmont, essai de biographie intellectuelle,* Boivin, 1940.
11 *O.C.*, Pléiade, I, p. 207.
12 *ibid.*, p. 211.
13 *ibid.*, p. 223.
14 *ibid.*, p. 234.
15 *ibid.*, p. 242.
16 *ibid.*, p. 242.
17 *ibid.*, p. 212.
18 *L'Apocalypse,* 6-13 et 6-14.
19 *O.C.*, Pléiades, I, p. 996.
20 D^r Albert Haas, "Souvenirs de la vie littéraire à Paris", in *Les Soirées de Paris,* mai 1914, p. 269.
21 *O.C.*, Pléiade, I, p. 235.
22 *ibid.*, pp. 330, 329.
23 *ibid.*, p. 963.
24 *ibid.*, p. 274.
25 *ibid.*, p. 292.
26 *ibid.*, p. 241.
27 S.-C. David, "Descendit ad inferos", in *Jarry : Colloque de Cerisy,* P. Belfond, 1985, pp. 305-18.
28 *L'Apocalypse,* 5-1.
29 *Evangile selon Saint Matthieu,* 16-23 ; *Evangile selon Saint Marc,* 8-33.
30 *Dossiers du Collège de 'Pataphysique,* N°. 27, pp. 111-12.
31 Cité dans Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle des Lettres,* Grasset, 1928, p. 223.
32 Lettre à Rachilde de juin 1907, in *D.C.P.*, 27, p. 110.
33 *D.C.P.*, 27, p. 43.
34 *La Dragonne,* Gallimard, 1943, p. 52.
35 *ibid.*, p. 124.
36 Henry de Bruchard, *Petits mémoires du temps de la Ligue,* Nouvelle Librairie Nationale, 1912, pp. 53-54.
37 *D.C.P.*, 27, p. 42.
38 *Le Surmâle,* Eric Losfeld, 1977, p. 62. C'est Jarry qui souligne.

K.B.

**Helga FINTER**

# UBU HETEROLOGUE : REMARQUES SUR JARRY, LA LITTERATURE ET LE MAL

## *1. LA CURIEUSE PERMANENCE D'UBU DANS L'ŒUVRE DE JARRY*

Parler *d'Ubu hétérologue* dans une assemblée où se trouve un bon nombre de disciples et d'adeptes de la pataphysique, pourrait tenir d'une amorce de *Parallelaktion* qui aspire à élargir le terrain de la fameuse Cacanie de *L'homme sans qualités* jusqu'à la Pologne ubuesque qui comme chacun sait se trouve *Nulle Part,* c'est-à-dire partout. Il me semble donc que j'ai à donner quelques raisons de ce qui m'a amenée à souligner les tendances hétérologiques d'un personnage, universellement reconnu d'abord comme pataphysicien.

Je viens d'un pays où le théâtre d'Alfred Jarry se trouve avec *Ubu Roi* au programme d'abord des théâtres pour enfants, si je m'en tiens aux programmations des deux dernières années. Vue la mission pédagogique de ces institutions, morales même comme tout théâtre d'Etat depuis notre penseur et poète Schiller, on n'aurait pas de peine à s'imaginer qu'en pays germanique on ne trouve à Ubu que les valeurs esthétiques et morales du conte de fée et du guignol : dans ce cas Ubu permettrait le jeu du retour des plaisirs de l'enfance. Depuis Freud on sait pourtant que ces jeux sont loin d'être innocents. Et lecture faite de ce que Bruno Bettelheim dit sur l'action bienfaisante des contes de fée pour *et* la formation de l'Imaginaire *et* la fixation

des pulsions (1), il me semble que même un Ubu pour théâtre d'enfants ne saurait tout à fait perdre son impact. Ubu, placé hors du contexte de l'époque, concrétisera sur scène le pur blason d'un hétérogène permanent et éternel ; il deviendrait ainsi un dispositif permettant le retour d'un refoulé hors temps. Retour du refoulé de l'enfance, des besoins, des potentiels pusionnels, joyeusement exorcisés par l'action de guignol.

Je sais bien sûr ce qu'une telle interprétation a de fondé, souvent elle a été magistralement défendue et vous la connaissez (2). Mais comme en science jarryque il n'y a jamais un (+) sans que s'ensuive un (−), et comme dans *César-Antéchrist* Jarry défend en outre, à l'aide du *bâton à physique,* non seulement *l'identité des contraires* mais y montre aussi une suite diachronique de leurs différentes incarnations, je vous demanderai la permission d'interroger la permanence d'un hétérogène hors du temps à partir de la carrière étonnante de ce bonhomme dans l'œuvre de Jarry. On pourrait la décrire comme une danse, qui dessine un cercle sans circonférence, générant ainsi du (−), tourné sur lui-même, un (+), et en tournant plus vite pourrait figurer la gidouille en rotation, tellement fascinant pour un Duchamp mais aussi pour des hommes de théâtre contemporains, tel Richard Foreman (3). Ceci pour indiquer un repère contemporain de mon propos.

La fortune d'Ubu dans l'œuvre de Jarry le fait débuter comme chevalier d'une science par laquelle il se propose de chasser une fois pour toutes l'immonde, c'est-à-dire l'hétérogène. Cet Ubu de *l'Art et la Science* y échoue, et on va le retrouver comme incarnation terrestre de César-Antéchrist, qui disparaît dans "le noir que fut le ciel" en "ascension météorique" formant une trinité avec ses palotins Pile et Cotice. Cet *Acte dernier (du jugement)* intitulé *Le Taurobole,* entraîne d'ailleurs l'anéantissement de l'Antéchrist même par la *trompe dernière ;* anéantissement qui sera aussi celui de l'Imaginaire, car au *Post-acte* ne subsistera que le Verbe, jugement d'une phrase sans image. Supposé vaincu et inutile, Ubu pourtant revient comme un refoulé avec la trilogie, les chroniques de *l'Almanach* et même avec le *Faustroll* où il est mentionné comme

> *Le R.P. Ubu, de la Cie de Jésus, ancien roi de Pologne qui a fait un grand livre qui a pour titre* César-Antéchrist, *où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit* bâton à physique, *de l'identité des contraires. (O.C. 730).*

Pourquoi Jarry qui se proposait souvent d'en finir avec cette figure, non seulement n'y arriva pas, mais en plus chercha à la fin de sa vie à en épou-

ser les traits (4) ? Si la permanence d'Ubu montre à la fois que l'hétérogène en tant que Mal n'est ni à traiter ni à expulser et que ses configurations multiples suivent la dynamique des discours dont elles concrétisent l'Hétérogène, l'identification de Jarry avec Ubu, pourra-t-elle se lire comme symptôme du rapport d'une époque à ses écrivains ? Cette époque n'assigne-t-elle pas à Jarry la tache de représenter dans son corps cet hétérogène pour mieux taire ce qu'il en écrit ? Car — et ceci est ma thèse — avec Ubu, Jarry nous propose l'ébauche d'une hétérologie de son temps. La généalogie d'Ubu, telle quelle se montre dans son œuvre à partir des *Minutes de sable mémorial,* est révélatrice des différentes configurations de l'hétérogène, sur l'exclusion duquel se fondent les discours dominants de l'époque. Ils sont multiples et au moins trois ; discours religieux, discours scientifique, discours philosopho-politique se rencontrent dans le personnage d'Ubu qui, en acte (s), les relativise mutuellement. De ce carrefour-symptôme de plusieurs discours, son action dégage les moyens de faire parler ce qu'ils taisent, elle nous donne les instruments de voir sur quoi ils se fondent. Je me propose donc de rendre présente la mémoire des discours à l'œuvre dans ce personnage en identifiant les intertextes à l'œuvre dans sa généalogie.

## *2. REMARQUES THEORIQUES A PROPOS DE L'INTERTEXTE*

Je voudrais cerner la problématique des intertextes par la distinction que Michael Riffaterre (5) a établie entre une *intertextualité aléatoire* et une *intertextualité obligatoire*. Ces deux modalités de la mémoire d'un texte n'ont pas le même statut par rapport à la compréhension ; les allusions, les associations et ressemblances avec d'autres textes restent des sources immotivées, fruits aléatoires de la lecture tant qu'elles ne relèvent pas de la *trace indélébile* d'un intertexte qui en fasse une constante formelle du texte à la fois impérative et guide de lecture. Une allusion à un intertexte ne sera constituante d'un intertexte obligatoire que si elle a une fonction logique pour la production signifiante d'une œuvre. Riffaterre propose de reconnaître les éléments de l'intertexte obligatoire par les *déviations* qui peuvent se faire jour à tous les niveaux textuels : léxical aussi bien que sémantique ou syntactique. La déviation sera à lire par rapport à la norme qu'elle déçoit ou par l'incompatibilité avec le contexte. Ceci présuppose pour la lecture du texte la connaissance de son contexte, lui-même repérable par des indices textuels. Le contexte d'une œuvre est formé par la série des genres, par les discours

culturels et idéologiques contemporains mais ausi par la série des autres œuvres de son auteur.

On a déjà montré à partir d'autres passages des *Minutes,* comment Jarry joue *l'explosion* de la mémoire des savoirs de son temps (6). Mais dans le dialogue avec les discours culturels que son époque engage à la formation de l'image de l'homme, il y a plus qu'une pure action négativisante : l'espace d'une mémoire du sujet se crée qui, sur les décombres des savoirs positifs, désénonce sur quoi ils se fondent. Cet espace est étendu et horizontal car, comme d'autres l'ont déjà souligné (7), les textes jarryques dialoguent aussi avec les autres textes de son œuvre et la hiérarchie culturelle des textes y est abolie. Ainsi on y trouve Mallarmé et Lautréamont à côté du scientifique Charles Marie Rouget ou alors l'*Apocalypse* de Saint Jean y est mise sur le même plan que l'Héraldique ou alors l'iconographie d'un Dürer ou Masaccio voisinant avec les images d'Epinal. Pour comprendre la nouvelle production de sens, il faut connaître les savoirs que les textes de Jarry rappellent pour les jouer l'un contre l'autre produisant ainsi de potentiels signifiants par cette transformation. Connaître les intertextes et le champ contextuel du texte jarryque ne réduira pas celui-ci à des savoirs préétablis mais pourra lui rendre ses potentialités de sens au moment de sa production.

### *3. POUR UNE GENEALOGIE D'UBU*

Revenons à Ubu. On l'a vu comme concrétisation de l'archétype de toute tyrannie, on l'a interprété comme anarchiste ou révolutionnaire. Antoine Vitez ici même le propose comme jeune cadre BCBG en pleine ascension sociale. Pour les biographes de Jarry, il était le masque qui cachait le visage de Jarry, mais lui-même s'en distingue aussi, le qualifiant d'être ignoble que guide une trinité de pulsions : *Phynance, Physique et Merdre.* S'il est pour l'un le Bourgeois, pour l'autre l'Anarchiste, pour d'autres encore il est l'accomplissement des rêves compensatoires de l'enfant. A cela s'ajoutent les vicissitudes du sort de ce personnage à travers l'œuvre même. Une reconstruction du contexte dans lequel ce personnage surgit et une déconstruction de l'intertexte contre lequel il s'articule, pourraient peut-être nous dire aussi quel principe textuel commande ce foisonnement d'interprétations.

La première fois qu'Ubu surgit dans l'œuvre de Jarry, c'est dans le texte *Guignol,* publié en 1893 par la revue *L'Echo de Paris* et puis repris dans *Les Minutes de sable mémorial.* Dans sa troisième partie, intitulée *L'Art*

*et la Science,* Ubu donne lui-même à la deuxième scène l'image de son aspect physique : après la louange de la forme sphérique, la forme la plus parfaite d'un corps et à laquelle ne s'approchait chez l'homme ordinaire que la tête, il conclut :

> *La sphère est la forme des anges. A l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du Tonneau radie le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, sommes beau.*

La sphère, étant exempte d'orifices, a la perfection d'un corps qui n'est pas humain, car ni absorbant, ni éliminant, il n'est pas soumis aux besoins. Ressemblant physiquement à un tonneau, Ubu pense s'approcher de cette forme parfaite. Mais le tonneau, nous l'avons déjà vu, dans la scène précédente, à travers l'hymne de Barbapoux et des ses vidangeurs comme instrument servant à l'évacuation des féces. L'identité idéale d'Ubu repose donc sur le refoulement de l'impur. Il compte confronter à *la Glorification de l'Immonde* par les vidangeurs une nouvelle science empêchant de nouveaux salissements de son image idéale de tonneau :

> *Car dans notre Science nous leur substituerons les grands Serpents d'Airain que nous avons créés, Avaleurs de l'Immonde ; Qui frémissants se plongent avec des hoquets rauques, par les antres étroits où la lumière meurt ; et revenus au jour, comme le cormoran esclave du pêcheur, dégorgent leur butin de leur gueule béante.*

Au premier abord, la science d'Ubu, plus loin appelée *hérpetologie ahénéenne,* n'est pas — malgré le symbolisme évident des *Serpents d'Airain* — sans rapport avec l'esprit scientifique de son temps : n'avons nous pas ici une description, certes métaphorique, mais pourtant précise de ce système des égouts auquel devait se connecter, par loi généralisée depuis 1894, la canalisation de chaque bâtiment parisien ? C'est pendant les cinq décennies suivant cette date que toute la canalisation fut mise sous terre. Un grand collecteur, situé sous la place de la Concorde, rassemblait les différents égouts et conduisait les eaux jusqu'à Asnières où elles se déversaient dans la Seine (8). Depuis les années 90 on avait commencé à conduire ces eaux comme engrais sur les champs. Cette mesure donnait suite à de ferventes discussions sur la meilleure utilisation des excréments humains à des fins agricoles (9). Le nouveau système d'évacuation des eaux tenait des grands exploits humains du 19e siècle, signe patent du progrès triomphant. En témoigne par exemple le photographe Felix Nadar, qui en 1851 s'engagea à descendre par

la place d'Enfer dans les limbes de l'épuration pour donner à voir sur quoi s'érige la ville qu'on appellera Lumière. Les morts et la merde confinés dans les catacombes et les égouts sous terre, c'est ce que montrent ses photographies (10). Dans ses mémoires, intitulés *Quand j'étais photographe,* sa description du voyage dans les souterrains trouve des accents lyriques qui font écho aux propos du Père Ubu. Je cite au hasard :

> *Et toujours, dessous, dessus, devant, derrière, partout l'eau, cette eau sanieuse, infâme, avec toutes ses voix, mugissements, hoquets, éclaboussements, crachements, borborygmes...*

Nadar y prend aussi position dans le débat des écologistes de l'époque en se plaignant du gaspillage de toutes ces eaux bénéfiques tout en citant à l'appui comme alliés le poète Hugo et les scientifiques Barral, Boussingault, Liebig et Grandeau (11). Chez Nadar se montre bien l'ambiguité des protagonistes du progrès entre esprit pionnier dans son art et nostalgie archaïque, sur laquelle je reviendrai plus tard.

A la lumière de ces faits et de ce témoignage, la science proposée par Ubu se lirait alors comme transposition grotesque d'un débat qui opposait les défendeurs du vieux système artisanal de l'évacuation des eaux aux pourfendeurs d'un système scientifique de l'épuration.

Considéré comme une simple parodie, on ne saurait pourtant expliquer pourquoi dans ce texte la Science d'Ubu échoue minablement et pourquoi triompheront dans la scène 7 les vidangeurs de Barbapoux avec leur *Hymne* aux éxcréments. Un retour au monologue d'Ubu nous en dira plus : y saute aux yeux son *gestus* de législateur qui avec le *pluralis majestatis* l'apparente aussi au parler des hommes scientifiques et des clercs. Autre anomalie les majuscules qui profusent avec Image, Science, Tonneau, Serpents d'Airain, Avaleurs de l'Immonde, majuscules que l'on trouve habituellement dans des textes philosphiques et religieux. Ces déviations de la norme qui structurent le texte font supposer un intertexte qui permette de comprendre plus adéquatement le personnage d'Ubu : c'est par un intertexte biblique qu'Ubu s'avèrera comme *polyèdre d'idées.*

Car avec Ubu Jarry nous révèle la question scientifique de l'évacuation des eaux comme un problème religieux secrètement lié à la question du Mal. L'Immonde contre lequel Ubu se propose de lutter avec sa Science, ce ne sont pas seulement les immondices et ordures concrètes, c'est d'abord ce qui d'après la loi des religions est censé être *l'Impur,* définition qu'en donne par exemple *Le Petit Robert.* Ce sont les religions qui définissent le rapport

entre le Pur et l'Impur. Ubu est aussi législateur religieux par la fonction de symbole de ses *Serpents d'Airain*. Si déjà ses cornes d'Ubu connotent certaines représentations de Moïse, ce sera par les *Serpents d'Airain* qu'il apparaîtra définitivement comme émule grotesque du législateur juif. Les lois que Moïse apporta du Mont Sinaï au peuple élu instituaient son rapport à l'Impur en tant que rapport au Symbolique. Car — selon l'ethnologue Francis Martens (12) c'est sur la reconnaissance de la castration symbolique et l'interdit de l'inceste que se base la séparation du Pur et de l'Impur. Ainsi la loi articule le rapport au corps et à la sexualité comme relevant du domaine du Symbolique tout en conjurant en même temps tout ce qui relève du domaine maternel. D'où s'ensuit une distinction du Bien et du Mal, il n'y aura pas de *bonne nature* a priori.

Dans *Nombres* 21, 9 les *Serpents d'Airain* sont le symbole de l'étendard des Hébreux, à eux donné par Dieu contre la morsure du serpent, du Mal. Vu cet intertexte, on pourra donc constater qu'avec les *Serpents d'Airain* Ubu oppose aux vidangeurs de Barbapoux non seulement une autre méthode d'évacuation des eaux, mais que c'est par un symbole qu'il tend à combattre leur glorification des excréments. Aurait-on ici la clé du titre *L'Art et la Science ?* Au moins une première réponse. Car Ubu combat avec une religion qui se veut science, une science qui par sa méthode du symbole s'avère être secrètement une religion.

Ceci demande une précision : le débat autour de l'évacuation des eaux et de leur utilisation qui animait les esprits du 19e siècle était loin d'être restreint aux seuls domaines de l'hygiène et de l'agriculture. Devenu un des centres de la théorie économique, base de maintes philosophies et politiques, ce débat faisait de l'attitude par rapport aux excréments une question idéologique (13). Cette curiosité étrange, brillamment décrite et analysée par Dominique Laporte dans *Histoire de la merde* (14) ne sera ici qu'esquissée en résumant brièvement les résultats de sa recherche. Dans une telle vision de l'homme qui le réduit à ses besoins, le produit de ses besoins corporels est considéré comme force productrice qui sert à satisfaire ses besoins de survie : grâce à ses excréments l'homme est reintégré en tant que *bonne nature* dans le cycle de la Nature. L'hétérogène, le manque, mais aussi le désir seront abolis avec l'abolition du péché originel. L'homme s'y définit par le cercle, Ubu le transformera en *gidouille spirale.*

J'ai déjà cité les témoins d'une telle pensée convoqués par Nadar. Il y a un autre penseur, récemment remis à l'honneur par les écologistes avec

sa théorie du *circulus,* aux consonnances jarryques : Pierre Leroux (1797-1871), mieux connu aujourd'hui comme socialiste et conseiller passager de George Sand (15). Ses précisions concernant la question qui agite le siècle ont l'avantage de montrer sans embages l'impact religieux de ce problème scientifique. Voici un extrait du premier numéro de la *Revue de l'Ordre Social* de 1850 :

> *Si les hommes étaient croyants, savants, religieux, au lieu de rire, comme ils le font du socialisme, ils professeraient avec respect et vénération la doctrine du* circulus. *Chacun recueillerait religieusement son fumier pour le donner à l'Etat, c'est-à-dire au percepteur, en guise d'impôt ou de contribution personnelle. La production agricole serait immédiatement doublée, et la misère disparaîtrait du globe.*

En d'autres termes, le processus qui rend à l'homme sa *bonne nature* en évacuant et le manque et le Mal, réintègre par là les évacuations excrémentielles dans cette même nature en les rendant susceptibles de figurer alors un bon objet contribuant en tant qu'engrais à la satisfaction des besoins de survie.

Je vous épargnerai d'autres témoignages de ce débat que vous trouverez chez Laporte. Ce qui m'importe ici c'est d'avoir esquissé un contexte et un possible intertexte qui permettent de déchiffrer la thématique scatalogique chez Ubu plus précisément que ne le ferait la présupposition d'une vague tendance obsessionnelle chez son auteur. La tentation d'une interpétation psychanalytique de court-circuiter l'homme et l'œuvre devrait être mise à cette épreuve du contexte. Il montre qu'une thématique scatologique semble s'être imposée à celui qui cherche à partir des excès dix-neuvièmistes d'une conception scientifico-progressiste de l'homme un nouvel espace subjectif. Jarry ne veut pas suivre cette doxa contemporaine qui — depuis la Révolution française et par décret — pourfend la *bonne nature* de l'être humain. Car le refoulement de l'hétérogène, de ce que les religions nommaient le Mal, se montrait dans le processus de la civilisation avec l'histoire des égouts non seulement comme sa dissimulation ou sa naturalisation avec le débat autour du *circulus.* Cette exclusion du Mal fonde aussi la légitimité du nouvel ordre sur son retour dans *l'acting out* du pouvoir.

*L'Opinion de M. Ubu sur le 14 juillet,* (O.C. 418) est à ce propos bien significative

> *Le Quatorze juillet est une date abominable, Mô, ô, ôssieu, parce que c'est l'anniversaire des massacres de septembre.*

Avec cet Ubu hétérologue qui pointe dans les discours l'hétérogène fondant leur prétendue souveraineté, Jarry ne fait pourtant pas revivre les conceptions judéo-chrétiennes du Bien et du Mal. Comme Lautréamont, il vise la solidarité du Bien et du Mal, la solidarité de la Loi et de l'hétérogène. En montrant que dans le contexte de la fin du siècle un discours sur le religieux se travestit d'abord en science, il fait voir aussi que depuis l'abolition du Mal, toute fondation de religion visant à le combattre ne pourra le faire qu'en refoulant le propre Mal qui par son combat se fait jour. Ubu qui est son propre législateur ne tiendra plus sa légitimité d'une transcendance. C'est son image narcissique — représentation d'un moi idéal, la sphère, qui lui fait prendre son corps de tonneau comme mesure de la nouvelle science-religion. Son combat contre l'Impur se justifie par le refoulement de la réalité de son corps.

Dans plusieurs endroits de son œuvre, Jarry cite un témoin pour cette image idéale du moi qui est la sphère. C'est le docteur Mises, pseudonyme de Georg Théodor Fechner (1801-1887), fameux psycho-physiologue qui étudia l'inconscient et les affects, mais qui fut aussi un ésotérique dans la tradition de Swedenborg (16). Il est l'auteur, sous son pseudonyme, d'une étude comparative de l'anatomie des anges (17), publiée la première fois en 1821 et qui était probablement connue de Jarry dans son original. Dans cette œuvre, Fechner déduit l'hypothèse d'une perfectibilité de l'homme de l'axiome d'une correspondance de structure entre l'organisme le plus simple et l'organisme le plus compliqué. Ses preuves à l'appui : la forme sphérique des amibes et des anges. C'est cet intertexte de Fechner qui permet de lire la production de sens potentiels de la parodie d'une science et du travesti grotesque d'une religion. Fechner liait dans son texte rigueur scientifique de l'énonciation et occultisme dans une religion illuministe. Sa trace comme intertexte chez Jarry révèle la conjugaison de science herpétologique et religion prophétique dans l'action d'Ubu comme travesti grotesque de la *Science* qui se propose d'usurper la place de la Loi juive. Pour Jarry par contre, seul *l'Art* peut prétendre à une telle place. Pourquoi ?

Dans *L'Art et la Science,* Ubu devient le point de cristallisation d'idéologies et de religions contradictoires dont le dénominateur commun est le refoulement de l'hétérogène en tant que Mal. Le lien entre science et religion que le texte avance ne le montre pas seulement comme travesti ambigu de la religion hébraïque, il fait comprendre aussi que toute science ou nouvelle religion est hantée par cette première religion qui savait fixer l'hétérogène dans

le symbolique, par la Loi. La science et les religions occultes qui tendent à le conjurer, ne font qu'en produire plus. Seul l'art pourrait aussi montrer que l'hétérogène en tant que Mal n'est pas à expulser, que l'hétérogène est congénital à l'être en tant que parlêtre. Et l'Art sait en outre inscrire cet hétérogène en le transfigurant en tant que potentiels pulsionnels dans les systèmes signifiants : *L'Art et la Science.*

*4. UBU EN ACTES*

Ainsi Ubu gardera sa forme de tonneau, mais il cessera la chasse à l'unique symbole qui bannit le Mal. Les symboles de l'Hétérogène, il les multipiera en les jouant l'un contre l'autre dans l'acte théâtral qui les génère dans leur potentialité signifiante. Cette acte théâtral est une *performance* qui figure ce qu'il va produire et qui produit ce qu'il signifie et ce qu'il figure. En tant que figure théâtrale, il montre par cette action concrète de gestes et de paroles, qui le crée comme image, une *dépense* que la réduction de l'Homme à des besoins ne saurait penser. Cette dépense est d'abord jouissance du langage. *Merdre* serait alors à lire comme sa trace : plus proche de *perdre,* comme l'a suggéré le metteur en scène Philippe Adrien (18), ce mot-valise fait surgir ce qui dans la perte, due au signifiant père, pourrait revenir à la mère dans l'éducation de la propreté corporelle de l'enfant. En même temps il inscrit sa jouissance dans le langage qu'il infracte par le /r/ c'est pourquoi *merdre* ne serait jamais la simple merde.

Si Ubu peut provoquer toutes ces associations, connotations et interprétations dont j'ai parlé au début de mon exposé, c'est d'abord parce qu'il ne vit que par la *performance* que créent ou la lecture ou la mise en scène mêmes. Il y confronte le lecteur ou spectateur avec son propre rapport à l'hétérogène, donc au langage. Ubu peut alors devenir symbole par rapport à la conception commune du Mal : *ignoble,* selon Jarry, mais sa démonstration en acte (s) fait en même temps participer à la jouissance solitaire de l'hétérogène dans une pratique signifiante.

Ici, je n'ai pu esquisser que la première étape de la carrière ubuesque : ses implications contextuelles et intertextuelles permettent, je crois, de mieux comprendre les vicissitudes de son existence sur le papier et sur les planches. Je voudrais cependant dire encore un mot sur sa configuration, la moins discutée, celle du *R.P. Ubu de la Cie de Jésus.* Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyala, fondateur de cette Compagnie de Jésus, avaient justi-

fié les splendeurs de l'art visuel par leur force d'intégration et de fixation de l'hétérogène. Eisenstein par exemple a été stupéfié, encore en 1940, par la justesse de cette pensée (19). Barthes voyait dans ce texte la base spirituelle de l'art baroque (20). Par le *théâtre emblématique,* ainsi que le montre *César-Antéchrist* (21), Jarry nous ramène à cet acte — image et parole — qui fonde l'inscription de l'hétérogène dans le symbolique et que Bataille reconnaissait dans l'Eucharistie catholique (22). Ce Mystère est non seulement un témoin de la force de l'art en concurrence avec la religion du Verbe, cette pièce est aussi la manifestation d'un baroque contemporain, qu'on saurait peut-être mieux caractériser aujourd'hui par le terme de *post-moderne.* L'hétérogène ne tend plus à être intégré dans un cadre métaphysique. Tout en gardant ses effets de jouissance, ici il parle à chaque être et s'adresse à son rapport au corps déterminé par les langages et les textes. Vous savez qu'Ubu aussi y joue son rôle avant de disparaître dans une ascension trinitaire avec deux de ses palotins, action qui fait la contre-partie ironique des gravures représentant la trinité christique. La vérité s'y fait jour dans l'espace *entre* l'image et le texte, elle est produit de leur dynamique.

Ceci dit, je voudrais terminer en contribuant, moi aussi, au débat sur l'origine du nom d'Ubu. Je voudrais alors proposer l'étymologie latine du nom : *ubiquitas.* Ubu est omniprésent et universel. Oui, Ubu est aussi catholique, en termes de pataphysique .

## NOTES

1 Cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris 1976.

2 Cf. Henri Béhar, *Jarry. Le monstre et la marionnette*, Larousse université, Paris 1973.

3 P.e. employé dans *Luogo + Bersaglio*, Rome 1979, cf. Helga Finter, "Vom Dialog zum Polylog" in : *Theater heute* 9, 1980, 23-25.

4 Cf. Henri Bordillon, "La lettre jarryque : De la biographie au texte" in : *Jarry. Colloque de Cérisy 1981*, Belfond, Paris 1895, 11-20.

5 Michael Riffaterre, "La trace de l'intertexte", in : *La Pensée* 215, 1980, 4-18. Pour l'analyse intertextuelle de Jarry cf. Charles Grivel, "Serien textueller Perzeption", in : W. Schmidt/W.-D. Stempel (éd.) *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Vienne, Wiener Slawistischer Almanach 11,1983, 53-83 ; Charles Grivel, "L'explosion mémoriale", in : Colloque de Cérisy op. cit., 259-287.

6 Grivel 1985.

7 Grivel 1983.

8 Cf. *Le Paris souterrain de Felix Nadar 1861 : Os et eaux*. Catalogue édité par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1982.

9 Cf. Dominique Laporte, *Histoire de la merde. Prologue*, Bourgois, Paris 1978.
Je dois à M. Paul Gayot cette précision concernant la biographie de Jarry qui pâtissait de cette nouvelle invention à l'époque du *Phalanstère* — à Corbeil en 1898 — quand il était molesté par les émanations olfactives de cette méthode d'engrais.

10 Cf. le Catalogue de Nadar, op. cit., intitulé : *Os et eaux*. cf. en outre à ce propos le premier chapitre de Philippe Muray, *Le 19e siècle à travers les âges*, coll. L'Infini, Gallimard, Paris 1984.

11 Cité dans le Catalogue Nadar, p. 42.

12 Cf. Francis Martens, "Diéthétique ou la cuisine de Dieu", in : *Communications* 26, Paris 1977, 16-45.

13 Déplacée aux problèmes des simples ordures, on voit cette bizarrerie resurgir dans les débats des écologistes d'aujourd'hui : les administrations des villes en tiennent d'ailleurs déjà compte dans certaines villes allemandes en obligeant les citoyens à faire le tri de leurs déchets, entre ceux pouvant servir de compost et ceux perdus à jamais pour le salut public.

14 Bourgois, Paris, 1974.

15 Cf. Muray, op. cit., 610 ff.

16 Pour Mises = Fechner cf. Sylvain-Christian David, "Pataphysique et psychanalyse" in : *Europe* 623-624, mars-avril 1981, 52-61.

17 Dr. Mises (= Georg Theodor Fechner) *Vergleichende Anatomie der Engel* (1825), in : *Kleine Schriften*, Leipzig, 1913.

18 Dans une émission sur Alfred Jarry avec Gérard Gromer, France Culture août 1984.

19 S.M. Eisenstein, "Rodin et Rilke", in : *Cinématisme*, ed. Complexe, Bruxelles 1980.

20 Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, coll. *Tel Quel*, Seuil Paris 1971.

21 Cf. Helga Finter, "Blasons de l'Hétérogène en acte(s) : Le théâtre emblématique de *César Antéchrist*", à paraître dans *Revue des Sciences Humaines*, Lille, numéro sur Jarry conçu par Charles Grivel.

22 Cf. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Gallimard Paris 1973.

H. F.

# II APPLICATION SIMPLE

Gérald ANTOINE

# 1896 : CO-NAISSANCE DE DEUX SOUVERAINS OBSCURS

Un mot d'abord pour dissiper, si besoin est, les brumes de mon titre : "co-naissance" fait bien entendu référence au jeu étymologique cher à Claudel, qui apparaît dans le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même,* composé à Fou-Tchéou en 1904.

Les "deux souverains obscurs" — trois fois obscurs en vérité : leur personnage se cache sous un masque ; tous deux hantent le monde des ténèbres ; ils n'ont pas fini d'éveiller l'appétit des glossateurs — ce sont *Ubu Roi* d'A. Jarry achevé d'imprimer le 11 Juin 1896, et l'Empereur de Chine, protagoniste du *Repos du septième jour* de P. Claudel composé de janvier à juin 1896 à Shanghaï et Fou-Tchéou.

Etrange idée, me direz-vous, que celle de rapprocher Jarry et Claudel — et plus encore à travers deux pièces que tout semble éloigner l'une de l'autre, hormis la date de leur production.

Eh bien, détrompez-vous. Je ne nie pas la part de la gageure. mais d'abord, c'est un signe que Jarry comme Claudel font tout pour provoquer leur public à des rapprochements paradoxaux. Et puis, vous l'allez voir, d'un auteur à l'autre comme d'une pièce à l'autre il y a de très instructifs rapports de co-naissance.

*

* *

*I. D'UN AUTEUR A L'AUTRE*

a) Quelques proximités circonstancielles : nés à cinq ans de distance (1868-1873), l'un et l'autre admirent entre tous Baudelaire, Verlaine et Rimbaud ; l'un et l'autre sont amis de Marcel Schwob, de Mirbeau, de Lugné-Poe. Rappelons-nous : Jarry dédie *Ubu Roi* à M. Schwob, lequel à convaincu Claudel de se mettre à traduire Eschyle.

O. Mirbeau perçoit tout autant le génie de Paul et de Camille Claudel (sur laquelle il écrira des pages d'une admirable justesse), et plonge dans les arcanes du *Père Ubu* mieux que personne.

Jarry enfin confie la mise en scène d'*Ubu Roi* à Lugné-Poe, de même que Claudel lui confiera, en 1912, celle de *l'Annonce,* la pièce qu'il chérit entre toutes.

A propos de Lugné-Poe, savez-vous qu'il compare, dans sa *Dernière Pirouette,* la voix si caractéristique de Claudel à celle de Jarry ? A quoi j'ajoute, pour mon compte, une autre ressemblance assez surprenante : celle de leurs écritures — j'entends de leurs graphismes.

b) Au delà de ces "contacts et circonstances", il y a les affinités profondes : Claudel (il ne faudrait pas l'oublier) réservait à la joie, au rire, au comique — souvent de la variété la plus grosse, la plus époustouflante — une part privilégiée.

Cette pente de sa nature et de son art était elle-même inséparable d'un goût irrépressible pour la satire, volontiers véhémente et dénigrante, de ceux qu'il n'aimait pas : les imbéciles ou ceux qu'il juge tels, spécialement ceux qui usurpent les prestiges du pouvoir ou du savoir — au premier rang desquels il met les professeurs.

Or... relisons le discours d'A. Jarry prononcé à la première représentation :

"Vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde."

Voilà qui nous conduit droit du parallèle entre les auteurs au parallèle entre les œuvres.

*II. D'UNE ŒUVRE A L'AUTRE.*

Vous m'épargnerez le soin de "raconter" *Ubu Roi.*

Juste un rappel de quelques épisodes :

— Meurtre de Venceslas, roi de Pologne, par les hommes du père Ubu.

— Fuite de la Reine et de son fils Bougrelas qui trouvent refuge dans une grotte où les âmes de leurs ancêtres puis "l'Ombre" leur apparaissent.

— Envoi des grands de la Cour et de la finance à la trappe.

— Attaque de l'armée du roi Ubu par le czar Alexis flanqué du capitaine Bordure.

— Scène de la crypte des anciens rois, sous la cathédrale de Varsovie : Mère Ubu s'apprête à dérober le trésor, mais une voix d'outre-tombe la fait fuir.

— Scène de l'Ours dans la caverne et trouille verte du Père Ubu devant les crocs de l'Ours.

— Fuite du Père et de la Mère Ubu vers les pays de l'Ouest.

La trame du *Repos du septième jour* risque de vous être moins familière. J'en retiens les principaux fils :

*Acte I.* Nous sommes en Chine.

— Le Premier Prince révèle à l'Empereur que les morts remontent des entrailles de la terre et viennent envahir le peuple des vivants.

— Le Nécromant conjure l'ancien Empereur de venir en aide aux vivants.

— L'ancien Empereur Hoang-Ti apparaît. Il révèle le mystère de l'Arche puis retourne aux enfers.

— L'empereur junior décide de descendre lui-même chez les morts. La Terre s'ouvre comme une trappe et l'engloutit.

*Acte II.* L'Empereur chez les morts.

Viennent à lui d'abord sa Mère ; puis le Démon qui lui révèle la cause du mal : le péché, et la nature de l'expiation : "le feu pénal" ; enfin l'Ange qui lui découvre le jeu de Satan, avide de supplanter Dieu — et lui indique le remède au Mal : que l'homme travaille pendant six jours et se donne à Dieu le septième.

*Acte III.* Dans le palais de l'Empereur.

Depuis son départ, "la mort a envahi le vif" ; les armées ont fui ; seule la capitale subsiste.

— L'Empereur, retour des enfers, reparaît, masqué, porteur de ses insignes et du bâton impérial, maintenant en forme de Croix. Derrière le masque il a le visage d'un lépreux frappé de cécité.

— Répondant à la prière du Prince héritier, il "profère le remède" dont il a reçu confidence au séjour des Morts.

Sur quoi, il prend congé, et cède le pouvoir à son fils.

— "L'Empereur nouveau, revêtu des vêtements pontificaux" et non pas

impériaux, appelle la bénédiction du Ciel sur la Terre et les Eaux.

Peu de communes mesures apparemment, entre ces deux souverains.

A coup sûr, le bon roi Protée, souverain de Naxos, que Claudel mettra au jour huit ans plus tard, eût été un bien meilleur partenaire du Père Ubu : aussi gonflé de suffisance et de sottise entre deux et même trois Hélènes, aussi poltron, farcesque et dérisoire que son aîné, il trouve le moyen de le dépasser par l'énormité des invraisemblances en tous genres. Mais en somme c'eût été trop facile, encore que cela mérite étude : ce sera pour une autre fois.

Du Roi Ubu à l'Empereur de Chine, ce qui s'impose au premier regard, ce sont les différences pour ne pas dire les incompatibilités.

— *Ubu Roi,* fruit d'une lente élaboration, est en 1896 mûr pour la scène — en tous cas pour celle de l'Oeuvre.

— *Le Repos,* lui, ne l'est pas et demeure "la plus injouable des pièces de Claudel" (P. Brunel) — même si deux troupes courageuses ont pu la porter à la scène, l'une en 1954 à Fulda, lors des journées catholiques, 46, l'autre en 1965 au Théâtre de l'Oeuvre avec Fernand Ledoux.

— *Ubu Roi* est une satire en forme de quasi-guignol, qui ne présente aucune difficulté de compréhension, du moins à un premier niveau de lecture.

—*Le Repos,* lui, ... n'est pas de tout repos, si j'ose dire ; il est chargé de significations ou d'allusions d'une nature mystique et religieuse, qu'on pourrait croire à l'opposé de Jarry. Et pourtant...

Il y a, au début du *Repos,* une glorification du rituel impérial chinois, entre l'Empereur, le Premier ministre, le Premier Prince, le Salutateur, le Nécromant — d'où le jeu parodique n'est pas exclu. Nous savons que Claudel était frappé par la vanité de cette pompe sénescente, contrastant avec le mouvement d'"un peuple plein de sève". Tiens, tiens : l'esprit de Jarry n'est pas loin ! Mais voici davantage : les deux pièces sont faites pour un double public, dont l'un doit avoir l'intelligence des symboles — ou des paraboles. Or, de ce point de vue, les signes de re-co-naissance ne manquent pas.

1 - Le port du masque chez Ubu, comme chez l'Empereur remontant du séjour des mort. Cf. Jarry, Discours à la première d'*Ubu* : "il a plu à quelques acteurs de se faire (...) impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir".

De même il faut lever le masque de l'Empereur pour découvrir le double secret de son être : le lépreux, chargé des péchés du monde — l'aveugle qui voit d'autant plus clair au dedans qu'il ne voit plus rien au dehors.

2 - Le port de l'immuable canne du Père Ubu, sans oublier certain bâton merdreux, comme celui de l'inévitable "bâton" impérial appelé à devenir le plus sacré des Signes chez le souverain du Céleste Empire.

3 - Le jeu de la trappe où sont enfournés tous les opposants au Père Ubu, tandis que, chez Claudel, c'est l'Empereur lui-même qu'elle absorbe.

4 - Je suis impressionné, à la relecture, par le retour insistant, dans *Ubu Roi,* du thème de l'antre obscur et plus ou moins souterrain :

— la grotte où apparaissent les âmes du roi et des ancêtre à l'acte 2 ;

— la fameuse trappe à l'acte 3 ;

— la crypte des anciens rois, sous la cathédrale de Varsovie, où retentit une voix de l'au-delà ;

— puis la caverne de l'ours à l'acte 4 ;

— les ténèbres opaques d'une autre caverne à l'acte 5.

Il y a là une atmosphère sépulcrale, une présence du Royaume des Ombres également obsédante dans l'une et l'autre pièces.

5 - L'épisode de la rébellion et de l'invasion.

Ici c'est l'armée du Czar qui chasse Ubu et libère le royaume de Pologne. Là c'est l'armée des Morts qui détruit celle des vivants et conduit l'Empereur à disparaître.

6 - Le plus curieux et le plus révélateur reste à signaler : s'il y a quelque chose de particulièrement désarmant et inattendu au sein d'*Ubu Roi* où tout est insolite et déconcertant, c'est bien la récitation, verset après verset, du *Pater* par le Père Ubu, tremblant de peur à la pointe de son rocher, devant l'ours que ses compagnons combattent.

Plus étrange encore, s'il se peut, la déclaration presque finale du Père Ubu :

"Je suis tout disposé à devenir un saint homme, je veux être évêque et voir mon nom sur le calendrier."

Récitation et vocation parodiques tant qu'on voudra, mais qui ont bel et bien pris place au haut bout du Père Ubu.

Or, comment nous est présenté — d'une manière tout aussi paradoxale — "l'Empereur nouveau" de Chine, à la fin du *Repos* ? — Il est "revêtu des vêtements pontificaux", à la semblance de Coeuvre qui, à la fin de *La Ville,* 2e version (1897), s'avancera "revêtu des insignes d'évêque et suivi du clergé".

Qu'est-ce à dire ? — Jarry et Claudel livrent au public, en 1896, deux remarquables exemplaires du Théâtre de l'Ambiguïté, l'un en forme de paro-

die hilare et de "haulte graisse", l'autre sous les espèces d'une parabole écartelée entre deux pôles symétriques.

Ceux-ci sont dramatiquement reconnus par l'Empereur considérant son sceptre devenu croix entre ses mains (p. 227) :

Cependant, sa face de lépreux et d'aveugle le font assez comprendre : pour l'heure et là où se joue la pièce, la part des ténèbres l'emporte sur celle des clartés. Tant et si bien que ce qu'écrivait, méchamment, Paul Reboux en 1911, à propos de *La Jeune fille Violaine,* pourrait se dire, avec beaucoup moins de malice, du *Repos* : "c'est... de *l'Ubu Roi* triste".

Récapitulons, en termes d'école : *Ubu Roi* comme *Le Repos* sont deux pièces qui sont à la fois, au sens plein, symbolistes et surréalistes — avec ce que cela implique, quant au fond, de lecture à double étage et de constante surprise. Pour ce qui est de la mise en forme, elle tend à la farce et au guignol chez Jarry, elle tend vers la parabole mystique chez Claudel. Mais, ne l'oublions point, Claudel prendra sa revanche et fera de *l'Ubu Roi* gai lorsque viendront les saisons de *Protée* et plus encore de *l'Ours et la Lune.*

*

* *

Souhaitez-vous un épilogue ? — Il y a peu, je trouvais dans le Catalogue Nouveau Drouot du 29 mars 85, sous le n° 56, agrémentée d'un beau cliché photographique, la mention suivante :

"Alfred Jarry. Ms. autogr. signé de *L'Objet aimé,* destiné au "Théâtre mirlitonesque".

Voici le premier couplet, à deux voix, de cette "Pastorale":

*Ensemble*

| | |
|---|---|
| L'objet aimé s'éloignant | M. Vieuxbois |
| *Dans le taillis* | *Dans le taillis* |
| *Oyez, oyons* | *Oyez, oyons* |
| *Le gazouillis* | *Le gazillon* |
| *De l'oisillon* | *De l'oisouillis* |

Or, devinez ce qu'on peut lire dans la plus chinoise des œuvres en prose de Claudel, j'ai nommé *Sous le signe du dragon* (O.C. IV, 145-149). L'auteur évoque la tenue des militaires au temps des Taotaïs :

"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 lus, le matin même, dans la *Revue Blan-*

*che* : le gazouillis de l'oisillon, le gazillon de l'oisouillis...'').

Souffrez, chers amis, que j'arrête là mon bafouillis un peu brouillon, mon cafouillis un peu couillon, mon... Mais non, coupez : je viens de vous jurer que je n'irais pas plus loin.

G. A.

Huguette LAURENTI

# VALERY ET JARRY OU "LES MALEDICTIONS D'UNIVERS"

Rapprocher d'Alfred Jarry le très officiel écrivain que fut Paul Valéry pourrait passer pour un paradoxe, si le nom de Jarry ne revenait à plusieurs reprises dans les *Cahiers* de Valéry, et si ses œuvres n'avaient figuré, dédicacées et en bonne place, dans la bibliothèque de l'auteur de M. Teste. Au demeurant, ce rapprochement ne peut surprendre les lecteurs de *L'Etoile Absinthe,* puisqu'il a déjà été bien amorcé dans le numéro 13-14 par Dominique Sineux, qui par ailleurs a consacré à ce sujet un travail de recherche, le premier à ma connaissance.

Ce qui nous manque le plus, sur les relations de Jarry et de Valéry, ce sont les documents. La correspondance paraît se réduire — du moins pour ce qui en était resté — à un bref billet, perdu aujourd'hui, semble-t-il. L'invitation à la première d'*Ubu Roi* a figuré en bonne place dans plusieurs expositions (dont celle qui vient d'être présentée à Montpellier), et l'on sait que Valéry y assista, ainsi qu'à la reprise par le Théâtre des Pantins en janvier 1898, et à *Ubu sur la Butte* au Théâtre des 4-Z'Arts en novembre 1901. Qu'il n'y ait que ces témoignages d'une relation suivie entre Valéry et Jarry est déjà d'un intérêt suffisant. Car le théâtre fut très certainement l'un des points importants de leur rapprochement. Mais il y en aurait bien d'autres, — ne serait-ce que leur âge ; deux ans de différence, c'est peu, et c'est durant la même période — 1893-1894 — que l'un et l'autre entrent dans la vie litté-

raire parisienne, sous l'égide de Mallarmé le Père.

L'"accidentel", sans doute, fit la rencontre — et la jeunesse de Valéry, provincial devenu parisien, est toute faite de la richesse de ces rencontres, de ces amis aux fortes personnalités qui maintiennent le lien entre ses tendances monacales et le "monde". Un monde d'une fin (ou d'un début) de siècle, où deux esprits épris d'absolu, à la réflexion critique acérée, pouvaient rêver différemment d'une relation au corps difficile ou provocante, rabelaisienne ou sublimée. Certaines affinités de goût, peut-être, devaient aussi jouer : la bicyclette, que l'un et l'autre pratiquèrent avec délice, ou le théâtre de marionnettes. Affinités intellectuelles également, dont beaucoup sont communes à tous les jeunes gens qui gravitaient autour de Mallarmé, mais dont certaines leur sont propres : un refus des pièges langagiers de la philosophie, une fascination de l'imaginaire pour les structures que propose la science moderne, le goût de l'absolu et de la singularité. Et cette étrange propension à assimiler un Moi particulier à l'être-symbole par lui conçu : Teste et Ubu, figures antithétiques du "monstre", sont, l'un et l'autre, dérision de l'individu "commun". Dans une lettre à Gide (6 juillet 1899, *Corr. G.V.*, p. 347) Valéry cite un aphorisme des plus banals de Bordure. En novembre de la même année, faisant le point sur sa situation et sur sa relation avec les autres, il note, entre autres opinions qu'on a de lui : "J'ai l'estime de M. Ubu." (Notons le "M(onsieur)" !) (p. 366). Ironie et satisfaction mêlées... Nous savons que "l'estime" était réciproque, et que Jarry, dans une dédicace, taxait Valéry de "docteur en pataphysique".

J'ajoute un point qui me paraît important. M. Sineux m'a aimablement signalé une édition de *Guignol,* où une introduction faisait allusion aux relations de Valéry et de Jarry. Il s'agit effectivement de la très belle édition parue "Chez l'Artiste" en 1948, avec des gouaches de Pierre Guastalla d'après les dessins mêmes de Jarry. Les "Prolégomènes en guise de préface", de Jean Saltas, donnent des indications sur l'intérêt que Valéry porta à l'œuvre de Jarry jusqu'à la fin de sa vie. Je cite cette page, qui contient des éléments très suggestifs :

> *(...) Ce fut Paul Valéry qui m'encouragea à réunir les* Minutes de Sable Mémorial *et* César-Antéchrit *et à les faire publier par les éditions Fasquelle en 1932. Je l'avais rencontré au "Mercure de France" dans le bureau de Léautaud. Après m'avoir félicité de la fidélité de mon amitié pour Alfred Jarry, il se mit à me réciter de mémoire plusieurs strophes du poème "Régularité de la Châsse", et s'attarda sur*

*l'émouvant rythme ternaire de ces vers :*

*C'est le bal de l'abîme où l'amour est sans fin ;*

*Et la danse vous noie en sa houleuse alcôve...*

*Je rencontrai Valéry pour la dernière fois à l'exposition Verlaine de la Bibliothèque Doucet. Douze ans avaient passé, mais je ne me doutais pas qu'il fût si près de sa fin. Nous parlâmes encore de Jarry et je lui demandai s'il accepterait d'écrire une préface pour la publication éventuelle d'une anthologie de son œuvre. Il y consentit avec joie et conclut en disant : "Je lui dois cela !" La mort l'empêcha de réaliser ce projet. (...)*

Douze ans avaient passé : cela fait 1944 : c'est l'époque où Valéry, exténué moralement et physiquement, cherche en vain à construire le quatrième acte de *Lust* et le troisième du *Solitaire.* Et ceci me conforte dans l'idée que j'ai toujours eue — mais sans plus m'expliquer cette résurgence — d'un coup de chapeau adressé à Jarry dans un certain nombre des brouillons de ce final du *Solitaire.* Ceux en particulier où les deux extrêmes (l'Ange et le Diable) s'affrontent en un duel qui les annule tous deux, le Solitaire leur déclarant : "Vous ne voyez pas que vous êtes le même ?", — ou encore ce projet de finale où le Solitaire, demeuré seul sur la scène, devient, sous les yeux des spectateurs, d'abord Monsieur Teste, puis l'auteur lui-même, qui prend son chapeau et s'en va. Ceci me paraît être, à la fin du spectacle, l'exact symétrique de la célèbre conférence par laquelle Jarry avait ouvert la représentation d'*Ubu Roi.* C'est dans ces brouillons, encore vierges de toute autocensure, qu'il faudrait chercher le Valéry pataphysicien...

Nous avons déjà dépassé le domaine de l'anecdote. Pour aller plus loin, ce sont les textes qu'il faut interroger.

*

* *

LE THEATRE

Au théâtre d'abord, et sous l'égide de Guignol. Valéry a toujours proclamé haut et fort son goût pour les marionnettes, qu'il a pratiquées dès son plus jeune âge. C'est même à peu près le seul souvenir marquant que pouvaient évoquer ceux qui avaient été ses compagnons de jeu et qu'avait éblouis cette vivacité d'improvisation chez un enfant habituellement timide et discret. Ses propres enfants gardent des souvenirs semblables. Ce n'est donc pas la simple appartenance au clan symboliste et mallarméen qui l'a conduit à applaudir *Ubu Roi.* Et l'on sait que plus tard, définissant ce qu'il

appelle "mes théâtres", il nomme "Guignol" et "Temple" les deux formes antithétiques par lesquelles son imagination concrétise la magie de l'univers scénique.

Sur le théâtre de son époque, son point de vue est semblable à celui de Jarry : même contestation du réalisme, (qu'il laisse au cinéma), même désir de dépouiller la scène de toute imitation du réel, d'affirmer le théâtre en tant que théâtre, aussi bien en ce qui concerne le décor que le jeu des acteurs.

> *Quant au Guignol, je vois une salle, une scène, un décor aussi manifestement* théâtraux *que possible : tout s'y sent en carton, en plâtre déguisé, en or fictif, et il y a quelque chose de touchant, de cynique et de délicieusement poétique dans ce système qui avoue son impuissance ou son renoncement au vrai, en même temps que la certitude que l'illusion se produira, grâce au désir qu'elle se produise, qui est* Œuvre, *Pléiade, ici dans tous, acteur, auteur, public [...].* (I, p. 1816).

Image d'un Guignol élevé à la généralisation ("Je dis *Guignol* par simplification", précise Valéry entre parenthèses), à la définition de toute une forme de théâtre créatrice, "sur les planches vraiment planches et merveilleusement élastiques", de "la chaleur et la spontanéité de l'instant même", et qui sait conserver toujours "quelques-uns des charmes du "devenir". (*Ibid.*).

Jarry ne désavouerait pas, je crois, cette définition, et les nombreuses notes des *Cahiers* valéryens ainsi que les brouillons des projets théâtraux et leur "théorétique" y ajoutent des réflexions plus techniques, sur le masque, l'éclairage, le personnage promu au rang de "type" et dépouillé de la traditionnelle "pyschologie", sur la présence vivante du corps, le rôle premier du mime, la distribution des voix, idées fort proches de celles qu'expriment les considéraions "De l'Inutilité du théâtre au théâtre", les "Réponses à un questionnaire sur l'Art dramatique" ou les "Questions de théâtre". Et si, dans ses créations dramatiques, Valéry pencha d'abord pour la forme "liturgique" — celle du "Temple" —, pour concevoir ensuite, bien plus tard, avec tous les possibles de "son" Faust, une infinité de structures où le Guignol pouvait reprendre sa place (le sujet étant censé être repris au théâtre de marionnettes), jamais il ne se départit de cette conception première, par laquelle se rejoignent le "Temple" et le "Guignol" : l'autonomie vivante d'un théâtre capable de s'élever, par des moyens spécifiquement théâtraux, à la plus grande généralisation. C'est bien ce que ne cesse d'affirmer Jarry, lorsqu'il éprouve le besoin de défendre Ubu contre l'incompréhension de

la "foule" allègrement vilipendée. Ici encore se retrouvent les extrêmes : lorsque Valéry célèbrera, dans *Histoire d'Amphion,* le retour à la Fable qui élève au rang de symbole un héros exemplaire, et déshumanise l'action dans un décor assez vague et chargé de valeur métaphorique pour que le spectateur le reconstruise à son gré en son propre imaginaire, il fera, dans un autre registre, la même opération que Jarry, qui recourt à la Fable, lui aussi, pour faire comprendre au lecteur la charge symbolique de son héros.

> *J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices ; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble (...).*
>
> *(Oeuvres complètes,* p. 416).

Ou qui déclare que "Nulle Part" "est partout", et prône un théâtre "qui anime des masques impersonnels" et qui "n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être". C'est ce que Valéry appelle la reconstruction de la vie par "synthèse", lui qui, pour sa part, ne cessa de répéter — et de façon parfois tragique — son désir de porter à la scène ce qui n'avait encore jamais été montré.

Point de vue symboliste, sans doute, que ce mépris pour la foule si bien affiché, mais procédant chez l'un et l'autre d'une sorte de réaction épidermique. D'ailleurs, les références de Jarry — "Shakespeare, Michel-Ange ou Léonard de Vinci" — pourraient aussi bien être celles de Valéry (qui s'intéresse alors plus que lui à Léonard ?). Symboliste, oui, dans la mesure où il s'agit d'ériger l'Art en absolu, forcément incompréhensible au plus grand nombre. Mais non, soulignons-le, en pure virtualité, comme c'était le penchant de bien des symbolistes, à commencer par Mallarmé. Jarry, qui a connu très jeune le baptême des planches, et Valéry qui en rêve et ne cesse de ressasser des projets dont il fait part à ses amis (c'est dans ces années-là qu'il tente de convaincre Debussy de créer avec lui un premier "mélodrame") pensent à l'efficacité. Les premières notes théoriques sur le théâtre, dans les *Cahiers,* visent à l'analyse d'une *pratique,* établissent clairement le schéma de la relation fondamentale scène/salle, entre des personnages entre eux construisant une action et le spectateur qui la reçoit par les sens pour la reconstruire dans son imaginaire. Conditions difficiles pour les créateurs du spectacle, et pour le public qui ne peut être qu'élitaire. Mais qui est aussi, lui-

même, *condition* du spectacle. Comme Jarry le dit si bien :

> *L'élite participe à la création d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir de Dieu et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair.*" (*Œ.C.* p. 412).

Mais il est un point par lequel Jarry exerça sur Valéry un grand prestige : c'est cette forme moderne de comique qu'il avait eu l'audace de créer. C'est précisément à propos du rire que vient dans les *Cahiers* le nom de Jarry. Le rire, ce "vomissement du cerveau" (*C.* V, 31), cette "convulsion grossière" qui, au début de *Mon Faust*, s'auto-engendre bizarrement dans la personne de Lust ("ce n'est pas mal, en tant que convulsion grossière", finit par remarquer Faust, agacé...) (*O* II, p. 279). Dans l'analyse valéryenne, le rire est, comme les larmes, mais à l'opposé de celles-ci, décharge instinctive d'énergie "spasmodique" trahissant dans l'être un désordre qui le réduit à l'impossibilité de penser. Il y a chez Valéry une approche scatologique du rire qui pourrait être jarryque, mais qui traduit une franche répulsion.

Or, Valéry s'attarde à ce problème, et son analyse, au départ assez bergsonienne, dépasse rapidement celle du philosophe. Car la forme de comique qui l'intéresse, qu'il juge la seule efficace et susceptible de transcender la "bêtise" sur laquelle elle se fonde, c'est le "grotesque" (reprend-il le mot à Jarry ?), sorte de comique absolu, qui affirme "l'impossibilité de ce qui est constaté" (*C.* VIII, 712), et agit pourtant comme un révèlateur expressif de certaines incompatibilités de l'homme avec les "choses-que-l'on-voit".

> *Ceci est et n'est pas. On s'identifie jusqu'à un point où toute réalité est* contre *l'identification qui cesse brusquement et dont l'énergie se fait décharge spasmodiquement par le diaphragme.*
>
> (*C.* VIII, 712)

Ce rire-là n'est pas si loin de la "terreur" ou de la "dépression" que provoque le spectacle tragique. C'est bien ce qu'entend Jarry lorsqu'il déclare à propos d'*Ubu Roi*, dans "Questions de théâtre" :

> *Vraiment il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts. Avant que nous eussions Gémier, Lugné-Poe savait le rôle et voulait le répéter* en tragique.
>
> (*O. C.* p. 416)

Valéry notera en 1901 : "Le rire finit hors de la gaîté". (*C.* II, 314). C'était lui rendre ses lettres de noblesse perdues avec le réalisme et l'élever à l'Art, transcender sa nature "humaine" pour l'élever au niveau de "la nature non-humaine de la pensée" (IX, 470), comme en témoigne cette réflexion un peu étrange de 1913 :

> *Pouquoi les choses sales sont comiques ?*
> *J'applique mon théorème : Rire = refus de penser, impossibilité. Cette impossibilité comprend comme effets : horreur, larmes, rire, etc.*
> *Et se rattache peut-être de sorte toute générale à la nature* non-humaine *de la pensée —, cette étrange chose dans l'homme qui ignore tout de l'homme —, n'aurait pas deviné la mort et n'y comprend rien — et qui est obligée d'apprendre mot par mot tout ce qui est (quand elle ne préfère pas inventer et faire ce qui n'est pas), d'épeler le réel. (...).*
>
> *(C.V, 10)*

Les diables qui dans *Mon Faust* forment le cortège de Méphisto sont sans doute la seule expression réalisée d'un comique valéryen grinçant et parodique, apanage de personnages aux masques "hideux" et aux poses grotesques, représentatifs de l'instinct et de l'animalité. Le Solitaire reprendra cela dans une autre dimension.

*
* *

## *LE MONSTRE, L'IDENTIFICATION*

Avec lui reparaît dans l'imagination valéryenne une autre figure chère aussi à Jarry : le monstre. Familier, certes, à l'imagerie symboliste, le monstre prend chez eux une existence autonome, d'autant plus forte qu'un effet d'assimilation narcissique va lui donner un pouvoir nouveau.

On connaît la galerie de monstres qui peuplent l'univers jarryque, ceux de L'*Ymagier*, ceux que rencontre dans son périple le Docteur Faustroll. Au premier rang, bien entendu, le Père Ubu, comme en fait foi la définition que nous en avons lue tout à l'heure. — Monsieur Teste aussi, est qualifié de "monstre" par son narrateur ("Hippogriffe", "Chimère de la mythologie intellectuelle" (*Œ.* II, p. 14), "*Idée Monstre*" jetée dans le réel pour le temps d'une soirée (p. 13), il est ressenti comme tel par son épouse : "Il

est dur comme un ange", écrit-elle, mais elle avoue que son confesseur le définit "un monstre d'isolement et de connaissance singulière", un "Hippogriffe" — encore ! —, un "Centaure" (pp. 33-34). Et le *Log Book de M. Teste* — qui est aussi celui de Valéry — affiche ce décollage du réel qui ferme l'être sur lui-même et le maintient à la limite des "raréfactions extrêmes", des "vides inconnus", "comme si (...) les pressions et les charges monstrueuses avaient été ses ressources naturelles" (p. 44). Tel est le rêve hors nature du "riche d'esprit", dont la tête "était comme le sanctuaire et le lupanar des possibilités". Déjà pointe l'univers raréfié du Solitaire, systématiquement coupé de l'univers des hommes, et dont les divagations ne sont pas si loin de celles de César-Antéchrit. Teste et Ubu, antithèse l'un de l'autre, sont cependant contemporains, et figurent également la créature imaginaire par laquelle s'affirme l'orgueil ( au sens valéryen et positif du terme) d'un esprit avide d'un pouvoir qu'il transcende en elle. Pouvoir de l'instinct et de la "bêtise" (autre mot valéryen) pour Ubu, pouvoir de l'intellect pour Teste, — qui renaîtra en monstre plus parfait encore, parce que doué du pouvoir temporel, dans le personnage de Tibère, demeuré en projet.

Rencontrant Tibère dans un Tacite acheté par hasard, Valéry rêve de "l'honorer d'une tragédie. C'était la *Raison* couronnée (...) Voyez-vous, simplement, la Prévision et la Prudence au pouvoir et la considération froide et profonde de la valeur des humains mise en possession de la hache ?" (*C.* VIII, 22). Ubu est-il autre chose que ce système-là porté jusqu'à l'absurde ? C'est pourquoi, peut-être, dans l'une des premières notes, la tragédie était dite "comédie", avec ce "mot final" : "Pourquoi je suis un monstre ? Mais mon cher — parce que je réfléchis" (II, 352). Entre Teste et Ubu, ces deux fictions antithétiques, Tibère, échappé d'une page d'histoire, est placé dans le réel des hommes, alliant la brutalité de l'un et l'intelligence de l'autre :

> *C'est une tête réaliste où le voir devient vouloir et où le vouloir est posé par le pouvoir sans pertes, sans peur, sans colère, sans effort, sans ombres".* (III, 10)

On regrette que Valéry l'ait abandonné en si bon chemin.

*
* *

Toute une thématique sous-jacente fait ainsi de Valéry et de Jarry plus que des contemporains : des esprits nourris aux mêmes sources, mais aussi hantés des mêmes problèmes. Je ne peux que jeter un aperçu sur certains qui me semblent particulièrement intéressants.

Il faut sans doute intégrer dans les préoccupations de l'époque — découvertes scientifiques bouleversant les conceptions établies de l'univers, nouvelles démarches de la réflexion chez les penseurs — les orientations qui séduisent en même temps ces deux dillettantes (mais je voudrais donner à ce terme un sens noble) de la science et de la philosophie. J'entends par là que tous deux, et chacun selon son tempérament — l'un dans la quête méthodique, l'autre dans la plus grande fantaisie — fonctionnent de façon marginale et complémentaire par rapport à un savoir dont leur esprit est avide et qui leur fournit les éléments d'un imaginaire scientifique nouveau. A cela il faut ajouter un double mouvement à l'égard du langage : méfiance et utilisation paroxystique. L'héritage commun de Mallarmé est peut-être là : dans cette conscience du dynamisme "poétique" d'un langage dont on a cerné les limites pour en mieux exorciser et utiliser à des fins nouvelles le pouvoir. C'est, après tout, la démarche valéryenne à l'égard de tout ce qui est entrave au pouvoir de l'esprit.

Tous deux avaient conscience que la pensée passe par le langage, et qu'elle n'existe qu'en tant qu'acte. Les principes de la pataphysique tels que les énonce le docteur Faustroll renvoient toute philosophie à une "affaire de forme" (Valéry *dixit*, dans *L'Idée fixe*, *Œ.* II, p. 274) et les divagations sur le présent, le passé, le futur, sur lesquelles Jarry fonde sa conception d'une machine à explorer le temps, ne sont qu'une anticipation — poussée à l'absurde — de celles auxquelles se livrera Valéry pour tenter de définir sa notion d'"Implexe" *(Ibid.* p. 235-236).

Il ne s'agit pas de simples rapprochements ; une connivence est vraiment sensible parfois, dans certains textes, comme ceux sur le temps dont a déjà traité M. Sineux. Parus à trois mois de distance, dans le même *Mercure de France,* durant la même année 1899, à propos du même ouvrage, le roman de Wells dont la traduction venait de paraître dans la même revue, le "Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps" de Jarry et l'article sur le temps où Valéry met au point pour la première fois des idées éparses tout au long des ses *Cahiers,* se font évidem-

ment écho. Les références affichées par Jarry — Newton, Faraday, Lord Kelvin, Carnot — sont sensiblement les mêmes que celles du Valéry des *Cahiers ;* et de même qu'au dernier chapître des *Gestes et opinions du docteur Faustroll,* où était démontré avec force formules mathématiques que "Dieu est le point tangent de Zéro et de l'infini" (*OE. C.* p. 731-734), la méthode jarryque n'est pas si différente non plus, dans sa forme, de celle du Valéry des *Cahiers.* Mais ici l'habillement mathématique se complète d'une imagination prétendument "pratique", par l'invention d'une véritable "machine" qui tient de la bicyclette (bien sûr !) et de l'aéroplane — on songe aux films de Méliès — et met en œuvre un matériel supposé technique dans sa forme et son fonctionnement.

Valéry pouvait y trouver l'utilisation de modèles qui le passionnaient en tant que figures ou systèmes de la dynamique : tores, gyrostats, electro-aimants et accumulateurs, dont on voit tant de croquis dans les *Cahiers.* Mais le même imaginaire nourrit chez lui une spéculation toute abstraite, qui peut parfois, dans les notes, s'avérer à chaud aussi "délirante" que les constructions absurdes de Jarry (il en plaisante lui-même dans *L'Idée fixe*). Il rejoint d'ailleurs, dans la conclusion de son article, la notion de "symbole", ce "raccourci inconcevable de la durée des opérations de l'esprit" (*Œ.* II, 1456), où il voit "un peu une machine à explorer le temps".

Il est bien d'autres textes que l'on pourrait citer en écho, d'autres figures communes. Les polyèdres fameux d'Ubu sont aussi figures excitantes pour l'esprit valéryen, liées à la thématique poético-scientifique des cristaux. Il en est de même pour la sphère, figure jarryque essentielle. Remarquons dans la partie III de *Guignol,* intitulée *L'Art et la Science,* que le début du monologue d'Ubu pourrait presque être signé de Valéry :

> *La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre semblable à lui. (...).*
>
> (*Œ.C.* p. 188)

La suite est une petite merveille de destabilisation grinçante des prémisses, qui rejoindrait plutôt les imprécations négatrices du Solitaire.

On pourrait citer encore les variations pataphysiciennes sur "Etre et Vivre", où sont posés tous les grands problèmes ressassés par Valéry : la triple relation de l'Action, de la Pensée et du Verbe, celle de l'Etre et du Non-Etre, du continu et du discontinu, sapant le principe de contradiction, et la notion de possible. (*Œ. C.*, p. 341 sqq.). Je n'ai pas le temps, et je

le regrette, de m'attarder sur un véritable clin d'œil de Jarry à Valéry : le chapître XXV des *Gestes et Opinions du docteur Faustroll,* qui ouvre le Livre IV dont le titre est *Céphalorgie :* tout un programme, pour un texte qui débute par la dédicace à celui qui, à seize ans, écrivait ce vers extraordinaire :

*Et je jouis sans fin de mon propre cerveau...*

*(Solitude, OE.* I, p. 1588)

Le thème même du chapitre en question "De la marée terrestre et de l'évêque marin Mensonger" fait de toute évidence allusion à l'enthousiame professé par Valéry pour la terminologie métaphorique des théories de Laplace sur les flux, et la séduction particulière qu'exerçait sur lui le mot "syzygie" (voir lettre à Gide d'août 1893, *Corr. G./V.*, p. 186). Mais l'allusion me paraît probable aussi à ce voyage au long cours de l'esprit que Valéry — qui se qualifiait lui-même de "vieux marin" (allusion jarryque ?) — avait entrepris avec ses premiers cahiers, dont les noms sont évocateurs d'une vocation marine manquée : "Journal de Bord", "Log-Book", "Livre de Loch", "Docks", "Tabulae". Il y aura plus tard la résurgence de "Rhumbs". Le chapitre de Jarry pourrait bien être l'amicale évocation parodique de cette navigation "terrestre" d'un explorateur "mensonger" qui n'a jamais quitté le port qu'en imagination.

Dans "Etre et Vivre" encore, une allusion à Vaillant amène des considérations sur l'Anarchie. — Anarchiste, Ubu (c'est Jarry qui le dit), par le refus de toute norme et l'excès destructeur systématique de l'action ; anarchiste aussi Jarry lui-même, qui mime cette action négatrice par la médiation d'un personnage dont il endosse le masque. Mais anarchistes *purs* dans l'Etre et non dans le Vivre. De même Valéry élabore dès cette époque les premiers "éléments d'an-archie pure" qu'il consignera plus tard dans un carnet, récemment publié par les soins de son fils.

*"Anarchiste, écrit-il, c'est l'observateur qui voit ce qu'il voit et non ce qu'il est d'usage que l'on voie. Il raisonne là-dessus".* (p. 19)

Rien n'a grâce devant lui : ni Dieu, ni le pouvoir quel qu'il soit ("Tout pouvoir est méprisable"), ni les lois manipulées par les "gens de loi" et qui relèvent de la méprisable "fiducia" du langage. "Un griffonnage est un monstre sans sommeil. Un griffon ! Monde fantastique du droit." (p. 31). Valéry s'y connaît, qui a fait son droit, et y voit "toute une poésie et une mythologie étrange. L'Hypothèque. Le contrat Léonin ! Le De Cujus. L'Emphytéose". (*Ibid.*). Pas de grâce non plus pour les grandes notions idéalistes de "révolution" ou de "liberté", ramenées à une vue réaliste qui

affirme l'individu contre la foule, en des formules qui rappellent celles de Jarry :

> *Toutes les fois que l'on tient une pluralité d'hommes pour autre chose qu'un animal assez inférieur, on commet une erreur rapidement démontrée.*
>
> *C'est pourquoi qui veut faire œuvre de grand style ne doit songer qu'aux individus — ou bien délibérement dompter l'animal polycéphale.*
>
> *(Ibid,* p. 81)

Nous voilà revenus au "monstre" et à une étrange attitude d'anarchie spirituelle dont le Solitaire fera la synthèse.

Cet homme-loup, que l'on voit d'abord étendu sur la roche nue, et dont les premiers hurlement sont un "Ha...ha..." redoublé, deviendra ensuite plus éloquent que Bosse-de-Nage. Il ne cessera de nier l'esprit, lui qui est parvenu au terme d'un voyage dans le pur intellect. A la fois "SEUL" et "LEGION", dans un univers mystérieux et oppressant d'êtres abstraits qu'il proclame, tout invisibles, réunis "en parfaites harmoniques" — "ILS sont UN et UN et UN, et ainsi et ainsi, qui ne s'additionnent pas" — il a franchi les marges de cet "univers" de compromis, de temps et de mort où se débat encore Faust, son double humain. Les "malédictions d'univers" (qui donnent à la pièce son sous-titre) marquent son entrée en scène, et termineront d'ailleurs, tragiquement, son entretien avec Faust :

> *Nuit admirable, abîme d'heures, tu n'es rien...*
> *J'insulte l'ombre et ses horloges...*
> *Bête comme la foule, ô nuit...*
> *Nuit, nombres, sac de grains, semences vaines !*
> *Avec tes siècles et tes lampes... tu n'est rien... Rien, rien, rien.*
> *(...)*
> *Le firmament chante ce que l'on veut...*
> *A l'un parle de Dieu*
> *A l'autre oppose un froid silence.*
> *La panique devant zéro... le rien fait peur... Ho... Ho...*
> *(...)*
> *Mon petit œil s'offre cet univers,*
> *Un œil suffit à la gloire infinie...*
> *Je le ferme et deviens la force qui vous nie... Ho... Ho...*

*Nuit admirable, effroi des sages, Mère vierge*
*De phrases nobles et de tables des grands nombres,*
*O rotation de rotations de rotations,*
*Qui nous inflige le supplice*
*De tes mornes répétitions,*
*Nuit admirable, abîme d'heures, tu n'es rien !*
*Rien, rien, rien, rien !*

*(OE.* II, p. 382-83)

Aux antipodes l'un de l'autre, le Père Ubu et Edmond Teste parcourent chacun leur "cycle", insensibles témoins de la médiocrité commune. La marionnette et celui qui a "tué la marionnette" nous renvoient également l'image de nos besoins les plus vulgaires et de notre appétit d'absolu, toutes ces "figures" du MOI, et tournent en dérision notre seul et vain moyen de communiquer, le langage, créateur de toute "fiducia" et des redoutables "profondeurs" métaphysiciennes. En même temps, l'imaginaire secrète les figures les plus absolues. L'abstraction joue, chez Jarry, sur une réduction du concret au symbole héraldique, chez Valéry sur une représentation idéale du concept. La sécheresse métaphorique de l'un, l'extériorisation shakespearienne ou rabelaisienne de l'autre sont formes équivalentes d'une anxiété camouflée en système esthétique, d'une magnification de l'esprit au point suprême de sa tragique et consciente autodévoration. Que l'un et l'autre se soient, de façon plus ou moins théâtrale, identifiés à leurs propres monstres, me paraît assez significatif. Je me plais à imaginer entre eux une complicité.

H.L.

Lanie GOODMAN

# MEMOIRES D'UN PATAMNÉSIQUE

*Heureux le sage qui, sur la colline où il habite, se plaît à entendre le son des cymbales ; seul dans son lit, en s'éveillant, il demeure en repos, et jure que jamais il ne révèlera au vulgaire le motif de sa joie !*

Ainsi chanta le vieil énergumène, seigneur de l'île sonnante, lors de sa rencontre avec le Docteur Faustroll. Comment ne pas trouver une ressemblance avec le "bon maître d'Arcueil", Erik Satie, qui s'isola du grand monde parisien pour trouver son bonheur à écrire des œuvres miniature... ? Car ces "peccadiles importunes", ces "rudes saloperies", comme il les appelait, vont bien au-delà de simples plaisanteries ; certes, si Satie nous provoque par un langage humoristique et un dépouillement de sons, c'est pour mieux nous guider vers une autre écoute, une écoute qui navigue dans le paradoxe.

Par ailleurs, avec sa barbiche blanche, et son prénom "autoscandinavisé", Satie se crée un personnage bien Faustrollien.

Comme l'étonnant Docteur Faustroll, né à l'âge de soixante-trois ans, Satie (qui se décrit "chauve de naissance"), renaîtra à 56 ans. Après des années de silence, étant devenu légendaire, il reparaît sur la scène parisienne. Il met au défi les lois physiques ; à la place d'un crible flottant, Satie se déplace à pied, faisant chaque nuit le parcours de Montmartre à sa maison d'Ar-

cueil — "un miracle qui ne s'explique que si les anges le portaient", dit Cocteau (1). Mais malgré son succès, Satie se méfie des louanges des jeunes compositeurs de l'époque, préservant toujours son côté diablotin. Il refuse de sacraliser l'art, y compris le sien : "Il n'y a pas d'école Satie. Le Satisme ne saurait exister, "déclara-t-il. (2).

Bien que notre propos ici ne soit pas de chercher des analogies interminables entre Alfred Jarry et Erik Satie, il n'en reste pas moins qu'il existe certains faits biographies communs qui méritent d'être signalés. (3).

Tout d'abord, ils viennent tous les deux s'installer à Paris pendant leur adolescence : Satie arrive de Honfleur à l'âge de douze ans, Jarry débarque de Rennes dans sa dix-septième année. Manifestement, le service militaire ne leur réussit point — Jarry se fait reformer de "l'armedre" en avalant de l'acide, tandis que Satie s'expose délibrément au vent glacé et contracte une sévère bonchite. Une fois de retour à Paris, ils habitent des logements minuscules ; Satie baptise son "placard" à Montmartre "Notre Abbatiale" anticipant de quelques années "Notre Grande Chasublerie" de la rue Cassette. En outre, tous deux se font connaître par leurs excentricités vestimentaires. Mais si Jarry opte pour les couleurs vives, des cpaes et des chemisiers de femmes, Satie, avec son melon, son pince-nez, sa barbe taillée en pointe, et son parapluie, se distingue par une façade de respectabilité excessive. Est-ce un déguisement ubuesque ? Jean Wiener compare son "look" bourgeois à "un professeur de physique au lycée de Troyes" (4).

Il est bien connu que Satie ne jetait jamais rien. Au moment de sa mort, lorsqu'on entre pour la première fois dans sa chambre à Arcueil, on y découvre sept costumes identiques en velours gris, jamais portés ; une trentaine de faux cols et de mouchoirs bine repassés ; une centaine de parapluies encore restés dans leur emballage. Il y avait également un des deux pianos transformé en boîte aux lettres (avec du courrier non-décacheté), et 4.000 petits dessins en manuscrit gothique, de la même taille qu'un timbre poste. Si nous citons ces détails, c'est pour souligner le caractère obsessionnel de Satie qui rappelle la façon singulière dont Jarry adopte certains tics de comportement.

Quant aux affaires de cœur, bien que cela reste au niveau de la simple anecdote, ni l'un ni l'autre ne semblent à l'aise avec les femmes. Après une brève liaison avec Suzanne Valadon, Satie se retire : "Je suis un homme que les femmes ne comprennent pas", confie-t-il à son beau-frère (5). A une occasion, voulant décourager une femme qui s'intéressait trop à lui, Satie avertit la police ; à son arrivée, cette dame trouve un garde posté à

l'entrée de l'appartement de Satie, qui lui explique que Monsieur ne souhaite pas être molesté... D'après les témoignages, une des rares femme qui gagna son admiration est une Ecossaise qui, lors d'une soirée, arriva à absorber autant d'alcool que lui. A ce propos il faut remarquer que cet abus de l'alcool, bien qu'il ne soit pas réservé uniquement aux cas de Satie et Jarry, suggère une grande timidité chez l'un et l'autre, qui, avec l'arrosage, se transforme en bouffonnerie florissante.

Toutefois, la multiplicité de l'œuvre de Satie est certainement l'aspect le plus remarquable puisqu'elle comprend aussi bien une production littéraire que musicale et graphique. Réunis en 1977 par Ornella Volta, les écrits du compositeur témoignent d'une volonté d'épurer le langage, de détourner les clichés, de secouer toute traditions inutile ; quelle que soit son origine — musicale, sociale, ou linguistique. Ses écrits se divisent en approximativement quatre catégories : il existe un Satie *critique*, auteur de nombreux articles et conférences sur ses contemporains ; nous découvrons également Satie, *moraliste ludique,* auteur de fragments biographiques, causeries et aphorismes ; de plus, Satie *dramaturge* créa deux œuvres théâtrales — USPUD, un "ballet chrétien" parodie injouable ; et *Le Piège de Méduse,* drame qui annonce l'esprit dadaïste ; finalement, dans son rôle le plus célèbre, Satie *conteur* annote ses partitions avec une narration qui réinjecte dans l'interprétation le concept de solutions imaginaires.

Dans ses essais, Satie se montre assez virulent dès qu'il s'agit de ses grandes bêtes noires — Monsieur le Critique, ainsi que l'institution musicale qui se prête à la complaisance.

> *Le Critique dit 'musical' est une sécrétion putride de l'Art auquel il prétend appartenir.* (6).

Ailleurs, Satie constate :

> *Physiquement le critique est d'aspect grave, c'est un type dans le genre contrebasson. Il est lui-même un centre, un centre de gravité. S'il rit, il ne rit que d'un œil, soit du bon, soit du mauvais. (...) C'est un homme sérieux, sérieux comme un Bouddha, un Bouddha noir, évidemment." (7)*

En effet, ce boudin noir, bel exemple d'un pion, serait, selon Jarry une "fière andouille". Toujours est-il que cette technique de dérision se différencie de *l'humour* tout cru. Comme le précise François Caradec dans son étude sur Jarry :

*Le procédé des humoristes consiste à provoquer un léger décalage du réel : la Pataphysique n'entretient donc aucun rapport avec l'humour. (...) En ne s'attachant qu'à des exceptions là où la Science procède par généralités, la Pataphysique inverse la logique scientifiquement.*(8)

Or, au-delà des enchaînements métonymiques qui détraquent le mécanisme des clichés, l'écriture de Satie perturbe l'ordre à un tout autre niveau.

Dans "l'Eloge des Critiques" (dont je viens de citer un extrait), les critiques sont scrutés et disséqués comme une espèce curieuse :

*Le cerveau d'un critique est un magasin, un grand magasin. On y trouve de tout : orthopédie, sciences, literie, arts, couvertures de voyage, grand choix de mobiliers, papiers à lettres français et étrangers, articles pour fumeurs, ganterie, parapluies, lainage, chapeaux, sports, cannes, optique, parfumerie, etc. Le critique sait tout, voit tout, dit tout, entend tout, touche à tout, remue tout, mange de tout, confond tout, et n'en pense pas moins... Quel homme !"* (9).

Non seulement Satie inverse les valeurs, en attribuant des qualités humaines aux animaux et vice versa, mais il base ses observations "scientifiques" et abstraites sur des critères bien banals et concrets. Sous couvert d'une précision méticuleuse, cet étalage d'objets ne fait qu'accentuer l'extrême BETISE (dans le sens flaubertien) de son sujet, qui, comme le scientifique, prétend être à la fois objectif et doué d'une vaste connaissance. De même, si dans son écrit, "ce que je suis", Satie se définit en tant que "phonométrographe" qui scrute les sons, comme au laboratoire, c'est qu'il prend à la lettre la notion d'ANALYSE musicale. Mais il va encore plus loin — or, il se trompe exprès de tablier blanc, choisissant les meilleurs morceaux pour les peser sur la balance du boucher. De cette façon, l'Esthétique et la Marchandise sont constamment mises en équation :

*Simple question : Que préférez-vous la Musique ou la Charcuterie ? C'est une question, semble-t-il, qui devrait se poser au moment des hors-d'œuvres."* (10)

Le jeu de mot sur "hors-d'œuvre" n'est guère fortuit — bien que les critiques soient visés, cette évocation des ignobles saucisses relève d'un autre sujet de plainte : Satie réagit parallèlement avec violence contre "la gidouille" wagnerienne, qui, à son avis, absorbait de façon effrayante la musique française. D'ailleurs, c'est pour cette raison qu'il rompt son association avec

Joseph Péladan et les Rose-Croix, et par la suite, conseille à son ami Debussy de composer une musique, "Sans choucroute, si possible". "Il faudrait", lui dit-il, "que l'orchestre ne grimace pas quand un personnage entre en scène. Regardez. Est-ce que les arbres et le décor grimacent ? Il faut faire un décor musical (...)" (11).

Cette moquerie du caractère excessif, voire kitsch, de la mode wagnerienne se manifeste dès les premières œuvres de Satie. En décembre 1892, en collaboration avec son ami Contamine de Latour, Satie présente le livret de son ballet USPUD au directeur de l'Opéra, qu'il menace ensuite d'un duel lorsque son drame est rejeté. Bien qu'Uspud soit le seul "personnage" dans ce drame, il est entouré d'une foule d'esprits, ou ce que l'auteur appelle "des spiritualités".

Pour illustrer l'ordre religieux des saints et saintes satistes, voici un extrait des indications scéniques, qui décrivent un défilé céleste :

> ... *Saint cléophème crache ses dents dans sa main ; sainte micanar les yeux dans un plateau ; le bienheureux marcomir, les jambes calcinées ; saint induciomare, le corps percé de flèches ; saint chassebaigre, confesseur, en robe violette ; saint lumore avec un glaive ; saint gebu avec des tenailles rougies ; sainte glunde avec une roue ; saint krenou avec un mouton ; saint japuis, le front ouvert et des colombes s'en échappent ; saint umbeuse filant la laine ; le bien heureux melou l'estropié ; saint vequin l'écorché ; saint purine la déchaussée ; saint plan moine précheur, sainte lenu avec une hache, leurs voix appellent uspud au martyre.*" (12)

Si cette énumération rappelle d'autres illustres saints — ceux de l'Almanach du père Ubu, il paraît d'autant plus évident que ce drame, USPUD, réalisé quatre ans avant *Ubu Roi,* anticipe les affabulations jarryques. En outre, USPUD témoigne non seulement d'une raillerie du sublime, faisant allusion à la fois à Wagner et à *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, mais aussi, d'un parti pris anti-esthétique. En effet la musique d'USPUD n'a aucun rapport avec la frénésie surréelle sur scène ; au contraire, elle s'écoule très lentement, elle frôle l'ennui, elle se déshumanise en opposition aux chevauchées du lyrisme dramatique classique.

De même, dans ses écrits sur le théâtre, Jarry déplore la dramaturgie classique — il faudrait cacher cette âme qui "est un tic" que nous ne saurions voir. Or, dans la conception jarryque d'un nouveau héros universel et éternel, il faut qu'il soit animé par ses accessoires, son masque, sa voix, ses ges-

tes, son décor.

Il est primordial que le décor soit "fait par celui qui ne sait pas peindre" (dans le sens académique du terme), et que soit rejetée toute vraisemblance pour laisser au spectateur sa liberté d'imaginer.

Nous retrouvons une grande partie de ces considérations exprimées implicitement dans l'œuvre de Satie. En 1899, période de la composition des miniatures comme *Jack in the Box,* pantomine, et *Geneviève de Brabant,* petit mélodrame pour marionnettes, la musique de Satie se caractérise par un mélange de simplicité et de cruauté enfantine, un goût prononcé pour le guignol et les spectacles médiévaux.

Alors que dans le cas de Jarry, on parle d'un décor de scène dépouillé, il s'agit ici d'inventer un "décor musical" — un décor qui puisse être intériorisé par l'auditeur — fait par "celui qui ne sait pas composer". D'après son collaborateur, Contamine de Latour, le système harmonique chez Satie n'était point une méthode recherchée, mais plutôt une approche originale de la part d'un analphabète.

> *Il était dans la situation d'un homme qui ne connaîtrait que 13 lettres de l'alphabet et déciderait de créer une littérature nouvelle avec ses seuls moyens, plutôt que d'avouer sa pauvreté (13).*

Et si je peux me permettre de répondre à cela avec une citation de Paul Klee, souvent citée par George Perec lorsqu'il parlait du clinamen : "Le génie, c'est l'erreur dans le système".

Peu importe si à l'âge de 40 ans, Satie rentre à la Schola Cantorum pour bien apprendre les règles de l'harmonie qu'il prétendait ignorer auparavant. Toutefois, sa technique de composition n'évolue guère ; il refuse d'être mis en boîte comme une poire. Comme le remarque Anne Rey dans son étude sur Satie, la méthode de composition est souvent basée sur des formules prédéterminées, notées d'abord dans ses cahiers. Ce procédé est souvent "fondé sur les renversements de l'accord parfait et leurs altérations : enchaînements chromatiques ou diatoniques d'accords de sixte ou de quarte et sixte, indépendamment de toute considération tonale et sans crainte des fausses relations" (14). Si l'on rapproche ce système de renversement et de permutation musicale avec le style dit "littéraire" de Satie, on constate qu'un pareil mécanisme y est en jeu.

Parmi ses écrits, il existe une centaine d'aphorismes, qui ont été rassemblés sous le titre "Raisonnements d'un têtu", et dont l'humour a souvent

été comparé à celui de son contemporain et compatriote de Honfleur, Alphonse Allais. Ici, comme ailleurs, Satie établit des fausses relations de continuité sémantique, en employant des antithèses, pléonasmes, et associations homonymiques. Quelques exemples : "Il est si pâle qu'on le prend pour un palier." "La mer est pleine d'eau : c'est à n'y rien comprendre." "Fumez, mon ami : sans cela, un autre fumera à votre place." (15).

Lorsqu'il s'agit de la narration de ses propres compositions, le Satie moraliste se transforme en conteur parodique, trouvant d'autres moyens pour détourner les styles pompeux et démodés. Par exemple, en tête de la partition, "Trois Valses distinguées du précieux dégoûté", Satie cite des extraits des *Caractères* de la Bruyère, et enchaîne avec d'autres textes personnels, quasiment surréalistes. Dans la troisième valse, intitulée "Ses Jambes", il guide l'interprète avec les propos suivants :

> *Il en est fier. Elles ne dansent que des danses de choix. Ce sont de belles jambes plates. Le soir, elles sont vêtues de noir. Il veut les porter sous son bras. (Rebondissez sommairement). Elles glissent toutes mélancoliques. Les voici indignées, très en colère. (Ne toussez pas). Souvent, il les embrasse et les met à son cou.*

C'est dans les "Trois Véritables Préludes Flasques pour un chien" que Satie truffe ses morceaux d'un faux latin, qui d'ailleurs, fait songer au Pater Noster du Père Ubu. On y rencontre des indications telles que "corpulentus", "nocturnus", "coeremoniosus" — peut-être, comme le suggère Daniel Templier (16), une légère moquerie de certains préludes de Debussy, un peu trop mièvres pour son goût.

Toujours est-il que s'il fallait trouver une définition de ce qui est précisément moderne chez Satie, peut-être ne serait-ce que sa volonté de *faire du neuf avec du vieux*. Sa fascination pour le médiéval est évidente non seulement par son association avec les Rose-Croix, sa reprise des modes grégoriens, mais aussi au niveau de sa production graphique. On n'a qu'à feuilleter les dessins édités avec ses écrits pour voir à quel point le moyen âge et le moderne se superposent en formes de châteaux miniatures et de machines volantes aérodynamiques. Quant à Jarry, inutile de vous rappeler les nombreux emprunts aux archaïsmes et aux codes héraldiques.

Une petite parenthèse : il est drôle que parmi ces nombreux dessins de Satie, il s'y trouve un médaillon de 4 cm de long par 4 de large, qui dépeint la tête d'un bonhomme assez ridicule, encadré par la légende "République

de Pologne", 1883. Car, comme chacun sait, la Pologne ne figurait nulle part sur les cartes à cette époque, comme l'avaient bien remarqué des lycéens de Rennes.

Certes, comme Jarry, nous imaginons que Satie prend un plaisir certain à choquer et à amuser son public en tant qu'écrivain/conférencier et narrateur de ses partitions, mais peut-on trouver cet élément provocateur dans une *écriture musicale ?*

Une des caractéristiques essentielles de ses œuvres musicales est de constamment divertir l'attention de l'auditeur, en faisant des modulations inattendues, et surtout, en introduisant subrepticement des mélodies populaires en tant que citations. Ceci peut varier des classiques favoris, comme *la Marche Funèbre* de Chopin dans les *Embryons Désséchés,* jusqu'aux chansons enfantines, comme *Cadet Rousselle* dans *Relâche.* Mais faut-il croire que son choix de clichés soit gratuit ? Je ne pense pas, puisqu'il n'y a jamais eu une note de trop chez Satie. Ou alors, il est fort possible que Satie souhaitait tout simplement atteindre le grand public.

Ce qui semble certain, c'est que son concept de musique d'ameublement opère un détournement de l'écoute traditionnelle qui va au-delà de la drôlerie. Si l'on ne connaissait que les slogans — "Exigez la musique d'ameublement" ; "Ne vous endormez pas sans entendre un morceau de musique d'ameublement, ou vous dormirez mal" — on pourrait peut-être s'en méfier.

En revanche, lors d'une conversation avec Fernand Léger, Satie va au fond de sa pensée :

> *Il y a tout de même à réaliser une musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait des bruits ambiants, qui en tiendrait compte. Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux, des fourchettes, sans le dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesants parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait en même temps les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion.* (17)

En regard de l'avènement de la musique d'ambiance dans tous les lieux publics, ces remarques révèlent certainement le côté visionnaire de Satie. Mais, par rapport aux systèmes jarryques, je voudrais suggérer que le principe de la musique d'ameublement propose une écoute pataphysique du monde, puisqu'elle doit s'imposer là où elle n'a rien à faire, et peut s'appliquer à tout et surtout à rien. D'un côté, elle distend *la perspective* de l'audi-

teur, si bien que tout bruit peut être perçu comme de la musique, de même qu'une montre peut se transformer en ligne droite si on la regarde de profil. De cette façon, la musique d'ameublement, par ses cellules répétitives, s'offre comme une machine à explorer le son, et à découvrir une autre dimension spatiale.

En outre, ce partis-pris de *ne vouloir rien exprimer,* impliqué dans la musique d'ameublement, peut entraîner éventuellement un décervelage de l'auditeur, mais pas dans le mauvais sens du terme.

Ne confondons pas les idées satistes avec les abus de la Muzak dans les bureaux et jusque dans les abattoirs. Comme le souligne John Cage dans son livre, *Silence,* par l'ennui, Satie nous apprend à nous désintéresser de la Musique, et à accepter un son comme un son. Cette mécanique circulaire, soit autour d'un accord, soit sur un glissement de sens musical ou linguistique, nous renvoie à la logique en spirale et aux distorsions temporelles du Docteur Faustroll.

Satie était-il "un musicien médiéval doux et égaré dans ce siècle", comme le prétend Debussy, ou plutôt un emmerdeur de premier ordre ?

Peut-être les deux. Comme Satie nous l'explique lui-même :
"Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux."

## NOTES

1. Cité dans Rollo Myers, *Erik Satie,* Dover Publications, Inc. New York, 1968, p. 48.
2. Anne Rey, *Erik Satie,* Editions du Seuil, 1974, p. 133.
3. Cf. Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'Avant-garde,* trad. Jean Borzic, Flammarion, Paris, 1974.
4. Rey, p. 7.
5. Myers, p. 126.
6. Erik Satie, *Ecrits,* ed. Ornella Volta, Editions Champ Libre, 1981.
7. Ibid., pp. 77-78.
8. François Caradec, *A la Recherche d'Alfred Jarry,* Seghers, coll. "Insolites", 1974, p. 94.
9. Satie, p. 78.
10. Ibid., p. 24.
11. Rey, p. 157.
12. Cf. Appendices dans Myers, pp. 133-34.
13. Rey, p. 44.
14. Ibid., p. 45.
15. Satie, cf. "Raisonnements d'un Têtu", pp. 157-177.
16. Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie,* coll. "Les Introuvables", Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1975.
17. Cité dans l'admirable étude sur Satie de Marc Bredel, *Erik Satie*, Editions Mazarine, Paris, 1982, p. 165.

L. G.

Michel ARRIVÉ

# LACAN LECTEUR DE JARRY, JARRY LECTEUR DE LACAN

Notre colloque porte un nom : Jarry et Compagnie. J'ai proposé d'y prononcer une communication intitulée, je le rappelle, "Lacan lecteur de Jarry, Jarry lecteur de Lacan". Les organisateurs ont bien voulu accepter ce projet de communication. Ainsi, pour eux comme pour moi, Lacan fait partie de la Compagnie de Jarry. En quels sens, je le dis, à tout hasard, au pluriel, faut-il entendre cette relation d'appartenance à la même Compagnie ? C'est la question qu'il convient, d'emblée, de poser, quitte, naturellement, à surseoir quelque temps — au moins le temps de cette communication et de la discussion qui la suivra — à lui donner une réponse, ou une ébauche de réponse.

Compagnie, à coup sûr, n'implique pas ici contemporanéité, à la différence de ce qui s'observe pour les autres communications. Et pourtant, Jarry et Lacan ont été contemporains, au sens le plus strictement chronologique du terme : Jarry n'avait que 27 ans au moment où Lacan fut précipité en cette vallée de larmes. Il faut, ici, oser la lapallissade : seule l'extrême brièveté du passage de Jarry en ce monde a réduit à six années la plage de contemporanéité avec Lacan dont il a bénéficié. Et je n'hésite pas à poursuivre dans la lapallissade : d'une façon générale, la brièveté de la vie de Jarry entraîne une erreur de perspective qui nous porte à le voir plus éloigné de nous qu'il n'est réellement. Faut-il rappeler que ses contemporains, voire

ses aînés, — Gide, Valéry, Claudel, Colette — lui ont survécu au long d'une bonne quarantaine, voire cinquantaine d'années ? Faut-il rappeler que les derniers témoins de sa vie sont encore de ce monde, ou viennent tout juste de le quitter — je pense à Mme Gabrielle Fort-Vallette, disparue en novembre 1984 ? Inversement, la longévité de Lacan nous fait oublier qu'il est né avec le siècle qui s'achève, et qu'il a commencé à publier dès 1926, époque où de nombreux textes de Jarry étaient encore occultés, parfois pour de longues années.

On pourrait donc, je crois, corriger quelques peu la chronologie biographique brute, et tenir compte en outre des dates de manifestation des textes. C'est en effet du côté des relations textuelles qu'il faudra chercher la réponse à la question que nous nous posons. Inévitablement dans les deux directions inverses : de Lacan à Jarry, de Jarry à Lacan. Est-il même nécessaire de préciser que ces relations sont, entre les deux cas, de forme différente ? Si on peut dire, littéralement, que Lacan a lu Jarry, ce n'est que par figure qu'on peut dire que Jarry a lu Lacan : il faudra essayer de préciser la forme de cette figure. On verra sans doute que la façon dont Lacan, littéralement, lit Jarry, permet de repérer la façon dont Jarry, figurément, lit Lacan.

C'est par le littéral que je vais commencer : Lacan lecteur de Jarry. *L'Index des noms cités* dans l'édition originale des *Ecrits* (Seuil, 1966) fait apparaître par deux fois le nom de Jarry. Pour fixer comparativement les idées, Breton apparaît également deux fois, comme Claudel, Crevel, Eluard et Valéry. Mallarmé est cité trois fois, Raymond Roussel une fois. Brisset, Lautréamont et Rimbaud sont absents.

Il faut citer et étudier ces deux occurrences du nom de Jarry. La première apparaît dans un texte de 1958, "Direction de la cure" :

> *Pouvoir sentir son analyste apparut dans un travail (par* travail, *Lacan désigne ici une analyse en cours, M.A.) une réalisaion à prendre à la lettre, pour y marquer l'heureuse issue du transfert.*
>
> *On peut apercevoir ici une sorte d'humour involontaire qui est ce qui fait le prix de cet exemple. Il eût comblé Jarry. Ce n'est en somme que la suite à quoi l'on peut s'attendre de prendre au réel le développement de la situation analytique : "et il est vrai qu'à part la gustation, l'olfactif est la seule dimension qui permette de réduire à zéro (nil)* la distance, cette fois dans le réel" (*Ecrits,* 1966, p. 609-610).

Ce qu'on voit rôder dans ce texte, ce n'est rien d'autre qu'un problème très ancien, mais à chaque instant renouvelé : le problème de la lettre ; de la lettre à laquelle on prend les mots ; le problème du sens littéral, c'est-à-dire de cette notion à la fois paradoxale et fascinante du sens de la lettre. Et finalement, pour prendre les choses littéralement, le problème du pied de la lettre, et de la lettre avec laquelle on prend son pied : car, Lacan le rappelle opportunément, c'est en prenant les mots au pied de la lettre qu'on prend son pied avec la lettre : d'où l'allusion explicite à l'"humour involontaire" qui marque l'exemple étudié. Il faut, je crois, essayer de suivre pas à pas — j'aillais dire lettre à lettre — le discours de Lacan.

Il commence, si j'ose dire, par un implicite : l'expression *Je ne peux pas le sentir, mon analyste.* C'est ce que la plus ancienne tradition rhétorique appelle une expression figurée : utilisée exclusivement sous la forme négative, elle efface le sens "littéral" (on disait autrefois de façon en gros équivalente, "matériel", "corporel", "somatique"), et, précisément, ici, le sens olfactif du verbe *sentir.* Elle prend, du coup, le sens "figuré" (on disait autrefois "spirituel") de l'aversion, et se lit donc comme : *j'ai pour mon analyste la plus vive aversion* (je m'appuie, tout naïvement, sur l'article *sentir* du Robert). Avoir pour son analyste la plus vive aversion, cela se produit, dit-on, même s'il s'inonde de la plus coûteuse des eaux de toilette. Et puis, voyez les merveilles de l'analyse, le transfert trouve une "heureuse issue". La phrase ci-devant négative devient positive. Simultanément elle perd son sens figuré, et du coup retrouve la lettre perdue. La lettre, c'est-à-dire ici le corps : l'analysant constate qu'il peut sentir — à la lettre, au pied de la lettre : olfactivement — son analyste. En somme, si bizarre que ça puisse paraître, il ne l'a plus dans le nez. Ainsi est pris "au réel" le développement de la situation analytique.

Indépendamment de son aspect évidemment ludique, il faut souligner l'enracinement très précisément freudien de cette description de Lacan. On sait en effet que Freud, en de nombreux points, utilise l'opposition du littéral et du figuré pour rendre compte de divers processus inconscients. Je ne prendrai qu'un exemple : celui de la *symbolisation (Symbolbildung,* littéralement "formation du symbole") dans la genèse des symptômes hystériques. Le problème est posé à différentes reprises dans les *Etudes sur l'hystérie,* ouvrage publié en 1895 : Anne Clancier (1985) remarque à ce sujet que, chronologiquement, c'est l'un des rares ouvrages de Freud dont Jarry a pu — disons, prudemment, aurait pu — prendre connaissance.

Dans le vaste inventaire des cas étudiés par Freud dans ces *Etudes,* je retiendrai celui de Frau Cecilie. Parmi les nombreux symptômes dont elle est affectée, Frau Cecilie souffre notamment d'une douleur "térébrante" au front. L'origine de ce symptôme s'enracine dans le fait que, inconsciemment (1), elle a, dans son enfance, pris "au pied de la lettre" le signifiant qu'elle a utilisé pour désigner le regard sévèrement désapprabateur que lui a jeté un jour sa grand-mère, à l'occasion de ne sais quelle enfantine vétille : *un regard perçant.* Pour reprendre l'expression vigoureuse mais fondamentalement juste d'E. Roudinesco, "le signifiant, elle le prend dans la gueule" (1977, p. 178). On voit que l'hystérie fonctionne ici, *mutatis mutandis,* comme le transfert : du figuré au littéral.

Je m'aperçois, à observer quelque mimiques perplexes et interrogatives, que certains d'entre vous commencent à se demander où diable est Jarry dans tout cela. J'ose le dire : il est tout près. C'est cette proximité même qui justifie pleinement, à mes yeux, l'appréciation de Lacan : "cet exemple eût comblé Jarry". Quoiqu'il soit toujours imprudent de faire parler les Mânes de Jarry, (comme d'ailleurs toutes autres Mânes), je crois aussi qu'il eût effectivement été comblé. Car le problème du sens littéral et de sa distance — à combler, précisément — avec le (ou les) sens figuré(s) est au cœur des préoccupations à la fois littéraires et, indissolublement, littérales de Jarry. J'en ai, autrefois, donné plusieurs exemples dans les *Langages de Jarry* (1972). Je ne retiendrai ici que le plus pertinent d'entre eux : celui qui affecte le sens du mot *littérature* dans ses relations avec la *lettre.* Il faut rappeler ici le texte capital — à tous les sens, littéral et figuré(s), du mot : il s'agit du chameau passant par le chas de l'aiguille, dans la parabole biblique :

> *Dans des antiquités vénérables, il paraît qu'un chameau traversait cette minuscule chose de métal (il s'agit évidemment de l'aiguille, M.A.) — avec difficulté d'ailleurs, la tradition, en sa bonne foi, ne nous l'a point dissimulé. Nous prions de s'abstenir les correspondants charitables qui désireraient nous informer de la "vraie" signification, architecturale et géographique, de l'aiguille. Nous nous en tenons, et avec raison, à la lettre de l'histoire, car il n'y a que la lettre qui soit littérature.*
>
> *(Chandelle verte,* p. 229)

On voir la cohérence de l'attitude de Jarry : si la littérature, conformément à la lettre de son étymologie, est exclusivement constituée par la let-

tre, le seul sens littérairement pertinent est le sens littéral. Des pans importants de l'œuvre de Jarry — dans la *Chandelle verte* et dans bien d'autres textes, notamment dans *La Dragonne* — reposent sur cet effort apparemment étrange : décaper tout ce que la "figure" — c'est-à-dire l'"esprit" — a déposé sur la lettre — c'est-à-dire sur le "corps" des mots et des discours. Grivel parle (1985) de la *démétaphorisation* à l'œuvre dans le texte de Jarry. On sait que le titre du premier chapitre de *l'Amour absolu* inverse le texte de la genèse : "Que la lumière soit !" se trouve transformé en "Que la ténèbre soit !". C'est ici un autre texte sacré qui est soumis au même traitement. A la proposition de l'Apôtre : "la lettre tue et l'esprit vivifie", Jarry substitue — implicitement, il faut l'avouer — un aphorisme de forme : "l'esprit tue et la lettre vivifie". En ce point, il serait bient tentant de retourner à Lacan, et de se demander, tant à propos de la lettre qu'à propos du signifiant, si la formule jarryque ne s'appliquerait pas à certains aspects de son appareil théorique.

Il est temps de passer au second texte de Lacan. Il va de nouveau, inévitablement, y être question de la lettre. Mais de la lettre, cette fois, au sens le plus matériel du mot : la lettre comme caractère d'imprimerie, Garamond ou Didot, qui laisse comme une marque sa trace sur le blanc de la page. On a sans doute compris qu'il s'agit de *la* lettre : celle qui s'insère dans le mot inaugural d'*Ubu roi,* le second R du mot Merd-R-e. Le texte, toutefois, est moins transparent que celui que nous venons de commenter, et exige sans doute quelques mots d'introduction.

On le trouve dans la "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache", qui date également de 1958, et qui fut prononcée au même colloque de Royaumont (*Ecrits,* 1966, p. 647-684). Lacan examine le problème fondamental des relations entre le sujet et le signifiant, spécifiquement sous l'aspect de la structure du *ça.* Il donne d'abord un exemple qui, de son aveu même se caractérise par son "abstraction" : il s'agit du nombre prélevé au hasard dans le sac du loto. Lacan se réfère ici au chapitre — il le dit peu connu — de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* où Freud débroussaille le tissu des relations qui se trament entre un nombre choisi au hasard et les motivations inconscientes de son choix. Le postulat est que

> *C'est dans une duplicité fondatrice du signifiant que le sujet trouve d'abord le ruisseau couvert où il court avant d'en sourdre (p. 660).*

Mais Lacan se lasse bientôt de l'abstraction du nombre choisi au hasard :

il poursuit en ces termes, que je vous conjure de suivre aussi littéralement que possible :

> *Mais si l'on nous permet de recourir à l'opposé à l'animation chaleureuse du* Witz, *nous l'illustrerons en sa plus grande opacité du génie qui guida Jarry en la trouvaille de la condensation d'un simple phonème supplémentaire dans l'interjection illustre : merdre. Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur joculatoire, allant au sublime, de la place qu'elle occupe dans l'épopée d'Ubu : celle du Mot d'avant le commencement.*
>
> *Où ne monterait-on pas avec deux lettres, quand l'orthographe : MEIRDRE, nous livrerait par voie de gématrie tout ce que de promesse jamais l'homme entendra en son histoire, et que MAIRDRE est l'anagramme du verbe où se fonde l'admirable ?*
>
> *Qu'on ne voie dans cette incartade au sérieux de notre propos que notre souci de rappeler que c'est au* fool, *ô Shakespeare, tant dans la vie que dans les lettres, qu'a été réservé le destin de garder disponible à travers les siècles la place de la vérité que Freud devait porter à la lumière.* (p. 660-661)

Je l'ai annoncé : le texte ne s'offre pas d'emblée à une lecture immédiate. On y aura repéré jeux de mots (par exemple la paronymie *jaculation / joculatoire*) et figures (par exemple le bel oxymoron compliqué de jeu étymologique : *nous l'illustrerons en sa plus grande opacité*). Je vais d'abord me (et nous) débarrasser de ce qui s'écarte de la lettre du mot ubuesque : les deux formes hyperjarryques MEIRDRE et MAIRDRE alléguées, ludiquement (?), par Lacan. Pour MAIRDRE, la difficulté ne surgit pas d'emblée : MAIRDRE est l'anagramme, au sens traditionnel, et non saussurien, du mot, du verbe ADMIRER, sur quoi effectivement se fonde l'admirable. Le problème est de savoir si le mot ainsi anagrammatisé — *admirer* — porte sur son propre support anagrammatisant : auquel cas il faudrait penser que la MAIRDRE est la seule chose à admirer. Restons-en à nos perplexités.

Pour MEIRDRE, les choses sont plus compliquées. Lacan fait allusion à la gématrie, science, dans la kabbale, des relations entre les lettres et les nombres. Mais il passe sous silence la règle de correspondance entre lettres et nombres qui fournirait la clef de sa lecture de MEIRDRE. A l'aide de *La Science des Nombres,* le célèbre ouvrage posthume de Papus (2), j'ai

essayé les deux clefs traditionnelles. Selon la première, MEIRDRE vaut 77 ; selon la seconde, il vaut 464. Mais savez-vous ce qu'est l'addition théosophique ? Elle consiste à additionner entre eux les chiffres constitutifs d'un nombre complexe. On s'aperçoit alors que 77 et 464 sont égaux : 7 + 7 = 14 ; 4 + 6 + 4 = 14. Continuons le processus jusqu'à son terme : 1 + 4 = 5. Quelle est la valeur de ce nombre 5 ?. Les 5 lettres de l'étymon de MEIRDRE, à savoir le bon vieux *merde ?* Ou encore le nombre caractéristique des démons, selon l'interprétation de la kabbale donnée par Martinez de Pasqually (Papus, p. 79-80) ? Arrêtons ces spéculations : il faudrait savoir dans quel sens Lacan les menait. Et je m'aperçois encore que certains se demandent où est passé Jarry. Qu'ils se rassurent : une fois de plus, il est tout près de Lacan, même — dirai-je surtout ? — dans ces calculs aberrants (?). Car la gématrie est aussi l'objet des préoccupations de Jarry. Dans "L'Acte Prologal" de *César-Antéchrist,* la fleur de lys, perchée sur la croix, cite Saint-Jean :

> *C'est ici la sagesse : que celui qui a de l'intelligence compte le nombre de la Bête ; car c'est un nombre d'homme, et ce nombre est six cent soixante-six (Pléiade, p. 280).*

Comment est obtenu ce nombre de 666 ? Précisément par "voie de gématrie", avec pour support le nom grec de Néron, Neron Kaisar, préalablement transcrit, sans les voyelles, en caractère hébraïques, soit NRWN QSR. Qu'on songe maintenant au fait que César n'est autre que le double d'Ubu. On constate alors que le calcul gématrique porte chez Jarry sur le personnage, chez Lacan sur le mot — nommément le mot MERDRE — qui est érigé à la fonction de signifiant du personnage : on ne saurait imaginer rencontre aussi précise.

Il est temps de revenir à la forme canonique dans sa déviance : le Merdre inaugural et redondant d'*Ubu roi.* Lacan le caractérise de plusieurs façons ; j'énumère, sans m'en tenir à l'ordre d'apparition des éléments successifs ou enchevêtrés de la description :

— *merdre* est une jaculation joculatoire : c'est, à l'aide d'un jeu de mots, marquer à la fois le statut linguistique du mot — il fonctionne effectivement ici comme interjection — et son fonctionnement ludique : *merdre* peut en effet être lu comme un jeu de mots, un Witz. Witz surdéterminé : il y a la joie des enfants qui coupent et cousent dans l'étoffe des mots avec la même jubilation que dans le tissu concret d'une poupée de chiffons ou d'une

marionnette ; il y a aussi plus souterrainement, la condensation — Lacan utilise évidemment le mot condenser au sens freudien, mais non sans le mettre en rapport, selon la problématique bien connue, avec la métaphore : c'est rappeler le réseau de relations métaphoriques qui se constitue dans le texte entre la *merdre, la phynance,* et la *physique.*

Déjà caractérisé comme Witz, *merdre* se trouve en outre décrit — de façon non contradictoire — par les trois termes *lapsus, fantaisie, poème :* cette triple qualification me paraît rendre compte d'une façon pleinement pertinente de l'effet produit sur le lecteur ou l'auditeur. A condition, naturellement, de ne pas oublier — et Lacan le rappelle explicitement — que *merdre* est, simultanément, une "trivialité", que son étymon est la "jaculation la plus vulgaire" de la langue. Mélange au plus haut point explosif que cette combinaison, et qui rend bien compte de la force de scandale que conserve encore aujourd'hui la profération du mot.

— Reste le plus énigmatique, et, on le divine, le plus important : cette place spécifique de "Mot d'avant le commencement" qui se trouve affectée à l'interjection. Ici se pose un problème qu'on ne peut contourner : avant le commencement, oui, mais le commencement de quoi ? Un indice semble s'offrir : la mention de l'expression "l'épopée d'Ubu". Il s'agirait donc du commencement du texte. Mais on voit alors qu'aussitôt la question se dédouble : s'agit-il de la manifestation du texte — la lecture qu'on en fait, ou cette représentation à laquelle nous avons assisté hier ? Ou s'agit-il du processus d'élaboration du texte ? Essayons de débroussailler ce problème :

— *Merdre* serait le mot d'avant le commencement de la manifestation du texte : déjà là, d'emblée, au moment où Ubu, "semblable à un œuf, une citrouille, ou un fulgurant météore roule sur cette terre" (on aura reconnu la citation d'un fragment de la fin de l'"Acte héraldique" de *César-Antéchrit,* Pléiade, p. 293). Ainsi s'éclaireraient plusieurs faits. Notamment le caractère apparemment arbitraire de la profération inaugurale du mot : dans le texte tel que je le lis — et tel que, sauf erreur, le lisait Lacan — Ubu n'a aucune raison psychologique ni dramatique de proférer le mot. C'est, à mon sens, une erreur que d'imaginer que la scène s'ouvre sur une discussion déjà en cours entre les deux époux et susceptible, par ses incidents polémiques, de faire surgir le mot. Non, rien n'a encore commencé : une analyse détaillée des premières phrases le montrerait, je crois, clairement. Rien n'a encore commencé tant que le mot, déjà là, mais implicite n'a pas été proféré. Seule son expulsion — sa jaculation, pour citer le terme de Lacan, qu'il faut, je

crois, prendre aussi dans son sens littéral — est le sésame qui déclenche le fonctionnement de la machine textuelle. Il y a une contre-épreuve immédiate : *Ubu enchaîné,* où, comme on sait, "Ubu s'avance et ne dit rien" (Pléiade, p. 429). C'est, de façon explicite, la forclusion du mot : "je ne veux plus prononcer le mot" (*Ibid*). Sans doute la machine textuelle va malgré tout se mettre à fonctionner : mais nécessairement en sens inverse, par la transformation en leurs contraires de tous les traits qui affectent Ubu dans *Ubu roi.*

— mais *merdre* peut aussi trouver sa place avant le commencement du processus d'élaboration du texte. Ici il faut rappeler qu'avec le fragment étudié de Lacan on est dans la problématique du sujet. Sujet qui a ici la particularité d'être un sujet textuel : sujet de papier, en somme, comme est aussi de papier la lettre qui le représente. A cet égard, *merdre* est le signifiant dans la duplicité duquel le sujet se glisse avant d'en sourdre. Et le moment de ce surgisssement est précisément celui où le mot est enfin éjaculé.

L'on imagine bien que je ne pousserai pas la témérité — ici voisine de l'inconscience — jusqu'à prendre à mon compte les litanies les plus éculées de la critique jarryques traditionnelle : Jarry qui se transforme en Ubu, le créateur qui s'assimile à sa création. Car il faudrait alors faire glisser sur le sujet Jarry ce qui s'est dessiné dans ce que je viens de lire — ou de croire lire — chez Lacan à propos du sujet Ubu : vous vous doutez bien que je me garderai de le faire.

J'en ai terminé avec le premier point de ma communication. Certes, il est possible que, au long de son séminaire, Lacan ait fait quelques autres allusions au nom de Jarry. J'ai feuilleté les *Séminaires,* ceux du moins qui sont vaille que vaille accessibles. Je n'ai rien trouvé. D'une façon générale, à moi qui n'ai jamais suivi la manifestation orale du Séminaire de Lacan, il m'apparaît que les références littéraires y sont moins serrées que dans les textes, différemment élaborés, des *Ecrits.* Mais cela ne signifie nullement qu le nom de Jarry en soit forclos : il faudra poursuivre cette minutieuse enquête philologique.

Resterait maintenant à nous retourner sur Jarry : en quel sens peut-on dire qu'il lit Lacan ? Comme je l'ai annoncé au début de ma communication, nous sommes guidés, dans cette seconde enquête, par les indices que nous fournissent les résultats de la première. Ils permettent, par exemple, d'éliminer certaines fausses pistes, ou du moins de renvoyer certaines convergences à l'ordre de l'accidentel : ainsi je ne m'attarderai pas à confron-

ter les formes que peuvent prendre, chez Jarry comme, je crois, chez Lacan, les manifestations d'antiféminisme. Inversement, les résultats acquis indiquent sans équivoque la voie dans laquelle il faut s'avancer : on a deviné que c'est la voie de la lettre. La lettre, nécessairement, à tous les sens du mot. Et Faustroll sait si ces sens prolifèrent dans le texte jarryque : je ne peux, ici, que rappeler quelques aspects de ce qu'on peut, allusivement, nommer l'instance de la lettre dans le texte de Jarry :

— La lettre, c'est d'abord la lettre typographique : il faut ici rappeler le texte intitulé "Philologie" dans *l'Almanach illustré du Père Ubu* (Pléiade, p. 612-615). Le père Ubu s'intéresse au corps de la lettre : et on imagine facilement que ce n'est pas seulement à son pied ! Je me contente de renvoyer les curieux au texte : ils y liront, en toutes lettres, de quels organes la lettre s'y trouve pourvue.

— La lettre, c'est aussi la lettre orthographique : celle qui constitue la structure du mot, qui, pour Jarry, est d'abord un objet graphique. C'est, toujours dans *L'Almanach illustré*, à la "Confession d'un enfant du siècle" qu'il faut renvoyer :

> *Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bouculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne et embellis à ma ressemblance (Pléiade, p. 587).*

On aura remarqué au passage de quelle façon Ubu marque la relation qui s'établit entre la lettre et lui : il fait en sorte que le signifiant lui ressemble.

— La lettre, c'est encore la lettre chargée de sens, de sens littéral, naturellement. On retrouve ici le problème du pied de la lettre, et je n'y reviendrai pas.

— La lettre, c'est enfin la lettre au sens qui lui sera, plus tard, donné par Lacan. On a déjà entrevu comment ce sens se fait jour pour le R infixé dans le mot *merdre*. Je prendrai pour autre exemple celui de l'X, qui, en plusieurs points, déchire de façon apparemment aberrante le tissu textuel. J'ai décrit quelques phénomènes de ce type dans *Lire Jarry* (1976). De leur côté Anne Clancier et, surtout, Linda Stillman (l'une et l'autre 1985) ont repéré le jeu de l'"hiéroglyphe de l'x".

Au moment de conclure ce bref survol des relations entre deux textes, je prends pleinement conscience de sa fondamentale insuffisance. Elle tient

au fait que j'ai constamment parlé de la lettre, en glissant à chaque instant d'un sens à l'autre de la notion. Certes, j'ai signalé explicitement chacune de mes glissades. Mais je n'ai pas expliqué ce qui les rendait possibles et, peut-être, légitimes. C'est là le problème qu'il ne faudrait pas contourner : quelle est la connexion qui s'établit entre la lettre au sens où l'entendent les grammairiens — faut-il rappeler qu'ils tiennent leur nom du nom grec, *gramma* , de la lettre ? — et la lettre au sens que lui donne Lacan, à la suite, nous dit-il avec insistance, de Freud ? On l'a compris : ce problème incontournable, je vais m'empresser de le contourner. En prenant pour prétexte le fait — incontestable — qu'il est tout à fait extérieur au champ de notre colloque. Je le laisse donc pendant. Non sans remarquer que, sous des formes, certes, bien différentes, Jarry et Lacan le posent l'un et l'autre, et avec la même acuité.

## NOTES

1. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le problème de la mise en place du concept freudien d'inconscient. On sait qu'il n'apparaît pas explicitement dans les *Etudes sur l'hystérie*. Mais E. Roudinesco a montré avec pertinence que c'est précisément dans ces analyses de la symbolisation hystérique que le concept se fait jour (1977, p. 177). Voir aussi Arrivé, à paraître.
2. Papus est le pseudonyme du Docteur Gérard Encausse, célèbre occultiste et kabbaliste de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci (1865-1916). *La Science des nombres* a été publié, à titre posthume, en 1934 par le fils de Papus, le docteur Philippe Encausse (Chacornac édit.), et réédité en 1964 aux éditions de La diffusion scientifique.

## BIBLIOGRAPHIE


Arrivé, M, 1972, *Les langages de Jarry*, Klincksieck.

Arrivé, M, 1976, *Lire Jarry*, Complexe/PUF.

Arrivé, M, à paraître, *Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres.*

Clancier, A., 1985, "Alfred Jarry avait-il lu Freud ?", in *Jarry*, colloque de Cerisy, Belfond, p. 235-258.

Freud, S., et Breuer, J., 1895, *Etudes sur l'hystérie.* Traduction française, PUF, 1956.

Freud, S., 1901, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Traduction française, Payot, 1922.

Freud, S., 1905, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient.* Traduction française, Gallimard, 1953.

Grivel, Ch. 1985, "L'explosion mémoriale", in *Jarry*, colloque de Cerisy, Belfond, (p. 259-290).

Jarry, A. 1943, *La Dragonne*, Gallimard.

Jarry, A., 1969, *La chandelle verte*, Librairie générale française.

Jarry, A., 1972, *Oeuvres complètes*, I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Lacan, J., 1966, *Ecrits*, Seuil, 1966.

Papus, (Docteur Gérard Encausse), 1934, *La Science des Nombres*, Chacornac.

Rundinesco, E., 1977, *Politique de la psychanalyse*, Maspero.

Stillman, L. K., 1985, "Le métathéâtre du délire", in *Jarry*, colloque de Cerisy, Belfond, p. 225-234.


M.A.

# III APPLICATION COMPOSEE

**Patrick BESNIER**

# L'ASCENSION DU VIDE
## (Jarry, Scriabine, Schoenberg)

La musique requit peu Jarry. Hormis Terrasse, dira-t-on ; et sans doute, ils furent amis et collaborateurs : on sait les mois passés au Grand-Lemps et, *d'Ubu roi* au *Pantagruel,* une liste d'œuvres. Y eut-il pourtant là beaucoup plus que le plaisir de rêver à l'opéra ou à l'opérette (moyen de s'enrichir en s'amusant) ? Qu'ils aient travaillé, la correspondance certes l'atteste : mais de tant de titres ne nous reste guère, outre *Tatane,* que la musique de scène d'*Ubu roi* (occasion de la rencontre des deux hommes).

Le *Pantagruel* publié, joué à Lyon en 1911, n'est pas l'œuvre de Terrasse et Jarry, mais l'effort désespéré de Terrasse et Demolder pour rendre viable, commercialement utilisable le rêve irréalisable conçu par Jarry (1). D'autres manuscrits existent (tels *Par la taille,* enfermé dans un coffre-fort texan), mais rien n'aboutit, sinon pour de très éphémères représentations (2), rien ne fut, paroles et musique, édité. Quelques chose empêcha Jarry de faire la carrière en apparence désirée dans ce domaine.

La musique de Terrasse pourrait bien nous expliquer ce point. De formation toute classique (école Niedermeyer), Terrasse, quoique à ses débuts au théâtre, apportait à Jarry le support d'une forme bien définie, issue d'Offenbach, riche d'échos, de références, de citations, le modèle en un mot d'une tradition, d'un genre éprouvé, usé. A l'époque de Terrasse et Messager, l'opérette française est un genre fatigué, coupé de son énergie première et qui

se sauve par une impossible subtilité ; peu après, elle connaîtra le naufrage : appauvrissement des parties musicales, rythmes "modernes", vulgarité. Cette usure plaît à Jarry. Il *cite* la musique, l'utilise, il ne crée pas *avec* elle. Il n'en attend que les effets connus, la répétition, l'épuisement, cela même que manifeste en poésie la veine mirlitonesque. De tout le travail intellectuel systématique de Jarry (dont l'opérette est un élément), on ne voit guère d'équivalence chez Terrasse (3).

L'analogie (qui est l'un des principes de ce colloque) peut en revanche nous permettre de rapprocher l'invention jarryque de la recherche musicale de compositeurs qui furent ses contemporains exacts : avec Scriabine (né en 1872) et Schoenberg (né en 1874), l'abandon du système tonal et l'organisation d'une écriture dodécaphonique ne vont pas sans évoquer certains points de l'œuvre de Jarry.

Chez Scriabine se mêlent constamment préoccupations mystiques et découvertes musicales. Le désir d'abolir la pesanteur grâce à un accord complexe qu'il rechercha longtemps se mua en un projet unique, celui d'abolir cette fois le temps ; il consacra tout son travail et son énergie à cette entreprise dans l'élaboration d'une œuvre, le *Mystère,* qui devrait mettre fin à l'histoire et assurer le retour de l'humanité en Dieu. Nous ne pouvons résumer ici les formes de ce *mystère* auquel Boris de Schloezer et Manfred Kelkel ont consacré de notables études (4). Signalons simplement trois points :

— Le rôle décisif de *l'énergie,* sur la nature de laquelle Scriabine réfléchit énormément dans ses notes (5), et en particulier l'énergie érotique : l'une de ses œuvres majeures est le *Poème de l'Extase,* (originellement nommé Poème orgiaque) ;

— Les éléments mystiques d'origine diverse et, à partir de 1905, la fréquentation assidue des milieux théosophiques liés à Mme Blavatsky ; le mysticisme exalté est une caractéristique de Scriabine ; elle le conduit à des affirmations répétées comme

Je suis Dieu (6)

ou encore à la mise en formule algébrique de Dieu (7).

— L'œuvre, le langage résistent mal à l'ampleur du propos et à pareille exaltation. Scribiane ne put réaliser le *Mystère* ni même *L'Acte initial,* prologue moins ambitieux auquel il s'était résigné. Quant au langage musical, Scriabine est conduit à en briser le cadre tonal ; dans ses œuvres pour piano, il est l'un des premiers à recourir à l'atonalité. Suspendre la pesanteur — spatiale, mais aussi, si l'on peut dire, temporelle, — conduit à suspendre

les fonctions tonales traditionnelles.

Il ne nous paraît pas entièrement gratuit de comparer Jarry à Scriabine sur ces divers points. Certains des premiers écrits jarryques sont obsédés par l'apesanteur, en particulier deux textes de 1894, "L'Opium" et *Filiger*(8). Elle s'y joint à l'image de l'âme flottante et du corps astral, qui revient dans *L'Autre Alceste* et surtout dans *Les Jours et les Nuits,* livre par excellence de l'apesanteur, hanté comme on sait par certain vent qui souffle d'outremer. A l'occasion dans ce livre, l'apesanteur devient temporelle, suspension du temps qui fonde le rapport de Sengle et Valens (9). Le jeu avec le déroulement du temps et de l'histoire s'accentuera avec le *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* de 1899 et surtout avec *La Dragonne* (10). Mais la théorie de la pesanteur renvoie en dernier lieu aux "Eléments de Pataphysique" :

> *Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive* eau *(11).*

Il n'est pas utile d'insister sur les équivalents qu'avec *le Surmâle et Messaline* trouve chez Jarry le *Poème orgiaque ;* ni sur le fait que Faustroll aussi déclare "Je suis Dieu" (12) (avec une amphibologie probablement absente du russe) ; ni que le chapitre XLI du même *Faustroll* pratique aussi (et davantage) ! l'"algébrisation" de Dieu.

Mais on peut souligner comment Jarry parvient, lui aussi, à une violente tension du langage et de l'œuvre qui le conduit à des inachèvements significatifs (celui de *Pantagruel*, celui, plus incertain, de *La Dragonne*) — ou à une volonté de suspendre le texte au terme des *Jours et les Nuits,* de *Faustroll* ou *d'Albert Samain, souvenirs,* par des points de suspension, conduisant le lecteur à un recommencement circulaire de sa lecture : le texte ne peut plus finir (13). Quant aux mots, on sait (et nous y revenons plus loin) combien Jarry aima les surcharger de sens complémentaires ou contradictoires.

A Schoenberg il revint de systématiser la fin de la tonalité, d'en venir à une atonalité non plus accidentelle (comme celle de Scriabine) et libératoire du chromatisme wagnérien, mais complète, délibérée et même ordonnée. Par une décision intellectuelle d'absolue rigueur, Schoenberg voulut instaurer des lois dans l'espace libéré de l'atonalité, pour échapper à l'anarchie molle,

aux formes floues de l'esthétique fin de siècle. (Faut-il remarquer qu'il baigna dans ses premières années dans le même univers para-symboliste et décadent que connut Jarry, mettant en musique des œuvres de Richard Dehmel, les *Gurrelieder* de Jacobsen, sans compter le *Pierrot lunaire* d'Albert Giraud ?) Aux déliquescences crépusculaires et complaisantes, Schoenberg oppose ensuite une exigence totale : il veut penser la musique. A qui l'accuse de créer une musique d'intellectuel, il répond : "J'aime encore mieux composer comme un intellectuel que comme un imbécile" (14).

Pour régir le monde atonal, il élabore avec la technique dodécaphonique un système de règles infiniment rigoureuses : la série de douze sons et des différentes présentations possibles — renversement, récurrence, combinaisons diverses (15).

Il n'est pas difficile de montrer comment Jarry suspend lui aussi un carcan de la pensée occidentale (ce qu'était la tonalité aux musiciens) ainsi qu'il l'annonce dans le huitième chapitre de *Faustroll :* y sont révoqués la pensée du général et le principe d'induction, dont il n'a aucun mal à démontrer le caractère factice et arbitraire (16). Ainsi repousse-t-il une organisation de l'espace mental soumise à des axes constants et à des valeurs indiscutées. Toute pensée "préfabriquée" se trouve balayée par cette "ascension du vide" : une montre n'est plus ronde, ni une maison carrée. Pensée et discours se trouvent ainsi arrachés à l'échelle unique qui, organisant le regard paresseux sur l'univers, soumet la réalité à une série de conventions. Comme les musiciens abolirent la tonalité, Jarry récuse les distinctions haut/bas, proche/lointain, passé/présent, rêve/réalité etc. De nouveaux principes d'écriture apparaissent, moins stricts peut-être que le système dodécaphonique, mais réels : calembours, doubles sens, mots pris au pied de la lettre, associations, collages définissent une nouvelle loi d'attraction des mots.

Au delà des analogies ici évoquées, il est certain que, par leurs lectures et leurs fréquentations, Jarry, Scriabine et Schoenberg participèrent à la même culture et affrontèrent la même crise européenne de la fin du XIX$^{e}$ siècle ; ils tentèrent de la surmonter par une pensée radicale et neuve. Mais les deux premiers moururent précocement, et seul Schoenberg put réellement inscrire son système dans une histoire. Ce n'est pas avant 1923 qu'il acheva sa première œuvre intégralement dodécaphonique, la *Suite* op. 25, pour piano. A cette date Jarry était mort depuis plus de quinze ans et Scriabine depuis huit ans.

## NOTES

1 Voir notre édition de *Pantagruel*, à paraître dans le tome II des *Oeuvres complètes* (Pléiade).
2 Sur ce point, voir la préface de Noël Arnaud à *Léda*, Bourgois, 1981.
3 Il ne s'agit pas de diminuer les mérites de Terrasse ou son originalité, mais seulement de préciser l'image qu'en avait Jarry.
4 B. de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Librairie des Cinq Continents, 1975 ; M. Kelkel, *Alexandre Scriabine*, Editions H. Champion, 1978.
5 A. Scriabine, *Notes et réflexions*, éd. Marina Scriabine, Klincksieck, 1979.
6 *Ibid.*, pp. 35 et 38.
7 *Ibid.*, p. 55.
8 *Oeuvres complètes*, t.I. éd. M. Arrivé (Pléiade), pp. 195 et 1024.
9 *Ibid.*, p. 768.
10 Dont c'est l'un des thèmes essentiels.
11 *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. N. Arnaud et H. Bordillon, coll. Poésie/Gallimard, p. 32.
12 *Ibid.*, p. 44.
13 Voir *OC* I, p. 837 et 734 ; *Albert Samain, souvenirs*, V. Lemasle, 1907, p. 29.
14 Cité par R. Leibowitz, *Schoenberg*, Seuil, 1969, p. 70.
15 Voir une excellente et claire présentation dans le *Dictionnaire de la musique contemporaine* de Claude Rostand (Larousse).
16 Voir *Faustroll*, éd. citée, pp. 31-32.

P.B.

François NAUDIN

# ALBERT EINSTEIN, DE LA COMPAGNIE DE JARRY

*Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré*
*Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore*
*Queneau*

Le XIX[e] siècle a toujours été présenté dans les manuels scolaires comme une époque de science, de rationalisme, de grandes victoires sur l'obscurantisme et sur l'ignorance. A la fin du siècle dernier (je parle chapeau bas, moralement s'entend), Jules Ferry fonda "l'Instruction publique" qui devait devenir l'Education nationale. Quelques années après, le ptipère Emile Combes, qui partage son surnom avec le tsar de toutes les Russies, chef de l'église orthodoxe, sollicita, au nom de l'Etat, et obtint pour ce dernier, divorce d'avec l'Eglise, dans les termes de la loi Waldeck-Rousseau, votée peu de temps auparavant. Ces deux événements mettent les touches ultimes à un siècle que les manuels d'histoire, conçus par l'Education publique, et, sous supervision de l'Instruction nationale, ont donc présenté comme l'émergence progressive, puis le triomphe final, des méthodes expérimentales et du raisonnement scientifique.

L'évolution de Darwin, l'électromagnétisme de Maxwell, la classification périodique de Mendeleiev et les lois de la génétique de Mendel tout court sont autant d'exemples des prouesses scientifiques de ce siècle positiviste.

Pourtant, certains aspects plus discutables du XIX[e] siècle, et en particulier des deux dernières décennies de celui-ci, semblent omis par les conteurs

d'Histoire s'adressant aux têtes blondes. La France était alors bouillonnante de toutes sortes de cultes, les fois les plus ébouriffantes y étaient prêchées, les prophètes se comptaient par légion, auprès des snobs et des gens à la mode, n'importe quel culte marchait, il suffisait qu'il ne soit pas dans la tradition. La profession d'astrologue revint à l'honneur et les avis des lecteurs d'astres furent de nouveau scrupuleusement suivis. Le comble du bon ton consistait à faire jouer d'incompréhensibles mystères sur les scènes parisiennes, devant des parterres de fidèles au bord de la transe.

Qu'on épargne de nos jours ces épiphénomènes aux marmots n'empêche qu'ils ont directement réagi sur l'art des vingt dernières années du XIX$^{e}$ siècle, comme il est loisible de constater dans les œuvres de Gauguin, Filiger, Beardsley, Henri Rousseau "le Douanier" ou Serusier. Or, ces peintres "décadents" ont à leur tour influencé les artistes du siècle suivant. On peut dire un peu la même chose pour la musique, avec des gens comme Satie ou Debussy. Peut-on nier en outre l'influence de ces élans irrationnels, voire anti-rationnels, dans les œuvres d'un architecte comme Guimard ? Jarry vivait dans cet environnement où proliferait l'extravagance, il côtoyait Péladan le Sar et Papus l'astrologue.

Certains hommes de lettres des décennies 1881-1900 ont préféré aux mystères qu'obscursissent les religions et cultes les hardies tentatives d'explication que propose la science. C'est le cas par exemple pour Charles Cros, inventeur du paléophone et de procédés de photographie en couleurs. C'est le cas d'Alphonse Allais, qui coopéra dans cette seconde entreprise aux efforts de Cros. Allais, ne l'oublions pas, avait une formation de pharmacien et de chimiste qu'il n'appliqua pas exclusivement à la confection, avec son complice le captain Cap, de breuvages à faire trembler Dyonisos. Cros, mort en 1888, n'a pas connu Jarry, mais le compère Allais, lui, a rencontré et estimé le créateur du "Surmâle" ; l'estime a été réciproque.

Jarry, dans *Les Jours et les Nuits,* introduit un Xipéhuz (ou tout au moins la forme d'une semblable entité), au cours de la séance de drogue de la "Nuit des Assassins". Cette référence de Jarry lui-même à une longue nouvelle, "Les Xipéhuz" parue en 1888, c'est-à-dire neuf ans avant la publication du "Roman d'un déserteur", justifie à mes yeux l'évocation de J.H. Rosny aîné. En effet, il y avait ausi un autre moyen d'entrer en rapport avec les investigations scientifiques de la fin du XIX$^{e}$ siècle, et ce fut celui que choisit J.H. Rosny aîné. Cet homme avait commencé sa carrière par des romans préhistoriques et, pour les composer, s'était renseigné auprès des meilleurs

spécialistes de son époque. Mais il était loin de manquer d'imagination : aux descriptions convaincantes des tribus nomades de la vallée mésopotamienne, il mêle, avec une dextérité peu commune, les silhouettes extra-terrestres des Xipéhuz.

En postface à l'édition Denoël de *La Mort de la Terre,* et à propos de Rosny, Daniel Halévy, note "les meilleurs historiens de notre littérature contemporaine, Albert Thibaud et et Henri Clouard, reconnaissent qu'aux environs de 1890, il était l'homme dont on attendait le plus, « le plus opulent talent de romancier de son époque ». Ce garçon doué a par ailleurs,

> *"jeune, (...) poussé assez loin ses études mathématiques ; pendant ses dix années de vie anglaise, il avait suivi les recherches que les physiciens anglais faisaient alors sur la matière. En 1898, il devint l'intime des chercheurs français, les Curie, les Langevin, les Borel, les Perrin, qui firent un chaleureux accueil à cet être vraiment exceptionnel."*

Noël Arnaud dans son *Alfred Jarry d'Ubu roi au docteur Faustroll* et malgré le Xipéhuz, ne mentionne même pas le nom de Rosny. Je partirai donc du principe que Jarry n'a jamais rencontré ce dernier, mais qu'il a lu au moins la légende des Xipéhuz, puisqu'il semble bien que la forme décrite dans sa "Nuit des Assassins" soit conforme à celles que dépeint Rosny. Or, dans le moment même où apparaît l'entité rosnéenne, Sengle se trouve en compagnie d'un personnage du nom de Pyast en qui Noël Arnaud (encore une fois) croit deviner Gaston de Pawlowski. C'est ce dernier qui fournira le pivot de mon argumentation.

Mais avant d'aborder les aspects scientifiques de la Compagnie de Jarry, il y a lieu pour entrer en matière d'examiner le cheminement à l'origine de cet exposé. En effet, Jarry paraît avoir fait preuve, dans son "*Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*", d'une singulière clairvoyance quant aux problèmes scientifiques posés aux physiciens dans les dernières années du XIX$^{e}$ siècle a propos, justement, du temps.

Le temps : c'est bien de ce dernier que je m'en vas vous entretenir, non pas de celui, trop bref, qui est imparti aux orateurs de cette tribune, mais de celui à travers lequel on peut voyager.

*
* *

Le temps constitue une sorte de défi pour l'homme : à toutes les époques, la grande question a été cette compétition entre la brièveté de la vie et l'aspiration à la durée, l'immortalité comme on dit à l'Académie française. La lutte contre l'écoulement temporel a souvent consisté en un enregistrement, oral à l'origine, puis écrit. Je bondis allègrement au-dessus de quelques millénaires (ça fait partie du sujet) et j'en arrive à François Rabelais.

Dans le *Quart Livre,* Rabelais rapporte l'épisode des "paroles gelées". Il imagine que le fracas d'une bataille survenue en un hiver rigoureux a été conservé, au-delà du temps normal de sa si brève existence. Dans un premier temps, les paroles des combattants ont perdu leurs propriétés, en raison de la congélation. Rabelais décrit, à cette occasion, ce que j'appelle la "méthode mammouth", même si ces premiers expérimentateurs de la cryogénie aux fins de voyage à travers le temps ont été malheureux. Les propriétés sonores et temporelles des paroles ne leur seront restituées qu'ultérieurement, lors d'un réchauffement du climat. On peut dès lors généraliser : la méthode mammouth de voyage dans le temps s'effectue toujours vers l'avenir et implique la mise en conserve de l'éphémère ou du momentané, puis sa réactivation ultérieure.

Il est rigoureusement hors de question, il faut le dire clairement, d'aborder ici les méthodes à base religieuse ou magique, qui ne sauraient entrer dans le cadre de cet exposé strictement rationnel, voire rationaliste.

Ceci posé, le procédé adopté pour les premiers transports de personnes humaines vers l'avenir a été du genre mammouth : le voyageur est "mis en conserve" par un procédé quelconque, il passe ainsi dans un état assimilable au coma, une durée variable, et retrouve au bout de cette durée le plein usage de ses facultés. Deux œuvres littéraires peuvent illustrer cette manière de faire, *La Légende de Rip Van Winckle* et *L'Homme à l'oreille cassée.* De la seconde, je dirai simplement que son auteur, Edmond About, semble l'avoir dérivée, dans son intrigue, de la première, à ceci près que l'affaire se déroule en France, que le héros est un hussard de Napoléon I[er] Bonaparte qui "saute" une cinquantaine d'années et se retrouve sous Napoléon III Badinguet.

Rip Van Winckle est un américain bien simplet, décrit par le menu et Washington Irving. Le conte, très bref, raconte que Rip à l'issue d'une partie de chasse, est resté endormi vingt ans. Le procédé d'endormissement et de conservation de Rip, descendant direct des colons hollandais est le suivant : le héros a rencontré (en rêve ou non ? Irving laisse planer le doute) un de

ces premiers colons d'Amérique portant un gros barril, et plusieurs autres jouant aux quilles. Rip boit un hanap du contenu du barril et s'endort. Il sommeille donc vingt ans et Irving tire quelques gags assez naïfs du retour après ce long somme.

Il y a, dans cette méthode Van Winckle (dérivée de la méthode mammouth, un homme qui dort ayant moins de facultés qu'un qui veille), un relent de magie. Mais ce que j'entends par magie et ce qui se passe quand par exemple on danse toute une nuit au bal des Korrigans et qu'entre le soir où a commencé le bal et le matin où on en revient, se sont écoulées des décennies. D'ailleurs, ceux qui sont allés chez les Korrigans ont été fichtrement actifs toute la nuit, dansant, flirtant et buvant la bonne bière au son de la musique. Ils sont exclus des considérations du présent exposé.

De même j'en écarte le saut dans l'avenir organisé par l'Eglise catholique en 1582, quand d'un coup, l'Europe occidentale dans son ensemble fut invitée à passer, foin des étapes intermédiaires, du 4 au 15 octobre. Les orthodoxes, qui ont sagement vécu les 5, 6, 7 etc. de ce mois sont depuis lors à jamais en retard, au point de faire leurs révolutions d'Octobre en Novembre.

Tout ceci est fort archaïque, et les progrès de la technique ont amélioré considérablement les voyages dans le temps. Cette évolution est la conséquence des travaux de Herbert George Wells. Il les a publiés en 1895, dans un ouvrage fondamental, *La Machine à explorer le temps*. La méthode empirique a vécu : désormais, la technique prend le dessus, là comme ailleurs.

Il me suffira de rappeler que Wells demande à son lecteur de tenir pour acquis, sans démonstration théorique, le principe de voyage dans le temps. Je m'interroge pour savoir si l'auteur a ou non pris le temps d'examiner à fond les problèmes mis en œuvre, ou bien s'il a préféré épargner des élucidations trop arides à un lecteur non physicien. Son but, en faisant voyager un de ses contemporains dans le temps, n'était d'ailleurs pas de montrer l'excellence de la machine à explorer le temps, mais bien de s'aller procurer la matière d'une espèce de conte moral.

Jarry, à peine en eut-il lu la traduction française, a sollicité et obtenu l'assistance technique du docteur Faustroll pour expliquer à ses lecteurs le moyen de construire ce magnifique engin. Un Carelman, sur la base de la minutieuse description faustrollienne, pourrait nous donner à voir la machine, ses nickels, ses quartz, ses matières organiques que l'époque moderne remplacerait, si elle osait construire l'appareil, par du plastique. Tenter le même montage d'après Wells serait fort délicat.

Jarry a-t-il expérimenté lui-même le voyage dans le temps ? La question se pose avec force parcequ'en effet, après la publication du commentaire sur l'ouvrage de Wells, Jarry va donner deux romans qui se répondent dans le temps, l'un, *Messaline, roman de l'ancienne Rome* ; l'autre, *Le Surmâle, roman moderne* (entendre, d'anticipation). Peplum et science-fiction : la Rome de Claude (41 à 54 vulg.) et 1920. Messaline est sortie en 1901, Le Surmâle, l'année d'après : la construction de la machine aurait eu lieu entre la publication de la traduction par Davray de *La Machine à explorer le temps* et la composition de *Messaline.* Jarry aurait pu, grâce à l'invention de Wells, aller se renseigner aux meilleures sources.

*
* *

Se renseigner aux meilleures sources est assurément ce qu'a fait, en son époque, qui fut aussi (partiellement) celle de Jarry, Gaston de Pawlowski. Or, entre 1881 et 1912, la science physique, chère au père Hébert, avait bien mal au temps. Un physicien dont le sérieux n'avait pu être mis en doute, et dont l'expérience était alors multipliée afin d'en vérifier le résultat un nombre de fois aussi grand que possible, avait jeté un fameux pavé dans la mare des lois de la mécanique.

En 1881, donc, aux Etats-Unis, Albert Abraham Michelson avait établi qu'en ce bas monde, rien ne peut se propager plus vite que la lumière, pas même la lumière émise depuis un objet se déplaçant lui-même à une certaine vitesse. Dès lors, cartésiennement, "on va s'apercevoir que le monde n'est pas aussi simple qu'il y paraissait", comme explique M. Levy-Leblond dans *L'Espace et le Temps aujourd'hui,* chapitre 4 : la structure de l'espace-temps.

Il poursuit en précisant :

> *La vitesse de la lumière matérialise la difficulté, mais elle ne la détermine pas. (...) les nouvelles transformations entre grandeurs dans les différents systèmes (en mouvement) vont impliquer une modification non pas seulement de l'espace par le temps, mais aussi du temps par l'espace.*

Il faut donc voir dans le temps non plus l'écoulement immuable et rigoureusement constant, théoriquement réversible en outre, qu'y voyait Newton (à l'image du fleuve d'Hésiode), mais une dimension aussi plastique que

l'espace.

Or, les contes rappelés plus haut et faisant appel à la "méthode mammouth" sont précisément des exemples d'écoulement traditionnel du temps. C'est la comparaison classique dans toutes les démonstrations de la relativité, du "voyageur endormi dans un train" : lui, n'a pas bougé, tandis qu'autour de son moyen de transport, le monde changeait. A quoi M. Levy-Leblond ajoute : "le laps de temps écoulé" entre l'endormissement du voyageur et son éveil, "était le même. Que je le mesure à l'horloge des gares ou à ma montre-bracelet dans le train, je voyais toujours qu'il s'était écoulé, mettons, un quart d'heure".

Les idées fin-de-siècle sur le paradoxe de la propagation isotrope de la lumière sont exposées avec précision par Gaston de Pawlowski. C'est lui qui m'a soufflé le nom de Michelson, comme aussi celui de Lorentz. Je vas tenter de situer ces deux personnages.

Larousse, du premier, m'apprend qu'il naquit en Pologne, en 1852. "Il inventa un interféromètre très sensible, qui lui servit à des mesures précises de la vitesse de la lumière". Son but, en les effectuant, consistait à déterminer "un éventuel déplacement de la terre par rapport à l'éther". Le résultat négatif de l'expérience de Michelson a contribué puissamment aux interrogations ayant abouti à la conception de la théorie de la relativité. Il n'y a qu'une note de bas-de-page dans le *Commentaire,* mais elle renvoie à un livre signé par William Thomson (lord Kelvin), et ayant trait justement à l'éther.

Lorentz, de son côté, est néerlandais. "Pour interpréter l'expérience de Michelson, il fit l'hypothèse de la contraction de Lorentz", explique Larousse. C'est sur cette hypothèse qu'Einstein pourra ultérieurement bâtir sa théorie de la relativité. Larousse invite à aller s'enquérir de la "contraction de Lorentz" aux lieu et place appropriés. J'y ai trouvé : "hypothèse selon laquelle les corps en mouvement par rapport à un système subissent, par rapport à ce système, une contraction parallèlement à leur vitesse". Et le dictionnaire de mentionner pour la troisième fois la loi de la relativité.

Pawlowski, dans l'introduction de son *Voyage au pays de la quatrième dimension,* donne, des théories qui ont permis à Einstein de mettre au point sa relativité, une vue parfaitement accessible à tout esprit "littéraire", en y ajoutant un humour qui parfois fait défaut aux livres de science. Il importe de se souvenir qu'entre 1890 (environ) et la guerre de 1914, la contraction de Lorentz, puis la "relativité restreinte" d'Einstein, ont engendré une pos-

térite non seulement littéraire, mais aussi dans la peinture : le futurisme et surtout, Marcel Duchamp.

Le compagnon de Jarry qu'a été Pawlowski indique qu'il a commencé ses réflexions sur l'espace-temps en 1895 : avec un nom comme le sien, il n'a pu manquer d'attirer l'attention de Jarry, qui avait suffisamment étudié l'histoire de Pologne pour connaître le roi Pyast, fondateur légendaire de la première dynastie du royaume, à la fin du X$^{e}$ siècle. On imagine avec quelle délectation l'ancien élève du père Hébert aura entendu parler de Michelson, né sujet du P.U. C'est dans des discussions avec Pawlowski que Jarry aura pu puiser les ressources qu'il démontre dans le *Commentaire.* Le vélo, sport qu'appréciaient l'un et l'autre Pawlowski et Jarry, peut se pratiquer à deux sans cesser de causer.

Une comparaison pourra faire mieux comprendre ce qui précède. La géométrie d'Euclide est celle "du bon sens" et elle a régné sans partage pendant deux mille ans. Elle pourrait correspondre, en physique, à la mécanique. La géométrie euclidienne s'est trouvée flanquée au XIX$^{e}$ siècle, de deux autres géométries : celle de Riemann et celle de Lobatchevsky. Elle est devenue un cas particulier dans un continu admettant dans un même plan, par un point extérieur à une droite soit aucune parallèle, soit une unique parallèle, soit plusieurs parallèles à cette droite. A cela répondrait l'électrodynamique. Enfin, on peut envisager le cas où le plan de la géométrie se déforme, gondolant dans une ou plusieurs directions, et en déduire des géométries complexes où les trois variétés de postulats de la géométrie sur plan plat sont mêlées. La relativité y correspondrait.

On perçoit mal, de nos jours, quelle révolution auront représenté, en physique, l'expérience de Michelson, la contraction de Lorentz et la relativité. On ne peut comparer ce choc qu'avec celui qu'a produit, en astronomie, la théorie de Copernic, faisant de la terre un simple satellite du soleil. Toutefois, instruits par l'expérience des siècles passés, les scientifiques ont appris à envisager une remise en cause de leurs connaissances établies par les découvertes nouvelles, et par conséquent l'effet de ces révolutions s'est petit à petit estompé. A noter cependant qu'en son temps, l'impact des théories prérelativistes et des relativités elles-mêmes sur le grand public a été équivalent à celui des théories de Copernic et Galilée : a peu près nul.

L'un des prodiges les plus troublants découlant de la relativité est connu sous le nom de "voyageur de Langevin". Je cite ci-après le petit ouvrage de Paul Couderc, *La Relativité* (P.U.F., coll. Que sais-je ?) :

*Paul Langevin a inventé qu'un voyageur quitte la terre avec une vitesse inférieure d'un vingt millième à celle de la lumière. Il s'éloigne pendant un an, fait demi-tour et revient au bout de deux ans de son temps propre, temps mesuré par les horloges de sa machine. A son atterissage, il trouvera la terre vieillie de deux siècles, habitée par des générations inconnues à son départ. Il aura fait un bond vers l'avenir, sans retour possible vers le passé.*

Ce voyageur de Langevin a des traits familiers : qu'écrit en effet Faustroll dans le *Commentaire* ? "La machine mise en marche se dirige toujours vers le futur".

On peut établir un parallèle entre ce que Langevin dit de son voyageur et ce que Faustroll dit, dans son *Commentaire*, de l'explorateur du temps. Sur la nécessité d'approcher un état absolu, vitesse absolue pour le voyageur de Langevin, immobilité absolue pour l'explorateur de Faustroll. A Mach 3 pendant un an, le gain n'est que de dix-huit cent millièmes de seconde pour le voyageur qui, donc, ne progressera guère dans le temps à "petite vitesse", comme de son côté l'explorateur du temps si son immobilité dans l'espace n'est pas voisine de zéro. En revanche, à la vitesse de la lumière, soit deux cent quatre-ving-dix-neuf millions sept cent quatre-vingt-douze mille quatre cent cinquante huit (299 792 458) mètres par seconde, le voyageur de Langevin vit 12,26 fois moins vite que les humbles êtres terrestres. Or, la machine de Jarry, en perfectionnant toujours son immobilité, gagnera tant sur l'avenir qu'elle remontera dans le passé en commençant par le plus éloigné.

De l'exactitude de tout ce qu'avance Faustroll, je trouve preuve dans la si célèbre "course des Dix Mille Miles", entre la quintuplette et la locomotive, décrite dans *Le Surmâle*. L'aventure qui voit la défaite et du cycle à cinq places, et de la bête humaine devant un simple pédard peut fort bien s'expliquer si l'on admet que ledit pédard, le tricycle d'André Marcueil, doit s'interpréter à n'en pas douter comme constitué de "trois girostats lui permettant de demeurer parfaitement immobile dans les trois dimensions du mouvement de la terre", et par conséquent de se maintenir sans défaillance dans le présent de la compétition. Après l'expérience "à fond de train" qui a mené Jarry dans la Rome de Messaline, l'expérience à immobilité plus réduite le conduit en 1920 et là, il initie Marcueil à la machine, dont le Surmâle se sert pour gagner la course et le cœur d'Hélène. Le maniement du

dispositif de commande à leviers d'ivoire est devenu à ce point précis que la machine demeure stable dans un présent donné. Pareille maîtrise est remarquable.

*
* *

Il y a tout de même quelque chose de frappant à constater que des concepts de physique non encore formulés lorsque Faustroll a écrit son *Commentaire* se trouvent en germe dans celui-ci. Jarry est à cet égard un des auteurs les plus modernes qui soient : n'en avait-il pas l'intuition, lorsqu'il écrivait, à propos des *Gestes et Opinions* justement, "ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés" ?

La période où nous vivons fourmille elle aussi de piqués, de prophètes, de gourous, sars, astrologues et sectes. Par rapport à ce qui se passait du vivant de Jarry, ces phénomènes se sont seulement démocratisés. Mais il y a plus troublant : la physique se trouve de nouveau dans tous ses quantas. Il semblerait en effet que quelque chose — ni un signal, ni une information, mais quelque chose — se déplace plus vite que la lumière. Comme voici cent quatre ans l'expérience de Michelson, celles qui ont révélé cette transmission "instantanée" sont multipliés afin de corroborer l'incroyable phénomène. Les avis parmi les physiciens se partagent entre sceptiques criant au charlatanisme et sceptiques cherchant à établir les bases théoriques permettant une telle transgression.

C'est par conséquent l'actualité, l'a-propos des œuvres de Jarry qui est saisissant : à se demander si, en fin de compte, Jarry ne serait pas venu avec sa machine dans notre époque, oú il aurait élu domicile. Nous serions tous, dans ce cas, de la compagnie de Jarry et tous à même de concevoir, avec la sérénité et le sérieux qui s'imposent, que LA PATAPHYSIQUE EST LA SCIENCE.

F. N.

**Linda STILLMAN**

# LE VIVANT ET L'ARTIFICIEL : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida

La littérature provient autant des milieux technologique et scientifique que du milieu artistique. Héritage de la Renaissance, la peur que nous ne soyons que des machines se voyait confirmée et multipliée au fur et à mesure que l'ère technologique s'avançait. "Jarry et Compagnie" écrivaient au moment où la machine — réelle et métaphorique — s'affirmait de plus en plus. Le héros représentatif de l'époque de la machine n'est ni le génie ni le saint ni le roi ni même le surhomme, mais plutôt le non-moi concrétisé, c'est-à-dire, le robot. De nos jours, on peut acheter un robot qui s'appelle "Héros", dont la publicité nous vante sa "personnalité dynamique" : il sait explorer, faire du footing, chanter, réciter et parler anglais. Les textes des trois auteurs qui font l'objet de cet exposé — Alfred Jarry, Villiers de l'Isle Adam et Albert Robida — relient la suggestion cartésienne que l'homme est une *"machina animata"* à l'époque postmoderne où l'homme non-mécanisé est dédaigné comme marginal, suranné, sans organisation.

Le rapport entre le vivant et l'artificiel met en interface les domaines les plus divers. Au plus récent Festival d'Avignon, par exemple, le statut important de cette relation complexe s'est manifesté sur quatre axes de recherche, à savoir des modèles scientifiques, biotechnologiques, artistiques et culturels. On a monté des spectacles qui, je cite le programme, "prennent en compte à des niveaux divers comme données centrales la relation

"Vivant/Artificiel". Ainsi ont été construits des modèles qui démontrent les transformations du vivant sous l'emprise de l'artificiel ; d'autres modèles — mécaniques et électroniques — simulent le vivant tandis que d'autres encore le médiatisent. Aux Etats-Unis, sous les auspices de la revue *Diacritics,* s'est déroulé l'année dernière le colloque "Nuclear Criticism" où les processus de la critique littéraire confrontaient la logique et la rhétorique de la guerre nucléaire, ultime emprise du fabriqué. Les colloquants cherchaient à interpréter des textes canoniques au moyen de la perspective d'une nouvelle critique, baptisée "la critique nucléaire". Un autre colloque récent, "Science, Technology, and Literature", annonçait des communications telles que "L'Inventeur comme héros littéraire", "La mécanique newtonienne et la rébellion romantique" et "L'Ecriture comme technologie réflexive". En 1984 au Musée Smithsonian, à l'écran d'une exposition ayant comme titre "L'Histoire du futur", se projetaient des astronautes-sirènes de Méliès, Woody Allen déguisé en robot dans "Sleeper" et les horreurs du genre post-bombe de "Blade Runner". Dernièrement d'ailleurs, *Romantisme* et *La Revue des Sciences Humaines* ont consacré des numéros à la machine et à sa place dans l'imaginaire littéraire (1). En même temps, Jacques Noiray a fait paraître *Le Romancier et la machine* et David Porush a écrit l'excellent *The Soft Machine, cybernetic fiction,* où de Roussel à Barthelme en passant par Burroughs, Vonnegut et Beckett parmi d'autres, il interroge d'une part la machine que représente la postmodernité et d'autre part, la dialectique que tiennent les êtres humains et les machines (2).

Entre le vivant et l'artificiel le tissu relationnel est complexe. Son importance par rapport aux multiples domaines imbriqués dans son articulation continuent de s'affirmer. Pour clarifier certains aspects du débat sur le jeu des êtres humains vis-à-vis des machines et du fabriqué, cette étude portera en partie sur la "science des solutions imaginaires" qui est responsable d'un Ubu géant et ankylosé, machine titubante tout en étant en chair et en os, un Ubu chez qui le non-humain et l'humain sont représentés dans une confrontation qui défavorise l'humain. Mais mon but est aussi que la présente étude s'adresse, pour ainsi dire, aux "solutions de la science imaginaire", telle la robotique, là où l'artificiel se pare des apparences de la vie.

La technologie en général, et les machines en particulier, s'associent d'une manière systématique au progrès humain et aux prédictions de l'avenir. Depuis la fin du dix-huitième siècle, moment où la notion du progrès en tant que changement technologique continuel et rapide commençait à fasci-

ner le monde occidental, la littérature a pris à son compte des prophéties compréhensives des gadgets à tout faire et de la robotique utopique. Au dix-neuvième siècle, grâce surtout à Jules Verne et à H.G. Wells, la science fiction est née comme genre. Quand le siècle tirait à sa fin, la fin du siècle s'agitait dans les remous de l'âge moderne naissant : c'était l'époque des Curie, d'Eiffel, de l'automobile, de la communication intercontinentale par radio. La mécanicité et la motricité devenaient déjà des modèles qui semblaient expliquer le fonctionnement et de l'esprit et du corps. Le système des nerfs s'expliquait par analogie aux fils et aux clés télégraphiques ; et selon Helmholz, un organisme vivant pouvait se décrire comme une machine à puissance transformatrice. Entre 1900 et 1920, le Futurisme prônait un culte des machines en art et en littérature : on pensera par exemple aux poèmes sur l'électrification par Maïakovsky et à la machinerie au cinéma de Méliès.

Or, les machines et la notion corollaire que tout est intégralement "scientisable" n'étaient pas uniquement une source de fascination mais aussi de terreur. Le rapport ambigu homme-machine est partout évident : *La Bête humaine* de Zola figure la locomotive comme maîtresse ; *Là-Bas* d'Huysmans parle des Roméos d'acier et des Juliettes de fer forgé. La prévoyante Mary Shelley, avec son *Frankenstein* de 1816, a imaginé une machine devenue l'adversaire et le destructeur potentiel de son créateur. Comme le formule pafaitement Lyotard,

> *"la machine... ne fonctionne pas sans capter et exploiter des forces naturelles ; ... elle joue* un tour *à ces forces, étant elle-même moins forte qu'elles, réalisant cette monstruosité : que le moins fort soit plus fort que le plus fort (3).*

En 1872, avec Erewhon (anagramme de *here and now,* c'est-à-dire d'"ici" et de "maintenant"), Samuel Butler a dépeint l'utopie monstrueuse de l'empire des machines. Leur malveillance et leur statut ontologique instable sont corrélatifs du rôle problématique qu'ils jouent dans l'écriture de l'époque. Telle est essentiellement la présence ambiguë de fascination et de répulsion, de liberté et de terreur, d'humanité et d'inhumanité que représente le Père Ubu. Micheline Tison-Braun explique ce phénomène dans les termes suivants :

> *son activité n'a pas de mobile affectif. Elle est extérieure au plaisir et à la douleur, comme elle est au-delà du bien et du mal. Elle échappe par là à l'humain. Ubu est un robot essentiellement moderne (4).*

Sa voix reste sans émotion, mécanique, monotone. Ce manque de résonance de sa parole autant que sa démarche raide de marionnette évoque, par exemple, l'esthétique robotique des punks d'aujourd'hui, dont la danse et la parole sont rigides et sans expression. L'humanisation de la machine semble impliquer la dépersonnalisation de l'homme.

Car le robot que constitue Ubu symptomatise une certaine littérature de son époque, celle qui privilégie des patamachines aussi désirantes que célibataires (5). Chez Jarry, Ubu — personnage mécanique et inséparable de ses machines — rivalise avec son avatar le Surmâle, homme robotisé et "érobotique", tué, en fin de compte, par la machine amoureuse. Cette machine tombée amoureuse de l'homme parce qu'elle est "berserk", pour ainsi dire, parce qu'elle est profondément en panne, le tue finalement car il ne sait pas aimer comme un être humain. Avec l'*Eve future,* Villiers crée l'androïde Hadaly, robot femelle, une contrepartie, dans un sens, du Surmâle qui n'est pas, malgré son sobriquet, surhumain mais plutôt robotique, c'est-à-dire, un homme qui se comporte comme une machine programmée.

Ce "premier couple de l'avenir", composé du Surmâle et d'Hadaly, illustre la problématique du vivant et de l'artificiel, et nous mène à nous poser des questions telles "Qu'est-ce qui est authentiquement humain ?", "Quelle est la nature des éléments étrangers qui menacent le vivant et l'être humain intelligent ?" , "Des robots fictifs sont-ils allégoriques ? Ont-ils des fonctions symboliques ?", "Si on donnait le pouvoir à de telles machines ?", "Serait-on heureux dans un monde gouverné par des machines ? Ou par des cyborgs, c'est-à-dire des corps humains remplacés par des mécanismes ?". Une étude comme celle-ci doit se contenter d'interrogations plutôt que de conclusions. Les exemples que nous fournissent le Jarry d'*Ubu* et du *Surmâle,* le Villiers de *L'Eve future* et le Robida de *L'Ingénieur Von Satanas* servent de points de repères le long d'un chemin toujours en train de se frayer. En même temps, ces exemples nous semblent symptomatiques d'une époque où le roman, le théâtre et bientôt le cinéma commencent à peupler la scène de créatures parfois difficilement définissables dans des termes exactes de "vivant" ou d'"artificiel", d'"humain" ou de "machine".

Provenant de l'intuition du déconcertant rapport symbiotique entre l'humain et la machine, l'androïde de Villiers semble se modeler non pas sur des mécanismes qui ressemblent aux êtres humains, mais indirectement, c'est-à-dire sur des personnes vivantes qui ressemblent aux mécanismes. En 1750, quand Jacques La Mettrie a écrit *L'Homme-machine,* proposant l'homme

comme un ensemble de ce qu'on appellerait des "réflexes conditionnés", il prévoyait notre certitude d'être en effet programmés plutôt en détail, génétiquement et chimiquement, pour ne prendre que deux cas évidents. Considérons l'anatomie d'Hadaly : ses quatre surfaces, ses fils, ses poumons constitués de deux phonographes, un cylindre central qui la contrôle et sur lequel sont inscrits tous ses gestes. D'abord Lord Ewald se fâche d'être dupe, d'avoir cru au "vivant", pour ainsi dire, de la femme en métal. Cependant, après la destruction du robot dans un naufrage — où périt aussi Alicia Clary — Ewald finit par se rendre compte que c'est le robot Hadaly (qui elle a une âme) qui lui manquera, et non pas la femme humaine Alicia (qui manque d'âme).

Tout comme chez Villiers, le robot paraît souvent en littérature comme l'emblème de la solitude humaine. Déjà dans *R.U.R.* de Karel Capek, la pièce qui en 1921 a donné aux robots leur nom — le mot vient du tchèque *robota* qui veut dire "travail" — déjà dans *R.U.R.*, ces êtres métalliques s'organisaient en tant qu'une force dressée contre les humains. La plupart du temps, des robots sont des étrangers ou des antihéros. L'univers "science-fictif" du célèbre Philip K. Dick se meuble de robots qui servent d'une sorte d'état tampon entre le vivant et l'artificiel. En fonctionnant comme analogue du déshumanisé, le robot symbolise effectivement la psychose de l'homme qui n'aime ni ne déteste mais qui obéit plutôt à un programme. Les humains représentés par cette littérature souffrent de plus en plus de désordres robotisants : comportement compulsif et toute sorte de mauvaise programmation. Ce qu'on peut appeler leur "courant ontologique" est normalement de voltage minimum. C'est un Autre véritablement autre, inorganique, voire incorporel dans le cas de l'"intelligence artificielle", et dont Philip Dick nous offre un bel exemple dans un roman étrange et absurde, curieusement intitulé *Ubik* (6). Une belle jeune femme se matérialise, venue du futur pour apporter à Joe Chip un atomiseur d'Ubik, l'aérosol constituant un *reality-support*, un "appui-réalité". Invention humaine, Ubik est une force qui conserve la vie dans la lutte contre l'entropie. Ce roman de 1969 déconstruit les présuppositions anthropomorphes de la science et de la science fiction. L'Autre inorganique est capable pourtant, dans bien des cas, de penser et de parler — artificiellement ? — et de nous dépasser dans plusieurs domaines, comme la vitesse, la faculté calculatrice et la force.

Chez Jarry, il n'y a pas de doute quant au symbolisme de la machine intelligente : on lit dans l'"Acte terrestre" de *César-Antechrist*, "La mâchoire

du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère" (7). Il s'agit de la machine à décerveler, ici l'équivalent de la presse à imprimer dont les engins mortels tournent comme les tropes de la fiction. La machine, comme Ubu lui-même, est un robot à la fois divin et monstrueux, et le décervelage est, finalement, une métaphore du mécanisme de l'imagination et de l'écriture. La machine à décerveler, personnifiée jusqu'à faire partie de la liste des personnages d'*Ubu Roi,* et son double, la pompe à merdre, fonctionnent comme instruments de torture et comme armes, pour extraire l'essentiel et pour le pomper ; elles consacrent et elles profanent. Aucun doute quant au statut de la machine dans l'univers ubuesque : l'appel à la mobilisation d'*Ubu Roi,* "merdre", est remplacé, dans *Ubu Cocu,* par un appel également menaçant, "A la machine !" *(Œuvres complètes,* p. 508). Stanislaw Lem satirise aussi la situation de l'homme face à son Autre artificiel et puissant : dans "La Tragédie de la machine-à-laver", par exemple, les machines sont indépendantes, capables de raisonner, incontrôlables, et elles forment des coopératives cybernétiques avec des gangsters ; elles sont construites comme des "sadomates" et des "masomates". Ayant créé un cauchemar, l'homme regarde anxieusement l'avenir des vivants, ou mieux, des survivants. Sa vie se lie intimement à sa compréhension et à son emploi de ses machines.

La simulation artificielle du comportement du vivant dans des objets inanimés a toujours fasciné l'être humain. Aujourd'hui, près de Tokyo, à la TsukubaExpo '85, on peut assister au Théâtre Robot Fuyo. Des robots vedettes de l'avenir y chantent, dancent, jouent dans des pièces de théâtre, racontent des mots d'esprit, et jouent du piano. A l'occaion du Prix "Golden Droid" (Droïde d'Or) l'année dernière, la compagnie Androbot a démontré comment leur robot BOB pouvait être programmé pour aller chercher une bière à la cuisine. Bien des années avant le succès de ces spectacles, le premier empereur de la Chine a fait construire un orchestre de douze musiciens en bronze, habillés en soie, qui jouaient de leurs instruments grâce à un système de fils et au souffle humain. L'empereur ne savait pas qu'un beau jour le bronze continuerait tout seul, devenant le robot anthropomorphe, *homo machina.* L'engrenage entre le vivant et l'artificiel est devenu tel que l'homme fonctionne en fonction de ses machines et de ses gadgets autant que ceux-ci fonctionnent en fonction de l'homme. La menace que pose la vie artificielle, le synthétique se présentant comme organique, n'est certainement pas nouvelle. En Chine ancienne, la peur intuitive de la liberté de la marionnette — cet ancêtre du robot — était telle qu'à la mort d'un

marionnettiste, on brûlait ses créatures (8). Antoine Vitez explique que la marionnette est "violente par nature", relevant du "registre du rêve" *(Ibid).*

La liberté et la violence inhérentes du programmé correspondent à la provocation du hasard, de la situation peu probable, qui se réalise plus vite dans l'"artificiel" que dans le "naturel". L'accident accéléré, symbolisé par la spirale emblématique d'Ubu, se produit alors sans l'intervention du sujet. L'automaticité du clinamen, pour ainsi dire, permet la formation d'un programme qui élimine le programmeur. Le cas d'une guerre nucléaire rend clair que le programmeur ne peut pas toujours altérer l'autonomie du programme qu'il a initié en tant que sujet transcendant, une fois que ce programme est mis en marche. Le sujet fonctionnalisé et mécanisé, devenu non plus le complément ou le supplément de la machine, mais plutôt redondant, risque de finir anéanti par l'artificiel devenu automate. Comme l'écrit Jarry dans un article de 1903, le vingtième siècle avait besoin d'un "*deus ex machina* contemporain". Il continue, "*Deus ex machina,* le Dieu a été retiré de la machine" (9). Cette machine, écrit Jarry, a "une puissance inattendue" et il appelle les machines "les nouveaux monstres" (*La Chandelle verte,* p. 309). Efficaces et de plus en plus autonomes, des machines mettent l'homme au défi d'accomplir des exploits surhumains et encouragent l'homme à devenir monstrueux.

Dans le roman de 1919 d'Albert Robida, intitulé *L'Ingénieur Von Satanas,* il ne reste que quelques hommes monstrueux pour habiter une scène d'"après la fin" (10). Ils partagent la terre ravagée avec une femme n'ayant pas — extraordinairement — besoin de prothèse. Par contre, un des survivants "démonté, manchot, un des hommes les plus boueux et les plus déloquetés, soulève son masque pendant un quart de minute, juste assez pour faire voir un visage barbu qui essayait de sourire". Le cannibalisme était de rigueur, surtout quand il manquait de rat. L'intégrale Mlle Vitalis, pour sa part, nous régale d'un survitalisme monstrueux. Son "savoir-vivre" en dit long sur l'époque post-historique :

> *A dix-huit ans je n'ai jamais vu un piano, Monsieur ! Sans doute j'ignore le solfège, c'est une petite lacune, mais je sais distinguer le sifflement d'un gros obus de celui d'un crapouillot, d'une boîte asphyxiante, d'un shrapnel ou d'une torpille aérienne, c'est bien plus indispensable.*

Tout comme chez Ubu, après la dévastation règne la machine digestive

ou, grosso modo, la "physique". Ajoutons aussi que *Le Surmâle* semblera renverser la hiérarchie du bas-ventre, valorisant le complément de la gidouille, c'est-à-dire la dominante sexuelle. Entre Ubu et Marcueil, d'ailleurs, les lois de l'informatique se voient respectées : cervelle *in*, cervelle *out*. La lecture de *L'Ingénieur Von Satanas* ressemble à celle d'*Ubu Roi :* au niveau idéologique, c'est une condamnation des excès de la société et de la Science modernes ; mais si on lit autrement ces deux textes, l'économie textuelle impose des figures de la machine affamée, en d'autres termes, la gidouille à spirale. En effet, en retrouvant l'Europe dévastée par la guerre, le narrateur robidien demande aussitôt, "A quelle heure déjeune-t-on ici ?" Mlle Vitalis, réduite au statut d'objet mécanique, n'est désirable qu'en fonction de sa capacité d'alimenter la machine-à-physique. Que la topique du désir soit l'échange amoureux-sexuel qui caractérise *Le Surmâle* et *L'Eve future* ou bien l'échange alimentaire dans *Ubu Roi* et dans *L'Ingénieur Von Satanas,* l'important réside dans la mécanicité du désir. La fonction de plus en plus mécanique du désir le transforme en ce que Michel Carrouges appelle justement une "technique de la mort".

Toutefois, à l'instar du *Surmâle,* là où une machine est nécessaire pour humaniser le monstre que devient l'homme quand il se comporte comme une machine, à la fin du roman de Robida, la technologie est nécessaire pour attaquer ses propres inventions technologiques dans un circuit de feedback fictif. Ainsi l'exploseur de *L'Ingénieur Von Satanas* est une machine capable de détruire toute matière explosive. Il figure à la fois la dynamique du boomerang et la dominante digestive qui gouvernent finalement la narratologie du *Surmâle,* car le Surmâle est dévoré par la mâchoire incandescente de la Machine-à-inspirer-l'amour surchargée par sa propre force. Dans la colonie d'anthropophages post-Apocalytique,

> *La Gueuse de Science, la Science vampire, la Chimère à lunettes, mangeuse d'hommes, rongeuse de cadavres, ne peut être tuée que par la Science ! Allons forçons le serpent vomi par l'enfer à se mordre lui-même, pour qu'il crève de son propre venin.*

Après tout, Robida était pataphysicien et sa science fiction penche souvent vers la Pataphysique. Dans ses autres livres, *Le Vingtième siècle* de 1882, *La Guerre au vingtième siècle* de l'année suivante et *La Vie électrique* de 1890, la miso-technique des machines qui envahissent la vie humaine coexiste avec la description des patamachines impressionnantes dont la téléphonos-

cope et l'aérocyclette. Mlle Vitalis, héroïne moderne, s'y connaît : elle identifie des projectiles dès qu'elle entend leur bruit. Ses admirateurs chantent en faisant la guerre contre la guerre — en termes ubuesques, en détruisant les ruines — afin de construire la société de l'avenir. Cette chanson ressemble beaucoup à une autre plus familière :

*Débourrons, débourrons, débourrons tous les crânes*
*Débourrons-les à fond, au diable les grands mots*
*Vides de tout bon sens et, producteurs de maux.*
*Aux magisters gonflés nous préférons les ânes.*
*Débourrons, débourrons, débourrons tous les crânes.*

L'inauguration d'un nouvel ordre est coëxtensive à la réinscription d'un programme nouveau. Chez Ubu, la machine à décerveler s'identifie à la presse à imprimer dont les mâchoires attendent ceux qui sont renvoyés à la trappe. Chez le Surmâle, d'une façon semblable, les ordres d'un phonographe remplacent la volonté des personnages robotisés. Dans le cas de Robida, les post-historiques rêvent de brûler tous les livres et, en débourrant à fond les crânes, de finir avec "les grand mots vides de tout bon sens et producteurs de maux". D'ailleurs, dans cette entreprise, la vivante, volubile et vitale Mlle Vitalis fonctionne comme une machine. Quant au corps-sans-organes du robot féminin dans l'œuvre de Villiers, le lieu de la programmation n'est pas le cerveau mais les poumons et le cœur, remplacés par des cylindres d'or, c'est-à-dire par deux phonographes et leur centrale. Ici la machine se veut amoureuse tout en étant minitieusement contrôlée. Son vitalisme provient du don d'une voix enregistrée sur ses cylindres et qui transmet le programme amoureux. Ce programme doit supprimer un ancien ordre jugé insoutenable, à savoir, celui de la Déesse Bourgeoise. Tout espoir de se passer des machines, de changer la Bourgeoise en femelle désirable, s'écroule lors d'une visite à la statue *Venus Victrix,* modèle textuel de la perfection : Alicia la regarde, s'étonne et dit, "Tiens, MOI !... Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distingué". Voilà que la Déesse programmable s'annonce donc indispensable. Elle n'énoncera point de telles paroles. Comme l'exemple d'Hadaly le rend clair, les machines dans les textes qui font l'objet de cette étude sont toujours plus que des appareils tout court. Elles transfigurent le monde en réinscrivant le rapport entre le vivant et l'artificiel. En inscrivant la machine comme métaphore et le texte comme machine, ces textes offrent en même temps une invitation et un avertisse-

ment. Leur ironie et leur horreur présupposent, bien sûr, que la machine fonctionne mal. Le sujet se trouve ainsi face au non-moi non seulement matérialisé mais fait en sa propre image, tandis que le désir même devient de plus en plus mécanique. Il s'agit donc d'une morphologie littéraire d'une construction subversive, moitié humain, moitié machine : il s'agit du vivant par l'artifice et d'une artificialisation de la vie.

**NOTES**

1. *Romantisme,* N° 41 (1983) et *La Revue des sciences humaines,* Nos. 186-187 (1982-83).
2. Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine,* Corti, 1981 ; David Porush, *The Soft Machine : Cybernetic Fiction,* New York, Methuen, 1985.
3. *Junggesellesmaschinen / Les Machines célibataires,* Venice, Alfieri, 1975, P. 98.
4. Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'humanisme,* Nizet, 1958-67, p. 90.
5. Michel Carrouges définit la machine célibataire dans *Les Machines célibataires,* Arcanes, 1954 : dans sa forme la plus simple, elle représente la solitude d'un seul être humain ; à la deuxième puissance, elle se caractérise d'une solitude à deux, composée d'un élément masculin et d'un élément féminin. Une machine célibataire consiste en l'intersection d'une composante sexuelle et d'une composante mécanique.
   Deleuze et Guattari reprennent le terme dans *L'Anti-Œdipe* (Les Editions de Minuit, 1972), pour indiquer une alliance nouvelle de la machine désirante et du corps-sans-organes, ce qui permettra la naissance d'une humanité nouvelle.
6. Philip K. Dick, *Ubik,* New York, Doubleday, 1969.
7. *Œuvres complètes,* Pléiade, 1972, p. 304.
8. *Le Monde,* numéro spécial "Le XXXVIII[e] Festival d'Avignon", p. iii, "Une ombre qu'on ressuscite et qui devient présence", par M.L.B.
9. *La Chandelle verte,* Le Livre de Poche, 1969, p. 307.
10. Pour la discussion de *L'Ingénieur Von Satanas* je suis en dette envers Jean-Jacques Thomas.

L.S.

**Pascaline MOURIER-CASILE**

# AMORPHES ET POLYMORPHES : JARRY MODERN'STYLE ?

"Jarry modern'style ?" Avec une apostrophe et un point d'interrogation. Essentiels, l'un et l'autre, à mon propos. A la question ainsi posée, la réponse pourrait tenir en un unique vocable. Vocable jarryque, s'entend : bivalve sinon polyèdre. Non pas celui auquel sans doute vous pensez, je n'oserais ! Un autre qui, pour l'être moins "diurnalement", est tout aussi emblématique de notre auteur : "*absolument*".

*Jarry est modern'style absolument.* Comme Emmanuel Dieu est fou et comme Messaline est vierge. Le mot de la "charade" une fois livré (1), il ne reste plus qu'à s'amuser, comme l'amphitryon de Lurance, au "déroulement d'un paradoxe" (2).

*
* *

A mes yeux, donc, Jarry a fait *acte de modern'style absolu.* Telle référence, implicite, au surréalisme est signifiante. Celui-ci fut, en effet, le premier à mettre en "corrélation absolue" (3) les deux points dont je voudrais ici suivre — ou susciter — la trajectoire. Jalons, encoches, points de mire, certes ; mais non moins *miroirs,* où les surréalistes ont voulu reconnaître sinon leur image au moins leur semblance, en vertu de la loi bretonienne

(et narcissique) qui régit le regard et le discours critiques du surréalisme : entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi. (Illusion d'optique ? Anamorphose abusive qui distord et défigure l'objet du regard et du discours ? Peut-être. Mais si l'objet, justement, est polymorphe, polysémique, toutes les métamorphoses auxquelles on le soumet ne sont-elles pas licites ?

Et faut-il parler de distorsion, de défiguration puisque, aussi bien,

> *tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus et jamais il ne les trouvera tous et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires ? (4).*

Les surréalistes se sont reconnus, à la fois, en Jarry *et* dans le modern style. Si Breton définit Jarry comme un (des plus efficaces) "initiateur et éclaireur" du Surréalisme, il choisit "quelques admirables spécimens de l'art modern'style" (sans apostrophe, pour l'instant, je vous prie pour illustrer le "message automatique" (5). Dans ce même modern style — où le "bon goût" moderniste de ses contemporains ne voulait voir qu'un bazar de pacotilles périmées — René Crevel saluait "l'ectoplasme originel d'une machine à penser", subversive et anti-bourgeoise, apte, comme les dispositifs daliniens, à promouvoir "l'irrationalité concrète" (6). "Machine à décerveler", pourrait-on dire, en ce qu'elle ébranle les certitudes des têtes prétendues bien faites et brouille les catégories admises et les genres établis.

Si a = b et b = c, donc a = c, selon toute algèbre puérile et honnête. Soit, pour en revenir à mon point de départ : Jarry modern'style. (N'oubliez pas l'apostrophe : j'y arrive...).

*
* *

Disant que *Jarry est modern'style absolument,* j'entends, à l'évidence, que du Modern Style historique il réalise (et lui seul) tous les possibles, toutes les virtualités, et qu'il les dépasse ; vers l'infini. Ou encore : que *le modern'style absolu* n'existe que dans et par cet univers supplémentaire au nôtre qu'est l'œuvre jarryque, considéré dans sa totalité et compte tenu de la disparate qui le fonde. Soit, qu'aucun spécimen (si "admirable" fût-il) du Modern Style réel (sans apostrophe) ne peut prétendre à se parer de l'adverbe-roi. D'où l'apostrophe, qui marque la spécificité jarryque du mot.

Le *modern style* que je tenterai ("ambitieusement" ?) de décrire ici est celui que "l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place" du Modern Style réel, et mon parti-pris, avoué, est d'accorder aux linéaments les propriétés de l'objet décrit par sa virtualité. (7)

*
* *

A s'en tenir au plan phénoménal et à prendre l'un et l'autre terme dans son extension la plus restreinte, chronologique, Jarry et le Modern Style sont synchrones. Ils naissent l'un et l'autre en 1891. Pour Jarry, il ne s'agit, bien sûr, pas de la naissance consignée aux minutes officielles de l'Etat Civil, mais de la venue au monde littéraire et artistique, qui se résume en France, nul n'en ignore, au microcosme parisien. Pour le Modern Style, il s'agit du *Salon du Champ de Mars,* où se concrétise et se donne à voir "l'union de tous les arts"par quoi, au sens strict, il se voulait définir. Ils meurent l'un, de méningite tuberculeuse, en 1907, l'autre, en 1908, de l'Exposition de Londres qui consacre la faillite des principes esthétiques qui le fondaient.

Je pourrais ici me livrer à un repérage et recensement para-faustrollien des "êtres bizarres" réservés par Jarry du Modern Style et évoqués par lui dans son propre "espace feuilleté" (8). Mais outre qu'un tel dénombrement, pour être jarryque, n'en serait pas moins fastidieux, il n'apporterait sans doute pas grand chose, sinon la somme toute banale et prévisible constatation d'une assez forte prégnance de l'air et des modes du temps. Je m'en dispense donc allègrement. Non sans signaler toutefois qu'une telle glane serait fructueuse. Je me limiterai à deux exemples. Dans *Messaline,* les "murrhins" métamorphiques de l'Hippodrome de Lucullus évoquent tour à tour les "grès flammés" de Massier, chers à Jean Lorrain (9) ("la tare le plus souvent les rehausse de grains et verrues sessiles, comme d'une peau humaine") ou les "pâtes de verre" translucides de Gallé "Leur couleur c'est la pourpre et un blanc opaque qui tordent leur sang et leur lait au milieu d'un feu") (10). Dans *Les Minutes de Sable Mémorial* pullulent les créatures étranges d'un inquiétant bestiaire, éminemment modern style : serpents, lézards, scarabées, hannetons, lombrics (11), escargots, crevettes, méduses, crabes, poissons volants, pieuvres, et poulpes. (Sans préjudice de quelques cygnes, paons et papillons, moins scabreux, mais modern style tout autant). Et l'on se prend à songer qu'en 1896 un chroniqueur du *Journal de l'Archi-*

*tecture* résumait ses impressions, après une visite aux Magasins Art Nouveau-Bing, en ces termes : "On dirait des crabes, des pieuvres, que sais-je ? venus des fins fonds de l'océan. C'est glauque, squameux, mystérieux et merveilleux".

Il semble donc bien qu'il faille accueillir avec quelque scepticisme le passage de *La Dragonne* où Erbrand de Sacqueville regrette

> *la disparition d'une bonne partie du mobilier ancien dont il s'était défait, assez sottement, pour apaiser les plaisanteries de ses amis férus d'art nouveau, sans doute parce que leur passé n'était point ancien, mais qui le convertirent à cet échange... (12).*

Aussi bien, d'ailleurs, au moment où il écrit *La Dragonne,* Jarry fait-il retour aux valeurs (passéistes et revendiquées explicitement comme telles) de sa terre, de sa race et de sa religion. Ce qui suffit peut-être à justifier cette mise à distance dédaigneuse d'une esthétique qui se définissait au contraire-à-tort ou à raison par sa modernité et sa volonté de rupture.

*
* *

Avant de procéder plus avant, il me faut préciser que, parlant de Modern Style, je n'entends pas me limiter aux arts décoratifs et appliqués ("mineurs", donc) à quoi on le réduit généralement en France. En 1895 les Magasins Art Nouveau-Bing exposaient en même temps que les verreries de Tiffany et les vases de Gallé ou Lalique des œuvres d'Anquetin, Bernard, Bonnard, Carrière, Denis, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Beardsley, Brandgwyn, Crane, Mackintosh...

J'intégrerai donc à mon propos la peinture, à l'instar de Tschudi Madsen (13) qui range sous la bannière de l'Art Nouveau-Modern Style toute une branche du post-impressionnisme, caractérisée par le culte de la ligne serpentine et de l'arabesque, le désintérêt pour la perspective et le volume, le souci du rapport ligne/surface, la valorisation décorative de la forme et du contour, la recherche de l'abstraction rythmique. Bref, de Pont-Aven aux Nabis, tout ce que l'on nomme aussi le "symbolisme linéaire" : Anquetin, Bernard, Bonnard, Denis, Filiger, Gauguin, Ibels, Ranson, Roussel, Serusier, Vuillard. Ceux-là mêmes que cite et célèbre Jarry.

J'y intègrerai également, chemin faisant, la littérature, selon une pratique comparatiste qui, si elle encourt chez nous les reproches rédhibitoires

d'amateurisme hâtif, d'associationnisme hasardeux, voire d'amalgame pâteux, est depuis longtemps adoptée par la critique germanique ou germanisante qui, avec, par exemple, Dominik Jost ou Claude Quiguer (14), n'hésite pas à parler de "Jugendstil littéraire" et de "littérature modern style".

Telle ouverture du compas me paraît fidèle à l'esprit comme à la lettre de l'objet étudié : aussi la fais-je mienne sans autre scrupule.

*
* *

Je ne prétends nullement ici faire un tableau exhaustif des rapports de "mimétisme", direct ou "inverse" (15) qui unissent Jarry au Modern Style ; mon ambition se borne à dégager quelques-uns des grands principes qui me paraissent fonder l'esthétique de l'un et de l'autre.

Il faut tout d'abord rappeler que le Modern Style, par définition, récuse la distinction des arts. Dans son extraordinaire — et quelque peu délirante — inflation esthétique, il institue un proliférant univers supplémentaire, polymorphe et monomaniaque, où tout fait sens, où tout est signe et signe de signe. Il prend au piège d'un homologue, sinon identique réseau d'arabesques, entrelacs, spirales et volutes le volume de l'objet quotidien, la surface de la toile peinte ou de la page écrite, la partition musicale. La prolifération narcissique de la ligne amoureuse d'elle-même court le risque d'aboutir, dans les pires des cas — ceux que l'on a longtemps montés en épingle pour disqualifier le Modern Style et n'y voir que mauvais goût redondant et boursouflures kitsch — à un magma informe, fâcheusement amorphe. A ce magma pataphysiciens et jarrystes s'efforcent de soustraire (à juste titre sans doute, si le modern style s'y réduisait...) Jarry, et accueillent avec un scepticisme vaguement scandalisé toute tentative de rapprochement...

En vertu de la non distinction des arts, le modern style pose en principe leur essentielle et réciproque porosité. C'est pourquoi il favorise et multiplie les associations et collaborations d'artistes. Je pourrais citer quelques tandems célèbres : Wilde et Beardsley ; Gide et Denis ; Rodenbach et Lévy-Dhurmer ; Mackintosh et Maeterlinck ; Debussy et Mallarmé. Sans oublier, bien sûr, l'étrange association du Père Ubu et de Bonnard, ni celle, doublement fictive, de Faustroll et de Denis par "sponge-bath" interposé (16). L'articulation du texte et de son illustration — picturale ou sonore — est alors subvertie, tout autant que le rapport du lecteur au livre. Il ne s'agit plus

de mettre en image tel épisode ou tel poème, d'établir des rappels plus ou moins redondants de l'image au texte, mais bien de tenter une écriture double qui exige une lecture double. Qui par miracle soit à la fois parallèle et convergente. Jarry s'explique là-dessus, à propos de *Parallèlement* de Verlaine et Bonnard, en termes qui sont tout à fait modern style, ne serait-ce que par l'insistance sur la courbe, l'arabesque et le contour des "choses arrondies". Il complique d'ailleurs le jeu en prenant en compte la forme même des caractères typographiques qui induit une première lecture, celle qui passe "avec toute la temporisation requise au long de la caresse de chacune de leurs courbes". La lecture devient vertige, tournoiement de spirale en spirale :

> *Et comme il est dans l'ordre naturel qu'après avoir fixé quelque figure nette l'œil reste obsédé de contours identiques quoique de couleur complémentaire, il est impossible de s'interrompre, de suivre les arabesques voluptueuses du texte pour se fourvoyer vers le blanc des marges sans être poursuivi (...) par des imaginations de choses arrondies.*

Sur cette lecture dédoublée vient s'en greffer une troisième, celle des lithographies de Bonnard :

> *Ses crayonnages légers dans les marges semblent les propres fantômes qui s'évoquent des rythmes à mesure de la lecture, assez diaphanes pour ne point empêcher de lire* (17).

Le livre modern style se veut œuvre d'art, triple expression — graphique, picturale, décorative (que l'on songe aux reliures...) — du texte qu'il contient. Il tend à réaliser une totalité esthétique où tout fait sens : le choix de l'illustrateur, la couleur et la qualité du papier, la forme des caractères, le contenu du texte. C'est bien à une telle esthétique modern style de l'objet-livre que se réfère Jarry lorsqu'il décrit, dans *L'Idée Moderne,* l'édition originale du *XI^e Monstre* de Gourmont :

> *Le bibliophile a copié, respectueux, son œuvre en rubriques spéciales sur papiers idoines avec portrait des idées à mesure qu'elles passent. Ainsi les vieux peintres peignaient leurs cadres avec le plus grand soin (...) In-16 carré, format bolide, il gravite autour des* Hiéroglyphes.

En vertu du principe de la réciproque porosité des arts, le Modern Style caresse le rêve prébabélien de l'artiste-artisan double, triple, polymorphe, total, qui serait à la fois potier, peintre-écrivain, musicien, décorateur, architecte (il rêverait alors, comme Trachsel de construire des maisons en forme de symphonie...), imprimeur, relieur... Utopie irréalisable assurément. Sauf "en absolu"... Ici encore, Jarry témoigne :

> *Il est certain (...) qu'il n'y a eu au cours des âges qu'un ou deux génies qui ne fussent point spécialisés et ceux-là seuls furent de vrais génies". L'artiste total, absolu, est celui "pour qui il n'y eut point de Babel..." (18)*

En vertu encore du même principe, le Modern Style n'a cessé de tenter la gageure des transpositions d'art. Voyez, en ce qui concerne Jarry les *Tapisseries* d'après et pour Munthe, les trois poèmes d'après et pour Gauguin. Sans omettre les îles Fragrante et Sonnante, le Pays des Dentelles et le Bois d'amour, lesquels (tout autant d'ailleurs que les îles-livres de Ptyx ou de Her et toutes celles qui furent dédiées à des écrivains) relèvent, nul n'en ignore, non de la description mais de la transposition. Qu'il s'agisse de passer d'un médium à un autre ou, à l'intérieur d'un même médium, d'un univers littéraire à l'autre.

Et n'oublions pas les faux Rousseau qu'éjacule la bête imprévue nommée Clinamen. Celle-là même, ainsi qu'on sait, capable d'écrire comme de peindre, qui produit les "enchevêtrements assez scéniquement embrouillés des vaudevilles du "Chasseur de chevelures" (19). Epicure, son père, est donc, en absolu, un peintre-écrivain ; sans compter qu'il passe ordinairement pour un philosophe... Ce sont là faits bien connus. Mais je voudrais ici préciser (puisqu'aussi bien à mes yeux le *Modern Style* de Jarry est "absolu"), que la machine jarryque à transposer est bien plus retorse et subtile qu'il n'est courant dans le commun du Modern Style.

Les tableaux du chapitre XXXIV sont en effet des Rousseau triplement faux, des transpositions triplement piégées. Parce que, pour aller de la fiction au texte en passant par le réel, ou, si l'on préfère, du signifié au signifiant avec transit référentiel:

I) la machine à peindre, remise aux mains de l'"artiste peintre décorateur" avec mission de maquiller "du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin national", continue de fonctionner "après qu'il n'y eut plus personne au monde" pour la diriger ; pas même

Rousseau, donc ;

2) les images qu'elle projette sur la toile des murailles ne renvoient à aucune image peinte par le Douanier ;

3) enfin, cela va sans dire, en dépit de la "succession des couleurs fondamentales" qui est censée les produire (et qui ne sont jamais, textuellement, que les *noms* des couleurs), elles sont et ne peuvent être que de l'ordre du littéral et non du figural, du lisible et non du visible. La carte n'est pas le territoire...

Par ailleurs, ces tableautins en prose ne peuvent manquer de renvoyer le lecteur aux proses poétiques de leur dédicataire, Paul Fort. Lesquelles, pour compliquer un peu les choses, avaient été, en 1894, évoquées en forme de transposition d'art (descriptions poétiques de tapisseries ou de bibelots imaginaires) ; ce que, d'ailleurs elles étaient sans doute déjà elles-mêmes. Les jeux de miroirs se dédoublent, brouillant le modèle et son reflet. Dans sa giration multipliée la spirale s'affole quelque peu ;

> *Plusieurs choses, par Paul Fort, ourdies comme l'une d'elle s'avoue, du noir, blanc, rouge et bleu des tapisseries, mais où gelèrent en cristaux polymorphes, une goutte de sang mordoré, un pleur glauque du lac oculaire, et, de l'écaille du ciel gris, un morceau translucide de cristal cassé... (21).*

Et nous voici, au gré de l'arabesque verbale, ramenés aux arts décoratifs. C'est-à-dire au Modern Style *stricto sensu :* tapisseries de Burne-Jones ou d'Anquetin, verreries de Gallée ou de Tiffany. Sans compter que le même texte, au passage, convoque une flore et une faune très modern style ("fougères comme les échelles d'un rêve" ; "monstre très beau, très meurtrier" ; "méduse enracinée") dont la morbidité métamorphique est assez peu conforme à l'univers poétique référé.

Parallèlement, dans les "minutes d'art" et autres "portraits du prochain siècle", c'est la même faune et la même flore que Jarry décèle (ou suscite, on ne sait : le spectateur ne les y reconnaît pas toujours) dans les images qu'il transpose : "batraciens précieux et charnels (...) cygnes au col nouable alphabétique (...) sphynges vautrées au W de leurs coudes" (Vallotton) ; "visage d'un nénuphar de profil jeune et charnel" (Bonnard) ; "mousses arborescentes" (de Groux) ; "ailes de chauves-souris" (Ranson) ; "Paon blanc à la queue éventaillée de porc-épic en verre filé" (Georges Pissarro) ; "cadavres translucides d'axolotls" (Rousseau) ; "pastels scarabées, monères

de velours lithographique" (Redon)...

Non seulement le texte de la transposition poétique, qui tient lieu de discours critique, dénombre et nomme les êtres bizarres de l'imagerie fin de siècle, mais il s'efforce de mimer, par le luxe un peu coruscant du lexique, par les volutes et fioritures de la phrase, la richesse des couleurs et les arabesques qui structurent l'espace peint.

*
* *

Un doute ici cependant m'étreint : la fascination du lecteur ainsi produite n'entraîne-t-elle pas un certain aveuglement, qui fait de l'effet de reconnaissance une illusion déceptive ? En dépit de l'insistance du vocabulaire du pictural et du visuel, c'est à l'éviction de l'objet référé plus qu'à sa transposition qu'on assiste. De la même façon que l'ornement modern style investit l'objet de son proliférant réseau jusqu'à presque le dissoudre dans une brume décorative, l'écriture poétique-critique se saisit de l'image peinte jusqu'à se l'assimiler, voire à l'anéantir. La transposition alors se fait défiguration. J'en dirais d'ailleurs volontiers autant de ces transpositions de premier niveau — soit : de texte à texte — que sont les articles sur Gourmont *(Le XI^e Monstre)* ou sur Hauptmann *(Ames Solitaires)*. Le tableau — ou le livre — transposé fait fonction de miroir et ne reflète jamais que Narcisse. Dont on sait bien qu'il est la figure emblématique du Moderne Style...

D'ailleurs, le prisme, ou le crible utilisé revendique ses virtualités déformatrices plus que ses réelles capacité informatrices. En Filiger, bien que son "éternité" soit "discolore" de la sienne, ce qui "plaît" à Jarry, de son propre aveu, c'est qu'il est "un déformateur" (21).

Il suffit parfois d'un mot pour que cette déformation narcissique s'affiche. Ainsi du titre *Ames solitaires,* préféré à celui, plus fidèle, de *Humains Solitaires* parce que "plus philosophiquement explicatif et précisant que traduisant" (22). Ainsi encore du terme parfaitement inadéquat (im-pertinent, dirais-je même...) d'"icônes" pour désigner les images peintes des Impressionnistes. Inadéquat, certes ; mais il a l'avantage de nous rappeler que les peintres "pairs" de Jarry ont tous, justement, en commun dans leur diversité d'être en réaction, voire en rebellion ouverte, contre la décomposition de la forme et la désagrégation de la ligne à quoi ils réduisent l'impressionnisme. Au nom du symbolisme linéaire. C'est-à-dire de l'Art Nouveau.

Encore nommé, par expansion, Modern Style. D'ailleurs, si Faustroll enjoint à Bosse de Nage de "génufléchir" devant les Monet, Degas, Whistler, Cézanne, Renoir et Manet, en expiation des "paroles mercantiles", le texte sertit cet hommage entre deux références fort dissonantes, l'une (explicite) à Puvis de Chavannes, l'autre (implicite : par Van Gogh interposé) à Gauguin. Si Faustroll semble prêt à "lécher la sciure des crachoirs au bas du cadre de l'*Olympia*" de Manet (23), la seule Olympia que Jarry, lui, choisit de transposer, c'est celle de Gauguin :

*L'Olympia couchée*
*brune sur la jonchée*
*des arabesques d'or... (24)*

En revanche, au moment de décrire un Manet, il avoue la défaillance du langage et l'insuffisance du lisible, se contentant alors de renvoyer le lecteur au visible : "Allez-y voir." (25).

Certes, un scrupule du même ordre semble le saisir face à Filiger "Il est très absurde que j'aie l'air de faire cette sorte de compte rendu ou de description de ces peintures..." (26). Mais ici le scrupule n'intervient qu'*après* la transposition d'art. Ce qui, me semble-t-il, change tout...

*
* *

Pour en revenir au texte sur Paul Fort dont je suis partie et amorcer ainsi une nouvelle boucle de la spirale, je voudrais y épingler l'adjectif "polymorphe", qui me renvoie au premier volet de mon titre et, du même coup — le moins et le plus s'équipollant, sans s'annuler pour autant, dans la libration du *clinamen* — à l'île Amorphe. Là, en effet, règne entre autres, aux côtés de Franc-Nohain qui en est le souverain éponyme, le bénéficiaire du clinamen vaudevillesque, Tristan Bernard. Or l'île Amorphe est, paradoxalement, d'une matière éminemment Modern Style, à savoir de "corail mou amiboïde et protoplasmique". Celle-là même, madréporique, qui constitue l'île Fragrante, royaume de Gauguin le polymorphe...

Ce périple qui "totonne et tibule" (27) peut-être à l'excès de texte en texte et d'image en image, me conduit à la troisième des caractéristiques communes du Modern Style et de l'œuvre jarryque.

Le Modern Style écrase la sacro-sainte (parce que rassurante) hiérarchie

des arts et des genres, ceux que l'on dit secondaires et ceux que l'on estime nobles. Impossible de parler sérieusement de Modern Style sans prendre en compte, indistinctement, œuvres mineures et œuvres majeures, qu'elles soient littéraires ou plastiques, celles qui enseignent à lire à regarder et celles qui sont réputées illisibles (par défaut) et indignes d'un regard autre que de dérision.

(Je me demande d'ailleurs si ce n'est pas précisément cette impossibilité et ce refus de la hiérarchisation qui expliquent la mauvaise réputation du Modern Style : on rechigne à reconnaître intérêt et dignité à d'inanes bibelots et, en retour, on s'indigne à l'idée que tel *grand* artiste (disons, pour aller vite : Proust, Mallarmé ou Jarry...) puisse avoir quelque chose à voir avec eux).

De même, il est impossible, dans l'œuvre de Jarry de privilégier, par exemple, le cycle d'Ubu et la pratique pataphysique en négligeant les sophistications du "Linteau", de *L'Amour Absolu,* voire de telle étape du "périple de la littérature" ou de telle "minute d'art" alambiquées. Ou vice-versa, bien entendu...

Dans l'optique du modern style, les zones marginales de l'art (et de la littérature aussi bien), voire même ses banlieues plus ou moins mal famées, cessent d'apparaître excentriques ou périphériques pour accéder à une dignité qui leur était jusqu'ici contestée. Quelle insigne faute de goût ! Jusqu'où n'ira-t-on pas si l'on se met à mélanger (dans les Panthéons, les anthologies et les musées) les serviettes superbes et les vulgaires torchons ! A l'exposition du Champ de Mars, Jarry, lui, fidèle à l'esprit modern style, note avec un égal intérêt les grandes toiles de Puvis, Whistler ou Hodler et les meubles futiles de Carabin ou les minimes buvards de Martin et Prouvé. Dans *L'Ymagier,* les "animaux de l'Eden retrouvé de Dürer" voisinent sans réticences avec le bestiaire maladroit des gravures d'Epinal. Ne s'en scandaliseront que bourgeois et béotiens, maniaques des classements, des prix et des médailles ; et il faut être Panmuphle pour s'étonner que Faustroll chérisse à l'égal des saintes icônes de Toulouse-Lautrec, Bonnard ou Beardsley, une "vieille image de l'imprimerie Oberthur de Rennes", laquelle paraît de nulle valeur à l'huissier ignare.

Le trivial et le sophistiqué cessent de s'exclure. Haldernablou est frère d'Ubu et de César-Antechrist. Jan Toorop, peintre Modern Style, ne voit ni scandale ni indécence à utiliser, pour vanter les vertus culinaires de telle huile de salade, le même jeu de formes et de lignes qui lui sert à structurer

telle de ses grandes compositions picturales à ambition hautement symbolique. Et pas davantage Bonnard (ni Jarry) à illustrer, dans l'*Almanach du Père Ubu,* "Pousse pas moin, pousse pas moin dans le coin" ou "Tatane"...

A la spirale jarryque qui orne la gidouille scatophile du Père Ubu fait écho (sans nulle distorsion ni dérision, me semble-t-il) celle que Maurice Denis peignit — fictivement — sur le "sponge bath" en papier de tenture où s'enveloppent "les courbes des membres de l'éphèbe ultra sexagénaire" (28), corps-spirale sur lequel s'écrit "comme une partition tout art et toute science" (ici encore l'écho ubique se fait entendre), au moment de "revêtir le royaume de l'inconnue dimension", l'éthernité. Gog et Magog et autres mouches de gogues conduisent à une lecture un peu particulière des noms illustres de Gauguin et de Van Gogh, sans que l'admiration que Jarry leur porte visiblement en soit le moins du monde atteinte.

Puisque la lettre seule est littérature, je ferai jouer ici, à titre de preuve supplémentaire, une lettre. Je parlerai de la très raffinée île de Her, île hermétique et véritable compendium de l'imagerie modern style : miroirs ; cygnes ; éventails ; jets d'eau, qui, de plus, "pavonnent" ; guivres et escarboucles ; ocellures de la queue des paons ; gazons moins glauques que l'eau — et j'en passe ; mais non sans préciser au préalable qu'il n'y a là — pas davantage que pour l'île Fragrante, l'île de Ptyx ou le Pays des Dentelles — pas l'ombre de parodie ou de satire. Celles-ci, dans ce texte, ne s'embarrassent guère de précautions ou de masques et sont repérables au premier coup d'œil...

L'île de Her, donc, transposition faustrollienne de l'univers romanesque et poétique d'Henri de Régnier, contresignée de l'initiale de son dédicataire, devrait se lire : île du R. En fait, il s'agit de la transcription des *deux* initiales, selon un jeu qui mobilise concurremment signifiant phonique et signifiant graphique. Tel jeu, d'ailleurs, Régnier le menait, en toute conscience, l'utilisant comme sceau intime, signature et emblème : les noms de nombre de ses personnages commencent par la syllabe Her, où certains de ses commentateurs ont voulu voir une référence à l'hermétisme. Et sans doute Jarry a-t-il tenu compte de cette interprétation : le seigneur de l'île n'est-il pas capable de discerner clairement "les choses ultraviolettes qui nous sont ordinairement interdites"... ? Mais une autre lecture est aussi licite, qui ne contredit ni n'annule la première. Dans le nom de Her, la première initiale (H) est visible mais inaudible ; la seconde (R), audible mais masquée. Miroirs inverses, comme ceux du seigneur de l'île. H et R sont lettres jarryques. Du

H, Ibicrate le Géomètre nous apprend qu'il est l'équivalent du Bâton à Phynances de merdRique mémoire (29). Quand au R, est-il nécessaire que j'insiste ? Voyez Lacan...

Au pied de la lettre, donc, l'île de Her, avec toute sa sophistication, est mise, cryptiquement, sous le signe d'Ubu.

*
* *

En fin de compte, l'esthétique modern style est peut-être une aussi bonne clé que la pataphysique (si tant est que l'une et l'autre ne se superposent pas au moins en quelques-uns de leurs points de mire et encoches), pour expliquer tant la disparité des livres pairs que la disparate structurelle et stylistique des *Minutes de Sable Mémorial,* des *Jours et les Nuits,* de *L'Amour Absolu,* des *Gestes et Opinions...* Bref de l'œuvre jarryque. A moins que la pataphysique ne soit la meilleure des introductions possibles au Modern Style...

Ultime encoche, enfin, et dernier point de mire pour achever la trajectoire : ce décentrement, cet excentrement plutôt, qu'il opère dans le champ de l'art et de la littérature, le modern style l'opère également dans et sur l'objet, le tableau, le texte.

Tel excentrement est même, à vrai dire, l'un des deux grands principes structurants de son esthétique. L'autre serait la mise hors circuit du référent réel réaliste du jeu de formes et de lignes par quoi l'objet d'art (bibelot, tableau ou texte indifféremment) se constitue, au profit de la forme et de la ligne pure, c'est-à-dire *abstraite.* Cette tendance à l'abstraction, très mineure en France, se manifeste surtout dans le Modern Style belge. Chez Van de Velde, par exemple. Et, en littérature, dans le théâtre de Maeterlinck. Ou en Angleterre avec Mackintosh, qui d'ailleurs imagine certains de ses décors d'intérieur à partir de thèmes empruntés à Maeterlinck. Ou encore en Hollande, chez Jan Toorop : dans les grandes toiles symboliques de ce peintre étrange, la prolifération de personnages et d'objets que l'on croit reconnaître n'est rien d'autre que le masque (ou l'alibi), ajouté après coup, d'une épure absolument non figurative, pur jeu de lignes expressives.

Chez Jarry, ce Modern Style abstrait trouve son répondant dans l'abstraction, explicitement revendiquée, de la dramaturgie du décor héraldique, du masque, de la marionnette et du blason :

*Nous croyons être sûrs d'assister à une naissance du théâtre, car pour la première fois il y a en France (ou en* Belgique, *à Gand, nous ne voyons pas la France dans un territoire inanimé mais dans une langue, et Maeterlinck est aussi justement à nous que nous répudions Mistral) un théâtre ABSTRAIT... (30)*

Le principe de l'excentrement modern style peut se manifester par deux types de procédures : soit le centre est vide, tandis que par compensation, les marges et les contours, surchargés d'ornements, détournent, captivent, voire enlisent, le regard ; soit, au contraire, celui-ci est sollicité simultanément par deux, voire trois centres, et donc maintenu dans l'incertitude et l'indécidable, en un suspens qui fait le charme inquiétant et l'irritante étrangeté de l'objet regardé, du texte lu.

Je ne suis pas très sûre que l'alternative que je viens de poser, et qui semble exclusive, soit toujours pertinente. J'aurais plutôt tendance, je l'avoue, à considérer que les deux procédures sont le plus souvent cumulatives. Ou complémentaires. Chez Jarry toutefois, la seconde, me semble-t-il, intervient plus massivement. Où, par exemple, fixer son regard dans le *Supplice de Sainte Catherine,* si, du moins, on adopte le prisme jarryque de vision ? Sur le couple central, au premier plan, qui figure, face au spectateur, le "sujet" du tableau ? Sur la roue, qui est un autre centre, "excentrique un peu", et qui ouvre l'image en oblique, en éventail ? Ou n'est-ce pas plutôt sur "la plus grande sainte décapitée qui remplit l'image" et la dédouble, entraînant sans fin le regard, de courbes en courbes, dans une giration toujours renouvelée ? Image double, triple, emblématique des "littératures" polyèdres de Sengle-Jarry.

Où est le centre, quels sont les centres dans *Les Minutes de Sable Mémorial,* dans le cycle d'Ubu, dans *Les Gestes et Opinions...* dans *Les Jours et les Nuits,* dans *Messaline ?* Il y en a toujours au moins deux, comme dans l'ellipse, et souvent davantage...

Je ne retiendrai ici que la dernière œuvre citée, le plus modern style, assurément, des textes de Jarry. Récit tout en ellipses, aux deux sens du terme, rhétorique et géométrique, tant au plan de la figuration thématique qu'à celui de la structure narrative. Récit spirale qui procède et progresse par boucles et reprises, échos et reflets, anaphores et analepses. Comme dans les meilleures réussites du Modern Style, la thématique ornementale y a fonction structurelle.

Dans *Messaline* je me limiterai, pour les besoins de ma démonstration, à un seul chapitre, le VI[e] de la première partie, qui m'apparaît comme la mise en abyme de l'esthétique jarryque (compte tenu de son essentielle disparate) et la transposition fictionnelle absolue de celle du Modern Style). On y assiste au tournoiement vertigineux de l'héroïne dans la spirale ovoïde de l'Hippodrome aux murrhins (étranges objets, *hypermodern style,* dirais-je...) :

> *Au centre de l'arène ou si l'on veut, à l'un des foyers de sa surface elliptique, quelque chose comme un œuf énorme (...) librait imperceptiblement... (31)*

Un œuf, au centre duquel un œuf... Prolifération des centres. Décentrement en droit infini.

(Il s'agit de Mnester l'acrobate, simulacre de ce Dieu Pan, éternel absent, figure du désir et du manque, générateur des figures, qui ne parviendra jamais à occuper le lieu vide, lieu central où sa présence seule donnerait sens au monde. Ceci pour en revenir à la première procédure, celle de l'évacuation du centre, peut-être un peu trop vite évincée tout à l'heure...).

Messaline se croit donc parvenue au centre de l'ovoïde. Mais la position centrale est intenable. Messaline est alors excentrée, dans une nouvelle giration, qui la rejette vers "le second centre de l'arène en ellipse qui en avait été le second foyer", vers cet autre lieu central où le Phénix vient d'éclore de son œuf d'or pour aussitôt disparaître, laissant le centre vide.

*
* *

Le périple entrepris au long des spires conjuguées du texte jarryque et de l'esthétique modern style ici s'achève. Sur la mise en *// vibration* de deux textes qui se font écho, se dé/redoublent presque terme à terme.

*Christopher Dresser* (précurseur anglais du Modern Style) :

> *La courbe sera d'autant plus belle qu'elle sera subtile dans son caractère. L'ovale qui encercle l'œuf est plus subtil que l'arc, car il part de trois centres.*

(On se souvient que le souverain de l'île de Ptyx, offre à Faustroll *trois œufs*...).

*Alfred Jarry* (sous le masque et par la voix de Faustroll, il est vrai) :

> *Il faut donc bien nécessairement admettre que la foule est trop grossière pour comprendre les figures elliptiques et que ses membres s'accordent dans le consentement dit universel, parce qu'ils ne perçoivent que les courbes à un seul foyer, étant plus facile de communiquer en un point qu'en deux... (32).*

## NOTES

1. "Absolu-ment
   C'est une charade.
   Ce que ne qualifie pas le premier mot est le sujet du second.
   Tout dans l'univers se définit par ce verbe ou cet adjectif".
   *L'Amour Absolu, Œuvres complètes,* La Pléiade, Gallimard, Paris 1976, p. 951.
2. *Le Surmâle,* Les Humanoïdes associés, Paris, 1979, p. 13.
3. "Ceux pour qui il n'y eut point de Babel", *La Chandelle Verte,* Livre de poche, Paris, 1969, p. 301.
4. *Les Minutes de Sable Mémorial, O.C.,* op. cit., p. 172.
5. A. Breton : "Le Message automatique", *Point du Jour,* idées nrf, Paris 1970, p. 177.
6. R. Crevel : *L'esprit contre la raison,* Tchou, Paris 1969, p. 72.
7. On aura reconnu, fragmentée et quelque peu détournée de son objet, la définition faustrollienne de la 'Pataphysique : *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, O.C.* op. cit., p. 668-669.
8. ibid., p. 675 et p. 665.
9. J. Lorrain : "Pall-Mall-Semaine", *Le Journal,* 14 avril 1898.
10. *Messaline, roman de l'ancienne Rome,* Edition de Monte Carlo, p. 60.
11. Parmi les nombreux sobriquets dont ses détracteurs affublèrent le Modern Style figure celui-ci : "style ver de terre dressé"...
12. *La Dragonne,* Edition de Monte-Carlo, p. 129.
13. T. Madsen : *L'Art Nouveau,* Hachette, Paris, 1967 et *Sources of Art Nouveau,* New-York, 1956.
14. D. Jost : *Literarischer Jugendstil,* Stuttgart, J.B. Metlersche Verlag., 1969, Cl. Quiguer : *Femmes et Machines de 1900,* Klincksieck, Paris 1979.
15. "Du mimétisme inverse chez les personnages d'Henri de Régnier", *La Chandelle Verte* op. cit., p. 659.
16. *Gestes et Opinions...,* op. cit., p. 659.
17. "Parallèlement : *Parallèlement* par Paul Verlaine, illustré par Pierre Bonnard", *La Chandelle Verte,* op. cit., p. 577-8
18. *Ibid.* p. 590.
19. ibid., p. 648.
20. Compte rendu de *Plusieurs Choses* de Paul Fort, *O.C.,* op. cit., p. 1008.
21. "Filiger", ibid., p. 1024.
22. ibid., p. 1004.
23. *Gestes et Opinions...,* ibid., p. 711.
24. "Manao Tùpapaù", ibid., p. 254.
25. "Minutes d'Art III", ibid., p. 1022.
26. "Filiger", ibid., p. 1027.
27. *La Chandelle Verte,* op. cit., p. 648.
28. *Gestes et Opinions...,* op. cit., p. 722.
29. ibid., p. 730.
30. "Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique", *O.C.,* p. 410.
31. *Messaline...,* op. cit., p. 61.
32. Chr. Dresser : "Princips in Design", *Technical Educator,* Londres, 1870, vol. I, p. 121. A. Jarry : *Gestes et Opinions...,* op. cit., p. 669.

1985

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

L'ETOILE-ABSINTHE — Rue du Château, Penne du Tarn 81140 Castelnau de Montmiral - Composition : AZERTY, Cormontreuil
Impression-brochage : William Théry, 51140 Muizon -

L'ouvrage intitulé *Alfred Jarry et Cie* est d'excellente qualité littéraire. Il comprend 10 communications, qui apportent toutes un éclairage neuf sur les sources, les thèmes, le style et l'influence littéraire de Jarry : son insertion dans le courant "modern'style" aussi bien que dans le courant néo-religieux de la fin du XIX$^{e}$ siècle, son attention au problème du mal, son imaginaire de la machine, ses jeux sur le langage et sur la lettre, ses traits d'apparentement avec Claudel, les rapprochements tentés entre son œuvre et celle de musiciens comme Satie, Scriabine ou Schönberg, etc. Tout cela est très riche, très divers, et généralement composé et écrit de manière attrayante. C'est une importante contribution à l'exploration de la littérature fin de siècle, jusqu'ici trop délaissée.

Henri MITTERAND