Société des Amis d'Alfred Jarry

L'ÉTOILE-ABSINTHE

COMMENTAIRES POUR SERVIR À LA LECTURE DES

MINUTES DE SABLE MÉMORIAL

TOURNÉES 126-127

SAAJ & Du Lérot *éditeur*

Paris & Tusson

MMXI

L'ÉTOILE-ABSINTHE

L'Étoile-Absinthe
tournées 126-127

COMMENTAIRES
POUR SERVIR À LA LECTURE DES
MINUTES
DE SABLE
MÉMORIAL

Sous la direction de Julien Schuh

SAAJ & Du Lérot *éditeur*
Paris & Tusson
MMXI

★

L'Étoile-Absinthe. Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry.

Association loi 1901. Siège social : Bibliothèque Municipale de Laval, Place de Hercé, 53013 Laval Cedex. Président : Henri Béhar. Trésorier : Patrick Besnier, 4 rue Martenot, 35000 Rennes. Secrétaire et rédacteur : Julien Schuh, 149 bis rue Nationale, 75013 Paris. Site internet : www.alfredjarry2007.fr

Comité de lecture : Henri Béhar, Diana Beaume, Patrick Besnier, Guy Bodson, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski, Barbara Pascarel, Julien Schuh, Maria Vega.

Phynance annuelle donnant droit à la publication de *L'Étoile-Absinthe* : 30 € net à verser par chèque bancaire ou postal rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser au secrétaire. Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 10 €. Tarif de soutien : à partir de 45 € minimum. Tarif institutionnel : 100 €. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès de l'éditeur, Du Lérot, Les Usines Réunies, 16140 Tusson. Site internet : www.editionsdulerot.fr

La SAAJ est soutenue par le Centre national du Livre.

Tiré à 300 exemplaires, ce volume correspond aux tournées 126 et 127 de *L'Étoile-Absinthe*. Il est valable pour la totalité de l'exercice 2011, dont il forme la première et la seconde livraisons. Direction et mise en page : Julien Schuh.

Contact : schuh@noos.fr

© SAAJ, 2011.

© Du Lérot, 2011.

Sommaire

Présentation 9

BLASON

Alain Chevrier
« Un monogramme caché dans le blason des *Minutes* » 11

LINTEAU

Diana Beaume
« Quelques remarques sur le “Linteau” des *Minutes de sable mémorial* et les “bordures” du chaos régulier » 27

LIEDS FUNÈBRES

Diana Beaume
« Les revers du jeu macabre dans les “Lieds funèbres” » 33

LES TROIS MEUBLES DU MAGE

Yosuké Goda
« Du vampirisme littéraire » 51

GUIGNOL

Diana Beaume
« “L’Autoclète” : Résonnances esthétiques de la magie de l’espace feuilleté » 65

Julien Schuh
« “Phonographe” : Des vertus musicales de l’éguisier » 73

BERCEUSE DU MORT

Yosuké Goda
« Le jeu mystique » 81

L’OPIUM

Aurélie Briquet
« Au pays de l’Opium » 97

LA RÉGULARITÉ DE LA CHÂSSE

Alain Chevrier
« Les Énervés de Jumièges au fil des *Minutes de sable mémorial* » 119

TAPISSERIES

Matthieu Gosztola
« Tapisseries » 135

LE SABLIER

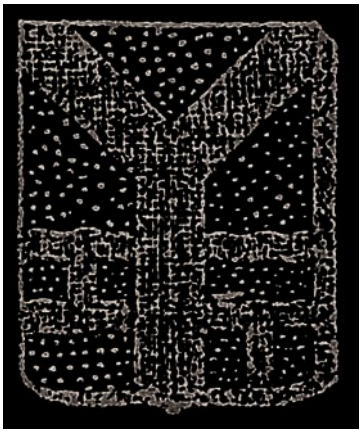
Henri Béhar
« Compter les *Minutes* » 177

Présentation

Le « Linteau » et « Guignol », c'est souvent tout ce que l'on cite des *Minutes de sable mémorial*. Le premier recueil de Jarry souffre de deux écueils pour le public d'aujourd'hui : il est poétique et obscur. Selon une posture anarcho-symboliste, le jeune auteur s'est plu à se dérober à la compréhension, faisant exploser sa singularité à la face d'un lecteur dont les yeux n'étaient pas dessillés par tant d'éclat. Tout est déroutant dans cette œuvre de bric et de broc : le mélange des genres, la syntaxe contournée, le bestiaire envahissant, les inventions verbales et surtout ce flot d'images étranges, métaphores ou gravures véritables insérées dans le recueil pour le faire un peu plus dense qu'il n'était déjà. L'ambition de ce volume de commentaires est de rendre un peu de lisibilité aux *Minutes*, en présentant une collection linéaire d'analyses de la quasi-totalité des poèmes et proses qui les composent.

Jarry a voulu faire un livre à partir des fragments textuels qu'il avait accumulés depuis son adolescence. Son premier recueil, il l'a pensé comme une œuvre d'art ; format, typographie, illustration, papier, tout fut contrôlé soigneusement, avec l'aide de son mentor Remy de Gourmont, pour justifier tous les aspects du volume et les rendre signifiants. Il n'y a qu'une édition des *Minutes*, la première, celle de 1894, tirée à 217 exemplaires aujourd'hui introuvables. Comme dirait Ubu, le besoin d'un fac-similé de ce livre dans la forme choisie par Jarry se faisait généralement sentir ; la tournée 128 de *L'Étoile-Absinthe* en sera donc constituée.

J.S.



BLASON

Un monogramme caché dans le blason des *Minutes*

Alain Chevrier

> Peut-être le mystère est-il un peu *trop* clair, dit Dupin.
>
> Edgar Poe, *La Lettre volée*.

Le blason de la couverture des *Minutes de sable mémorial*, repris sur la page de garde, est de Jarry. Dans sa note critique sur ce recueil parue dans le *Mercure de France*, Remy de Gourmont le décrivait en connaisseur :

> « *D'or à un pairle et à deux fasces ondées de sable, contrepalé et abaissé de même* », – on est prié de lire ainsi l'écusson du titre si l'on a le moindre respect pour la noble science du blason ; quant aux intentions magiques du même écusson et à la lecture seconde que l'on doit faire de ses signes entrelacés, il est préférable d'en taire le secret ou la méthode, – car la vie est si longue que nul ne refusera d'offrir à ce problème quelques-unes des bonnes soirées de l'hiver qui commence[1] […].

Gourmont dévoilait ainsi « le secret » et « la méthode » de ce blason en indiquant qu'une « lecture seconde » était à trouver. Celle-ci est une vraie lecture puisqu'il s'agit de lettres.

Ce sont en effet les lettres du nom de l'auteur que nous reconnaissons, sous la forme de « signes entrelacés ». Ce blason cache et montre à la fois son monogramme.

---

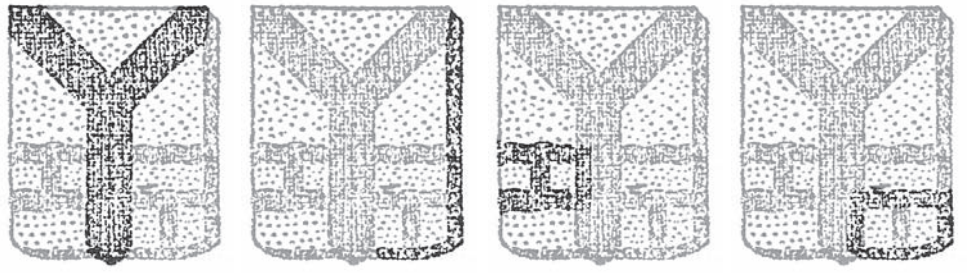
1. Remy de Gourmont, « Les Minutes de Sable mémorial », *Mercure de France*, tome douzième, octobre 1894, p. 177-178.

Comme pour tout monogramme parfait, l'auteur a disposé les huit lettres de ses nom et prénom : A, D, E, F, J, L, R, Y, en leur faisant subir diverses translations et rotations. Ces lettres forment des figures géométriques qui recoupent celles des pièces héraldiques, ou mieux les ont façonnées et agencées.

Lecture du blason initial

Le Y, dont on a souligné qu'il se trouve à la fin du nom de Jarry, est la lettre la plus évidente. Comme elle correspond au pairle, c'est même l'arbre qui cache la forêt, ou plutôt le buisson des autres lettres. En témoigne cette description : « La couverture est noire et muette, elle est frappée d'un blason censé représenter les armes de l'écrivain. C'est un Y, évoquant tout à la fois la figure du sablier et l'ultime lettre du nom de l'auteur[2] ». L'interprétation sexuelle s'y surajoute et brouille les figures du fond : « The two-fingered "Y" signs currently used as a gesture of abuse by angry car drivers has an obscene pedigree that can be traced to Rabelais[3],…] »

Le J, d'une taille analogue, se confond avec l'épaisseur du bord droit de l'écu, représenté en perspective cavalière.

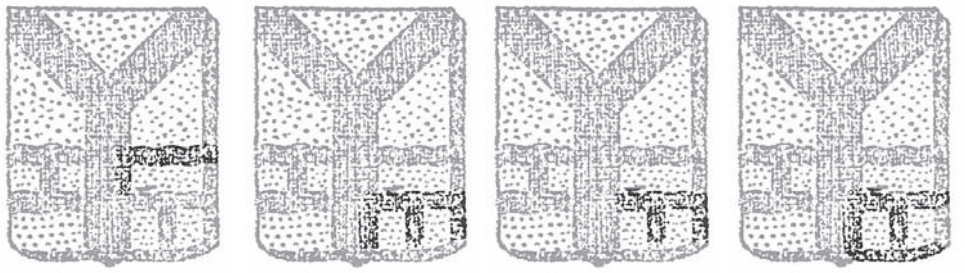


Le A, sans ses traverses et sa pointe, est une lettre carrée, comme dans une écriture bâton. Il est renversé d'un quart de tour vers la droite. Les segments à gauche des deux barreaux horizontaux du blason forment ses deux hampes, qui sont réunies par le petit barreau vertical, et sa barre supérieure est formée d'un segment de la hampe du Y.

Le D, renversé d'un quart de tour vers la droite, a sa hampe constituée par la partie droite du barreau horizontal inférieur, et sa panse se confond avec l'épaisseur du bord inférieur plus ou moins circulaire de l'écu.

2. Jean-Jacques Levêque, *De l'Impressionnisme à l'Art Moderne, Les années de la Belle époque 1890-1914*, ACR édition, 1998, p. 36.
3. Jill Fell, *Alfred Jarry, An Imagination in Revolt*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 24.

Le L, renversé d'un quart de tour vers la droite, se retrouve dans un segment de la partie gauche du barreau supérieur pour sa hampe, et d'un segment du barreau vertical pour sa barre. (Un autre L est possible, renversé d'un quart de tour vers la gauche : sa



hampe est le segment gauche du barreau horizontal inférieur, et sa barre est un segment de l'épaisseur de l'écu.)

Le E, renversé d'un quart de tour vers la droite, a pour barre inférieure le dernier segment de la hampe du Y, comme barre supérieure le segment inférieur de l'épaisseur de l'écu, et comme barre centrale le petit barreau vertical reliant à droite les deux barreaux horizontaux (qui peut paraître interrompu, mais ne l'est pas à fort grossissement).

Le F est également renversé d'un quart de tour vers la droite. Sa hampe, comme ses traverses supérieure et inférieure se confondent avec celles du E.

Le R, stylisé en lettre carrée, a subi un quart de tour vers la gauche. Il a pour hampe l'épaisseur du bord inférieur droit de l'écu. Sa barre supérieure se confond avec la hampe du Y. Sa panse, de même que sa traverse qui la prolonge, se confond avec la partie droite du barreau inférieur, qui présente un renfoncement du fait de ses sinuosités.

D'autres lectures de lettres sont possibles : le F et le L peuvent se voir ailleurs, le R aussi, qui est la lettre la plus problématique.

Mais la lecture que nous proposons nous paraît la plus juste et la plus « esthétique ». Comme dans un monogramme, toutes les lettres du nom de l'auteur sont représentées.

Ce sont des capitales en alphabet bâton, ce qui est très commun dans les monogrammes. De plus, tous les segments en noir du dessin sont mobilisés, dont certains peuvent servir deux ou trois fois : l'art du monogramme est de faire tenir toutes les lettres dans un seul dessin.



Que ces figures soient des lettres explique les couleurs du blason : les lettres ne pouvaient qu'être noires. Le sable, qui correspond à la couleur noire, est représenté en gravure par des traits horizontaux et verticaux qui se croisent. Le métal sur lequel ces lettres sont apposées pouvait être soit l'argent (le

blanc, représenté par du blanc), soit l'or, symbolisé par des petits points. Pour des raisons symboliques, l'or a été choisi, et c'est même la couleur de la couverture de ce livre.

Retour sur l'art du blason

L'héraldique était une discipline encore vivace à son époque, surtout chez les aristocrates nostalgiques du régime antérieur et chez les artistes se vivant comme des aristocrates de l'esprit.

Remy de Gourmont avait commencé par cette image sur l'obscurité de ce recueil :

> La meule des minutes est étrangement perfectionnée, et même trop, chantent des murmures, car du grain de sarrasin bis elle tire une fleur toute noire de laquelle on a pétri une belle pâte obscure de pain nocturne : quelques-uns, ceux qui croient comprendre l'argent, hésitent devant le sable, — rassurés par le métal, peureux devant l'émail.

Comme couleurs héraldiques, l'*argent* (le blanc) est un *métal*, le *sable* (le noir) est un *émail*.

Les *minutes* sont prises à la fois au sens de l'unité de temps et d'écrits, et elles sont de *sable*, à la fois le sable du sablier et le noir héraldique, la couleur noire de l'encre. (On retrouvera ces deux sens conjugués pour décrire le noir d'un bois gravé de Valotton : « une femme assise sur l'héraldique sable[4] », qui fait d'ailleurs suite à cette notation graphique : « des cygnes au col noué alphabétiquement »).

Revenons sur sa description des figures héraldiques.

Le Y correspond au pairle. Le *pairle*, qui est une pièce honorable, est un pal qui, mouvant de la pointe de l'écu, se partage vers le milieu en deux branches égales qui vont aboutir dans les deux angles du chef. Ici, il est *brochant sur le tout*, il recouvre les autres pièces.

La *fasce* est une pièce honorable, posée horizontalement, qui a deux parties de hauteur des sept de la largeur de l'écu, quand elle est seule. Sa hauteur est diminuée dans le cas de deux, comme ici. Ces deux fasces sont *abaissées* : « On appelle ainsi toute pièce posée plus bas que la règle héraldique l'ordonne[5] ».

Elles sont *ondées*, c'est-à-dire elles ont des sinuosités curvilignes alternativement concaves et convexes. Ces ondes donnent une ligne qui permet à ses segments d'être vus à la fois comme une droite et comme une courbe, d'où l'on peut voir s'inscrire la panse du R dans cette pseudo droite. De la sorte, Jarry a résolu les contraires, en apportant une marge d'indétermination à sa ligne.

---

4. Alfred Jarry, *Œuvres,* éd. Michel Décaudin et col., Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 194.
5. *Vocabulaire du Blason*, 1791, Reprints Lacour-Rediviva, Nîmes, 2007, p. 5.

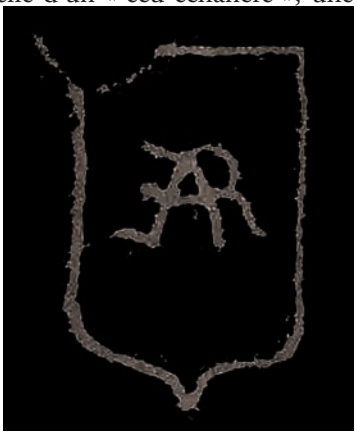
Le *pal* est une pièce héraldique consistant en l'espace compris entre deux lignes perpendiculaires sur le milieu de l'écu. Il y a deux pals reliant les deux fasces au point dextre de la pointe (*i. e*. à gauche du dessin), l'autre au point senestre de la pointe (*i. e.* à droite du dessin) se dirigeant vers la pointe, qui est mouvant de la fasce inférieure.

Contrepalé est utilisé par Gourmont dans un sens autre que sa définition : « On dit *contrepalé* lorsque les pals qui forment le palé sont coupés, tranchés ou taillés d'un trait, de manière que le métal soit opposé à l'émail et réciproquement[6] », mais il n'y a ici que deux figures en pal. D'autre part, dans ce sens nouveau, ce terme peut s'appliquer à *fasces*, comme doit l'être *abaissé*.

Insatisfait de ce blasonnement, J.-H. Sainmont en avait proposé un autre : « D'or au pairle de sable brochant sur deux fasces ondées abaissées de même, jointes par un pal de même à dextre et supportées à senestre par un pal de même en figure de fasce-pal[7] ». Ces divergences résultent du caractère « bricolé » de ce blason, composé à partir de lettres et non des partitions et figures traditionnelles, ce qui laisse des marges d'indétermination.

Un antécédent graphique et héraldique

Dans le livre d'or de la Pension Gloanec, exhumé il y a trente ans par Sylvain-Christian David, le premier feuillet comporte trois poèmes d'Alfred Jarry – « 1er juillet 1894, d'après et pour Paul Gauguin – Souvenir de novembre 1893 ». L'écriture paraît « affectée » par rapport à celle de Jarry, et n'est peut-être pas de lui. Surtout, « Un bizarre écusson adorne le coin gauche du manuscrit (voir reproduction[8]) ». Or sa bizarrerie peut être dissipée : d'une part sa forme est celle d'un « écu échancré », une targe, et d'autre part nous reconnaissons là encore son monogramme.



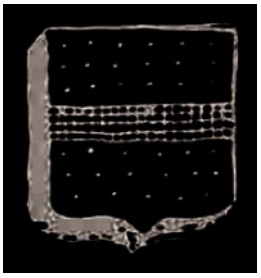
Au centre, la hampe du E inversé se confond avec celle gauche du A, tandis que la hampe du R fait de même avec la celle droite du A. Ce réseau de lettres, là encore des capitales en alphabet bâton, est inséré dans un écu à la forme curieuse, puisqu'un angle manque en haut et à gauche, et qu'un trait en part. La raison en est que cet écu est formé par la conjonction de deux grandes lettres, le Y à gauche, ses deux obliques formant une échancrure, et le J à droite.

6. *Ibid*., p. 63.
7. J. H. Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de César-Antechrist », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, no 5-6, 22 clinamen 79 E. P., p. 62. Cité in Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.,* p. 86.
8. *L'Étoile-Absinthe*, n° 9-12, 1981, p. 67.

Quatre de ces lettres suffisent pour former le nom de Jarry. Mais le E indique ou implique que les autres lettres du prénom Alfred doivent être aussi lisibles. Et en effet, le F inversé se lit dans le E inversé, de même que le L inversé, tandis que le D se retrouve confondu avec la moitié supérieure du R.

Ce dessin nous paraît être un précurseur de l'écu des *Minutes* : le J sera maintenu à droite, figuré par l'épaisseur, et le Y déplacé au centre, où il se confond avec la figure géométrique du *pairle*.

Un autre monogramme dans un blason



On peut aller plus loin encore, et lire les initiales d'Alfred Jarry sur le blason[9] de la couverture de *César-Antechrist,* qui est « d'or à la fasce de sable », et sur sa reproduction en page de garde. Cet écu est aussi en relief, avec l'épaisseur marquée cette fois-ci à gauche et non à droite.

Le A est figuré par le bord gauche, marquant l'épaisseur (épais), le bord supérieur, et le bord droit, avec la fasce comme traverse. Cet A ressemble à celui du monogramme célèbre d'Albrecht Dürer, une lettre gothique carrée (qu'on peut voir au bas d'un de ses bois, *La Vierge aux Lapins*[10], dans *L'Ymagier*, n° 3, avril 1895). Le J se lit sur le bord droit, ou inversé sur le bord gauche, se confondant avec l'épaisseur de l'écu, ou deux J sont présents sur les deux bords de façon symétrique, comme souvent dans les monogrammes. Mais cette conjecture est moins certaine que celle concernant l'écu complexe des *Minutes*.

Des parallèles héraldiques

Jarry a joué avec les formes des lettres et les pièces du blason dans *l'Acte héraldique* de *César-Antechrist*. La didascalie de l'Acte Héraldique (sc. viii) : « *Au soleil levant les trois écus de CHEF, TRESCHEUR, PAIRLE, luisent, écrivant : T.O.Y. »,* a été élucidée grâce à un dessin que Jarry avait supprimé (car manuscrit[11] ?).

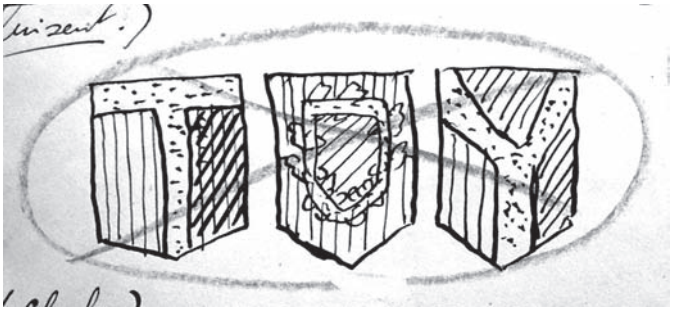
Le T n'est pas un chef, partie supérieure de l'écu séparée du champ au moyen d'une ligne horizontale, mais un *chef-pal* ou *chef-chevron* : un pal qui est immédiatement réuni à un chef, sans aucune ligne de séparation (à la différence du *Tau*, ou croix de Saint-Antoine, ou Croix de potence).

---

9. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 271. — *Œuvres, op. cit.,* p. 94.
10. *Œuvres, op. cit.,* p. 217.
11. Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, Klincksieck, 1972, p. 135. — Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976, p. 32.

Le O est un *trécheur*, ou *trescheur*, une tresse qui a quelque ressemblance avec l'orle : il est distant du bord de l'écu d'une partie des sept de sa largeur, et n'a que le quart de cette septième partie. Le trescheur est plus étroit que l'*orle*. Il peut être *fleuronné* ou *contre-fleuronné* (les fleurs de lis sont alternativement debout et renversées) : le dessin de Jarry correspond exactement au « trescheur d'or à huit feuilles d'argent » de la didascalie de la scène ix.

Le Y correspond au *pairle*.



Ces figures sont d'or (elles luisent) sur un champ dont les émaux, le gueules, le pourpre, et l'orangé, sont des couleurs évoquant le soleil couchant.

Le jeu avec Pal (vertical) et Fasce (horizontal), et avec le signe — et + dans la scène vi, évoque les diverses positions d'un « bâton ». Ce n'est pas seulement le « bâton-à-physique », et une allusion au phallus déraciné des *Chants de Maldoror* qui était comparé à un bâton en mouvement, mais c'est une figure héraldique : le *bâton noueux*, le *bâton fleurdelysé*, le *bâton péri*, en bande ou en barre. Les manipulations du bâton que Jarry effectue, comme la rotation du signe — pour faire un signe +, sont analogues aux manipulations des segments de lettres qu'il a opérées pour son monogramme : il s'agit de translations et de rotations d'une forme géométrique, ici un petit rectangle très allongé.

Excursus sur d'autres contraintes héraldiques

Jarry a employé la contrainte héraldique à la fois comme une contrainte géométrique et comme une contrainte sémantique. Nous en donnerons trois exemples contemporains des *Minutes*.

1) Le premier exemple est tiré d'une lettre de 1894 où il annonce les personnages du premier acte de *César-Antechrist :*

> Je sais qu'ils [les personnages] seront tous doubles et que tout y sera par blason. À la première scène ils porteront des torches-tulipes bleues sur un mur d'argent (fond de vair) et s'appelleront Chef, Orle, Pairle, Fasce et Trescheur[12].

Jarry donne à ces personnages le nom de « pièces honorables », géométriques, auxquelles il ajoute une symbolique généralement sexuelle.

Le chef est un bandeau qui occupe le tiers supérieur de l'écu, mais dans *l'Acte héraldique*, il s'agit du chef-pal, en forme de T. L'orle est une bordure, pièce en forme de ceinture entourant l'écu, mais intérieure, ne touchant pas les bords de l'écu. La fasce est une bande horizontale centrée, de la largeur du tiers de l'écu.

Le fond de l'écu est de vair : cette « fourrure » est faite de cinq rangées horizontales alternant des « cloches » et des « pots » (en forme de tulipe) d'argent et d'azur, une cloche d'argent sous un pot d'azur et *vice versa*.

Un blason dessiné par Jarry « De vair à quatre hérauts porte-torche[13] », montre que le fond est en fait un vair « appointé » (ou « contre-vair en pointe » ou « vair en pal »). Surtout, ce fond n'a qu'une seule couleur, l'argent, sans alternance avec l'azur. Ceci n'est pas possible en héraldique, mais ce fond n'est qu'un décor.

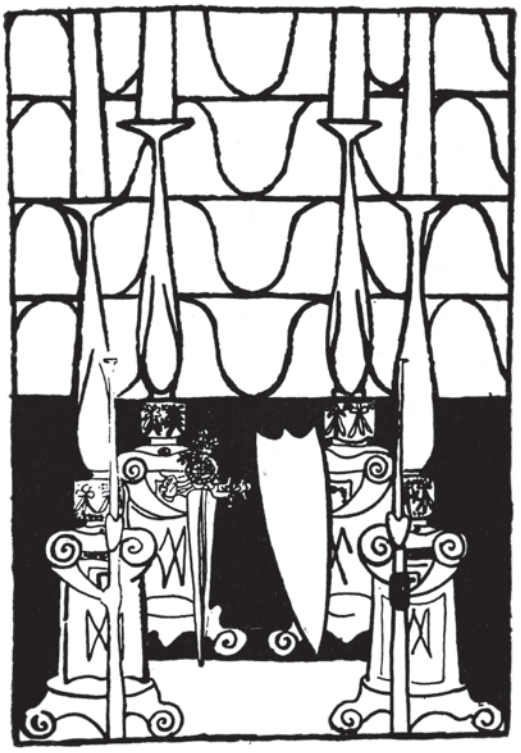
Les torches-tulipes ne se confondent pas avec les tulipes que forment les « pots ». Mais leur forme et leur couleur bleue, indiquée par Jarry dans sa lettre, font penser qu'elles ont pu en dériver. À la scène IV, le son des cloches semble imaginé à partir des « cloches » qui forment le vair. Le mot *Cloche* souligné est entre parenthèses en dessous à droite du dessin.

Les quatre « hérauts » rappellent les hérault d'armes, chargés d'annoncer les combattants entrant en lice, par la description de leurs armoiries, non moins qu'un jeu de mot sur « héros ». Nous notons que la forme carrée de cet écu est justement celle d'un « écu en bannière » ou « écu de tournoi ».

Les quatre hérault Chef, Pairle, Trescheur, Fasce, images phalliques, sont distincts de Orle, image anale. Tous sont « en pals », c'est à dire posés verticalement (sans parler du jeu de mot phallique et sadique-anal), tandis que César-Antechrist est « en chef » (autre jeu de mot), c'est-à-dire situé à l'intérieur du tiers supérieur de l'écu. L'hypothèse de Frédéric Chambe, selon laquelle Jarry a obtenu le signifiant *Orle* d'après le nom espagnol de la geste, le capitaine Rolando, par le biais d'*Orlando* (furioso), nous paraît très plausible, et elle est renforcée par l'image sexuelle sphinctérienne. Le terme de blason *Bordure* en dérive avec l'image du bord et la connotation de l'ordure.

Pour désigner certains des personnages de la pièce de théâtre qu'il avait reprise, Jarry avait joué essentiellement sur le nom des partitions et des « pièces » de l'écu, choisies pour leur symbolisme sexuel, phallique (Giron, Pile, et Cotice pour les palotins) et anal

12. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, 1976, p. 1310.
13. Frédéric Chambe, « Sur Jarry et l'Héraldique », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 35-36, 1987, p. 49.



(Bordure, Orle). Ce jeu rabaissant « la science de la noblesse » était original à l'époque, et il est un ajout à la geste potachique originelle. Jarry avait d'autre part prôné des « décors héraldiques » dans sa conférence *De l'inutilité du théâtre au théâtre.*

2) Le deuxième exemple est l'article « Le XI[e] monstre », paru dans le *Mercure de France* en décembre 1894, un texte critique sur *Le Château singulier* et sur *Hiéroglyphes* de Remy de Gourmont. La première phrase est issue de la contrainte héraldique : « Onze petits monstres décapités d'azur sur le mur doré illuminent de tout leur émail : rampe[14]. » Les « monstres », composés de parties d'animaux ou de parties d'un corps humain et d'un animal, sont de très nombreux types. « Décapité », synonyme d'« étêté », se dit des animaux représentés sans la tête, qui semble coupée. « D'azur » (bleu) se rapporte à « monstres ». « Sur le mur doré » : le mur est d'or (jaune), et la figure d'azur sur le fond d'or respecte la règle du blason. Ces monstres « illuminent » : on comprend qu'ils apportent une lumière, comme l'azur céleste. « De tout leur émail », l'azur est en effet un « émail », et plus précisément une « couleur ». « Rampe » évoque « rampant », qui se dit des animaux dressés sur leurs pattes de derrière, mais ce terme semble ici désigner les feux de la rampe, comme au théâtre.

On retrouve encore deux autres « monstres » du blason dans la suite du texte. Le premier est la « vouivre », synonyme de « guivre », qui semble ici moins le serpent du blason, vomissant un homme ou un enfant, qu'un serpent monstrueux au sens médiéval. La vouivre est « languée de fleurs de lys » : « langué » qualifie un oiseau ou un reptile dont la langue est d'un émail particulier. Ici la langue porte des « fleurs de lis » mais les couleurs ne sont pas indiquées. Le second monstre est la « sphinge », laquelle ouvre le livre « de sa patte de lion », ce qui correspond bien à cette figure héraldique

14. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, p. 1010.

qui a la tête et le sein d'une jeune fille, les griffes d'un lion, le corps d'un chien et la queue d'un dragon.

La phrase initiale du deuxième paragraphe indique cette contrainte et la suit : « Or, au miroir héraldique du premier monstre passant… ». « Passant » qualifie un quadrupède représenté horizontalement et semblant marcher, la tête de l'animal tournée à dextre, et une de ses pattes antérieures levée.

Cette critique s'accorde à la préoccupation blasonnante de Remy de Gourmont, qui est cependant absente du texte de ses deux ouvrages. À propos de sa seconde critique de ce conte dans *L'Idée moderne* en février 1895, les éditeurs indiquent que Jarry décrit en fait les illustrations (que nous n'avons pu consulter). Il parle cette fois de « onze gargouilles[15] ». C'est encore une figure héraldique : une tête de « dragon » ou de « bisse », c'est-à-dire de serpent. Mais une tête est le contraire ou le complément d'un « décapité »… À la fin « rampe un lion », allusion au « lion rampant », dressé sur ses pattes de derrière, mais le lion n'a d'ailleurs pas besoin d'être spécifié comme « rampant ».

3) Le troisième exemple provient d'un brouillon des *Minutes,* où Jarry décrit un paysage en termes de blason, en jouant sur le contraste :

> Au ciel opaque, fond de sable
> Des luminaires d'argent froids
> S'écussonnent[16], et sous nos doigts
> La Foi flamboie impérissable.

Le « fond » de l'écu est sa surface. Le verbe « écussonner » signifie « orner d'un écusson ». Ce petit écu placé au centre ou cœur de l'écu est souvent confondu avec l'écu lui-même, comme ce peut être le cas ici. Il indique la contrainte sémantique : le « sable » correspond à la couleur noire du ciel, sur lequel sont posées des figures (les luminaires : lune et étoiles), qui sont d'« argent », c'est-à-dire de couleur blanche, mais le sens ordinaire de métal « étincelant » est maintenu. Même *flamboie* peut se rapporter au terme héraldique *flamboyant*, qui « se dit d'un pal, d'un sautoir, etc., lorsque non seulement ces pièces paraissent embrassées, mais quand elles se terminent par une flamme ».

Le poème précédant comporte le vers « Rampant blanc au rivage vert », où *rampant* n'est pas pris dans le sens ordinaire, mais dans le sens héraldique, qui lui est opposé, puisqu'il se dit des animaux dressés sur leurs pattes de derrière. Il annonce le « Rampant d'argent au champ de sinople » du sonnet *Le Bain du Roi*.

15. Alfred Jarry, *Œuvres complètes,* éd. Henri Bordillon et col., NRF, Gallimard, Bibiothèque de la Pléiade, 1987, t. 2, p. 580 et p. 946.
16. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, p. 259.

Tous ces exemples montrent que le poète prend des libertés avec la contrainte héraldique, et qu'il maintient souvent l'équivoque en faisant coexister le sens spécialisé et le sens ordinaire.

Des parallèles graphiques

Des jeux de lettres, que Guy Bodson a appelés « cryptogrammes[17] », sont donnés à déchiffrer au début des *Minutes* et de *César-Antechrist*. Seule l'édition des *Œuvres* dans la collection « Bouquins » les a reproduits de façon complète et non fautive.

Dans les *Minutes*[18], avant même ces jeux de lettres, la mention du tirage comporte un archaïsme typographique, le *v* mis pour le *u* (comme dans *Le Mercvre de France*) : « Il a été tiré CXCVII exemplaires svr carré vergé d'Arches et XIX svr petit raisin Ingres vert, rovge et iaune. » En même temps, par une démarche curieusement antithétique, donc « moderniste », le *v* est remplacé par le *u*! On note la présence de chiffres romains. Le titre « LES MINVTES DE SABLE MÉMORIAL PAR ALFRED JARRY », et le nom de l'éditeur, son adresse de l'éditeur et la date « EDITION DV MERCVRE DE FRANCE XV RVE DE L'ECHAVDE CIↃ.IↃ.CCC.XCV » se présentent comme des cryptogrammes.



Certaines lettres appartenant à des mots différents ne sont pas répétées mais mises en commun sous la forme d'une lettre d'un corps plus grand. Les mots sont scindés, et ils sont répartis sur plusieurs lignes. Certains fragments doivent être lus rétroactivement.

La tendance à l'économie des lettres par la mise en commun de certaines d'entre elles, agrandies, et la disposition dans l'espace qui en résulte pour les mots, avec leur écriture sur plusieurs lignes, et dans les deux sens, évoquent une forme de transition avec le monogramme. Le premier exemple est d'ailleurs un nom, et il a pu servir de banc d'essai. Nous ignorons s'il existe des antécédents dans l'histoire de l'imprimerie.



Les caractères sont des capitales romaines, avec accents et apostrophe. Les contrastes entre les caractères sont majeurs, avec trois tailles différentes dans les deux premiers exemples, et même quatre dans le dernier, et une taille de plus avec les *n,* et deux valeurs : maigre et gras.

17. Guy Bodson, « Pour en finir avec César-Antechrist », *L'Étoile-Absinthe*, n° 47-48, 1990, p. 4-11.
18. Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.,* p. 7-9.

Les chiffres sont des chiffres romains, avec une notation en C, Ↄ et I, qui permettent d'écrire M et D. Cet usage n'est pas nouveau : on le voit dans la date de *la Xylographie de l'Imprimerie troyenne pendant le XV^e^, le XVI^e^, le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle* par Varusoltis [Louis Varlot], de Troyes, chez l'Éditeur Varlot père, Paris, chez Aug. Aubry, Libraire, rue Dauphine, 16, CIↃ IↃ CCC LIX, utilisée par Jarry[19].

Le titre repris, en italique, est disposé sur trois lignes décalées : Les / Minutes de Sable / Mémorial.



César-Antechrist reprend les mêmes jeux typographiques[20]. À commencer par la mention du tirage : « Il a été tiré CXCVII exemplaires svr carré uergé à la cvue et VII svr petit raisin ingres de carnation et II svr chine ». Ici, les majuscules sont supprimées.

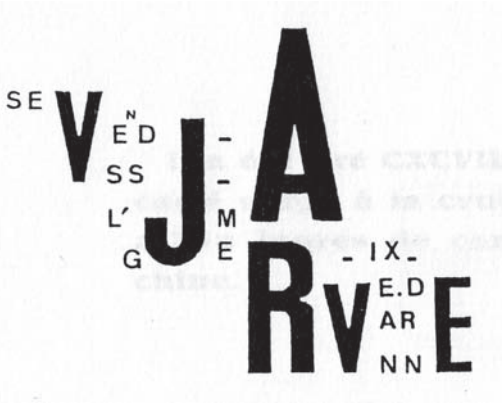
On peut lire respectivement le titre : « CESAR*ANTECHRJST PAR ALFRED JARRY », le nom d'éditeur, son adresse et la date : « EDITION DV MERCVRE DE FRANCE XV RVE DE L'ECHAVDE CIↃ IↃ CCC XCV », soit strictement la même, et le lieu de vente : « SE VEND AUSSI A L'JMAGJER IX RVE DE VARENNE », qui correspond à l'adresse de Gourmont.

(Nous avons intégré aussi la double lettre *ss* qui avait été oubliée par les interprètes précédents, après avoir éliminé l'hypothèse d'une abréviation ancienne).

Le dernier exemple comporte quatre tailles de lettres.

En plus des *u* en *v*, les *i* sont des *j*, comme dans les textes médiévaux. (Dans *Perhinderion*, n° 1, 1896, les *s* sont en *f*, autre graphie archaïsante, mais sans toucher au *u* et *i*). Le *Y* de *Ymagier* est devenu un *I*, lui-même transformé en *J*.

Les accents sont supprimés, mais l'apostrophe persiste. Un astérisque remplace le trait d'union entre *César* et *Antechrist*. Des points et des tirets permettent de combler les vides dans les blocs typographiques.



Plus loin, le titre du livre est repris en italique sans majuscules, avec un accent : *césar / antechrjst,* avec le *n* suscrit et un décrochage entre les deux mots. Le second mot est d'un corps un peu plus grand.

19. Référence signalée par Julien Schuh.
20. Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.,* p. 95-97.

Les perturbations de l'ordre des lettres et de leur place vont croissant du premier au cinquième cryptogrammes. Il se peut que certaines syllabes des nom et prénom de l'auteur aient été mises en valeur dans les trois derniers : on peut lire JAR puis RED, la fin d'*Alfred*, puis encore JAR. Dans l'adresse de l'éditeur le X est de même agrandi (pour former *Rex*, comme le propose Helga Finter ?)

Dans *L'Ymagier,* Jarry signera ses bois du pseudonyme *Alain Jans*, qui partage avec *Alfred Jarry* la lettre, et même les deux lettres initiales, de ses nom et prénom. Ces syllabes orientent les références probables à un saint breton et un artiste hollandais[21].

Le blason final des *Minutes*

Le recueil des *Minutes* se ferme sur un autre blason dessiné, qui est « illustré » par le poème final, *Le Sablier :*

Suspends ton cœur aux trois piliers,
Suspends ton cœur les bras liés,
Suspends ton cœur, ton cœur qui pleure
Et qui se vide au cours de l'heure
Dans son reflet sur un marais.
Pends ton cœur aux piliers de grès.



Alors que le cœur dans les armoiries a la forme de celui des cartes à jouer, on reconnaît dans le cœur dessiné par Jarry l'organe lui-même, en coupe frontale comme sur une planche anatomique, avec ses deux ventricules et ses deux oreillettes schématisées.

Les larmes sont des gouttes dont la partie supérieure est effilée et ondoyante, et elles sont toujours représentées d'argent, donc en blanc. C'est le cas des trois larmes irrégulières du dessin de Jarry. Mais en général le fond d'un l'écu est semé de larmes.

L'écu est de sable (noir) et d'argent (blanc).

La forme de cet écu est extrêmement schématisée, ce qui est lié au médium : la gravure sur bois avec ses aplats. Il aboutit à un pentagone, un rectangle enté d'un triangle isocèle inférieur, qui n'existe pas dans les formes anciennes ou modernes de l'écu, mais en est une stylisation.

21. Jill Fell, « Alain Jans et Richard Gheym : les artistes "inconnus" de *L'Ymagier* », *La Licorne,* n° 80, 2007, « Jarry, Monstres et merveilles », p. 99-109.

Le poème fait allusion à trois piliers (avec « les trois vents fous de ton triangle », le tricorne du diable, trois endroits, le « triple pal » : le *pal* héraldique, vertical). Ce peuvent être les trois piliers dans lesquels sont fixées les deux ampoules du sablier. On retrouve « les trois piliers du Sablier » dans l'épilogue d'*Haldernablou*. La figure pentagonale pourrait être la réduction à deux dimensions du prisme à base triangulaire où l'on fixe les sabliers, d'où la coupe frontale du cœur et de sa projection.

Dans cette figure géométrique plane, deux triangles isocèles à pointe inférieure sont inscrits. Le triangle supérieur correspond *au chef triangulaire* du blason. Le triangle inférieur correspond à la *champagne*, pièce qui occupe, au bas de l'écu, deux parties des huit de la hauteur (et la *plaine*, lorsqu'elle n'en occupe qu'une petite partie, ou la *terrasse*). La même pièce lorsqu'elle est *ondée* est appelée *rivière*. Le poème parle de « marais », d'où la ligne horizontale, et le cœur ne peut se refléter que sur une surface d'eau. Ces deux triangles sont d'argent, comme les larmes et le cœur.

On notera que le texte non inclus *La Revanche de la nuit* décrit cette forme : « Le Temps vanne mes Heures de son pentagonal écusson noir, pelle enfoncée dont le triangle émerge[22]. » Les *minutes* ont remplacé les *Heures,* figures mythologiques. La chute des grains de sable induit le *clinamen* épicurien. Le texte se conclut par « Ce Mémorial ».

La présence de ses initiales *AJ*, comme le poinçon du graveur, exclut de les déceler dans l'image même, comme de lire deux *A* dans la figure supérieure du cœur et un *j* dans la figure inférieure.

Là encore, Jarry n'a pas suivi l'art du blason, mais il s'en est servi comme de matériaux de base.

Récapitulation

De nombreux artistes et de nombreuses villes ont mis leur monogramme sur un écu, mais comme un motif, et inversement il existe des monogrammes inscrits dans des écus, où l'écu est un simple encadrement[23]. Mais dans le blason des *Minutes*, des figures géométriques transposent les lettres écrites d'un nom. Ce sont en quelque sorte des « armes graphiques », différentes des traditionnelles « armes parlantes », où des figures naturelles transposent le son et le sens d'un nom. Jarry semble être l'inventeur de ce genre hybride.

22. Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.,* p. 151.

23. *Cf.* [Oscar Edmond] Ris-Paquot, *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc.,* Librairie Renouard, s. d. [1893], Tome premier A-I, Tome second, J-Z.

Cet amateur de lettres et ce nouvel imagier devait apprécier la longue tradition, notamment religieuse et nobiliaire, du monogramme, et son caractère de secret à déchiffrer, analogue à celui d'un rébus[24].

Ainsi s'explique que l'interprétation de ce blason en recourant au code héraldique ait buté sur des obscurités. Quant aux œdipes du XX^e^ siècle, pour qui la linguistique était pourtant la discipline reine, ils ont chaussé les lunettes du symbolisme sexuel de type freudien, ce qui les a empêchés de voir des graphèmes qui auraient dû leur crever les yeux[25].

24. R. H. Munch, *L'écriture et son dessin*, Eyrolles, 1951, p. 130.

25. *Cf.* aussi Alain Chevrier, « Sur un sonnet héraldique de Jarry : *Le Bain du roi* », et « L'héraldique littéraire dans les romans de Jarry », à paraître.


AJ

LINTEAU

Quelques remarques sur le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*
et les « bordures » du chaos régulier

Diana Beaume

La fascination exercée sur les lecteurs de Jarry par le *Linteau* des *Minutes de sable Mémorial* a, on le sait, des sources multiples, qui l'éclaircissent sans l'épuiser. Nous y revenons seulement avec quelques rapides notations, issues de la surprise constante avec laquelle nous revisitons habituellement ce texte, qui semble apte à déclencher à chaque lecture des sens nouveaux, indéfiniment.

La première cause de cette impression de nouveauté est sans doute l'expression énigmatique. Ressentie tantôt comme une sorte de belle obscurité, tantôt comme une espèce de sublimation alchimique (le résultat de la fameuse « synthèse »), elle touche simultanément le contenu et la forme. Mais elle est également une forme singulière de défi, qui permet à Jarry d'attirer le lecteur dans un piège dont il ne lui sera pas possible de se défaire. Car ce même style sibyllin, objet d'une profession de foi qui l'illustre par sa propre forme, fonctionne en même temps comme une giffle pour le lecteur blasé, dont la capacité de compréhension est mise en doute dès les premières lignes.

Concentrons-nous d'abord sur les deux premières phrases. Averti dès le début qu'il est fort possible qu'il n'y comprenne rien, le lecteur est obligé de réagir à un message qui pour n'importe quel orgueil normal est une terrible provocation. Jarry s'interdit habilement toute affirmation nette et tout sens précis et jongle avec des expressions de la virtualité qui mobilisent simultanément plusieurs niveaux de la langue : lexique (des termes comme « vraisemblable », « supposer », « suggérer », les nuances modales du verbe « pouvoir »), morphologie (le subjonctif, le futur), syntaxe (le tour impersonnel,

la parenthèse et les deux points qui supplantent les liens syntaxiques attendus). Il initie ainsi un vertige calculé qui a l'air d'un simple jeu, et dont la gratuité n'est qu'un élément, parmi d'autres, destiné à fourvoyer le « pauvre » esprit qui lit.

En effet, si l'on glose le message de ces propositions on obtient quelque chose de magnifiquement déroutant : le lecteur ne saisira probablement pas grand-chose de ce qui est beau ; même si cela n'est pas vrai (car Jarry, en impeccable sophiste, a dû se rendre compte en écrivant qu'on peut du moins comprendre qu'on ne comprend rien — et, si l'on pense à l'exemple socratique, c'est plutôt une insuffisance méritoire), le contraire est tout aussi discutable, puisque toute éventuelle adhésion au texte est déstabilisée par un double doute, qui confond dans une même incertitude auteur et lecteur. En plus, ni l'un ni l'autre ne sera nommé, bien qu'ils soient tous les deux « contenus » par le texte : « il se peut aussi qu'ils [les lecteurs qui aimeront certaines choses du texte] ne croient point qu'elles [les choses intéressantes] leur aient été suggérées exprès » [par l'auteur]. Quant au « beau » dont il est question, quoique garanti par le projet « exprès » de l'auteur, il est relativisé par ce qui l'exacerbe : marqué par un superlatif qui ne l'est pas, il est rattaché à la polysémie de l'étymologie (le « très » est donc un « trans », ce qui veut dire que le « très beau » est un « au-delà du beau », comme la 'pataphysique est au-delà de la physique), mais aussi à un « départ » plus immédiat (ce « beau » n'est donc qu'un simple point de départ, et c'est là son véritable intérêt). La phrase entière agglomère ces éléments en éliminant tout ce quoi pourrait les désambigüiser : « Il est très vraisemblable que beaucoup ne s'apercevront point que ce qui va suivre soit très beau (sans superlatif : départ) ; et à supposer qu'une ou deux choses les intéressent, il se peut aussi qu'ils ne croient point qu'elles leur aient été suggérées exprès. »

Le lecteur est ainsi brutalement confronté avec quelque chose qui est la deuxième grande cause de la fascination provoquée par le *Linteau* : ce texte est un tissu de paradoxes. La série nodale commence ses volutes juste après l'énonciation du « parfait sujet de dissertation sur le symbolisme »[1], comme appelle Patrick Besnier ce « suggérer au lieu de dire » qui inaugure le deuxième paragraphe. L'infinitif a sans doute des nuances impératives, et le lecteur ne risque pas trop de se tromper en le prenant pour une recommandation qui justifie les choix de Jarry lui-même. Mais il fonctionne aussi comme ligne de démarcation entre deux espèces d'« œuvres », dont les définitions sont déconcertantes. Il y a, d'abord, l'« œuvre de génie », seulement nommée, et opposée immédiatement à « l'œuvre d'ignorance », qui semble, quant à elle, correspondre parfaitement à l'« universel reportage » de Mallarmé. La dernière est définie par son matériau, les « mots bulletins de vote », et par ses consommateurs principaux, les « superficiels », dont les goûts sont expliqués par la séduction facile de la « verbalité libre ». Or, le deuxième membre de la même phrase explique également que l'« irrégularité »

1. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 158.

est le lieu privilégié d'une beauté de type particulier, préférable à toute autre. Ce qui veut dire que toute frontière réelle entre les deux « types » d'œuvres disparaît. Car, comme l'explicite la phrase suivante, la beauté d'une « régularité inattendue » est mieux mise en valeur par un arrière-plan chaotique, dû indifféremment à un savant calcul ou à la maladresse de l'auteur (« par manque d'avoir su la régularité »).

Ainsi, les conséquences de ces affirmations sur le statut de l'œuvre à venir, ces *Minutes…* dont le *Linteau* construit l'enseigne, se révèlent écrasantes. Il s'agit d'un livre assimilable avec raison à une « œuvre d'ignorance », y compris à cause des « manques » de l'auteur. Mais il plaira peut-être aux « profonds », bien que pour des motifs identiques à ceux qui déterminent les « superficiels » à s'attacher aux « œuvres d'ignorance aux mots bulletins de vote ». La confusion, évidente et voulue, est donc le résultat naturel d'une suite d'affirmations divergentes. Le « critère » énoncé ensuite pour distinguer le « chaos facile » la confirme et la justifie tout en suggérant que les similitudes qui la fondent sont relatives puisque, finalement, les *Minutes…* sont plutôt un « diamant de charbon » qu'une œuvre d'ignorance. Comme nous l'avons montré ailleurs, ce « critère », qui consiste dans un simple rapport établi entre des termes variables, est l'avatar parfait des *nexus* (enchaînements, logiques ou analogiques) évoqués par les philosophies renaissantes pour concilier la coïncidence des opposés avec l'harmonie du monde. Les *nexus* justifient également, sans contrariété, les prouesses des « bons » lecteurs, qui peuvent trouver dans un texte des choses que l'auteur n'y a pas mises. Une formule comme celle de Montaigne, par exemple, est particulièrement impressionnante, car elle rappelle de très près le point de vue de Jarry : « Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui des perfections autres, que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. »[2] Il s'agit donc, dans le cas de Jarry, d'une construction purement abstraite, qui non seulement légitime tous les paradoxes, mais qui, en plus, redéfinit l'Œuvre de manière oxymorique, comme chaos régulier, à la fois semblable et contraire aux œuvres mineures : « en celle-ci [l'Œuvre, et donc les *Minutes…*], *le rapport de la phrase verbale à tous sens qu'on y puisse trouver est constant ;* en celle-là [l'œuvre d'ignorance], indéfiniment varié. »

Comme si le labyrinthe qui mène à cette formule n'était pas déjà assez complexe, Jarry poursuit en déduisant des conséquences qui construisent une impasse logique indépassable, reconnue et soulignée comme telle. Ce qu'il appelle « DILEMME » est en effet une construction monstrueuse, tentaculaire, qui envisage abstraitement quatre pôles différents, tantôt contraires, tantôt contradictoires, comme dans les carrés modaux d'Aristote. Car les deux « lemmes » de ce « dilemme » sont quatre et ils remettent successivement la relation entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre à une tension entre des polarités divergentes, dont l'intensité et le sens varient continuellement. Les quatre

2. Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, XXIV, Paris, Gallimard, 2009, p. 287.

« cas » décrivent ainsi quatre hypothèses, qui se soutiennent et s'annulent mutuellement : dans le premier, l'auteur est axiomatiquement supérieur au lecteur et prévoit tous les sens que ce dernier trouve dans son œuvre ; dans le deuxième, le lecteur est « infiniment supérieur par l'intelligence » à l'auteur, mais il reste aussi axiomatiquement « parallèle sinon égal, au lecteur du premier Cas » ; le troisième cas envisage une identification « impossible » du lecteur à l'auteur, contrariée simultanément par la supériorité « passée » de l'auteur, qui a « TOUT » vu en écrivant, et par la bévue éventuelle commise par le même auteur en le disant, « comme ci-dessus » ; enfin, le dernier cas abandonne complètement le lecteur et envisage un auteur qui oublie humainement le moment démiurgique de la création de son œuvre et se sert lui-même, comme un « modeste » lecteur, de la « constance du rapport précité », afin de se réapproprier une œuvre qui lui appartient tout en lui étant étrangère.

Par ailleurs, les deux derniers « cas » du « dilemme » reposent stylistiquement sur un procédé ambigu, qui sous-tend tout le texte du *Linteau* et qui est une autre cause de la fascination qu'il exerce sur ses lecteurs : car ce texte est dans son ensemble une énorme prétérition, qui oblige celui qui lit à admettre ce qui est dit tout en y réfléchissant comme si… ce n'était pas dit. En d'autres termes, Jarry dit qu'il ne dit pas ce qu'il dit dans la même mesure où il dit ce qui n'est pas dit, ce qui lui permet de faire fonctionner le fameux « suggérer au lieu de dire » non seulement comme règle d'or d'un art poétique, mais aussi comme support philosophique d'une pensée qui se donne en se dérobant. Le texte s'appuie ainsi en bonne et due forme sur une assise biscornue. Elle est clairement soulignée d'ailleurs par la fin du premier paragraphe, qui confirme l'arrière-fond philosophique des idées exprimées tout en insistant sur l'« absurdité » de l'appel à une quelconque doctrine philosophique. Et c'est bien cette absurdité qui justifie tout à la fois la configuration en boucle de l'ensemble du texte et le mouvement autoréflexif qui lui fait générer sa propre négation. Car, comme avertit malicieusement l'auteur, la fréquentation des philosophes n'a pas d'autre résultat que l'apprentissage d'une incongruité retentissante qui consiste à répéter ce qui a été déjà dit, en y ajoutant, en outre, des références qui ne font qu'annoncer la falsification inévitable du propos initial. Or, comme cette constatation n'empêche pas l'auteur de réitérer le même procédé « absurde », et le seul possible, avec la pleine conscience de son absurdité, il est obligé de lui superposer un démenti qui légitime et la nécessité de la prétérition, et l'auto-ironie. Pourquoi dire, sinon, ce qu'il est inutile de dire, en soulignant de surcroît, de manière ostentatoire, la superfluité de ce dire ? Qui plus est, Jarry remarque également la « banalité » de ce type d'échafaudage sophistique, appris lui aussi « chez les philosophes », qui imprime aux enchaînements d'idées ainsi ordonnées les apparences d'une dissertation scolaire : « (Et ce bout de dissertation est tout aussi banal que la banalité d'*il ne faut pas tout dire* qu'il explique.) »

En même temps, une dissertation qui revient, en plein milieu de l'argumentation, sur le mécanisme de ses propres ressorts, ne peut être qu'une mauvaise dissertation. Elle est pourtant le produit d'un auteur « supérieur », qui voit « Tout » avant d'écrire, mais qui, comme le souligne la bouleversante parenthèse qui renverse le sens du troisième cas du « dilemme », a aussi « garde de le dire ». Car l'auteur « supérieur » se retrouve de ce fait dans la situation délicate du mauvais écolier. La phrase le précise en s'appuyant sur les principes énoncés dans une autre parenthèse, qui enferme l'un des deux énigmatiques « cf. Pataph. » du *Linteau*. En tout cas, les formules appliquées à la démarche de cet auteur virtuel — et finalement réel, puisque l'auteur du *Linteau* a lui même « garde de le dire » —, sont bien loin d'être flatteuses : « (et n'eut, comme ci-dessus, garde de le dire. C'eût été *(cf. Pataph.)* association d'idées animalement passive, dédain (ou manque) du libre arbitre ou de l'intelligence choisissante, et sincérité, anti-esthétique et méprisable). » (OC I 172).

Or, si la sincérité est « méprisable », celle de l'auteur qui écrit une théorie *a posteriori* pour expliquer sa démarche est au moins problématique. Car la véracité de l'intention associée à cette théorie n'a plus rien de directement éclairant.[3] En annonçant les deux types de textes qui composent le recueil des *Minutes*…, « ce qui est passable » et « ce qui ne vaut rien », la dernière partie du *Linteau* revient ainsi sur l'importance du « rapport », qui doit remplacer le recours aux sens stables. Cela justifie simultanément la pratique de ce qui est « méprisable » et la conservation des « échantillons » sans valeur.

Mais cela motive également l'existence même du *Linteau*. Son texte, qui rappelle symboliquement la configuration d'un blason, a une conception qui l'apparente également à ce qu'à la Renaissance on appelait un emblème. Il anticipe le livre à venir par une mise en abyme qui concerne simultanément l'objet proposé et son traitement littéraire. Mais il ménage également des zones d'ombre, destinées à entretenir une idée de mystère qui fait elle-même partie de la configuration du recueil. Enfin, la rareté des images sensibles rend cette « bordure » supérieure totalement abstraite, ce qui met parfaitement en lumière le haut degré symbolique des éléments qui composent le livre, confrontés incessamment à des « pareils » ou à des « contraires ». Et si l'emblème est purement abstrait, ce qu'il est chargé de figurer n'est effectivement pas facile à comprendre, comme l'annoncent insolemment, mais pertinemment, les premières pages. Il s'agit du chaos merveilleusement (et symboliquement) bordé par un bel encadrement, dont les linéaments limitent précisément les effets du désordre et permettent

3. Cette tentation de l'explication théorique qui esquive la théorie semble par ailleurs un écho à la préface ambiguë de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand : « Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. » (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Librairie Générale Française, 2002, p. 59-60.)

d’entrevoir une beauté paradoxale, de type singulier, qui repose incroyablement sur la régularité inconcevable de l’irrégulier.

LIEDS FUNÈBRES

Les revers du jeu macabre dans les « Lieds funèbres »

Diana Beaume

Il est possible de lire *Les Minutes de Sable Mémorial* comme une curieuse tentative de fixer le vertige avec des moyens aussi contradictoires que le but — c'est même, de nos jours, une des lectures les plus courantes. Les présupposés d'une telle entreprise de titan extravagant défient violemment l'entendement. Mais cela n'est qu'une confirmation du projet auctorial annoncé par le *Linteau* : pour surprendre l'essence immuable de l'éphémère il est nécessaire avant tout d'admettre son impensable existence ; il faut accepter, ensuite, l'idée d'un traitement artistique ambivalent, susceptible de mettre en valeur la nature insaisissable de l'objet proposé, et cela à travers des instantanés, des symboles diversement manipulés, des échos fragmentaires. À la fois cause et conséquence, l'hétérogénéité du recueil fonctionne ainsi comme le reflet fidèle d'un dessein initial, d'autant plus déroutant qu'il est précis. Mais le projet d'écriture déployé aussi « ouvertement » reste une troublante (bien qu'incitante) énigme.

Les trois *Lieds funèbres* qui ouvrent le recueil ont d'abord une intéressante histoire éditoriale. Car, grâce à ces textes, Jarry obtient en 1893 un prix de « prose » (le deuxième des trois qu'il remporte), accordé par *L'Écho de Paris littéraire illustré.* Ils sont donc publiés pour la première fois dans le supplément du journal, le 25 juin 1893. Ils sont datés, à ce moment-là, du mois de mai, c'est-à-dire le mois de leur présentation au concours. Jarry les reprend en 1894 dans son premier livre, *Les Minutes de Sable Mémorial*, publié aux éditions du Mercure de France. Ils sont placés au début du volume, dont néanmoins ils ne constituent pas une véritable ouverture, car Jarry les fait précéder par le *Linteau*. Donc, tout porte à croire que la rédaction des trois *Lieds* est circonstancielle et correspond à la date de la participation au concours organisé

par *L'Écho de Paris*, alors que la rédaction du *Linteau*, postérieure, est véritablement contemporaine de la constitution du recueil en vue de sa publication.

Et pourtant les trois textes ne se comportent pas moins comme un prolongement conséquent des propos programmatiques du *Linteau* qui les précède, dont ils semblent une application immédiate, presque scolaire. Le titre commun, simple et clair, suscite déjà, spontanément, le cortège de pourquoi banni dans la partie finale du texte du *Linteau* — au nom d'une puissance du regard dont la preuve se réduit à la simple existence : « qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées […] sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (OC I 173). Or, ce qui est avant tout « écrit dessus » dans le cas des *lieds*, ce titre, renvoie à un genre poétique incertain, dont l'origine germanique, le caractère populaire et la musicalité sont les seuls éléments indiscutables. D'ailleurs, bien qu'il n'ignore pas la langue allemande, Jarry adopte un pluriel à la française qui signale d'emblée le détournement probable du modèle. L'ajout de l'adjectif épithète, « funèbres », censé désigner la thématique des trois poèmes, en devient d'autant plus problématique. Car le triptyque nommé ainsi de manière tout à fait pertinente échappe à cette désignation dans la même mesure où il y correspond : il s'agit de trois poèmes en prose où les connotations funéraires abondent, mais où les significations sont subverties avec application par des signaux équivoques interprétables de façons divergentes, voire à rebours.

Un miracle à renouveler « joyeusement »

L'évènement prodigieux évoqué par le premier poème, *Le Miracle de Saint-Accroupi*, s'annonce dès le premier verset comme un véritable spectacle théâtral. Mais la fascination rattachée à une telle scène est relativisée d'emblée par les précautions avec lesquelles elle est introduite et par les notations à caractère métadiscursif. Car l'auteur tient à signaler aussitôt qu'il est question d'une « tragédie », et que sa réalisation scénique exploite les apparences à la manière d'un théâtre d'ombres ou d'un spectacle d'optique. Le premier verset se présente ainsi comme une espèce d'exorde qui insiste sur le côté ostentatoirement artificiel du spectacle à venir – il s'agit d'un « écran », de « verres » et d'une « lanterne ». Il opère de la sorte une mise à distance qui contrarie les effets ordinaires de la contemplation d'un « miracle ». Les mêmes premières lignes caractérisent en même temps ce spectacle en termes de jeux de lumières et d'ombres, ce qui anticipe le symbolisme en noir et blanc de l'ensemble du poème tout en accentuant son côté abstrait :

> Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique. (OC I 174)

En outre, le tragique annoncé rime drôlement avec « magique », et au symbole déjà douteusement inquiétant du « mille-pieds noirs des enterrements » s'associe immédiatement l'allégorie de la Famine, dont le mystère effrayant est aussitôt affaibli par le recours à des sonorités délibérément stridentes. La phrase où elle est placée, le futur leitmotiv du poème, est marquée d'une allitération qui repose grotesquement sur des fricatives et dont les suggestions sont aussi grotesquement synthétisées ensuite par l'emploi du mot « bourdonnements », dont l'origine désigne des bruits produits plutôt par un insecte bien dodu que par une apparition famélique. L'atmosphère surchargée d'effroi et de signes apparemment sinistres que le poème instaurera est perturbée ainsi dès le début par des intrusions suspectes. Et le premier personnage introduit dans la scène figure la disette en évoquant, à rebours, l'image d'une « plénitude » cocasse. Les sons qu'il émet s'adressent, en plus, à des oreilles dont la vacuité évoque métonymiquement la surdité, et peut-être aussi, ironiquement, le célèbre effroi pascalien devant les espaces infinis[1] :

> La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements. (OC I 174)

L'allusion au théâtre d'ombres et l'insistance sur le mélange d'images sinistres, de bruits grotesques et d'effets « gothiques » semblent indiquer également un écho assez fidèle des poèmes en prose de Louis Bertrand, que le Mercure de France fera réimprimer en 1895, l'année où il publiera aussi le *César-Antechrist* de Jarry. L'auteur de *Gaspard de la Nuit* manifeste, en outre, une semblable prédilection pour les réseaux sémantiques du « bourdonnement » : « Le maçon Abraham Knupfer chante […] lisant les vers gothiques du bourdon » dans le poème *Le Maçon*, une « mouche » pourvue d'un « ventre énorme et velu » bourdonne au milieu du *Départ pour le Sabbat*, la salamandre se livre bizarrement à la même activité dans le poème éponyme, et dans *L'Alerte* au « brouhaha de la foule » succède « un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche ».[2]

Par ailleurs l'idée même d'une allégorie de la Famine semble le résultat de la subversion parodique d'un exercice scolaire. Cette Famine dont l'image concrète est finalement inexistante, puisque réduite à des signes inaudibles, rappelle, à travers son apparat macabre, les antiques descriptions allégoriques de la Faim, et surtout celle de Virgile et celle d'Ovide. Pour Virgile, c'est une fille de la Nuit qui hante, avec d'autres semblables comparses, les lieux terrifiants qui précèdent les portes de l'Enfer (*L'Enéide* VI, 270-281). Ovide, dans ses *Métamorphoses* (VIII, 799-808), en fait une divinité abominablement hideuse, qui intervient pour punir le sacrilège commis par

1. « Le silence éternel des espaces infinis m'effraie ».
2. Voir Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Librairie Générale Française, 2002, p. 71, p. 85, p. 137 et p. 178.

Erysichton contre la déesse Cérès, c'est-à-dire précisément contre la divinité qui incarne le contraire par excellence de la faim. Il est intéressant d'observer ainsi que le poème de Jarry contient des éléments qui ont des rapports clairs avec toutes ces constellations de significations — la Faim avec l'allégorie de la Famine, l'Enfer avec tout ce qui se rattache à la mort, et l'abondance, avec tout ce qui se rattache à l'agriculture. Mais ces mêmes éléments signalent en même temps très nettement que rien ne fonctionne véritablement « à l'endroit », ni de manière linéaire. La Famine sera pourvue dès le deuxième verset d'une petite cloche « joyeuse » qui répandra sur la terre « des ricanements » et elle sera accompagnée, tel un Odin désuet, par des loups et des corbeaux qui sont « sur ses talons », c'est-à-dire, dans une lecture littérale, près de cette partie du corps de la Faim qui donne lieu, chez Ovide, à un élément de description grotesque.[3] Des traces désordonnées de symbolisme celtique sont également probables : les figures féminines accompagnées par des corbeaux évoquent, par exemple, la guerre, la mort ou encore les prophéties.[4] Les allusions mythologiques, tout comme la musicalité des phrases, ordonnées dans des pentasyllabes, des octosyllabes ou des ennéasyllabes assemblés de manière à peu près régulière, soulignent peut-être en même temps une certaine conformité au genre poétique indiqué par le titre. Mais c'est une conformité à laquelle s'associent, aussi « joyeusement » que dans le cas de l'allégorie de la Faim, les déviations de toutes sortes.

Le personnage « principal » de cette tragédie comique, Saint-Accroupi, est une sculpture. Il est introduit en scène par un procédé comparable à celui utilisé pour la Famine : il s'agit d'un détour, destiné à déplacer progressivement le regard sur de virtuels cimetières, ensuite sur les Croix, sur la pierre des Croix, et enfin sur la pierre dans laquelle est façonné le saint. Les moyens rhétoriques varient de manière significative, mais l'adresse avec ils sont manipulés rappelle de nouveau la gratuité d'un jeu qui parodie les exercices scolaires : un locuteur invisible et pluriel, qui parle de ses « bras raides » et de « ses racines », lance une apostrophe plaintive adressée d'abord aux Croix, mais déviée ensuite, par deux interrogations rhétoriques, vers la figure du « Saint ». Ce dernier est prié ainsi indirectement d'« intercéder » auprès de « Dieu notre Père » pour l'affranchissement de « ces ouvriers qui piochent sans trêve ». Cette interpellation dolente, dont certains éléments anticipent peut-être l'image raide de la mandragore

3. « À la recherche de la Faim, elle [la messagère de Cérès] la trouve dans un champs caillouteux, / En train d'arracher de ses ongles et de ses dents de rares herbes, / Elle avait les cheveux hirsutes, les yeux caves, le visage blême, / Les lèvres décolorées, desquamées, la gorge couverte d'ulcères, / La peau dure à travers laquelle on pouvait deviner ses organes ; / Ses os décharnés apparaissaient sous son échine voûtée, / Du ventre elle n'avait que la place, sa poitrine avait l'air flasque / Et tenue seulement par la colonne vertébrale. / La maigreur faisait saillir ses articulations, elle avait les rotules enflées / Et ses talons formaient une énorme excroissance. » (Ovide, *Métamorphoses* VIII, 799-808, Actes Sud, 2001, p. 348-349).
4. *Cf.* Sabine Heinz, *Les Symboles des Celtes*, Éditions Guy Trédaniel, Paris, 1998.

représentée dans le poème suivant, ouvre sur une figure de granit dont la partie la plus importante, et d'ailleurs la seule véritablement décrite, est la barbe. C'est une grande barbe disposée en « fleuve » ou en « houle » (pour assurer une assonance en [u], soulignée également par l'anadiplose, qui établit des pentasyllabes imparfaits : « épand et déroule, / déroule sa houle, / sa houle de pierre »), qui assure le passage visuel vers ce qui est le but véritable de la description, c'est-à-dire le saint accroupi.

Or, il est manifeste que cette image centrale, qui focalise tous les symboles du poème, n'a rien de sublime, malgré l'insistance de la voix poétique sur la « grandeur » du Saint et sur l'« honorabilité » de son siège. Car le siège sur lequel le saint est placé, un « beau bénitier » (pour une belle paronomase), compose avec celui-ci une représentation qui renvoie immanquablement à la position peu noble d'un pauvre bonhomme qui « vaque à ses affaires », comme dira le chapitre des *Gestes et opinions du docteur Faustroll…* consacré à L'Évêque mensonger et à ses « milles sortes de choses » :

> Et les flots de pierre le couvre entier. Sur ses cuisses dures ses coudes qui luisent sous les astres blonds se posent, soudés pour l'éternité. Et c'est un grand Saint, car il a pour siège, honorable siège, un beau bénitier. (OC I 174)

La figure de ce « grand Saint » a été probablement inspirée à Jarry, comme il a été suggéré[5], par une image réelle, une sculpture aperçue vraisemblablement sur la façade d'une église. L'influence d'une représentation de L'Ankou des légendes bretonnes n'est pas exclue non plus. Mais le Saint Accroupi n'est pas entièrement spécifique des églises bretonnes, puisque cette appellation se retrouve dans d'autres régions de France (Normandie ou les Pays de la Loire). En revanche, dans toutes ses occurrences le caractère mystérieux du personnage et sa position énigmatique sont remarquablement constants. Par ailleurs l'appellation n'est pas un nom. Le poème de Jarry le signale également, en engendrant ainsi l'équivoque possible d'une opposition avec le titre. Mais l'opposition est fulgurante, car elle se trouve annihilée par une explication tout à fait logique. Le « nom » du saint, indiqué par le titre du poème, est en réalité un sobriquet, lancé par un corbeau qui se moque du pauvre bonhomme :

> Il n'a point de nom. Dans un coin tapi, ignoré des hommes, seules les Croix blanches lui tendent la plainte de leur bras dressés. Le corbeau qui vole le méprise nain, croassant l'injure au bon saint courbé : Vieux Saint-Accroupi. (OC I 175)

5. Voir par exemple Maria de los Angeles Vega Vazquez, « Alfred Jarry et la Bretagne. Le portrait du Breton éternel » in *L'Étoile-Absinthe* n°107-108/2005, p. 57-70 (Actes du colloque « Jeunes chercheurs » de juin 2005).



Saint Jean l'Evangéliste accroupi. Dessin à la plume, à l'encre brune, École de Fontainebleau (Primaticcio), XVI[e] siècle.

L'ascendance populaire du saint est ainsi valorisée comme assise pour la déviation ironique de l'évocation du « miracle ». Mais elle sert aussi d'appui pour un détournement d'une autre espèce, complexe et érudit. Car, pour la culture populaire, l'anonymat du saint est à l'origine des assimilations successives à différentes figures de l'hagiographie chrétienne, dont la plus notable est celle de Saint Jean l'Evangéliste — attestée entres autres par un dessin à la plume dû à l'école de Fontainebleau (qui se trouve actuellement au Musée du Louvre). Il n'est pas exclu que Jarry ait eu connaissance de ce dessin (voir ci-contre), qui lui permettait une confusion intéressante entre l'image de l'Accroupi et celle d'une autre figure de saint, qui l'intéresse, elle, au plus haut point. Dans le *Périhindérion* n° 1 il reproduira d'ailleurs lui-même la gravure de Dürer représentant le martyre de ce saint, glosée par un titre qui n'est pas celui attribué par la tradition, ce qui prouve qu'il avait en tête les détails précis du martyre : *Saint Jean à la Porte Latine* (voir page suivante). Par ailleurs Saint Jean est associé à tout une série d'éléments intéressants, qui ont, effectivement, des points communs avec le poème de Jarry. D'abord, il est l'auteur d'un Évangile composé principalement d'un Livre de Signes, et le « signe » est un terme qui traduit avec précision l'acception renaissante du « miracle », à laquelle Jarry est remarquablement attaché[6]. Ensuite, on lui attribue également la paternité de l'Apocalypse, qui alimente chez Jarry un imaginaire complexe, et dont on pressent les symboles dans les trois lieds. Enfin, Saint Jean l'Evangéliste commence son Évangile avec une formule saisissante et infiniment polysémique, que Jarry reprendra, glosera et détournera dans le XI[e] chapitre de son *Amour absolu* : « Au commencement était le Verbe ».

En tout cas, le commencement auquel le Saint-Accroupi est associé dans le premier des trois *Lieds* est une sorte d'Apocalypse renversée[7] : les signes du « Noir » sont progressivement supplantés par ceux du « Blanc », par l'intercession du saint, qui se convertit ainsi en une espèce de Cérès magnanime. Les significations liées à la fertilité justifient simultanément l'appel aux symboles de l'agriculture et les allusions scatologiques

6. V. Diana Beaume, « Le monstre comme paradigme esthétique » in *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse soutenue le 15 juin 2010 à l'Université du Maine, chap. III, p. 159-231.

7. Le même type de renversement, mais de sens contraire, sera appliqué à la Genèse dans le chapitre que les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* consacrent au meurtre de Bosse-de-Nage.

éveillées par l'accroupissement du saint. Car l'agriculture et ses activités connexes sont le lieu de la mort qui redevient vie, mais aussi celui où ce qui ressuscite a parfois besoin de renforts « immondes » comme les engrais. Le contexte reste, par ailleurs, indéniablement comique, puisque l'image construite est, en somme, celle d'une Cérès naine, à barbe, assise sur un pot de chambre.



Albrecht Dürer, *Le Martyre de Saint Jean*, Gravure sur bois, vers 1498.

Il faut noter, enfin, que le sublime du « miracle » est troublé également par d'autres images intruses dont le symbolisme est capital. Car le Blanc de cette résurrection féconde et aussi celui de la farine. Elle tombe du « grand œil » du ciel comme des pleurs, mais elle appelle simultanément la représentation des « meuniers célestes » qui influe, à son tour, sur celle du pauvre Accroupi, transformé en boulanger. Et cette image suscite non seulement le souvenir de tous les symboles d'origine biblique liés à la nourriture céleste, mais encore l'écho d'une triviale histoire de fabrication du pain, puisque tout le spectacle sidéral aura été déployé uniquement « pour manger » :

> La manne fait blanches les rougeâtres tuiles. Une nappe blanche jusqu'à l'horizon sur toute la terre s'étend pour manger. Et de blanc lui-même, de blanc s'est vêtu le Saint-Accroupi ; de blanc s'est vêtu comme un boulanger. (OC I 175)

Le « miracle » accompli par le saint est donc un mélange de sacré et de profane, de sublime et de trivial, de tragique et de comique. Encore faut-il qu'il soit « vrai ». Or, là encore, le poème cultive ostentatoirement l'ambivalence. Car, après avoir détaillé soigneusement les épisodes du spectaculaire renversement lors duquel le Blanc supplante le Noir, la voix obscure réitère l'interpellation des Croix et souligne l'heureux accomplissement des « vœux », mais demande également une confirmation, qui consisterait à « voir » la défaite de l'ennemi vaincu. La seule réponse est une énorme ellipse, qui laisse la phrase inachevée et qui se prolonge avec tout une ligne de points de suspension :

> […] Croix des cimetières, nos vos exaucés, nous voudrions voir quel fut le départ, le départ honteux du cortège noir…
> ……(OC I 175)

La réalité du « miracle » évoqué s'avère être ainsi celle d'un fantasme. Elle ne repose peut-être pas sur des représentations complètement « fausses », mais elle n'a rien de vérifiable, puisque rien ne se donne véritablement à « voir ». L'impuissance du regard assoiffé de certitudes absentes renvoie aux illusions optiques suggérées dans l'introduction par la métaphore de l'écran. C'est un écran qui prend, par cette voie, les apparence d'une espèce de caverne platonicienne : on n'y voit que des reflets fuyants. La vérité se dérobe, et tout ce qui reste du « miracle » est le même refrain tragi-comique, ressassé par un locuteur sans visage et sans identité, qui confond délibérément la farine et la neige. L'exploitation de la sonorité criarde des fricatives garde son ambiguïté et la suggestion de l'image finale est encore celle d'une silhouette ténébreuse qui rappelle un bourdon incroyablement famélique :

> La Famine est là. La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements. Et la neige étend son linceul de mort sur la ville froide que creusent des fosses… La Famine sonne ses bourdonnements. (OC I 175)

En définitive, le « miracle » est étroitement lié à la composition délibérément contrastée du poème et à sa musicalité gratuite, qui transforment prodigieusement un exercice scolaire en exercice poétique. Dans les deux variantes il s'agit, en tout cas, d'un jeu.

L'humanité végétale et la monstruosité du poème

La Plainte de la mandragore, qui suit, semble manipuler les signes moins ludiquement, car les intrusions ridicules se font moins stridentes. Mais elles ne sont ni absentes, ni univoques, et le risible puise cette fois-ci ses effets dans tout un réseau d'associations symboliques, dont l'exploitation suppose simultanément l'intention d'un traitement poétique dans le registre dérisoire et la manipulation d'une érudition notable.

Car le « personnage » de la mise en scène est une plante singulière. Son histoire, longue et embrouillée, est consignée par les vieux traités de médecine, par la littérature antique et par celle de la Renaissance. En outre, elle a considérablement alimenté l'imagination populaire : liée aux pratiques curatives et magiques de l'Antiquité, elle est à l'origine des croyances populaires qui l'ont transformée en un fantasme chargé de significations contradictoires. Ainsi, ses propriétés narcotiques et stupéfiantes ont d'abord attiré l'attention des botanistes, qui l'ont envisagée tantôt comme poison, tantôt comme aphrodisiaque ou comme remède contre la stérilité. C'est à partir de là,

en tout cas, que la culture populaire a façonné l'image d'une plante qui peut faire naître l'amour, mais dont la cueillette est extrêmement dangereuse. Car, selon les récits populaires, la plante naîtrait du sang et des débris des pendus et des suppliciés (ou, parfois, de leur sperme), et elle pourrait provoquer la mort de celui qui l'arrache de son sol. Le *Grand Larousse du XIX^e^ siècle* décrit avec minutie des « pratiques ineptes » liées à sa cueillette, en les attribuant tantôt aux descriptions des auteurs antiques (Théophraste par exemple, que Jarry fréquente avec bonheur), tantôt à la superstition. Le dictionnaire insiste également sur les gémissements que pousserait la plante au moment où elle est arrachée, qui supposent des attributs sensibles atypiques pour une plante :



Cueillette de mandragore dans un manuscrit du XV^e^ siècle (manuscrit latin 9333, B.N.F.)

> Non contents d'accorder à la *mandragore* des vertus extraordinaires, ils [les écrivains anciens] prétendaient encore qu'elle était douée de sensibilité et qu'elle poussait des gémissements quand on l'arrachait du sol natal. Aussi prescrivait-on à ceux qui allaient la cueillir de se boucher les oreilles. Théophraste nous raconte gravement que, pour arracher la *mandragore*, il faut tracer des cercles autour d'elle avec la pointe d'une épée, puis l'enlever en regardant l'orient, tandis qu'un des assistants danse aux environs en prononçant des paroles obscènes. Pline décrit les mêmes cérémonies et ajoute que quelques hommes crédules poussaient la terreur superstitieuse jusqu'à conseiller de lier la plante à un chien et de la faire arracher par lui, afin d'assumer sur la pauvre bête tout le maléfice de la redoutable solanée.[8]

Qu'il s'inspire ou non de la description du dictionnaire, Jarry connaît certainement l'histoire de cette cueillette « ridicule » et accorde sans doute une grande importance à la l'invraisemblable sensibilité de la plante, qui lui fournit l'idée initiale de son deu-

8. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, Tome X, Deuxième partie, Slatkine, Genève-Paris, 1982 [réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879], p. 1059.

xième lied. La preuve en est un des textes rassemblés dans *Ontogénie*, qui décrit avec fidélité cette même scène, en reprenant peut-être également les suggestions des illustrations qui figurent dans les traités médicaux de la Renaissance (voir ci-dessus) :

> GOODFELLOW : Cueillir la mandragore.
> Ici surtout, Jocrisse, il faut m'écouter bien.
> On attache l'arbuste au cou d'un très gros chien,
> Puis on le chasse. Il court, déracine la plante. […]
> JOCRISSE : Et qu'est donc devenu le très gros chien ?
> GOODFELLOW : Il est mort à l'instant.
> Tu n'écoute donc rien ? (OC I 14)

À part les propriétés pharmaceutiques, la racine anthropomorphe de la mandragore a exercé sur les savants une fascination intarissable, et c'est bien elle qui a alimenté les rêveries érudites de toutes sortes, en engendrant naturellement des déviations symboliques. D'une certaine façon, Jarry ne fait donc que reprendre une docte divagation, à laquelle il doit la richesse des significations qui traversent le poème. Mais il inverse métaphoriquement le sens de l'association courante entre la plante et la figure humaine et ce renversement initial est lourd de conséquences.

Car dans la *Plainte de la Mandragore*, qui exploite remarquablement les suggestions des « gémissements » décrits par les récits de cueillette, il s'agit non pas d'une plante qui est comme un homme, mais d'un homme qui est une plante. Le début de ce lied où l'on retrouve les cadences bancales de l'« impair » (mais cette fois-ci la succession de pentasyllabes est presque parfaite), évoque ainsi abruptement, mais indirectement, l'image de la plante — inspirée peut-être par une illustration réelle, et dans ce cas on pourrait presque parler d'une *ekphrasis*. Il souligne son hybridité et résume les attributs végétaux dans une seule phrase, qui présente l'enracinement comme une forme d'emprisonnement. Cette phrase, pénultième dans le premier verset, deviendra le refrain du lied :

> C'est un petit homme vêtu de poils roux que couche et déchire un vent de rafale. Ses bras sont tordus et ses bras coupés. Le fond de la terre le tient par les pieds. Un trousseau de clefs append au gibet, porche triomphal. (OC I 175-176)

Par ailleurs, dans les ouvrages que Jarry fréquente assidument l'anthropomorphisme et l'ambivalence de la plante sont constamment associés à son caractère monstrueux. C'est bien le cas de l'*Histoire* d'Aldrovandi, qui l'intègre dans sa panoplie monstrueuse dans la partie intitulée *De homine* précisément grâce aux raisons ridiculisée par le *Grand Larousse du XIX*e *siècle*. Aldrovandi rappelle même que celui qui a appliqué le pre-

mier l'étiquette d'« anthropomorphe » n'est autre que Pythagore et insiste, références à l'appui, sur la dualité du terme *philanthropos*, qu'on lui avait également attribué, et qui voudrait dire, « si l'étymologie est correctement interprétée, que la plante est à la fois amie et ennemie de l'homme »[9]. Or, cette reclassification de la plante parmi les monstres est largement tributaire de l'acception renaissante de la monstruosité, qu'il ne faut pas perdre de vue : elle révèle ainsi son statut de « miracle », d'être bifide, hideux et merveilleux à la fois. C'est une vision qui universalise son ambigüité fondamentale et la déplace sur un plan métaphysique, ce qui facilite par une autre voie, philosophique, son assimilation à la figure humaine.

Il s'agit, par conséquent, d'une apparition qui fait partie de la même catégorie ontologique que le Saint-Accroupi, dont elle prolonge tout à la fois le caractère mystérieux et l'apparence ridicule. En effet, en prenant la parole pour exprimer directement sa « plainte », l'homuncule végétal se décrit nain, comme le Saint-Accroupi, et se présente comme un objet de risée, semblablement à celui-ci. Cependant, cette fois-ci celui qui rit n'est plus un corbeau, mais l'Homme même, dont l'apparition opère inopinément une bouleversant dédoublement :

> « Je suis une plante et ne peux ramper, ramper comme un lierre, grimper comme un lierre sur les hauts piliers. Le fond de la terre me tient par les pieds. Nabot dont tu ris, Homme, mon grand frère, je voudrais les ailes des chauves-souris. » (OC I 176)

D'autre part, l'insistance sur l'essence humanoïde de la plante et sur le tragisme associé à sa condition semble l'écho poétique d'un récit de Gustave Théodor Fechner, inséré au troisième chapitre de *L'Anatomie comparée des anges* — livre très cher à Jarry et évoqué, comme on le sait, pour justifier l'axiome des contraires identiques. Intitulé *Les anges ont-il des jambes* ?, ce chapitre s'attarde peu sur la question qu'il prétend traiter, vite réglée par le recours au principe des « contraires qui se touchent », et raconte en revanche longuement une vraie fable, qui explique non pas pourquoi les anges n'ont pas de jambes, mais pourquoi les hommes en possèdent. Il s'agit d'une histoire merveilleuse, qui n'est rien d'autre qu'une variante de la vieille légende de la mandragore. Or, Fechner bâtit un récit qui explique l'homme par sa dépendance irrémédiable à un amour maternel excessif, qui représente allégoriquement la dépendance à la matière, l'un des *topoï* philosophiques les plus vivants de la philosophie occidentale. Il ne parle pas de mandragore, mais utilise des images et des expressions qui rappellent de près les histoires consacrées à la plante par les traités antiques et renaissants. En tout cas, l'interprétation que donne son histoire au déchirement tragique inhérent à la nature

9. Ullisse Aldrovand*, Monstrorum historia cum paralipomenis historiæ omnium animalium,* Bartholomæus Ambrosinus in patrio Bonon. Archigymnasio Simpl. Med. Professor Ordianarius, Musei Illustiss. Senatus Bonon., et Horti publici Prefectus Labore, et Studio volumen composuit*,* 1552, p. 135.

humaine est une question d'aspiration vers le Soleil, à laquelle s'oppose violemment l'enracinement dans la Terre-mère.

> Mais à la plante il [le Démon] dit : Détache-toi du sein maternel ; le Soleil t'envoie ses messagers, et t'appelle à lui dans son chaud royaume sanglant. La plante céda à la séduction et tenta de se soustraire avec violence au sein de la mère qui criait toujours : « Enfant, reste à mes côtés, le Soleil te séduit par des flamboyantes promesses, mais il ne te nourrit, ni ne te soigne comme moi. » Elle couvrit de larmes celle qui voulait la quitter et la retint violemment par la racine : car elle pensait, « si je laisse partir mon enfant, il se consumera loin de moi dans le Soleil. »[10]

C'est bien autour de ce douloureux emprisonnement que se concentre la « plainte » du « nabot » de Jarry, qui voudrait des ailes comme l'homme végétal de Fechner. Mais Jarry ne se contente pas de ce déchirement déjà terrible, et l'amplifie démesurément en lui associant simultanément toutes les connotations ambivalentes de la nature monstrueuse de la mandragore et en lui opposant de surcroît un double, le « frère Homme », qui est à la fois son semblable et son contraire. En outre, à la variante de Fechner la mandragore de Jarry emprunte également son air omniscient et sa supériorité, sa capacité de réfléchir conjointement les secrets de la terre et la lumière pure du plus haut savoir. Car, dans l'épilogue de sa fable, Fechner conclut que c'est à cause de la tentative ratée de l'Esprit créateur (le Démon) de faire de l'homme un être solaire que celui-ci n'a pas d'ailes, et que pour cette même raison la tête humaine est, parmi toutes les têtes terrestres, la plus sphérique et la plus tournée vers le soleil. Corollairement, dans la tête humaine les yeux concentrent plus particulièrement toutes ces qualités à la fois. On reconnaît ici des obsessions et des symboles qui marqueront toute l'œuvre de Jarry et qui, à l'intérieur des *Minutes…*, sont placés en position stratégique, c'est-à-dire dans le *Linteau* (« les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » — OC I 172) et dans le monologue d'Ubu (la Scène II de *L'Art et la Science* : « la tête, toujours vers le soleil levée », et « l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui » — OC I 188).

Cela explique suffisamment pourquoi la mandragore de la *Plainte…* est non seulement une plante magique, mais le Mage par excellence, supérieur à tous les grands détenteurs de savoirs cachés. En exploitant la métaphore du miroir, récurrente également dans ses textes, Jarry réussit à en contaminer un autre symbole qui lui est cher, celui du hibou, lui-même plurivalent et emblème des savoirs magiques. Mais le paradoxe est poussé à son extrême limite, car les miroirs de ce grand savoir sont des yeux fermés :

10. Gustav Theodor Fechner, *Anatomie comparée des anges* suivi de *Sur la danse*, trad. par Michel Ouerd et Annick Yaiche, Éditions de l'Eclat, coll. Philosophie Imaginaire, 1997, p. 36-37.

> « Mage, tes grimoires sont clos pour tes yeux. Mes yeux sont des nœuds d'arbuste bizarre. Dans mes yeux se mire le sein de la terre. Mes yeux sont des lacs ; mes lourdes paupières sont faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or. (OC I 176)

En attirant l'attention sur les vertus magiques de ces pierres philosophales qui sont ses paupières, la mandragore souligne en même temps son pouvoir maudit, de Midas puni pour son irrévérence, qui transforme en or non seulement tout ce qu'il touche, mais aussi tout ce qui le touche involontairement — et cela prépare évidemment la scène finale, où la plante sera effectivement touchée et transfèrera son malheur à son « frère ». La fixité du métal précieux, tout comme la rigidité de son corps, désigne donc sa supériorité immuable tout en renvoyant à son supplice de damné. Ainsi les jeux spéculaires déclenchés par la description de la nature monstrueuse de la mandragore entrainent-ils un autre jeu, le dernier et le plus spectaculaire, qui touche la structure même du poème. L'allocutaire invisible qui est son double se laisse impressionner par la lamentation de la plante, oublie de rire, répond et accourt la délivrer. Cependant, ce qui se produit n'est pas la libération, mais une simple interversion des rôles : le libérateur se fait emprisonner et le rire moqueur devient le lot de l'ancien prisonnier. En outre, à leur confuse dualité s'ajoute la présence inattendue d'un *je* lyrique, qui est peut-être celui de l'Homme, mais qui renvoie également à une espèce d'identité souterraine de l'auteur du poème :

> Ainsi se lamente sous l'ombre tremblante des pendus heurtés ; ainsi se lamente le nabot planté. La rafale emporte son chant de cigale… Garde tes trésors : je viens, petit Homme, délivrer tes pieds, par Humanité.
> Et voici ma main qui cherche tes mains dont l'effort figé monte au zénith blême… Mais sa main de gloire, en geste moqueur, flambe comme un phare ; la rafale emporte son ricanement… le fond de la terre ME tient par les pieds. (OC I 176)

Le monstre est donc quelqu'un qui se voit monstrueusement double, mais aussi le poème lui-même, chargé de refléter mimétiquement le déchirement singulier d'un être qui s'en plaint et s'en moque à la fois.

Le mystère des êtres horribles et vagues

Le dernier des trois lieds, *L'Incube*, prolonge manifestement les effets de confusion engendrés par le final de la *Plainte de la mandragore*. Il s'agira en plus, de nouveau, d'un jeu de lumières et d'ombres, comme dans *Le Miracle de Saint-Accroupi*, la scène étant déplacée dans un intérieur ténébreux, que la consistance indécise des choses rapproche simultanément d'un milieux fluide. L'influence de *Gaspard de la Nuit* (et surtout celle du troisième Livre, *La Nuit et ses Prestiges*) est d'ailleurs une fois de plus tout à fait pro-

bable : la chambre décrite par Jarry rappelle parfaitement l'atmosphère mystérieuse de la « chambre gothique » de Bertrand ; le visiteur inquiétant est le digne avatar de Scarbo (qui est également un nain et dont le nom évoque l'escarbot, une récurrence constante dans l'œuvre de Jarry) ; il est également question d'une lampe à huile (chez Bertrand le gnome « se soule de l'huile » de sa lampe), enfin Scarbo « bourdonne son rire ».[11]

Dans un autre face à face virtuel qui oppose des partenaires invisibles, le jeux démarre cette fois-ci à partir de l'image d'un triple flottement, marqué par le contraste entre les couleurs mouvantes et l'évocation de la mort. Une voix sans identité interpelle un objet dont la nature est instable. Car c'est quelque chose qui flotte, une veilleuse[12] :

> Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose, sombre dans la coupe d'huile fauve, frémis dans la coupe aux flots de nuit noire, veilleuse, et devient la lampe d'un mort ! Les Anges qui veillent éclairés d'étoiles remportent leurs lampes. (OC I 176-177)

Aux associations métaphoriques qui sous-tendent les enchaînements d'idées correspondent visiblement, dès le début, des associations de phonèmes, car les assonances (en [o] / [u] / [ü]) et les allitérations (en [r] / [l]) de ce premier verset suggèrent des « liquidités » qui correspondent parfaitement à l'image évoquée. Mais l'insistance sur la fluidité et sur le flottement influe également sur la consistance de l'image qui succède, dont la réalité est chancelante. Par ailleurs, bien qu'il s'agisse du corps d'un enfant qui dort, la description invite également aux rapprochements avec un poupon en porcelaine, alors que cette nouvelle figure, par la proximité du verbe « vogue » et celle des « flots d'huile », rappelle à son tour les fœtus qui flottent dans l'alcool et pour lesquelles Jarry a, comme on le sait, un grand faible :

---

11. Voir Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. 120-122, p. 230 et p. 279. Certes, il s'agit, comme le remarque Julien Schuh (*Alfred Jarry, le colin-maillard cérebral*, thèse soutenue le 17 octobre 2008 à l'Université Paris IV Sorbonne, p. 343-344), de l'appartenance formelle de Jarry au symbolisme du début des années 1890, mais ce symbolisme est à son tour aussi certainement redevable à la redécouverte de ce "petit romantique". En tout cas, Jarry semble le garder en mémoire tout au long de sa vie. On peut comparer, par exemple, une image comme celle qu'il utilise pour présenter *L'Imitation de la mort* de Rachilde (dans *L'Art de mourir*, publié dans *La Plume* du 15 juillet 1903) et l'image qui clôt *La chambre gothique* de Bertrand : « On se fera assez bien une idée du livre en perçant un doigt jusqu'a l'os avec une pointe barbelée trempée dans du sang putréfié, en fendant le doigt ensuite, tout à loisir, — trois heures suffisent — avec un rasoir, tout en dégustant quelque poison, en rafraichissant la plaie dans un grouillis de vermine, et enfin en vaquant, après, tranquillement à ses affaires. » (OC II 486) — « Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise ! » (Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. 120.)

12. Cette « veilleuse » n'est pas du tout une métaphore, mais un objet concret. Il s'agit d'une « très petite bougie qu'on fait nager dans l'huile et qu'on allume pendant la nuit. » (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle,* éd. cit., Tome XV, Deuxième partie, p. 828.)

> Il dort, et son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre. Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose, veilleuse, et répand ta lumière douce, lueur de parfum, sur l'enfant qui dort. […] (OC I 177)



Alfred Jarry, *Le Crocodile aux phantasmes*, huile sur carton.

On peut y voir, évidemment, une anticipation sur la représentation hallucinée qui fournira, plus loin, la continuité thématique des *Cinq sens*. Mais il convient de rappeler également le statut ontologique du fœtus qui est, exactement comme la mandragore et comme le « miraculeux » saint accroupi, un monstre. Dans cette perspective, le corps endormi est une image initiale qui engendre, selon le mode de fonctionnement chaotique du rêve, des images apparentées dont les significations sont tantôt semblables, tantôt divergentes. L'enfant est par conséquent celui qui dort et qui rêve, mais aussi la figure métonymique de son propre cauchemar. Et ce cauchemar, révélé dès le titre du lied — car Jarry a certainement en tête l'étymologie de l'« incube » et joue sur les mots — est, plus que l'intérieur obscur, le lieu d'une présence terrifiante, qui se manifeste sans véritablement se montrer et qui semble propre à déclencher toute une procession de visions fantasmatiques dont les significations précises se dérobent.[13] C'est, sans doute, une des raisons pour lesquelles on a rapproché le texte de ce poème du *Crocodile aux phantasmes* (voir ci-dessus), inspiré probablement, comme le montre Julien Schuh, d'une gravure de Gustave Doré.[14]

Pourtant, l'entrée en scène de ce monstre qui n'est pas complètement étranger à la nature de l'enfant même est perturbée par des signes qui n'appartiennent nullement au champ sémantique de l'effroi. Car, après une apostrophe ostentatoirement théâtrale (« Écoutez ! »), le rappel parodique d'un cliché romantique (« La Nuit froisse son manteau. ») et le rapprochement métaphorique entre les « rideaux inquiets » et un oiseau plutôt drôle, dont les ailes sont ébouriffées, l'Incube est introduit par un verset qui joue aussi ostentatoirement sur les sonorités, en attirant l'attention sur le caractère postiche

13. On peut y voir aussi, comme Michel Arrivé, surtout le symbolisme sexuel de l'« être rampant », mais cette interprétation n'épuise pas l'énigme du fantasme qui focalise tous les autres symboles du poème.
14. Voir Julien Schuh, « Des images et rien de plus » in *L'Œil bleu* n° 12 / décembre 2010, p. 61-67.

du tableau. Ainsi, bien que le cadre soit affreusement macabre, son image est rendue équivoque par une allitération bruyante, en [gr], qui cible artificiellement une « grosse griffe », et par la rime limace / grimace, à son tour complètement ludique :

> La nuit est tombée comme une pluie grise. L'Incube a rampé comme une limace. Vitre, épands des pleurs, pleurs amers d'absinthe. Et, Fenêtre, lève ta grande Croix sainte, cependant que grimpe et grince et grimace une grosse griffe. (OC I 177)

Ce traitement presque comique de l'apparition cauchemardesque fait penser encore une fois à un exercice scolaire, d'autant plus que la grande Croix de la Fenêtre semble elle-même fonctionner comme un écho formel des Croix des cimetières du premier lied[15], et comme élément de contraste prévisible, mais facile, pour accompagner l'apparition du monstre (qui est, évidemment, un démon dans le sens chrétien). Qui plus est, le verset suivant, consacré entièrement à la représentation sentie (mais pas vue) de l'apparition cauchemardesque, pousse encore plus loin le jeu formel, dont la gratuité altère la prétendue solennité du cadre cauchemardesque et neutralise, de ce fait, l'effet de l'effroi. Le syntagme qui caractérise la créature terrifiante, « être horrible et vague », réalise ainsi une paronomase à distance, décelable *in absentia* dès le premier verset grâce aux suggestions contenues dans le verbe « voguer » et dans le substantif « flots » (vogue – flots – vaguer – vague), et complétée par un déferlement d'allitérations et d'assonances (en [v] /[f] / [d], en [r] / [l], en [n] /[m], en [o] / [u], en [e] /[i] et en [ã] / [õ]), et même par une rime (phare / s'effare) dont la vivacité relativise précisément le sens du verbe « s'effarer » :

> Être horrible et vague, la nuit en fureur l'a vomi ainsi qu'une lourde vague qui glisse et déferle aux dalles d'un phare. La vitre frémit et son œil s'effare. Veilleuse mourante, sombre dans la coupe aux flots d'huile fauve. (OC I 177)

Par ailleurs, le moment où le monstre pénètre « effectivement » dans la chambre est marqué également par une allusion au caractère factice et ludique de la scène. La vitre, qui appartient, on se souvient, à cette grandiose Fenêtre pourvue d'une Croix sainte, est désignée par la métaphore d'un jouet d'enfant, en papier. Ce même moment, le point culminant de l'effroi, est marqué par une antinomie flagrante entre le réveil et la mort. Cela n'est pas logiquement admissible sans la supposition d'un brouillage temporel, qui ramène sur le même plan ce qui est et ce qui sera. Dans ce cas-là la mort est un présage. Mais si elle n'est *qu*'un présage, sa réalité est fantasmatique ou artificielle. Comme celle du cerceau en papier :

15. Mais, *nota bene*, elle apparaît également dans *Gaspard de la Nuit*.

> La vitre se crève, cerceau en papier. Un corps de limace oscille dans l'ombre. L'enfant se réveille, et ses grands sourcils arqués dans la nuit, font battre leurs ailes. Frémis dans la coupe, veilleuse, et devient la lampe d'un mort ! (OC I 177)

Il devient ainsi évident que la fin ouverte de l'affreuse aventure ménage des cases vides, tout comme celles des deux autres lieds. Il est impossible de décider de manière définitive si le cauchemar est ou non une pure illusion, ou si la proximité entre l'apparition terrifiante et les signes « joyeux » est destinée à dénoncer la fausseté du fantasme, à l'exorciser, ou plutôt à mettre en valeur son ambiguïté. La phrase initiale du dernier verset déplace le regard vers une nuit universelle, peuplée de créatures étranges comme toutes celles décrites par les trois lieds. En renommant « l'être horrible et vague » et en généralisant sa présence, Jarry insiste donc une dernière fois sur leur nature indécidable et formule enfin la seule définition précise qu'on puisse leur appliquer : ce sont des « monstres sans nom ».

Mais une telle « précision » qui souligne l'équivoque rappelle à son tour la virtuosité d'un admirable et érudit philosophe[16], mais aussi celle, non moins admirable, mais beaucoup plus modeste, d'un brillant écolier. Et assure la permanence du mystère de l'écriture qui, déployé aussi « ouvertement », reste une troublante (bien qu'incitante) énigme.

Suggestions bibliographiques

Sauf erreur de notre part, il n'existe pas, à ce jour, d'étude entièrement consacrée aux trois *Lieds funèbres*. À part les ouvrages déjà cités dans nos notes, on peut consulter avec profit des ouvrages qui y apportent leurs lumières à un moment ou un autre de leur développement ou bien qui contiennent des suggestions notables :

ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry : d'*Ubu Roi *au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974.

ARRIVÉ, Michel, *Peintures, Gravures et Dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, Paris, 1968.

BÉHAR, Henri, *Les cultures de Jarry*, P.U.F., Paris, 1988.

BÉHAR, Henri, « La culture potachique à l'assaut du symbolisme : le cas Jarry », in *Europe*, n° 624-624 de mars-avril 1981, p. 17-34.

16. L'emploi philosophique de la figure monstrueuse à une origine très lointaine, dont Jarry est certainement familier grâce aux auteurs qu'il fréquente. Voir à ce sujet Blandine Cuny-Le Callet, « L'usage philosophique des monstres fantastiques » in *Rome et ses monstres : Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2005, chap. IV, p. 199-211. L'auteur insiste sur le fait que pour les philosophes antiques la représentation des monstres était également un moyen de s'en libérer.

BORDILLON, Henri, LEROY, Yves, DAVID, Sylvain-Christian et BESNIER, Patrick, *Les Bretagnes d'Alfred Jarry*, publié à l'occasion de l'exposition de Rennes, 1980, Maison de la culture, Rennes, 1980.

EDWARDS, Paul, « De la typographie au monstre par l'animisme » in *L'Étoile-Absinthe* n° 83-84/1999, p. 87-93.

ERULI, Brunella, *Jarry : i mostri dell'imagine*, Pacini Editore, coll. Saggi critici, Pisa, 1982.

ERULI, Brunella, « Le monstre, la colle et la plume », in *Revue des Sciences humaines* n° 203, 1986/3, p. 51-66.

FAVRE, Yves-Alain, « Toutes les minutes comptent, ou comment on a mal lu "Les Minutes de sable mémorial" » in *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, P. Belfond, Paris, 1985, p. 30-54.

FELL, Jill, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Fairleigh Dickinson University Presse, Madison / Teaneck, 2005.

FELL, Jill, « De la Cosmographie Universelle par Sébastien Münster : un éclairage sur le contenu thématique de Jarry ? » in *L'Étoile-Absinthe* n° 79-80/1998, p. 26-38.

FELL, Jill, « Jarry et Gerhard Munthe » in *Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, SAAJ (Paris) & Du Lérot éditeur (Tusson), 2007 (correspondant à *L'Étoile-Absinthe* n° 115-116/2007), p. 105-114.

SCHUH, Julien, « L'Œuvre selon Jarry : synthèse, linéament, événement », in *L'Étoile-Absinthe* n° 107-108/2005, p. 43-56 (Actes du colloque « Jeunes chercheurs » de juin 2005).

SCHUH Julien, « Jarry lauréat : Les concours mensuels de L'Écho de Paris (1892-1894) », dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (éd.), *Des Prix*, XII[e] Colloque des Invalides, 31 octobre 2008, Centre Culturel Canadien, Tusson, Du Lérot, coll. en marge, 2009, p. 103-122.

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

STEHLIN, Catherine, « Mort et théâtralité », in *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, P. Belfond, Paris, 1985, p. 291-304.

LES TROIS MEUBLES DU MAGE

Du vampirisme littéraire

Yosuké Goda

L'origine du texte

À partir de septembre 1892, la revue *L'Écho de Paris* lance un concours dans son supplément littéraire. Le jury présidé par Marcel Schwob et Catulle Mendès distribue à chaque concours un prix unique de poésie d'un montant de cent francs ainsi que trois prix de prose, d'un montant de cent francs chacun. Les textes font en outre l'objet d'une publication dans la revue. Comme le remarque Noël Arnaud :

> Les concours littéraires mensuels de *L'Écho de Paris*, en raison de la qualité du jury et de l'audience du journal, constituaient une des épreuves les plus significatives — et les mieux rétribuées — qu'eût à franchir le jeune homme ambitionnant la gloire des Lettres[1].

Jarry gagne, avec la « Châsse claire où s'endort...[2] », le prix de poésie du mois de février 1893 et c'est pour lui son premier texte publié. Le texte paraît le 19 mars dans *L'Écho de Paris littéraire illustré*. Et dans le même numéro, le jury annonce que certains textes qui n'obtenaient pas de prix de poésie de février « ont été réservés[3] ». C'est dans cette liste qu'on trouve « Les Trois meubles du mage surannés ». Seul le titre figure alors dans la revue, sans nom d'auteur. Ce texte, qui est ainsi retenu et remis en compétition,

1. Noël Arnaud, *Alfred Jarry*, *d'*Ubu roi *au Docteur Faustroll*, Table Ronde, coll. « Les Vies perpendiculaires », 1974, p. 52.
2. Il s'agit du futur texte de « La Régularité de la Châsse » repris avec l'ajout d'une seconde partie dans *Les Minutes de sable mémorial* (1894).
3. *L'Écho de Paris littéraire illustré*, 19 mars 1893, p. 2.



Figure 1. Tête de mort, fleur et sablier.

ne sera cependant pas publié dans la revue.

L'intertexte

Dans « Les Trois meubles du mage surannés », texte repris dans l'édition originale des *Minutes de sable mémorial* (p. 17-20), on constate beaucoup d'éléments intertextuels renvoyant notamment à « Lieds funèbres », à « Tapisseries », à « Haldernablou » ou encore à *La Revanche de la nuit*. Dans ce poème, Jarry utilise délibérément les mots et les images que l'on retrouve partout dans les textes composant les *Minutes*. Nous porterons une attention particulière à cette méthode de la répétition favorisant l'« intertextualité des images », afin de tenter de mettre au clair le lien unissant « Les Trois meubles » et les autres textes de l'auteur.

La forme et le thème

Chacun des trois sonnets, écrits en alexandrins[4], qui sont repris dans le texte « Les Trois meubles » représente le crâne du « Minéral », l'arbre-grimoire de « Végétal » et le hibou d'« Animal ». Soulignons que ces trois instruments du mage jarryque correspondent quasiment aux trois symboles de la « vanité[5] » : la tête de mort, la fleur et le sablier[6] (Figure 1). Et le dernier sonnet introduit, on le verra ci-après, le thème du « dé-

4. Voici le détail de la disposition des rimes : « Minéral » : 2 rimes croisées (rimes riches) + 1 rime plate + 1 rime embrassée avec trois enjambements. « Végétal » : 2 rimes croisées + 1 rime plate + 1 rime embrassée. « Animal » : 1 rime croisée + 1 rime embrassée + 1 rime embrassée + 1 rime plate avec un enjambement. On voit donc que la forme même du poème est très classique.

5. La vanité (*vanitas* en latin) est une variété de nature morte, qui évoque les fins dernières de l'homme au moyen d'un appareil symbolique. La diffusion du maniérisme, jusqu'en Flandre, prépare l'apparition de vanités de types divers. C'est finalement en Hollande, au XVII[e] siècle, que le genre a véritablement pris forme. Dans ce genre de natures mortes, les éléments directement mortuaires sont, en général, associés tantôt aux symboles du temps qui passe, tantôt à ceux des « cinq sens », tantôt enfin aux livres et aux instruments scientifiques qui rappellent l'orgueil du savoir humain.

6. Jarry développe souvent dans les *Minutes* l'analogie formelle entre le sablier et le hibou (ou la chouette).

cervelage », fameuse notion ubuesque. Chacun des trois instruments, qui possèdent un sens allégorique, forme les outils du mage aussi bien que les dispositifs assurant l'unité qui lie, en vertu de l'intertextualité des images, les textes apparemment fragmentaires repris dans les *Minutes*.



Figure 2. Crâne, livre-feuille et chouette effraie.

La pratique de l'illustration

Au sein du texte « Haldernablou », Jarry insère une gravure sur bois de sa propre main qui illustre le livre-feuille, le crâne et la chouette effraie (Figure 2).

Il convient de remarquer que l'illustration et le texte qu'elle concerne sont très éloignés : elle se situe à presque cent pages de distance du texte en question. On trouve dans cette pratique de l'illustration les deux fonctions suivantes : d'une part, cela permet de suggérer le rapport intertextuel existant entre ces deux textes éloignés ; d'autre part, l'apparition imprévue de l'illustration, dont le contenu correspond quasiment au texte qui la précède, nous incite à de nouvelles interprétations du texte déjà parcouru.

Le sujet

Nous proposons de voir dans cette série de trois sonnets un métatexte dont l'objectif est d'expliquer le principe de la création spécifique de Jarry : la « réécriture » du texte d'autrui. On trouve, dans le sonnet « Végétal », cette phrase suggestive qui contribue à résumer la perspective de ce poème : « Le livre est un grand arbre émergé des tombeaux. »

Certains termes et images qui apparaissent dans ce texte concernent le décervelage, et son procédé : l'« oubli ». Ce procédé permet d'accomplir la réécriture. Jarry introduit cette notion de l'oubli dans le « Linteau », texte préfaciel des *Minutes*, et la développe dans une étude sur « Filiger », publiée en septembre 1894 dans la revue *Mercure de France*. L'analyse de l'ensemble de ces textes théoriques permettra de saisir la quasi-totalité du texte « Les Trois meubles ».

Le contexte

Que figure le « mage », personnage inscrit dans le titre du texte ? Comme le dit Yves-Alain Favre, il représente le « poète[7] ». Il s'agit plus précisément de l'auteur des

Voir par exemple la figure 2.

7. Yves-Alain Favre, « Précision sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, n^{os} 13-14, 1982, p. 26.

Minutes de sable mémorial qui se déguise en un mage en apprentissage. Le terme de mage écrit au singulier se rencontre également dans *La Revanche de la nuit* : le « Mage solitaire[8] ». L'adjectif « solitaire » qui caractérise le mage jarryque semble très important, car Jarry l'utilise pour exprimer la solitude absolue du divin.

Dans l'« Âme solitaire » (1894), Dieu est conçu comme une âme solitaire, sorte de monade personnelle qui s'enferme dans sa tour d'ivoire : « Dieu solitaire comme les âmes inférieures ; sphère fermée comme son Image, parce que parfaite à la fois et embryonnaire » (OC I, p. 1005). Pour Jarry, Dieu est essentiellement « embryonnaire », puisqu'il n'a pas encore de contact avec le monde extérieur. Dieu est donc une sorte de « Fœtus » (OC I, p. 206) conservé dans un bocal d'alcool. Cette image est récurrente dans l'univers pataphysicien.

L'auteur des *Minutes* semble ainsi se satisfaire de sa solitude, puisqu'aussi bien la relation directe avec autrui l'ennuie. Plutôt que d'affronter la matérialité contingente de la réalité, il aime le silence du monde des Idées dans lequel il se plonge, monde entièrement fermé et personnel. Derrière le texte « Les Trois meubles du mage surannés », le lecteur retrouve une référence à cet idéalisme platonicien qui fut très en vogue à la fin-de-siècle.

Analyse

« Minéral »

a. La peur de subir des influences d'autrui

L'idéalisme platonicien propose de distinguer l'âme du corps et proclame la supériorité de l'âme par rapport au corps. On retrouve cette structure binaire dès le début du poème :

> Vase olivâtre et vain[9] d'où l'âme est envolée,
> Crâne, tu tournes un bon visage indulgent
> Vers nous, et souris de ta bouche crénelée. (OC I, p. 178)

Ce crâne est celui de l'ancien magicien dont il ne reste que le grimoire. L'apprenti mage le lit pour connaître les arcanes. Plus précisément, c'est à partir de ce grimoire que cet alchimiste tente d'écrire son livre, soit son Grand Œuvre. Personne ne le gêne, car, s'échappant de son crâne, l'âme de l'ancien magicien s'est déjà envolée vers le ciel.

8. Alfred Jarry, *La Revenche de la nuit*, repr. dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 250. Nous renverrons désormais systématiquement à cette édition, en indiquant le numéro de page suivi de l'abréviation OC I après chaque citation.

9. Jarry utilise cet adjectif « vain » au sens ancien : « vide ». En 1888, dans « Le Hexentanzplatz », texte repris dans l'*Ontogénie*, il parle des « crânes vides » (OC I, p. 121).

L'œuvre une fois achevée, son auteur s'efface automatiquement : tel est le sens de cette métaphore de l'âme aérienne. On trouve ici la version jarryque de la « disparition élocutoire du poëte[10] », notion chère à Mallarmé. Mais le schéma qui suit semble dépasser l'idéalisme ambiant, car le fantôme de l'auteur du grimoire s'égare sans cesse à la recherche de son corps habituel : « Crâne, [...] tu regrettes ton corps » (OC I, p. 178).

S'opposant à la seconde main qui tente de plagier l'œuvre lue, le fantôme de l'auteur original s'efforce de résister à ce pillage. Cette résistance complètement fictive n'est que l'expression de l'illusion dont souffre l'auteur des *Minutes*, celle d'être influencé par les autres. En effet, on découvre la même sorte de symptôme dans une lettre adressée à Alfred Vallette, directeur de la revue *Mercure*. Dans cette correspondance, Jarry parle de la ressemblance « peu visible » entre l'« Histoire tragique de la Princesse Phénissa » (1893) de Remy de Gourmont et l'« Haldernablou » (dont le titre original était l'« Histoire tragique du Cameleo »). Voici donc son apologie : « Je ne veux point paraître copier celui de la Princesse Phénissa » (OC I, p. 1035). La réécriture risque d'être une paranoïa.

b. L'œil et le soleil

Toutefois, même si le poète s'enferme dans sa coquille pour éviter d'être perturbé par autrui, il est alors obligé de tomber dans un égoïsme absolu. Face à ce double risque — souffrir d'une certaine perturbation ou sombrer dans l'égoïsme — l'idéal consistera à placer l'autre sous la « domination ». Il s'agit d'imposer sa volonté personnelle aux autres. Dans le deuxième quatrain du sonnet, cette volonté s'explique par la projection du regard sur l'orbite du crâne d'autrui :

> Et l'orbite creuse où mon regard va plongeant,
> Bâille à l'ombre et soupire et s'ennuie esseulée,
> Très nette, vide box d'un cheval voyageant. (OC I, p. 178)

Il convient de remarquer que l'« orbite creuse » de la tête de mort se transforme ici en « vide box d'un cheval voyageant ». Il s'agit ici de l'opération pataphysique de « déformation du réel ». Dès lors, le cheval voyageant, soit l'aspect virtuel de l'objet, figure l'œil roulant dans l'orbite. Cette opération déformatrice permet ainsi de dédoubler la réalité.

Examinons ici la connotation de l'œil qui est l'un des signes privilégiés des *Minutes*. Pour Jarry, l'œ*il* est semblable au sole*il*, en ce sens que l'homme voit le monde à travers ce petit soleil sphérique qui l'éclaire : « Le soleil est l'astre parfait. [...] l'œil, miroir de

10. Stéphane Mallarmé, « Divagation première. Relativement au vers », *Vers et prose* (1892), Perrin, deuxième édition, 1893, p. 191–192.

cet astre et semblable à lui[11]. » (OC I, p. 188) Le regard est donc une sorte de rayon solaire. C'est ce regard qui crée l'objet. C'est l'œil qui déforme le monde. Soulignons ici qu'il n'existe qu'un soleil dans le monde, alors que chaque individu a son propre œil. C'est donc l'esthétique individualiste qui compte. L'œil est le symbole de la volonté personnelle qui transforme le monde à sa propre façon.

L'œil du crâne devient le centre des luminosités du monde qu'il éclaire. Le crâne qui s'ouvre permet en effet de projeter les rayons lumineux de ses yeux dans les ombres du Chœur de l'« Haldernablou » : « *Le CHŒUR passe en ombres dans la lumineuse projection obliquement pendulaire d'un des yeux d'écorché de la tête de mort qui s'ouvre.* » (OC I, p. 225) Selon Jarry, les yeux du poète sont un phare, phare dont les rayons lumineux découpent les ombres du monde. Dans le « Linteau », cette théorie de la perspective s'explique par la métaphore du « phare argus[12] » : il s'agit de « tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (OC I, p. 172).

c. L'appropriation de l'absolu

On retrouve dans la « suture sagittale », suture dont le concept est récurrent dans l'œuvre de Jarry, une autre image importante concernant le crâne vide. Et on peut découvrir l'équivalent de cette suture du crâne dans la notion d'« occiput »[13], lequel crâne sert au « presse-papier[14] » (OC I, p. 178) qui a pour fonction de maintenir les feuillets écartés du grimoire afin qu'on puisse le lire. Il convient de signaler à ce propos que, dans le texte « Minéral », l'objet qu'indique le titre du texte « Végétal » (« grimoire ») est ainsi annoncé d'une manière anticipée. Voici donc le jeu de l'anticipation qui s'opère. Cela permet de souligner les rapports étroits existants entre les deux sonnets.

Dans « César-Antechrist parle », l'auteur parle des « quatre sutures » du crâne de l'Antechrist (OC I, p. 267). Celles-ci sont visibles dans l'illustration que l'on a montrée ci-dessus. On trouve également une forme potentielle de la suture sagittale dans l'extrémité du sexe de Dieu (OC I, p. 212). Pour Jarry, les sutures sagittales sont donc le signe de l'absolu. Et dans le crâne vide d'autrui se glisse, par ces sutures sagittales, le sable du temps qui symbolise la nouvelle expérience humaine. Cette image se rencontre dans la

11. Cette théorie optique doit beaucoup à la théorie du Dr Misès, alias Gustav Theodor Fechner. Jarry a lu l'extrait de l'*Anatomie comparée des anges*, opuscule traduit en français du Dr Misès dans *Le Magasin pittoresque*, une revue qu'il connaît bien. Voir à ce propos l'article de Julien Schuh, « Jarry et *Le Magasin pittoresque* : une érudition familière », *L'Étoile-Absinthe*, Société des Amis d'Alfred Jarry, n^{os} 123-124, 2010, p. 119-124.

12. Argus aux cent yeux est un géant de la mythologie grecque. Jarry reprend le phare argus dans *L'Amour absolu* (1899).

13. Voir Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton, Princeton University, 1975, p. 266-267.

14. On peut découvrir dans ce presse-papier du crâne le thème de la vanité.

Revanche : « Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale. La toujours ouverte bouche occipitale du sablier planant droite. » (OC I, p. 249)

Jarry voit ainsi dans la mort l'équivalent de l'absolu. Si le mort lui apparaît absolu, c'est que son os sans chair, forme primordiale de l'humain[15], ne change plus, absence de changement qui prouve l'absence de toute influence extérieure. Cette rigidité du cadavre est considérée comme une sorte de mimétisme de l'« immobilité de Dieu[16] ». La tête de mort devient alors symboliquement le centre du monde, soit la position divine : « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu » (OC I, p. 281).

Jarry trouve donc, dans la tête de mort, l'absolu qu'il veut s'approprier. Cette appropriation de l'absolu, qui motive sa « quête de l'absolu », lui permet de se défaire de la peur d'être influencé. C'est là le seul moyen susceptible de lui permettre de détenir l'absolu sans mourir. Il s'agit de la condition nécessaire pour devenir le nouveau maître qui domine le livre d'autrui qu'on réécrit.

« Végétal »

a. La théorie du signe

Le titre du sonnet porte sur le grimoire, grimoire qui n'est autre qu'un « livre de magie ». Pour Jarry, ce grimoire se compose d'une série de « signes » : « Le vélin écrit rit et grimace, livide. / Les signes sont dansants et fous. » (OC I, p. 179) On trouve ici une référence à la philosophie occulte. Selon Éliphas Lévi, dont certains ouvrages ont influencé Jarry, les anciens magiciens utilisaient des signes allégoriques pour voiler le secret de leurs dogmes : « Ceux qui ont étudié les sciences occultes, savent que les anciens magiciens n'écrivaient jamais leur dogme et le formulaient uniquement par les caractères symboliques des pentacles[17]. » Le lecteur est donc invité à en déchiffrer le sens implicite.

Soulignons ici que la ressemblance entre le grimoire et les textes des *Minutes* se manifeste à travers leur usage du signe. Certains mots qui apparaissent régulièrement dans les *Minutes* — tels que « crâne », « hibou », « œil », « cœur » et « sablier » — possèdent des connotations particulières. L'objectif de Jarry est de les faire fonctionner comme autant de signes dont le sens évolue au fil des textes. Prenons un exemple dans

15. L'os (ou les os) s'associe à la notion de squelette qui apparaît régulièrement dans les *Minutes*. Le squelette représente le linéament « unique » de l'homme après la mort.

16. Dans un article sur Filiger, Jarry parle de « l'œuvre de Dieu qui reste statue, âme sans mouvements animaux » (OC I, p. 1025). L'opposition entre le « mouvement » et l'« immobilité » contribue à mettre en évidence la différence entre l'homme et Dieu.

17. Éliphas Lévi, *Histoire de la magie* (1860), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 534.

l'« Haldernablou » : « je vis son Phallus sacré [qui] inclina sa tour d'ivoire, et son crâne naïf qui n'a point encore de suture sagittale, pareil à l'œil d'un caméléon albinos. » (OC I, p. 212)

Ce sexe divin est donc à la fois une « tour d'ivoire », un « crâne naïf » et l'« œil du caméléon ». Le sens du signe « phallus » est ainsi polysémique : il est surdéterminé du point de vue sémantique. En d'autres termes, le signe se refuse à un sens univoque pour osciller entre plusieurs sens possibles : telle est sans doute la signification de l'expression « signes dansants ». Et il est intéressant de noter ici que Jarry associe au végétal une image dynamique (« dansant »), à une image statique à l'animal. Statique, en ce sens que le hibou possède un esprit « contemplatif » (OC I, p. 179). On trouve ici à l'œuvre l'opération de renversement des valeurs chère à l'auteur.

Or selon Jarry, il existe deux types de signes : « Les uns, flambeaux, / Pétillent radieux dans une page vide. / D'autres en rangs pressés, acrobates corbeaux, / Dans la neige épandue ouvrent leur bec avide. » (OC I, p. 179) Pour exprimer l'illisibilité du grimoire, Jarry valorise, plus d'une fois, la déformation du réel, valorisation selon laquelle les lettres se transforment en « acrobates corbeaux », et la page en « neige épandue ». L'indice de cette interprétation se trouve dans la « couleur » : le corbeau s'associe au « noir », et la neige au « blanc ». Quant à la liaison entre la page et le blanc, il s'agit d'une allusion à Mallarmé. Dans son fameux poème intitulé « Brise marine », le poète parle du « vide papier que la blancheur défend[18] ».

En outre, le « bec » présente sans doute un double sens : celui du « corbeau » et de la « plume ». Jarry mentionne cette méthode dans le « Linteau ». Il s'agit du « jalon » (OC I, p. 172) qui a pour fonction de connecter deux éléments différents pour les enfermer dans un seul espace, l'espace qu'est le mot. Cette pratique de l'écriture s'appuie sur l'esthétique de la simultanéité propre à Jarry. Il est donc fort probable que la différence entre ces deux sortes de signes n'est qu'apparente. Jarry met en question la capacité des lecteurs à fournir leurs propres interprétations du texte.

b. Le livre à venir

Dans le deuxième quatrain du sonnet « Végétal », une nouvelle réflexion est introduite, réflexion qui assure l'identité entre le végétal et l'arbre : « Le livre est un grand arbre émergé des tombeaux. » (OC I, p. 179) Cette phrase contient trois idées qui s'associent les unes aux autres. En premier lieu, les feuilles du livre sont faites avec du tronc d'arbre. En second lieu, cet arbre s'enracine dans les tombeaux où dorment les morts. Le développement de ces deux métaphores laisse ainsi penser que tout le texte est le produit de la réécriture du texte d'autrui. Cette pensée esthétique s'inscrit de toute évidence dans la lignée de Ducasse-Lautréamont, l'auteur favori de Jarry.

18. Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Vers et prose*, éd. cit., p. 19.

Pour Jarry, l'écrivain est comme une sorte de fossoyeur des tombes où dorment les âmes de grands écrivains. Il recherche ceux qui conviennent aux éléments constitutifs de son futur livre. Les idées d'autrui sont ainsi *vampirisées* pour la création à venir. Chaque fois qu'on creuse une tombe, un rejeton finit par émerger symboliquement. Mais ce rejeton ne ressemble pas au livre d'origine, car l'écrivain le déforme à sa façon lors de sa réécriture. Jarry exprime ce principe du recyclage littéraire par la métaphore des feuilles qui se diffusent : « Et ses feuilles, ainsi que d'un sac qui se vide, / Volent au vent vorace et partent par lambeaux. / Et son tronc est humain comme la mandragore » (OC I, p. 179).

c. La main de gloire

Au dernier tercet, arrive le hibou. Dans la gravure sur bois réalisée par Jarry, on voit le hibou lire le grimoire, posé sur le crâne de l'auteur de l'ouvrage. Cette composition illustre bien la question de l'appropriation. Dès lors, dans ce poème, le hibou fonctionne comme le portrait symbolique de l'auteur des *Minutes*. Et c'est à la « lueur des torches de résine » que ce « nécromant » lit les « prédictions d'or » du grimoire (OC I, p. 179).

Mais d'où viennent ces « torches de résine » ? L'apostrophe de Haldern fournit un indice précieux : « *Chauve-souris* [...] desséchant dans un grimoire sa main de gloire » (OC I, p. 224). Dans les *Minutes*, Jarry fait un jeu de mots entre la « main de gloire » et la « mandragore », plantes magiques dont les racines ressemblent à un corps humain décapité. La main de gloire signifie, dans la philosophie occulte, la main qui tient la « chandelle magique »[19] (Figure 3).

Comme le rappelle Henri Château, le texte « Les Trois meubles » a pour contexte la philosophie occulte[20]. Et c'est ce contexte que l'on retrouve avec l'apparition de la « pierre philosophale » dans le sonnet « Animal ».

« Animal »

a. L'hypnotisme

Le titre du sonnet concerne le hibou. Vêtu de « drap d'or frisé[21] » et de « besicles d'or », ce hibou jarryque possède l'« œil jaune » qui « fait trembler le feu sou-

19. Voir Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, *op. cit.*, p. 241.

20. Dans son compte-rendu des *Minutes*, Henri Château voit déjà certains « kabbalistiques enseignements » dans la figure de la mandragore. Henri Château, « Les Livres : *Les Minutes de Sable* [*sic*.] par Alfred Jarry. — Édition du *Mercure de France* », *Essais d'Art Libre*, t. V, août-septembre-octobre, 1894, p. 204.

21. On connaît bien l'influence de Rabelais (auteur privilégié des « livres pairs » du Dr Faustroll) sur Jarry. Dans le quarante-huitième chapitre de *Tiers Livre*, Pantagruel donne à Triboullet « une robbe de drap d'or frizé ». François Rabelais, *Tiers Livre*, repr. dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la



Figure 3. Main de gloire.

dain » (OC I, p. 179). Les yeux de ce rapace nocturne sont décrits dans l'« Haldernablou » ainsi que dans « Être et vivre » (1894) comme deux « Yeux Nyctalopes » (OC I, p. 219 et p. 343). Remarquons à ce propos que c'est à la nuit tombée que le hibou lit le grimoire à la lueur de la chandelle magique (OC I, p. 179). Le fonctionnement des yeux du hibou s'explique par la Mandragore, personnage central du poème « Lieds funèbres » : « Tout ce qui me touche se transmute en or. Les yeux des hiboux m'ont souvent fixé. » (OC I, p. 176)

Ces yeux paralysants se rencontrent également dans le regard du magnétiseur d'Emmanuel Dieu, héros de *L'Amour absolu*. L'œil du hibou est donc celui du magnétiseur. Mais on le trouve déjà dans *La Ballade du vieux marin* de Coleridge, ouvrage traduit par Jarry en novembre 1893. Il s'agit de l'œil du vieux marin qui hypnotise le garçon de noce : « sous l'œil brillant qui le paralyse » (OC II, p. 4). Pour Jarry, le regard du hibou est le symbole de la projection de la volonté sur autrui. Pas de « décervelage » possible sans cet hypnotisme qui a pour effet de fixer l'objet animé en le paralysant.

b. Le décervelage

Jarry voit également dans le hibou l'image d'un bourreau qui exécute l'« arrêt » de mort avec ses « griffes ». L'animal vient d'ailleurs l'annoncer aux lecteurs des *Minutes* : « Doux, poli, le hibou viendra vous prévenir / Quand l'heure sonnera que la Mort vous emporte[22] » (OC I, p. 179). On peut découvrir presque la même image dans les « Lieds funèbres » : « Hibou dont les griffes gantées de velours tracent sur les morts leurs hiéroglyphes » (OC I, p. 176). Il s'agit du fameux procédé ubuesque : le décervelage. Cette opération permet à l'auteur, comme le marionnettiste vis-à-vis de sa marionnette, de manipuler l'esprit du lecteur.

L'image du marionnettiste apparaît dans le « Phonographe ». Dans ce texte, la vieille sirène séduit le marin par sa voix mystérieuse. La volonté du monstre pénètre dans l'esprit d'autrui à travers les tympans cloutés : « L'inanimé froid se réchauffe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. » (OC I,

Pléiade », 1994, p. 495.

22. Ce fonctionnement apparaît également dans l'univers textuel de Lautréamont : « Une chouette, volant dans une direction rectiligne [...] en s'écriant : "Un malheur se prépare." » Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), repr. dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 226.

p. 186) Dans « L'Art et la science », Jarry nomme le procédé du décervelage l'« oubli » : « aux dalles du tombeau, où le crâne se creuse avec ses deux fémurs ; qui nous promet l'oubli, le silence et l'oubli ; où la rouille qui ronge a rampé sur les murs et souillé les grimoires ! » (OC I, p. 188) Ces « deux fémurs » du hibou qui creusent le crâne sont visibles dans la gravure sur bois de Jarry.

Le décervelage est rendu possible par la machine à broyer les souvenirs, qui entraîne leur fragmentation. Jarry propose en effet de « moudre nos souvenirs sur la Pathologie du Cerveau — mémoire ou volonté — en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli. » (OC I, p. 236) Ce processus d'oubli est indispensable non seulement pour le lecteur, mais aussi pour l'auteur. Dans le « Linteau », l'oubli est conçu comme le principe de création : « l'oubli est indispensable [...] pour retourner le stile en sa cervelle et y buriner l'œuvre nouvelle » (OC I, p. 172). Mais qu'est-ce que l'oubli ? C'est dans « Filiger » que Jarry explique son mécanisme :

> Plutôt, ayant tout vu, senti, appris, [le génie] s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout, comme l'un insexué engendre tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être, ou synonymes : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu. (OC I, p. 1024)

Jarry définit ici l'oubli comme une méthode reposant sur la capacité de l'artiste à abstraire à partir de ses expériences. S'il propose délibérément de déclencher l'oubli, c'est pour effacer les souvenirs secondaires et inutiles. Cela permet de redécouvrir un facteur fondamental qui constitue la personnalité de chacun, ce que Jarry appelle la « simplicité première », produit de l'esprit synthétique. Il faut donc reconstituer, ou plutôt recréer, l'un des éléments le plus essentiel et primordial qui les synthétise : tel est le mécanisme de la « synthèse du complexe ».

Ce processus permet à chaque « particulier » d'incarner son *propre* absolu en lui, l'absolu que l'homme a recréé par la concentration synthétique de son esprit de génie. Ce n'est donc pas la simple imitation de Dieu qui compte, mais son invention créatrice par l'esprit unique et singulier de l'artiste. Suivant cette condition, chacun peut devenir le petit dieu de son univers original. Il s'agit du mécanisme de l'appropriation de l'absolu. Et ce petit dieu évoluant sans cesse est plus fort que le divin, dans la mesure où Dieu, être statique et immobile, ne peut progresser.

Comme le souligne Julien Schuh[23], cette théorie de l'oubli doit beaucoup à Théodule Ribot, fameux psychologue à l'époque. Dans *Les Maladies de la mémoire* (1881), l'oubli

23. Julien Schuh, *Alfred Jarry – Le Colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs et diffraction du sens*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 276-277.

est conçu comme un dispositif de « désassimilation » ayant pour fonction de faire le « tri » entre les différentes informations acquises :

> L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la désassimilation[24].

Selon Ribot, l'oubli et la mémoire (ou plutôt le processus de la mémorisation par le cerveau humain) sont les deux faces d'une même médaille, en ce sens qu'on a besoin de l'oubli pour mémoriser les données nouvelles.

Jarry applique ce mécanisme de l'oubli au processus de la réécriture. Lorsqu'on écrit un texte à partir des expériences de la lecture des textes d'autrui, il faut attendre le moment où se digèrent les souvenirs qui la concernent. Ce principe respecté, le texte réécrit n'est plus un plagiat, mais un texte véritablement original[25].

c. L'*x*

Le poème se clôt avec l'image du hibou qui se plonge dans la contemplation :

> Car il déchiffre sur les tombes l'avenir,
> Rêvant la nuit devant les X philosophales
> Des longs fémurs croisés en siestes triomphales. (OC I, p. 179)

L'identité entre le hibou et la pierre philosophale s'est déjà annoncée par la Mandragore qui regarde l'œil du hibou devant lui : « mes lourdes paupières sont faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or » (OC I, p. 176). Le signe X représente à la fois le hibou-auteur et cette pierre d'alchimiste ayant pour effet de changer les métaux vils en or. C'est cette précieuse substance qui permet à l'auteur des *Minutes* de créer un Grand Œuvre. En effet, on voit dans la gravure sur bois réalisée par Jarry deux fémurs croisés du hibou qui forment un X. Et les linéaments de cet oiseau représentent également la forme d'un X.

L'X signifie l'inconnu de l'équation. Ce signe lui-même est une pierre philosophale permettant de transmuter tout ce qui nous est inconnu en cette lettre X. L'X apparaît régulièrement dans les *Minutes*. On trouve l'X dans la « croix des cimetières[26] » (OC I,

24. Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* (1881), sixième édition, Felix Alcan, 1889, p. 46.
25. Sur ce sujet, voir Alfred Jarry, « "Toomai des Éléphants" par Georges d'Esparbès », *La Plume*, nº 329, 1er janvier 1903, p. 56-61, repr. dans OC II, 1987, p. 393-395.
26. Voir aussi la gravure sur bois réalisée par Jarry et qui représente la croix du calvaire (OC I, p. 173). AJ (Alfred Jarry), gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page IX.

p. 174), la « silhouette cristallisée d'X » d'Achras après sa mort (OC I, p. 185), l'X dans « les bras croisés » des morts (OC I, p. 195), l'« *x* » représentant la voix mystique du Chœur (OC I, p. 223) ou encore « l'X de l'araignée tétrapode » grâce à l'abstraction de ses formes (OC I, p. 237). L'X, qui représente ceux qui évoquent la mort, est le signe de l'absolu. Jarry le fait fonctionner comme une sorte de « nœud » unissant les textes des *Minutes*. L'X symbolise donc l'unité des textes fragmentaires. Enfin, l'X figure l'auteur en absolu qui possède virtuellement en lui la totalité de son univers textuel : l'X est donc l'emblème de sa quête de l'absolu.

Annexe iconographique

Figure 1. « Tête de mort, fleur et sablier » : Philippe de Champaigne, *Vanité* (1644), collection du Musée de Tessé, Le Mans.

Figure 2. « Crâne, livre-feuille et chouette effraie » : AJ (Alfred Jarry), gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 117.

Figure 3. « Main de gloire » : Stanislas de Guaïta, *Le Serpent de la Genèse (Livre I). Le Temple de Satan* (1891), Hector & Henri Durville, 1915, p. 201.

Bibliographie

ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry, d'*Ubu roi *au Docteur Faustroll*, Table Ronde, coll. « Les Vies perpendiculaires », 1974.

CHÂTEAU, Henri, « Les Livres : *Les Minutes de Sable* [*sic*.] par Alfred Jarry. — Édition du *Mercure de France* », *Essais d'Art Libre*, t. V, août-septembre-octobre, 1894.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin*, trad. par Alfred Jarry, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1987.

FAVRE, Yves-Alain, « Précision sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, n^{os} 13-14, 1982. (document téléchargeable dans le site d'internet de la Société des Amis d'Alfred Jarry*)

JARRY, Alfred, *Les Minutes de sable mémorial* (1894), dans *Œuvres complètes,* Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972.

—, *César-Antechrist* (1895), dans *Œuvres complètes,* t. I, éd. cit.

—, *La Revanche de la nuit* [1947], dans *Œuvres complètes,* t. I, éd. cit.

—, *Ontogénie* [1964, 1974], dans *Œuvres complètes,* t. I, éd. cit.

—, « Âme solitaire », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n^{os} 1-2, janvier-février 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « Filiger », *Mercure de France*, n^{o} 57, septembre 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « “Toomai des Éléphants” par Georges d’Esparbès », *La Plume*, n° 329, 1er janvier 1903, repr. dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit.

KEVIL, Hunter, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton, Princeton University, 1975.

LAUTRÉAMONT, Comte de, *Les Chants* de *Maldoror* (1869), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

LÉVI, Éliphas, *Histoire de la magie* (1860), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

MALLARMÉ, Stéphane, *Vers et prose* (1892), Perrin, deuxième édition, 1893.

RABELAIS, François, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la mémoire* (1881), sixième édition, Felix Alcan, 1889.

SCHUH Julien, *Alfred Jarry – Le Colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs et diffraction du sens*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris IV-Sorbonne, 2008.

—, « Jarry et *Le Magasin pittoresque* : une érudition familière », *L’Étoile-Absinthe*, Société des Amis d’Alfred Jarry, nos 123-124, 2010.

*URL : http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/saaj/etoileabsinthe.htm

GUIGNOL

« L'Autoclète »
Résonnances esthétiques de la magie de l'espace feuilleté

Diana Beaume

L'attachement bien connu de Jarry aux mathématiques suscite quelques questionnements captivants. Ils concernent la nature et le degré de l'exploitation « littéraire » des notions mathématiques, mais aussi le sérieux avec lequel l'auteur se livre à cette pratique peu ordinaire.

Les traces les plus anciennes des objets mathématiques dans la littérature de Jarry remontent sans doute aux tout premiers textes. La figure mémorable du mathématicien Achras qui, dans *L'Autoclète,* doit faire face à l'intrusion effrontée de « M. Ubu, ancien roi de Pologne et d'Aragon, docteur en pataphysique », est étroitement liée à une singulière confrontation entre la science mathématique, en l'occurrence l'étude des polyèdres, et la « science pataphysique ». Le contexte est indéniablement comique et laisse peu de place aux interprétations graves : le « grand pataphysicien » a son habituel comportement guignolesque, alors que le mathématicien lui-même est dépeint comme un maniaque ridicule et quasi ramolli. Il se livre exclusivement aux « soins anodins d'un collectionneur gâtisme », activité qui consiste par ailleurs à s'occuper des polyèdres comme des animaux domestiques et à consigner les résultats de la « recherche » dans un imposant traité dont « n'y a plus que vingt-cinq volumes à faire » (OC I 180-181).

Pourtant, deux aspects fondamentaux de l'intérêt de Jarry pour les mathématiques s'opposent à l'hypothèse d'une simple utilisation caricaturale. D'abord, la constance notable de l'image que nous venons d'évoquer dans ses textes signale un rapport probable avec des principes esthétiques stables. Car la figure d'Achras « vaquant aux soins anodins » de ses polyèdres n'est pas accidentelle. Dans *Les Alcoolisés* M. Crocknuff,

le « vieil homme-physique », s'occupe pareillement de fœtus placés dans des bocaux « sur tous les meubles » (OC I 145-146), et une variante de ce texte indique la métamorphose ultérieure des fœtus en polyèdres. M. Lesoûl, l'avatar de « l'homme physique », étudie ainsi dans un de ses bocaux la reproduction des polyèdres (OC I 156), en se livrant donc à une occupation qui sera également celle du professeur Achras. Et *Ubu cocu* reprend presque textuellement la scène de *L'Autoclète*, en pourvoyant de majuscules les objets d'étude effectifs, c'est-à-dire les Polyèdres réguliers et l'Icosaèdre (OC I 495-496). D'autre part, à la constance de l'image sensible s'associent également des occurrences à caractère théorique, comme la fugitive évocation à la fin d'*Être et vivre*, qui rappelle simultanément le motif des fœtus et celui des polyèdres[1], ou bien comme la métaphore des « polyèdres d'idées », utilisée dans le *Linteau* des *Minutes de sable mémorial* pour désigner les mots des beaux textes « passables » (OC I 173).[2]

Or, le renouveau de l'étude des polyèdres est strictement contemporain de Jarry. Car les mathématiciens de l'époque s'attachent tout particulièrement à régler les problèmes restés en suspens depuis Platon et parviennent entre autres à les « classer », c'est-à-dire à trouver tous les polyèdres réguliers — ceux qui composent précisément la faune du docteur Achras. Mais, à part les succès de cet heureux ordonnancement, l'étude des polyèdres génère également des déviations troublantes, dont la moins négligeable est la « déformation topologique », qui migre depuis la géométrie vers la peinture. Il s'agit, comme le montre Jean-Claude Pont, d'une opération qui consiste, en définitive, à extraire de la perfection polyédrique des « êtres pathologiques ».[3] Le cheminement de la pensée mathématique qui s'y rattache est sinueux et nous ne pouvons ici qu'esquisser certains des éléments les plus frappants : Henri Poincaré reprend la « caractéristique d'Euler »[4], issue elle-même d'un théorème de Descartes, mais les mathématiciens poursuivent ces types d'études jusqu'à imaginer des « solides non euleriens ». Du point de vue de la géométrie traditionnelle cela équivaut à engendrer des monstres et, d'un point de vue plus général, à instaurer la déformation et l'irrégularité comme objets légitimes de la réflexion scientifique. Ce type de basculement révolutionnaire de la pensée mathématique est accompagné par ailleurs de quelques « coïncidences » notables. Car, à la même époque, les géomètres s'aperçoivent que dans l'univers euclidien

1. « Là-bas, sur les étagères, ils ne vivent point, mais leur pensée ne récite-t-elle point à leur — qui seul peut comprendre — Génie, sur les trois cercles stridulents de l'ivoire de leur ventre irréel ? » (OC I 344)

2. Cette expression est retenue par Gaston Bachelard, qui l'utilise pour caractériser l'esprit scientifique. (« L'esprit scientifique construit des ensembles cohérents d'idées, ou, suivant la belle expression d'Alfred Jarry, des "polyèdres d'idées" » — *Le rationalisme appliqué*, PUF, 1949, p. 214.)

3. Jean-Claude Pont, *Peinture et géométrie au XIX^e siècle* dans *Penser les mathématiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 217.

4. Il s'agit d'un invariant numérique qui décrit un aspect d'une forme de l'espace topologique. Il est issu de l'étude des polyèdres et consiste en une relation entre nombre de faces, nombre d'arêtes, et nombre de sommets.

tout est logiquement parfait, excepté le fameux axiome des parallèles, que ni Euclide, ni ses continuateurs n'avaient jamais prouvé. C'est précisément le point de départ de ce qu'on a appelé par la suite les « géométries non-euclidiennes », qui fournissent à la littérature de Jarry une source d'inspiration importante.

En tout cas, s'il s'intéresse aux polyèdres dès son âge scolaire, c'est probablement parce que ses professeurs de mathématiques (ou du moins l'un d'entre eux) l'y rendent sensible, avec ou sans intention, sobrement ou ridiculement. Mais cette hantise précoce est constamment réalimentée à l'âge adulte, et complétée par la préoccupation pour d'autres questions mathématiques, cette fois-ci par l'intermédiaire des publications proprement scientifiques. Pour ce qui est des géométries non-euclidiennes, Jarry évoque clairement la consultation de ce type d'ouvrages dans son *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*. Il y parle de « tout espace autre que l'euclidien, reconnaissable à ce qu'on n'y peut, comme dans celui-ci, construire deux figures semblables » (OC I, 735), et cette explication vient après l'évocation emblématique des espaces de Riemann et des espaces de Lobatchevski. Sa définition de l'espace « autre que l'euclidien » correspond d'ailleurs parfaitement à celle de Jacques Boyer, collaborateur de la *Revue scientifique*, qui en 1900 fera le point sur les voies empruntées par les géométries non-euclidiennes à la fin du XIX[e] siècle.[5]

L'espace feuilleté à travers lequel le docteur Faustroll évoque « le petit nombre des élus » traduit ainsi l'attention soutenue portée par Jarry aux questions mathématiques au moment de la rédaction du roman. Mais, s'il le choisit parmi d'autres représentations issues de l'univers scientifique, ce n'est pas uniquement parce que l'essor des géométries non-euclidiennes lui est contemporain. Car, cela est évident, cet objet fugitivement évoqué de la science faustrollienne est scientifiquement « impur », touché par la contamination métaphorique et symbolique qui caractérise l'intégralité de sa littérature. Cela rappelle une autre évidence : Jarry exploite les idées scientifiques surtout pour leur potentiel suggestif et, bien que ses renvois soient exacts, il se soucie moins des correspondances avec les ouvrages mathématiques qui l'inspirent que des suites logiques et métaphoriques qui peuvent en découler. Pour un esprit sensible aux échos esthétiques des notions abstraites, comme le sien, l'incroyable constitution d'un domaine mathématique impeccable logiquement, mais dont l'existence défie la raison de la réalité, ne pouvait pas rester sans conséquence. Il s'agissait par ailleurs d'un territoire de l'esprit qui fonctionnait exactement de la même façon que ses constructions fictives, et ce n'est pas pour rien que « l'inconnue dimension » de Faustroll en fournit une expression remarquablement synthétique. Pour ne plus rappeler qu'avec l'ancienne conception de l'espace les géométries non-euclidiennes compromettaient sérieusement

5. V. Jacques Boyer, *Histoire des mathématiques*, Bibliothèque de la Revue générale des Sciences, Paris, 1900, p. 241 et *passim*.

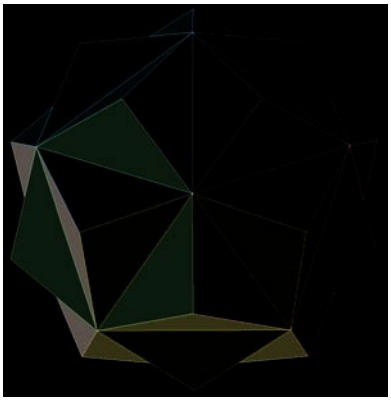


Figure 1 : Première stellation d'un icosaèdre.

l'idée commune du monde matériel, ce qui était une fois de plus merveilleusement conforme à la vision de Jarry.

D'autre part, la révélation de la fragilité de l'axiome euclidien précède de peu une prise de conscience de la fragilité des axiomes en général. Il s'agit d'un véritable bouleversement de la pensée mathématique, qu'on a appelé par la suite « crise des fondements » et qui a déclenché la naissance des « axiomatiques ».[6] Le rappel de quelques éléments de l'histoire (simplifiée) de ces mouvements, qui troublent et animent les champs des mathématiques à partir à peu près de 1895[7] n'est pas sans intérêt, car ils révèlent d'autres liens puissants avec l'univers faustrollien. Si les mathématiciens de la fin du XIX[e] siècle remettent en question les « fondements », c'est-à-dire les axiomes indissociables des théories mathématiques, c'est parce qu'ils se rendent compte brusquement que la plupart de ceux-ci sont logiquement douteux, ou bien parce qu'ils comprennent que plus une théorie fait appel aux axiomes, plus elle engendre des risques de contradiction. En 1900, lors du Congrès international des mathématiciens qui a lieu à Paris, David Hilbert dresse une liste de vingt-trois problèmes qui tiennent encore en échec le monde mathématique. Plusieurs touchent aux axiomes et le premier, « l'hypothèse du continu »[8], formulée par Cantor à la fin des années soixante-dix du XIX[e] siècle, concerne la théorie des ensembles. Il suscite l'intérêt d'Ernest Zermelo, qui y consacrera des travaux. Parmi ses réussites on comptera la formulation d'un « théorème du bon ordre »[9] et la conception d'un jeu d'axiomes minimal « consistant »[10], c'est-à-dire qui ne génère de contradiction dans aucun « univers »[11]. Pourtant, le théorème du bon ordre de Zermelo est équivalent à « l'axiome du choix », critiquable du point de vue des mathématiciens, mais intéressant pour les logiciens. Cet aspect divisera par la suite les approches scientifiques

6. Pour le rapport entre la géométrie euclidienne et la naissance de l'axiomatique, voir Robert Blanché, *L'Axiomatique*, P.U.F., Paris, 1955.

7. V. Jean Dieudonné, « Mathématiques vides et mathématiques significatives » in *Penser les mathématiques,* Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

8. Elle postule qu'il n'existe aucun ensemble dont le cardinal est strictement compris entre le cardinal de l'ensemble des entiers naturels et celui de l'ensemble des nombres réels.

9. Tout ensemble peut être pourvu d'une structure de « bon ordre », c'est-à-dire d'un ordre tel que toute partie non vide de l'ensemble admette un plus petit élément.

10. Le système de Zermelo sera amélioré en 1922 par Abraham Adolf Fraenkel. Il sera connu, à partir de là, sous le nom d'axiomes de Zermelo-Fraenkel (ZF).

11. Tout modèle propre à l'axiomatique des ensembles.

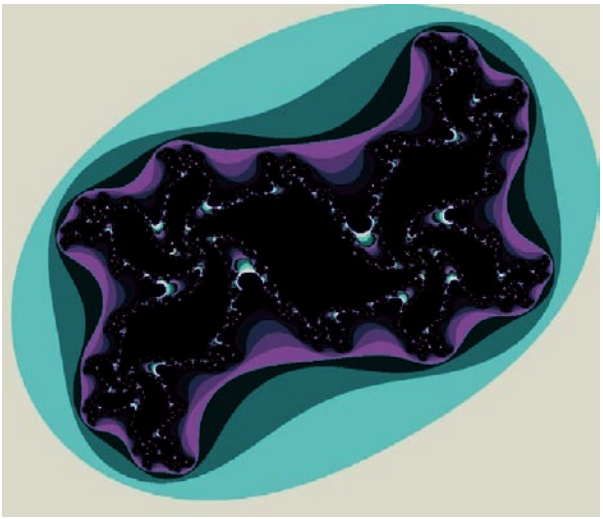


Figure 2 : fractale.

du XX^e siècle : les mathématiciens renonceront à l'axiome du choix, mais se serviront couramment du jeu d'axiomes de Zermelo-Fraenkel ; les logiciens y trouveront le point de départ d'une longue et riche réflexion. Parmi les résultats de cette réflexion se trouvent les « théorèmes de l'incomplétude » démontrés par Kurt Gödel en 1931. Elles tiennent de la logique mathématique, mais ne resteront pas sans conséquence sur la théorie des ensembles elle-même. Car, en montrant que n'importe quel système logique suffisamment puissant pour décrire l'arithmétique des entiers admet des propositions sur les nombres entiers qui ne peuvent être ni infirmées, ni confirmées à partir des axiomes de la théorie, Gödel prouve l'existence d'un territoire où la pensée mathématique reste impuissante.[12]

Par ailleurs l'hypothèse du continu, contemporaine, comme nous pouvons le constater, de Jarry, est liée non seulement à la réflexion sur les « fondements », mais aussi à la réflexion sur l'infini. Ainsi, il n'est pas sans importance qu'un discours comme celui de Fasce, dans *César-Antechrist*, convoque simultanément un axiome — précisément celui que les mathématiciens et les logiciens « sensés » ne peuvent pas admettre —, la suggestivité des polyèdres, et l'infini : « Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien […] est le nain cimier du géant, par delà les métaphysiques ; il est par toi l'Antechrist et Dieu aussi, cheval de l'Esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-es-Plus, cinématique du zéro restée dans les yeux, polyédrique infini. » (OC I 290)

En effet, les mathématiciens de l'époque de Jarry étaient non seulement sur le point de comprendre que « sous des dehors bonhommes, le continu recelait les pires monstres et qu'il n'était pas digne de confiance »[13], mais ils étaient aussi en train de s'apercevoir

12. En effet, Gödel montre que même à l'intérieur d'un univers où le jeu d'axiomes de Zermelo-Fraenkel n'est pas contradictoire la théorie qui s'y rattache n'est pas « catégorique » — c'est-à-dire que, étant donné un énoncé exprimable dans les termes de cette théorie, il n'existe pas de démonstration de sa véracité ou de sa fausseté (l'énoncé est indécidable). En d'autres termes, les mathématiciens savent qu'en travaillant avec ZF ils tomberont un jour ou l'autre sur un énoncé indécidable.

13. Jean-Claude Pont, *loc. cit.*

que l'infini, qui leur résistait depuis toujours, devenait de plus en plus accessible tout en restant particulièrement opaque. Et cela les poussait à se livrer avec de plus en plus de fougue à l'exploration de ses sentiers monstrueux. Un exemple intéressant est celui de « l'ensemble de Cantor », qui figure l'expression mathématique d'un troublant paradoxe : à partir d'un segment fermé initial, on enlève le tiers central ; on renouvelle l'opération pour les deux segments restants et ainsi la suite, indéfiniment ; le résultat est, d'un point de vue logique, une forme d'infini incluse dans le fini. C'est le cas également des procédés de « stellation »[14] appliqués aux polyèdres, qui peuvent aboutir, d'une part, à des espèces de solides régulièrement irréguliers, et d'autre part, en termes topologiques, à des surfaces finies composées d'une infinité de sous-parties. L'étude des fractales, qui en est issue, consacrera ainsi simultanément l'intelligibilité et l'impénétrabilité de l'infini, en rappelant tout à la fois la complexité du réel et l'étonnante « précision mathématique » de certaines réalisations artistiques.[15] Rapportée aux textes de Jarry, la pensée qui s'y rattache évoque par ailleurs non seulement des « polyédriques infinis », mais aussi toute une assise métaphysique familière à Jarry et exploitée par ses textes de manière ahurissante.[16]

Il convient d'évoquer, enfin, la préoccupation des mathématiciens contemporains de Jarry pour l'étude des « nombres imaginaires », qui représentent, eux aussi, une altérité mathématique monstrueuse, en tous points comparable à celle de l'espace feuilleté. En principe, ils souhaitent obtenir des évidences en établissant, par le biais de la représentation géométrique, le support intuitif dont les nombres imaginaires, conçus jusque-là comme des symboles purs, étaient dépourvus. Mais cela revient à légitimer scientifiquement le caractère « chimérique » de ces nombres en démontrant rigoureusement leur « vérité » mathématique. L'idée s'impose vers la moitié du siècle, grâce aux travaux de Gauss et à ceux de Cauchy.[17] Jarry semble bien connaître ce dernier, qui est cité par Faustroll à propos de la notion d'éther à côté de Navier et Poisson (OC I 727).

---

14. Ils reposent sur le même type de répétitivité diabolique que l'ensemble de Cantor, car ils consistent à prolonger des éléments tels que des arêtes, des faces et des sommets, en répétant l'opération pour les nouvelles figures obtenues — ce qui, évidemment, peut se faire indéfiniment. Voir, figure 1, la « première » stellation d'un icosaèdre, qui peut donner une idée sur ce à quoi ressembleraient les suivantes.

15. Voir figure 2 l'image d'un objet fractal, qui peut être rapprochée de la théorie empruntée par Jarry au « docteur Misès » pour professer l'identité entre les « œuvres rudimentaires » et « les plus parfaites » (OC I 399).

16. Voir par exemple des repères liés à l'idée d'infinité sphérique dans Diana Beaume, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse soutenue le 15 juin 2010 à l'Université du Maine, p. 20-31.

17. Voir Amy Dahan-Dalmedico et Jeanne Peiffer, *Une histoire des mathématiques. Routes et dédales*, Éditions du Seuil 1986, p. 256 *passim*. Cauchy tente de donner consistance logique aux « imaginaires » aussi bien sur le terrain de l'algèbre (v. *Mémoire sur la théorie des Equivalences algébriques substituées à la théorie des imaginaires* in *Œuvres complètes*, 2e série., tome XIV, Gauthiers-Villars, Paris, 1882-1974, p. 93-120) que sur celui de la géométrie (v. *Mémoire sur les quantités géométriques*, *idem*, p. 175-202).

Mais le personnage reste un drôle de mathématicien. Car son calcul de « la surface de Dieu », par exemple, est rigoureusement logique, et rappelle de très près la question des nombres complexes et de leur représentation géométrique, dont l'évidence ne semble pas lui poser problème. Il manipule néanmoins très nonchalamment des symboles comme ∞ et √0 (qui est peut-être l'écho du √-1 de la théorie des nombres complexes), il applique gravement le théorème de Pythagore en partant de suppositions qui n'ont rien de scientifique[18], et il ne se prive pas non plus de troubler la rigueur de son formalisme avec le « dogme de l'équivalence des trois personnes entre elles et de leur somme » (OC I 733), ce qui « confirme » à la fois le calcul et sa « vision géométrique ». L'intérêt manifeste de l'étude de la « surface de Dieu » se concentre par conséquent dans la surexploitation de l'idée de quantité mathématique située au-delà de toute vérification empirique[19] et vise le déploiement maximal d'une spéculation générée par le potentiel imaginaire des notions mathématiques utilisées.

Donc, encore une fois, la prééminence du métaphorique se révèle être la caractéristique principale des idées auxquelles aboutissent les syllogismes minutieusement construits par Jarry. Il reste pourtant à trouver pourquoi il préfère les mathématiques à un discours purement poétique, qui ne serait pas tenu de se soumettre aux contraintes d'une logique dont par ailleurs il nie les fondements.

Une réponse immédiate se trouve dans le rapport nécessaire des mathématiques à la physique, sur lequel insistent infatigablement les spéculations faustrolliennes. Mais cette physique qui constitue le cœur de la pataphysique, comme le nom et la définition le suggèrent, et comme l'indique également la nature des recherches réelles qui inspirent le discours de Faustroll, n'est pas uniquement cette science expérimentale qui connaît un essor sans précédent à la fin du XIX^{e} siècle. C'est aussi la physique des philosophes antiques, celle dont l'étymologie garde le lien avec le monde sensible, et c'est bien ce monde à la fois sensible et abstrait qui constitue l'objet fondamental des élucubrations (toujours dans le sens étymologique) des personnages de Jarry. En même temps, ses réflexions nous en fournissent également un autre volet, qui indique « avec une grande précision », l'empreinte « magique » des sciences évoquée. Car, comme le dit le commentaire inspiré par l'*Ixion* de Fagus, le côté « heureux » des sciences exactes, en l'occurrence des géométries non-euclidiennes qui les désignent symboliquement,

18. « Donc, POSTULAT : Jusqu'à plus ample informé et pour notre commodité provisoire, nous supposons Dieu dans un plan et sous la figure symbolique de trois droites égales, de longueur *a*, issues d'un même point et faisant entre elles des angles de 120 degrés. C'est de l'espace compris entre elles, ou du triangle obtenu en joignant les trois points les plus éloignés de ces droites, que nous nous proposons de calculer la surface. » (OC I 732)

19. Si l'on s'en tient à l'intuition du sens commun, l'idée a sans doute une nature foncièrement contradictoire qui a dû retenir Jarry avant toute autre considération. Car une quantité que ne vérifie pas l'expérience évoque les poids d'une balance qui ne pourraient mesurer que le vide, dont l'existence est pourtant rigoureusement prouvée.

consiste dans leur capacité de révéler « d'autres mondes » : « Heureusement, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, "prend du jeu" : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liseré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes ! » (OC II 407) L'existence de ces mondes et la capacité de l'esprit d'en engendrer indéfiniment « encore d'autres » expliquent subséquemment ce « vertige géométrique » indissociable, pour Jarry, de la définition même du beau, qui n'est rien d'autre que « la fusion d'une mathématique inexorable avec un geste humain, seule façon qu'ait vraisemblablement l'homme de faire des conserves d'absolu » (OC II 676). Et c'est exactement l'image d'une telle « littérature façon mathématique » que Fagus lui-même découvrait dans les textes de Jarry : une « écriture d'algébriste sachant si parfaitement ce qu'il doit dire qu'il accumule l'abréviation »[20], qui indique l'indéniable réussite des « conserves » fabriquées par notre auteur.

Ouvrages qui peuvent éclairer certains aspects des « mathématiques de Jarry »

BACHELARD, Suzanne, *La représentation géométrique des quantités imaginaires au début du XIX^e siècle*, Palais de la Découverte, Paris, 1967.

BLANCHÉ, Robert, *L'Axiomatique*, P.U.F., Paris, 1955.

BOYER, Jacques, *Histoire des mathématiques*, Bibliothèque de la Revue générale des Sciences, Paris, 1900.

CAUCHY, Augustin, *Mémoire sur la théorie des Équivalences algébriques substituées à la théorie des imaginaires* in *Œuvres complètes*, 2^e série., tome XIV, Gauthiers-Villars, Paris, 1882-1974, p. 93-120.

CAUCHY, Augustin, *Mémoire sur les quantités géométriques*, in *Œuvres complètes*, 2^e série., tome XIV, Gauthiers-Villars, Paris, 1882-1974, p. 175-202.

DIEUDONNÉ, JEAN et dix collaborateurs, *Abrégé d'histoire des mathématiques, 1700-1900*, Hermann, Paris, 1986.

DIEUDONNÉ, JEAN, *Pour l'honneur de l'esprit humain. Les mathématiques aujourd'hui*, Hachette, Paris, 1987.

DAHAN-DALMEDICO, Amy et PEIFFER, Jeanne, *Une histoire des mathématiques. Routes et dédales*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

Penser les mathématiques, Séminaire de philosophie et mathématiques de l'École normale supérieure, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

20. *Le Noyé récalcitrant* in Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 689.

« Phonographe »
Des vertus musicales de l'éguisier

Julien Schuh

Qu'est-ce qu'un symbole ? Une sorte de fétiche mental ; un instrument qui dépasse sa destination pour devenir une clef pour penser le monde ; un objet qui nie sa propre réalité pour suggérer davantage, et cristalliser dans ses lignes un réseau prodigieux d'idées, résumant l'état d'une civilisation. Telle est la fonction du phonographe pour l'Occident à la fin du XIX^e^ siècle.

La reproduction de la voix fascine cette époque. C'est un poète qui invente le phonographe, même s'il ne franchit pas le pas de la réalisation : Charles Cros dépose à l'Académie des Sciences en avril 1877 le concept d'un « Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe » de conception semblable à celle de l'appareil qu'Edison mettait alors au point. Edison dépose son brevet au début de l'année 1878 ; mais c'est encore un écrivain qui en mesure la portée véritable. Villiers de l'Isle-Adam, découvrant cette invention, comprend qu'elle signe une nouvelle ère de la communication et de la relation au langage et à l'esprit[1]. C'est avec le phonographe que devient pour la première fois possible la séparation de la voix et du corps ; non plus sous l'aspect autoritaire et travaillé du livre, mais sous celui de la voix vivante. Les réflexions d'Edison (personnage modelé sur l'inventeur réel) qui ouvrent l'*Ève future* représentent la première pensée poussée sur ce que signifie réellement cette capacité

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

de séparer la voix de sa source corporelle, cette « discontinuité[2] » : le langage et le corps n'entretiennent aucune relation nécessaire ; la forme seule, la voix sans gosier séparée de tout corps réel, de toute incarnation, peut agir dans le monde à distance. L'esprit est entré dans une nouvelle ère, une ère dématérialisée, dans laquelle il est impossible de vérifier la source de la parole, cette dernière pouvant être trafiquée à loisir. Les littérateurs, particulièrement conscients des implications et des potentialités esthétiques et signifiantes de ce nouvel état des choses, s'engouffrent dans la voie ouverte par Villiers : Francis Vielé-Griffin (« La Phonographie », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 3, juin 1890, p. 95-98), Marcel Schwob (« Le Verbe », dans *L'Événement* du 5 janvier 1891, repris dans *Œuvres*, Les Belles Lettres, 2002, p. 851-853) et Remy de Gourmont (« Le Phonographe » dans les *Proses moroses* en 1894, publié initialement dans *Le Livre d'Art*, n° 3, juin-juillet et août 1892), qui dédie son texte à « M. Edison (de *l'Ève future*) ») — tous tentent de prendre la mesure des modifications impliquées par ce nouvel instrument[3].

Le problème qui les concerne le plus est celui de la possibilité d'un enregistrement entièrement factice : des sons, produits sans l'aide de la conscience ou de l'appareil vocal humain, seraient capables de provoquer chez l'auditeur des émotions et des pensées, de produire l'illusion d'une présence, de créer du sens mécaniquement — prouvant que toutes nos interprétations sont subjectives, et que rien ne vient valider leur vérité. Dieu a quitté le monde, et en se retirant il a vidé de sa substance la communication entre les âmes.

C'est le sens d'un conte de Marcel Schwob, « La Machine à parler », publié en 1892 dans *Le Roi au masque d'or*, où il livre les réflexions les plus profondes, après Villiers, sur l'étrangeté de cette voix « immortelle et contemporaine de l'humanité entière ». Dans « Le Verbe », il revenait sur une réunion d'amis de Robert Browning, célébrant l'anniversaire de sa mort en réécoutant l'enregistrement de paroles du poète recueillies par un phonographe en 1889. Pour la première fois, on entendait la « voix des morts » — mais la voix fantomatique du phonographe était déjà, du vivant même du locuteur, une machine à le dématérialiser, à l'absenter et le remplacer. Dans le conte macabre inspiré à Schwob par cette anecdote, un inventeur vient le trouver suite à son article décrivant le « cercueil d'un phonographe ». Se prenant pour Dieu, il a conçu une *machine à parler*, capable de « créer des mondes en rotation et des sphères enflammées et hurlantes, avec le son d'une matière qui ne possède pas d'âme ». La mort de Dieu est confirmée le jour où le Verbe, principe de son existence et de la création du monde,

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

3. Sur l'influence postérieure du phonographe sur la production littéraire, voir Jean-Pierre Bobillot, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère », *Histoires littéraires*, n° 28, octobre-novembre-décembre 2006, p. 25-44.

est produit par une machine ; le phonographe a ouvert la voie à cette expérience de pensée niant le caractère divin de nos paroles, et mettant en crise les représentations. Son invention monstrueuse, « une gorge géante, distendue et grivelée, avec des repris de peau noire qui pendaient et se gonflaient, un souffle de tempête souterraine, et deux lèvres énormes qui tremblaient au-dessus », reliée à un clavier actionné par une assistante, prononce des paroles « *sans nuances* » et sans âme, apothéose de la mécanisation de la voix, coupée de tout contexte humain. La Machine à parler est un phonographe sans origine, qui produit une parole orpheline[4]. Mais la machine s'effondre sur elle-même, punissant simultanément l'inventeur qui se retrouve sans voix.

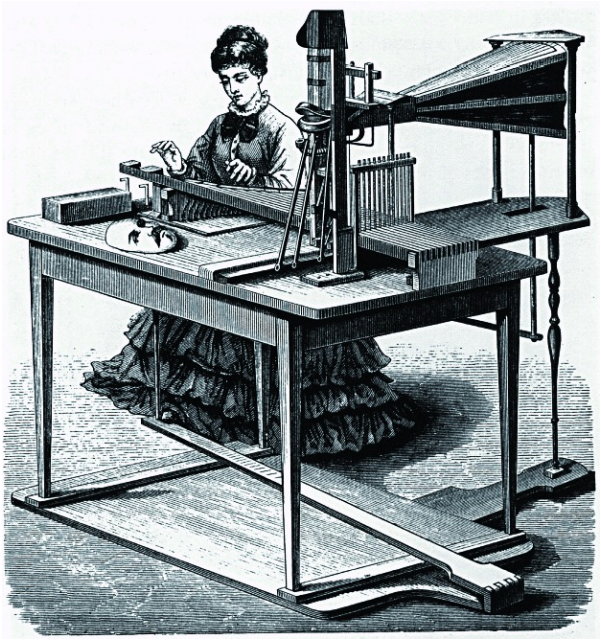


Figure 1. Euphonia.

Ce conte serait moins poignant s'il n'était inspiré d'événements réels. La synthétisation de la voix humaine faisait l'objet de recherches depuis le XVIII[e] siècle. En 1840, Joseph Faber présente à Vienne sa « Sprachmaschine » : devant les limites du télégraphe, qui passe par un code pour reproduire un message, Faber imagine un synthétiseur vocal à clavier, chaque touche actionnant les rouages d'un mécanisme compliqué imitant le larynx humain (Fig. 1). Baptisée Euphonia ou « Wonderful Talking Machine », pourvue d'un masque à figure humaine, elle fait le tour des expositions et foires mondiales, provoquant l'intérêt du linguiste Alexander Melville Bell, père de l'inventeur du téléphone. D'après la légende (mais les témoins sont peu nombreux et leurs récits, contradictoires), Faber, incapable d'intéresser les foules à son invention, brûla sa machine et se suicida en 1850 – symbole parfait de l'inutilité de l'homme en ce siècle mécanisé, capable de produire du sens sans l'aide des humains.

4. Marcel Schwob, « La Machine à parler », *Le Roi au masque d'or* (1892), dans *Œuvres*, éd. cit., p. 246-249.



Figure 2. Une audition du nouveau phonographe Edison.

Le texte de Jarry se réapproprie ce symbole[5] ; « Phonographe » est lui-même une machine à produire du sens, un texte synthétique à redéployer. La question centrale de ce poème en prose est celle de la communication littéraire, que Jarry voit essentiellement comme une forme de décervelage : l'imposition par autrui d'une pensée dans la cervelle de son lecteur.

Publié en juin-juillet 1894 dans les *Essais d'art libre*, « Phonographe » présente les écouteurs de l'appareil comme des griffes de sirène qui pénètrent le crâne de l'auditeur pour rentrer « au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. » Le phonographe, version orale du livre, fait subir à celui qui l'écoute le même décervelage que le texte fait subir au lecteur :

> Elle ne le blesse point, la vieille amoureuse, ni ses griffes ne l'écorchent : son doigt unique, col de fémur dont un fourmilier a lapé la moelle, greffe son érection cordée aux tragus de l'écouteur. Sabot de cheval, bec d'éguisier, piaffe et farfouille aux tragus qui,

5. Voir Charles Grivel, « La Bouche cornue du phonographe », *Mana*, nº 8, « Appareils et machines à représentation », 1988, p. 51-75.

> pour le métal instillé, t'encorbellent cinq minutes : tes bourdonnements s'étouffent au cérumen dont tu t'es oint depuis des âges, copulant avec tout venant.

Le texte développe une métaphore fondée sur l'analogie structurelle entre la relation de l'auditeur et du phonographe et celle du captif et des sirènes de la mythologie. Les phonographes, à l'époque de Jarry, ne sont pas assez perfectionnés pour amplifier suffisamment le son ; l'auditeur est obligé d'enfiler des écouteurs, semblables à ceux d'un stéthoscope — il est, d'une certaine manière, captif par les oreilles (Fig. 2). De plus, la notion de « chant » appartient à la fois au vocabulaire du phonographe et à celui de la sirène. À partir de ces jalons, le texte de Jarry transpose les éléments du phonographe dans le vocabulaire de la sirène : « La sirène minérale tient son bien-aimé par la tête » représente le phonographe et l'auditeur avec ses écouteurs ; « ses deux uniques bras de poulpe noirs et si froids » sont les tuyaux des écouteurs, représentés par « son doigt unique, col de fémur dont un fourmilier a lapé la moelle ». Le passage de l'aiguille de l'appareil sur les aspérités du cylindre est décrit ainsi : « La mandibule s'abaisse et se relève comme une touche, mais empêtre ses dents cassées au bris des cordes et des marteaux »

À ce premier niveau de transposition s'en ajoute un second, selon l'esthétique de la synthèse qui veut que chaque objet devienne un point accumulant une multitude de significations. Les écouteurs de l'appareil sont décrits comme des griffes qui décervèlent l'auditeur et pénètrent son crâne, mais aussi comme une érection phallique qui pénètre l'auditeur par les tragus (petites excroissances charnues des oreilles) : cette communication prend la forme d'un viol homosexuel. Le phonographe, trace figée de la pensée de l'auteur, possède la capacité de pénétrer le corps et l'esprit d'autrui et de le posséder pour revivre à travers lui ; le texte est pour Jarry un objet dangereux, une excroissance phallique de la pensée de l'écrivain. Les ongles, pals et dents, très



Figure 3. Irrigateur éguisier.

fréquents dans les premiers textes de Jarry, remplissent la même fonction : Jarry pense la communication comme une opération de violence sadique.

Le caractère sexuel du phonographe est justifié par sa ressemblance avec un autre appareil, mentionné dans le texte comme « l'éguisier » : un irrigateur à lavement vaginal perfectionné par le docteur Éguisier, composé d'un cylindre (la pompe) surmonté d'un remontoir à clef. On accrochait un tuyau en caoutchouc à l'embout situé à la base du cylindre (Fig. 3).

Comme le révèle le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, « l'esprit d'invention n'a pas de limite, et déjà nous avons ouï parler quelque part d'un *irrigateur à musique*[6] *!* » L'irrigateur éguisier participe à la fois du champ lexical du phonographe (il partage avec lui sa forme cylindrique, son tuyau en caoutchouc, son remontoir et même sa musicalité) et de celui de la sirène (avec le chant et la connotation sexuelle). Ce jalon permet de mettre en corrélation l'écoute du phonographe avec la pénétration sexuelle sadique, confirmant ainsi l'idée selon laquelle les relations de communication sont conçues par Jarry comme des relations de domination violente.

Enfin, troisième couche de signification, celle qui compare le phonographe avec un crâne humain : la voix libérée de tout gosier se fait impersonnelle, les intonations nasillardes de l'appareil effaçant paradoxalement la singularité que le phonographe était censé enregistrer pour mieux apparaître comme *la voix d'un mort*. L'abstraction des éléments contingents opérée mécaniquement par l'enregistrement du phonographe fonctionne comme l'effacement des détails par la vitesse ou comme l'oubli dans l'esprit : elle détache la voix de sa source vive, la mettant en absolu, objet de toutes les interprétations possibles, comme la « chanson obscène » qu'entend Sengle dans les *Jours et les Nuits* devient un « chant très beau aux paroles indistinctes » en passant à travers un soupirail (OC I, p. 754-755). Cette transfiguration du banal en chef-d'œuvre par le détachement de sa source est la principale vertu du phonographe, qui transforme la parole vive en squelette, la faisant passer de la vibration à la rigidité, du Vivre à l'Être. Le phonographe partage les propriétés du fœtus, de la monère, du crâne : « sirène minérale », sa « tête de chaux blanche » s'ouvre sur des orbites qui sont de « noires monères » ; il est ainsi un symbole du génie synthétique, replié sur lui-même, réduit à l'état de squelette minéral et refusant la « vie de relation ». Il peut d'ailleurs se confondre avec l'X, linéament signalant l'infini : dans « Haldernablou », l'une des voix du Chœur est « l'Œil de la Tête », pour laquelle Jarry recommande une tonalité « de phonographe ou d'ossements paralysés » (OC I, p. 214).

6. Pierre Larousse, article « Irrigateur », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1890, t. IX, p. 795, col. 4. Voir Cécile Raynal, « L'irrigateur du docteur Éguisier », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 336, 2002, p. 577-598.

Le phonographe, emblème de la parole orpheline disponible pour toutes les interprétations, fonctionne selon la logique de la suggestion : les paroles qu'il enregistre sont figées, ce sont des squelettes de pensées qui reprennent vie lorsqu'elles sont mises en relation avec la cervelle de l'auditeur par les écouteurs qui pénètrent ses oreilles :

> L'inanimé froid se réchauffe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale. La vieille sirène n'était qu'en léthargie, pas tout à fait morte, car la mort se prouve à la rigueur sanglée des maxillaires.

Jarry utilise l'image des « parolles degelées » du *Quart livre* de Rabelais pour représenter le retour à la vie du phonographe, capable de rejouer les inflexions de la voix vivante en étant mis en marche par un auditeur. Il est intéressant de constater que les paroles gelées dont il est question chez Rabelais sont des Idées platoniciennes :

> D'adventaige Antiphanes disoit la doctrine de Platon es parolles estre semblable lesquelles en quelque contrée on temps du fort hyver lors que sont proferées, gelent et glassent à la froydeur de l'air, et ne sont ouyes. Semblablement ce que Platon enseignoyt es jeunes enfans, à peine estre d'iceulx entendu, lors que estoient vieulx devenuz[7].

Rabelais décrit les Idées platoniciennes comme des paroles rigides que le maître insère dans l'esprit de ses disciples, et qui attendent de dégeler lorsque ces jeunes auditeurs auront mûri. Jarry reprend à son compte ce principe d'Idées figées, incarnations de l'Être, qui attendent un cerveau dans lequel se développer : le cylindre rigide du phonographe, comme le texte en absolu de l'œuvre de génie, ne mime la mort que pour renaître en rentrant en contact avec un interprète. Cette interprétation convient d'autant mieux à Jarry qu'il trouve dans le texte de Rabelais la confirmation d'une de ses images privilégiées de l'absolu : les paroles gelées que découvre Pantagruel sont peut-être « les teste et lyre de Orpheus[8] ». Le phonographe peut d'autant plus prendre la forme d'une tête de mort décapitée que le texte de Rabelais justifie cette métaphore ; et le mythe d'Orphée rentre particulièrement en résonance avec les principes de l'espace littéraire symboliste.

On voit ici se mettre en place un des points essentiels de la communication selon Jarry : l'auteur mimant la mort pour se situer en absolu, c'est au lecteur de vivre pour lui, de déplier ses expériences, de dégager les virtualités du texte. La parole orpheline est un objet en léthargie qui n'attend que le lecteur pour revivre d'une vie nouvelle et

7. François Rabelais, *Quart livre*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 668-669 (chap. LV).
8. *Idem*, p. 669.

déployer ses potentialités ; pris dans un nouveau contexte, les enregistrements d'un phonographe peuvent être interprétés sans tenir compte de leur sens original, comme c'est le cas dans le *Surmâle* (1902), où le héros donne une signification prémonitoire aux paroles d'une chanson jouée par un phonographe : « Quoique André Marcueil n'ignorât point que la chanson était fort connue et imprimée dans plusieurs recueils de folklore, il tressaillit désagréablement à la curieuse coïncidence de son geste et des premiers vers » (OC II, p. 255-256). Il s'agit même pour Jarry, dans un geste d'une violence peu commune dans la communication littéraire, de décerveler son lecteur pour prendre sa place, de remplacer ses pensées par celles de l'auteur. La reproduction non sexuée dont il est question dans *César-Antechrist* est une forme de possession littéraire : l'auteur d'un texte peut survivre en faisant couler sa pensée dans le réservoir du crâne d'autrui. L'auteur selon Jarry vit par procuration, se contentant d'esquisser des linéaments que ses lecteurs, dociles serviteurs, développent en plein. Accepter l'autre en soi, c'est laisser violer son esprit, c'est devenir l'incarnation d'une voix morte.

Le phonographe fonctionne ainsi comme une image permettant de penser le livre et la communication littéraire dans une ère de reproduction mécanisée : il représente une synthèse figée et pétrifiante, conjuguant les pouvoirs des sirènes et de Méduse ; un appareil qui vole la vie pour se dégivrer, ses sons morts s'animant dans les oreilles de l'auditeur pour mieux le remplacer et rendre la vie à son auteur. C'est un parfait exemple de l'importance de la technologie et des techniques de reproduction dans l'image que les hommes se font de leurs propres relations ; « Phonographe » met à jour caractère toujours illusoire de la communication, les paroles vives mimant une présence depuis longtemps disparue, comme l'andréide de Villiers peut donner à qui a foi en son pouvoir le sentiment d'être vivante.

BERCEUSE DU MORT

Le jeu mystique

Yosuké Goda

L'origine du texte

Dans un texte intitulé « Alfred Jarry, souvenir », Louis Lormel, rédacteur en chef de *L'Art littéraire, bulletin mensuel d'art et de critique*, évoque en ces termes la publication de la « première poésie » de Jarry dans ce journal :

> Parmi les nouveaux venus figuraient Léon-Paul Fargue, Edmond Pilon, Tristan Klingsor, Eugène Thebault et Alfred Jarry. Celui-ci publia sa première poésie en décembre 1893 (n° 13 du journal). Elle était signée Alfred-Henry Jarry et parut ensuite aux *Minutes de Sables mémorial* sous le titre : *Berceuse du Mort pour s'endormir*[1].

La version originale du poème fut publiée dans *L'Art littéraire* sous le titre de « Berceuse pour endormir le mort ». Le texte est ensuite repris, sous le titre de « Berceuse du mort pour s'endormir », dans *Les Minutes de sable mémorial* (1894), premier ouvrage de Jarry. C'est à partir de ce numéro 13 que Lormel accueille deux jeunes poètes dans le comité de rédaction : Léon-Paul Fargue et « Alfred-Henri Jarry[2] ».

---

1. Louis Lormel, « Alfred Jarry, souvenir », *La Phalange*, n° 18, 15 décembre 1907, repr. dans *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, n^{os} 39-40, « Alfred Jarry et *L'Art littéraire* », 1989, p. 25.
2. Cette orthographe inhabituelle, Alfred-Henri Jarry, est sans doute adoptée afin de mettre en relief une forme de gémellité entre l'auteur et son ami Léon-Paul Fargue. On peut en effet écouter dans la « Berceuse » certains échos des poèmes de Fargue publiés dans la même revue. Voir Léon Fargue, « Idée de retard », *L'Art littéraire*, 2^{e} année, n° 3, février 1893, p. 11 ; Léon-Paul Fargue, « Rêve et réveille », *L'Art littéraire*, 2^{e} année, n° 11, novembre 1893, p. 47.

Le numéro 12 de ce journal paraît en novembre 1893. On trouve, parmi la liste des collaborateurs, de grandes figures symbolistes : Mallarmé, Remy de Gourmont, Camille Mauclair, Émile Bernard, Saint-Pol-Roux ou encore André Gide. Avec la publication de la « Berceuse », Jarry gravit donc la première marche devant lui permettre d'entrer dans le cercle parisien des symbolistes. C'est en juillet 1894 qu'il publie sous les auspices de Gourmont « Haldernablou », son premier texte à paraître au *Mercure de France*, l'une des plus importantes revues de la fin-de-siècle.

Le sujet

Pour Jarry, le sommeil simule la mort. Ce mimétisme est en effet posé dans le titre du troisième chapitre de *L'Amour absolu* (1899) : « Ô sommeil, singe de la mort[3] ». Le sommeil est ainsi conçu comme une fausse mort. Le « mort » présent dans le titre du poème « Berceuse » désigne donc le dormeur ou le malade mourant. Il s'agit d'imiter, de déguiser et de parodier la berceuse funèbre[4]. De ce point de vue, l'expression « Berceuse du mort pour s'endormir » semble renvoyer à une véritable mise à mort. Cette fascination pour la mort est issue du refus d'obéir au matérialisme du monde réel. Soulignons que cette hostilité au réel est typique de l'esprit fin-de-siècle et caractéristique de la génération symboliste tentée par la croyance en l'existence d'une vie spirituelle après la mort physique.

Le parallélisme entre le sommeil et la mort apparaît également dans « L'Opium » ainsi que dans « La Régularité de la châsse ». En voyant dans le sommeil une mort, Jarry adopte une véritable attitude mystique dans un effort pour coïncider avec l'absolu : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'action et le sommeil. Dieu a sommeil. » (OC I, p. 276) Dieu apparaît comme toujours en repos : l'absolu est donc essentiel-

3. Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, repr. dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972, p. 924. Nous renverrons désormais systématiquement à cette édition, en indiquant le numéro de page suivi de l'abréviation OC I après chaque citation. Ce titre est une citation de *Cymbeline* de Shakespeare (acte II, scène 2) : « O sleep, you ape of death, lie dull upon her ». Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry – Le Colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs et diffraction du sens*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 236.

4. Patrick Besnier signale l'influence possible de Tristan Corbière sur le poème « Berceuse ». Dans les « Rondes pour après », section qui clôt *Les Amours jaunes* (1873), Corbière écrit également des berceuses funèbres (notamment dans « Sonnet posthume » et « Do, l'enfant, do... »). Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 116. Jarry semble en effet emprunter plusieurs éléments textuels à Corbière. Citons certains passages : « *Dors : on t'appellera beau décrocheur d'étoiles* ! / *Chevaucheur de rayons* !... *quand il fera bien noir* ; / *Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir,* / — *Espoir* — *sur ton front vide ira filer ses toiles*. » Les araignées qui tissent leurs toiles autour du corps humain jouent un rôle important dans la « Berceuse ». Voir Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 849-850.

lement stable au contraire du dynamisme qui caractérise ses créatures. L'objectif du poète est de découvrir ce qui correspond à l'absolu dans le silence du monde des Idées.

Le thème

On retrouve dans la « Berceuse » trois thèmes importants : le silence, l'esthétique gothique et l'hallucination. Jarry oppose à l'action humaine le silence du mort qui ne bouge pas. Le mort joue le rôle du spectateur qui observe sans agir une série d'événements qui se développent autour de son corps. Le second thème, celui de l'architecture gothique, est aussi présent dans « La Régularité de la châsse ». Il est inséparable du sentiment religieux, tendance typique de la fin-de-siècle. Hunter Kevil montre en effet que la description de la « Berceuse » et de la « Régularité » porte entièrement sur les décors intérieurs de l'église[5]. Selon ce dernier, le poème décrit une scène de funérailles dans une église catholique.

Si cette interprétation est correcte dans une certaine mesure, il nous semble que la question de la référence au réel importe peu dans ce poème. Il s'agit là sans doute d'une occurrence de la technique du *piège* utilisée par Jarry et qui lui permet de voiler les véritables enjeux de son texte. Nous nous intéresserons pour notre part aux effets hallucinatoires créés par le texte et qui conduisent à une déformation du réel à travers la vision subjective de l'auteur[6]. Le recours à une forme d'hallucination visuelle est en effet nécessaire pour mettre en valeur le caractère subjectif de la création pataphysique capable de reconstruire un univers singulier à partir d'une réalité banale.

La structuration des vers et l'intertexte

La « Berceuse du mort pour s'endormir », poème en distiques rimant deux par deux, est très obscure du point de vue sémantique, obscurité caractéristique du style de Jarry et qui permet de « suggérer » l'objet (OC I, p. 171). La poétique de la suggestion a pour fonction de briser le rapport habituel entre le sens et le mot qui le borne. Il y a en effet un usage jarryque de la langue, constitutif d'une poétique singulière qui vise à construire un univers textuel entièrement suggestif. Si le rapport entre les mots semble obscur, c'est que chaque mot est *codé* d'une certaine façon. Autrement dit, c'est cet usage particulier de la langue qui rend difficile la lecture du texte jarryque. Dans ces conditions, le lecteur est obligé de chercher dans le détail du texte l'indice qui lui

5. Voir Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton, Princeton University, 1975, p. 403-427 et 462-486. Sur le rapport entre Jarry et le catholicisme, voir Keith Beaumont, « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, « *Jarry et Cie. Communication du Colloque international* », Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, n^{os} 25-28, 1985, p. 11-30.

6. L'hallucination est également le thème central de « L'Opium ».

permettra de décoder le sens. Pourtant, dans la plupart des cas, Jarry ne nous fournit que de simples indices. D'où la nécessité d'une lecture systématique du recueil. En effet, pour comprendre ce que l'auteur suggère à travers les indices présents dans la « Berceuse », il faut se rapporter au contenu correspondant dans « La Régularité de la châsse » ainsi que dans « Les Cinq sens ». Cette lecture simultanée nous permettra de mettre au clair l'implicite du texte.

Outre l'obscurité du texte, il y a un autre élément qui caractérise ce poème : la répétition de la locution conjonctive « cependant que ». Cette locution annonce l'apparition inattendue d'une nouvelle image, laquelle nous donne l'impression que se brise la continuité entre les vers. Le but de Jarry est d'empêcher la lecture linéaire et de perturber la logique du sens que le lecteur construit mentalement.

Analyse

Vampirisme et art du portrait

Le poème s'ouvre par la description d'une chambre déserte. Dans cette description qui dépasse la réalité, Jarry développe sa technique de la vision hallucinatoire. On trouve dans cette chambre obscure un portrait accroché au mur. Ce portrait, qui se détache sur un fond noir, représente un homme baissant la tête. Son visage est donc caché. À côté de lui, se trouve le « cercueil » d'un mort. Son corps enveloppé d'un « linceul[7] » suscite l'image d'une momie, image récurrente dans l'œuvre de Jarry. Lorsque le mort dirige ses yeux vers le mur, le personnage du portrait lève lentement la tête. Ce portrait est donc vivant. Et le mort découvre dans ce portrait inquiétant sa propre image et un visage pâle comme la lune.

Comme le signale Hunter Kevil[8], ce schéma doit beaucoup à Poe[9]. Dans son « Portrait ovale », Poe raconte une histoire très similaire : un peintre, en quête d'absolu artistique, tente de reproduire la beauté suprême de sa femme dans son tableau. Mais au moment où le peintre achève son œuvre, sa femme meurt. À travers ce récit qui a pour thème la transposition du réel dans la fiction, la femme représentée s'est approprié la vie de son modèle[10].

7. Selon Jean-Luc Steinmetz, ce « portrait peut être celui du mort qui, près de son cercueil, rappelle sa mémoire. La "tente" désignerait le dais funèbre, et, plus bas, les "plis du fantôme blanc" figureraient le linceul. » Voir Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 1250 (note 97).
8. Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, *op. cit.*, p. 409.
9. On sait que Poe est l'auteur qui occupe une place particulière dans l'espace littéraire de Jarry. Dans la liste des « livres pairs » du docteur Faustroll, Jarry choisit « un tome d'Edgar Poe » traduit par Baudelaire.
10. Edgar Poe, « Le Portrait ovale », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, dans *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 490-493.



Figure 1. Sainte-Face.

Pour Jarry, la personne représentée au travers du portrait est une sorte de « vampire » qui suce le sang du modèle (OC I, p. 192). Lorsque la vie est complètement absorbée par le portrait, le visage du Christ, la « Sainte-Face », émerge sur le linceul[11] (Figure 1). À travers cette identité posée entre le mort et le Christ, Jarry voit donc dans la mort l'équivalent de l'absolu.

Cette identification du mort et du Christ qui s'établit à la fin du poème n'est sans doute pas une simple plaisanterie. L'auteur des *Minutes* tente en effet de s'approprier la divinité du Christ. Ceci posé, la Sainte-Face devient l'emblème de l'auteur devenu une figure de l'absolu. Dans la période de rédaction de la « Berceuse », le projet littéraire le plus important de Jarry consiste encore à atteindre l'absolu et à coïncider symboliquement avec Dieu. L'auteur est le dieu de son univers textuel. Jarry met ainsi en parallèle le microcosme qu'il crée et le macrocosme créé par le divin. Le langage poétique est le seul outil qui permet d'exprimer ce monde des Idées. C'est à travers certaines images

11. La Sainte-Face fait référence à la légende chrétienne selon laquelle le visage du Christ souffrant pendant son Calvaire se serait imprimé sur la toile de sainte Véronique. Le thème de la Sainte-Face apparaît beaucoup plus tard dans le fameux texte « La Passion considérée comme course de côte » (1903).

figurant l'absolu qu'il suggère ce rapport entre lui et son œuvre. En d'autres termes, l'image de l'auteur idéal, comme on le verra ci-après, se cache dans le texte.

L'idée de septénaire

Selon Jarry, la tête du mort brille sous la lumière des « étoiles septénaires » (OC I, p. 192). Dans la « Tête de martyr », texte publié en 1894 dans le premier numéro de *L'Ymagier*, on trouve sept étoiles dans la tête des martyrs : « Les martyrs sont ceux qui se renversent, de faiblesse ou de désir, ou plutôt par une spéciale aimantation au passage du galop des Dieux. Le pied divin les marque de sept étoiles béatifiantes » (OC I, p. 967). Les sept étoiles portent donc sur la mort et la béatification. Hunter Kevil en cherche la source dans le fameux « Sonnet en -yx » de Mallarmé[12] : « De scintillations sitôt le septuor[13]. » Mais il nous semble que c'est la magie, où le nombre sept occupe une place importante, qui constitue la véritable source de Jarry. Dans son fameux *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), livre considéré par certains symbolistes comme une sorte de Bible, Éliphas Lévi explique que ce nombre est conçu comme le symbole de la création de l'univers, de la synthèse de la religion catholique et de la Kabbale :

> Nous avons dit quelle importance ont en magie le ternaire et le quaternaire. De leur réunion se compose le grand nombre religieux et kabbalistique qui représente la synthèse universelle et qui constitue le septénaire sacré[14].

Dans la « Berceuse », l'idée de septénaire se rencontre également dans l'image de ces « cloches des dimanches ». Le dimanche est le septième jour de la semaine, jour du repos et de la résurrection. Ces cloches sonnent, avec leurs « langues[15] », les « glas », dernière heure du mort et qui annoncent l'apparition de la Sainte-Face à la fin du poème (OC I, p. 194). Le visage sacré du Christ lui-même entretient un rapport étroit avec l'idée de septénaire. Dans « Haldernablou », Jarry parle des « planètes septénaires » (OC I, p. 226), l'autre version du septénaire. Lévi explique ainsi le rapport que cette notion entretient avec la science occulte de la physionomie :

12. Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, *op. cit*, p. 410-411.
13. Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx (Sonnet en -yx) », *Vers et prose* (1892), Perrin, deuxième édition, 1893, p. 35.
14. Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 206.
15. Ces langues sont sans doute celles des chouettes qui chantent : « Quand les chouettes sonnent ma mort, quand leur grasse langue dans leur bec battra comme un battant de cloche, livre à la mort la chanteuse noire », écrit Jarry dans « Les Paralipomènes » (OC I, p. 234).

> Dans la face humaine, le soleil domine le front, Jupiter l'œil droit, Saturne l'œil gauche ; et la lune règne entre les deux yeux, à la racine du nez, dont Mars et Vénus gouvernent les deux ailes ; Mercure enfin exerce son influence sur la bouche et sur le menton. Ces notions formaient chez les Anciens la science occulte de la physionomie, retrouvée imparfaitement depuis par Lavater[16].

Soulignons que Jarry montre dans la « Berceuse » les pièces détachées composant le visage du mort qui se transforme en Christ : « front », « cou », « glotte », « œil », « oreilles », « lèvres », « narines » et « langue(s) ». Il s'agit d'un jeu qui imite cette science occulte de la physionomie et qui sert à parodier la légende de la Sainte-Face.

La constellation d'images

Le poème « Berceuse » nous offre un bon exemple de l'un des procédés littéraires caractéristiques de Jarry : la constellation d'images. Louis Lormel souligne l'importance de ce procédé dans son rapport avec l'hermétisme de l'écriture : « On trouve déjà, dans cette *Berceuse,* le procédé littéraire qu'affectionnait Alfred Jarry : l'infinie variété des images se heurtant et s'entrecroisant en une trame parfois obscure[17]. » Jarry a recours, à plusieurs reprises, aux hallucinations visuelles : les animaux arrivent pour priver de sensations le mort qui dort. Les images d'animaux qui apparaissent fréquemment dans son espace littéraire constituent son bestiaire imaginaire, poétique sans doute largement inspirée par Ducasse-Lautréamont.

Dans son hallucination, les araignées qui trottent autour des mains maigres du mort enroulent, avec leurs « toiles de velours », ses « doigts lourds » pour les immobiliser[18]. Cet adjectif « lourd » renvoie aux sensations du monde terrestre. Pour Jarry, l'immobilité est le signe de l'absolu. Elle s'explique bien souvent par l'image de l'araignée qui attend sa proie au centre de sa toile. Le pipeau enchâssé dans la gorge du mort appelle pour sa part la « hulotte » qui chante le « requiem[19] » pour lui donner l'éternel repos. Cette voix sépulcrale qui résonne sans cesse dans le tympan du mort empêche d'entendre les « navettes tisser ». Ces navettes évoquent l'image des araignées tissant leurs toiles. La navette contient en effet une « bobine » de fil de trame, à laquelle Jarry associe le « doigt » décharné du mort enroulé par les toiles des araignées (Figure 2). Mais le poète développe ensuite une autre analogie, celle entre les doigts

16. Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, dans *Secrets de la magie*, *op. cit.,* p. 207.
17. Louis Lormel, « Alfred Jarry, souvenir », art. cité, p. 25.
18. Il est possible que ces araignées filent le linceul du mort. Cette image apparaît dans « La Régularité de la châsse » (OC I, p. 199, ligne 7).
19. Jarry écrit dans *La Revanche de la nuit* la « sinistre hulotte / dont la voix vieillotte / ânonne et sanglote / un requiem lent » (OC I, p. 260).



Figure 2. Navette et bobine.

décharnés du mort et les « cierges » squelettiques[20] : « Qui donc a caché sous ma glotte / un pipeau moisi de hulotte, / m'empêchant d'ouïr les navettes / tisser de mes cierges squelettes ?[21] » (OC I, p. 192) Le mouvement des navettes qui consiste à aller et venir suggère le geste du lecteur qui « feuillette » un livre. Dans *La Revanche de la nuit*, Jarry parle du « livre / aux doigts filandiers » (OC I, p. 264). Le mort qui dort ne peut plus feuilleter le livre qu'il lit sous la lumière des cierges.

Ce doigt-cierge entraîne une autre série d'images. La flamme des cierges qui papillote dans les yeux convoque l'image des papillons. Ces lépidoptères aux ailes translucides s'envolent vers un mur dont la tapisserie représente un champ de fleurs. On peut découvrir le même phénomène dans le poème « Tapisseries » où la lumière du feu est projetée sur le mur. Ce vol du papillon est sans doute une métaphore de l'âme qui s'envole. Pour voler, le papillon déploie ses ailes en forme de « tuiles » et les replie. Jarry voit dans le rythme régulier de ce battement d'ailes le geste du joueur de « cartes » qui les rebat et qui les distribue (OC I, p. 192-193). Ce battement d'ailes évoque notamment les battements du cœur, diastole et systole, images récurrentes dans l'œuvre de Jarry qui symbolisent le mouvement de la vie.

On comprend maintenant le mécanisme de l'écriture pataphysicienne. La plupart des textes repris dans les *Minutes* sont fragmentaires et leurs rapports demeurent difficiles à saisir à la première lecture. Mais Jarry donne dans le détail du texte une information importante sous la forme d'un indice. C'est à partir de cet indice que l'on peut interpréter le sens d'une série d'images énigmatiques. Le même indice — l'araignée, la main maigrie, le cierge et bien d'autres — se rencontre en effet dans d'autres textes où il entraîne pourtant de nouvelles images. L'indice devient donc une sorte de nœud de ces différents textes. Le lecteur est obligé de considérer ces éléments épars comme les pièces d'un puzzle, et de les reconstituer. Chaque pièce peut être conçue comme une étoile composant la constellation sémantique du livre.

20. Cette analogie entre le doigt et le cierge se rencontre dans « La Régularité de la châsse » : « ô doigts de cire et blêmissants des cierges » (OC I, p. 199).

21. Comme le remarque Steinmetz, le mot « "squelettes" prend valeur d'adjectif qualifiant les cierges. » Voir Alfred Jarry, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1250 (note 101).

Le « corps de gloire »

Dans « La Régularité de la châsse », Jarry écrit la « Main maigrie et maudite où menace la mort! » (OC I, p. 199) La main maigrie est donc le signe de la mort. Dans la « Berceuse », les mains du mort sont également « décharnées » (OC I, p. 192). Si la mort l'a fasciné, c'est qu'elle délivre l'homme de la matérialité contingente, de sa chair lourde. Dans « Haldernablou », Haldern dit ainsi à Ablou : « Nous, Pure Pensée, alourdis encore par notre corps trop de chair... » (OC I, p. 217) Il s'agit, comme le remarque Julien Schuh[22], de transformer le corps terrestre en un « corps de gloire », corps céleste du Christ après la résurrection. À ce concept de la théologie chrétienne, Thomas d'Aquin consacre un chapitre dans sa *Somme contre les Gentils* (Livre IV, chapitre 86) :

> Tout ce que nous venons de dire appelle la conclusion suivante : de même que l'âme humaine sera élevée à la gloire des esprits célestes jusqu'à voir l'essence de Dieu, de même le corps de l'homme sera magnifié jusqu'à posséder les propriétés des corps célestes : lumineux, impassible qu'il sera, doué d'une agilité qui ne connaîtra ni difficulté ni effort, amené par sa forme à la perfection la plus achevée. Voilà pourquoi l'Apôtre dit des corps ressuscités qu'ils seront *célestes*, non par leur nature, mais par leur gloire[23].

Dans les *Minutes*, le corps relatif à l'absolu est qualifié de « gloire ». La main décharnée dont on a parlé peut s'associer à la « main de gloire » (OC I, p. 176). Si donc les ongles du mort « se dégrafent » de ses mains posées dans ses « genoux », c'est pour expliquer que ses mains deviennent glorieuses (OC I, p. 193). Pour Jarry comme pour Platon, le corps est la prison de l'âme. L'idéalisme platonicien certifie l'immortalité de l'âme et la supériorité de celle-ci sur le corps périssable. L'idéal est donc d'obtenir le corps de gloire, corps doté d'une chair toute spirituelle et qui permet d'entrer dans l'éternité après la mort physique : telle est la forme de la quête de l'absolu chez Jarry.

La volonté de supprimer la chair superflue se traduit par l'idée d'« ascèse » (OC I, p. 222). L'ascète musulman, le « fakir » (OC I, p. 220), se livre à des mortifications spirituelles. Il veut le corps tout spirituel qui n'a plus que la peau et les os. On sait la fascination de l'auteur des *Minutes* pour les os. Les os, qui demeurent immuables même après la mort, impliquent l'idée de l'éternité. Dans la « Berceuse », la recherche de ces os éternels est expliquée à travers l'image obsessionnelle de l'auteur, la guillotine :

22. Julien Schuh, « La mystique relative d'Alfred Jarry », dans *Alfred Jarry et la culture tchèque*, Mariana Kunešová (éd.), Université d'Ostrava, coll. « Faculté philosophique », 2008, p. 53.
23. Thomas d'Aquin, *La Somme contre les Gentils*, Éditions du Cerf, 1993, p. 980.

et du plafond qui dort très calme,
du plafond plat tombent des lames...

Puissent mes os rester intacts
dans leur fourreau de chair compacte,

rester intacts jusqu'à l'heure
où se débat le corps qui meurt,

où la peau fait comme une vitre
transparente à l'âme, et se vitre

l'œil de méduse à tentacules.... (OC I, p. 193)

La guillotine permet à l'homme de se débarrasser de sa chair superflue avant de se transformer pour de bon en squelette. Et ses os doivent être conservés jusqu'au moment où « se débat [son] corps qui meurt », moment où il ressuscite après la mort physique. Ainsi, la peau sans chair devient « transparente » comme une vitre qui laisse apparaître l'âme et les os. Pour Jarry, le squelette, forme unique de l'humain après la mort, est donc ce qui annonce la résurrection. La volonté de devenir l'être transparent s'explique également par la transformation de l'œil du mort en un œil vitré[24], rappelant le regard pétrificateur de Méduse. Comme le rappelle Sylvain-Christian David[25], ce monstre « au regard de soie » est évoqué dans la figure de l'« étoile Algol » (OC I, p. 211) qui se rencontre au début des « Prolégomènes de Haldernablou ». Algol, étoile visible dans la constellation de Persée, est appelée dans la science hermétique « œil du diable » ou « œil de Méduse ». Situé au ciel, l'œil de ce monstre peut parcourir la totalité du monde. Il constitue sans doute le symbole des « yeux de gloire » (OC I, p. 218).

Le « cœur qui pleure »

Dans « Être et vivre » (1894), texte rédigé avant la publication des *Minutes*, on trouve trois « Symboles de l'Être », dont le dernier est nommé « Impuissance des pleurs d'un cœur ». Pour Jarry, l'Être, qui s'oppose au « Vivre », renvoie à un mode d'existence proche de l'absolu, au confinement dans une tour d'ivoire. L'image du silence, de la solitude et de la stabilité est propre à l'Être. Ce concept représente alors l'image même de la « *stérilité* » : « L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt. » (OC I, p. 343-344).

24. Dans *Les Jours et les Nuits* (1897), Jarry décrit l'œil vitreux d'un drogué qui projette devant lui sa propre vision hallucinatoire (OC I, p. 784).
25. Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003, p. 40.

L'éjaculation évoque naturellement l'idée de création. Cette métaphore du phallus incapable d'éjaculer figure sans doute la plume de l'écrivain dont le bec est sec. Le cœur qui ne peut pleurer est le même type de symbole qui exprime la stérilité dans la création, c'est-à-dire l'homme qui ne peut écrire.



Figure 3. Sablier-cœur.

On peut trouver dans la « Berceuse » une image similaire de ce symbole. Il s'agit du « cœur qui pleure » : « Le cierge hausse son cœur qui pleure / de clepsydre me comptant l'heure » (OC I, p. 193). Le cierge et la clepsydre partagent l'idée de l'écoulement du liquide. Le cierge laisse couler de son extrémité les gouttes de cire, de même que l'eau qui s'écoule de la clepsydre compte la vie qui reste. Cet écoulement des liquides est associé par l'auteur aux pleurs : contrairement au « Symbole de l'Être » décrit dans l'essai « Être et vivre », le cœur qui apparaît dans les *Minutes* est un cœur qui peut sécréter des substances liquides.

L'expression « cœur qui pleure » est en effet reprise plusieurs fois dans ce recueil. Il réapparaît dans « Le Sablier » poème qui clôt l'ouvrage. Le sablier, image proche de la clepsydre, est le symbole du temps humain :

> Suspends ton cœur aux trois piliers,
> Suspends ton cœur les bras liés,
> Suspends ton cœur, ton cœur qui pleure
> Et qui se vide au cours de l'heure
> Dans son reflet sur un marais,
> Pends ton cœur aux piliers de grès. (OC I, p. 244)

On retrouve dans ce sablier l'image du cœur qui verse des larmes. Ces larmes qui s'écoulent de l'ampoule supérieure du sablier tombent dans un marais situé plus bas. Pour comprendre l'association du sablier et du cœur, il vaut mieux se référer à une gravure en bois qui représente le sablier jarryque (Figure 3).

Cette gravure de la main de Jarry se compose de deux parties. On y découvre un cœur qui verse trois grosses gouttes, cœur qui se compose de deux oreillettes et de deux ventricules. Et au-dessous du cœur, est représenté le marais formé par les larmes. Ces deux parties forment les deux ampoules du sablier. L'important est que ce sablier du temps verse autant de « sang » que de larmes (OC I, p. 244). Ce sang est sans doute celui du poète, dans la mesure où les gouttes stillatoires représentent l'encre perlant du bec de sa plume. Le sablier est donc le lieu de la création. Dans « Filiger » (1894), Jarry déclare en effet qu'il « aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente

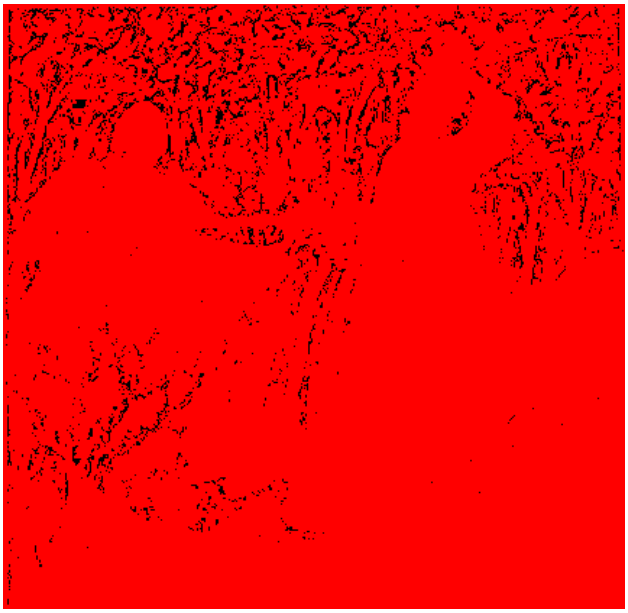


Figure 4. Absalon pendu.

d'accentuer — si peu — l'éternel [*sic.*] âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence. » (OC I, p. 1026) Ces corps transparents figurent les ampoules de verre transparent du sablier rempli de sang. Le poète verse donc dans la page blanche le sang qui symbolise son expérience personnelle dans le monde. Et c'est en passant par le goulet du sablier que son Idée se matérialise dans le mot. Tel est le sens de la métaphore de l'écoulement des liquides.

Le sablier-Absalon

Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand soulignent l'influence de Villon sur la « Berceuse »[26]. Il s'agit du thème du pendu qui occupe une place à part dans la poésie française. Le portrait dont Jarry parle est effectivement « pendu » au mur (OC I, p. 192). Si le visage qui apparaît dans ce portrait est « pâle », c'est sans doute que le personnage en est pendu. On sait que le thème du pendu réapparaît dans *Le Vieux de la Montagne* (1896) et y joue un rôle important. La métaphore du pendu figure la liberté de l'homme qui peut se débarrasser de la gravitation. Dans la « Berceuse », l'image du pendu se trouve associée à la figure d'Absalon, ce personnage biblique, fils de David, et qui s'est révolté contre son père. Absalon est arrêté dans sa fuite par sa longue chevelure qui le retient aux branches d'un arbre (Figure 4). Pour Jarry, le crâne d'Absalon qui s'isole de son corps, comme les « squelettes pendus par le crâne » (OC I, p. 209), entre symboliquement dans le moment de l'éternité[27]. Détachée du corps terrestre, son âme peut s'abstraire de la matérialité contingente du monde réel. Jarry assimile par ailleurs, dans un autre texte, Absalon pendu au Christ crucifié, en ce sens qu'ils tiennent leurs « bras rigides horizontaux. » (OC I, p. 1008) On sait que la rigidité est le signe de

26. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2006, p. 301.
27. Voir Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, *op. cit*, p. 420-421.

l'absolu, dans la mesure où le divin reste éternellement immobile comme la « statue » (OC I, p. 1025). Absalon est donc digne de l'image de l'auteur idéal.

Soulignons que dans la « Berceuse », Absalon verse des larmes comme le cœur qui pleure. Ses larmes forment une « mare » qui ondule sous ses pieds, image qui rappelle le « marais » des larmes versées du sablier. Et l'apostrophe au sablier que l'on a déjà citée ci-dessus, « Pends ton cœur aux piliers de grès », entraîne l'image du pendu chère à Absalon. Dans le dispositif du sablier, on peut en effet découvrir l'image du pendu : le goulet du sablier ressemble au « cou » du pendu qui « s'étrécit ». Cette image de la pendaison se rencontre dans le texte « Visions actuelles et futures » (OC I, p. 338). Voilà donc où se cache l'image d'Absalon dans le sablier du temps[28].

La conservation du corps dans le liquide

Vers la fin du poème, il arrive quelque changement au corps de la momie. Ce changement est provoqué par la pénétration de l'eau dans le cercueil où dort le mort. Arrêtons-nous sur la série d'images qui expriment l'idée de funérailles à travers l'immersion d'un cadavre. D'abord, la « vague » des larmes bleues d'Absalon déferle sur les « lèvres » ouvertes du mort. Puis, la surface de l'eau atteint enfin le niveau de ses « narines » avant que la Sainte-Face se dessine sur le linceul mouillé, imitant ainsi la Sainte-Suaire couvrant le corps de Jésus (OC I, p. 193).

Il convient de signaler que la même image apparaît dans « La Régularité de la châsse ». Dans ce poème, une « gondole » des morts dérive dans la « mer de moire mauve » (OC I, p. 199). Cette gondole voyageant est l'autre nom du lit dans la chambre. Dans *Les Jours et les Nuit* (1897), le lecteur rencontre en effet un épisode dans lequel un lit en forme de gondole fait un voyage aérien dans le rêve de Sengle, héros de ce roman. À la fin du poème « Régularité », les larmes des cloches gouttent sur les morts fixés au fond de la gondole :

Mis
tout droits dans le fond, endormis,
nous levons nos yeux morts aux architraves,
d'où les cloches nous versent leurs
pleurs
graves. (OC I, p. 201)

Il s'agit sans doute de verser de l'eau bénite qui permet de conserver le mort dans son état actuel. Le thème de la conservation du corps dans le liquide se rencontre éga-

28. Jarry découvre également dans le goulet du sablier le cou du hibou : « je vis s'allonger son cou aminci comme un sablier », écrit-il à propos du cou du hibou dans « Les Paralipomènes » (OC I, p. 233).

lement dans « Les Cinq sens ». Ce texte, dont la scène est le Musée d'histoire naturelle, raconte l'histoire étrange d'un homme qui transporte la momie d'un nouveau-né. La peau de ce fœtus, desséchée comme une « nèfle ridée », finit par se détacher progressivement et tomber sur le plancher. Son corps qui devient squelettique donne « l'impression douce de l'émail », image proche de l'« os ». Et l'on voit ce fœtus se transformer symboliquement en un « Bouddha de porcelaine » (OC I, p. 206), témoignant ainsi du caractère rigide de l'absolu.

Pour conserver cet état absolu, on met le fœtus dans une « humide prison de verre », soit un récipient contenant de l'« alcool ». Mais la pénétration de l'alcool dans le corps du fœtus déclenche une sorte de transformation de ce corps. Lorsqu'on agite le vase, le fœtus, qui absorbe fort bien l'alcool, se dilate et « s'épanouit comme un gros fruit des Iles[29] ». Ainsi, dans l'image du fœtus immergé coexistent ces deux éléments opposés : la rigidité du « masque en pâte de verre » et l'élasticité du « caoutchouc », laquelle suggère une nouvelle disponibilité de son corps[30] (OC I, p. 208-209). Le fœtus qui est à la fois rigide et souple est supérieur à l'absolu qui n'est que rigide. En effet, à la fin du poème, la « prison de verre » qui conserve le fœtus se métamorphose en un « cristal du bocal » (OC I, p. 209), sorte de « diamants » qui entraînent l'idée de multiplicité (OC I, p. 173).

Il est donc probable que le mort décrit dans la « Berceuse » retrouve, après sa mort physique, sa nouvelle forme dans l'image du fœtus. Mais cela ne signifie pas le simple retour au passé, car ce fœtus est une sorte de diamant, dont les facettes multiples sont le signe de la synthèse de ses expériences dans le monde. Le mort s'endort pour oublier ses souvenirs secondaires, condition susceptible de les reconstituer et d'en faire une nouvelle unité de sa vie en attendant le moment de sa réincarnation.

Annexe iconographique

Figure 1. « Sainte-Face » : Albrecht Dürer, *La « Véronique » portée par deux anges* (1513), collection du Musée du Petit Palais (Fonds Dutuit), Paris. (Le visage du Christ présente une ressemblance avec celui de l'artiste.)

Figure 2. « Navette et bobine » : Lucotte (dessinateur), Bénard (graveur), Denis Diderot et D'Alembert (auteurs du texte), *Illustrations de l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers*, vol. Z, Planche 1 (détail), Panckoucke, Stoupe et Brunet, 1777-1779, p. 373.

29. Le phénomène de l'épanouissement du corps apparaît également dans la « Berceuse » : « très doucement je me déplie / comme un habit dans mon grand lit » (OC I, p. 194).

30. Jarry parle d'une telle disponibilité du corps en caoutchouc des Palotins, esclaves d'Ubu : « Trois serviteurs dociles (je les préfère en caoutchouc, car après service dégonflés on les renferme dans un tiroir) » (OC I, p. 338).

Figure 3. « Sablier-cœur » : A. J. (Alfred Jarry), gravure sur bois, *Les Minutes de sable mémorial*, 1894, Mercure de France, en face de la page 213.

Figure 4. « Absalon pendu » : Maître de Boucicaut, *La Mort d'Absalom* (1415 ?), Bibliothèque nationale de France, collection Prigent de Coëtivy ; marquis de Paulmy, Paris.

Bibliographie

BEAUMONT, Keith, « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, « Jarry et Cie. Communication du Colloque international », Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, nos 25-28, 1985. (document téléchargeable dans le site d'internet de la Société des Amis d'Alfred Jarry*)

BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2006.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.

CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes* (1873), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

D'AQUIN, Thomas, *La Somme contre les Gentils*, Éditions du Cerf, 1993.

DAVID, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le secret des origines*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003.

FARGUE, Léon, « Idée de retard », *L'Art littéraire*, 2e année, no 3, février 1893.

FARGUE, Léon-Paul, « Rêve et réveille », *L'Art littéraire*, 2e année, no 11, novembre 1893.

JARRY Alfred, *Les Minutes de sable mémorial* (1894), dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1972.

—, *La Revanche de la nuit* [1947], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, *César-Antechrist* (1895), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898) [1911], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, *L'Amour absolu* (1899), dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, [Compte rendu de *Plusieurs Choses* de Paul Fort], *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 3-4, mars-avril 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « Être et vivre », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 3-4, mars-avril 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, nouvelle série, nos 5-6, mai-juin 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « Filiger », *Le Mercure de France*, no 57, septembre 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

—, « Tête de martyr », *L'Ymagier*, nº 1, octobre 1894, repr. dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit.

KEVIL, Hunter, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton, Princeton University, 1975.

LÉVI, Éliphas, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.

LORMEL, Louis, « Alfred Jarry, souvenir », *La Phalange*, nº 18, 15 décembre 1907, repr. dans *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des Amis d'Alfred Jarry, nos 39-40, « Alfred Jarry et *L'Art littéraire* », 1989. (document téléchargeable dans le site d'internet de la Société des Amis d'Alfred Jarry*)

MALLARMÉ, Stéphane, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx (Sonnet en -yx) », *Vers et prose* (1892), Perrin, deuxième édition, 1893.

POE, Edgar, « Le Portrait ovale », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, dans *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

SCHUH, Julien, *Alfred Jarry – Le Colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs et diffraction du sens*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris IV-Sorbonne, 2008.

—, « La mystique relative d'Alfred Jarry », dans *Alfred Jarry et la culture tchèque*, Mariana Kunešová (éd.), Université d'Ostrava, coll. « Faculté philosophique », 2008.

STEINMETZ, Jean-Luc (notes), *Les Minutes de sable mémorial*, dans Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.

*URL : http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/saaj/etoileabsinthe.htm

L'OPIUM

Au pays de l'Opium

Aurélie Briquet

De Dorian Gray cherchant l'apaisement dans les fumeries d'opium de Londres à Raoule de Vernande, qui, dans *Monsieur Vénus*, soumet sa victime grâce au haschisch, en passant par la *Méphistophéla* de Catulle Mendès qui se voue à corps perdu à la morphine, la drogue sous toutes ses formes hante la littérature fin-de-siècle. Paul Bourget l'a proclamé dans un article de 1889, l'époque aura inventé « un art de haschich et d'opium »[1], propre à intégrer dans la littérature la part de rêve et d'hallucination à laquelle aspiraient décadents et symbolistes. Mais si les œuvres en regorgent, c'est que les auteurs eux-mêmes s'y adonnent. En effet, les toxiques sont alors considérés comme démultipliant les virtualités de l'imaginaire et ouvrant sur des domaines inexplorés de l'art, et nombreux sont les écrivains qui cèdent à leurs sulfureux attraits. Si certains savants s'alarment de la dégénérescence que provoqueraient l'opium ou la morphine, d'autres comme Charles Richet[2] y voient le véhicule d'une folie provisoire dans laquelle « l'intelligence, dégagée de tout lien terrestre, semble régner dans un monde d'idées

1. Paul Bourget, « Science et poésie », in *Études et portraits*, t. 1, Lemerre, 1889, cité dans Paul Adam, *Symbolistes et décadents*, articles recueillis, annotés et présentés par Michael Pakenham, University of Exeter, 1989, p. 8. Lorsque le lieu d'édition est Paris, il n'est pas précisé.

2. Dans son article intitulé « L'Immaculée conception » (*L'Etoile-absinthe*, n° 7-8, 1980, p. 49-60), Brunella Eruli montre que Jarry s'inspira lui-même des travaux de Richet sur l'hystérie et le dédoublement de personnalité sous l'influence de l'hypnose pour *L'Amour absolu*. Elle rappelle également le rapprochement établi par le savant entre l'état hystérique et l'ivresse provoquée par le haschisch, où il voit « une identique exagération des sentiments et la même "impuissance de la volonté" » (art. cité, p. 55).



Francisco de Goya, *Le Sommeil de la raison produit des monstres.*

tranquilles et sereines »[3]. Mais Richet, comme Moreau de Tours ou Baudelaire[4] avant lui, se refuse à perpétuer l'idée d'une productivité littéraire de la drogue. Néanmoins, certains, par attirance ou par nécessité, s'y risquèrent et y laissèrent une part d'eux-mêmes, ou plus rarement, leur vie[5]. Il demeure que la drogue avait tout pour séduire les décadents et symbolistes : « La drogue permettait d'échapper à l'emprise des contingences. Une pipe d'opium, une dose de morphine, et c'était le rêve à portée de main, le voyage immédiat, mais sans promiscuités, sans la foule. C'était l'illusion instantanée, souveraine, l'artifice à l'état pur »[6]. La drogue ouvre sur l'au-delà idéal auquel tend la fin de siècle en mal de spiritualité.

Aussi Alfred Jarry s'inscrit-il dans une tendance lourde lorsqu'il propose au concours de prose de *L'Écho de Paris*, en juillet

3. « Les Poisons de l'intelligence », in *L'Homme et l'Intelligence. Fragments de physiologie et de philosophie*, Félix Alcan, 1884 ; cité par Max Milner, *L'Imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 2000, p. 185. M. Milner consacre un chapitre de son ouvrage à Alfred Jarry (*op. cit.*, p. 215-228 ; sur « L'Opium » en particulier, voir p. 215-217).

4. L'aliéniste Jacques-Joseph Moreau (de Tours) étudia les effets du haschisch pour mieux comprendre et soigner la folie. Il publia en 1845 *Du hachisch et de l'aliénation mentale*. Il serait celui qui initia Baudelaire, dont les propres observations se retrouvent dans *Du Vin et du hachisch comparés comme moyen de multiplication de l'individualité* (1851), une première étude qui préfigure *Les Paradis artificiels* de 1860.

5. Pour n'en citer ici que quelques exemples, notons que Jean Lorrain, dont on disait qu'il laissait partout derrière lui une forte odeur d'éther, s'y serait livré suite à un chagrin d'amour ; Laurent Tailhade, blessé lors d'un attentat, aurait commencé la morphine pour calmer ses douleurs, de même qu'Édouard Dubus, qui, lui, y succombera à trente-et-un ans.

6. Arnould de Liedekerke, *La Belle époque de l'opium*, éditions de La Différence, coll. Le Passé composé, 1984, p. 78. « L'Opium » de Jarry est reproduit dans l'anthologie qui figure à la fin de l'ouvrage, p. 239-240.

1893, un texte intitulé « L'Opium », qui y sera publié le 28 août de la même année. Le jeune écrivain remporte ainsi son quatrième prix, après « La Régularité de la châsse », « Guignol » et « Lieds funèbres », qui trouveront également place dans *Les Minutes de sable mémorial*[7]. Avec ce texte, il annonce une œuvre qui fera la part belle à l'imaginaire et visera par tous les moyens à réinventer le réel. Reste la question d'une expérience personnelle de l'opium : dans *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Noël Arnaud revient sur les circonstances de la rédaction de ce texte et soulève la question d'une éventuelle collaboration avec Léon-Paul Fargue[8] : selon le critique, le texte de « L'Opium » « pourrait être le fruit vénéneux d'une expérience à deux prolongée dans l'écriture »[9] ; ainsi, il « dénonce[rait] un essai de cette drogue dont assurément Jarry fit usage à d'autres moments de sa vie »[10]. Plus prudents, la majorité des commentateurs ultérieurs des *Minutes de sable mémorial* estiment plutôt avoir affaire à « une composition complexe, mimant des effets oniriques, mais sans doute plus médités que correspondant à une expérience réelle »[11]. Si les avis divergent sur ce point, on peut en effet penser que « L'Opium », de par son originalité et sa complexité, témoignerait bien d'une pure création imaginative de l'auteur.

Les allusions à l'opium que l'on peut observer dans la suite de sa production littéraire révèlent en outre que le jeune écrivain a eu très tôt une grande connaissance des œuvres inspirées par la drogue, notamment chez les romantiques anglais : *Les Jours et les Nuits* (1897) seront ainsi ponctués de références à Coleridge[12] et surtout aux

7. Le texte de « L'Opium » est à lire dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 195-198. Toutes les citations des autres œuvres de Jarry renvoient à cette même édition en trois volumes (sigle OC, suivi du numéro du volume en chiffres romains, et de celui des pages en chiffres arabes).

8. Les travaux de Jean-Paul Goujon ont depuis montré qu'il ne saurait être question d'une collaboration de Fargue aux textes présentés par son ami aux concours de *L'Écho de Paris* (« Jarry et Léon-Paul Fargue », documents inédits présentés et annotés par Jean-Paul Goujon, *L'Etoile-Absinthe* n° 43-45, 1989, p. 12).

9. Noël Arnaud, *Alfred Jarry : d'*Ubu roi *au docteur Faustroll*, éd. La Table ronde, coll. Les Vies perpendiculaires, 1974, p. 52.

10. *Ibid*. Arnould de Liedekerke suivra Noël Arnaud, auquel il renvoie dans *La Belle époque de l'opium*, en affirmant que le texte « trouve en tout cas son origine dans une expérience personnelle » (*op. cit*., p. 161-162).

11. *Cf. Les Minutes de sable mémorial*, texte établi et commenté par Jean-Luc Steinmetz, in *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, note 109 [p. 31], p. 1251 ; Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 109.

12. Coleridge, consommateur d'opium et ami de Quincey, avait lui aussi écrit sur le sujet avec *Kubla Khan*, que Jarry ne mentionne cependant pas dans son œuvre. En revanche, *The Rime of the Ancient Mariner* figure parmi les livres pairs du docteur Faustroll (voir OC I, p. 661 et p. 665). Jarry en produira une traduction libre sous le titre la « Ballade du vieux marin », qu'il ne pourra publier mais dont on retrouve un extrait dans *Les Jours et les Nuits* (OC I, p. 754-755). Elle est reproduite intégralement dans OC II, p. 3-26. L'œuvre a également sans doute inspiré le personnage de Bosse-de-Nage : un mousse devenu fou ne s'écrie-t-il pas, dans la dernière partie du terrible voyage du vieux marin, selon Jarry : « Ha ! Ha ! »

Confessions d'un mangeur d'opium de Thomas de Quincey, qui, selon Max Milner, marquent la date de naissance de l'histoire littéraire des drogues[13]. Le succès de cette œuvre décisive en France avait été porté par la traduction de Baudelaire dans ses *Paradis artificiels* (1860), sous le titre « Un mangeur d'opium », une traduction qui comporte certaines coupes ou contractions de texte, ainsi que des commentaires personnels du poète français[14]. Jarry en retiendra notamment l'expression « Consul romanus », qui fascinait Quincey et jouait un rôle dans l'un de ses rêves récurrents : elle est ainsi reprise par Sengle auquel elle fournit le support d'une hallucination lui permettant d'échapper à la laideur abrutissante de l'armée : « CONSUL ROMANUS ! adorait Quincey ; cerveaux, pourpres et laticlaves ! Valens reste beau comme le debout de la toge impératoire »[15]. Elle constitue également le titre d'un chapitre ultérieur (II, 6) où Sengle revit le souvenir d'une baignade dans des thermes en compagnie de son frère Valens. Par ailleurs, le titre « Ô juste, subtil » du chapitre 1, livre III des *Jours et les Nuits*[16], n'est autre qu'une citation tronquée de l'expression « ô juste, subtil et puissant opium » qui apparaît à la fin du chapitre « Voluptés de l'opium » de la traduction de Baudelaire[17], mais aussi, à sa suite, en épigraphe de la nouvelle « Les Portes de l'opium » de Marcel Schwob, dans sa version originale et complète : « O most just, subtle and potent opium !... »[18]. Une telle coïncidence tend à laisser croire que Jarry aurait pu avoir pris connaissance de Quincey par Schwob, grand admirateur de l'écrivain anglais dont il traduisit *Les Derniers jours d'Emmanuel Kant*. Même si rien ne rappelle précisément la nouvelle de Schwob dans les passages concernés chez Jarry, on pourrait au moins être incité à lire cette reprise « en chaîne » comme une forme d'hommage du jeune écrivain à son aîné : on sait que le rapprochement entre les deux hommes a pu se faire dès 1893, lorsque le jeune Jarry a été admis aux réunions de la rédaction du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*, probablement grâce à ses deux premiers prix[19].

(OC II, p. 24) ?

13. *L'Imaginaire des drogues*, éd. cit., p. 11.

14. Sur cette œuvre, ses publications, ses antécédents et d'autres textes consacrés par Baudelaire aux excitants, voir l'appareil critique des *Paradis artificiels*, préface et notes par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 2000.

15. OC I, p. 775. Au sujet de cet épisode des *Confessions* de Quincey, et de sa prospérité dans la littérature ultérieure, jusque chez Jarry compris, voir Maurice Saillet, « Consul romanus », in *Sur la route de Narcisse*, Mercure de France, 1958, p. 81-94.

16. Ajoutons qu'à l'intérieur de ce même chapitre, sans doute afin de mettre en évidence la référence, l'hôpital est comparé pour son atmosphère grisâtre à une fumerie d'opium (OC I, p. 783).

17. *Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 199.

18. « Les Portes de l'Opium », in *Cœur double*, Paul Ollendorff, deuxième édition, 1891, p. 95-102. La nouvelle entière constitue une sorte de développement, de discussion de l'épigraphe.

19. *Cf.* Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 103.

Après *Les Jours et les Nuits*, cependant – où il faut noter que le haschich[20] joue un rôle non moins important que l'opium –, ce dernier ne sera plus évoqué par Jarry autrement qu'à titre purement documentaire : dans un article du *Canard sauvage* de 1903, l'auteur affirme que « tout un chacun a le droit de fumer l'opium » et qu'il ne s'agit finalement que de l'une des « occupations les plus anodines de l'existence »[21]. Entre temps, aux substances hallucinogènes se seront substituées l'hypnose dans *L'Amour absolu*, ou la drogue de l'avenir, ce « Perpetual-motion-food » du *Surmâle* qui ne procure qu'une énergie physique prétendument inépuisable. Il demeure que les multiples allusions évoquées plus haut trahissent un intérêt incontestable de Jarry, au début de sa carrière au moins, pour l'imaginaire des stupéfiants mais aussi pour la littérature qui s'en fait le véhicule. Dès lors, une expérience personnelle de l'opium ou autre drogue ne se montre plus nécessaire : comme Brunella Eruli l'a rappelé, tous les textes qui s'y rapportent à cette époque reprennent les mêmes thématiques et transcrivent les mêmes sensations, comme les escaliers ou le froid[22]. Les renvois que nous ferons au cours de cet article à d'autres textes, à commencer par *Les Paradis artificiels* de Baudelaire, ne feront que conforter cette impression. Enfin, on ne trouve aucune trace dans les documents dont nous disposons aujourd'hui d'une éventuelle consommation d'opium : l'absinthe, l'éther à la fin de sa vie, auront amplement suffi à l'écrivain. Tout porte donc à croire que le jeune Jarry ne s'est appuyé pour composer son texte que sur une connaissance livresque de l'opium et de ses hallucinations, ou bien sur de simples expériences oniriques : Henri Béhar a montré, en effet, que rêve et hallucinations, que celles-ci soient pathologiques ou provoquées par les toxiques, se confondaient dans l'esprit des savants du XIX^{e} siècle, qui ne constataient pas de différence notable dans leurs symptômes respectifs. Si Jarry n'a pas connu directement l'opium, le morceau que l'on découvre sous sa plume n'en est pas moins extravagant.

« L'Opium » rapporte en effet l'expérience d'un fumeur dont on suivra les hallucinations. Le texte s'articule en trois parties, séparées par des blancs typographiques dont le premier a été occulté par les diverses éditions des *Minutes de sable mémorial* depuis

20. OC I, p. 749 et l'ensemble du chapitre « Les Propos des assassins » (V, 4) qui présente la conversation délirante de Sengle et de ses amis sous l'influence de ce même stupéfiant (voir sur ce point, et sur les rêves et hallucinations de Sengle en général, Henri Béhar, « L'écriture du rêve dans *Les Jours et les Nuits* », *Alfred Jarry,* Colloque de Cerisy, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Belfond, 1985, p. 135-143). À propos du haschich, on pense également au texte « Le Vieux de la montagne », publié dans *La Revue blanche* du 1er mai 1896 (t. X, n° 70, p. 401-407), puis repris avec quelques modifications, sous le titre « Au paradis ou Le Vieux de la montagne » dans *L'Amour en visites* (OC I, p. 894-903).

21. « L'âme ouverte à l'art antique », *Le Canard sauvage*, 26 juillet-1er août 1903, repris dans *La Chandelle verte*, OC II, p. 488-491, citation p. 490. Les fumeries d'opium s'étaient effectivement multipliées à Paris dans les années 1900, sous l'ère coloniale. L'opium était auparavant surtout consommé – notamment par Quincey et Baudelaire – sous forme de laudanum, solution buvable souvent prescrite en thérapeutique.

22. *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, coll. Saggi critici, 1982, p. 69-70.

celle de Saltas chez Fasquelle (1932)[23]. Ce découpage souligne pourtant les différentes étapes du voyage du fumeur au pays de l'Opium. Dans la première, le fumeur se retrouve dans une morgue immense où les morts sont lavés par des employés : l'eau de ce nettoyage, prenant des proportions inattendues, forme des escaliers que le fumeur va gravir avant de revenir à son point de départ ; l'un des employés l'exhorte alors à aller trouver un guichet où « les assassins reconnaissent », et grâce auquel le fumeur touchera de l'argent, avant de monter dans un omnibus et de quitter ce royaume des morts. Dans la deuxième partie, il observe d'étranges animaux dans une grande cage : un aigle à tête blanche, un renne au perchoir duquel un ivrogne est pendu, sans oublier de « symétriques chevêches ». Enfin, dans le troisième et dernier mouvement du texte, le narrateur se retrouve dans une cathédrale, « clamant des incantations bachiques » : un pape et d'autres ecclésiastiques forment alors un orchestre et entonnent un « hymne infernal » qui doit accompagner sa condamnation, mais le rêve prend soudainement fin, et le héros réintègre rapidement son corps terrestre.

L'écriture de « L'Opium » se montre à bien des égards plus simple et plus accessible que nombre d'autres pièces des *Minutes de sable mémorial*. Albert Arnay, qui rendit compte du recueil dans sa « Chronique littéraire » de janvier 1895, dans le mensuel *Le Réveil*, en citera même la première phrase pour illustrer les concessions qu'il est prêt à faire à une œuvre aussi absconse par ailleurs à ses yeux[24]. Le contenu du texte, tel que nous venons de le synthétiser, a en revanche de quoi déconcerter plus d'un lecteur : l'univers dans lequel il nous invite, et qui s'ouvre par la référence à l'occultisme, se fonde sur l'évacuation de toutes les normes du monde réel. Le « pays de l'Opium » s'inscrit dans un cadre spatio-temporel singulier, rejette les lois rationnelles en leur substituant l'insolite et l'humoristique, et se fonde sur une formidable puissance de métamorphose. Par là même, le texte semble accéder au statut de poème en prose. Avant de pénétrer dans cet univers, il convient donc de se défaire de tous les préjugés de la foule, cette « grande héméralope qui ne sait voir qu'à des lueurs connues »[25].

---

23. L'édition originale du texte dans *L'Écho de Paris*, où chaque blanc est en outre souligné par un motif typographique spécifique, et la première édition des *Minutes* en 1894 font apparaître clairement ces deux ruptures. Les éditions ultérieures n'insèrent qu'un seul blanc typographique, celui qui sépare les deux dernières parties du texte. Le fait, loin d'être anodin, tend à masquer la solution de continuité que le premier blanc insérait entre les deux premières parties : or, comme on le verra, ceci joue un rôle appréciable dans la poétique de « L'Opium ».

24. « J'avoue sans détours que j'ai pu ne pas bouder tout le temps le livre en présence. Que M. Jarry écrive (*l'Opium*) : "Suçant de mes lèvres […] des engoulevents…" lorsque M. Jarry écrit ainsi, je veux bien ne pas en faire fi » (Albert Arnay, « Chronique littéraire », *Le Réveil*, nouv. série, V[e] année, n° 13, Gand, janvier 1895, p. 57). Le critique oppose à ce morceau des vers du « Phonographe », et décrète que le livre est « bourré d'incohérences semblables » (art. cité, p. 58).

25. *Les Jours et les Nuits*, OC I, p. 788.

Considérations préalables : de l'occultisme à la « Voyance »

Selon le texte de Jarry, la consommation de l'opium implique d'abord un dégagement des contingences matérielles, des contraintes terrestres. Le narghilé est d'emblée désigné comme « le biberon lourd où dormait l'oubli » : ainsi, le fumeur peut se libérer de sa vie d'homme, d'abord par la régression à l'état primitif du nourrisson suggéré par le « biberon », puis en basculant grâce à la substance opiacée dans l'oubli total[26]. Effaçant le passé, l'opium va alors faire des yeux du fumeur « agrandis »[27] des « bésicles d'augure »[28] qui lui permettront de connaître l'avenir. Plus loin dans le texte, il se verra en effet en possession d'un livre « où [est] prévu et rapporté […] tout ce qu['il doit] voir, tout ce qu['il doit] penser par la suite ». Jarry précise encore : « Et les lettres étaient des figures ». Cette remarque sibylline peut vouloir signifier les figures du tarot, elles-mêmes utilisées pour la divination – l'étrange position des morts que le « voyageur » découvre au début de son itinéraire évoque d'ailleurs les représentations du Pendu, avec sa jambe repliée[29]. La posture adoptée peut simultanément évoquer celle du fœtus, recourbé sur lui-même – un personnage fréquemment mis en scène dans les *Minutes* : dans *Les Jours et les Nuits* c'est d'ailleurs la régression de Sengle à une sorte d'état prénatal qui lui ouvre l'accès au « Rêve cyanique »[30]. Quoi qu'il en soit, grâce à ce livre le fumeur d'opium se voit soudainement doué de pouvoirs occultes qui lui fournissent une vision globale de sa destinée à venir.

Mais cela ne suffit pas : parallèlement se produit la mort – provisoire – de son corps terrestre. Celui-ci devenu « cadavre », le corps astral[31] peut se dégager de cette dépouille

26. On sait que cet oubli est paradoxalement créateur chez Jarry, comme le suggère, entre autres, un passage important des *Jours et les Nuits* qui évoque « le travail des oubliettes destructives de la mémoire » permettant de « recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi » (OC I, p. 770). Ici, l'oubli ouvre les portes du monde imaginaire de l'hallucination.

27. Baudelaire notait déjà dans son « Poème du haschisch » : « Vos yeux s'agrandissent ; ils sont comme tirés dans tous les sens par une extase implacable » (*Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 117).

28. Dans les *Minutes*, les yeux des hiboux sont souvent assimilés à des « bésicles », par exemple dans « Les trois meubles du mage suranné. III. Animal » (OC I, p. 179).

29. Voir cette figure reproduite dans trois versions différentes, mais toujours avec les mêmes caractéristiques générales, chez Gérard Encausse (*alias* Papus), *Le Tarot des bohémiens*, dixième édition, reproduction en fac-similé, Saint-Jean de Braye, Dangles, 1982, p. 179. Le Pendu est en outre la seule figure inversée du Tarot ; or le monde dans lequel évolue le fumeur est, comme on le verra, gouverné par le principe de l'inversion.

30. D'après le titre du livre III du roman. Dans le chapitre « Azur déboucle Azor », on voit Sengle en proie à la fièvre et à d'étranges hallucinations hantées par les fœtus et les ontogénies, croyant « rebrousser vers le sein de sa mère » (OC I, p. 786)

31. Le corps astral est une émanation du corps physique selon les occultistes. Cette sortie du corps astral est déjà décrite notamment dans *Les Jours et les Nuits* lorsque Sengle a l'impression d'être sous l'influence du haschich : « Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé ; et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus […], et ce devait être l'astral ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à

matérielle, et pénétrer dans le domaine de ce que Jarry nomme dans « Haldernablou » le « seul Réel, le Surnaturel »[32] : le fumeur voit ainsi partir « [s]on corps astral, frappant du talon [s]on terrestre corps ». Le corps astral accède alors à une position de surplomb qui lui permet de voir l'autre corps demeuré à terre, « à l'horizon éloigné ». Jarry rejoint ici une perspective occultiste et mystique selon laquelle le haschich, notamment, peut favoriser ou même provoquer le voyage astral. C'est en tout cas ce qu'affirme Stanislas de Guaita, morphinomane patenté, dans *Le Temple de Satan*[33], même si, comme le précise Arnould de Liedekerke, il ne s'agit pas d'encourager l'usage des drogues : « Habituellement, l'hermétisme méprise les modificateurs de conscience et le recours aux stupéfiants. Dans ses livres sur la magie et les sciences occultes, jamais Guaita ne prôna les drogues dont il avait fait son ordinaire. Sa toxicomanie était une chose, la quête initiatique en était une autre »[34]. On peut également évoquer les expériences de Louis-Alphonse Cahagnet, qui, dès le milieu du XIX^e^ siècle, évoquait la sortie de ce qu'il nomme cette fois son « corps spirituel » hors de son corps terrestre. Dans son *Sanctuaire du spiritualisme*[35], cet ouvrier pénétré de swedenborgisme retranscrit ses expériences et celles de ses disciples, affirmant que la drogue lui fournit « une vision interne, totalisante et explicative de l'univers entier »[36].

Jarry reprend cette idée d'un lien entre l'extase des toxiques et le voyage astral, sans pour autant faire de son personnage un mage capable de pénétrer les secrets de l'univers : ses pouvoirs n'excèdent pas la connaissance de sa destinée personnelle, et le monde dans lequel il va s'introduire ne recèle aucune révélation mystique. C'est la nature propre du pays de l'opium, sa structure originale, que nous allons découvrir en même temps que le fumeur. Mais c'est alors un véritable spectacle qui se déroule sous nos yeux, avec ses personnages fantaisistes et ses situations clownesques. Le thème de la vue est ainsi primordial dans le texte,[37] qui indique à plusieurs reprises ce que le fumeur voit ou ne peut voir : « je vis », « ennuyé que la foule m'empêchât de les voir », « je ne vis point », « l'escalier aux marches de lentille[38] m'aveugla », « ma vue […] éclaira

trois cents mètres, l'âme peut-être » (OC I, p. 749).

32. OC I, p. 216.

33. Stanislas de Guaita, *Essai de sciences maudites II, Le Serpent de la Genèse, première septaine (livre 1), Le Temple de Satan,* éd. Durville, 1915, p. 371, cité par Arnould de Liedekerke, *op. cit*., p. 116.

34. *Ibid*.

35. Louis-Alphonse Cahagnet, *Sanctuaire du spiritualisme, étude de l'âme humaine et de ses rapports avec l'univers d'après le somnambulisme et l'extase*, Genève, éd. Gustave Baillière, 1850, repris en fac-simile chez Slatkine, 1980.

36. Max Milner, *op. cit*., p. 87.

37. Dans une perspective différente, Julien Schuh analyse également « le primat de la vision » chez Jarry (*Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, thèse dirigée par Bertrand Marchal, soutenue le 17 octobre 2008 à l'Université Paris IV Sorbonne, p. 208-235). Sur « L'Opium » en particulier, voir p. 223 et p. 237-238.

38. L'édition Robert Laffont explique que « les marches sont recouvertes de lentilles d'eau » (note 116

d'un rayon », ou encore « négligent de ce banal spectacle, à peine regardai-je » qui confirme l'idée selon laquelle le fumeur se trouve en quelque sorte au spectacle dans ce pays de l'opium. On songe à nouveau à Baudelaire, qui intitule la troisième partie de son « Poème du haschisch » « Le théâtre de Séraphin »[39] d'après le nom d'un théâtre d'ombres créé par Dominique Séraphin vers 1772, et qui donna des représentations jusqu'en 1870. Mais c'est aussi, et surtout, vers Rimbaud qu'il faudrait se tourner pour comprendre les véritables pouvoirs que le fumeur s'est vu conférer. Le thème du spectacle joue également un rôle crucial dans l'ensemble des *Illuminations*[40], déjà bien connues de Jarry à cette époque selon Patrick Besnier[41] ; en outre, comme « l'homme aux semelles de vent », le fumeur d'opium peut voir un autre monde que celui de la réalité quotidienne. Là où Rimbaud voit « une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères »[42], le fumeur de Jarry voit des éponges qui sont en réalité des cervelles[43] ou un renne gambadant sur un perchoir. Il ne faudrait cependant pas forcer le rapprochement : les hallucinations du fumeur de « L'Opium » ne trahissent pas l'ambition du Voyant que fut Rimbaud. Celui-ci, après avoir « épuis[é] tous les poisons […] n'en gard[e] que les quintessences »[44]. Néanmoins, ce détour nous permet de souligner que les visions de Jarry, tout comme celles de Rimbaud, ouvrent sur un inconnu étrange et saisissant, bien plus que sur de pseudo-révélations occultes.

Le pays de l'opium

(Dé)mesures spatio-temporelles

Ce monde est d'abord soumis à une distorsion spatio-temporelle fréquente dans ce type de récit sur le thème de la drogue. L'espace s'étire ainsi à l'infini comme pour

[p. 31], p. 1251). On peut aussi penser à la lentille comme instrument d'optique, ici reconstitué par la couche de glace, à l'origine du rayon aveuglant le fumeur.

39. *Les Paradis artificiels*, éd. cit., p. 106-131.

40. *Cf.* « Dramatisation et théâtralité », *in Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, commentés par Dominique Combe, Gallimard, 2004, p. 151-158.

41. P. Besnier rapporte dans sa biographie d'Alfred Jarry les souvenirs qu'Albert Thibaudet donna de celui qui fut son condisciple à Henri IV en 1892-1893. Thibaudet raconte notamment des promenades faites ensemble et des discussions autour des *Illuminations* de Rimbaud (« Réflexions sur la littérature », *Nouvelle Revue française*, février 1922, p. 204 ; cité par Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 94-95).

42. « Alchimie du Verbe », *in* Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, texte présenté, établi et annoté par Louis Forestier, seconde édition revue, Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 141.

43. Les cervelles sont également assimilées à des éponges dans « Haldernablou » (*cf.* OC I, p. 226, et la note 4 de cette même page, p. 1110).

44. « Lettre du Voyant », *op. cit.*, p. 202.

Quincey[45] : la morgue est d'emblée présentée comme « immense », ses dalles « sans fin », tandis que les ailes de l'aigle sont « infinies » et les contrebasses de l'orchestre « démesurées ». Cette extension de l'espace s'accompagne, de prime abord, d'une égale amplification du temps. Pour les morts, le temps semble s'être allongé, dépassant les mesures humaines : « il y a cent ans que nous n'existons plus ». En pénétrant dans la morgue, le fumeur d'opium adopte ses lois paradoxales, l'étirement du temps qu'observe notamment Baudelaire : « les proportions du temps et de l'être sont complètement dérangées par la multitude et l'intensité des sensations et des idées. On dirait qu'on vit plusieurs vies d'homme en une heure »[46]. Cette dilatation se retrouve dans « Les Propos des assassins » des *Jours et les Nuits*, avec une étonnante proximité dans l'analyse : « Les propos se répliquaient avec une vitesse exagérée, coupés de silences inévaluables, les haschischins n'ayant pas de notion du temps, sans doute à cause du nombre des images, et payant sans pose, riches d'années à milliards, par trois cents ans les minutes et les secondes »[47]. Pourtant Jarry exploite peu cette perspective dans « L'Opium », préférant laisser la première place aux spectacles qui s'offrent au regard du fumeur, et qui seront déployés au fil du texte. Le narrateur n'a en fait pas de recul réel sur ses perceptions, et n'est pas en mesure d'analyser leur distorsion : il se fait le simple transmetteur de ses visions.

C'est donc à un autre traitement du temps que l'auteur va se livrer pour aborder le pays de l'Opium : dépouillé de sa signification puisque l'on y survit à la mort pendant encore un siècle, le temps se voit projeté sur l'axe spatial. Ainsi, la progression dans le couloir qui mène d'une morgue à l'autre se compte en années : « suivez le couloir d'en face en comptant les années. Trente ans plus loin, vous trouverez une morgue ». Le fumeur peut ainsi se déplacer de trente ans en avant, sans précision d'ailleurs sur l'espace correspondant à cette mesure, et acquérir une certaine maîtrise du temps, puisque les déplacements dans les couloirs permettent à eux seuls d'y voyager, comme ce sera ensuite le cas dans la Machine à explorer le temps[48]. L'obsession de contrôle de l'écoulement temporel propre à Jarry n'apparaît cependant ici qu'en germe, puisque le reste du texte n'entérine pas cette migration de plusieurs années : le déplacement du fumeur « trente ans plus loin » semble sans conséquence, et il ne se retrouve pas, selon toute apparence, trente ans *plus tard*. Le temps n'est plus ici qu'une nouvelle mesure de l'espace, et échappe désormais à sa nature conventionnelle de « lieu essentiellement différent par son contenu »[49]. L'ambition d'Alfred Jarry n'est cependant pas d'élaborer

45. Baudelaire note ainsi dans sa traduction : « L'espace s'enfla, pour ainsi dire, à l'infini » (*op. cit.*, p. 213).
46. *Op. cit.*, p. 123. Ce phénomène s'observe, selon le poète, dans l'opium comme dans le haschisch.
47. OC I, p. 823.
48. Voir le « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps » (OC I, p. 735-743).
49. *Op. cit.*, p. 734. Jarry y affirme : « Il n'est pas plus malaisé de concevoir une Machine à explorer le

ici une pensée achevée et totalement cohérente sur le temps, comme il le fera plus tard dans son œuvre, mais plutôt de proposer des pistes multiples qui bousculent les préjugés du lecteur et annoncent la 'Pataphysique.

Un univers qui défie les lois du monde rationnel et privilégie l'humour

La loi de l'écoulement temporel n'est cependant pas la seule à se voir bafouée dans cet univers étrange : le texte contrevient à une autre règle, aussi essentielle, en instituant l'union des contraires, selon une pratique chère à Jarry; aussi l'eau qui inonde la morgue suite au nettoyage des corps par les employés peut-elle à la fois s'écouler et s'immobiliser : « et l'eau se fige » est ainsi suivi de près par « et l'eau ruisselle », sans que le narrateur s'arrête à cette contradiction, dépassée finalement par l'association résolue qui clôt le paragraphe : « et quoique figée et glacée toujours, toujours elle court ». Se situant ainsi en dehors de la logique traditionnelle, comme « les vents qui ne souffl[ent] pas », elle défie également les « lois de la pesanteur ». L'eau, cet « élément transitoire »[50] par excellence selon Gaston Bachelard, élément qui hante en outre souvent l'imaginaire des drogues[51], se montre ici sous son jour le plus fécond : fluide ou glace insaisissable, elle s'affranchit de toutes les normes, de tous les carcans de la pensée. Le pays de l'opium apparaît ainsi comme un univers d'une liberté totale, exempt de contraintes logiques, spatio-temporelles, scientifiques, un univers d'aisance et de légèreté.

Mais Jarry prolonge encore son travail de déconstruction de la pensée conventionnelle, en appliquant le principe de l'inversion[52] à la quasi-totalité de son pays de l'Opium : l'assassinat y est récompensé, et le meurtrier y revêt un « air honnête »; l'aigle ordinairement symbole de majesté et admiré pour l'altitude de son vol se voit ici « juché sur ses ailes comme sur des béquilles », « creus[ant] dans les ordures en gouttes du fond de sa cage des sillons »; l'ivrogne maître du renne, « chargé d'expliquer au public l'usage de l'animal et ses propriétés », est lui-même « attaché par le cou », c'est-à-dire, en réalité, pendu à son perchoir; enfin, la cathédrale, lieu du culte religieux, devient selon le fumeur celui où retentissent les « chahuts infernaux ». Cette inversion généralisée va jusqu'à se loger dans les moindres détails : le plumage des chevêches

Temps qu'à explorer l'Espace, soit que l'on considère le Temps comme la quatrième dimension de l'Espace, soit comme un lieu essentiellement différent par son contenu ».

50. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1942, p. 8.

51. Baudelaire remarque ainsi « l'amour des eaux limpides, courantes ou stagnantes, qui se développe si étonnamment dans l'ivresse cérébrale de quelques artistes » (*op. cit.*, p. 140).

52. Voir Yves-Alain Favre, « Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial* », *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, sous la direction de Henri Bordillon, Paris, Pierre Belfond, 1985, p. 53, et l'édition Robert Laffont, coll. Bouquins, note 117 [p. 31], p. 1251.

est « noir lamé de blanc »[53], et les morts ont « le mollet droit au talon gauche », alors que l'on attendrait le talon au mollet. Jarry semble se plaire ici à prendre nettement le contre-pied des conceptions communes, n'hésitant pas à dérouter le lecteur par son humour carnavalesque, après avoir eu recours à toutes les ressources du saugrenu : un renne juché sur un perchoir d'oiseau et « gambadant risible », une morgue où ronflent les poètes, des éponges qui sont en réalité des cervelles, un univers où tous les objets semblent prendre vie – « les téléphones causent aux morts », « les trombones mugissent ». Jarry prend ainsi le prétexte de l'hallucination pour développer, ici plus que dans tout autre texte des *Minutes*, un comique subtil qui éloigne « L'Opium » du macabre angoissant propre à la majorité du recueil. Il exploite toutes les facettes de ce « rire fin-de-siècle » dont Daniel Grojnowski[54] a étudié l'émergence et l'épanouissement à la fin du XIX[e] siècle : l'humour noir, la fantaisie, le *nonsense*, la dérision.

Ces nouveaux types de comique apportent à « L'Opium » une tonalité insolite qui conforte la légèreté du pays exploré par le narrateur. L'aisance déjà notée se dégage ainsi de la morgue elle-même : les cadavres y sont lavés par des employés « actifs, admirables », la mort y paraît douce[55] puisque les morts eux-mêmes semblent plus vivants que le fumeur transi de froid[56], et le seul ennui est représenté par la foule qui empêche le fumeur d'observer « des loutres silencieuses et de muets rats d'eaux ». Les animaux aux attributs meurtriers : « pennes de rasoir » de l'aigle, « pieds fourchus et cornes effilées » du renne, dont l'ivrogne lui-même ne se soucie pas – semblent inoffensif, au contraire du bestiaire des *Minutes de sable mémorial* en général, qui « fait naître l'effroi et provoque la peur »[57]. Même les « symétriques chevêches »[58], annonciatrices de mort

53. L'édition des *Minutes de sable mémorial* en collection Poésie/Gallimard (1977) indique par une note que ces petites chouettes sont plutôt blanches lamées de noir, et que Jarry en propose ainsi une image « en négatif » (*op. cit.*, p. 240).

54. D. Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.

55. Cet aspect singulier n'est pas sans évoquer l'observation tout aussi étonnante d'Alfred Jarry pressentant la mort dans sa lettre à Rachilde du 28 mai 1906 : « Il [le Père Ubu] croit que le cerveau, dans sa décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses *rêves* qui sont le Paradis » (OC III, p. 617). N. Arnaud, quant à lui, rapporte en lien avec cet aspect de « L'Opium » une anecdote (sans en préciser la source) selon laquelle Jarry se serait rendu quotidiennement, pendant une semaine, à la Morgue : l'écrivain aurait alors expliqué vouloir s'habituer au spectacle de la mort, en vue de la confrontation avec la victime qu'il aurait à subir après l'assassinat qu'il projetait (*D'*Ubu roi *au docteur Faustroll*, éd. cit., p. 58).

56. Encore un détail qui semble directement emprunté à Baudelaire : le poète rapporte dans son « Poème du haschisch » l'expérience d'un littérateur qui, après avoir pris de cette substance, s'est vu envahi par un froid de plus en plus vif. Il s'imagine alors être devenu « un morceau de glace pensant », « une statue taillée dans un seul bloc de glace » (*op. cit.*, p. 119), ce qui n'est pas sans rappeler les « côtes de stalactites » du fumeur de Jarry.

57. Yves-Alain Favre, art. cité, p. 43.

58. Ces petites chouettes, qu'on peut assimiler au hibou dans le bestiaire de Jarry, apparaissent en effet dans les « Paralipomènes » d'*Haldernablou*, désignées comme « les deux chouettes », « les deux oiseaux noirs chamarrés d'hiéroglyphes », et plus loin les « deux oiseaux symétriques » (OC I, p. 234). C'est leur

dans les « Paralipomènes » d'*Haldernablou*, ne parviennent pas à ébranler la sérénité du narrateur qui se montre, comme le note Jarry avec ironie, « négligent de ce banal spectacle ».

Un monde en perpétuelle métamorphose

Le pays de l'Opium, ainsi libéré des lois et des conceptions traditionnelles, acquiert un dynamisme saisissant et peut alors connaître toutes les métamorphoses. C'est d'abord le cas de l'eau, qui, au-delà de son ambivalence – à la fois ruisselante et figée – subit diverses mutations : on la retrouve sous forme de glace sur les dalles ou sur les morts, où elle crée des « vitrines », mais surtout, par la suite et alors qu'elle semble prendre de plus amples proportions, sous forme d'escaliers, permettant ainsi au fumeur de rejouer le miracle biblique en marchant sur l'eau : « Et je vis un endroit où les unes sur les autres ses vagues montaient et se surplombaient en éperdus escaliers lanques[59]. Et je me hissai aux marches ». L'omnibus, quant à lui, s'évanouit soudain[60] devant la grande cage de l'aigle, et avec lui toute la vision développée jusqu'alors[61]. Celle-ci semble alors totalement effacée, anéantie par cette rupture nette renforcée encore par le blanc typographique, laissant place à une autre scène apparue inopinément.

La métamorphose la plus spectaculaire reste néanmoins celle de la cathédrale, à la fin du texte. L'édifice ne montre pas, de prime abord, de proportions extravagantes, comme on pouvait en trouver dans nombre d'autres textes sur la drogue[62]. La transformation va s'opérer par la suite, en plusieurs étapes : les piliers, d'abord, « s'amollissent pour faire place aux manches des contrebasses démesurées ». Dans un second temps,

chant qui doit sonner « le glas, près de tomber » (*ibid.*), accompagnant la mort de la Recluse.

59. Le terme « lanque » résulte probablement d'une erreur d'impression. On le trouve dès la première édition aux *Echos de Paris*, puis reproduit dans le recueil des *Minutes de sable mémorial* de 1894 aux éditions du Mercure de France. La plupart des éditions ultérieures à partir de celle établie par Saltas en 1932, chez Fasquelle, le corrigent en « glauques », l'édition récente chez Robert Laffont proposant en outre « laqués ».

60. Cette présence d'un omnibus à la sortie de la morgue semble faire écho à l'épisode fameux des *Chants de Maldoror*, où un enfant court après un omnibus plein de voyageurs vus comme des cadavres. En même temps, l'expression « s'évanouit sous moi » semble un décalque assez serré de « La Pipe d'opium » de Théophile Gautier (*Œuvres*, Robert Laffont, « Bouquins », édition établie par Paolo Tortenese, 1995, p. 583-589), où il s'agit cette fois d'une voiture à chevaux : « Après plusieurs détours, je sentis la voiture fondre *sous moi*, et les chevaux *s'évanouirent* en vapeurs, j'étais arrivé » (*op. cit.*, p. 587 ; je souligne).

61. Notons que le poème « Les Ponts » de Rimbaud s'achève lui aussi par une éclipse soudaine du spectacle tout entier : « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (*Illuminations*, *op. cit.*, p. 171).

62. Il s'agit en effet d'un autre *topos* de l'imaginaire des drogues, lié à l'accroissement de l'espace et des formes : celui du palais, ou de la demeure, d'ampleur colossale. Chez Quincey, cette représentation est inspirée des œuvres de Piranese, architecte et graveur italien du XVIII[e] siècle dont les *Prisons imaginaires* sont demeurées célèbres. Au contraire de celle de Musset, la traduction de Baudelaire fait cependant l'impasse sur les passages concernés dans les *Confessions*.

« les murs s'écartent, les voûtes s'élèvent comme des ballons dont on verrait l'intérieur, et les colonnes poussent rapides pour soutenir l'étendue sans cesse accrue de l'architecture titanesque ». La métamorphose se produit ainsi sous les yeux du fumeur – et du lecteur[63] – et Jarry en profite pour mettre en scène une surprenante plasticité de la matière, qui se transmue en substance molle, puis en matière organique lorsque les colonnes poussent tels des troncs d'arbres. Cette représentation dynamique traduit une nouvelle fois l'émancipation des lois du monde réel par ce pays de l'opium, dont la légèreté est soulignée par l'image du ballon. Il faut ici entendre ce terme de légèreté dans les deux sens : au sens propre, quand la pesanteur de la cathédrale s'efface devant l'apesanteur du ballon, mais aussi au sens figuré, dans la mesure où cette scène signe le triomphe de la subversion, par les « incantations bachiques » du narrateur, sur l'austérité religieuse, et, finalement, celui de l'humour dans le poème sur l'esprit de sérieux symboliste. Ici, en effet, « le sérieux de la narration est […] compromis par des scènes ouvertement bouffonnes. »[64]

Ce passage nous invite également à reconsidérer l'ensemble du texte, et à faire l'hypothèse d'autres métamorphoses se produisant au cours du poème, à l'insu du lecteur. La cathédrale pourrait en effet être le fruit d'une transformation de la cage des animaux aux barreaux « en allées de pins »[65], expliquant aussi que les colonnes poussent comme des arbres. L'aigle à tête blanche, « bénissant et ramant », pourrait représenter un premier avatar du pape qui « bat la mesure ». La « niche » dans laquelle se tient le renne évoque aussi les niches de l'édifice religieux. Notons d'ailleurs que le voyage du fumeur, parti « pèlerin », s'achève bel et bien dans une cathédrale... Pour aller plus loin et entre autres phénomènes, on peut encore reconnaître dans le livre où se trouve prévu l'avenir « en gothique bleu de ciel » le « papier bleu » remis au caissier par le prétendu assassin, et dans l'ivrogne une préfiguration des « incantations bachiques » du narrateur ; les ronflements de ce même ivrogne constituent enfin un écho troublant de ceux des poètes

63. Dans l'édition Robert Laffont, coll. Bouquins, une note suggère que cette métamorphose pourrait s'inspirer de la nouvelle de Balzac, *Jésus-Christ en Flandre* (*Études philosophiques*). Dans la deuxième partie de ce texte, en effet, l'église où se trouve le narrateur s'anime soudain, tous ses éléments se mettant à rire et à danser, jusqu'à l'apparition de la Vierge et de milliers de cathédrales, cette apothéose symbolisant la renaissance de l'Eglise. Plus proche de « L'Opium » de Jarry, on peut plutôt évoquer le fragment du roman *En Rade* que Huysmans donne dans la revue *La Vogue* (n° 8, 13 juin 1886, p. 255-260) sous le titre « Esther, fragment ». On y voit un palais croissant jusqu'aux nuages, avant de s'évaporer et de faire apparaître une salle où se déroulera le viol d'Esther (voir ce passage *in* Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p. 792-797). Dans le roman, où ce passage constitue le premier rêve de Jacques Marles, on assiste encore à d'autres métamorphoses architecturales avant l'apparition du palais.

64. Max Milner, *L'Imaginaire des drogues*, éd. cit., p. 68.

65. Comme dans nombre d'autres récits sur la drogue, le narrateur se retrouverait ainsi à l'intérieur même de l'objet qu'il était en train de considérer de l'extérieur, c'est-à-dire à l'intérieur de la cage devenue cathédrale.

dans la seconde morgue, nous enjoignant à assimiler ces deux figures. De manière plus subtile que celles qui se déploient sous les yeux du fumeur, ces métamorphoses procèderaient alors d'un cheminement du texte par associations d'idées – un processus ici très maîtrisé qui confirmerait encore, s'il en était besoin, l'idée d'une expérience inventée et créée de toutes pièces.

Alfred Jarry pourrait en fait s'être inspiré, pour élaborer cette construction complexe, des analyses contemporaines du rôle de l'association d'idées dans le rêve. Une partie du cours de Bergson, en particulier, lui est consacrée : comme Catherine Stehlin l'a rappelé, Bergson définit l'association d'idées comme une « force qui se crée au-dessous de l'existence logique », et dans laquelle « les sensations, sentiments, images, idées s'appellent et se suivent à leur fantaisie »[66]. Le philosophe dégage néanmoins, à la suite des psychologues écossais, des lois gouvernant cette force : lois de contiguïté dans l'espace ou le temps, de ressemblance, de contraste[67]. Ces diverses lois à l'œuvre dans l'association d'idées seraient à même de rendre compte des métamorphoses observées plus haut dans « L'Opium » : le retour des mêmes motifs, altérés et transposés, les inversions elles-mêmes et les détails incongrus en témoigneraient. Des analyses similaires se trouvent déjà dans l'étude sur *Le Sommeil et les rêves* (1885) de Joseph Delbœuf ; ce philosophe et psychologue belge connu de Jarry[68] suggère en outre que nous sommes tentés de prendre pour « des métamorphoses directes, comme […] nous en offrent les marionnettes et les féeries » ce qui ne serait en réalité que purs « changements de scène ou de personnages »[69]. Bien plus, ces brusques transformations seraient dues au fait que ce que nous prenons pour un seul et même rêve ne serait en réalité que la réunion de plusieurs épisodes oniriques distincts[70] : une telle conception permettrait d'expliquer les solutions de continuité observées dans « L'Opium », les plus radicales correspondant aux deux blancs typographiques. Que cela soit par les multiples récits de rêves et d'hallucinations de l'époque, par les travaux de celui qui fut son professeur de philosophie dans la même période ou encore – avec moins de certitude à ce stade de sa vie – la

66. Cours Bergson, cité par Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », *Europe*, n^os^ 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, p. 45.
67. *Cf.* Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B'-I-13, Fonds Jacques Doucet, p. 146-151. Ce passage fait suite dans le cours de Bergson consacré à l'association d'idées à celui cité plus haut par Catherine Stehlin.
68. Jarry en fait mention dans son article « Gaston Danville : La Psychologie de l'amour », *Textes critiques et divers*, OC II, p. 669. Le nom du psychologue et philosophe belge y est orthographié « Delbeuf ».
69. Joseph Delbœuf, *Le Sommeil et les rêves et autres textes*, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1993, p. 227. Delbœuf renvoie également, pour expliquer ces modifications, à un autre spécialiste des rêves, Alfred Maury (*Le Sommeil et les rêves*, 1861), et à sa notion de « vues dissolvantes » : « C'est comme si l'on projetait sur le même écran, à la même place, au moyen de deux lanternes magiques, deux tableaux, et qu'on éclairât progressivement ou brusquement l'un pendant qu'on éteindrait l'autre » (cité par J. Delbœuf, *op. cit.*, p. 228).
70. *Op. cit.*, p. 232.

connaissance d'autres travaux de spécialistes du rêve, Jarry avait donc en main tous les paramètres nécessaires à la création de sa propre « expérience d'opium ». Le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* récuse enfin, pour l'auteur qui a tout vu – comme le fumeur qui connaît tous les événements à venir – l'« association d'idées animalement passive » : ce serait un défaut « du libre-arbitre ou de l'intelligence choisissante »[71] : l'association d'idées à l'œuvre dans l'Opium est donc bien artificiellement reconstruite par la liberté créatrice de l'écrivain.

L'étrange pays exploré par le fumeur d'opium invite donc le lecteur dans un univers fantasmagorique, en perpétuelle mutation, qui se dérobe à la reconnaissance du lecteur trop habitué aux paysages familiers et aux personnages conventionnels. Subséquemment, l'identification générique du texte s'avère, elle aussi, problématique.

« L'Opium », poème en prose ?

Le recueil des *Minutes de sable mémorial* surprend déjà par la diversité des formes et genres employés, encore qu'il soit malaisé d'attribuer à chacun de ces textes un genre canonique, tous se situant plutôt sur des frontières mouvantes à l'époque symboliste et plus encore ici, entre théâtre, poésie, et récit. Le récit de rêve qu'est « L'Opium » pose la question de son éventuelle appartenance au poème en prose qui triomphe à l'époque symboliste, et ce notamment depuis l'hommage appuyé du personnage de Des Esseintes dans *À Rebours*. D'autres textes des *Minutes* se laissent assez aisément appréhender par cette désignation, mais la trame hétéroclite de notre texte déroute, et Suzanne Bernard, dans sa somme sur le poème en prose[72], répugne à l'identifier à ce genre : « Si *Opium* [*sic*] […] n'est pas autre chose qu'un récit de rêve qui marque dans le sens du fantastique et du saugrenu un net progrès par rapport au "rêve d'opium" d'*Elën*, les proses consacrées aux cinq sens forment un tout qui mérite bien le nom de poème en prose »[73]. Pourtant, « L'Opium » semble mériter lui aussi à plus d'un titre ce nom, grâce à l'emploi de divers procédés qui l'amènent à dépasser le simple récit de rêve tel qu'on peut en lire dans les contes et nouvelles fantastiques.

La première partie du texte, pour commencer, ressortit nettement à la prose poétique qui caractérise d'autres textes des *Minutes* comme ceux mentionnés par Suzanne Bernard. Cette forme mise à l'honneur à l'époque symboliste, où elle est concurrencée par l'appellation de « prose rythmée », cherche à produire une certaine musicalité en s'appuyant sur des effets de rythme, des jeux d'euphonie, et la présence fréquente de rimes internes et de vers blancs. Or, si la prose poétique ne doit pas être confondue avec le poème en prose qui implique, lui, une structure et une organisation propre, elle

71. OC I, p. 172.
72. S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1994.
73. *Op. cit.*, p. 560

en constitue bien l'un des principaux matériaux à cette époque. Cette forme est perceptible dès les premières phrases de « L'Opium » qui reprennent le schéma métrique du pentasyllabe[74], en s'autorisant néanmoins quelques irrégularités : « suçant de mes lèvres / brûlantes de fièvre / le biberon lourd / où dormait l'oubli / au fauteuil béant / mes mains de cadavre se crispèrent / et mes yeux agrandis / bésicles d'augures / volèrent au ciel blanc / où les chevauchantes Walkures[75] / tournent dans les spirales sonores / des engoulevents »[76]. La récurrence du pentasyllabe est en outre soulignée par les rimes internes : lèvres/fièvres, augures/Walkures, blanc/engoulevent. Le jeu sur les sonorités se complète par les allitérations : « mon co*r*ps ast*r*al, f*r*appant du talon mon te*rr*est*r*e co*r*ps, pa*r*tit pèle*r*in, laissant en mes ne*r*fs un f*r*émissement de guita*r*e » – et les assonances, telle l'assonance en [i] que l'on relève dans la première phrase citée ci-dessus. Plusieurs répétitions viennent renforcer ce phénomène d'échos : « et l'eau se fige sur les morts glacés […], et l'eau se fige […], et l'eau ruisselle », le tout atteignant son point d'orgue dans l'anadiplose : « et quoique figée et glacée toujours, toujours elle court ». Enfin, le balancement rythmique, traduisant peut-être le premier engourdissement du fumeur, est exprimé par une anaphore persistante du « et », à chaque début de phrase ou de segment. Fournissant un « liant » aux différentes notations, cette anaphore est le principal vecteur de musicalité dans le texte. L'ensemble de ces procédés : « faux vers », rimes internes, répétitions et jeux sur les sonorités – se trouve en abondance dans cette première partie, mais tend cependant à s'estomper et à se distendre dans les deux dernières, témoignant du passage à un autre régime d'écriture. On ne relève ainsi plus que quatre occurrences du « et » dans la deuxième partie, trois dans la dernière.

Le texte s'écarte alors progressivement du modèle de la prose musicale auquel il substitue une poésie de l'image. Suzanne Bernard a déjà noté cette particularité de l'œuvre de Jarry, en qui elle voit le précurseur d'une nouvelle poésie du rêve qui trouvera un aboutissement dans le Surréalisme. Elle note ainsi que cette poésie de l'image, qui dérive de Rimbaud et de Lautréamont, trouve chez Jarry « une étrangeté insolite »[77]

74. Dans d'autres pièces des *Minutes* comme les « Lieds funèbres » et la seconde partie des « Paralipomènes » d'*Haldernablou*, la forme versifiée est simplement « dissimul[ée] […] sous le masque typographique de la prose » (Notice de l'édition de la Pléiade pour *Les Minutes de sable mémorial*, p. 1096) ; comme on le verra, ce n'est pas le cas dans « L'Opium ».

75. Ces « Walkures » aux résonances wagnériennes peuvent fonctionner comme un indice patent de « symbolisme », et, par là, constituer une sorte de promesse volontairement trompeuse, comme on le verra.

76. On pourrait envisager un autre découpage, plus audacieux, pour la fin de cette première phrase : « et les chevauchantes / Walkures tournent dans / les spirales sonores /des engoulevents ». Cette option, si l'on y ajoute l'élision du [e] final dans « Walkures » et « spirales » préserverait le rythme pentasyllabique. Mais que faire de « mes mains de cadavre se crispèrent » ? Il ne s'agit pas ici, contrairement aux « Lieds funèbres », par exemple, de créer une prose entièrement constituée de « faux vers ». L'irrégularité délibérée vient sceller le choix de la prose.

77. S. Bernard, *op. cit.*, p. 559.

qui n'appartient qu'à lui. Dans « L'Opium », le nombre de ces images fait émerger une autre métamorphose, purement textuelle cette fois, des personnages et paysages du pays de l'Opium. On peut citer en particulier la glace « pleur[an]t des larmes vertes »[78], les « narines d'escargots fermés » des morts, dont on a découvert précédemment les « cheveux herbus d'étang », mais surtout la description des animaux de la deuxième partie : l'aigle révèle des « pennes de rasoir » et « des yeux de noix de coco sculptées, semblables à ceux adoptés par les caméléons » ; le renne, lui, est caractérisé par une autre comparaison : « ses bois en aigrette se relevaient jaunes comme la huppe du cacatoès ». À travers ces images, l'animal, le végétal et le minéral échangent leurs caractéristiques, et le spectacle déjà insolite se double d'une autre vision où les normes permutent et où les frontières entre les êtres se brouillent.

D'autres aspects du texte parmi ceux que nous avons déjà relevés ici jouent enfin en faveur du poème en prose moderne. La dimension poétique de « L'Opium » tient en effet notamment à l'incohérence même de sa trame narrative et à son aspect lacunaire – un aspect intimement lié à l'imaginaire des drogues selon Max Milner et qui ramène le texte du côté du poème en prose : en effet, « le poème en prose, avec sa plasticité, sa tolérance à la discontinuité et son allure lacunaire, se révèle […] particulièrement apte à capter les fulgurations, les évanescences et les changements de régime d'une imagination entraînée par la drogue loin des chemins familiers »[79]. La déconstruction du récit est donc à compter au bénéfice du poème en prose, depuis l'exclusion du narratif hors du champ de la poésie survenue après Mallarmé[80]. Si le récit de rêve veut prétendre à devenir poème, il doit s'affranchir des impératifs narratifs et acquérir ainsi une forme de gratuité[81]. Or il semble que ce soit bien le cas ici, où le récit passe au second plan derrière les visions du pays de l'opium : le fumeur, s'il se déplace beaucoup au cours de son voyage (« j'entrai », « je me hissai », « je redescendis », « j'entrai », « je montai », « je me retrouve », « me voici revenu », etc.), n'est d'ailleurs que peu acteur de son histoire,

78. Cette image peut en évoquer une autre : celle de la chandelle verte d'Ubu, comme on le voit dans la première partie de *Guignol*, « L'Autoclète » : « Et les chandelles de résine pleurent des larmes qui grésillent » (OC I, p. 185)

79. Max Milner*, op. cit.*, p. 206.

80. Voir Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, José Corti, 1984. L'auteur précise cependant que le poème en prose se montre plus apte que d'autres formes poétiques à accueillir le narratif en son sein : dès lors, « à la faveur de la prose, le poème se narrativise » (*op. cit.*, p. 97). Cette narrativisation de la prose est cependant concurrencée par divers procédés qui permettent, à l'inverse, une poétisation des textes concernés.

81. La « gratuité » compte parmi les critères distinctifs du poème en prose selon Maurice Chapelan (*Anthologie du poème en prose*, introduction, choix et notes de Maurice Chapelan, R. Juilard, 1946, p. 3) et Suzanne Bernard, aux côtés de la brièveté, de l'intensité et pour S. Bernard, de l'unité (*op. cit.*, en particulier p. 14-15 et 437-443). Elle implique que le poème ne soit pas soumis aux exigences de l'anecdote, de l'information et de la peinture du réel. Ces critères ont été souvent repris par les autres spécialistes du genre, dans des discussions dont l'examen excèderait amplement les limites de cet article.

se contentant de se laisser porter par les circonstances. Ainsi, il répond sans discuter et « à l'aventure » aux questions du secrétaire de la morgue, et se retrouve sans intention de s'y rendre dans une cathédrale. Ses moindres actions sont escamotées par le texte lui-même : on ne le verra pas remettre le papier bleu nécessaire à sa disculpation, mais on le retrouvera une fois ce fameux papier déjà « remis au caissier ». L'effacement du récit tient en outre à sa charge d'indétermination, dont témoignent les interrogations du fumeur, en écho à nos propres questionnements : « étaient-ce des morts aussi, le sais-je ? », « j'avais dans les mains – depuis quel instant ? – un livre – écrit par moi, certes ; quand et comment ? point conscience », « Ce cri, l'ai-je poussé ? ». La logique dans son rôle traditionnel d'organisateur du récit est ici délibérément évacuée.

Enfin, les ruptures provoquées par les blancs typographiques déjà mentionnés insèrent des brèches dans la continuité narrative, d'autant que dans le premier cas de figure, celui que les éditions du texte avaient occulté, la scission se produit au beau milieu d'une phrase : « je montai dans un des omnibus du pays de l'Opium ; / Qui s'évanouit sous moi ». Dans la seconde occurrence du blanc, le passage subit du texte au présent, souligné par l'expression « je me retrouve », renforce encore cet effet de rupture. Plus globalement, chaque « épisode » de l'histoire semble laissé en suspens par une ellipse qui substitue au déroulement du récit diverses apparitions ou saynètes. L'exemple le plus révélateur de ce fonctionnement concerne enfin les dernières phrases du texte : alors que la menace des ecclésiastiques s'efface derrière la formidable métamorphose de la cathédrale, la scène avorte et le fumeur réintègre très rapidement son corps terrestre. Du récit ne subsiste plus qu'une trame imparfaite, tandis que les tableaux du pays de l'opium sont eux-mêmes le plus souvent réduits à des « flashs » qui s'enchaînent à un rythme trépidant. Or, comme l'affirme Michel Sandras, « tout micro-récit prend une allure poétique, tout au moins ludique, par ses manques ou son aspect absurde ou arbitraire »[82].

Le texte de « L'Opium » substituerait alors au narratif et au descriptif d'autres dimensions exploitées par le poème en prose moderne. Selon Max Jacob, le genre se définit par son style et sa situation[83] : au premier correspond le souci de composition, dont notre analyse de l'association d'idées maîtrisée par l'auteur témoigne amplement ; par ailleurs, lorsque le fumeur manifeste son désir de recharger son narghilé dès son retour « à [s]on fauteuil primordial », il se prépare à un nouveau voyage : le texte forme alors une boucle qui le rend indéfiniment renouvelable[84]. Quant au second critère

82. Michel Sandras, *Lire le poéme en prose*, Dunod, coll. Lettres sup, 1995, p. 111.

83. Préface de 1916 au *Cornet à dés*, Gallimard, coll. Poésie, 2003, p. 19 *sqq*.

84. Cette fermeture du texte sur lui-même le ramènerait alors du côté de l'unité organique évoquée par Suzanne Bernard comme critère définitoire du poème en prose (voir les passages déjà mentionnés ici du *Poème en prose*), et dénoncée par Tzvetan Todorov comme un principe spécifiquement romantique (« La poésie sans le vers », *in Les Genres du discours*, repris dans *La Notion de littérature*, éditions du Seuil, coll.

évoqué par le poète, on peut dire qu'on reconnaît qu'une œuvre « est située […] à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut »[85]. L'univers hors norme de l'opium suffirait à révéler cette « atmosphère spéciale », s'il n'y avait de surcroît l'humour qui met à distance le texte, loin de tout lyrisme, dès que la parenthèse de prose poétique du début a pris fin. Outre les détails insolites qui instillent le *nonsense* dans le texte, le passage du narrateur au guichet où l'on récompense les assassins mérite qu'on s'y attarde : il ne vaut en fait que pour son humour noir et l'ironie paradoxale de « l'air honnête » du fumeur. Luc Decaunes saluera d'ailleurs le talent particulier de Jarry pour ce poème en prose qui ne doit rien à la rivalité avec le vers, en observant chez l'écrivain « un humour froid, à l'arsenic, qui préserve ses textes brefs, en leur assurant la mise à distance nécessaire et l'indispensable sobriété. »[86]

L'humour, sur lequel il faut donc revenir ici, est également patent dans la scène de l'accusation fomentée par les ecclésiastiques de la cathédrale. Le passage exploite ici le versant satirique du genre, grâce aux paroles de « l'hymne infernal » directement inspirées du discours de l'étudiant limousin dans le *Pantagruel* de Rabelais (chap. VI)[87] : tout ce que la scène pourrait avoir de grandiose, de par son cadre majestueux et ses protagonistes sacrés, est alors déjoué par le caractère grotesque du discours. Les dernières lignes de « L'Opium » enfin accompagnent le brusque retour du fumeur sur la terre ferme d'un égal retour du réalisme dans le texte : en s'exclamant : « que je ne reste pas dans un pareil endroit ! », et en réclamant ses accessoires : « mes gants, ma canne et mon chapeau ? […] mon pardessus ? », le fumeur évoque les attributs typiques du vaudeville ou du roman bourgeois, dans un ultime clin d'œil critique de Jarry. Ces préoccupations triviales contrastent vivement avec le voyage et ses visions fantasmagoriques, confortant par là même les accents cocasses de l'aventure.

« L'Opium » semble alors bien rassembler l'ensemble des caractéristiques du poème en prose, mais dans une version résolument moderne : il s'écarte des pures recherches de musicalité des symbolistes pour s'ouvrir à l'insolite, à l'hétérogénéité et à l'humour, et trouvera davantage d'échos dans les proses d'Henri Michaux ou de Max Jacob. La prose rythmée du début ne semble être là que pour servir de repoussoir et permettre au lecteur de reconnaître d'emblée qu'il s'engage dans un poème en prose, et non un

« Points », 1987, p. 68). Une telle structure est cependant contrebalancée dans le poème par la progression par association d'idées, principe essentiellement « ouvert ».

85. Préface de 1916 au *Cornet à dés*, éd. cit., p. 23.

86. *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*, présentée par Luc Decaunes, Seghers, coll. *P.S.*, 1984, p. 133. Luc Decaunes ne fait pas figurer « L'Opium » dans son anthologie, où l'on peut cependant lire cinq des morceaux produits par la Machine à peindre dans le *Faustroll* (*op. cit.*, p. 133-135).

87. L'allusion est explicitée en note par les éditions de La Pléiade et Robert Laffont. Elle comporte déjà une forte dimension parodique chez Rabelais.

simple récit de rêve ; mais Jarry, ici encore, se fera fort de déjouer ses attentes en lui proposant une forme inédite.

Cette rapide incursion au pays de l'opium aura permis d'explorer un domaine encore trop délaissé de l'œuvre de Jarry, celui de l'imaginaire des drogues, tel que l'auteur l'a abordé dans ses premiers textes. La référence à l'occultisme, les distorsions propres à cet univers singulier ou encore certaines apparitions fantastiques sont communes à nombre d'écrivains contemporains sur la drogue. Le ton adopté par Jarry, en revanche, lui est propre et vaut que l'on donne à ce texte de jeunesse la place qu'il mérite. Si le rêve en général tient un rôle important dans l'ensemble de son œuvre, nulle part mieux qu'ici ne peut-on soulever le voile sur la fantaisie poétique et absurde, extravagante et facétieuse, du jeune poète. Les traces les plus évidentes se retrouvent encore dans ses romans ultérieurs, ou dans les chroniques de *La Chandelle verte*, mais Jarry choisira finalement d'intituler la deuxième partie de *La Dragonne* « Le Possible », en précisant : « faire comprendre que tout le passage de la bataille était non pas un rêve, chose usée en littérature, mais la possibilité »[88]. Il poursuivra en revanche peu après « L'Opium » son exploration du poème en prose, dans la forme moderne qu'il voulait lui donner, avec les « Treize images » du *Faustroll*[89] : se défaisant alors de ses attaches avec le poème en prose symboliste, il choisira de confier – mais en apparence seulement, comme à son habitude – l'organisation des textes au hasard, laissant à la Machine-à-peindre l'initiative de leur composition. Non content de tenir une place à part dans le recueil des *Minutes de sable mémorial*, par son humour singulier et sa simplicité de style, « L'Opium » pose les bases d'une poétique dont les racines se développent à travers une bonne partie de son œuvre à venir.

88. OC III, p. 850. La remarque figure dans l'un des derniers plans manuscrits de *La Dragonne*.
89. Rappelons que la première publication de ces textes s'est faite dans le numéro de *La Plume* du 5 novembre 1900, mais qu'ils portent la date, bien antérieure, de novembre 1897.

LA RÉGULARITÉ DE LA CHÂSSE

Les Énervés de Jumièges au fil des *Minutes de sable mémorial*

Alain Chevrier

Et, lente, très lente
En sa pâmoison
La frêle prison
Va sur l'eau dolente.

Adoré Floupette, *Les Énervés de Jumièges.*

L'hypothèse exposée dans le titre de cet article, nous avions cru l'avoir trouvée, mais il s'agit vraisemblablement d'une cryptomnésie, car nous avions dû la voir évoquée dans une note de Jean-Luc Steinmetz pour l'édition des *Œuvres* de Jarry :

> Cette deuxième partie rapproche le veilleur funèbre de son amour « chaste et cher » dans un « nous » qui domine le texte. L'un et l'autre sont dans la châsse qui vogue sur le sol de granit comme une gondole. On pense aux *Énervés de Jumièges* de Luminais, ce tableau étrange qu'estimait Roger Caillois comme un bel exemple de fantastique involontaire[1].

Cette légende nous paraît éclairer maintes obscurités non seulement du second poème, mais du premier poème de *La régularité de la châsse*.

Après un rappel de la source sous ses aspects historique, littéraire et pictural, nous procéderons à une tentative d'élucidation de ces vers sous la forme de gloses interstrophiques puis juxtalinéaires, concernant respectivement les deux parties de ce poème,

1. Alfred Jarry, *Œuvres*, éd. Michel Décaudin *et al.,* Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 1252, n. 130.



Fig. 1.

ou plutôt ces deux poèmes réunis en un seul. À chaque fois, nous relèverons leurs traits métriques originaux.

Légende et iconographie

On peut partir de la légende telle qu'elle est résumée dans le *Magasin pittoresque* (1836) :

> Une ancienne tradition rapporte qu'au septième siècle, et sous la première race de nos rois, deux des fils de Clovis II, s'étant révoltés contre leur père, furent saisis et condamnés à la mort ; mais comme le roi et la reine Bathilde sa femme, hésitaient à faire périr sous leurs yeux leurs enfans, ils voulurent changer le genre du supplice ; alors, dit une vieille chronique, « la royne Bathilde, inspirée de l'esprit de Dieu, qui ne pouvoit laisser un tel excez impuni, aimant mieux que ses enfans fussent chastiez en leur corps que d'estre réservez aux supplices éternels, par une sévérité pitoyable, et pour satisfaire aucunement à la justice divine, les déclara inhabiles à succéder à la couronne. Et d'autant que la force et puissance corporelle qui leur avoit servi pour s'eslever contre leur père consiste aux nerfz, ordonna qu'ils seroient couppez aux bras, et ainsi renduz impotens, les fit mettre dans une petite nacelle ou bateau, avec vivres sur la rivière de Seine, sans gouvernail ou aviron, assistez seulement d'un serviteur pour leur administrer leurs nécessitez, remettant le tout à la providence de et miséricorde de Dieu, soubs la conduite duquel



Fig. 2.

ce bateau devalla tant sur la rivière de Seine qu'il parvint en Normandie, et s'arresta au rivage d'un monastère appelé des anciens *Jumièges*[2] ».

Là, ils sont sauvés et accueillis par Saint Philibert, le fondateur de l'abbaye sous la tutelle du roi Dagobert. Tous deux prennent l'habit de moine et mèneront une vie édifiante, et le tombeau où ils sont réunis survivra aux destructions ultérieures.

Cette légende fut développée par le prieur de l'abbaye Adrien Langlois (1615)[3], et critiquée par Mabillon. Ses variantes sont multiples, touchant notamment le supplice de l'énervation, par le fer ou par le feu, ou par l'eau bouillante, des membres supérieurs et / ou inférieurs (les tendons des jarrets et des genoux), ou concernant le bateau, qui est parfois un lit transformé en radeau.

Ce thème étrange, d'autant plus tragique qu'il est « retenu », a été repris par Michelet dans *Le Moyen-Âge* (1869) (II, II) et par Charles Nodier et le baron Taylor dans leurs *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*[4]. Il a été chanté en vers dans un miracle du XIV[e] siècle, par Ronsard dans sa *Franciade* (Chant IV) et par l'écrivain

2. « Abbaye de Jumièges. Les Énervés », *Le Magasin pittoresque*, 4[e] année, 1836, p. 121-122.
3. C.-A. Deshayes, *Histoire de l'abbaye royale de Jumiéges,* Rouen, F. Baudry, 1829, p. 11-16.
4. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, rééd. Éditions Culture et Civilisation., 1979, [t. 1, 1820], p. 39-40.



Fig. 3.

local Paul Vavasseur (*Les Énervés de Jumièges,* 1869). Ulrich Guttinger lui a consacré une étude (*Jumièges, Prose et vers et poésies diverses*, Rouen, Nicétas Périaux, 1839). Mais ce sont surtout les représentations plastiques qui ont dû être les plus prégnantes.

Le tableau d'Évariste-Vital Luminais, *Les Énervés de Jumièges,* exposé au Salon de 1880, a eu un grand succès entre 1880 et 1886, date à laquelle il a été acquis par le musée de Sidney (Art Gallery of New South Wales), et rebaptisé *The sons of Clovis II* (Fig. 1). Il est reproduit dans le catalogue sous la forme d'une gravure[5] (Fig. 2).

Le tableau du même peintre portant le même titre que l'on peut voir aujourd'hui au musée des beaux-arts de Rouen y est entré seulement en 1911. Acquis par l'État lors de la vente après décès de l'artiste en 1898, ce tableau d'atelier est une réplique autographe avec quelques variantes, essentiellement une bougie de cire jaune et des roses qui surmontent le reliquaire placé à la proue.

Ce musée possède deux études préliminaires. L'huile sur toile *Première pensée pour les énervés de Jumièges* représente un des frères, nu, subissant le supplice de l'énervation, appliquée à son bras droit. Et une huile sur carton, *Étude pour le tableau exposé au salon de 1880,* figure les deux frères dans leur bateau avec un « pleurant » à la proue[6].

Antérieur de quatorze ans, un tableau de Gabriel Martin intitulé *Les Énervés arrivant à Jumièges* montre les deux frères, dans une pose très romantique, accompagnés de leur serviteur, accueillis par les moines. Il décorait l'Hôtel des sociétés savantes de Rouen.

Le tombeau dit des Énervés, situé dans le chœur de l'Église Saint-Pierre à Jumièges, datait en fait de la seconde moitié du XIII[e] siècle, comme le montrera l'archéologue et dessinateur Hyacinthe Langlois dans son *Essai sur les Énervés de Jumièges* (1838)[7]. Il en reproduit le dessin en page de garde de son livre (Fig. 3).

5. F.-G. Dumas (dir.), *Catalogue illustré du salon 1880*, Motteroz / L. Baschet, 1880 (*Les enervés de Jumièges*, 2390). (Reprod. p. 34.)

6. Dominique Busillet, *Les Énervés de Jumièges*, Cahiers des temps, Cabourg, 2007, p. 70-71.

7. *Essai sur les énervés de Jumièges et sur quelques décorations singulières des églises de cette abbaye, suivi du*

Charles-Antoine Deshayes (1880) reprend ce dessin à la fin d'une note supplémentaire à son histoire de l'abbaye[8]. Ces gisants abîmés représentent en réalité un homme et sa femme[9].

La régularité du premier poème

Le premier poème est paru, sans titre, dans *L'Écho de Paris* (dimanche 19 mars 1893, n° 60), dirigé par Marcel Schwob, et valut à Jarry de remporter le prix de poésie du mois.

Il peut être lu comme mettant en scène deux gisants dans une église, dont l'un est le narrateur :

> Châsse claire où s'endort mon amour chaste et cher,
> Je m'abrite en ton ombre infinie et charmante,
> Sur le sol des tombeaux où la terre est la chair…
> Mais sur ton corps frileux tu ramènes ta mante[10].

Les deux frères de la légende rappellent l'*adelphe* (« frère » en grec), dans la conception homoérotique de Jarry. Léon-Paul Fargue prétendit avoir collaboré à ce poème[11] : nous retiendrons qu'il a pu en être l'objet.

L'ombre contrastant avec la clarté de la châsse, la couleur de la pierre, est immense, infinie, et *charmante*, peut-être aussi en rapport avec le sens magique du mot *charme*. Cette châsse est placée sur le sol de l'église où des cadavres sont enterrés en si grand nombre que la terre se confond avec leur chair. Le caractère frileux se rapporte au froid de la mort, et à l'état de débilité du corps des énervés. La mante ou mantel n'est pas le long voile de deuil qui a ce nom, mais le nom ancien du manteau.

> Rêve ! rêve et repose ! Écoute, bruit berceur,
> Voler vers le ciel vain les voix vagues des vierges,
> Elles n'ont point filé le linceul de leur sœur…,
> Croissez, ô doigts de cire et blêmissants des cierges,

Miracle de sainte Bautheuch... par E.-Hyacinthe Langlois, Rouen, Édouard Frère, 1838.

8. C.-A. Deshayes, *Histoire de l'abbaye royale de Jumiéges, op. cit.*, fig. p. 265.

9. Dominique Busillet, *Les Énervés de Jumièges, op. cit.,* p. 51.

10. Alfred Jarry, *Œuvres complètes,* éd. Michel Arrivé, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. 1, p. 199.

11. Louise Rypko Schub, *Léon-Paul Fargue,* Librairie Droz, Genève, 1973, p. 33-34.

Le premier vers comporte deux allitérations en [r] et en [b]. Le second vers est presque entièrement allitéré en [v].

Le personnage endormi rêve. Il écoute, comme un « bruit berceur », les chants des vierges, désignant les religieuses, les sœurs.

Les doigts sont comparés aux cierges, plutôt que l'inverse. La construction où le nom (*doigts*) est suivi d'un complément de nom (de *cire*) puis d'une conjonction de coordination (*et*) et d'un adjectif épithète (*blêmissants*) est peu commune. La description de la main se poursuit grâce à un enjambement interstrophique :

> Main maigrie et maudite où menace la mort !
> O Temps ! n'épanche plus l'urne des campanules
> En gouttes lourdes… Hors de la flamme qui mord
> Naît une noyée en des nuits noires, nulles ;

La main est maudite car il a attenté à son père. Elle est amaigrie par le supplice, et la mort est proche. La construction absolue du verbe *menacer* accroît son sens.

La campanule, *campanula*, qui veut dire « petite cloche » en latin, est associée au temps qui s'écoule goutte à goutte, comme dans une clepsydre, et le bruit visualisé des cloches, autre marqueur du temps qui passe.

La flamme qui mord peut être un rappel de celle du feu qui brûle les tendons, mais ce peut être aussi l'image des cierges.

L'image de la noyée et de la nuit noire peut être une vision et évoque la dérive sur l'eau d'un corps mort.

Le premier et le derniers vers sont allitérés en [m], l'autre en [n].

> Puis les piliers polis poussent comme des pins,
> Et les torchères sont des poings de parricides.
> Et la flamme peureuse oscille aux vitraux peints
> Qui lancent à la nuit leurs lames translucides…

La comparaison des piliers et des pins rappelle une page fameuse de Chateaubriand sur les églises gothiques dans *Le Génie du Christianisme* (I, VIII).

Les parricides avaient leur poing coupé, d'où l'image pour les torchères, mais c'est aussi un rappel de la tentative de parricide des deux fils.

Sous les flammes qui oscillent, les vitraux projettent moins leurs formes ou leurs bords en lames de couteau, que des *lames* au sens des « vagues ».

Le premier et le dernier vers sont allitérés, l'un en [p], l'autre en [l].

L'orgue soupire et gronde en sa trompe d'airain
Des sons sinistres et sourds, des voix comme celles
Des morts roulés sans trêve au courant souterrain…
Des sylphes font chanter les clairs violoncelles.

Le bronze n'était pas utilisé dans la confection des tuyaux d'orgue, mais l'étain et le bois : le mot est choisi pour sa consonance et ses connotations. La présence de violoncelle est un anachronisme : serait-ce un rebec ?

Le courant souterrain peut être le fleuve des enfers. Les sylphes, esprits des bois, persistaient dans les croyances médiévales.

Les trois premiers vers en voyelles sourdes et en *r* imitent le bruit de l'orgue et le dernier vers sonne plus « clair ».

C'est le bal de l'abîme où l'amour est sans fin ;
Et la danse vous noie en sa houleuse alcôve.
La bouche de la tombe encore ouverte a faim ;
Mais ma main mince mord la mer de moire mauve…

La nef danse sur l'abîme des flots, houleuse alcôve (celle faite du ciel et des flots) plutôt que sur le sol de l'église. Le passager risque la noyade. La tombe ouverte est une bouche qui a faim du corps qu'elle veut recevoir. La main est amaigrie à cause du supplice et touche l'eau du fleuve, comparée à celle de la mer, ou sujette au mascaret.

Le premier vers est un tétramètre classique qui mime le rythme à trois temps de la valse. Le dernier vers est allitéré en [m].

Puis l'engourdissement délicieux des soirs
Vient poser sur mon cou son bras fort ; et m'effleurent
Les lents vols sur les murs lourds des longs voiles noirs…
Seules les lampes d'or ouvrent leurs yeux qui pleurent.

L'engourdissement par le froid du soir est personnifié. Il correspond aux effets de l'énervation et à l'approche de la mort.

Les voiles (au masculin) sont les tentures du deuil sur les murs de l'église, plutôt que des voiles (au féminin) du navire. La formule abstraite avec antéposition de l'adjectif « les lents vols » rappelle le Maître Mallarmé et *le noir vol, la chevelure vol d'une flamme, les vols qui n'ont pas fui, ce blanc vol fermé*, etc.

Les lampes partagent le deuil en pleurant des pleurs de cire. Auprès des deux gisants, elles font office de « pleurant ».

Le troisième vers est allitéré en [l].

Aspects métriques

La régularité désigne la conformité aux règles, par exemple dans une figure, l'égalité de tous ses côtés et de tous ses angles. Elle se dit de l'état monastique, fondé sur la règle, par opposition à la sécularité.

La régularité peut s'entendre au sens métrique. Les quatrains aux rimes croisées sont en alexandrins césurés à l'hémistiche, à l'exception de deux vers. Les rimes sont riches.

Les rappels sonores, à commencer par « Châsse claire / chaste et cher », les assonances (*gouttes lourdes*), les allitérations (*rêve et repose*, *bruit berceur*), et l'harmonie imitative classique, sont en accord avec le parti-pris musical des symbolistes. À la suite de Gustave Kahn, et dès *Les Gammes* (1887), le poète d'origine américaine Stuart Merrill était allé très loin dans une pièce comme son fameux *Nocturne*, où un rossignol « module en mal d'amour sa molle mélodie ». Mais Jarry va plus loin encore avec ces tours de force qui relèvent plus de jeux verbaux. Un vers allitéré d'un bout à l'autre est présent dans presque chaque strophe, et l'une d'elles en contient deux. Le procédé avait été esquissé dans *Pluie de guerre* (« Des cors cornus courbés contre la chute crue ») et dans la *Pastorale* reprise dans *Les Jours et les Nuits* (« Le tonnerre tombant tintamarre ses tôles[12] ».

L'emploi systématique de ce procédé nous paraît se référer lui aussi à une forme médiévale : les « vers lettrisés » ou « tautogrammes » de la poésie latine tardive, comme l'éloge des chauves d'Hucbald, mort en 930, dédié à l'empereur Charles le Chauve (*Carolus calvus*) : « *Carmina clarisonæ calvis cantate Camœnæ*[13] ». Remy de Gourmont le cite dans *Le Latin mystique* (Mercure de France, 1892), avec Ekkehard le Palatin, mort en 990, « qui s'amusa à rédiger à la louange des saints d'énigmatiques séquences dont tous les mots sans exception commencent par la même lettre : à Saint Pierre est dévolue la lettre P »[14].

Des plus conjectural serait d'y voir une surcontrainte sur un nom caché : les initiales des vers lettrisés étant successivement *v, m, n, p, l, m, l*, on peut y retrouver le squelette consonantique du prénom de son adelphe, Léon-Paul Fargue : *l..n p.vl.*, plus la lettre *m*…

Enfin, sur le plan de la ponctuation, on note la surabondance des points de suspension : un par strophe, et six fois sur sept en fin de vers. Leur rôle est de suggestion…

12. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, p. 255 et 757.
13. [Gabriel Peignot], *Amusemens philologiques ou variétés en tous genres. Seconde édition. Par G. P. Philomneste…* À Dijon, chez Victor Lagier, 1824, p. 95.
14. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Éditions du Rocher, 1990 [1892], p. 147.

Les singularités du second poème

Nous ferons ici un commentaire strophe à strophe, pour ne pas dire vers à vers, voire « pied à pied », car ces strophes sont très brèves.

> Pris / dans l'eau calme de granit gris, / nous voguons sur la lagune dolente. / Notre gondole et ses feux d'or / dort / lente.

Après le « je » du premier poème, le « nous » désigne les deux passagers. Ils sont « pris » dans l'eau qui est comparée à du granit gris pour la couleur, non la consistance. Il ne nous semble pas qu'il s'agisse du granit du sol de l'église, où voguerait la châsse. Sur le tableau, et ses reproductions en noir et blanc de l'époque, le gris est la couleur de l'eau, qui reflète celle du ciel.

Lagune et *gondole* ont des connotations vénitiennes, mais *gondole* signifie « petite embarcation » chez Rabelais, même si le mot existe chez Joachim du Bellay pour désigner les barques de Venise.

L'eau est calme d'où l'embarcation « dort », « lente », car elle dérive lentement, non activée par des rames ou des voiles ou le halage. Elle aussi est « é-nervée » au sens ancien. L'association *Dolente / dort lente* résume le poème. Cet adjectif typique du jargon symboliste rappelle le verbe médiéval *doloir*, « se plaindre, souffrir ».

> Dais / d'un ciel finlandais / où vont se perdant loin les mornes berges, / n'obscurcis plus, blêmes fanaux, / nos / cierges.

Ils sont entre le ciel et l'eau. Le ciel finlandais nous porte à l'extrémité septentrionale de l'Europe : là encore, il s'agit d'une métaphore, comme le ciel gris de ce pays nordique, « normand ». Selon l'étymologie, la Finlande est terre des *finni*, le terme par lequel Tacite désignait les Scandinaves, mais c'est aussi la terre des confins, selon une étymologie fantaisiste, un « finistère ».

Le verbe *aller* suivi du gérondif est également un médiévisme.

Le dais (*discus*) du ciel est une métaphore religieuse très courante. Les berges mornes du fleuve, la Seine, se perdent dans ce finistère, comme à l'horizon du tableau.

Les cierges, ces fanaux (du grec *phanos,* « brillant »), correspondent aux « feux d'or ». Il ne peut s'agir d'une référence à la bougie posée sur le reliquaire du second tableau de Luminais. Les cierges étaient déjà « blêmissants » dans le premier poème. La comparaison s'explique par une image de *La Ballade du vieux Marin* (III) : « Le fanal / Du pilote montrait la pâleur de sa face. »

> Nef / dont l'avant tombe à pic et bref, / abats tes mâts, tes voiles, noires trames ; / glisse sur les flots marcescents / sans / rames.

La nef n'est pas une métaphore de l'église, mais a son sens étymologique de navire (*navis*). Son avant à pic correspond au tableau de Luminais, et sa brièveté aussi, ce qui confirme qu'il ne s'agit pas d'une gondole vénitienne, où la proue est élevée.

Elle n'a pas non plus les mâts et les voiles qu'il faut *abattre*, un terme maritime aux connotations mortifères ou mélancoliques. Sans voilure, le bateau dérive au fil du fleuve. Ces voiles sont des « trames » au sens latin (*trama* : tissu), noires, couleur de deuil pour ce vaisseau funèbre. Sur le tableau de Luminais les voiles sont effectivement noires, et elles s'entassent en un paquet couvrant les mâts. Elles servent de support aux coussins où sont adossés les deux condamnés. Les rames ont été enlevées.

Les flots sont *marcescents* (de *marcescere* : se flétrir, se faner ; s'affaiblir, languir, s'engourdir), en accord avec l'état des passagers. Jarry a employé le mot dans son poème *au thème funéraire contemporain, « Immobile chorégraphe… »,* à propos des morts « Dont les corps de marcescence / Se tordent sous le feu clair[15] ! ».

Le second vers est saturé d'assonances en [a], classiquement graves, sinon comme une réminiscence du « A noir » de Rimbaud.

> Puis / dans l'air froid comme un fond de puits / l'orgue nous berçant ouate sa fanfare. / Le vitrail nous montre, écusson, / son / phare.

Après une image aquatique et nocturne, l'orgue qui apparaît soudainement peut être celui de l'abbatiale de Jumièges, dont le son précèderait l'image. *Ouate* relève toujours du registre mineur et de la sourdine. L'ogive a effectivement la forme d'un écusson renversé. Le vitrail étant lumineux peut faire office de phare, à la fois lumière et guide.

> Clair, / un vol d'esprits flotte dans l'air : / corps aériens transparents, blancs linges, / inquiétants regards dardés / des / sphinges.

On retrouve le *vol* de Mallarmé, mais aussi les rimes et l'image d'un rêve au début de *L'Après-midi d'un faune* : « Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus. »

Ces images ne sont pas figurées sur le tableau de Luminais. Les esprits volants peuvent correspondre au songe des deux hommes, où ils entrevoient l'au-delà qui leur est promis : les anges, vêtus de linges blancs, — et « ange » est sous-entendu dans cette association de mots —, plutôt que les esprits de l'air nordiques, que sont les elfes, et les sphinges venant de la mythologie grecque. Ils rappellent la vision des esprits célestes

15. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 1, p. 250.

dans *La Ballade du vieux Marin* (V). Des anges sont présents à côté des têtes des gisants dans le tombeau des Énervés.

> Et / le criblant d'un jeu de palet, / fins disques, brillez au toit gris des limbes / mornes et des souvenirs feus, / bleus / nimbes…

S'agit-il encore des anges et de leurs auréoles, comparées aux disques d'un jeu de palet ? Ils se tiennent en hauteur, non pas au paradis, mais sur le toit des limbes de ma mémoire : *morne* et *gris* en sont des qualificatifs qui conviennent à cet entre-deux.

> La / gondole spectre que hala / la mort sous les ponts de pierre en ogive, / illuminant son bord brodé / dé- / rive.

L'apposition du comparant au comparé, à la Hugo, dans la *gondole spectre*, rappelle l'expression « vaisseau fantôme », et surtout le *vaisseau squelette* et la *barque spectre* de *La Ballade du vieux Marin* (III) : « La barque spectre s'éloigna sur l'onde ». Ils vont vers la mort, qui semble haler ce navire.

Le parachème *hala / la* donne un écho supplémentaire au premier vers monosyllabique.

La voûte de pont en croisée d'ogives est un parachronisme. Le bord brodé peut correspondre à un détail du tableau de Luminais : celui de la couverture qui trempe dans l'eau à bâbord, et qui est illuminé.

Le mot-clé *dérive* est l'objet d'une coupure pour obtenir une rime et deux mots monosyllabiques. Métalinguistiquement, la deuxième partie du mot se sépare de la première partie et « dérive ». *Dé* est d'ailleurs précédé par d'autres rimes monosyllabiques homophones : *dais* et *des*.

> Mis / tout droits dans le fond, endormis, / nous levons nos yeux morts aux architraves, / d'où les cloches nous versent leurs / pleurs / graves.

Les passagers ont été placés tout droits, couchés sur le fond du bateau, car ils ne peuvent se mouvoir d'eux-mêmes. Ils sont endormis (énervés, amollis), mais lèvent encore leurs yeux morts (endormis) sur le paysage. Les architraves (linteau, partie inférieure d'un entablement) sont une autre pièce de l'architecture de l'abbaye. Les cloches de celle-ci versent leurs pleurs (son et images), qui sont « graves » à la fois au sens de l'acoustique et de la tristesse (*gravis*, grave). Le son des cloches s'ajoute à celui de l'orgue. L'image des cloches « versant » les sons est la même que celle des campanules dans le premier poème.

Intertextualité

Sur ce thème, l'intertexte poétique le plus récent et le plus visible était le poème *Les Énervés de Jumièges* qui ouvre *Les Déliquescences d'Adoré Floupette* (1885), réédité en 1895, une parodie antidécadente (et antipédérastique) de Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, laquelle fut reçue comme un exemple typique de la poésie dont les auteurs se moquaient. Le poème de Jarry présente certains éléments de convergence (que nous avons mis en italique) avec ce poème au rythme et à l'inspiration verlainienne, et au vocabulaire archaïsant :

> L'Horizon s'emplit / De lueurs flambantes, / Aux lignes tombantes / *Comme un Ciel de Lit*. // L'Horizon s'envole, / Rose, Orange et Vert, / Comme un cœur ouvert / Qu'un relent désole. // Autour du bateau / Un remous clapote ; / La brise tapote / Son petit manteau, // Et, lente, très lente / En sa pâmoison / La frêle prison / Va sur *l'eau dolente* // O Doux énervés, / Que je vous envie / Le soupçon de vie / Que vous conservez ! // Pas de clameur vaine, / Pas un mouvement ! / Un susurrement / Qui bruit à peine ! // Vous avez le flou / Des choses fanées, / Âmes très vannées, / Allant Dieu sait où ! // Comme sur la grève, / Le vent des remords, / Passe, en *vos yeux morts,* / Une fleur de rêve ! // Et, toujours hanté / D'un ancien Corrège, / Je dis : Quand aurais-je / Votre Exquisité[16] ?

Comme ces deux auteurs, Jarry pouvait avoir eu connaissance des reproductions du tableau exposé au salon de 1880, et de celles du tombeau des énervés parues la même année. *Le Magasin pittoresque* était une de ses lectures d'enfance, et il pouvait avoir lu des ouvrages et articles sur la légende.

Intermétricité

Dans le second poème de *La Régularité de la châsse*, les strophes sont régulières, mais hétérométriques. Il s'agit de sixains 1.8.10.8.1.1. en *aabccb*.

Les vers ont des nombres de syllabes très variés, mais ils sont ordonnés dans une forme croissante et décroissante, de façon quasi symétrique : [(1.8.10.8.1) + 1]. Le décasyllabe central est un taratantara, vers symétrique en 5-5. Le recours à trois vers monosyllabiques, dont un initial, est peu commun[17].

Les monosyllabes qui sont normalement non accentués portent un accent métrique dès lors qu'ils constituent un vers, ce qui donne un caractère haché à la déclamation. L'écart entre les vers longs, de huit et dix syllabes, et les vers courts, d'une seule syllabe, est très grand, et suscite un effet de balancement.

16. *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora*, Byzance, chez Lion Vanné, éditeur, 1885, p. 53-55.
17. Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho. Histoire de la contrainte monosyllabique,* Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 2002, p. 376-377.

L'absence de capitale en début de vers, hors les majuscules commandées par la grammaire, est aussi unique dans le recueil. Est-ce pour accentuer le caractère « coulé » de ces vers ? Ce trait « primitif » s'observe dans les *Trois poèmes pour Paul Gauguin*. Le premier, en outre, présente la même typographie centrée, qu'on rencontre chez Saint-Pol-Roux.

L'hétérométrie rappelle celle de sa première œuvre, la traduction d'une autre pérégrination sur l'eau, et maudite, *La Ballade du vieux Marin, en sept parties, d'après Samuel Taylor Coleridge* (1893). Il a employé là une forme originale, qui rappelle moins le vers libre récent — et notamment celui de Verhaeren, compté et rimé — que les « vers de mirliton » des amphigouris du XVIII[e] siècle ou des vaudevilles de Scribe : les passages à la ligne surviennent au gré des rimes, mêlées, et les vers vont d'une à quatorze syllabes. Ils ont leur place dans la typologie des relations entre prose et vers chez Jarry[18]. Pour son vers monosyllabique, citons ce passage, où apparaissent des « esprits angéliques » :

> De l'eau
> Sortent des figures sans nombre.
> À travers leur ombre
> Le halo
> Bouge
> D'une claire et tremblante teinte rouge[19].

À plusieurs reprises, le jeune Jarry s'était aussi essayé à reprendre le modèle des *Djinns* de Victor Hugo, dont les strophes sont en vers de longueur croissante puis décroissante.

L'emploi du vers monosyllabique et de la rime en écho évoque les poèmes pseudo-médiévaux de Victor Hugo dans ses *Odes et ballades*, dont *La Chasse du Burgrave* (sans accent circonflexe).

> Daigne protéger notre chasse,
> Châsse
> De monseigneur saint-Godefroi,
> Roi !

18. Alain Chevrier, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 119-120, « 1907 Centenaire Alfred Jarry 2007 », SAAJ (Paris) & Du Lérot éditeur (Tusson), 2008, p. 63-74.

19. Alfred Jarry, *Œuvres complètes,* éd. Henri Bordillon *et al.,* NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. 2, p. 21.

Victor Hugo imitait vraisemblablement les vers en écho d'une chanson (apocryphe) de Jaufré Rudel (ce que nous avions omis d'indiquer dans notre histoire de la contrainte monosyllabique plus haut citée) :

Qui no sap esser chantaire
Laire,
Quant aug viergiers sonar
Clar[20] […]

Quant à la forme croissante puis décroissante de la strophe, Jarry a pu en reprendre un modèle appartenant à la poésie burlesque du XVIII[e] siècle. Charles-André Panard, qui a d'ailleurs écrit des chansons comportant des vers monosyllabiques, a laissé un poème figuré célèbre (une chanson en forme de verre à boire), mais il a aussi composé une chanson, *Les Lozanges*, dont voici le premier couplet :

Tes
Attraits,
Pour jamais,
Belle Elmire,
M'ont su réduire
Sous ton doux empire :
Content quand je te voi,
Mon ardeur pour toi
Est extrême.
De même
Aime
Moi[21].

Le premier vers est un clitique, métriquement accentué, comme ceux du poème de Jarry.

On rappellera que celui-ci, pour illustrer la *Ballade du vieux Marin,* avait fait un dessin, *Life in death*, où la quille est représentée par le trait de l'arbalète et forme un losange avec le triangle délimité par le mât[22]. Mais dans ce poème le navire est lui-même « énervé » : il est sans mât et à fond plat…

En matière de rimes coupées, Jarry a pu suivre l'exemple des auteurs d'amphigouris de cette époque, qui en ont commis dans un but comique, dans des chansons sur des airs définis. Ainsi dans le troisième des amphigouris de Jean-Joseph Vadé :

20. *Les Chansons de Jaudré Rudel*, éd. Alfred Jeanroy, Librairie Honoré Champion, 1974, p. 18.
21. *Cf.* Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho, op. cit.,* p. 254-255.
22. Alfred Jarry, *Œuvres complètes, op. cit.,* t. 2, p. 2.

…Critiquant
Et piquant
Agrippine,
Pour avoir fait lire à Prau
Les ouvrages de Pro-
Serpine[23].

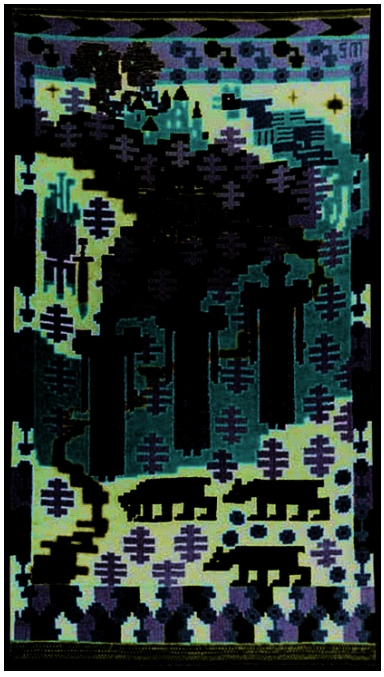
Mais Jarry adapte les rimes coupées à un contexte tragique, — nous n'osons dire à l'image des membres aux tendons sectionnés. De telles rimes, osées, se rencontrent également dans les pièces poétiques écrites exclusivement en vers monosyllabiques du XIX^e^ siècle.

Les Minutes de sable mémorial est un recueil baroque, maniériste, décadentissime, où le jeune poète mêle le sublime et le burlesque. Dans ces deux poèmes à l'atmosphère médiévale, réunis en une sorte de diptyque asymétrique, — où la mort précède la vie, cette dernière pouvant être le souvenir du gisant — Jarry expose en images complexes son imaginaire religieux et sa vision traditionnelle de l'histoire, et travestit ses conceptions sexuelles particulières. Sa virtuosité métrique s'exprime dans les vers allitérés du premier poème, et dans les « bords brodés » de rimes du second. La châsse qu'il a ouvrée, à la fois massive et dentelée, régulière et singulière, est une des plus belles pièces du chef-d'œuvre qu'il a présenté à ses compagnons écrivains, qui furent ses premiers — et ses très rares — lecteurs.

23. *Œuvres* de Vadé, éd. Julien Lemer, Garnier frères, 1875, p. 171-172.



Gerhard Munthe, *Mørkredd (La Peur des ténèbres),* 1892-93. Aquarelle, 554 x 814 mm. Galerie Nationale d'Oslo. (Aquarelle ayant inspiré le poème « La Peur ». Nous empruntons ces détails, ainsi que la reproduction de cette aquarelle – comme ce sera le cas concernant les deux autres aquarelles de Munthe ayant inspiré les deux suivants poèmes de Jarry qui achèvent de composer « Tapisseries » –, à l'ouvrage de Jill Fell, *Alfred Jarry, an imagination in revolt*, entre les pages 64 et 65).



Gerhard Munthe, *Brennende borg og de hvitkledte prinsesser (Château en feu et princesses de blanc-vêtues)*, 1894, 208 x 112 cm.

TAPISSERIES

« Tapisseries »

Matthieu Gosztola

« La Peur »

Ces trois poèmes ont reçu très peu d'attention de la part des exégètes, comme le rappelle Jill Fell, cherchant alors à y remédier[1]. Ainsi, l'on se reportera principalement, pour davantage d'éclaircissements, à son livre intitulé *Alfred Jarry, an Imagination in Revolt*[2], à la thèse de Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial : *A Critical Edition*[3], et aux annotations dont Paul Edwards a gratifié le premier volume de son édition anglaise de l'œuvre de Jarry[4].

Alfred Jarry s'inspire d'une série d'onze aquarelles du peintre norvégien Gerhard Munthe qu'il put voir à loisir au Salon du Champ-de-Mars, puisqu'elles y furent exposées dès le 10 mai 1893[5]. Découvre-t-il seul les aquarelles de Munthe comme le proclame Beate Ochsner[6] ou bien leur intérêt lui est-il soufflé par Léon-Paul Fargue qu'il rencontre en 1892 ou par quelque présence tutélaire ? Nul ne le sait.

---

1. Jill Fell, *Alfred Jarry, an Imagination in Revolt,* U.S.A., Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 106.
2. Au chapitre « Gerhard Munthe, the *Tapisseries,* and Nonsense Poetry », p. 106-112.
3. PhD thesis, Ann Arbor, Mich., University Microfilms, 1976, p. 515-522.
4. Alfred Jarry, *Collected Works of Alfred Jarry, Vol. 1, Adventures in 'Pataphysics*, edited and annotated by Alastair Brotchie and Paul Edwards, translated by Paul Edwards and Antony Melville, London, Atlas Press, 2001, p. 281-285.
5. Voir le *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessins, Gravure, Architecture et Objets d'Art exposés au Champ de Mars le 10 mai 1893* (Evreu, Hérissey, 1893).
6. In *Jarry : le monstre 1900*, Shaker, 2002, p. 74.

Jarry est alors féru d'expositions (qu'il voit, peut-on penser, en grand nombre) et aspire en cette période très vraisemblablement à devenir également, de façon régulière, critique d'art au sein de la revue du *Mercure* (afin ainsi de *continuer* d'une certaine manière, sinon la voix d'Aurier, du moins dans la voie de celui-ci, sous l'égide amicale de Remy de Gourmont).

La série d'aquarelles de Munthe s'intitule *Contes de fées*[7] et donne à ressentir librement l'histoire du folklore nordique, avec un intérêt particulier pour l'horreur sur lequel il se construit – Jarry retient du reste particulièrement cette horreur, par le choix des aquarelles, répondant encore une fois à son attrait pour les *Chants de Maldoror,* ainsi qu'il le professe dans « Filiger », au moyen d'une évocation qui n'est pas sans rappeler l'œuvre à partir de laquelle il écrit « Au repaire des Géants » : « Mais que l'amour du pur et du pieux ne rejette point comme un haillon cette autre pureté, le mal, à la vie matérielle. Maldoror incarne un Dieu beau aussi sous le cuir sonore carton du rhinocéros. Et peut-être plus saint… Les démons qui font pénitence entre les longues côtes, semblables à des nasses, des bêtes, grimpent au ciel de leurs quatre griffes, seule marche aux chemins abrupts…[8] »

Il pourrait sembler qu'en écrivant sur la peinture il s'agit pour Jarry de *tenter* (il ne saurait être question d'autre chose) de donner vie à l'altérité du signe graphique ayant valeur de langage (puisqu'il s'agit de signifier : on est bien là dans l'ordre de la peinture figurative) sans que ce langage soit commuable en signe linguistique, la picturalité apparaissant même, paradoxalement, comme ce qui fait sens à mesure de l'impossibilité où elle se tient de voir son sens commué en signe linguistique : en somme la picturalité ne fait-elle sens qu'à mesure où elle continue de faire sens comme et uniquement comme picturalité. Aussi cette dernière a-t-elle, de fait, une valeur d'altérité fondamentale ne pouvant être transmuée en *même*, y compris dans l'embrassement tout à la fois par la pensée et le poème de sa destinée singulière d'*imago* presque sacrale, d'où la manière dont Jarry reliera très souvent image et religieux, au sein de *L'Ymagier* notamment, sacrale dans sa faculté à résister justement – au point où son existence même se confond toute entière avec la résistance qu'elle déploie – à la façon dont la pensée catégorielle transforme d'ordinaire la radicalité de l'inconnu en souvenir du connu certes mais également à la façon dont le poème peut vouloir signifier son étrangeté en la gardant sauve de toute entreprise classificatrice de la pensée, en la donnant uniquement à *briller* dans le cours de la phrase, lui permettant *simplement* cet apparaître qui défie toute pensée – qui tente l'ascèse du schème –, en se servant pour cela de l'obscurité que permet le signe linguistique.

7. Jill Fell, *op. cit.*
8. OC I, p. 1027.

L'idée de l'insolubilité du signe graphique en signe linguistique est fondamentale pour Jarry : « si je pouvais bien expliquer point par point pourquoi cela est très beau, ce ne serait plus de la peinture, mais de la littérature (rien de la distinction des genres), et cela ne serait plus beau du tout[9] ». C'est d'elle en toute logique que naît cette autre idée (radicalisant la première) comme quoi il n'est jamais possible de « parler » (même « parler ») des œuvres picturales que l'on aime, et ainsi la critique d'art se tient-elle constamment dans cette impossibilité, demeurant pour Jarry le fruit constant d'une tension irrésolue entre poème en prose et tentation du palmarès : « Et plutôt que toute dissertation sur Filiger remirons-nous en l'ivoire des faces et des corps de sa Sainte-Famille, reproduite au *Cœur,* et dont je n'ai point parlé, car c'eût été très inutile.[10] » « De celui-là qui l'aime doit mieux n'en point parler, et dire : Allez-y voir.[11] »

S'il s'agit invariablement d'aller se confronter aux œuvres, c'est bien parce qu'aucune évocation (qu'elle cherche à donner corps à une description phénoménologique ou à une obscurité sémantique propre à la poésie qui aurait pour valeur de faire voir, sinon l'œuvre picturale, du moins son halo de présence, ce qu'elle suscite chez le spectateur, l'ambiance singulière qui émane d'elle pourrait-on dire – ce que Jarry s'attachera à faire aussi dans les « Minutes ») n'est en mesure de pouvoir halluciner une présence qui leur soit un tant soit peu approchante. Aussi Jarry est-il condamné bien souvent au « catalogue » dans ses « Minutes d'art », afin d'alerter uniquement les lecteurs quant aux œuvres qui méritent une confrontation avec elles, qu'aucun langage jamais ne pourra supplanter ou même remplacer. C'est pourquoi, en outre, dans *Faustroll* ne sera-t-il pas question de décrire les œuvres picturales qui sont en possession de Faustroll, autrement que par le regard procédurier de l'huissier, c'est-à-dire justement suivant cette sécheresse propre aux catalogues et qui est seule à même de pouvoir dire paradoxalement quelque chose de l'œuvre en n'en disant rien, et en ne faisant qu'indiquer aux lecteurs toutes les informations nécessaires pour que celui-ci puisse faire advenir un voyage à son regard qui le mettra en face des œuvres, et par conséquent de son émotion (avec une mention fautive – en ce qui concerne Beardsley –, pour fuir tout systématisme mais surtout afin que ce voyage du regard ne s'arrête jamais, c'est-à-dire qu'il ne trouve jamais *où* s'arrêter et soit toujours reconduit, poussé à sa reconduction perpétuelle par la quête de l'introuvable : ce portrait n'existe en effet pas) : « Plus trois gravures pendues à la muraille, une affiche de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril,* une de Bonnard, *La Revue blanche*; un portrait du sieur Faustroll, par Aubrey Beardsley, et une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *saint Cado,* de l'imprimerie Oberthür de Rennes.[12] »

9. *Id.*, p. 1028.
10. *Id.*, « Filiger », p. 1028.
11. *Id.*, p. 1022.
12. *Id.,* p. 661.

L'on peut penser que c'est véritablement de cette radicale altérité (donc étrangeté) que nait la fascination éprouvée par Jarry (et également par les personnes qui lui sont proches à cette époque : Gourmont, Paul Fort…) pour les images (d'Épinal notamment), fascination très forte qui poussera, en toute logique, Jarry à être lui-même producteur d'images, autrement dit à graver.

Ainsi peut-on aller jusqu'à considérer dans le cas des poèmes qu'il consacre à Munthe (ou du reste à Gauguin) que Jarry va, sans nier la réalité de l'altérité du signe graphique, jusqu'à, dans un premier temps du moins, simplement se servir de cette dernière comme d'un procédé permettant en quelque sorte que certains des aspects les plus singuliers de son idiosyncrasie affleurent. Jarry, en choisissant Munthe, affirme davantage, aux yeux du lecteur, son goût pour Munthe que la présence de ce peintre dans le tissu du poème.

Écrire sur la peinture a également valeur d'effectivité : en s'affirmant attentif à un artiste peu connu comme Munthe, Jarry, jusque dans ses textes de création, affirme ainsi la valeur d'un goût, en l'occurrence le sien, cette valeur se confondant avec la façon dont une écoute – la sienne, celle d'un regard – peut se moduler face au singulier, au véritablement *invu*, un goût pour le moins novateur mais également se construisant très fortement dans une identité de groupe. Le groupe en l'occurrence correspondant à l'*unité* (alors relativement définie) du *Mercure de France*, puisque le goût de Jarry apparaît très fortement comme se plaçant dans la lignée de celui d'Aurier. Celui-ci faisait porter avec force et sous la protection extrêmement amicale et voulue gémellaire de Remy de Gourmont, l'âme de la revue, une voix contestatrice (par rapport aux canons dominants) au sein du *Mercure de France,* défendant les peintres nouveaux avec force et dans l'engouement que permettait une prose singulièrement caractérisée du fait de la poésie de laquelle elle ne se défaisait jamais totalement en restant toujours néanmoins caractérisable comme modalité d'un discours critique. Remy de Gourmont est devenu le mentor de Jarry au point d'avoir voulu sans doute comme ont pu le souligner plusieurs critiques faire de lui le nouvel Aurier dès après la mort de ce dernier (celle-ci survenant en octobre 1892), union voulue de nouveau gémellaire et prenant très rapidement la forme de la création commune de la revue d'estampes nouvelles et anciennes *L'Ymagier*.

En enracinant sa poésie dans l'univers pictural, Jarry signifie des liens étroits, des cousinages, des affinités, à un moment où il est particulièrement féru de critique picturale. Il affirme de plus l'unité de son œuvre, sa critique picturale (ses « Minutes d'art » ou son texte sur Filiger) et ses textes de création ne pouvant pas être séparés. Du reste cette unité est-elle l'unité d'un intérêt très fortement contextualisé. Cette unité est d'abord chronologique (en effet, l'article sur Filiger paraît en septembre 1894 et le 5 octobre paraissent les *Minutes* – Jarry se détournera ensuite de la critique d'art, suite, peut-on penser, au peu de retentissement qu'a eu son travail sur Filiger auprès, princi-

palement, de l'équipe éditoriale du *Mercure* – ou aux critiques qui furent formulées à son encontre par cette dernière).

Certes, les textes sur Munthe sont des poèmes. Mais ils affirment, dans leur être même (et surtout dans et à travers l'emphase de la dédicace[13]), des choix esthétiques (épousant un courant alors encore dominant au *Mercure*, bien que contestataire) de Jarry lesquels cherchent à équivaloir à (et même à supplanter) une longue critique circonstanciée dans laquelle il expliciterait les raisons de son choix (et du reste dans ses critiques picturales et dans son texte, plus long car il a alors figure d'étude, sur Filiger ne s'agit-il jamais de faire œuvre attendue de critique – mais toujours de faire ployer la critique vers le poème en prose et par conséquent vers l'obscurité qui y est, à cette époque, dans l'esprit de Jarry, ontologiquement rattachée).

Dans ces poèmes sur Munthe parus au sein des *Minutes*, la critique (toute critique possible) est prise de court par le poème qui se veut non pas invitation à découvrir l'œuvre du peintre (comme on pourrait le penser de prime abord) mais proclamation de l'identité d'un critique pictural (Jarry) dissimulé (et tu) dans une geste poétique, au sein même d'une œuvre qui a force de singularité. Proclamation d'une singularité en somme – d'un goût – au sein de l'affirmation rendue effective par le biais de l'œuvre de cette singularité.

Jarry choisit trois aquarelles sur la série de Munthe, suivant le fil de son goût ou de son regard questionnant, propre à faire naître l'élan poétique. Il s'agit bien pour lui d'assimiler son travail de poète à l'ouvrage du peintre – et ainsi de tenter de faire œuvre de peintre dans le langage – en s'affirmant « déformateur » par rapport à l'aquarelle-source, puisque l'auteur des *Minutes* professe que Filiger est tel, ce peintre valant alors, dans l'esprit de Jarry, comme étalon : « c'est un *déformateur,* si c'est bien là le conventionnel nom du peintre qui fait ce qui EST et non – forme soufflée dont il le dégangue – ce qui est conventionnel.[14] ».

Jarry reste néanmoins plus proche du matériau initial dans sa rêverie poétique qu'on n'a bien voulu, initialement, le penser, comme le donneront à *voir* plus qu'à comprendre les détails des œuvres que nous avons ajoutés au texte en suivant son fil afin que cela devienne immédiatement perceptible[15]. Trois aquarelles donc, et non pas trois tapisseries de Munthe, alors que ce dernier était justement surtout connu pour être l'auteur de tapisseries (plus que pour les tapisseries dont il était l'auteur : il initiera même un mouvement important en faveur du tissage – faisant naître véritablement une vogue – en Norvège suite à ses créations). Pourquoi Jarry nomme-t-il alors sa série

13. Et cela est vrai bien évidemment également pour le poème consacré à Gauguin.
14. OC I, p. 1024.
15. Sur le site de la SAAJ: <http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/tapisseries.htm> Aussi nuancerons-nous l'affirmation de Jill Fell comme quoi « [t]he discrepancies between the poems and the pictures are considerable. » (Jill Fell, *op. cit.*).

de poèmes « Tapisseries », alors qu'il conserve le titre original du tableau de Gauguin auquel il consacre un poème ?

Se poser la question de savoir pourquoi Jarry considère Munthe et Gauguin différemment est d'autant plus pertinent que « Tapisseries » et « L'homme à la hache » ne peuvent qu'être mis très fortement en parallèle, de par la dédicace qui proclame la similitude de la méthode qu'emploie Jarry dans le traitement de la narrativité et de l'ekphrasis qu'il fait opérer, dans ces deux cas, à la source picturale. Ainsi, la dédicace apposée au poème consacré à Gauguin (« D'après et pour P. Gauguin[16] ») répond parfaitement à celle correspondant aux trois poèmes consacrés à Munthe.

Jarry ne peut compter sur un tel effet de reconnaissance avec les aquarelles de Munthe, beaucoup moins célèbres évidemment, et dont le titre ne dirait rien au lecteur. Celles-ci, du fait aussi, peut-on penser, qu'elles font partie d'une série d'onze œuvres, ne sauraient, en étant nommées, éveiller d'image un tant soit peu précise dans la conscience du lecteur, même épousant idéalement au plus près un horizon d'attente (d'autant plus que Jarry n'a pas conservé le titre de la série des aquarelles mais a préféré remplacer *Contes de fées* par « Tapisseries »). Aussi Jarry peut-il infléchir le titre initial dans le sens qui sied à sa rêverie poétique méthodique.

L'auteur des *Minutes*, ne pouvant compter sur cet éveil des richesses appartenant en propre à la picturalité (couleurs, traits, tout ce que le langage ne peut en somme s'approprier), abolit concrètement la présence du référent dans sa précision (excepté en ce qui concerne le troisième poème), avec plus ou moins d'intensité. Il montre ainsi dans cette série de poèmes les différents degrés possibles d'abolition du référent (abolition nulle : troisième poème ; abolition partielle : premier poème ; abolition complète : second poème), comme s'il s'agissait de montrer précisément comment un référent peut être gommé dans son identité même de référent, *au fur et à mesure* (cette continuité apparaissant dans le désordre) de l'entreprise visant à le rendre en quelque sorte dénué de caractérisations évidentes, comme s'il s'agissait en somme pour Jarry de donner une trace à la temporalité sur laquelle se construit de fait forcément cette abolition – afin de montrer toute l'importance de ce geste visant à rendre presque effectif l'anonymat des œuvres picturales (*a contrario* de la dédicace), en en présentant, même dans une continuité recomposée, le mouvement.

Ainsi, en donnant à ses poèmes le titre général de « Tapisseries », Munthe ayant été l'auteur de tapisseries, et étant même connu *d'abord* pour cela, en changeant les titres – quant aux deux premiers poèmes tout du moins – des aquarelles qui ont servi de modèle, Jarry semble chercher à nous détourner de la source initiale, forcément incomplète, confuse, fragmentée, voire absente dans l'esprit du lecteur, comme s'il s'agissait d'encourager ce dernier à ne pas chercher le référent, à ne pas faire cet élan

16. OC I, p. 210.

vers, cet élan de l'intellection visant à s'approprier davantage l'objet textuel sur lequel il a prise, c'est-à-dire à *voir* Munthe à partir du poème uniquement et sans référence à l'œuvre première (à l'inverse en somme totalement de ce qu'il fait avec son poème sur Gauguin ou avec « La vue » où il est question de Raphaël[17]).

Aussi cette façon qu'a Jarry d'empêcher la vision conjointe de l'œuvre peinte et de l'œuvre écrite qui lui répond est-elle un procédé fort visant à l'autonomisation de l'œuvre écrite. Le poème doit faire sens de lui-même, c'est-à-dire en lui-même. Il doit donner à voir, il doit être lui-même la trame vibrante de couleurs du tableau, il doit avoir comme vertu de pouvoir halluciner un monde dans lequel le lecteur doit pouvoir se perdre, s'il en a le loisir, comme il le ferait s'il se perdait dans la contemplation qu'il ferait d'un tableau. Voilà pourquoi Jarry utilise un bestiaire (celui, animalier, du conte de fée en ce qui concerne le deuxième poème, qu'il invente totalement), des éléments de vanité (la tête de mort ne se trouve présente dans aucune des trois aquarelles) qui parlent à tous et suscitent en étant simplement évoqués, comme par enchantement (à la façon justement des contes), comme par performativité un monde de formes, de figures que tout un chacun peut reconnaître (celui de l'univers gothique dépeint de si nombreuses fois à l'époque de Jarry ; qui est part du socle commun de l'imaginaire de tout lettré et particulièrement de celui de Jarry pendant l'écriture des *Minutes*) et duquel chacun peut ainsi se servir comme fondement d'une rêverie faisant appel aux souvenirs, c'est-à-dire à une culture tout à la fois singulière et commune.

Aussi les éléments que Jarry invente sont-ils choisis non dans le but d'une narrativité mais parce qu'ils sont les plus chargés de sens, d'univers, de capacité hallucinatoire. Ce sont des termes éveilleurs, déclencheurs, des « tremplins », « jalons », « encoches », « points de mire », que Jarry ajoute à son tableau-texte pour qu'ils apportent avec eux une multitude d'échos qu'ils ne manqueront pas d'éveiller et que le socle de culture commun à tout lecteur ne manquera pas de faire naître. C'est pour cette raison que le poème doit, peut se suffire à lui-même, et devenir tableau dans sa totalité qui n'est pas celle du texte, mais la somme des virtualités qu'il est censé éveiller (qu'elles soient sémantiques ou qu'elles aient bien trait à la picturalité, laquelle ne se construit pas en lien avec la source même comme nous l'avons évoqué mais avec l'ensemble des souvenirs de chaque lecteur ayant trait à des schèmes puissants). C'est, de ce fait, tout le contraire du conseil ducassien proféré par Jarry dans sa critique d'art : « [a]llez-y voir[18] ». Dans les textes sériels consacrés à Munthe, il est possible de *voir*, par le biais seulement du poème, et le fait que ce dernier soit court ne change rien à l'affaire. Bien au contraire, les raccourcis, la « simplicité condensée[19] », les synthèses amènent à

17. Voir François-Anatole Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, tome second, Paris, Vve J. Renouard, 1864, p. 77-78.
18. *Id.*, p. 1022.
19. *Id.*, p. 172.

chaque fois une obscurité possible (ce dont parlera Gourmont dans le compte rendu qu'il fera des *Minutes*) et donc un surplus de sens (aussi l'œuvre est-elle « diamant du charbon[20] », étant le fruit de la plus haute concrétion de sens multiples possibles dans un minimum d'espace textuel), lequel surplus devient idéalement virtualité supplémentaire indispensable permettant au lecteur de *voir* un peu plus encore, et donc un peu mieux. L'obscurité permet ainsi à l'œuvre dans son unicité d'exister, en hallucinant une multiplicité sémantique, d'exister vraiment dans sa faculté à être « faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique[21] ».

Mais il est possible également que par ce titre global Jarry cherche à jouer avec les références possibles, interrogeant, comme il le fera en ce qui concerne l'usage qu'il fera sa vie durant de l'érudition, l'intentionnalité herméneutique dissimulée en tout lecteur, et singulièrement à cette époque et dans le cercle de Jarry (les *Minutes* s'adressant d'abord, de par le « Linteau », aux critiques littéraires, sans que ces derniers soient obligatoirement de profession, c'est-à-dire en somme aux lecteurs envisageant le processus de lecture sous le jour d'un déchiffrement du sens). En effet, l'une des tapisseries de Munthe datant de 1894 (le recueil de Jarry paraît le 5 octobre 1894, et il n'est pas permis de dire exactement quand les poèmes de Jarry furent écrits, en mai 1893, lors de l'exposition ou plus tard[22]), intitulée *Brennende borg og de hvitkledte prinsesser*[23] renvoie très fortement à la thématique du poème (outre que l'on y trouve bien trois et non quatre filles/Princesses comme au sein de l'aquarelle), puisqu'on peut y voir un château (en feu donc) ainsi qu'une épée perdue dans la floraison des arabesques. Or, le poème draine fortement en son sein cette thématique guerrière (on peut y lire « tour », « meurtrières », mais aussi « guerrières »), thématique qui imprègne fortement la seconde strophe, jusqu'à « boucliers » de l'ultime vers de la strophe finale, et qui n'a pu du reste être éveillée par l'aquarelle qui a servi en grande partie de support à l'écriture de « La Peur » intitulée *La Peur des ténèbres.*

En outre, le terme « Tapisseries » renvoie à un univers pictural fortement coloré, avec des teintes abruptes, d'un seul tenant, sans mélange (et « La Peur » de débuter par deux couleurs simples s'opposant fortement : blanc et rouge – lequel est dénommé par la périphrase « roses de feu »), comme celles des images d'Épinal (« Tant pis pour qui ne sait d'Épinal que son cru fatras superficiel, non son unique, lorraine ou allemande, vérité et excellence.[24] ») que Jarry affectionnait extrêmement, enthousiasme qu'il partageait alors presqu'au quotidien avec Remy de Gourmont ou encore Paul Fort.

20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. Jill Fell, *op. cit.*.
23. Que l'on pourrait traduire par *Château en feu et princesses de blanc-vêtues* (voir p. 134).
24. OC I, p. 1026

Justement, lorsque Jarry rend compte de *Plusieurs choses* de Paul Fort dans *L'Art littéraire* en mars 1894[25] (il s'agit précisément du numéro de mars-avril), recueil qui vient de paraître à la Librairie de l'Art indépendant (et que Jarry ne peut manquer de lire aussitôt avec intérêt, de par les liens qu'il entretient avec Paul Fort et la façon dont ce dernier communique avec l'univers du *Mercure de France*), environ six mois avant que le recueil des *Minutes* ne paraisse lui-même (puisque ce dernier sort des presses le 5 octobre 1894), c'est cette dimension colorée propre aux tapisseries (cette hardiesse dans le ton, cette impossibilité de nuances et de mélanges) qu'il met tout de suite en avant. « *Plusieurs choses,* par Paul Fort, ourdies, comme l'une d'elles s'avoue, du noir, blanc, rouge et bleu des tapisseries[26] » Est-ce un hasard (façon de signifier alors également l'unité de son œuvre critique et littéraire) si dans ce compte rendu blanc et rouge sont accolés, exactement comme ce sera le cas dans le premier vers de « La Peur », lequel sera répété à la façon d'un refrain comme d'autres, afin de donner au poème l'allure d'une chanson populaire, issue du folklore (le folklore étant la dimension en quoi s'enracine la picturalité de Munthe dans la série d'aquarelles intitulée *Contes de fées*), façon également de redoubler la dimension populaire induite par la mention des couleurs renvoyant inéluctablement aux images d'Épinal ?

En réalité, ce blanc et ce rouge, présents dans le compte rendu (ainsi du reste que les autres couleurs mentionnées), ne sont pas de Jarry mais bien de Paul Fort lui-même (comme l'atteste d'ailleurs Jarry, à travers la formulation : « comme l'une d'elles s'avoue »), puisque le poème intitulé « L'œuvre anonyme » est dédicacé « à P.-A. Hirsch », laquelle dédicace est immédiatement suivie de cette formule : « (Pour trois tapisseries en noir, blanc, rouge, bleu).[27] » Ainsi ce poème de Paul Fort est-il dédié « à P.-A. Hirsch [p]our », Jarry réutilisant cette formule dans *Les Minutes* en ce qui concerne les poèmes qu'il consacre à Munthe (comme il le fait pour Gauguin) en inversant la place du « pour », conservant le terme « tapisseries » pour le titre même de la série. Hirsch ne semble pas être un écrivain qui soit en outre l'auteur de tapisseries : ces dernières semblent être plus certainement des poésies qualifiées ainsi métaphoriquement pour qu'un cousinage soit manifesté en profondeur avec la picturalité, ce qui se faisait alors souvent. Jarry néanmoins gardera le terme tapisseries dans son sens premier (ce qui est la volonté de Paul Fort lui-même puisque ce dernier met uniquement en avant les couleurs propres à l'univers de Hirsch) et retiendra cette alliance entre la présence de l'écrivain et la picturalité en la mettant en œuvre comme Fort (puisqu'il s'agit également pour ce dernier d'écrire une prose poétique à partir de ces « tapisseries » aux couleurs franches). En outre faut-il donner une attention soutenue au sens même

25. Nouvelle série, numéros 3-4, p. 61.
26. OC I, p. 1008.
27. Paul Fort, *Plusieurs choses,* Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894, p. 11.

du titre « L'œuvre anonyme », toute l'entreprise de Jarry en ce qui concerne Munthe consistant justement, comme nous l'avons évoqué, à rendre d'une certaine façon anonymes les aquarelles de ce peintre.

Si ces tapisseries (picturalité transmuée en poème ou présente factuellement) ont vraiment existé de la main de Hirsch, il n'apparaît pas que Paul Fort s'en soit inspiré, dans la façon qu'il a de déployer son propre tissu poétique au sein de « L'œuvre anonyme », mais c'est pourtant ce que Jarry cherche à retenir de l'ouvrage, écoutant les résonnances que celui-ci plonge en lui et qui ont trait aussi bien à la crudité des couleurs des tapisseries qu'à l'univers des contes de fée, tonalités qui ne sont pas sans rappeler celles dont il va doter les trois poèmes à Munthe dédiés.

Ainsi résume-t-il notamment le propos de Paul Fort en ces termes : « Y passent des chevauchées de contes de fées sur le sommeil d'un monstre très beau, très meurtrier[28] ». Ce « monstre » n'est pas sans rappeler fortement celui présent au sein de l'aquarelle de Munthe intitulée *La Peur des ténèbres* que Jarry assimilera, comme nous le verrons, au silence – ou encore les géants du troisième poème, et les « chevauchées de contes de fées » le bestiaire avec lequel Jarry rend le second poème encore un peu plus habité d'une tonalité onirique et populaire. Par l'utilisation même, rare dans son œuvre, de l'expression « contes de fées », Jarry cherche en outre à signaler autant qu'à signifier la façon dont la critique qu'il rédige de l'ouvrage de Paul Fort entretient des liens étroits avec les poèmes qu'il écrit autour de l'œuvre de Munthe, les aquarelles de Munthe desquelles il s'inspire étant regroupées, comme nous l'avons déjà signalé, sous l'appellation *Contes de fées*.

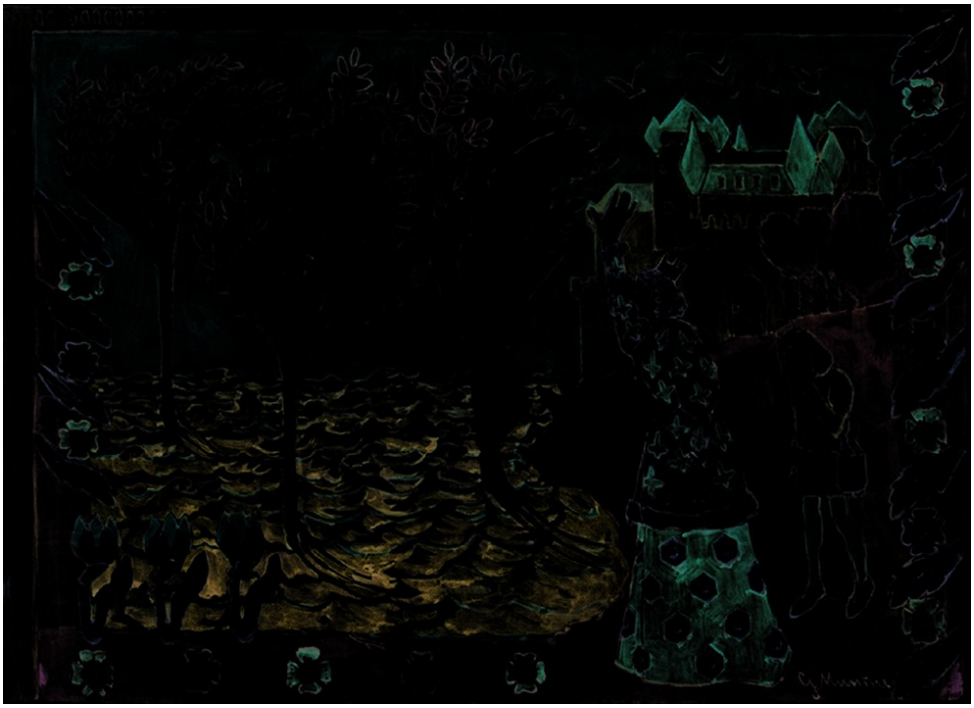
Rendant compte de l'ouvrage de Hirsch, Jarry déforme le propos de l'auteur dans le sens qu'il veut lui donner, ou plus exactement dans le sens qu'il veut lui donner *pour sa conscience créatrice*, et ne retient que ce qui est propre à éveiller son intérêt singulier (après que cela même a été recomposé par son regard déformateur). En somme, il ne parle que de lui-même, de la façon dont l'œuvre répond à ses aspirations, goûts, intérêts profonds ou immédiats, et non de Paul Fort, de la singularité propre à ce poète, ou de l'univers que décline sa poésie.

Ainsi, l'on peut dire que la lecture que fait Jarry des textes de Paul Fort irrigue l'écriture des poèmes adressés à Munthe, même si *Plusieurs choses* se tient finalement assez éloigné de la tonalité de contes de fées que Jarry déploie au sein des « Tapisseries » (en accord avec l'intentionnalité première de Munthe) et qu'il reconnaît pourtant chez Fort.

Du reste, l'on ne peut qu'établir des liens entre *Plusieurs choses* et les « Tapisseries » de Jarry, puisqu'il apparaît que Paul Fort dans ce recueil s'est voulu entièrement tourné vers le *Mercure de France* (au sein du recueil, « La Reine des reines et son amant le

28. OC I, *op. cit.*

grand lac bleu[29] » est dédicacé à Alfred Vallette, directeur du *Mercure* et « Le Jardin aux noyaux de diamants[30] » est dédié quant à lui à ce que d'aucuns nommeront l'« âme » de l'entreprise éditoriale : Remy de Gourmont), et c'est justement au sein de cette maison d'édition que Jarry fait paraître le recueil *Les Minutes de sable mémorial* qui contient la série de poèmes consacrée à l'œuvre et à l'univers de Munthe.



Gerhard Munthe, *Den onde stemor (La Marâtre)*, 1892-93, Aquarelle, 564 x 787 mm. Galerie Nationale d'Oslo.

« La Princesse Mandragore »

Jarry s'inspire pour l'écriture de ce poème d'une aquarelle de Gerhard Munthe intitulée *Den onde stemor,* c'est-à-dire *La Marâtre.* Sur cette œuvre picturale, une femme change en plante sa belle-fille, devant son beau-fils[31] qui se tient en pleurs (ou finit de changer en plante une troisième belle-fille, puisque les deux plantes identiques peuvent

29. Paul Fort, *op. cit.*, p. 8.
30. *Id.,* p. 1.
31. Le sens premier de « marâtre » étant « femme qui maltraite les enfants que son mari a eus d'un mariage précédent. » (CNRTL).

être la matérialisation de l'achèvement de précédentes métamorphoses par elle suscitées). La belle-fille changée en plante est la Princesse du poème jarryque, la « marâtre » étant reine : sa royauté est proclamée par l'attribut de sa couronne qui a ainsi une valeur onomastique car il la nomme dans son identité même (puisque l'univers décrit est celui du folklore).

Mais Jarry s'extraira justement des impératifs du visible pour proclamer à la reine une identité autre : celle de « fée », étant de ce fait surtout dénommée par sa faculté à produire des enchantements. Cette appellation de fée (comme celle de « Princesse » ou celle de « Géants » appartenant elle au troisième poème) vise à plonger le poème dans l'univers du conte (Jarry renoue ainsi en profondeur, dans le tissu même de l'un de ses poèmes, avec le titre général de la série des onze aquarelles de Munthe, puisque celui-ci est *Contes de fées*), afin de l'a-temporaliser, et de lui permettre d'atteindre une forme de mythologie qui équivaut à l'éternité proclamée dans la conférence « Le Temps dans l'art » et, asserte Jarry, recherchée par tout artiste[32].

Cette éternité qui découle pour Jarry, peut-on penser, directement des aquarelles de Munthe et qu'il cherche à retranscrire par l'anhistoricité des personnages (et des lieux) évoqués renvoie très précisément à celle qu'il perçoit dans l'œuvre de Filiger : « il est permis, nos serfs pouvant suffisamment cette chose, d'exister dès maintenant en l'éternité, d'en faire de notre mieux provision, et de la regarder chez ceux qui l'ont su mettre en cage, surtout discolore de la nôtre.[33] »

Si, au sein du texte jarryque, la reine devient une fée, elle reste bien mère puisque « marâtre » est un terme présent dans le titre et qui se perpétue dans le fil du poème. Cette présence féminine maternelle se retrouve également dans la pièce de Maeterlinck en la personne de « la vieille reine[34] », face à laquelle le Prince s'exclame : « Oh ! ma pauvre mère-grand, comme vos cheveux sont blancs !...[35] »

Quant à la Mandragore, comme le rappelle Michel Arrivé dans la Pléiade, sa présence est récurrente dans l'œuvre jarryque. Alors qu'on la retrouve au sein de *César-Antechrist*[36], elle apparaît déjà dans le second texte des « Lieds funèbres », puis dans « Végétal ». Elle réapparaîtra encore dans « Haldernablou[37] », devenant une présence éminemment plaintive : « Le chœur, dont la voix s'éloigne / Sur la plainte des mandragores / Et la pitié des passiflores / Le lombric blanc des enterrements rentre en ses

32. « mettre son œuvre en dehors du temps, je crois que c'est là l'ambition de l'artiste, qu'il s'agisse d'un peintre, d'un littérateur, d'un sculpteur, d'un architecte ou d'un musicien. » (OC II, p. 637).
33. OC I, p. 1024, « Filiger ».
34. Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort, L'intruse, Les aveugles, Les Sept Princesses,* Luc Pire, Espace Nord, *Les Sept Princesses*, p. 77.
35. *Id.*, p. 79.
36. À la scène II de l'« Acte héraldique ».
37. Dans la troisième scène du premier acte.

tanières.[38] » « Que le mort dorme avant l'aurore. / Que le mort dorme avant le premier pleur de la lumière. / Sur la plainte des mandragores / Et la pitié des passiflores / Le lombric blanc des enterrements rentre en ses tanières.[39] »

Le « lombric blanc des enterrements » renvoie possiblement à la présence du Prince dans le drame de Maeterlinck. La dénomination « lombric » suggère logiquement une démarche sous terre. Or, le Prince est contraint de se faufiler dans un souterrain, avec la lenteur et le silence que pourrait suggérer le mouvement du lombric, afin d'accéder à la salle où se trouvent les princesses, avant de constater la mort de l'une d'entre elles, la « plainte des mandragores » correspondant à la plainte des princesses découvrant également la mort de leur sœur Ursule. L'injonction « [q]ue le mort dorme » a trait à cette dernière, puisque toute la pièce se construit justement sur cette dualité mort/sommeil qui sera résolue en la figure d'Ursule, dualité (obéissant à un principe de non-contradiction, ce qui n'était pas le fait uniquement de Jarry) qui sera exploitée de très nombreuses fois et qui trouvera de plus également sa source chez Shakespeare, comme l'a démontré Julien Schuh[40].

Certes, la princesse ne va pas jusqu'à se transformer en Mandragore comme le reconnaît l'édition Bouquins (laquelle Mandragore est une « racine à forme humaine » qui grandit ainsi : « la tête de la mandragore s'arrondi[t], comme des yeux se creus[ent] dans sa surface plane, et de petites mains palmées palpit[ent] visiblement au bout de ses fibres hideuses[41] ») mais rien ne nous permet de penser que les précisions de cette métamorphose soient recherchées par Jarry, quelle que soit du reste l'étendue de leur matérialité (et que Jarry ait voulu ainsi susciter leur présence, même du simple fait d'un halo de virtualités sémantiques qui serait, *de facto*, attaché à cette appellation). Il semblerait, bien au contraire, que cette dénomination soit choisie par l'auteur des *Minutes* pour la façon qu'elle a d'en appeler immédiatement à l'imaginaire, sans effort préalable de raison.

En effet, Mandragore signifie à cette époque très universellement alliance du végétal et de l'humain, laquelle appellation apparaît ainsi comme un raccourci très efficace (par elle, Jarry peut synthétiser une grande part du poème : en vérité, la principale action), car il fait appel à un socle de connaissances commun à son lectorat possible (du moins celui, restreint et éminemment cultivé, peut-on penser, qu'il cherche alors à atteindre, avant de rêver peut-être son agrandissement, en donnant, à partir de l'écriture du *Surmâle*, à son écriture cette autre complexité qu'est une relative simplicité dans la formulation, problématique car naissant justement – puisqu'apparaissant après, et suivant une évolution du style personnel – de ce relatif diktat d'obscurité post-symboliste

38. OC I, « Haldernablou », p. 214.
39. *Id.*, p. 215.
40. Voir « Notes sur Jarry et Shakespeare », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 111-112, 2006, p. 149-152.
41. Jean Lorrain, *La Mandragore,* Tusson, Du Lérot, « d'après nature », 2003, p. 25.

auquel est soumis tout jeune auteur voulant créer en accord avec l'intensité première de son idiosyncrasie et donc offrir à sa singularité un prolongement réel, factuel) et au monde artistique au sein duquel il évolue (l'un et l'autre, du reste, s'interpénétrant).

Il faut rapprocher ce poème de « La plainte de la Mandragore » : « Je suis une plante et ne peux ramper, ramper comme un lierre, grimper comme un lierre sur les hauts piliers. Le fond de la terre me tient par les pieds.[42] » La métamorphose en plante empêche ainsi l'être humain d'être libéré de l'emprise du sol. Il s'agit bien véritablement d'un emprisonnement : « Viens, et me délivre[43] »

Cette alliance de l'humain et du végétal est horrifique car il s'agit pour la princesse de perdre son statut humain, de mourir en somme de sa vie humaine – ce qui n'est pas un pléonasme, puisque cette mort ne se continue pas dans l'immobilité et la non-vie mais bien au contraire dans une vie dévoyée d'un principe de dualité qui la constituerait en tant que vie humaine.

Toute vie humaine est en effet pressentie comme étant caractérisée par la dualité des deux corps (principalement) la constituant, le corps astral et le corps visible que Jarry nomme « corps terrestre ». Jarry schématise ici, dans un souci de synthèse, puisque sont théorisés également le plus souvent dans les publications de l'époque, en plus de ces deux corps, le corps mental et le corps causal[44]. Le corps astral est relié indubitablement à l'âme, étant en quelque manière son siège, même s'il est patent que ces deux entités ne sauraient être confondues. Ainsi Jarry notamment dans les *Jours et les Nuits* différenciera-t-il, avec une certaine force, le corps astral de l'âme : « Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé ; et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus, comme si un nuage eût été de glace, et ce devait être l'astral ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à trois cents mètres, l'âme peut-être, et un fil perceptible liait les deux cerfs-volants[45]. »

Le corps astral est grandement libérateur quant à l'être puisqu'il lui permet de se libérer véritablement de la gangue de son corps visible ou terrestre (et par conséquent de tous les principes qui inéluctablement s'y rattachent[46]). Il s'agit, en somme, grâce à

42. OC I, « La plainte de la Mandragore », p. 176.
43. *Ibid.*
44. « Les véhicules de conscience sont souvent nombreux dans un être, d'autant plus nombreux que ce dernier est plus avancé sur l'échelle d'évolution. Chez l'homme actuel, on en trouve quatre : le corps visible, le corps astral, le corps mental et le corps causal. Ils ne sont pas tous également développés, et, par suite, également conscients, car la netteté et l'intensité de la conscience tiennent au degré de perfection de ses véhicules » (Docteur Th. Pascal, *Essai sur l'Évolution Humaine, Résurrection des corps, réincarnations de l'âme*, Paris, Publications Théosophiques, 1908 [seconde édition, la première datant de 1901], p. 308-309).
45. OC I, p. 749.
46. Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry – Le Colin-Maillard cérébral, Etude sur les dispositifs de diffraction du sens*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2008, p. 243-249.

ce principe astral sur quoi se construit toute existence humaine dans une dichotomie fondamentale à jamais non réconciliée, de se libérer de la fatalité de l'incarnation après quoi nombre de romanciers et poètes, dans ce mouvement fin-de-siècle, se dressent, dans un effort pour dénaturer le corps visible, dans son caractère éphémère, des principes esthétiques qui le constituent en tant que parangon de la beauté – et du fait justement de ce caractère éphémère qui donne à l'affirmation de cette beauté toute sa valeur, du fait de son exceptionnalité : ainsi en est-il de la dénaturation de la femme et des attaques misogynes répétées qui valent surtout comme attaques dirigées contre le corps terrestre et le principe du naturel, la femme étant perçue doxastiquement comme étant l'incarnation des deux.

Or, dans le poème intitulé « La plainte de la Mandragore », après avoir écrit : « Le fond de la terre me tient par les pieds.[47] », Jarry ajoute aussitôt « Homme, mon grand frère, je voudrais les ailes des chauves-souris.[48] » Les ailes des chauves-souris symbolisent les mouvements (possibles) du corps astral. Le corps « astral » étant assimilé à ce qui, « frappant du talon [le] terrestre corps », « par[t] pèlerin », « je voudrais les ailes des chauves-souris » signifie ainsi : je voudrais retrouver mon corps astral, être à nouveau un homme. Ainsi, ce passage de l'état humain à l'état végétal matérialise pour l'homme la perte de l'âme (de son corps astral), et par conséquent sa mort d'être humain.

La métamorphose en végétal devient ainsi synonyme de mort signifiant vie seule du corps terrestre tandis que la mort est au contraire imaginée, espérée comme existence unique du corps astral. D'où l'assimilation qui est faite chez Jarry entre la mort et le végétal (mais une mort vécue sur le mode horrifique, celle de l'âme et non du corps – lequel continue de péricliter). Jarry compare ainsi ailleurs au sein des *Minutes*, dans « Le tact », le végétal et les êtres réduits à l'état de corps sans âme, de corps par conséquent en proie à l'immobilité sépulcrale du corps visible : « À droite et à gauche il faut ranger les os branchus, et parfois la main s'effraie au contact flasque de poitrines desséchées : l'écorce des momies tombe, par plaques, comme d'un **platane** ; et peut-être vont s'attacher à moi, émergées de ces **arbres** brunis, les dryades squelettes. Mais leurs paumes griffues m'épargnent. Il est toujours là, le Fœtus qu'on m'a chargé de porter en place honorable parmi ses pareils ; et son corps, **naguère de nèfle ridée**, à mes mains qui viennent de palper des os donne l'impression douce de l'émail.[49] » Cette mort, du reste (cette métamorphose en végétal) est en germe dans tout corps : « Mes yeux sont des nœuds d'arbuste bizarre.[50] » Aussi, comme il est écrit dans *L'Amour absolu,* le végétal est-il toujours rattaché, de par sa symbolique, à un principe d'effroi qui le caractérise en tant qu'effet matériel de la mort effective (destruction du corps astral) : « La fougère

47. *Id.*, « La plainte de la Mandragore », p. 176.
48. *Ibid.*
49. OC I, « Le tact », p. 206.
50. *Id.*, « La plainte de la Mandragore », p. 176.

est la voûte à jour d'une cave, laissant voir tous les monstres des caves. […] Les plantes qui mordent ne se mangent pas entre elles.[51] »

De sa baguette d'or, la Fée

La baguette d'or est un élément que Jarry ajoute. Sur l'aquarelle, la main invocatrice de la marâtre est nue. À moins qu'il ne fasse référence à l'objet qu'elle tient dans la main gauche, lequel néanmoins ne semble nullement se rapporter à une baguette. La baguette d'or a un sens précis en botanique, c'est une « variété de giroflée jaune[52] » mais il semble ici que Jarry renvoie à l'acception chez Virgile lorsque l'objet est rattaché indubitablement à la présence de Circé, et donc au principe de métamorphose (en somme le sujet même du poème), même si cet attribut n'est pas alors directement responsable de semblables changements d'apparence : « Picus que, dans un transport jaloux, Circé, son amante, frappa de sa baguette d'or, et que, par ses magiques breuvages, elle changea en oiseau dont elle nuança les ailes des plus vives couleurs.[53] »

Parmi la forêt étouffée

Un vers synthétise le premier et le second poème, reliant la réalité du « bois » de conte de fée appartenant au second texte et celle de la « Peur » caractérisant le premier jusque dans son titre (et jusque dans le choix de la majuscule) : « **Le bois** sans soleil laisse aussi mal évader **la Peur** qu'une maison fermée.[54] »

Jarry renvoie ici possiblement à un passage de Balzac, extrait des *Illusions perdues* (1837), pour agrandir le sens du poème à une pluralité sémantique qui n'est pas seulement le fait de l'univers pictural mais aussi de ce qu'il convient de nommer la bibliothèque universelle. Le sujet du poème est une princesse transformée en plante. Or, Balzac écrit justement : « Chantez alors la **plante** qui se dessèche au fond **d'une forêt, étouffée** par des lianes, par des végétations gourmandes, touffues, sans avoir été aimée par le soleil, et qui meurt sans avoir fleuri ! Ne serait-ce pas un poëme d'horrible mélancolie ? un sujet tout fantastique. » C'est ce « fantastique » que Jarry s'est attaché à rendre, plus encore que l'univers de Munthe, ce dernier cherchant à donner une assise picturale à des récits issus du folklore, son œuvre ayant de fait une vocation illustrative (fusse pour illustrer l'onirisme) de prime abord.

51. OC I, *L'Amour absolu*, p. 936.
52. *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (désormais désigné par *GDU*).
53. Charles Louis Fleury Panckoucke, *Œuvres complètes de Virgile : traduction nouvelle*, Volume 3, *L'Enéide*, Livre VII, 1834, p. 295.
54. OC I, *L'Amour absolu*, p. 940.

Sous les plis des ombrages lourds
A conduit la Princesse pâle.

Jarry fait ici peut-être référence à un vers de Henri de Régnier : « Les belles eaux et les **ombrages lourds** aux roses / Qui s'étiolent à l'ombre des troncs antiques[55] », roses pouvant également renvoyer à la dénomination des trois Filles du premier poème, qui sont « roses de feu ». Mais il s'agit surtout de doter le poème de *topoï* de la description poétique en ce qui concerne un certain climat mythologique, afin qu'il se fasse plus pictural encore, et qu'il donne immédiatement, au moyen de quelques éléments (« jalons »), à voir. Et donc à ressentir. Tout au long de ce recueil, Jarry n'aura de cesse de jouer avec ces *topoï*, avec notamment les éléments gothiques universellement partagés à son époque, afin de les transcender, ce qu'il fait déjà en signifiant, par écrit, les « décors » des *Minutes*, en les rendant, sans recours à un référent qui soit de l'ordre de la picturalité, déjà en eux-mêmes réels, visibles, car doués d'une surcharge sémantique les faisant irradier de sens, caché et visible : ainsi en est-il du « lichen stannique dans la Forêt », de la « croissance des plantes indiquées[56] », éléments qui renvoient directement à ce poème.

Et par son ordre, le velours
De la mousse à ses pieds d'opale
A mis des mules de carcans.

Jarry fait ici peut-être référence à un vers de Henry Murger, extrait de *Scènes de la Bohême*[57] : « La route où vous marchez que j'ai fait sous vos pas / Dérouler en tapis **le velours de la mousse** ». La suite du poème d'Henry Murger, dotée des mêmes éléments de la nature que l'aquarelle de Munthe et le poème de Jarry (« Aimez-vous, aimez-vous, dans le **vent** qui murmure / Dans les limpides **eaux**, dans les **bois** reverdis[58] ») enrichit le sens du poème jarryque, puisqu'il est une ode au sentiment amoureux, alors que le poème de Jarry est un poème du désamour (la fée se révèle être en fait une marâtre, triomphante qui plus est, du fait de l'ensorcellement dont elle est responsable), et que la beauté suggérée par Henry Murger devient de l'effroi chez Jarry, par le biais justement de ce désamour. L'effroi étant matérialisé par la présence des loups dans *L'Amour absolu,* qui sont également rattachés à cette présence de la mousse : « LOUPS. / Ils trottent assurément sur les feuilles sèches. / Il n'y a par terre que de la mousse.[59] »

55. Henri de Régnier, *Poèmes, 1887-1892*, Mercure de France, 1923, p. 222.
56. OC I, p. 214.
57. Henry Murger, *Scènes de la Bohême*, tome 3, Bruxelles, Librairie du Panthéon, 1851, p. 126.
58. *Ibid.*
59. OC I, *L'Amour absolu*, p. 940.

Et sur sa robe des clinquants

Les clinquants, parce qu'elles sont des lamelles d'or ou d'argent, renvoient ici possiblement au « parquet » du premier poème, par effet d'écho sémantique si l'on peut dire (même infime ; mais tout fait sens), effet avec lequel Jarry ne cesse de jouer, tout au long de ces trois poèmes.

Stillent des gouttes de rosée.

Ce verbe est présent dans *GDU* sous la forme d'un adjectif uniquement (stillant, stillante), et signifie « qui tombe goutte à goutte ». Jarry utilise le verbe stiller qui est un néologisme mais qui a été déjà utilisé par Henri de Régnier, façon qu'il a de tisser des liens, pour la seconde fois, entre son œuvre et celle de ce poète qu'il ne cessera d'admirer (qu'il glorifiera pour reprendre un terme qui lui est cher dans les comptes rendus qu'il publiera dans la *Revue blanche*). Ainsi, Henri de Régnier écrit dans « Le Récit de la dame des sept miroirs » (publié dans *Contes à soi-même,* 1893) : « L'onde des vasques épaisses stilla, goutte à goutte, dans le silence ».

Sur l'aquarelle, il s'agit d'une étendue d'eau importante, probablement un étang. Jarry, afin de montrer qu'il ne saurait y avoir d'échelle de valeurs et que tout est digne d'intérêt (principe qu'il développera au sein de *La Chandelle verte*) fait comprendre qu'une goutte de rosée équivaut à la plus grande étendue d'eau qui soit. Cette rosée renvoie également, métaphoriquement, à la tristesse de la fille ainsi privée de forme humaine, aux larmes qu'elle ne peut que taire, n'étant plus humaine. La pluie dans la pièce de Maeterlinck renvoie exactement à la même symbolique : « Le Roi. […] Écoutez ; il pleut déjà… Le Prince. – On dirait qu'on pleure autour du château… Le Roi. – C'est la pluie qui tombe sur l'eau, c'est une pluie très douce… La Reine. – On dirait qu'on pleure dans le ciel… Le Prince. – Oh ! comme l'eau dort entre les murs !...[60] » La pluie symbolise alors la triste retenue des personnages (et peut-être des princesses endormies) ne pouvant se donner libre cours. Elle s'apparente également à la mort puisqu'elle renvoie à la nuit qui, dans le drame de Maeterlinck, en tombant, symbolise la mort d'Ursule : « La nuit est tombée comme une pluie grise.[61] »

La pluie est aussi pleurs chez Jarry. « On dirait qu'on pleure dans le ciel »[62] chez Maeterlinck devient chez Jarry « Que le grand œil glauque du ciel compatisse[63] » dans « Le miracle de Saint-Accroupi », « l'œil glauque » pouvant alors renvoyer au « pleur glauque du Lac oculaire[64] » du compte rendu qu'il donne de *Plusieurs choses* de Paul Fort. Les pleurs renvoient également, de fait, à la couleur des filles du premier poème :

60. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 87
61. OC I, « L'incube », p. 177.
62. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 87.
63. OC I, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 175.
64. *Id.*, compte rendu de *Plusieurs choses* de Paul Fort, p. 1008.

« Soudain des pleurs blancs glissèrent sur l'ombre[65] ». Du reste, « glauque » et « blanc » ont un sens qu'il faut rapprocher : il est question de la « clarté glauque des cierges[66] ».

Et les champignons à ses pieds
Prosternent leur tête rasée.
Les lapins hors de leurs clapiers,
Les limaces, cendre d'un âtre
Pétri de boue et de limons,

Dans « L'homme à la Hache », le poème qu'il consacre à l'œuvre de Gauguin, Jarry distille des éléments permettant d'unifier les poèmes qu'il consacre à l'œuvre de Munthe et celui qu'il consacre à l'œuvre du peintre duquel il sera proche à Pont-Aven, pour faire de tous des éléments sériels. Ainsi, lorsqu'il écrit : « Au rivage que nous fermons / Donne un **géant** sur les **limons**. / Nous rampons à ses pieds, lézards. / Lui, sur son **char** tel un César / Ou sur un **piédestal de marbre**, / Taille une barque en un tronc d'arbre[67] », « géant », « piédestal de marbre », et « char » renvoient précisément au troisième poème, « limons » au second.

Autre façon qu'a Jarry d'établir un lien maritime entre ce poème et le dernier de l'ensemble puisque le limon est le « dépôt de terres et de débris organiques opéré par les eaux troubles et bourbeuses.[68] » Jarry renvoie ici en outre à la grande étendue d'eau présente chez Munthe et non au sein du poème où elle est transformée en gouttes de rosée.

Ont levé leurs fronts de démons
Vers la triomphante marâtre.

Ce bestiaire tout droit issu des contes est inventé par Jarry, qui cherche ainsi à sortir le poème de son univers uniquement folklorique pour lui donner une tonalité principalement onirique. En ajoutant ce bestiaire, Jarry cherche à donner tout son sens à la façon dont est nommée la série d'onze aquarelles qu'il a pu voir au Salon du Champ-de-Mars. Puisqu'elle est bien intitulée : *Contes de fée.* Ainsi, une fois encore, le langage poétique cherche à doter le tableau d'une dimension supplémentaire, à lui donner tout son sens. Le poème « La princesse Mandragore » se prête plus encore que les autres à une évocation de cette nature-là. Aussi Jarry force-t-il le trait, et, en convoquant un bestiaire issu de cette tonalité propre aux contes de fée fait-il en sorte que le titre de la série soit visible dans ce poème-ci, façon également de suggérer l'unité de l'ensemble (unité qu'il n'a de cesse de retranscrire dans les fils entremêlés en « tapisserie » que sont les trois poèmes – d'où, aussi, le choix de ce titre général –, en dotant chaque poème

65. *Id.*, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 175.
66. *Id.*, *La revanche de la nuit*, p. 262.
67. *Id.*, « L'homme à la hache », p. 210.
68. *GDU.*

d'échos des autres poèmes). Là encore, Jarry travaille le « fantastique » évoqué par Balzac.

En outre, la pièce de Maeterlinck est également fortement teintée de cette atmosphère de contes de fée et du reste Maeterlinck s'est-il inspiré pour l'écrire d'un conte de Grimm.

La Princesse reste debout
Comme un arbre où la sève bout,

La Princesse devient véritablement un arbre au sein de l'aquarelle. En outre, Jarry renoue avec une tradition poétique qui fait du corps féminin un arbre, même par allusions. « Tes seins, bouquets de sève étalés sur ton torse[69] ». La sève renvoie explicitement à l'arbre, de même que la résine. Aussi la sève est-elle à rapprocher de la « résine » des chandelles, l'immobilité de la princesse renvoyant à l'immobilité de ces dernières, symboles également de mort, d'où la tristesse à laquelle elles renvoient invariablement : « La nuit, à la lueur des torches de résine.[70] » « Et les chandelles de résine pleurent des larmes qui grésillent[71] »

La Princesse reste rigide ;

La princesse Mandragore est à rapprocher d'Ursule, la princesse issue du drame de Maeterlinck qui ne se réveille pas de son sommeil. Jarry renvoie ainsi à la quasi rigidité cadavérique (c'est du moins l'angoisse des observateurs) qui a pris possession du corps des princesses dans la pièce de Maeterlinck (« La reine. […] comme elles sont immobiles![72] »), suggérant dans ce poème la force de l'enchantement qui contraint la princesse à l'immobilité végétale, de même que le sommeil qui occupe les princesses de Maeterlinck semble aussi avoir trait à une forme d'enchantement.

Mais l'auteur des *Minutes* renvoie aussi à la façon dont la femme est assimilée à ce qui est rigide par excellence, et ne saurait s'extraire de cette rigidité implacable : la statue.

Cette assimilation, qui est absolument canonique à l'époque de Jarry (« ces airs de statue antique que les femmes […] possèdent, sans le moins du monde s'en douter[73] »), est très chère à l'imaginaire de l'auteur puisqu'elle est le fondement même des « Pataphysiques de Sophrotatos l'arménien », texte qui nourrira toute l'œuvre future,

69. Émile Verhaeren, « Au carrefour de la mort », cité par David Gullentops, in *Poétique de la Lecture*, VUB University Press, 2001, p. 42.
70. OC I, « Végétal », p. 179.
71. *Id.*, « L'Autoclète », p. 185.
72. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 93.
73. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes, II*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, *Voyage en Orient*, p. 439.

et en particulier *Faustroll,* par la virtualité qui s'en dégage, c'est-à-dire par la totalité fantasmée à laquelle il a été arraché (puisqu'il est prétendument, et à jamais, fragment, ou part de fragment) et qui sera reconduite au sein de *Faustroll* sous la forme du vingt-huitième livre pair lequel n'est autre que le corps de Faustroll : « Et je vins aussi au-dessus de cette femme, et son odeur était celle de l'ivoire grec mouillé dans les temples[74] ». La femme devient ainsi poupée (« Dans mon alcôve sainte […] quand en mes bras elles parlent – plainte du thorax des poupées aux doigts des colporteurs[75] »), réduite par conséquent au silence (« je les [les femmes] veux muettes.[76] »), en somme ramenée entièrement à la façon dont l'homme à cette époque l'hallucine, au point qu'il faille invariablement préciser lorsque ce n'est pas le cas : « Elle est *en vrai*.[77] »

La rigidité de la princesse, si elle est à rapprocher de celle de la chandelle, étant morte puisque dénuée de son corps astral (soumise à l'immobilité), n'est pas le fait de l'exceptionnalité dans l'œuvre de Jarry.

Le corps renvoie souvent à la pierre (« Et les flots de pierre le couvrent entier[78] ») car il s'agit de le dénuer de tout principe sexuel, de toute intimité possible, ce qui ne signifie pas un désaveu duquel naîtrait l'impossibilité du sentiment amoureux. L'amour est bien au contraire indubitablement rattaché à la thématique de la statuaire : « Tombez, dernier délai des destins sous les arbres ; / Tournez vers le repaire et les palais de marbres / Ondoyants et veinés sous les amours futures[79] ». Et cela parce que le corps lorsqu'il est beauté s'apparente invariablement à la statue : « Il dort [l'incube], son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre.[80] » En somme la beauté n'est-elle beauté que dans son refus proclamé de l'éphémère et de l'intimité. C'est seulement, paradoxe insoluble, lorsque le corps se fait statue que l'amour (l'intimité n'étant alors qu'une déclinaison de la chasteté) est possible, seulement lorsque l'on reconnaît que la beauté qui constitue le corps n'a pas trait à la sexualité, à une intimité possible (la statue est le principe qui interdit tout rapprochement, toute intimité), mais à un principe d'éternité (et l'amour est justement pour Jarry ce qui permet par le biais de l'« adelphisme » de rejoindre l'éternité en vivant véritablement la « nostalgie ») qui ne peut être reconnu comme tel que par le biais du livre qui l'actualise en le figeant : « Votre vivante statue de luisant ébène et d'émeraude adamantine, et les pustules coralliaires du triangulaire dieu des jardins.[81] »

74. OC I, *La Revanche de la nuit*, p. 265.
75. *Id.*, « Haldernablou », p. 216. Haldern s'exprime ici, double de Jarry.
76. *Ibid.*
77. *Id.*, *L'Amour absolu*, p. 940.
78. *Id.*, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 174.
79. *Id.*, *La revanche de la nuit*, p. 256.
80. *Id.,* « L'incube », p. 177.
81. *Id., César-Antechrist*, p. 341.

Et, passant sur son front algide,
Tous les ouragans des effrois

Ultime élément maritime rattachant ce second poème au troisième de l'ensemble. En outre, l'ouragan, « tempête violente causée par plusieurs vents opposés qui forment des tourbillons », suscitant un « vent si furieux que les navires courent les plus grands dangers », est l'élément qui narrativement justifie le fait que les cheveux de la princesse soient dressés, alors que primitivement, au sein de l'aquarelle, ils adoptent cette forme du fait de leur transformation en branches et en feuilles. Ce faisant, Jarry renvoie par un effet d'écho à l'étendue d'eau présente chez Munthe.

Lancent au ciel ses cheveux droits.

Jarry supprime le fait que les cheveux soient dressés du fait de leur rendu sous forme végétale afin de donner corps à l'effroi, lequel irrigue ce poème ainsi, davantage encore, que le premier de l'ensemble. Jarry donne aux cheveux, comme l'avait fait Lautréamont avant lui, une résonnance particulière.

Ils suggèrent immanquablement l'effroi, résonnance ducassienne s'il en est. « Ô ne dressez pas les cheveux comme sous mon bras triomphant, mon bras aux muscles de potence[82] » « Ne dressez pas vers le ciel noir la flamme de vos cheveux d'effroi[83] »

Mais cet effroi n'est pas synonyme de mort contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, ce qui n'est nullement paradoxal puisque l'effroi est la vie même qui cherche à se continuer et qui est attentive au danger survenant, aussi Jarry peut-il, par ce biais, rattacher les cheveux à un principe suprême de vie (« les cheveux en rut[84] ») – cette dernière cherchant à se *reproduire* –, ce que fait le Prince lorsqu'il décrit la chevelure d'Ursule (« Ce n'est pas une chevelure de malade…[85] »).

Les cheveux ont même leur propre vie, leur propre intelligence, idée qui découle de la façon dont chez Maeterlinck la chevelure d'Ursule contredit fortement l'immobilité mortuaire qui semble être le fait du corps dans son ensemble. Jarry parle ainsi au sujet des « hommes fous » de leurs « cheveux intelligents[86] ».

En outre, les cheveux permettent à Jarry davantage, de par la façon dont ils sont à l'écoute de l'éther (« faisant par contraste plus hérissés les cheveux écouteurs[87] », écrit Jarry dans le compte rendu qu'il fait d'« Âmes solitaires »), l'assimilation entre le ciel et

82. *Id.*, « Les Paralipomènes », p. 233.
83. *Ibid.*
84. *Id.*, p. 238.
85. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 91.
86. OC I, p. 233.
87. *Id.*, p. 1006.

« l'astre de l'homme[88] », sa tête : « Et vos cheveux de fer brillant, vos lourds cheveux aux reflets bleus sont attirés par ces aimants qui pendent du ciel deux par deux.[89] »

Dans ce poème, Jarry établit un lien entre le second et le troisième poème puisqu'il renvoie également aux « cheveux flambant au vent » des Géants d'« Au repaire des Géants ». Donnant aux cheveux une force particulière dans ces deux derniers poèmes, Jarry renvoie une fois encore à la pièce de Maeterlinck, plus encore qu'à l'univers de Lautréamont, contrairement à ce que l'on aurait pu initialement penser.

L'apparition flamboyante des cheveux d'Ursule au sein de la pièce est en effet le seul élément de l'ordre de la beauté (« ses cheveux sont beaux[90] ») et également de la vie (« [i]ls s'agitent[91] ») qui transparaît en la figure des princesses endormies, alors même que cette apparition émane justement de la seule princesse à n'être plus vivante. Jarry retiendra ce paradoxe de sa lecture de la pièce de Maeterlinck : il restituera dans ses poèmes l'alliance entre les cheveux déployés (lesquels semblent immédiatement symboliser la vie dans sa pleine puissance) et la mort (dans le second poème jarryque, la princesse mourant de sa vie d'être humain).

Ainsi Maeterlinck écrit-il, faisant dialoguer le Prince et la Reine : « Le Prince. – Je vois encore quelque chose qu'on ne distingue pas très bien… La Reine. – Moi aussi ; moi aussi. Il y a quelque chose que je commence à voir… Cela s'étend jusqu'à la porte… Le Prince. – Il y a quelque chose sur les dalles… Ce n'est pas une ombre… Ce ne peut être une ombre… Je ne m'explique pas ce que c'est… Il se pourrait que ce soient ses cheveux… La Reine. – Mais pourquoi n'a-t-elle pas noué ses cheveux ?... Toutes les autres ont noué leurs cheveux… Regardez… Le Prince. – Je vous dis que ce sont ses cheveux !... Ils s'agitent… Oh ! ses cheveux sont beaux !... Ce n'est pas une chevelure de malade…[92] »

Jarry retiendra singulièrement ce passage dans « L'opium » puisqu'il écrira : « Et j'entrai dans une morgue immense, où les morts dormaient en postures repliées, les bras croisés, le mollet droit au talon gauche, les têtes renversées sur les poitrines. […] Et l'eau se fige sur les morts glacés comme un gras vernis, d'où émergent des cheveux herbus d'étangs ; et l'eau se fige sur les dalles sans fin, et l'eau ruisselle en murs transparents, et leur fait des vitrines.[93] »

Jarry utilise des éléments qui renvoient précisément au drame de Maeterlinck. Les sept princesses sont évidemment « les morts dorma[nt] en postures repliées, les bras croisés ». « [L]'eau se fige sur les dalles sans fin » renvoie à la présence des dalles chez

88. *Mercure de France*, *op. cit.*
89. OC I, « Les Paralipomènes », p. 233.
90. Maurice Maeterlinck, *op. cit*, p. 91.
91. *Ibid.*
92. *Ibid.*
93. OC I, « L'opium », p. 194.

Maeterlinck : « Le Roi. – Oui ; il y a encore une petite entrée… on ne peut pas la voir d'ici… mais vous la trouverez facilement, il faut descendre. Le Prince. – Par où faut-il descendre ? Le roi. Venez-ici […] Ce n'est pas une porte… on ne peut pas dire que ce soit une porte… c'est plutôt une trappe… c'est une dalle qui se soulève.[94] »

« [L]'eau ruisselle en murs transparents » renvoie à la façon dont Maeterlinck fait se mêler la réalité des murs et celle de l'eau : « Le Roi. […] Écoutez ; il pleut déjà… Le Prince. – On dirait qu'on pleure autour du château… […] Le Prince. – Oh ! comme l'eau dort entre les murs !...[95] » « [L]es vitrines » renvoient quant à elles à la « vitre » qui sépare les princesses des observateurs, comme s'il s'agissait pour Jarry de signifier que c'est la tristesse (l'eau renvoyant aux larmes) qui matérialise vraiment la séparation entre les princesses et la Reine, le Prince et le Roi. Du reste est-ce bien le sens profond du drame de Maeterlinck, puisque les princesses se sont, selon la Reine, enfermées en tirant le verrou, après avoir paru particulièrement tristes, fuyant cette tristesse (ou y donnant corps) par le sommeil, indéfiniment prolongé.

Jarry, au sein de ce passage en particulier, signifie exemplairement la façon dont il cherche à effectuer une concrétion d'influences diverses, afin que la synthèse, resserrée au maximum, ouvre sur la plus grande force d'évocation possible (comme si alors le langage pouvait être doué des mêmes attributs d'effectivité que la picturalité). Laquelle volonté de synthèse se retrouve à un niveau infra, puisqu'elle paraît exemplairement au sein d'une expression en particulier.

Il s'agit des « cheveux herbus d'étangs ». Cette expression renvoie en effet tout à la fois à Maeterlinck (« le corps déjà rigide, à la tête échevelée et roide[96] ») et à Munthe. En effet, cette expression permet de synthétiser le végétal (« herbus ») et le maritime (« étangs »), deux réalités indissociablement liées au sein même de l'œuvre de Munthe. Il s'agit ainsi pour Jarry de synthétiser le propos pictural même de Munthe, mais également les diverses influences, tant littéraires que picturales, afin toujours de faire s'approcher la phrase du « diamant du charbon », dans un effort toujours plus grand de « simplicité », ce qui est le propos même des *Minutes,* tel qu'édicté dans le Linteau.

En outre, l'alliance du végétal et du maritime, par le biais de la chevelure (rattachant invariablement les cheveux à la réalité des noyés, comme c'est le cas dans « L'opium »), a fortement marqué Jarry dans l'aquarelle de Munthe puisqu'il la réutilisera des années plus tard dans *L'Amour en visites,* afin de donner corps à la Muse : « Ses cheveux, très longs, sont verts, faits d'algues marines, encore visqueuses des mains des noyés.[97] ».

94. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 97.
95. *Id.*, p. 87.
96. *Id.*, p. 104.
97. OC I, p. 892.



Gerhard Munthe, *Trollebotten (Au repaire des géants,)* 1892. Aquarelle, 792 x 1129 mm. Galerie Nationale d'Oslo.

« Au repaire des Géants »

Jarry écrit son poème en se servant pour principale source d'une aquarelle de Gerhard Munthe intitulée *Trollebotten,* ce qui signifie : *Au repaire des géants*. Bien plus que pour les deux précédents poèmes, il s'inspire *précisément* d'éléments de l'œuvre picturale, mais ne va jamais jusqu'à donner à son poème le cours (ou même l'apparence) d'une *ekphrasis* car les éléments qui sont restitués avec un véritable souci de précision le sont pour servir de *départ* à une rêverie intensément personnelle, qui grandit bien à partir de l'œuvre, qui se sert en somme d'elle comme appui, comme pré-texte. La vision qu'a Jarry de l'aquarelle opère des découpes, des prélèvements, rendant l'ensemble inachevé, perpétuellement inachevé à son regard d'écrivain – mais aussi de graveur –, comme si cet ensemble était *premièrement* – de tous temps – inachevé, afin que l'auteur des *Minutes* puisse se servir de cet inachèvement en sa conscience comme d'un « tremplin[98] », comme d'un déclencheur d'imaginaire poétique. En somme, Jarry s'attache à destituer le tableau – par le regard qui fonctionne suivant des prélèvements précis, *aigus* – de sa totalité, cette dernière lui apparaissant tel un fantasme castrateur, car cette

98. « Ce que c'est que les ténèbres », *La Plume*, 1er mai 1903.

totalité est façon qu'a la singularité émanant d'autrui – en l'occurrence Munthe – de se tenir d'un seul bloc ; fantasme, car cette totalité n'existe qu'en terme de factualité et non véritablement, en terme de réseau sémantique complexe, puisqu'elle inclurait l'ensemble des intentions du peintre, en supposant ainsi qu'elles soient toutes, mais non forcément d'un seul tenant, perceptibles. Si Jarry destitue l'aquarelle de sa totalité, c'est dans un but délibéré, afin que la seule totalité envisageable soit celle du poème (autre fantasme, mais quant à lui régénérateur pour l'écrivain) qui accaparera (dévorera) l'œuvre picturale.

J'en ai vu trois, j'en ai vu six,

Jarry cherche ici, une fois encore, à rendre unitaire l'ensemble des trois poèmes sur Munthe, puisque « [j']en ai vu trois » renvoie par écho au premier. En outre, il fait référence aux *Sept Princesses,* au-delà de la façon dont il questionne son statut d'observateur (face à l'aquarelle) cherchant à reconnaître ce qu'il distingue au fur et à mesure, puisque par cette formulation il mime la façon dont le Prince éprouve des difficultés dans le compte qu'il fait des princesses endormies, peinant à les reconnaître, et s'arrêtant d'abord, indubitablement, sur le chiffre trois. « Je vois ! je vois ! je vois ! je les vois toutes les sept !... Une, deux, trois (*il hésite un moment),* […] Je ne les reconnais presque pas… Je ne les reconnais pas du tout…[99] » Ainsi le Prince voit-il d'abord trois princesses puis six, ne parvenant pas à distinguer la septième (« Je ne la vois pas mieux ; c'est le visage que je n'aperçois pas…[100] »). Or, Jarry passe du chiffre trois au chiffre six justement, et conserve jusqu'à la reprise anaphorique appartenant en propre au drame de Maeterlinck, laquelle suggère la façon précautionneuse et hésitante avec laquelle le regard du Prince procède, devenu spectateur des Princesses comme s'il s'agissait d'un tableau, de la même façon que Jarry est observateur des personnages dépeints au sein de l'aquarelle, car le Prince est séparé des princesses par une vitre, qui, de par sa structure rectangulaire, offre une surface délimitable qui enserre les princesses – les cadrant bien à la façon d'un tableau –, et met à plat la vision (fût-elle sur plusieurs niveaux – l'effet de profondeur est en effet permis en peinture même), interdisant le rapprochement (et donc interdisant la survenue d'autres visions possibles, ou d'une remise en cause de la vision première – si elle est remise en cause, et c'est bien ce qui se produit avec le Prince finissant par reconnaître l'ultime Princesse sous les traits d'Ursule, elle ne l'est que dans une certaine mesure : il ne s'agit pas alors d'un renouvellement de la vision du Prince mais uniquement d'un approfondissement de sa vision première), forçant le regard à être situé toujours à distance, à une certaine distance. En outre, les princesses de Maeterlinck s'apparentent fortement à cet univers pictural puisqu'elles

99. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 81.
100. *Id.*, p. 85.

sont plongées entièrement dans l'immobilité et, de plus, les cheveux dénoués d'Ursule renvoient, d'une certaine manière, aux peintures préraphaélites, laquelle appartient dans une certaine mesure au socle de connaissances commun à tous les auteurs faisant vivre les cercles au sein desquels Jarry évolue – et cherche à évoluer.

De même que Jarry ne peut que s'approcher de l'aquarelle, sans jamais parvenir à appréhender véritablement les personnages enserrés dans l'image (il cherche en effet à les appréhender comme des personnages réels, tâchant de leur donner vie dans sa poésie – la leur donner, ou la restituer dans le cours du poème que permet la narrativité), le Prince ne peut que s'approcher de la vitre, et essayer de distinguer ce qui se trame derrière. De la même façon que Jarry proclame l'identité du réel et du mythologique – ou onirique – peint, les observateurs du drame de Maeterlinck, de par la structure même de ce qui les constitue justement en tant qu'observateurs – la vitre –, ne peuvent que reconnaître, d'une certaine manière (aux dires de Jarry tout du moins, puisqu'il utilise le drame de Maeterlinck exactement comme il le ferait d'une source picturale, au cours d'une série de poèmes volontairement consacrés – et prétendument entièrement – à la peinture) l'identité de la peinture et de la vie.

La septième princesse que le Prince a du mal à reconnaître est sa préférée, Ursule. Cette princesse pourrait être la princesse Mandragore du poème de Jarry, puisque l'une et l'autre ont « le corps déjà rigide, à la tête échevelée et roide[101] », le corps étant rigide dans le poème de Jarry (et l'aquarelle de Munthe) du fait de l'enchantement qui est une forme de mort et dans le drame de Maeterlinck du fait de la mort qui est une forme d'enchantement (puisqu'elle survient au terme d'un long sommeil comme rendu magique de par sa profondeur et l'intentionnalité d'où il émerge : les princesses insistent lourdement avant de s'enfermer auprès de la Reine pour qu'on ne les réveille pas).

Des Géants monstrueux assis

Les géants vont colorer toute l'œuvre de Jarry. Le géant, qui est figure monstrueuse, puisqu'« [i]l y a des monstres de toutes « castes[102] », est, en tant que monstre justement, « accord inaccoutumé d'éléments dissonants[103] » (accord en l'occurrence de leur taille d'exception et de leur visibilité organique les rattachant à un principe humain). Il est cela-même qui se tient par définition hors de la norme, au point d'être qualifié d'exception qui n'a nul sens autre que celui de n'en avoir aucun, c'est-à-dire de perturber, dans son être-même, dans le fait même d'apparaître, même s'il ne perturbe rien en réalité, le cours voulu inaltérable du progrès lequel doit permettre toujours plus de perfectibilité, le géant étant perçu justement comme ce qui a-historique, c'est-à-dire ne pouvant être

101. *Id.*, p. 104.
102. OC I, p. 972.
103. *Ibid.*

soumis à aucune place dans le cours de l'Histoire, l'excédant de toute part : ne pouvant être rapproché par exemple du « nègre », n'étant pas un moment passé de l'évolution historique, puisqu'appartenant en propre à l'exceptionnalité, et ne pouvant non plus être rattaché au présent (si tel était le cas, leur dénomination perdrait en effet tout son sens : ils seraient la figure de la norme) pas plus qu'à l'avenir (rêvé, voulu dans une forme de plus grande perfection, celle-ci étant perçue comme s'il s'agissait d'un infini en puissance). Aussi le géant ne peut-il être approché dans le sens critique que par une forme de tératologie appliquée à l'imaginaire et dans le sens commun que par le désaveu ou le dédain de la bourgeoisie (d'où son intérêt pour Jarry, lequel ne cessera, dans ses écrits, théoriques ou littéraires, de combattre les principes édictés par la bourgeoisie et faisant figure de valeur devant permettre d'asseoir le progrès général et triomphant : ainsi le géant peut-il être pour Jarry véritablement « bon[104] »), étant ce qui est a-normal et qui par conséquent interroge la norme, ce que Jarry ne cessera de faire dans *Le Surmâle* où les exploits hautement personnels émanant du personnage éponyme transcendent toute norme au point de s'imposer non comme ce qui est de l'ordre du pathologique, s'opposant au discours dogmatique de la science bourgeoise, mais comme un désir révélé et mis en forme d'être en lien avec l'Absolu, l'auteur de *Messaline* transcendant de ce fait le pathologique – perçu tel par les instances scientifiques représentant le principe d'autorité émanant de la survenue d'un principe de vérité accepté dogmatiquement par le sens commun comme devant être source de progrès et de bien-être général – pour l'imposer au monde comme s'il s'agissait d'une autre norme, impraticable, car, en un certain sens, divine.

C'est dans sa façon de renverser la norme instituée au point d'imposer cette nouvelle norme pourtant impraticable à tous, même si c'est pour que celle-ci soit aussitôt niée (ainsi Marcueil et Messaline sont-ils mis à mort, Marcueil certes du fait d'une erreur de fonctionnement de la machine), que le monstre, et avec lui le géant, est « originale inépuisable beauté[105] », comme l'écrit Jarry dans le second numéro de *L'Ymagier* consacré aux Monstres.

Au sein de *Faustroll* est évoquée « la tête du roi géant[106] », rappel de ce poème intitulé « Au repaire des Géants » où est décrit le « Roi Géant », ce qui est un écho probable de l'œuvre de Swift[107]. Dans *Par la taille,* un Géant est délaissé par la jeune Fille. Le Surmâle est en soi un géant, ne serait-ce qu'en ce qui concerne un fragment de son anatomie. La présence du cyclope n'est peut-être pas pour rien dans l'amour de Jarry concernant l'*Odyssée*, hérité de sa plus vive jeunesse, ouvrage présent dans la liste

104. Il l'écrit dans une lettre adressée à Félix Fénéon, datant de la fin août 1901 (OC III, p. 549).
105. *Id.*, p. 972.
106. *Id.*, p. 681.
107. Voir Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, notice sur l'auteur par Louise Lacuria, Paris, Librairie Ch. Delagrave, Nouvelle Bibliothèque historique et littéraire, 1889, *Voyage à Brobdingnac*, p. 104.

des livres pairs de *Faustroll*, façon de *continuer* cet intérêt jusqu'à la maturité de l'âge et de l'intellection (et à l'immortalité à laquelle renvoie le livre imprimé – même s'il ne le fut pas, l'ambition de Jarry était bien, par deux fois – auprès du *Mercure de France* puis de *La Revue blanche* –, qu'il le soit) et d'affirmer qu'il n'appartient pas en propre à la jeunesse, ou plus exactement que la jeunesse peut être contenue tout entière dans un moment de la maturité de l'auteur – l'une et l'autre s'équivalant – (un moment qui apparaît comme étant tout moment, comme étant le présent – celui où fut tracée la liste des livres pairs, mais celui aussi, indéfiniment répété, où cette liste est lue). Jarry prône ainsi implicitement (comme il le fera explicitement à de nombreuses reprises, notamment dans ses chroniques) qu'il ne saurait y avoir de hiérarchisation des moments du vécu et que ce principe d'indifférenciation mêlé aux découvertes de la science autorise à penser le temps comme un espace uniforme (uniforme du fait du principe de non hiérarchisation) au sein duquel l'on peut voyager, de par en quelque sorte l'uniformité de sa structure, inlassablement (d'où l'écriture néo-scientifique du *Commentaire pour servir à la construction de la Machine à explorer le temps*).

En outre son amour immodéré de l'œuvre de Rabelais est-il sans doute né en partie à du goût concernant la présence des géants qui irriguent la geste rabelaisienne de part en part, avec une préférence sensible pour Pantagruel (« le bon géant tueur de militaires est Pantagruel, au lieu de Gargantua[108] ») de laquelle naîtra un projet de pièce avec Eugène Demolder, jamais véritablement achevé car ne pouvant jamais, sans doute, restituer la geste rabelaisienne dans toute son intensité, c'est-à-dire dans le miracle qu'elle a jeté à la vue de Jarry depuis son enfance – l'écriture apparaissant comme une forme d'hommage puisqu'elle cherche à faire advenir une œuvre, par le seul biais d'un personnage choisi entre tous, dans sa totalité, c'est-à-dire dans toute sa force, sa singularité, son exceptionnalité, lesquelles caractéristiques légitiment à elles toutes le fait que Jarry ait voulu transmuer, transmuter l'œuvre de Rabelais en une opérette (selon le principe pataphysicien par excellence comme quoi il ne saurait y avoir de hiérarchisation possible, y compris entre les genres).

La lecture active et intensément créatrice qu'il fera de l'œuvre de Rabelais influencera son œuvre dans sa totalité, influence qui demeurera surtout sensible à partir de *César-Antechrist*, et ne témoignera pas uniquement d'une volonté (elle est présente dès les *Minutes*) de faire s'entrechoquer les registres (registres dont la coexistence est importante dans le sens où c'est alors que l'on peut dire quelque chose de l'humanité – et *qui es-tu être humain* est une question lancinante qui parcourra toute l'œuvre de Jarry), le parler grossier d'Ubu (ou celui rattaché indubitablement à la réalité de l'armée comme c'est le cas dans *Les Jours et les Nuits*) et les raffinements extrêmes d'un symbolisme finissant, mais surtout de faire s'entrechoquer les différentes temporalités du langage,

108. OC III, p. 549.

Jarry mêlant à sa diction post-symboliste des éléments bruts émanant directement de l'œuvre rabelaisienne, comme c'est le cas dans *César-Antechrist* : « Mais tu planes, et tu attires de tes ailes comme par delà l'horizon un autre oiseau ton serviteur quoique d'envergure plus immense, comme le petit poisson remore les grandes naufs.[109] »

Sur les talus et les glacis
Et sur les piédestaux de marbres,

Jarry, afin de montrer que les poèmes tirés des aquarelles de Munthe appartiennent à la même unité que le poème consacré au tableau de Gauguin, fait s'interpénétrer les évocations, comme si chaque poème était pensé au miroir des autres, chaque œuvre picturale observée eu égard aux autres. Par ce procédé d'échos, plus ou moins affirmés, plus ou moins atténués, Jarry parvient à faire de ces poèmes sériels des variations autour d'un même univers, fût-il multiple : « un **géant** […] / Nous rampons à ses pieds, lézards. / Lui, sur […] un **piédestal de marbre**[110] »

En outre, Jarry renvoie ici très explicitement à la thématique de la statuaire (« une trentaine de bustes, sur leurs piédestaux de marbres variés », peut-on lire, en ce qui concerne la description de la galerie d'un musée, dans le second volume des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*[111]), thématique qui imbibe déjà le premier poème (puisqu'il y est question d'immobilité, suscitée par l'effroi), et renvoyant explicitement à l'image de la femme que Jarry se donne à l'intellection, suivant un topos qui faisait intégralement partie de la doxa (artistique tout particulièrement, mais aussi scientifique – médicale principalement –, d'où la première, d'une certaine façon, par mimétisme ou opposition, intégralement émane). Jarry a emprunté cette thématique concernant le premier poème au drame de Maeterlinck, les princesses demeurant immobiles, allongées sur des dalles, dans un univers de marbre.

Avec leurs gros bras raccourcis,
Et leurs barbes comme des arbres,
Et leurs cheveux flambant au vent
Sur l'immobile paravent
Des murailles monumentales. —

Ailleurs dans les *Minutes*, de façon plus flagrante encore, est associée la barbe à un principe d'immobilité, d'immobilisation sculpturale même, c'est-à-dire, en somme, de pétrification : « Sa barbe de fleuve jusqu'à ses genoux épand et déroule, déroule sa houle, sa houle de pierre.[112] » Jarry suggère dans ce passage du « Miracle de Saint-

109. OC I, p. 331.
110. *Id.*, « L'homme à la hache », p. 210.
111. *Société nationale des antiquaires de France*, 1881, p. 81.
112. OC I, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 174.

Accroupi » que par-delà la pétrification induite par la sculpture (qui est une mise en abîme de la peinture même, laquelle est en soi également pour Jarry, par bien des aspects, une fossilisation – une dénaturation de l'élan originel contenu dans chaque chose : être ou objet), un mouvement est présent au sein même de l'immobilité contenue dans l'œuvre sculptée ou peinte que le poème doit tâcher de dérouler, de donner à *voir*, quand bien même ce dernier garde totalement intacte, dans son tissu narratif, comme c'est le cas ici, l'immobilité première de la chose dite – dont il s'agit en somme de représenter *l'immobilité mobile*, que l'image n'est jamais habilitée à faire percevoir. Cette immobilité mobile ontologiquement constitutive de toute chose vraiment approchée par la pensée, Valéry l'avait envisagée dans un passage de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* qui n'aura pas manqué d'interpeller Jarry : « Tout se meut de degré en degré, imaginairement. Dans cette chambre et parce que je laisse cette pensée durer seule les objets *agissent* comme la flamme de la lampe : le fauteuil se consume sur place, […] les rideaux coulent sans fin, continûment.[113] » C'est alors que l'oubli, dont on connait l'importance, extrême, chez Jarry, trouve tout son sens, selon Valéry, car ce dernier ajoute aussitôt : « Voici une complexité infinie ; pour se ressaisir à travers la motion des corps, la circulation des contours, la mêlée des nœuds, les routes, les chutes, les tourbillons, l'écheveau des vitesses, il faut recourir à notre grand pouvoir d'oubli ordonné[114] » Et il paraît certain que ce passage de l'*Introduction*, tout particulièrement, a pu grandement inspirer Jarry puisque que l'on peut lire, un peu plus loin, cela même sur quoi, d'une certaine façon, se construira toute la 'Pataphysique, et particulièrement la façon dont Jarry donnera une résonnance singulière à ce système de pensée sous la forme de multiples variations dans les chroniques qu'il réunira sous le titre *La Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps,* puisque la 'Pataphysique, comme il est écrit dans *Faustroll,* est « surtout la science du particulier », autrement dit une science adoptant une pratique systématique « des solutions imaginaires » afin de montrer, en faisant recours justement à l'imaginaire dans un but démonstratif et nullement onirique, comment chaque objet, être, événement, ne peut exister que dans sa seule individualité : « En […] regardant longuement [les « choses particulières, desquelles il n'y a pas de science[115] »], si l'on y pense, elles se changent ; et si l'on n'y pense pas, on se prend dans une torpeur qui tient et consiste comme un rêve tranquille, où l'on fixe hypnotiquement l'angle d'un meuble, l'ombre d'une feuille, pour s'éveiller dès qu'on les voit. Certains hommes ressentent, avec une délicatesse spéciale, la volupté de

113. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,* Paris, Gallimard, Collection Folio essais, 1957, p. 31.
114. *Id.*, p. 31-32.
115. Jarry s'attachera de fait à leur *donner* une science.

l'*individualité* des objets. Ils préfèrent avec délices, dans une chose, cette qualité d'être unique – qu'elles ont toutes.[116] »

J'ai vu six Géants dans leurs stalles.

Dans leurs sièges. Mais, là encore, Jarry renvoie à la thématique de la statuaire. « Les stalles […] étaient taillées en pierre ou en marbre[117] » Et c'était le cas dans « les premières basiliques chrétiennes[118] » ; les stalles « sont les sièges en bois de chêne qui garnissent le chœur des églises.[119] » Ils sont par conséquent surélevés, d'où le choix de cette dénomination, correspondant au positionnement des géants dans l'espace et au côté escarpé des montagnes sur lesquelles leur profil se détache. Mais c'est aussi parce qu'il renvoie irrémédiablement au religieux que Jarry choisit délibérément ce terme, renvoyant ainsi à un passage du « Miracle de Saint-Accroupi », au cours duquel le lien est fait entre la thématique du religieux et celle de la statuaire : « Et c'est un grand Saint, car il a pour siège, honorable siège, un beau bénitier.[120] » S'il est possible de rapprocher ce « Saint » et les « Géants » de ce poème, c'est bien parce que Jarry, en utilisant le terme « stalles » dans le contexte précis de ce poème où il fait mention d'un univers en un sens monstrueux, allie le religieux et l'horreur, afin d'asseoir, comme il le fera avec *César-Antechrist*, une poésie sur un mouvement de balancier des contraires. De par leur majuscule, en quelque sorte, saint et géant s'équivalent.

Et sous leurs sourcils broussailleux,
J'ai vu — j'ai vu luire leurs yeux
D'or comme l'or de deux essieux

Les yeux sont d'or parce qu'ils sont le « miroir » du soleil, « astre parfait », « et semblable[s] à lui.[121] » Du reste ces derniers sont toujours teintés (de même que la tête, dont ils sont comme la synthèse organique) d'une réalité astrale, Jarry continuant ici la pensée de Fechner : « Les étoiles sont semblables aux échidnes vertes des châtaignes, leurs petits rayons aigus vous entrent dans les yeux[122] », fait-il dire à Lucien, l'un de ses doubles, dans *L'Amour en visites*.

L'or renvoie ainsi à la perfection, à un principe alchimiste et divin (ce dernier apparaissant comme découlant directement de la mythologie donnant à penser, à rêver l'histoire du roi Midas) dont il est la trace la plus palpable : « Des paillettes d'or couvri-

116. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 32.
117. *GDU.*
118. *Ibid.*
119. Arcisse de Caumont, *Définition élémentaire de quelques termes d'architecture*, 1846, p. 120.
120. OC I, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 174.
121. *Id.,* « L'art et la science », p. 188.
122. OC I, p. 892.

ront tes dalles. Tout ce qui me touche se transmute en or. Les yeux des hiboux m'ont souvent fixe éternellement ils resteront d'or...[123] » Du reste l'or des yeux dans ce poème doit-il être mis en parallèle avec l'évocation de la Muse dans *L'Amour en visites,* évocation également reliée à celle du hibou, l'évocation de cet animal du bestiaire jarryque renvoyant invariablement à l'intimité amoureuse[124] (et la Muse est une créature sexuée à l'extrême, bien que son sexe soit semblable à celui de la Princesse du conte de Remy de Gourmont *Le Château singulier* dont Jarry rend compte dans *L'Art littéraire*) : « Elle *est aveugle. Sur ses yeux, fermés hermétiquement comme son sexe, brillent des monocles d'or, deux monocles d'or et non pas un binocle, selon l'indépendance des yeux du caméléon. Sa bouche est d'un rouge obscur. Elle s'avance, suivie d'un vol de chauves-souris et de hiboux dont les pattes sont phosphorescentes.*[125] »

L'essieu est une partie du char, indispensable car s'il se rompt, l'on voit alors « voler en éclats tout [le] char fracassé[126] ». L'or des essieux place d'emblée la réalité du char dans l'antiquité, façon de donner un tour mythologique à ces évocations oniriques. Ainsi, dans *Le Magasin pittoresque,* une revue que Jarry affectionnait particulièrement et de laquelle il s'est souvent inspiré, l'on peut lire : « Le train du char avait deux timons et quatre roues tournées à la façon des Perses, dont les moyeux et les rayons étaient dorés. L'extrémité des essieux des roues était d'or, et représentait une tête de lion portant à sa gueule un fer.[127] »

Tournant sous un char funéraire.

Ici, char n'a pas le sens de « sorte de voiture à deux roues, dont les anciens se servaient dans les combats, les jeux[128] », mais uniquement sorte de voiture dont les anciens se servaient pour « les cérémonies publiques », le char funéraire servant à transporter la dépouille d'un mort illustre. Il s'agit encore une fois d'ancrer la narrativité émanant de l'image dans un passé à ce point reculé qu'il semble immémorial, et se teinte de ce fait de mythologie (toute entreprise de Jarry pouvant s'affirmer, comme l'a bien montré Patrick Besnier, comme une entreprise de mythologisation de la mémoire).

Dans « L'homme à la Hache », Jarry écrit : « un géant […] / Nous rampons à ses pieds, lézards. / Lui, sur son **char** tel un César[129] » Dans ce présent poème, le char n'a trait qu'à la réalité des yeux qui est en quelque sorte l'homme passé au crible de l'abs-

123. *Id.,* « La plainte de la Mandragore », p. 176.
124. Renvoyant à la formulation des « Prolégomènes de Haldernablou » : « son sexe, beau comme un hibou pendu par les griffes. »
125. *Id.* p. 892.
126. Racine, cité dans *GDU*.
127. *Le Magasin pittoresque*, volume 6, 1838, page 9.
128. *GDU*.
129. OC I, « L'homme à la hache », p. 210.

traction, l'homme sublimé, puisque les yeux sont le seul organe parfait en l'homme selon Jarry (du fait de l'influence qu'a eue sur lui Fechner découvert dans *Le Magasin pittoresque*[130] : « [L]e plus bel organe de l'homme est une sphère qui se nourrit de lumière[131] »), forme achevée de l'homme en quelque sorte contenue en l'homme qui échoue toujours à s'incarner totalement du fait de cette coexistence en lui de pureté et d'impureté faisant de lui véritablement une figure monstrueuse. « Même dans notre corps, l'œil a déjà une sorte d'indépendance ; c'est tout un organisme dans lequel les divers systèmes du corps humain, le système nerveux, le système musculaire, etc., sont groupés, mais de la manière la plus harmonieuse et en affectant la forme concentrique. Que lui manque-t-il pour vivre de sa vie propre, qu'un milieu pour lequel il soit fait ?[132] »

Ce sont six vaches qu'on va traire,
Rocs au lac de leur lait passant,
Les six Géants, pieds dans le sang.
Leurs doigts maigres, comme des torches,
Brassent le sang qui les éteint ;
De leur sang noir leur corps se teint,
Et leurs jambes comme des porches[133]*.*
Et sur le cou du Roi Géant
Grimace un crâne de néant.
Pas de tête sur ses épaules.
Ses poings, branchus comme des saules,
Sont bénissants et triomphants,
Cierges clairs au repaire sombre.
Deux grandes ailes de Harfangs

« Nom vulgaire d'une espèce de chouette […] Le harfang dépasse par la taille tous les oiseaux de proie nocturnes ; il est encore plus grand et plus gros que le grand-duc. Son plumage est d'un beau blanc, tacheté de brun et de roux ; son bec, noir, crochu comme celui de l'épervier, est percé de larges ouvertures ou narines.[134] » D'où ses « grandes ailes » dans le poème de Jarry. Munthe étant un peintre norvégien, le choix

130. Comme l'a montré Julien Schuh. Voir « Jarry et *Le Magasin pittoresque,* Une érudition familière », « Filiger – présentation d'*Ubu Roi – Les Jours et les Nuits* », p. 110-113, in *L'Etoile-Absinthe*, tournées 123-124, SAAJ & Du Lérot éditeur, Paris & Tusson, 2009-2010.
131. « Anatomie comparée des anges », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 123-124, *op. cit.*, p. 120.
132. *Id.*, p. 121.
133. Le porche est un « lieu couvert qui se trouve à l'entrée d'un temple, d'une église, d'un palais » (*GDU*). Là encore, il s'agit de mêler, par le biais de la thématique de la statuaire (prise cette fois dans un sens large), le religieux et l'horreur (« leur sang noir »).
134. *GDU*.

de cet oiseau n'est pas anodin, puisqu'il « se plaît dans les pays froids[135] ». Ces ailes sont assimilées à la tête de mort : « Et sur le cou du Roi Géant / Grimace un crâne de néant // Deux grandes ailes de Harfangs / Sur son cou cisaillent dans l'ombre », ce qui est également le cas dans « Haldernablou » comme le signale l'édition *Bouquins*, sans citer le passage : « à l'auréole de veilleuse de la tête de mort en sa caverne bâillante, qui m'écoute de ses deux creuses ailes d'épervier blanches et noires.[136] »

Ce qui rapproche ces ailes et le crâne est la couleur blanche, souvent associée à l'adjectif « glauque ». Les ailes du Harfang sont bien blanches, mais tachetées. Jarry ici conserve la vraisemblance (en choisissant le nom de Harfang) mais semble forcer le sens jusqu'à assimiler ces ailes aux os, ce qui pourrait au vu de l'aquarelle n'être guère une interprétation créatrice, mais davantage une lecture possible.

En effet, d'une certaine façon, Jarry ne force nullement le sens, puisque c'est bien ici ce qui se produit picturalement, étant donné que les ailes semblent très fortement, au sein de l'aquarelle, faites d'os, ou du moins partager leur couleur et leur texture avec cette réalité du corps.

Les « ailes de Harfangs / […] cisaillent dans l'ombre », ce qui renvoie un peu plus à la tonalité morbide, l'ombre pouvant, de plus, apparaître comme un symbole du néant, renvoyant au « crâne de néant » cité plus haut. Mais, pour Jarry, dans la mouvance d'un mouvement décadentiste, il y a une véritable fascination qui est rattachée à la morbidité. Le squelette est forme de la beauté. « Et je descendis pour marcher sur la route où je savais que gisaient maintenant, dans la vallée lointaine, les grandes pennes blanches et noires belles comme des squelettes de baleine.[137] »

En outre, suivant ici aussi un fantastique fin-de-siècle, très largement représenté qui plus est picturalement, la présence des ailes suggère un mouvement incessant, et cette matérialité/minéralité du corps qu'est l'ossature n'est jamais dépourvue de vie dans l'imaginaire jarryque, comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater. L'ossature est en elle-même réunion de plusieurs vies, comme si chaque os pouvait apparaître dans toute son individualité : « Si Lautréamont a vécu l'être, la faute en est au son géant de l'os de la baleine percutée, qui dit : Je suis seul roi. Car mes vertèbres ont leur vie, leur aspect et leur pensée. J'ai moi aussi le premier vécu l'être. Tout cela est écrit sur la grande feuille de la tigelle arborescente.[138] »

135. *Ibid.*
136. OC I, p. 216.
137. *Id.*, « Les prolégomènes de Haldernablou », p. 212.
138. *Id.*, *La revanche de la nuit*, p. 266-267.

Sur son cou cisaillent dans l'ombre.
Le Géant a planté son doigt
Dans un grand navire qui doit
Passer le lac de son empire.
Son doigt est le mât du navire.
Et des ours bruns courbent leurs dos
Sous leurs fourrures pour fardeaux,
Courbent leur échine de flamme.
La tempête en fait une lame
De scie[139] *ou des murs à créneaux*
Ou des follets sur des fourneaux.
Ils rament sur l'eau bouillonnante,
Rythmant la danse frissonnante
Des bruns frisons de leurs toisons
Aux coups de fouet des horizons.
La Princesse pâle[140] *à la proue,*
Les yeux aux dos de ses rameurs,
Voit tournoyer comme une roue
Un grand oiseau dans les rumeurs
Et les tonnerres du repaire.
Le grand oiseau vert au long cou

L'« oiseau vert » évoqué dans ce poème, né de la captation par l'imaginaire jarryque de sa forme précise au sein de l'aquarelle de Munthe a pu inspirer Jarry quant à « l'oiseau vert » évoqué dans *L'autre Alceste* : « l'oiseau vert absorbera son âme et son corps astral naviguera à l'ombre de mes rames sur les eaux calmes qui encorbellent le paradis des croyants.[141] », puisque « rames » (« Ils rament sur l'eau bouillonnante », mais aussi « Les yeux [de la Princesse] aux dos de ses rameurs ») est un terme renvoyant indubitablement à la réalité de ce poème intitulé « Au repaire des Géants ».

Tord ses ailes fortes, espère
Voler contre l'ouragan fou.

Autre écho possible de *La Ballade du vieux marin*, où Jarry recompose autrement, à partir de quelques mots, une image parlante au-delà de toute signification possible

139. Écho possible de *La Ballade du vieux marin* où « les groupes hagards des brouillards » sont « Déchiquetés en ailes d'oreillards ».
140. *La Princesse pâle* est un « roman parisien » publié par Robert de La Villehervé et Georges Millet chez Ollendorff en 1889 mais également un « conte dramatique » de Louis Tiercelin paru dans la *Nouvelle Revue*, le 1er janvier 1900.
141. OC I, p. 910.

drainée par le langage. Il s'agit d'essayer inlassablement de donner au langage sa plus grande force synthétique d'évocation. « Et bientôt s'éleva la tempête des grêles, / Vers le sud elle nous pourchassa de ses **ailes**. […] Quand subitement le froid nous enlace / Et les blancs frimas ; / Des blocs de glace / Hauts comme les mâts… / Leur foule rôde / **Vert** émeraude.[142] »

Dans le repaire un oiseau rôde,
Un grand pélican d'émeraude,
Toujours avec des efforts neufs...

L'édition *Bouquins* indique qu'« il est difficile d'interpréter le sens de ce grand oiseau vert dont cependant la couleur est celle, symbolique, de l'espérance (« espère », dit le texte). Il s'oppose sans doute au harfang du géant. » En réalité, il s'agit bien ici d'éléments de l'aquarelle que Jarry restitue, dans une forme de simplicité voulue, par le biais du langage poétique. Le grand oiseau vert, de même que les ailes de Harfang, sont des éléments de la picturalité que Jarry s'attache à décrire. Il ne les évoque pas dans un sens symbolique ou pour construire une signification (pour s'attacher un sens préexistant faisant figure de schème ou pour mouvoir à sa suite un sens nouveau qu'il contextualiserait précisément), mais restitue des éléments de la picturalité dans la trame même du poème. Il s'agit ici de capture, d'évocation, de description, et non de construction, de volonté symbolique d'attribuer un sens supplémentaire épiphénoménal à une présence qui serait ainsi débarrassée des oripeaux de sa contextualisation première, de son herméneutique fondatrice. Néanmoins, Jarry peut augmenter cette *seule* description d'un halo sémantique fort puisque s'il choisit le nom de pélican, c'est bien du fait, en premier lieu, de la forme du bec de l'oiseau représenté par Munthe, mais c'est également, peut-on penser, pour laisser venir au poème la référence alors extrêmement commune du pélican de Musset raillé par Ducasse dans ses *Poésies,* comme le signale l'édition *Bouquins*.[143]

Les vents mouvants en font des nœuds.

Il faut rapprocher la façon dont Munthe traite picturalement l'oiseau vert, par deux fois au sein de l'aquarelle, indépendamment des expressions présentes dans ce poème, de passages des *Minutes* et de *César-Antechrist* : « Voici les deux oiseaux noirs chamarrés d'hiéroglyphes qui me font des signes. Ils font des gestes de leurs cous, des gestes fous qui incantent.[144] » « Tu concilies le discontinu de la marche et le continu de la rotation astrale ; à chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure d'où l'on

142. OC II, p. 5.
143. Voir Alfred de Musset, *Poésies complètes,* 1840, p. 351-352, « La Muse ».
144. OC I, *César-Antechrist,* p. 234.

voudra) tu fais une croix avec toi-même.[145] » Jarry semble dans les deux cas chercher à donner forme par le langage à un choc esthétique qu'a produite en lui l'image du pélican torsadé par son vol (même si dans le second cas, à un premier niveau de lecture, il n'est nullement question d'oiseau), défiguré presque sous le jour de la crispation, de mouvements qui ont en eux-mêmes valeur de signe, de langage, d'un alphabet que l'oiseau ferait jaillir sous nos yeux, comme s'il s'agissait ensuite pour nous d'en reconstituer le sens ; d'« incant[ations] » puisque ces signes appellent un déchiffrement, de par leur ampleur et leur efficacité/curiosité visuelle.

Impassibles parmi, très lentes,
Reines des épouvantements,

Cet « épouvantement », qui est un écho du « long et circulaire regard d'épouvante » jeté sur les princesses de la pièce de Maeterlinck « muettes et extrêmement pâles[146] », est un néologisme (second de la série de poèmes, après stiller ; choix par lequel Jarry inscrit sa poésie dans un raffinement curieux – voulu tel, c'est-à-dire singulier – seul à même de pouvoir également signifier quelque chose de la terreur et de la fascination que lui inspirent les aquarelles de Munthe) pouvant signifier tout à la fois « terreur d'une personne épouvantée » et « objet qui inspire l'épouvante[147] ». Cet épouvantement renvoie à l'effroi du premier poème. Dans les deux cas, l'épouvante naît d'animaux : le monstre assimilé au silence dans le premier poème, et les monères dans le second. Jarry exprime ici la fascination qu'un certain bestiaire, réel ou fantastique, exerce sur lui – mais, même réel, comme les monères, il est toujours accaparé par l'imaginaire de telle façon qu'il devienne fantastique, et ainsi apparaisse comme étant en définitive part de l'imaginaire, désenclavé de son socle de réel (du reste inaperçu, les monères étant de l'ordre de l'inapprochable par le regard, de par leur taille et le milieu au sein duquel elles évoluent), ayant une identité a-réelle. Ainsi, l'animal est toujours perçu comme un archétype, comme un éveilleur de sentiment(s) : le plus souvent, il s'agit d'un mélange de répulsion et de fascination qui caractérise la façon dont Jarry le perçoit. Il est gravé par l'imaginaire qui le stylise jusqu'à le dénuer de toute forme de vie à tel point qu'il ne soit plus qu'excédent de forme et par conséquent seule signification (avant que Jarry ne grave véritablement sa présence, laquelle gravure est le prolongement, et comme la matérialisation sensible, de celle opérée par l'imaginaire). Il est ainsi, dans la façon dont il est représenté, dénaturé de tout ce qui le constitue en tant qu'être singulier pour n'être plus approché par la parole que dans la façon qu'il a de symboliser une réalité qui l'excède, et est étrangère en tous points à lui pour ne lui être attachée que suivant

145. *Id.*, p. 339.
146. Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 104.
147. *GDU*.

un tour doxastique (aussi peut-on aller jusqu'à dire que l'animal devient le symbole d'une réalité qu'il ignore et n'est que cela même qu'il ignore et qui l'excède). C'est pourquoi les animaux appartenant au bestiaire jarryque ne sont pas, le plus souvent, décrits autrement que dans leur capacité à susciter l'effroi, c'est-à-dire à être désavoués par la conscience populaire et la bourgeoisie, lesquelles sont indubitablement liées : ils sont choisis et perçus suivant cette capacité. De ce fait, les « grands loups fauves et des corbeaux graves sont sur [l]es talons[148] », l'« araignée […] fauche[149] »…

Mais quand Jarry s'attache précisément à *faire jaillir* leur présence[150], à l'invoquer suivant le pouvoir démiurgique de l'écriture poétique qui a capacité, du fait de l'éclosion infinie de sens qu'elle suscite possiblement, de performativité, il le fait afin de décrire leur beauté, c'est-à-dire ce qui est le plus inaperçu en eux, leur beauté organique (puisqu'elle fait naître la fascination), mais dénuée de caractère éphémère (ils sont tous reliés, d'une façon ou d'une autre, à la thématique large de la statuaire : le « hibou » est « ocellé », ses mamelles sont « d'or », les « pattes noires » de la mygale sont de « luisant métal »…), parvenant, par excès de détails[151], de précisions, à ouvrir paradoxalement sur l'abstraction, les transformant ainsi, d'une certaine manière, en blasons (ce qui sera le souci affiché de *César-Antechrist*), leur beauté devenant ainsi symbole, se confondant avec leur fonction magique. Ce sont ainsi de véritables animaux totems pour Jarry, peuplant son univers et le protégeant[152], comme autant de doubles (c'est en somme une façon qu'il a d'asseoir sa présence, en la démultipliant, dans le cours du texte, mais également dans celui de la vie – on sait le goût réel qu'aura Jarry pour les hiboux notamment). Et s'il les décrit, c'est bien par un surcroît sémantique né de l'obscurité langagière dont il use (qui enrichit le sens du texte à hauteur exacte, pourrait-on dire, de la façon dont il rend difficile son déchiffrement), surcroît donnant au sens général (du moins voulu tel, fantasmé dans le « Linteau ») une réalité qui n'est jamais une totalité actualisable autrement que comme totalité rêvée ou plus justement encore principe de totalité, c'est-à-dire autrement que comme somme – dans le sens d'un infini en puissance – de virtualités (quant au sens et à la forme : chaque fragment a un sens ou plusieurs sens qui est/sont fragment/s de tous les sens possibles – *de facto*, puisque Jarry convoque cette multiplicité de sens dans le « Linteau »[153], agrandissant de ce fait tout

148. OC I, « Le miracle de Saint-Accroupi », p. 174.
149. *Id.*, « L'Autoclète », p. 181.
150. *Id.*, p. 224-225. Il s'agit en l'occurrence de l'engoulevent, du crapaud, du hibou et de la mygale.
151. « *Hibou* ocellé […] mamelles d'or à la pointe noire et cariée symétriques horizontalement au-dessus du tétraèdre de ton sternum ; aux paupières de soie gris perle qui clignent comme le flux et le reflux de la mer » (*id.*, p. 225).
152. « *Crapaud,* […] Protège-moi. *Hibou* […] Conseille-moi. *Mygale* […] Ferme la mort de mes cils au monde extérieur, pour que je réfléchisse dans la nuit de dessous mon crâne » (*id.*, p. 224-225).
153. « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (*id.*, p. 172).

ce que le lecteur va lire de ces principes édictés en ouverture de l'œuvre puisqu'ils sont véritablement des principes exponentiellement générateurs de toute l'œuvre entière, en tant que pluralité sémantique demandant sans cesse à être actualisée et échouant invariablement, dans le même mouvement, à l'être – mais est également fragment de la totalité des évocations relatives au bestiaire présentes dans l'ensemble du recueil) qui ne pourra jamais être qu'effleurée (du fait de cette autre réalité comme quoi chaque fragment est en outre fragment de toutes les évocations futures, non encore écrites, puisque l'œuvre complète est la seule à pouvoir, selon Jarry lui-même, être considérée par l'intellection – et par conséquent fragment de sens de la somme future inactualisable de tous les sens qui seront présents dans les œuvres concernant ces évocations propres au bestiaire jarryque).

C'est pourquoi Jarry se tient éloigné de tout principe de description méthodique appuyée sur un principe de réalité puisque le propre de cette forme de description, dans son réalisme, est d'être un texte référentiel ayant valeur en soi de totalité et déchiffrable justement uniquement en tant que totalité, c'est-à-dire en tant que texte ayant une signification qui fait sens (non fondée sur le hasard des herméneutiques possibles) comme manière d'apparaître dans une cohésion et une structure bien plus que dans un réseau de formulations qui pourraient être, sans heurts pour le sens, décontextualisées : toute description scientifique est méthodique et en cela emprunte son sens à son déroulement beaucoup plus qu'aux précisions qu'elle instaure.

Ainsi l'obscurité, de par ce surcroît de sens, participe-t-elle d'une quête de la performativité, comme s'il s'agissait, par le biais d'un langage poétique que Jarry va jusqu'à psalmodier[154] – afin de faire véritablement en sorte que le verbe se fasse chair –, de faire advenir réellement la vérité (la singularité) de ces animaux, une vérité qui ne pourrait jamais être approchée par un discours descriptif, prosodique ou scientifique (Jarry nuancera beaucoup ce choix esthétique dans ses futurs livres, en particulier *La Dragonne*).

Voici ramper aux murs dormants
De grandes monères sanglantes.

Ailleurs dans les *Minutes,* les monères sont noires : « Noires monères mobiles et cahotées, se creusent et cillent les orbites de la sirène minérale.[155] » Elles sont rattachées dans ce vers aux « orbites » du phonographe, renvoyant au noir des astres dépeint dans « L'odorat » : « Tout est noir, les astres sont irréparablement fuis du ciel, et le noir est absolu partout, sans nul clapotement glauque.[156] »

154. *Id.*, p. 224-225.
155. *Id.*, p. 186.
156. *Id.*, « L'odorat », p. 207.

Jarry s'est inspiré ici encore d'un élément précis de l'aquarelle de Munthe. Dans ce poème, les monères sont sanglantes du fait des taches rouges présentes sur le corps des créatures monstrueuses (et de la coloration également rouge de leur langue) visibles au sein de l'image qui ont poussé Jarry à cette assimilation. Il est frappant de voir que les créatures étrangères rampant à la façon de chenilles tachetées de rouge crénelées de flammes pâles (lesquelles renvoient ainsi aux palotins avec « leur tronc annelé de chenille[157] ») sur le bord inférieur du tableau[158] lui fassent immédiatement penser à des monères (l'appellation prime ainsi sur l'assimilation), qui sont loin, organismes simplifiés entre tous, de posséder cette structure organique. C'est que Jarry associe ce qu'il voit à ce qui lui est personnel, plaquant sa singularité, son intérêt, sur ce qu'il appréhende, approche, envisage, enserre de sa pensée. Il augmente ainsi son texte, en se servant de Munthe comme d'un déclencheur, de son bestiaire personnel, comme il le fait, notamment, à de très nombreuses reprises, dans les *Minutes*.

Dans la *GDU*, l'on peut constater que monère n'a qu'un seul sens (antique, venant du grec « seul ») : « navire à un seul rang de rames ». Et « rames » est un terme qui revient à deux reprises au sein de ce poème. Mais pour Jarry, lecteur de Haeckel, ce terme avait d'emblée un autre sens : celui de plus petit, plus rudimentaire organisme vivant en qui « l'âme s'éveille[159] ». Son caractère infime est à l'exact opposé de la grandeur de l'intérêt que représente une telle découverte pour le milieu scientifique. « La science poussant toujours plus avant ses interrogations est remontée jusqu'à des formes animées encore plus inférieures et nouvellement découvertes, qui se présentent non sous l'aspect de cellules ou de formations celluleuses mais sous celui d'amas globuleux composés […] d'un agrégat de viscosités albumineuses. C'est à ces êtres primordiaux si simples, qui ne sont que des fragments vivants du protoplasma sans organisation, à ces « organismes sans organes » tenant le milieu entre les substances organisées et les corps bruts que Haeckel a donné le nom de Monères (du grec *Monères*, simple).[160] » Or, Jarry nomme monères des créatures évoluées, qui ne sont en rien rudimentaires, façon encore une fois de proclamer que les contraires sont identiques (poursuivant la pensée de Fechner : « Les extrêmes se touchent, dit le proverbe, et le proverbe a raison[161] […] la moins organisée de toutes les créatures animées, savoir l'animalcule infusoire, et la plus

157. *Id.*, « L'Autoclète », p. 184.
158. Le regard de Jarry spontanément cherche à s'approprier les bordures, ce qui a trait à l'encadrement, comme c'est le cas concernant l'œuvre de Filiger : « je découpe deux morceaux au hasard de l'encadrement, car on sait que Filiger, œuvres assez reconnaissables, les aime signer en plus sur la bordure » (*id.,* p. 1027).
159. Ernest Haeckel, *Le Monisme, lien entre la religion et la science, profession de foi d'un naturaliste,* préface et traduction de G. Vacher de Lapouge, Paris, Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères Editeurs, 1897, p. 8. C'est G. Vacher de Lapouge qui s'exprime ici.
160. Émile Janvion, *Le Dogme et la Science*, Paris, En vente au Journal Le Libertaire, p. 36.
161. « Anatomie comparée des anges », *op. cit.*, p. 121.

parfaite, savoir l'ange, l'habitant du soleil, [ont] également la forme sphérique[162] », de la même façon que la présence même des monères autorise cette identité des contraires, puisque ces organismes prouvent le principe de non dichotomie entre nature organique et nature inorganique), une hiérarchisation entre les êtres vivants étant de ce fait rendue impossible, la créature la plus rudimentaire qui soit pouvant être identique à une créature achevée (ayant une tête, des nageoires apparentes, un long corps tacheté avec lequel elle rampe, des formes à la façon de flammes qui rehaussent ce corps) telle celles que l'on peut voir sur l'aquarelle de Munthe.

Jarry ici encore s'inspire directement d'un élément visuel mais, comme le souligne l'édition *Bouquins*, il peut jouer sur l'équivoque « de ce vocable peu usité pour désigner des formes vagues et ainsi placer son lecteur face au mystère d'un signifiant sans référent immédiatement concevable », considérant aussi le sens de « navires » attaché à ce terme et répondant aux vers « La Princesse pâle à la proue, / Les yeux aux dos de ses rameurs ».

Remerciements à Julien Schuh.

162. *Ibid*.

LE SABLIER

Compter les *Minutes*

Henri Béhar

Les lecteurs de *L'Étoile-absinthe* savent que, depuis deux ans, l'univers entier peut lire *Les Minutes de sable mémorial* dans l'édition du Mercure de France, revue et corrigée par nos soins, à l'adresse suivante :

http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/Textes%20en%20ligne/MINUTES_SAAJ.htm

Les éditions numériques de ce genre se multipliant, elles devraient s'accompagner systématiquement, à mes yeux, d'une sorte de fiche signalétique (ou d'un ensemble de tableaux et graphiques) indiquant le nombre de mots, de chapitres, de mots par chapitres, la ponctuation, la longueur des phrases, le lexique remarquable, les suites de mots répétés à quelque distance que ce soit, etc.

Tout lecteur équipé d'un ordinateur personnel peut sans difficulté télécharger ce texte et, tout simplement à l'aide de la fonction « statistiques » de son traitement de textes, savoir que *Les Minutes* comptent 21.000 mots ou 100.000 caractères (selon Word). Reste à interpréter ces chiffres, ce qui ne va pas de soi. Il convient alors de se servir d'autres outils, plus fins (tenant compte, notamment, des apostrophes comme séparateurs), d'opérer des comparaisons avec d'autres données textuelles propres à Jarry ou bien à ses contemporains.

Encore faut-il savoir très exactement ce que l'on compte. Le traitement de textes considère le mot comme une suite de caractères séparés par un espace blanc ou une ponctuation, mais il ne décompte pas ces ponctuations elles-mêmes. Quant aux caractères d'imprimerie, qui semblent être une unité de compte universelle, il est possible de les dénombrer avec ou sans espaces (il faut alors ajouter 20 400 caractères si l'on veut en tenir compte).

Aussi traiterai-je *Les Minutes de sable mémorial* à l'aide d'un seul logiciel de lexicométrie, élaboré par mon excellent ami Étienne Brunet, de l'université de Nice : Hyperbase, qui a le mérite de regrouper quasiment toutes les fonctions utiles à l'approche quantitative souhaitée. Il décompte notamment les ponctuations (ce qui explique la différence des nombres figurant ci-dessous, par rapport au simple traitement de textes).

Mesures d'ensemble

Dans une première approche, très grossière, on peut dire que les *Minutes* comptent 26.864 occurrences (suites de caractères ou ponctuations) soit 5.350 formes ou vocables, dont 3.529 sont des *hapax*, c'est-à-dire des formes n'ayant qu'une seule occurrence dans l'ensemble du texte (en d'autres termes, elles n'apparaissent qu'une seule fois). Ce nombre fort élevé (près de 66% du lexique utilisé) est l'indice d'une écriture recherchée et très variée. À titre d'exemple, *Les Complaintes* de Jules Laforgue (1885), qui se caractérisent par leur variété et leur recherche lexicale, en comptent proportionnellement autant, un peu plus qu'*Alcools* (1912) d'Apollinaire (65,3%), à cette différence près que le texte est notablement plus court. C'est là un indice (mais un indice seulement) de la variété lexicale recherchée par l'auteur.

N°, TITRE	Occ.	formes	hapax
1 Mémorial	26	25	5
2 Linteau	1089	426	190
3 Lieds	1442	494	118
4 Surannés	445	248	72
5 Guignol	4723	1380	671
6 S'endormir	381	215	59
7 L'opium	1333	555	237
8 Régularité	520	285	83
9 Tapisseries	700	295	88
10 Cinq	1479	612	231
11 L'homme	110	72	15
12 Prolégomènes	1131	470	162
13 Haldernablou	5059	1471	616
14 Les Paralipomènes	3928	1222	468
15 Prolégomènes	357	174	40
16 Antechrist	3764	1068	438
17 Sablier	374	160	35
TOTAL	26861	5349	3528

Figure 1 : Principales caractéristiques

Pour bien comprendre ce dénombrement, prenons l'exemple de la première phrase du *Linteau* : « Il est très vraisemblable que beaucoup ne s'apercevront point que ce qui va suivre soit très beau (sans superlatif : départ) ; et à supposer qu'une ou deux choses les intéressent, il se

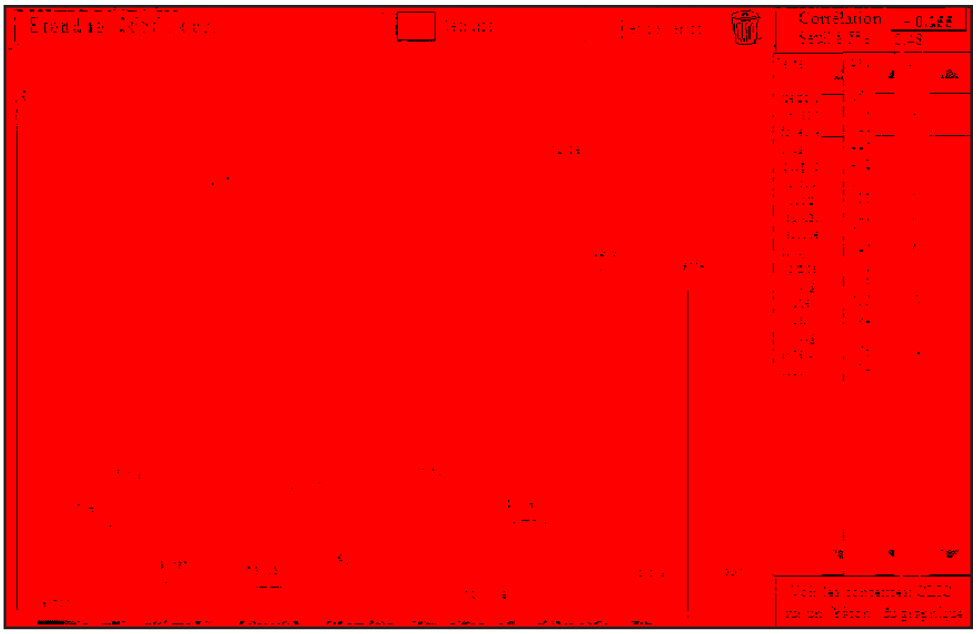


Figure 2 : Étendue du texte

peut aussi qu'ils ne croient point qu'elles leur aient été suggérées exprès. » Située au seuil du texte, dans l'absolu, elle ne devrait contenir que des mots nouveaux et uniques. Or, sur les 53 **occurrences** qu'elle comporte, un certain nombre d'entre elles sont répétées, de sorte qu'elle ne compte que 46 **formes**, dont 42 sont uniques. Ce sont ici des hapax, mais, répétées à plusieurs reprises dans l'ensemble du texte, elles perdront leur caractère d'unicité et deviendront des formes, répétées x fois. Seules les formes : *exprès*, *suggérées*, *superlatif*, *vraisemblable*, sont des **hapax** dans l'ensemble des *Minutes de sable mémorial*. Par ce simple exemple, on voit combien il est difficile, voire impossible, d'écrire une œuvre qui ne serait composée que de mots uniques !

Pour la commodité du lecteur, on représentera ce même tableau sous la forme d'un histogramme, figurant la longueur de chaque partie des *Minutes de sable mémorial*, et fondé sur le nombre d'occurrences (sachant qu'un tableau se basant sur le nombre de formes ne pourrait que donner les mêmes proportions) (Fig. 2).

À s'en tenir à la mise en page et à la disposition typographique, le livre est composé de 17 parties d'étendue fort inégale : le titre (et le paratexte) ; Linteau ; Lieds funèbres ; Guignol ; Berceuse du mort pour s'endormir ; L'Opium ; La régularité de la châsse ; Tapisseries ; Les cinq sens ; l'homme à la hache ; Les Prolégomènes de Haldernablou ; Haldernablou ; Les Paralipomènes ; Les Prolégomènes de César-Antechrist ; César-Antechrist ; Le Sablier.

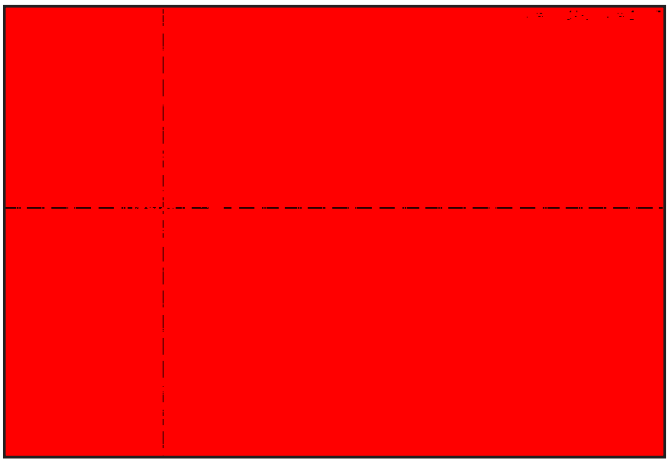


Figure 3 : Analyse factorielle (occurrences)

Les tableaux ci-dessus montrent bien que quatre parties (V, XII, XIV et XV) sont presque deux fois plus longues que la moyenne des autres ; que le paratexte, les trois premières parties, ainsi que les sections VI à XII et que la XIV et la dernière sont inférieures à cette moyenne. Mais, à ce stade, rien ne nous laisse distinguer la poésie ou le théâtre de la prose (et encore moins de la poésie en prose).

Une analyse factorielle des correspondances portant sur toutes les occurrences situe parfaitement les voisinages et les séquences opposées. L'AFC permet d'appréhender et d'interpréter un ensemble volumineux de données multidimensionnelles. Elle fait ressortir graphiquement les similitudes entre les données et permet de quantifier le degré de corrélation entre plusieurs facteurs. Ici, le titre et le Linteau se situent à la droite du tableau, César-Antechrist voisine avec Guignol, Les Trois Meubles du mage surannés, les Paralipomènes et

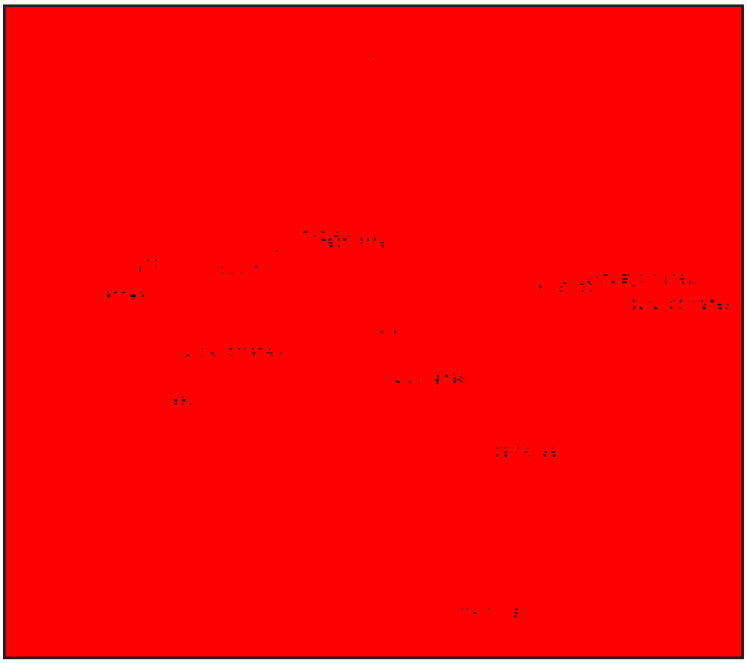


Figure 4 : AFC arborée

les Prolégomènes de C.A. sont aussi très proches l'un de l'autre, au centre ; tandis que les poèmes sont dans la partie gauche du tableau (Fig. 3).

Partant des mêmes données, une autre représentation schématique, en arborescence, sera peut-être plus immédiatement parlante pour nos lecteurs littéraires (Fig. 4).

Les chiffres de base étant absolument les mêmes, ce qui ressort ici, ce sont les voisinages, autrement dit les parentés entre les parties.

Les hapax ne sont pas des néologismes

Intéressons-nous aux formes qui ne sont employées qu'une seule fois dans l'ensemble du corpus, les hapax (ce qui ne veut pas dire que ce sont des hapax dans la langue). La figure ci-dessous donne une représentation visuelle de leur répartition dans l'ensemble de l'œuvre.

On constate que Jarry emploie proportionnellement moins d'hapax dans les *Lieds*, la *Tapisserie* et les cinq textes finaux, depuis *Haldernablou*. Mais, telle section comme *Guignol* qui, à la simple lecture, nous semble saturée de vocabulaire original, se trouve en dessous du seuil de 5%, pour la bonne raison que Jarry se plaît à répéter chacune de

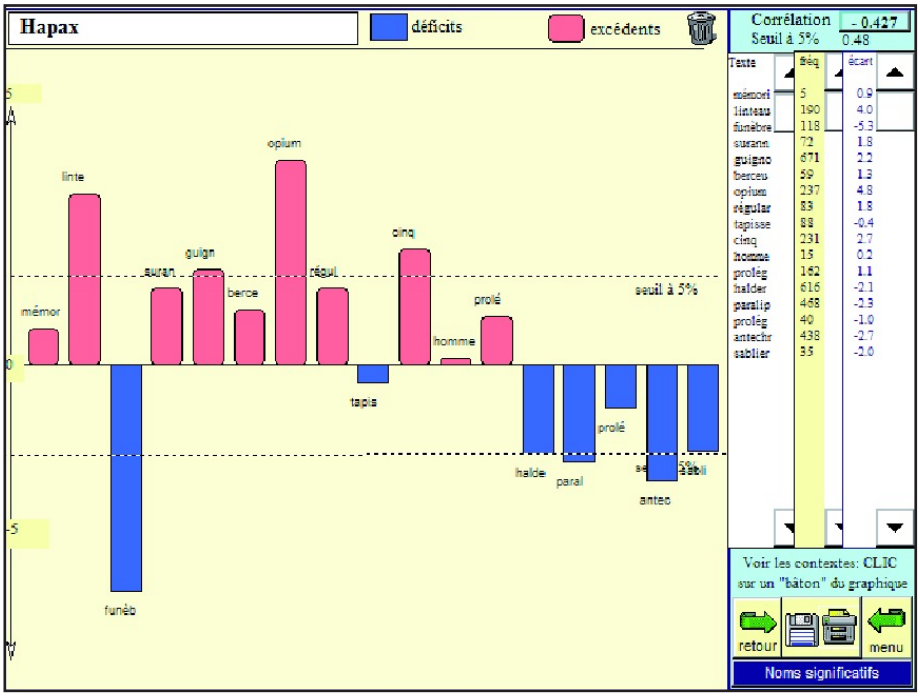


Figure 5: Hapax

ses créations verbales. Prenons bien garde que les hapax ne sont pas des néologismes, loin de là !

Parmi les 3.529 formes uniques que la machine compte, nous nous intéresserons à une sélection d'hapax présents dans les *Minutes*, dont la plupart sont aussi des hapax dans la langue. Ils n'ont pas tous été expliqués par les spécialistes de l'œuvre :

Ahénéenne : ◊ Vous voyez bien que les tonneaux valent mieux que toute l'herpétologie ahénéenne. (p. 27) Latinisme, pour ce qui est de bronze (*aeneus*, ou *aheneus*).

Algide : ◊ Et, passant sur son front algide, (p. 27). Qui fait éprouver une vive sensation de froid. (Littré)

Angélie : ◊ Peuple, auditez ma vocale angélie ! (p. 32). N.f. Prière, francisation d'angelus.

Anoblepas ; ◊ Anoblepas des robes de femmes, sur nous passent déhanchés des mouvements amiboïdes de corbeilles qu'on cahote. (p. 51) *cf.* « Les cartons qu'il vend brochent de petits livrets, qu'il offre, d'un regard d'anoblepas » (*Les Jours et les Nuits*) et *Ubu enchaîné*. L'*oryzomys anoblepas*, rat du riz, familier des côtes du Mexique, est décrit de longue date par les naturalistes. Toutefois, le mot semble être une création jarryque, inversant le *catoblepas*, animal légendaire à long cou grêle dont la tête traîne à terre et qui regarde par en-dessous.

Anthropinement : ◊ je t'ai pris à tort pour un oiseau, et une langue anthropinement grasse ne se meut point, semblable à un bonnet phrygien, dans le bivalve de tes lèvres (p. 72). Néologisme absolu, à partir du grec *anthrôpos*.

Apega : ◊ croise et serre tes ailes de fer comme Apega, ou la Vierge métallique de Nürnberg (p. 59). Apega était le nom d'une machine infernale inventée par Nabis, tyran de Sparte. « Apega étoit le nom de sa femme. A peine avoit-il fini ces paroles que la machine paroissoit. Nabis la prenant par la main la levoit de sa chaise, puis passoit à son homme, l'embrassoit, le serroit entre ses bras & l'amenoit bientôt contre la poitrine de la statue, dont les bras, les mains & le sein étoient hérissez de gros cloux cachez sous les habits, lui appuiant ensuite les mains sur le dos de la femme, & l'attirant par je ne sçai quels ressorts il le serroit contre le sein de la pretendue Apega, & l'obligeoit par ce supplice de dire tout ce qu'il vouloit. Il fît périr de cette manière quantité de ceux dont il n'avoit pu extorquer autrement ce qu'il demandoit. » *Histoire de Polybe*, 1730, vol. VI, p. 161. C'est l'ancêtre de la Vierge de Nuremberg !

Auditez : ◊ Peuple, auditez ma vocale angélie ! (p. 32). Néologisme, à partir du latin *auditus*, ouïe, audition (et non pas l'audit des gestionnaires !).

Béhémoths : ◊ Béhémoths aux têtes bestiales, aux défenses en nombre divers, pressant leur troupeau (p. 42). Le pluriel français redouble celui de l'hébreu. Créature démoniaque signalée dans le livre de Job.

Crémastères : ◊ Que l'homme n'écarquille pas ses yeux, qu'abandonnent leurs crémastères (p. 78). Ce muscle suspenseur des testicules se multiplie chez Jarry et devient utile à l'œil !

Cuivrares : ◊ Tombant sous l'hallali torve des cuivrares. (p. 54). Aucune autre attestation de ce mot.

Dégangués : ◊ Primitif et primordial, tu promis aux esprits bruts non dégangués de la chair et de l'amour la Vie éternelle (p. 78). Néologisme dénominal chez Jarry, formé à partir de gangue, se trouve maintenant employé en biologie.

Éguisier : ◊ Sabot de cheval, bec d'éguisier, piaffe et farfouille (p. 24). Irrigateur du Dr Éguisier.

Éléphantiasiques : ◊ mais bientôt les grandes tortues aux pattes éléphantiasiques restent hébétées (p. 45) *Cf.* « Les tumeurs éléphantiasiques du scrotum, si fréquentes dans la Basse-Egypte, s'observent-elles dans l'Algérie ? » (Acad. des sciences, 1838).

Encorbellent : ◊ t'encorbellent cinq minutes (p. 24). *Cf.* « l'oiseau vert absorbera son âme et son corps astral naviguera à l'ombre de mes rames sur les eaux calmes qui encorbellent le paradis des croyants. » Alfred Jarry, *L'Autre Alceste*.

Engrillent : ◊ M'engrillent pour la nuit et le sommeil sans rêve (p. 62). Pas d'autre attestation.

Firmamentaire : ◊ et ses doigts quand il réfléchit dans la noire tapisserie firmamentaire percent des trous (p. 45). « Je restai quelques minutes à contempler la douce incertitude firmamentaire : – Qu'il ferait bon vivre ici ! Je fis quelques pas vers l'abri de Sabine, » J.-H. Rosny ainé, *Nymphée*, 1893.

Gog : ◊ Par Gog et Magog, on vit, on respire là-dedans (p. 27). Dans la Bible, peuples ennemis d'Israël. Jarry joue sur le calembour avec *gogues*.

Gyrant : ◊ Tourne à mes yeux ses yeux de croix gyrant aux dalles. (p. 61) *Cf.* « Et nous fûmes sur une eau déserte, le carrousel de métal gyrant toujours, derrière nous maintenant, sous le ciel bas » (Jarry, *L'Autre Alceste*) La conjugaison du verbe *girer* ne demande pas d'y.

Héden : ◊ les anges gardiens sont des anges corps à corps au serpent d'Héden enroulés comme des bagues autour des mains. (p. 64) Cette graphie apparait dans plusieurs traductions de la Bible, notamment Martin, 1744, *cf.* « Ce pourrait bien être le lien du Serpent d'Héden », *L'Ymagier*, n° 1.

Herdanpo : ◊ Voix d'Ubu. – Kérubs du Tonneau suprême, illuminez-nous dans notre exode vers ces lieux où nous ne prîmes point encore siège. Herdanpo, Mousched-Gogh, Quatrezoneilles, éclairez ici ! (p. 27). Ce nom de Palotin reparait dans *Ubu cocu* ou l'Archéopteryx.

Huhulants : ◊ Troisième Oiseau, à la face ronde, dont les yeux huhulants luisent et dansent dans l'ombre du fût vertical (p. 74). Aucune attestation de cette graphie auparavant.

Huhule : ◊ Et de douleur la Tour huhule en ses créneaux (p. 63). L'étymologie donne bien *ululare*.

Incantent : ◊ Ils font des gestes de leurs cous, des gestes fous qui incantent (p. 64). 1890 (H. de Régnier, *Poèmes anciens*, p. 216 : « Les Étés à mi-voix incantent les Automnes ». Doublet savant (lat. incantare) de enchanter. (TLF)

Kérubs : Kérubs du Tonneau suprême (p. 27). Graphie hébraïsante pour *keroubim*, nos *chérubins*.

Marcescents : ◊ glisse sur les flots marcescents (p. 51). Généralement employé pour une plante qui se fane et se dessèche !

Marellé : ◊ Marellé de plomb en damier (p. 51). Ce dénominal semble forgé par Jarry, et n'a pas d'autre attestation.

Ocellures : ◊ où de la pointe d'un couteau tu graveras les ocellures d'un reliquaire avec quatre oiseaux d'or ? (p. 53) Terme apparu en 1877, enregistré dans le supplément du Littré : « Disposition en ocelles ».

Pavonnent : ◊ papillon noir plat comme le givre des lampadaires qui pavonnent. (p. 53) Sous l'entrée *Paonner*, le TLF signale le verbe *Pavonner*, comme synonyme rare, et cite : « Une condescendante estime pour les biens terrestres qui refrène en ces apôtres le zèle chagrin de la remontrance et les retient de contrister l'opulente bourgeoisie qui pavonne au pied de leur chaire (L. Bloy, *Le Désespéré*, 1886, p.199).

Philosophaux : ◊ Tourne le charbon lumineux de ta courroie, fleuve Océan qui encorbelle les Ixions païens aux X de bras philosophaux. (p. 50). Relatifs à l'alchimie, la pierre philosophale. Ce masculin pluriel a peu d'attestations depuis Nicolas Flamel.

Phœnicoptère : ◊ de ses flancs jaillirent soudain deux roses ailes de phœnicoptère (p. 46). C'est le flamant des anciens (*Phoenicopterus antiquorum*) nommé dans Rabelais, *Quart livre*, chap. xli.

Piaudes : ◊ Qui n'a ni pieds ni piaudes (p. 56). Voir *L'étoile-absinthe*, n° 19-20, 1983, p. 34.

Prologal : ◊ Acte prologal (p. 74). Ce néologisme, qui se comprend d'emblée, est d'un usage classique en espagnol.

Radiomètre : ◊ Et pendant qu'échassier unijambiste, l'empalé tourne en sens divers, en une inconscience de radiomètre (p. 23). Jarry se réfère ici au radiomètre de Crookes, conçu pour mesurer la force des rayons solaires. Dans ce sens, le terme est entré en France en 1877.

Sciapodes : ◊ abrite contre vous et vos ricochets stellaires ma face des parasols des Sciapodes (p. 71). Du grec *Sciapodes*, subst. masc. plur. Habitants fabuleux de Libye, qui n'avaient qu'une jambe terminée par un pied très large leur servant de parasol. « Nous sommes les Sciapodes paresseux, qui, tout à plat sur le dos, vivons à l'abri de nos pieds larges comme des parasols » (Flaubert, *Tentation*, 1849, p. 398. (TLF)

Spermatozoaire : ◊ le mâle qui s'envole par la cheminée avec l'œil d'où pend le nerf optique comme la queue d'un spermatozoaire (p. 65). Subst. masc., biol., synon. vieilli de spermatozoïde. Un liquide dans lequel on trouvera de l'urée devra-t-il être considéré comme de l'urine ? Non, car il y a de l'urée dans l'ail. Mais au contraire un liquide dans lequel on rencontrera des spermatozoaires devra être regardé comme du sperme (Cl. Bernard, *Notes*, 1860, p. 35).

Splendit : ◊ Splendit voilée la Sainte-Face… (p. 30). Latinisme.

Stillent : ◊ Stillent des gouttes de rosée (p. 38). Faire tomber goutte à goutte. Empl. intrans. « Nous étions parvenus au pied du glacier translucide, une fontaine claire s'est montrée. Elle stillait doucement de sous la glace : un quartz poli, qu'elle avait creusé en calice, la recueillait » (Gide, *Voyage d'Urien*, 1893, p. 30). (TLF)

Surétagé : ◊ comme le cartilage du nez de ce fauteuil à triple front surétagé ? (p. 66). Déjà vieilli au temps de Jarry.

Survenantes : ◊ voici les apparitions Auditives survenantes (p. 67). Emploi rare comme adjectif.

Tintante : ◊ la verbalité libre de tout chapelet se choisit plus tintante (p. 11). Adjectif déverbal, peu attesté.

Verbalité : ◊ la verbalité libre de tout chapelet se choisit plus tintante (p. 11). Le concept de *verbal* apparait en français sous l'influence de Mallarmé, d'où ce néologisme d'époque.

Visqueusement : ◊ Lentes, lentes, d'un mouvement invisible, rampaient visqueusement sur la scène sans plancher et précédaient Achras (p. 22). Adv. : avec une apparence visqueuse. « [Le] Monstre, dont elle entoure le cou, le cou visqueusement violacé, de ses bras blancs, » Laforgue, *Moralités légendaires*, 1887, p. 225, (TLF)

Walkures : ◊ les chevauchantes Walkures tournent dans les spirales sonores des engoulevents. (p. 31) Graphie germanisante fréquente dans la presse de l'époque (*Revue Bleue*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue musicale*, etc.) et dans les ouvrages consacrés à Wagner.

Ainsi, la création verbale chez Jarry procède par emprunts au latin, par détournement ou réutilisation dans un contexte différent de termes classiques, par une série de formations dénominales ou déverbales, enfin, et surtout, par la création d'adjectifs à partir du nom ou du verbe déjà enregistré dans la langue. Il est amusant de constater que plusieurs de ces mots sont repris dans la littérature.

Si, comme je l'ai indiqué précédemment, l'écrit le plus original lexicalement serait celui qui ne contiendrait que des hapax, il convient de comparer maintenant la quantité d'hapax de chaque section du texte avec la quantité de vocabulaire utilisé. Et l'on ne sera pas surpris de voir ressortir ici le poème « La régularité de la châsse »!

Il est aussi intéressant de comparer le vocabulaire employé par Jarry dans ce texte avec celui des écrivains de son temps. La base de données textuelles Frantext (CNRS)

permet de constituer un corpus de comparaison d'œuvres littéraires (ici, tous genres confondus) publiées entre 1885 et 1910[1]. Voici les formes propres aux *Minutes* : Haldern, Ablou, Achras, Barbapoux, pataphysique, lombric, zibou, phynance, mygale, ocellera, passiflores, pennes, philosophales, monères, monnayeurs, tromblons, tragus, septénaires, pentagrammatiques, pataphysicien, nyctalope, vrillés, marmonnent, macroglosse, effraies, chevêches, branchus, pataph. Comme on le voit, ce vocabulaire, les noms propres mis à part, est évidemment très révélateur de son auteur, mais il n'est pas constitué de formes uniques dans le texte.

Inversement, en se référant toujours au même corpus de comparaison, on constate qu'un certain nombre de formes attendues dans le contexte, et très fréquemment employées par les contemporains, ne se trouvent pas dans les *Minutes*. Ce sont les graphies suivantes : Paris, oh, trouve, venait, eh, tandis, Christophe, mois, allait, général, cause, France, sorte, francs, disait, dès, eut, pu, travail. Nous les nommons des *nullax*, dans la mesure où elles ont une fréquence nulle dans un texte suffisamment varié pour les appeler. Reste bien entendu à les désambigüiser, et à voir si elles n'ont pas une graphie voisine ou synonymique. Voilà peut-être les mots que Jarry aurait dû employer, à la place des précédents hapax dans la langue, s'il écrivait « comme tout le monde » !

Hautes fréquences

À l'opposé, la liste des mots les plus utilisés dans les *Minutes* (en dehors de la ponctuation et de ce qu'on appelait autrefois des mots-outils), signale un suremploi de la conjonction *comme* (166 occ.), de la négation *point* (57 occ., une seule étant le substantif : le composé *point de mire*) en concurrence avec *pas* (44 occ.), du vocabulaire relatif au *corps* (36 occ.) avec une insistance sur les yeux (69 occ.) les *bras* et les *mains* (46), et, on pouvait s'y attendre, de la *mort* (55 occ.) sur cette *terre* (30 occ.).

Beau comme…

Cette réplique : « Plût au ciel qu'il le fût, et ne périt point comme cet autre page que mon ami le Montévidéen lança contre un arbre, ne gardant dans sa main que la chevelure sanglante et rouge, abusant de la suprématie de sa force physique » désigne obliquement, on le sait, l'un des fondateurs de la modernité, tout en marquant l'intérêt précoce de Jarry pour le système de comparaison à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror*. Je ne reproduirai pas ici le tableau des 166 emplois de comme, sachant, d'expérience, combien cela peut lasser le lecteur : il est à la disposition de qui me le réclamera. En revanche, j'examinerai quelques comparaisons construites sur le modèle de Lautréamont, systématiquement discrépantes. Ainsi le « sexe, beau comme un hibou pendu par les

1. Calculs effectués par Michel Bernard, que je remercie à distance.

griffes ». L'animal cher à Jarry suscitera aussi une belle image sadique, d'une étoile filant « comme un hibou le feu aux plumes » (p. 54). Dans le même ordre animal, relevons ces « trois caisses de bagages de M. Ubu, juxtaposées et coalescentes comme les huîtres cramponnées à la même roche » (p. 23), ou encore celle-ci, tout aussi coalescente, de « la foule, aux pieds jusqu'alors soudés comme des mouches en un pot de miel » (p. 46). Dans le même esprit, le végétal peut aussi être ramené aux mollusques, et voici que les « ajoncs ont fleuri comme des moules qu'on ouvre » (p. 47). Le tremblement du montévidéen se retrouve dans *César-Antechrist* : « Tu es un scarabée qui trembles comme un cerf à l'hallali », comparaison qui se répète au cours de la même réplique : « tu es un scarabée qui pleures comme un cerf au couteau servi ». Restons dans cette atmosphère avec ces « caméléons vrillés autour des hauts dressoirs [qui] virent-virent au soleil leurs yeux comme des pénis de nègres » (p. 49) ou bien ce hibou avec « l'œil d'où pend le nerf optique comme la queue d'un spermatozoaire » (p. 65) ou encore « le sexe parfait en sa norme comme une panthère endormie » (p. 55). Le procédé culmine avec « le grand Phallus, comme un serpent d'eau et surtout comme une galère à trois rangs de rames » (p. 46).

« Ceux qui sont morts te saluent ! »

L'inversion de la formule des gladiateurs romains par les trois Christs résume bien l'attitude de l'auteur. Alors que le terme *vie* n'apparait que 17 fois, le champ lexical de la mort est omniprésent dans son premier recueil, avec 84 occurrences au total : *mort* (56 occ.), *morte* (5), *mortel* (1 occ.), *mortes* (4), *morts* (17), *mortuaire* (1 occ.). Même lorsque le poète se réfère au papillon ainsi dénommé, il ne cesse de poser un décor mortuaire, avec six *tête de mort* dont les yeux sont comme des étoiles ; quatre *torches de mort* ; quatre *linceul* ; quatre *cimetière* ; une *lampe de mort* ; deux *tombes*, etc. Le hibou devient l'oiseau annonciateur de la mort, et elle est au cœur de l'hymne des Palotins, mais la tête du phonographe prouve qu'aujourd'hui elle ne saurait être définitive (p. 25). Je ne m'attarderai pas sur la morgue ni les morts suscités par les rêveries de *L'opium*, qui seront commentés ailleurs, ni sur *La Régularité de la châsse*, mais plutôt sur la manière dont la mort se comporte avec la vie.

S'il est admis dans *Les Paralipomènes* que « la mort doit prendre une vie » (p. 64), et une seule, pour *César-Antechrist*, « la mort est le ressaisissement concentré de la Pensée » (p. 78) ou encore « l'égoïsme parfait », tandis que le Christ d'Or stipule que « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père » (p. 74). Ainsi, le Héraut annonce que « la vie a conçu la mort et le Christ a répandu ses dons sur celui qui le reprendra ». (p. 75). On retiendra donc que le théâtre de Jarry inverse le regard traditionnel porté sur la mort, et que, chez lui, « Vulpian et

Aster ont dans leurs yeux les bonnes joies des morts, violateurs du néant » (p. 46), leur prêtant ainsi une sorte de vie.

« Ceux qui sont sur terre te saluent ! »

Tel est, par un nouveau renversement, le salut final à César-Antechrist, tant la surface terrestre demeure l'origine et la fin de toute chose. Dans les *Paralipomènes*, le narrateur est resté « seul humain sur terre » et relate par écrit les scènes précédentes. Dans les *Lieds funèbres*, il est suggéré que « la Famine remmène sous terre son cortège noir de grands loups qui rôdent et de corbeaux graves » (p. 15) mais cet enfouissement est aussi ce qui permet au Père Ubu, grâce à sa science en de faire « germer de terre » « un joli pal nickelé » (p. 23), car, il l'annonçait auparavant, il est bien capable de « faire surgir de terre les mets les plus exquis » (p. 21), en fonction d'un principe cyclique que rappelle l'hymne des Palotins : ce que l'homme « rend à la terre, il le rend à la nuit ». Auparavant, nous avons entendu cinq fois répétée la plainte de la mandragore retenue par les pieds au « fond de la terre » (p. 15). Lourdement, et un peu comiquement, le mangeur d'opium se retrouve au sol : « Bon, voici par terre mon corps terrestre » (p. 33). Ailleurs, dans la moitié de toutes ses occurrences, la terre reste la surface du globe, la mince couche de glèbe, la peau sur laquelle circulent les fleuves et se mirent les étoiles.

Spécificités

Le programme permet d'isoler les formes particulièrement fréquentes selon leur probabilité d'apparition dans la section du texte examiné : c'est ce qu'on nomme une *spécificité*. Soit le mot *moi* qui se trouve 14 fois dans *Haldernablou*, alors qu'il est employé 29 fois dans la totalité du texte (lequel contient, je le rappelle, 26.864 unités) : le calcul des probabilités montre une *spécificité* positive de E^5. C'est-à-dire que cette proportion n'avait qu'une chance sur cent mille d'intervenir par hasard. Cette recherche des spécificités met en évidence le vocabulaire propre à chaque chapitre et pointe, en quelque sorte, son thème principal, le choix volontaire de l'auteur.

Afin de ne pas lasser le lecteur par trop de chiffres, je me contenterai d'indiquer ici les termes spécifiques de chaque section, dons leur ordre de probabilité décroissante.

Linteau : œuvre, lecteur, idées, tout, auteur, ( ), sens, y, unique, lire, il, celle, qu, est, dire, mots, moment, écrit, ou, on, etc.

Lieds funèbres : …, flots, coupe, famine, veilleuse, vitre, huile, sombre, vides, fauve, cimetières, terre, bourdonnements, tient, pieds, grands, sont, enfant, dort, croix, aux, sonne, pleurs, rafale, pendus, fond, vêtu, grand, plainte, bras, blanc, oreilles, saint, la, corps, rose, ramper, racines, ouvriers, lourdes, glauque, accroupi, tes, nuit, ses, nos, hommes, viens, mort, calme, petit, hauts, corbeaux, blancs, vague, étoiles, bleu, anges.

Les trois meubles du mage surannés : vide, tu, tes, d, or, vent, ,, son.

Guignol : nous, Ubu, monsieur, Achras, Barbapoux, vous, ré, conscience, ut, Palotins, c', bien, qué, m, notre, voyez, ça, !, ,, sirène, fa, avons, sol, ô, tête, ainsi, cordes, science, mi, fort, caisses, suite, pleurez, mme, est, pal, humide, tonneau, pataphysique, dire, parfait, acier, que, votre, y, tuer, plutôt, mandibule, maison, gouffre, faites, auguste, airain, torches, serpents, polyèdres, si, ne, -, nos, être, elle, faire, ce, vois, toute. Outre la distribution particulière de la pièce, c'est le « parler Ubu » et celui de son hôte qui ressortent statistiquement, avec, en tête, le nous de majesté.

Berceuse du mort pour s'endormir : mes, cloches, des, front, …, plafond, cependant, mon, vague, hausse, très, sous, vitre, leurs, où, me, dans.

L'opium : et, me, où, morts, je, eau, terrestre, orchestre, foule, marches, mon, ,, cage, ans, sans, les,?, contre, à, glace, étaient, autre, corps, l, toujours, bleu. La conjonction de coordination en début de phrase ou de paragraphe n'est pas seulement énumérative, elle a une valeur poétique.

Régularité de la châsse : …, puis, mord, cierges, où, tombe, gris, flamme, des, amour, noires, morts, fond.

Tapisseries : leurs, princesse, repaire, géants, vu, six, effroi, des, sur, oiseau, ai, pâle, lac, doigt, murs, blanches, parmi, géant, cou, grand, comme, grandes, froid, feu, dos, j', sang, reste, les, leur, trois, cheveux, ses, pieds, sous.

Cinq sens : air, emporte, os, squelettes, cerf, fœtus, comme, doucement, ouvrent, se, l', les, cuivre, et, ombre, encore, souffle, puits, poussière, plis, bulles, accroupi,', verre, vase, parmi, clairs, murs, s, un, tombe, passe, orbites, longtemps, escaliers.

L'homme à la hache : nous, un, sur.

Prolégomènes de Haldernablou : ceux, phallus, bitume, Vulpian, et, grandes, ville, ont, vis, pluie, comme, soufre, Aster, les, avoir, rocs, poings, point, volant, ivoire, liquide, leurs, feu, étoile, dieu, du, ses, travers, peu, ouvre, esprits, dont. Outre le sexe sacré, ressort ici le décor urbain dans une atmosphère d'apocalypse.

Haldernablou : Haldern, Ablou, chœur, -,., las, moi, des, toits, ta, mortes, lombric, fakir, adieu, tu, de, vol, veux, sexe, pasteur, flûte, file, enterrements, x, hibou, lampe, hiboux, chambre, mère, acte, t, ni, te, reliquaire, pitié, oui, lampadaires, forêt, épée, éclair, côté, chacun, caméléons, bénit, angle, livre, la, une, pointe, pied, jamais, aime, fer, nos, le, plainte, paupières, ombres, lumière, sort, pauvre, fût, force, tes.

Les Paralipomènes de César-Antechrist : mains, Aster, deux, mourants, chouettes, avec, ma, « , », droit, yeux, voici, mourir, jointes, cheveux, crapaud, apparitions, jeune, aller, fer, lèvres, t, ces, lit, quand, sœur, serviteur, mémoire, espoir, cadavre, araignée, anges, noire, seul, qui, ou, front, regard, râle, plume, femmes, entendre, avais, mort, ont, jour, ciel, ils, porte, table, pourtant, chant, mes.

Prolégomènes de César-Antechrist : il, on, dieu, qu, bouche, lieu, jaloux,', l, pas, parle, aime, me, dit, amour, mon, Ubu, même, pour, fait.

César-Antechrist : Christ, Pierre, Saint, le, pilori, César, coq, tourne, Christs, vie, or, pouls, maître, Antechrist, bronze, fleur, argent, -, César, reflet, (,), couronne, souverain, lys, suis, tambours, héraut, trois, humanité, oiseau, oiseaux, la, d, mer, te, nombre, néant, tonne, sommeil, renversés, clefs, calvaire, croix, as, du, marche, cornes, ni, mort, être, ai, croissant, chevaux, droite, corne, tu, voix, semblable, joue, toi, lourd, es. C'est ici toute la brocante sulpicienne qui se détache, en invitant le lecteur à dépasser le décor.

Sablier : ton, cœur, verse, piliers, heure, fin, aux, trois, reflet, pleure, marais, cri, vide, cendre, vents, hausse, ta, noirs, tes, sur, front, où, bras, sang, qui.

À l'évidence, ces formes repérées dans chaque section sont comme un résumé du texte, que tout lecteur attentif aura remarqué. À ceci près qu'un tel résumé n'est pas fonction de l'attention plus ou moins soutenue de l'un ou de l'autre, mais bien d'un calcul soulignant les formes les plus inattendues par rapport à l'ensemble. Ce qui pourrait sembler le plus incongru, comme par exemple le relevé des parenthèses ou d'autres signes de ponctuation, est ce qui devrait requérir le plus l'attention de l'analyste.

De même que nous venons de procéder au repérage des spécificités internes, de section en section, il est possible de dégager les spécificités externes de l'ensemble des *Minutes* par rapport au corpus évoqué ci-dessus des écrits littéraires entre 1885 et 1910. Toujours pour ménager la sensibilité du lecteur, je ne donne ici qu'une liste de mots, classés dans l'ordre décroissant d'une spécificité inférieure à $1E10^{6}$, en supprimant tous les calculs (qui, là encore, pourront être fournis sur demande) :

> Leurs, ton, pilori, Christ, tes, mes, hibou, antechrist, des, elle, doigts, aux, ailes, palotins, Pierre, ses, croix, sur, avait, hiboux, Achras, reflet, yeux, mains, bras, chœur, les, ré, piliers, comme, était, or, mort, tourne, polyèdres, noir, césar, christs, pataphysique, cuivre, crapaud, pouls, os, ut, ciel, Vulpian, ta, pieds, cerf, point, blanc, apparitions, pal, saint, crâne, qué, corps, le, et, griffes, glas, coq, fa, lombric, trois, veilleuse, ombre, mandibule, simarres, corne, vitre, torches, squelettes, cou, fer, orbites, mandragore, caméléons, fémurs, phallus, flots, ma, cornes, ô, verse, sirène, vos, noires, cette, 1, araignée, huile, bec, sonne, coupe, sol, chouettes, bourdonnements, ocellera, passiflores, pennes, philosophales, phynance, zibou, monères, mygale, reliquaire, fakir, serpents, mur, plumes, lampes, pleurs, de, lèvres, lui, voici, dalles, enterrements, brunis, mandragores, rampé, sabliers, hausse, blanches, 8, même, luisent, famine, car, vol, lourd, ouvrent, front, pendus, cordes, sang, vent, rafale, lampe, ramper, glauques, héraut, sablier, lampadaires, décerveler, écouteur, hallali, astral, suspends, élytres, périront, stupre, cornegidouille, biniou, pends, ongles, gauche, oiseau, terre, morts, tonneau, rideaux, souris, bronze, plainte, renversés, pleurez, oiseaux, chant, dort, vents, x, mourants, corbeaux, repaire, orbite, 2, tête, glauque, bitume, fœtus, nimbe, paumes, ocellé, isocèle, tromblons, tragus, septénaires, vrillés, monnayeurs, pentagrammatiques, nyctalope, marmonnent, pataphysicien, macroglosse, effraies, chevêches, branchus, pataph, tanières, soudés, limace,

> auditifs, amiboïdes, bâillante, hors, humide, bénit, bave, tonne, sous, te, sexe, paupières, cela, nuit, mon, autre, cage, escaliers, si, rocs, œuvre, râle, bulles, roux, leur, on, lunaire, horizon, symétriques, rien, oreilles, ombres, lourds, jointes, volant, longs, tu, quelques, étoile, dit, acier, ah, volent, noirs, arbre, flûte, soufre, murs, pend, regardent, spectre, anges, cloches, écrase, vides, couronne, momie, prologue, larynx, vire, ammon, recluse, épanche, besicles, scarabée, pleur, abandonnes, barbus, perchoir, étouffent, fourchus, chus, divinateurs, épode.

Ce sont donc là les formes (et non les mots) qui différencient ce texte de Jarry de ses autres œuvres (*Ubu roi*, *Le Surmâle*) et surtout des œuvres de ses contemporains. Ainsi, on a pu observer qu'il n'employait pas la graphie *oh*, mais plutôt *ô*, déjà abandonnée à l'époque. De même, c'est une fréquence anormalement élevée par rapport à l'usage des contemporains qui fait placer *leur* et les pronoms de la deuxième personne en tête des spécificités. Enfin, ce ne sont pas les mots les plus rares qui différencient ce texte des autres, mais, encore une fois, un usage très fréquent.

Segments répétés

Le logiciel permet de repérer de manière tout aussi automatique (je veux dire sans aucune manipulation humaine), les séries de mots répétés (en annulant, dans ce cas, la ponctuation, souvent cause de variation des parallélismes). Soit cette longue séquence de *Phonographe* :

> 1. *La sirène minérale tient son bien-aimé par la tête, comme un page d'acier serre une robe*.

elle ne diffère de la suivante que par la majuscule et la virgule :

> 2. *la sirène minérale tient son bien-aimé par la tête comme un page d'acier serre une robe*.

Dans ce cas, on dira que le segment répété comporte 17 unités, ici mises en italiques. Ces identités remarquables étant placées à l'amorce et à la clausule du poème, elles n'auront pas échappé au lecteur. La formule tourne au procédé mécanique, à l'imitation de l'appareil décrit dans le poème :

> et *elle ne le blesse point, la vieille amoureuse, ni ses griffes ne l'écorchent* : (Phonographe)
> *Elle ne le blesse point, la vieille amoureuse, ni ses griffes ne l'écorchent* : (Phonographe) 17x2.

Érigé en principe poétique, c'est le repetend baudelairien qu'on retrouve à l'intérieur dans tous les poèmes en prose du recueil :

1. II dort, et *son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre*. (L'incube)
2. *Son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre*. (L'incube) 22x2.

Cette formule s'étend naturellement aux parties dramatiques du recueil, dans les longues séries suivantes :

LE CHŒUR. — *Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer*. (Haldernablou I, 5)
Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer. (ibid.)
LE CHŒUR. — *Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer.* (*ibid*.) 23x3

Le prologue d'Haldernablou reprend le même procédé :

1. *Sur la plainte des mandragores*
Et la pitié des passiflores
Le lombric blanc des enterrements rentre en ses tanières. (Prologue).
2. *Sur la plainte des mandragores*
Et la pitié des passiflores
Le lombric blanc des enterrements rentre en ses tanières. (Prologue) 20x2.

Et encore :

1. *Il ocellera, le hibou,*
Son biniou
Des éventails de pleurs mordorés de son cou. (Haldernablou, I, 4)
2. *Il ocellera, le hibou,*
Son biniou
Des éventails de pleurs mordorés de son cou. (Haldernablou, I, 4) 17x2

LE CHOEUR. — *Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer.*
Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer. (Haldernablou, I, 5)
LE CHŒUR. — *Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer*. (Haldernablou, I, 5) 19x3

Tout comme Saint Pierre disant par trois fois : *Maître, Maître, pourquoi m'abandonnes-tu ?* (CA, 2). Mais, s'agissant de théâtre, il faut aussi noter la reprise de l'indication scénique : *(Le pilori tourne.)* dans les deux dernières occurrences.

Plus intéressants, du point de vue poétique, sont les parallélismes avec une variation minime d'une ou deux unités :

1. Suspends *ton cœur, ton cœur qui pleure*
Et qui se vide au cours de l'heure (Le Sablier)
2. Il mord *ton cœur, ton cœur qui pleure*
Et qui se vide au cours de l'heure (Le Sablier) 16x2

Ou encore :

La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements.
La Famine sonne aux oreilles vides par la ville morne *ses bourdonnements.*
La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements. (Le Miracle de Saint-Accroupi) 15x2 + variation

ils périront, *les mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python*, (Prolégomènes de Haldernablou)
Et *les mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python* et tous ceux que Dieu condamna, (14x2)

Le relevé automatique nous permet d'être encore plus attentif aux modulations des répétitions (que nous mettons en italiques) :

LE CHRIST D'OR. — *Le jour et la nuit, la vie et la mort,* l'être et la vie, (CA, 2)
LE CHRIST D'ARGENT. — *Le jour et la nuit, la vie et la mort,* l'action et le sommeil. (CA 2) 13x2

Le fond de la terre le tient par les pieds. (La plainte de la mandragore)
Le fond de la terre le tient par les pieds.

Plus loin :

le fond de la terre me *tient par les pieds.*
le fond de la terre me *tient par les pieds*. (11x2)

Je passerai sur les trop nombreux segments répétés à l'intérieur des deux pièces, notamment dans les didascalies, me bornant à souligner combien *le lombric blanc des enterrements* « rentre » dans le prologue d'Haldernablou, pour en ressortir à l'acte II, scène 6.

Encore :

Christ d'Or, Christ d'argent, Christ de Bronze, vous m'avez identifié à votre paradis fermé ; (CA 1)
Christ d'or, Christ d'Argent, Christ de Bronze, vous vous étiez fondé un trône durable, (CA 1)

Et dans Haldernablou :

La lune ombre de sang l'acier de son croissant. (H. II, 6)
La lune ombre de sang l'acier de son croissant... 12x2

On retiendra aussi l'exclamation caricaturale d'un professeur chez Achras, revenant six fois :

ACHRAS : *O mais c'est qué*, voyez-vous bien, je n'ai point sujet d'être mécontent de mes polyèdres :
ACHRAS : *Ô mais c'est qué,* excusez : (*L'autoclète*)
LA CONSCIENCE : *Monsieur, et ainsi de suite,* (3 fois) *L'autoclète*, *10x3.*

Voici maintenant, sans autre commentaire, un ensemble de répétitions, dans l'ordre décroissant des unités les composant :

Les trois Filles sur le mur froid
Les trois Filles, sur le mur froid (La Peur) 7x2
les morceaux de zinc volent aux rideaux comme les bulles d'air
et toujours *les morceaux de zinc volent aux rideaux*. (Paralipomènes) 7x2
Sous *la pluie de soufre et de bitume*,
Et *la pluie de soufre et de bitume* tombait (Prolégomènes I) 7x2 :

veilleuse, et deviens la lampe d'un mort! Les Anges qui veillent (L'incube)
veilleuse, et deviens la lampe d'un mort! (L'incube) 11x2
Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose,
sombre dans la coupe aux flots d'huile fauve,
Vogue dans la coupe aux flots d'huile rose, veilleuse,
sombre dans la coupe aux flots d'huile fauve.
Veilleuse mourante, *sombre dans la coupe aux flots d'huile fauve*.
Vogue dans la coupe aux flots d'huile fauve, veilleuse, (L'incube) 9x4
C'est nous les Palotins! (*L'art et la science*) 7x2
Le *stupre aux ongles tous deux nous marchons* chassant
Stupre aux ongles, tous deux nous marchons par la ville. (Haldernablou)
L'homme ne naîtra plus, *ni du sperme ni du sang*;
d'où sortira cet homme s'il ne naît *ni du sperme ni du sang* ? 6x2
Les mains des mourants sont des mondes.
Les mains des mourants sont des croix. (Paralipomènes II)
Les Anges qui veillent éclairés d'étoiles remportent leurs lampes.
Les Anges qui veillent éclairés d'étoiles ont éteint leurs lampes. (L'Incube)
La Famine sonne aux oreilles vides,
La Famine sonne aux oreilles vides par la ville morne (Le Miracle de Saint-Accroupi)
et semblable à *son reflet sur un marais*. (Saint Pierre)
Dans son reflet sur un marais.
Dans son reflet sur un marais. (Le Sablier)
Que va-t-il nous arriver maintenant ? (Haldernablou) 6x2
notre amour en *ces lieux où* sur les murs se gravent de brunis pentagrammes,
dans notre exode vers *ces lieux où* nous ne prîmes point encore siège. (L'Art et la science)
Zibou, *embrasse-moi* de tes pures lèvres de corne
Haldern. – *Ablou, embrasse-moi.*
Haldern. – *Ablou, embrasse-moi.* Fraternellement.
Les mourants regardent leurs mains. [et quelques lignes plus loin] *les mourants regardent leurs mains* coulant comme ; 5x2
Haldern. – Ne descends pas encore *la vis interminable des escaliers*.
Ablou. – Adieu. Et par *la vis interminable des escaliers* parle-moi (p. 56) 5x2.

Le relevé pourrait se poursuivre longtemps jusqu'à deux unités en des fréquences encore plus élevées. Il prouverait simplement que Jarry maîtrise la technique poétique de la répétition, et qu'à l'occasion il se plait à introduire de menues variations perturbant un rigoureux parallélisme afin de maintenir le lecteur en éveil, déjouer une lecture trop sûre d'elle-même.

Les logiciels de lexicométrie, autrement dénommée textométrie littéraire, sont en mesure de nous fournir bien d'autres analyses remarquables portant sur l'évolution du

vocabulaire, son accroissement chronologique, mais aussi sur les formes lemmatisées (ramenées à la nomenclature des dictionnaires), sur la syntaxe des phrases, etc. Notre propos étant ici de mieux appréhender le travail du texte chez Jarry, nous nous en tiendrons à ces observations portant sur la mesure du recueil, la richesse de son vocabulaire, l'orientation et la variété des plus hautes fréquences, la différence marquée à l'intérieur de chaque partie et le jeu particulièrement élaboré des répétitions. Tous ces éléments tendent à prouver la maîtrise du jeune auteur explorant tous les registres de la langue, comme un qui extrairait le diamant du charbon. Faut-il préciser que nous ne nous serions pas livré à de telles opérations si Jarry lui-même ne nous y avait encouragé au seuil de son œuvre en déclarant que « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau ».