



HAL
open science

César-Antechrist : un écrin occulte pour Ubu

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. César-Antechrist : un écrin occulte pour Ubu. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2007, 80, pp.13-45. hal-00983955

HAL Id: hal-00983955

<https://hal.science/hal-00983955>

Submitted on 5 May 2014

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

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

Julien SCHUH

Université Paris IV – Sorbonne

***César-Antechrist* : un écrin occulte pour Ubu**

Lorsque Jarry écrit le premier acte de *César-Antechrist*, daté d'avril 1894, il ne prévoit qu'un « Acte unique », publié sous ce titre dans *L'Art littéraire*¹, texte autosuffisant qui voit la naissance de l'Antechrist, reflet inversé du Christ dans le sablier du temps. Dans *Les Minutes de sable mémorial*, où il est reproduit en octobre de la même année, ce texte est devenu l'« Acte prologal », le germe d'une nouvelle œuvre qui doit inclure en son sein le terrible Père Ubu – imposant cette réflexion : *César-Antechrist* n'aurait-il pas été élaboré en son entier uniquement pour inclure de façon légitime la geste d'Ubu dans l'œuvre en formation de Jarry ?

L'année 1894 a été faste pour le jeune littérateur : membre du comité de rédaction d'une jeune revue, publié au *Mercure de France* dont il fréquente le salon, il a fait la rencontre de Remy de Gourmont qui l'invite à participer à l'aventure de *L'Ymagier*. *Les Minutes de sable mémorial* suscitent des réactions d'estime dans les cercles symbolistes et post-symbolistes : Gourmont en loue (dans une posture ambiguë) l'obscurité, Elskamp, Mallarmé le remercient dans des lettres enthousiastes. Jarry, comme l'analyse Patrick Besnier, a ainsi scrupuleusement suivi les conventions sociales pour pénétrer le cercle du *Mercure* : « Le volume de poésie est encore, dans ces années-là, le début obligé du jeune écrivain ; une fois de plus, Jarry respecte exactement la norme du milieu littéraire². » Le voici entré dans le champ littéraire de son époque, où il se place clairement, avec les déclarations du « Linteau », en satellite de Mallarmé. Mais sa position reste équivoque : son recueil alterne entre des poésies au ton symboliste et les proses ubuesques ; or c'est Ubu qui semble faire la plus grande impression, mais Ubu tel qu'il apparaît dans ce recueil publié au *Mercure de France*, un Ubu « symboliste » qui prend sa valeur de son inscription dans un livre s'inscrivant ouvertement dans le mouvement symboliste. Aurait-on apprécié Ubu dans le *Gil Blas* ? Elskamp, Mallarmé, Gustave Kahn en auraient-ils parlé ?

Si Jarry veut persévérer dans la veine ubuesque, il doit trouver d'autres moyens d'intégrer Ubu dans le champ littéraire qu'il vient d'investir ; il doit habiller sa marionnette, la recouvrir d'un vernis « sérieux » qui légitime son insertion dans la littérature la plus

¹ Voir *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 7-8, juillet-août 1894, p. 98-108.

² Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 157.

intellectuelle qui soit. *César-Antechrist*, représente justement la première tentative de Jarry pour faire d'*Ubu roi* une pièce symboliste, pour faire sien ce personnage d'Ubu inventé par autrui, en l'intégrant dans un dispositif occultiste qui en transforme la portée. Dans cette pièce, Jarry met en scène Ubu, en l'insérant dans une structure qui en modifie le sens. Michel Arrivé, dans sa thèse sur Jarry, parle justement d'un « enchâssement » (pour lui au sens linguistique du terme) d'*Ubu roi* dans *César-Antechrist*. Il n'accorde pourtant que quelques pages aux relations entre ces deux textes³, et son étude consiste presque uniquement en un recensement des équivalences posées entre les objets présents dans la pièce, indépendamment de son déroulement. Son entreprise le conduit à montrer que tous les personnages signifient simultanément la même chose : le hibou signifie le sexe, qui signifie l'Antechrist, qui signifie Jésus, qui signifie Dieu ; tout est dans tout et la pièce est une apocalypse du sens. Mais en plaçant tous les éléments sur le même plan sémantique, Michel Arrivé agit au détriment des structures dynamiques de la pièce et de l'œuvre de Jarry ; il assigne des sens et des contenus, avec pour conséquence fatale un imbroglio de contradictions. C'est peut-être ultimement ce que recherche Jarry : tout faire lire sur le même plan pour déstabiliser le lecteur et le faire lire selon des schémas imprévus ; mais c'est être pris au piège du texte, pas le comprendre.

On a trop insisté sur l'effacement total des frontières entre les niveaux de sens dans *César-Antechrist*, en en faisant une lecture moderniste. Cette pièce reste pour beaucoup l'un des textes les plus obscurs de Jarry ; les références paraissent opaques, le principe de l'analogie des contraires semble brouiller toutes les pistes, rendant absurde toute quête de sens. Henri Béhar⁴ et J. H. Sainmont⁵, dans leurs analyses respectives de la pièce, sont respectueux de son articulation ; mais aucun n'étudie véritablement les fondements et la fonction de la symbolique complexe de Jarry qui existent pourtant, tels quels, dans les ouvrages de philosophie occulte disponibles à l'époque. Les principales analogies qu'on y trouve sont en effet des lieux communs de l'occultisme ; la présence même du phallus, qui a souvent été lue de façon psychanalytique, comme une forme de refoulement d'un signifié final, est grandement tributaire de l'occultisme pratiqué à cette époque.

Je voudrai montrer que *César-Antechrist* n'est pas la machine destructrice de toute signification qu'on a voulu en faire, par des lectures qui en effaçaient la structure complexe pour tout mettre sur le même niveau. Le but de cette pièce n'est pas l'apocalypse du sens ; la

³ Voir Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, 1972, p. 151-158.

⁴ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, Librairie Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, Série Littérature, n° 12, 1980, p. 116-121.

⁵ Jean-Hugues Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », *Cahiers du Collège de 'pataphysique*, Collège de 'Pataphysique, n° 5-6, 22 clinamen 79 E. P. [1952], p. 53-65.

destruction finale de l'Antechrist et la victoire de Dieu en sont la preuve. Le vrai but de cette pièce, c'est de donner un sens à *Ubu roi* ; et nous allons voir que c'est la philosophie occulte qui fournit à Jarry tous les instruments nécessaires à la transfiguration d'Ubu en héraut du symbolisme.

Archéologie probable d'une écriture

César-Antechrist est tout simplement le récit de l'Apocalypse, développant les passages relatifs à l'Antechrist, venant régner sur le monde avant la fin des temps. Résumons rapidement la pièce pour revenir en détail sur son articulation. L'acte prologal de *César-Antechrist* se trouve dans les *Minutes de sable mémorial* ; Saint-Pierre-Humanité, représentant synthétique des pécheurs, emprisonné par trois christes en croix, assiste à la naissance de l'Antechrist, constitué par la croix d'or du décor, reflet inversé du Christ. Dans l'acte héraldique, l'Antechrist est déposé sur la terre par ses hérauts pour s'y refléter comme dans un miroir. Ces personnages disparaissent donc dans l'Acte terrestre pour céder la place à leurs reflets terrestres, le Maître à Phynances secondé de ses sbires caoutchouteux et explosifs. Lorsqu'Ubu s'endort, le ciel se retire, l'emportant ; la scène est à nouveau disponible pour les premiers protagonistes ; c'est l'Acte dernier, celui du Jugement, situé dans la vallée de Josaphat. César Antechrist pérore devant la Sphinge et les prophètes Hénoch et Élie, venus le combattre, avant d'être calciné par l'arrivée du Saint-Esprit, marquant la fin des temps.

Comment Jarry en est-il arrivé à mettre en parallèle Ubu, l'Antechrist et le Christ ? Restons dans le domaine du probable – seul domaine possible en littérature. En cette fin d'année 1894, le jeune Jarry a brûlé presque toutes ses cartouches : il a publié en recueil les textes anciens qui lui semblaient présentables. Sa seule réalisation d'envergure encore inédite, c'est une pièce écrite en collaboration, *Les Polonais*, une pièce potachique qui n'a rien de symboliste. Mais cette pièce inepte présente, par son ineptie même, des possibilités d'interprétation illimitées. Ubu est en effet pour Jarry un réservoir formel vide de sens ; sa forme abstraite, ronde jusqu'à ne plus rien signifier, en fait un réservoir de potentialité. C'est ainsi qu'il le décrit dans le discours qu'il prononce lors de la générale d'*Ubu roi* :

Le swedenborgien docteur Misès a excellemment comparé les oeuvres rudimentaires aux plus parfaites et les êtres embryonnaires aux plus complets, en ce qu'aux premiers manquent tous les accidents, protubérances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu, et aux seconds s'ajoutent tant de détails qui les font personnels qu'ils ont pareillement forme de sphère, en vertu de cet axiome, que le corps le plus

poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde⁶.

Le sens d'*Ubu roi* n'est pas prévu, Ubu est un être presque indéterminé, apte à recevoir toutes les interprétations possibles, à se plier à toutes les théories ; c'est une sphère, forme sans aspérité, qui renvoie indifféremment la lumière dans toutes les directions. Il s'agit de la forme la plus abstraite, qui se prête donc le mieux au travail de réinterprétation postérieure. Jarry cherche un moyen de rendre cette pièce lisible pour un public sophistiqué ; ce moyen, c'est de construire, tout autour de la gidouille d'Ubu, un dispositif de miroirs qui en déforme l'image et la remplit de sens. Quel sens symbolique fourrer dans cette bedaine vide ? En recherchant la trame d'*Ubu roi*, on trouve rapidement un intrigue très simple : Ubu, incarnation des instincts les plus bas, devient roi, détruit tout, et s'en va – ou bien, selon les « Prolégomènes de César-Antechrist » : « Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai⁷. » Voici une trame suffisante pour mettre en parallèle Ubu et l'Antechrist, tel qu'il apparaît dans l'Apocalypse, la Bête couronnée autorisée à gouverner la terre quarante-deux mois, des blasphèmes plein la bouche, avant de disparaître sous le fléau de Dieu⁸. Ne serait-ce pas la prise de conscience par Jarry de la correspondance du schéma actanciel d'*Ubu roi* – un homme prend le pouvoir sur terre, aidé de ses trois sbires, avant d'être chassé – avec la venue de l'Antechrist (correspondance très mince, mais suffisante selon le principe du synthétisme d'Ubu et de l'universelle analogie) qui serait le véritable déclencheur de l'entreprise de *César-Antechrist* ? Ce qui signifierait que la totalité des actes entourant l'Acte terrestre ne serait qu'un simple écrin occulte pour *Ubu roi*, un jeu de miroirs destiné à faire enfler ce « fantoche » sans consistance. Ubu sera donc un double de l'Antechrist, tout comme l'Antechrist lui-même n'est qu'un double du Christ, un reflet inversé.

L'inspiration : l'Apocalypse, une Passion inversée

Où Jarry puise-t-il son inspiration pour cette pièce ? Dans le numéro VI de l'*Ymagier*, paru en janvier 1896 sous la seule direction de Gourmont, figurent des bois représentant les

⁶ Alfred Jarry, *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'« Ubu Roi »*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 243. J'abrègerai désormais cette édition par le sigle Bq.

⁷ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 71.

⁸ Voir Apocalypse, 13 et 19 : 11-21.

papes précédant la venue de l'Antechrist qu'il a dû aider à réunir, puisqu'ils lui ont servi à composer les illustrations de *César-Antechrist*⁹ ; les textes xylographiés du XVe siècle que Jarry a pu avoir sous les yeux lors de l'élaboration de la revue traitent également souvent de ce sujet. Mais le principe central de *César-Antechrist*, Jarry l'a peut-être trouvé chez Stanislas de Guaita, dans un livre paru en 1891, *Le Temple de Satan* – livre remarqué dans un article du *Mercure de France* de février 1892, « Le Serpent de la Genèse » par Édouard Dubus, mettant précisément l'accent sur le problème de l'incarnation du Mal¹⁰. Guaita fournit la plupart des éléments qui feront le récit de *César-Antechrist* : comparant l'*Apocalypse* à un « athanor approprié » pour faire miroiter les grands mystères de la Kabbale (« autant de mots, autant d'arcanes¹¹ »), il rappelle que l'Antechrist a pu être considéré comme une synthèse de l'humanité mauvaises :

Un savant pontife des premiers siècles, paraphrasant cette belle définition de l'apôtre bien-aimé : *l'Antechrist est celui qui divise le Christ*, saint Grégoire le Grand, livre le sens intime du symbole : il y a, dit-il, deux amours, deux esprits qui partagent les hommes en deux classes, synthétisant à part ces classes en deux corps distincts ; il y a deux mondes, deux sociétés, ou, pour parler avec saint Augustin, *deux cités*. L'une de ces cités, l'un de ces mondes, l'un de ces corps, s'appellera le Christ ; l'autre se nommera l'Antechrist ; mais une dissemblance essentielle les distingue : la *tête du corps* céleste a déjà paru, c'est Jésus-Christ ; ses *membres* se formant et croissant petit à petit, constituent son église. Le corps de l'Antechrist est à l'inverse formé de toutes pièces ; mais la tête ne paraîtra qu'à la fin des temps¹².

L'Antechrist viendra, à la fin des temps, représenter le principe négatif du monde, l'incarner synthétiquement comme le Christ a incarné l'humanité positive. C'est ce qui explique que l'*Apocalypse* est construite comme une Passion inversée :

⁹ Voir à ce sujet les travaux de Brunella Eruli, particulièrement « Le monstre, la colle, la plume », dans *Revue des Sciences Humaines*, « Alfred Jarry », Lille, Université de Lille III, t. LXXVIII, n° 203, juillet-septembre 1986, p. 59 *sqq.*

¹⁰ Édouard Dubus, « Le Serpent de la Genèse », *Mercure de France*, *Mercure de France*, février 1892, p. 142-146.

¹¹ Stanislas de Guaita, *Le Temple de Satan* (1891), Paris, Durville, 1915, p. 80.

¹² *Ibidem.*

N'est-il pas vraiment curieux d'observer à quel point ces traditions touchant l'Antechrist sont une copie exacte, mais à rebours, de celles qui ont trait au Rédempteur ? C'est comme une image dont le reflet se dessine, renversé, à la surface d'une mare immonde¹³.

La Passion se reflète à la fin des temps, provoquant la naissance d'une incarnation du Mal qui répond à l'incarnation du Christ. Or, comme le rappelle Michel Décaudin dans son édition annotée des *Minutes de sable mémorial*, *César-Antechrist* peut être lu comme une Passion inversée. Sous le signe du renversement des signes par un jeu de reflets, Jarry fait se dérouler l'acte prologal entre le vendredi saint et le dimanche de Pâques, l'Antechrist naissant le vendredi de la mort du Christ pour disparaître le dimanche de sa résurrection¹⁴. *César-Antechrist*, ce n'est finalement que le récit de l'Apocalypse, empruntant son schéma dramatique à la Passion du Christ ; c'est une Passion inversée, comme un reflet dans une mare, chaque acte réfléchissant le précédent selon le tain particulier de son miroir. La tradition occulte fournit à Jarry le principe même de son drame : celui du reflet, du miroir qui inverse le sens, qui reproduit les objets en en changeant le signe – reflet qui agit à la fois sur un plan génératif et sur un plan dramatique.

Le principe du reflet génératif

Jarry dispose, grâce à la tradition occulte, de plusieurs histoires qui sont censées être équivalentes : l'Apocalypse est une Passion inversée (et aussi, accessoirement, une Genèse inversée, ce que Jarry utilise pour quelques éléments). Il ajoute à ces histoires sa propre pièce, *Ubu roi*, et le voici devant trois récits mettant en scène l'incarnation d'un principe idéal sur la terre ; les correspondances entre l'Apocalypse et la Passion sont déjà en partie prévues par la tradition occultiste. Il ne reste à Jarry qu'à rendre compte systématiquement des parallélismes entre ces histoires, à développer les virtualités d'*Ubu roi* dans la direction de l'Apocalypse et de la Passion. Comment s'y prendre ?

Jarry dispose, en gestation, d'un moyen pour créer des reflets et trouver des miroirs à tout objet ; ce moyen, c'est la méthode pataphysique, qui trouve sa pleine expression en 1897-98 dans les *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, selon la célèbre définition : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité¹⁵. » La pataphysique est une méthode de lecture de la réalité fondée sur l'analogie, consistant à réduire les objets à leurs

¹³ *Idem*, p. 81.

¹⁴ Voir Michel Décaudin, notes des *Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 1264, note 312.

¹⁵ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Bq, p. 492. C'est Jarry qui souligne.

traits les plus abstraits, leur trame squelettique – ce que Jarry nomme un « linéament » – pour en effacer les particularités et permettre la rêverie analogique. Les linéaments représentent la forme essentielle, cristallisée, des objets ; ce qui reste lorsque l'on a effacé tous les détails contingents, par un travail d'abstraction – la croix est ainsi un linéament chez Jarry, car elle est la forme qui reste de l'épuration des visages, des corps ou encore de l'acte de l'empalement, vus à travers l'œil simplificateur du pataphysicien¹⁶. À partir de cette forme, l'esprit peut mettre en relation tous les objets qui la partagent, c'est-à-dire leur accorder à tous les « propriétés » de chacun. En synthétisant les objets en une silhouette assez simple pour permettre de les comparer entre eux, Jarry découvre une méthode capable de transformer toute chose en symbole, une méthode d'abstraction dévoilant leurs formes essentielles afin de permettre un travail analogique qui révèle entre elles des affinités inattendues.

On ne peut affirmer que cette méthode, appliquée systématiquement avec bonheur dans les articles de la *Chandelle verte*, soit déjà totalement au point lorsque Jarry écrit *César-Antechrist*. Jarry, dans ses premiers textes, est encore à la recherche de sa manière ; et ce sont les théories occultistes qui lui fournissent les premiers outils de son œuvre littéraire. En effet, ce principe d'universelle analogie, d'abstraction des formes contingentes pour décrire des objets synthétiques susceptibles de toutes les interprétations, est au fondement de la pensée occultiste fin-de-siècle. Papus, dans son *Traité élémentaire de sciences occultes*, paru en 1888, explicite ainsi la méthode de production des textes occultes, dans des tableaux analogiques qui classifient leurs éléments en famille d'appartenance¹⁷ :

1 ^{re} COLONNE SUPPLÉMENTAIRE	COLONNE POSITIVE	COLONNE NÉGATIVE	COLONNE NEUTRE
Dieu d'après les Égyptiens	Osiris	Isis	Horus
La Famille	Père	Mère	Enfant
Les trois Astres	Soleil	Lune	Mercure
La Clarté	Lumière	Ombre	Pénombre
Les Éléments	Feu	Eau	Air

¹⁶ Achras, empalé par les palotins dans les *Minutes de sable mémorial*, forme ainsi une croix « de sa silhouette cristallisée d'X », comme la sœur d'Aster-Halder ficelée, « X de l'araignée tétrapode » ou le souvenir synthétique du visage d'un ancien camarade de classe, « les traits oubliés pour la substitution linéamentaire de l'X qui blachois » dans *l'Amour absolu*. Voir Alfred Jarry, Bq, p. 23, 67 et 701.

¹⁷ Papus, *Traité élémentaire de sciences occultes* (1888), 5^e édition, Chamuel, 1898, p. 146.

Chaque rang du tableau fonctionne sur une isotopie différente ; en recherchant, pour chaque isotopie, des éléments qui remplissent la même fonction (positive, négative ou neutre), on génère une multitude de correspondances, par la transposition d'une formule dans un contexte nouveau. Chacun de ces termes devient un symbole, apte à suggérer tous les éléments de sa colonne, passant tour à tour du rôle de signifiant à celui de signifié. Le tableau est un principe génératif réflexif : chaque rangée se reflète dans celles qui l'entourent, créant des points de rencontre inattendus, des effets sémantiques nouveaux entre les différents plans de signification, selon un principe de *transposition*. Les théories occultistes offre donc à Jarry les outils nécessaire à l'intégration d'Ubu dans la trame de l'Apocalypse : des principes d'analogie, de symbolisation, de transposition capables de donner un sens et une structure à presque quoi que ce soit.

Jarry, pour multiplier les points de concordance entre ses trois histoires, n'a plus qu'à traduire Ubu dans les discours et les formes propres à la Passion et à l'Apocalypse, en le *mettant en scène* dans différents genres, dans des codes et des contextes nouveaux, par l'insertion dans un tableau qui suggère, par un effet de transposition mécanique, des trames, des personnages et des relations¹⁸ :

Passion	Triple reniement	Jésus-Christ	Saint-Esprit	Instruments de la Passion
Apocalypse	Trois Christs inversés	César-Antechrist	Hibou	Oiseaux
Les Polonais	Trois palotins	Ubu	?	Armes d'Ubu

Chaque acte de la pièce sera un reflet ou une incarnation d'Ubu sur un autre plan de la réalité, une analyse de sa forme linéamentaire développée selon le miroir déformant des traditions bibliques et occultes. Chaque histoire peut être considérée comme un réservoir de situations et de formes ; le phénomène de la transposition consiste à mettre en parallèle ces histoires pour faire apparaître des points de concordance. Les théories occultistes ont donc pour rôle chez Jarry de fournir les principes d'abstraction analogique permettant de faire correspondre en eux les objets les plus variés ; autrement dit, l'occultisme est la préhistoire de la pataphysique.

¹⁸ Je reviendrai en détail sur certaines de ces similitudes durant l'étude de chaque acte ; mais je n'étudierai pas les transpositions des oiseaux en instruments de la Passion et en figures héraldiques, ce travail ayant déjà été fait par J. H. Sainmont et Michel Arrivé. Ce qui m'importe, c'est moins le détail des transpositions (détail qui participe de l'interprétation et qui peut toujours être mis en doute) que le principe à l'œuvre dans leur création et dans leur représentation.

Le principe du reflet n'est donc pas seulement un programme dramatique, qui règle l'avancée de l'action selon le schéma de l'inversion – quelle soit inversion des signes, inversion des actants, inversion sémantique. Il est aussi un principe génératif, agissant au niveau de la production du drame. Ce qui est reflété, chez Jarry, est toujours reflété *selon* une certaine perspective déformante. Pour faire miroiter Ubu, il faut l'entourer de miroirs déformants, qui en renvoient l'image grossie de significations nouvelles. C'est le principe du reflet appliqué à la littérature, que l'on peut aussi appeler transposition ou reflet déformant.

Ubu roi serait donc la matrice formelle de toute l'entreprise de *César-Antechrist*, le linéament primordial générant, par transposition de ses éléments abstraits, de nouvelles significations. Chaque acte de la pièce tend un miroir orienté d'une autre manière aux actions d'Ubu ; il transpose dans un autre type de discours les personnages et leur action – d'où leurs qualificatifs, qui résument le principe à l'œuvre dans chacun. L'Acte prologal est celui de la Passion : il présente les personnages dans le contexte de la mort du Christ, conduisant à les transposer en croix, instruments de la Passion et Christs inversés. L'Acte héraldique est un miroir qui déforme selon l'art du blason : les trois Christs palotins deviennent les hérauts de l'Antechrist, empruntant leur forme à l'héraldique. Enfin l'Acte dernier traduit dans le personnel de l'Apocalypse ces différents protagonistes. *César-Antechrist* n'est donc pas uniquement une Passion inversée : c'est aussi une série de miroirs déformants qui se renvoient chacun l'image abstraite de la gidouille d'Ubu en la gonflant de sens. Jarry traduit sa pièce dans ces différents contextes pour conduire le spectateur, avide de significations, à rechercher dans les actions du Maître des Phynances un sens symbolique ; à accorder, en bon apprenti pataphysicien, les propriétés héraldiques ou apocalyptiques aux linéaments décrits par la gidouille d'Ubu. La transposition est par conséquent un principe de plus-value sémantique : chaque acte apporte un code nouveau qui est d'abord un réservoir de simples formes – comme l'héraldique – mais de formes qui sont aussi des signes, ce qui augmente la potentialité sémantique des objets qui sont ainsi transposés. L'exégète et le lecteur tendent à vouloir lire en diagonale ces actes, à voir une multiplication des signes ; Jarry se contente de juxtaposer des séries.

Mais ceci se produit au niveau génératif ; lors de la lecture du drame, Ubu n'est plus au centre. Les actes du Maître des Phynances n'ont pas de sens en eux-mêmes ; ils ne représentent qu'une série d'éléments abstraits, ils ne sont pas reliés entre eux par une logique précise – pas plus que les éléments de la Passion ou de l'Apocalypse. Jarry ne peut se contenter de juxtaposer ces histoires en comptant sur la persévérance du lecteur pour trouver des analogies entre eux ; il cherche également ce que l'on pourrait appeler une interface,

c'est-à-dire un système lui permettant de relier entre elles ces différentes images d'Ubu, de leur donner un sens, une même fonction ; il lui faut trouver un principe de progression dramatique. Nous allons voir, par l'étude de chaque acte, que c'est la philosophie occulte qui lui fournit une fois encore l'interface permettant de passer d'un plan à l'autre, d'un acte à l'autre, d'une histoire à l'autre.

L'Acte prologal : synthèse et retournement

L'Acte prologal est entièrement conçu sur le principe de l'inversion : inversion des directions, inversion des situations, jeu de reflets. Cet acte est essentiellement un acte de retournement, comme on retourne un sablier pour le remonter ; l'heure du Jugement a sonné, et le temps part dans l'autre sens, comme l'annonce le Christ d'or : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père¹⁹. » Ce principe d'un mouvement pendulaire du temps est très répandu dans la littérature occultiste ; on peut citer l'un de ses plus célèbres représentants, Éliphas Lévi, de son vrai nom Louis Constant, qui prévoit, dans ses *Dogme et rituel de la haute magie*, dont l'édition définitive date de 1861, le règne de l'Antechrist comme une conséquence nécessaire et parallèle de la venue du Christ sur terre :

Le mouvement absolu de la vie est ainsi le résultat perpétuel de deux tendances contraires qui ne sont jamais opposées. Quand l'une des deux paraît céder à l'autre, c'est un ressort qui se remonte, et vous pouvez vous attendre à une réaction dont il est très possible de prévoir le moment et de déterminer le caractère ; c'est ainsi qu'à l'époque de la plus grande ferveur du christianisme, le règne de l'ANTÉCHRIST a été connu et prédit²⁰.

Dans le « Fragment du Dialogue sur l'Érotique » attribué à Ibicrate le Géomètre, situé dans les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, Jarry fait allusion à *César-Antechrist* ; le principe de génération par l'inversion y est expliqué, à travers l'inversion de la croix « tétragone » (c'est-à-dire à quatre angles) : « Le tétragone de Sophrotatos, se contemplant soi-même, inscrit en soi-même un autre tétragone, qui est égal à sa moitié, et le mal est

¹⁹ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 74.

²⁰ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 74.

symétrique et nécessaire reflet du bien²¹ ». Le Mal est reflet inversé du Bien ; la venue sur terre du Bien exige une incarnation parallèle du Mal, dans une Passion inversée.

L'Apocalypse, pour avoir lieu, doit elle-même commencer par une inversion : le sablier du temps doit être retourné pour permettre à l'Antechrist, double symétrique du Christ, de s'incarner. Comme on l'a vu chez Guaïta, l'Antechrist est une synthèse seconde de l'humanité mauvaise ; Jésus est l'un des sommets du sablier du temps, César son sommet opposé attend le sable des hommes pour se synthétiser et apparaître. Le pivot de ce retournement, c'est l'humanité elle-même : « Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tiraillés par les anses d'un zéro²². » Pour comprendre cette image, il faut avoir sous les yeux le signe de l'infini, ∞ , qui n'est pas sans rappeler la forme d'un sablier renversé ; l'homme est le point de jonction entre les deux bulles de ce huit renversé, qui symbolisent chacune l'un des infinis dans le Bien ou le Mal. L'homme est une surface plane entre ces deux bulles, une simple interface qui permet leur communication et leur symétrie ; Saint-Pierre-Humanité, synthèse des hommes, est dans ce prologue l'instrument de ce retournement.

Saint Pierre est enchâssé dans trois Christs inversés. On peut expliquer cette première inversion par la crucifixion de Pierre à l'envers, dont on trouve le récit dans la *Légende dorée* :

Quand saint Pierre fut arrivé à la croix, saint Léon et Marcel rapportent qu'il dit : « Puisque mon maître est descendu du ciel en terre, il fut élevé debout sur la croix; pour moi qu'il daigne appeler de la terre au ciel, ma croix doit montrer ma tête sur la terre et diriger mes pieds vers le ciel. Donc, parce que je ne suis pas digne d'être sur la croix de la même manière que mon Seigneur, retournez ma croix et crucifiez-moi la tête en bas²³. »

Voilà un discours bien pataphysique pour les oreilles non averties ! Mais Jarry donne dans un autre texte sa propre interprétation de la crucifixion inversée de Pierre : « L'*Ymagier* répondra à Curce que saint Pierre renversé est le symbole mystique du Christ renié par trois fois²⁴ ». Dans la pièce, les symboles s'incarnent, et chacun des reniements provoque l'apparition d'un Christ inverse du Christ véritable. Pierre vit une triple Passion, répétant trois fois le fameux « Maître, Maître, pourquoi m'abandonnes-tu²⁵ ? ». L'essentiel est cependant ailleurs : les trois Christs qui enserrant Saint Pierre forment les trois piliers d'un sablier ;

²¹ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Bq, p. 537.

²² Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 77.

²³ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. Abbé J.-B. M. Roze, Rouveyre, 1902, p. 184.

²⁴ Alfred Jarry, *L'Ymagier* n°4 (juillet 1895), Bq, p. 222-3.

²⁵ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 74.

Saint-Pierre-Humanité est donc bien lui-même le sablier qu'il faut retourner, pour renverser le cours du temps et faire repartir à l'envers le pendule. C'est chose faite grâce au choix, dans le décor, d'une mare où se reflète Pierre dans la scène IV : Saint Pierre reflété dans l'eau déclenche l'inversion du sablier du temps, et le début de l'Apocalypse.

Le Reflet de Pierre, « écho contradicteur qui jumelle [son] être en un Pape de tarots²⁶ », provoque la naissance de l'Antechrist en l'incitant à toucher la croix couronnée, qui se révèle être elle-même le double inversé du Messie²⁷. La couronne d'épine du Christ, symbole ironique de royauté, a donné naissance à une véritable couronne dorée grâce à l'inversion des signes. Cette couronne est le « reliquaire » qui donne son titre à l'acte dans la version finale de *César-Antechrist*, reliquaire d'un genre particulier, puisqu'il contient un cerveau : « dans toute couronne, crâne foré par la chute du zénith, est un cerveau²⁸ ». La chute du zénith, qui représente normalement le haut en astronomie, est la conséquence de l'inversion du sablier du temps ; le zénith est devenu le nadir, son extrême opposé, et dans sa chute il a percé les crânes des hommes qui se tenaient debout, il a ouvert leur voûte crânienne selon leurs sutures sagittales (sutures qui reviennent fréquemment chez Jarry), formant les crans d'une couronne. La couronne, appelé Kether dans la Kabbale mystique, est représentée également en occultisme par le signe de l'infini (∞), déjà mis en rapport avec la forme du sablier²⁹. Le crâne du reliquaire, c'est celui de l'Antechrist, trépané par l'inversion des directions ; il devient couronne d'os, couronne parallèle à la couronne d'épines de la Passion, ouverture possible par laquelle le sable du temps peut s'écouler. L'Antechrist naît ainsi par un phénomène de scissiparité ; comme l'annonce la fleur de lys de la scène IV, « L'homme ne naîtra plus, ni du sperme ni du sang ; par scissiparité nous multiplierons les cadavres, qui font belles les plantes à l'envol symétriquement infernal et céleste³⁰. » Le sable des hommes, qui

²⁶ *Idem*, p. 76 ; on verra plus loin l'importance du Tarot dans cette pièce.

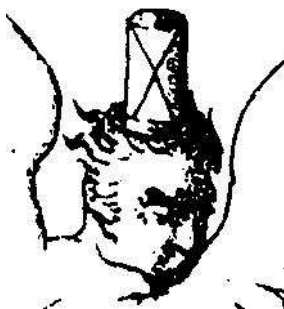
²⁷ Lévi rapporte la légende selon laquelle l'Arbre de Vie (l'arbre dont Dieu s'était empressé de cacher les fruits en constatant qu'Adam et Ève possédaient désormais la connaissance, afin d'éviter qu'ils ne deviennent en les mangeant immortels et semblables à lui ; voir Genèse, 2 : 22), symétrique de l'Arbre de la Science dans le jardin d'Éden, avait fusionné avec ce dernier, produisant des graines qui donnèrent naissance au tronc utilisé (après moultes péripéties) pour sculpter la croix de la Passion. La croix du Christ est donc double, fruit simultanément des deux arbres du Paradis, ce qui la rend apte à changer de sens par retournement symétrique sur elle-même. Voir Éliphas Lévi, *Histoire de la Magie* (1859), dans *Secrets de la magie*, op. cit., p. 375-376.

²⁸ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 77.

²⁹ Voir cette représentation par exemple chez Stanislas de Guaita, *Au Seuil du mystère*, Paris, Carré, 1890, p. 122. L'arbre des Séphirots de la Kabbale représente selon Guaita le principe de la trinité, reflété par deux fois : « Les deux ternaires inférieurs ne sont que les reflets du premier, dans les milieux plus denses des mondes moral et astral. Aussi sont-ils *inversés*, comme l'image d'un objet qui se reflète à la surface d'un liquide. » (p. 120). On retrouve ici la structure même de *César-Antechrist*, le reflet de la trinité divine s'incarnant en l'Antechrist, lui-même reflété dans le miroir terrestre en Ubu. Pour un autre rapprochement de la couronne et du signe de l'infini, on peut signaler que Chronos est parfois dépeint avec une couronne en forme de sablier ; voir Éliphas Lévi, *La Clef des grands mystères* (1860), dans *Secrets de la magie*, op. cit., p. 918.

³⁰ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 77.

formait le corps du Christ, glisse par son crâne fendu dans l'Antechrist, forme à venir ; la naissance de César-Antechrist est bien une naissance par dédoublement, le corps du Christ s'évasant dans une excroissance jumelle qui se sépare au niveau du crâne. Avec le retournement du temps, le principe de la génération devient donc celui du reflet inversé : chaque cerveau humain s'ouvre pour devenir une couronne par laquelle il peut se refléter, inversé, et créer un double, se reproduisant comme les amibes³¹.



Chronos coiffé d'un sablier : exemple d'amalgame entre la couronne, le signe de l'infini et le sablier³²

Pour plus de clarté, résumons cet acte selon ces nouveaux éléments : Saint-Pierre, représentant de l'humanité sur terre, subit, inversée, la Passion du Seigneur ; il est enchâssé dans les trois piliers de trois christes invoqués par son triple reniement, formant un sablier. Reflété dans l'eau, son sablier s'inverse, et le temps part à l'envers, retour du pendule qu'est Dieu selon Jarry. Par cette inversion du cours du temps, l'Antechrist naît, à la fois double d'Adam (et par là de l'humanité pécheresse), né à trente ans comme lui³³, et du Christ, s'incarnant par scissiparité dans le sable du temps.

Cet acte est donc bien le prologue indispensable à l'Apocalypse : il est le reflet du drame à venir, il permet le retournement du monde et la naissance de l'Antechrist. Tous les protagonistes des actes futurs sont là, en positif : les Christes inversés annoncent les hérauts de

³¹ Il est bien sûr certain que ce sablier est aussi une métaphore de l'écriture : dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, Jarry définit la création comme une synthèse du monde opérée dans le cerveau, une synthèse de toutes les œuvres possibles ; le cerveau, le crâne ouvert, est le lieu où le sable du monde se concentre, le goulet d'étranglement du sablier. L'œuvre synthétique, résultante de cette concentration, est elle-même un cerveau ou une machine à décerveler, elle s'accroche au cerveau du lecteur qui devient le réceptacle du sable du livre, le double de l'auteur.

³² *Quatrième figure de Flamel: dissolution de la pierre naissante et fixation du mercure.* (détail). Éliphas Lévi, *La Clef des grands mystères*, dans *Secrets de la magie*, op. cit., p. 918.

³³ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Bq, p. 76. L'Antechrist est aussi un double de l'arbre du paradis, « arbre fendu [...] avec des pommes dans ses belles mains » (p. 76) ; comme on l'a dit, l'Apocalypse est en effet également une inversion de la Genèse, venant à la fin des temps, ce qui explique ces jalons placés par Jarry.

César-Antechrist et les palotins d'Ubu ; les oiseaux sont les instruments de la Passion mais aussi les animaux héraldiques et les instruments ubuesques des actes à venir ; l'Antechrist attend de s'incarner en Orle et en César-Ubu.

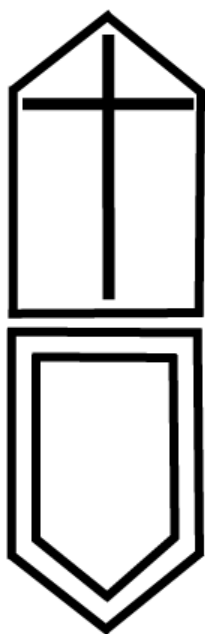
Le principe de la reproduction par scissiparité devient donc un principe de progression dramatique : le schéma de la pièce, ses personnages, son action même découlent dès lors des prémisses posés dans l'Acte prologal ; l'inversion des valeurs, de principe métaphysique, devient moteur dramatique. Pour le lecteur de la pièce, le linéament générateur n'est pas *Ubu roi*, mais la Passion, qui s'inverse une première fois dans le reflet de l'Acte prologal, acte lui-même reflété dans l'Acte héraldique puis dans l'Acte terrestre, avant que l'Acte dernier, par un retour à l'ordre normal des choses, ne signe la fin des temps. Ce déplacement de la focale opéré par Jarry est l'un des dispositifs principaux pour transformer *Ubu roi* en pièce symboliste, en l'intégrant à une structure dont il ne semble pas occuper le centre.

L'Acte héraldique : l'analogie des contraires

L'Acte héraldique est une nouvelle transposition du linéament ubuesque, mais il apparaît pour le lecteur comme la suite logique de l'Acte prologal. Après la naissance de l'Antechrist par l'inversion du sablier du temps, nous voici sur un nouveau plan de réalité. Cet acte est divisé en deux phases très distinctes. La première consiste à amener l'Antechrist à se refléter dans le miroir terrestre pour invoquer Ubu, nouveau reflet de la trinité divine ; le Roi l'annonce dès le début de l'Acte : « L'Antechrist est né, le César naîtra. » Pour faire naître César, le Roi a besoin d'un passeur, un être capable de transposer l'Antechrist sur la terre. Ce passeur, c'est Orle : « Orle, je te cherche de mes paumes dans la nuit impérissable³⁴ ». Orle serait donc une première incarnation, héraldique, d'Ubu (ou l'intermédiaire héraldique entre l'Antechrist et Ubu), ce qui correspondrait en effet à sa forme : l'orle est une bande reprenant le contour du blason, un pentagone retourné ; comme il se définit lui-même : « notre polygone sustentateur grave la fosse et le cercueil du pentagramme crucifié³⁵. » On sait que le pentagramme est l'un des symboles de la croix ; le « pentagramme crucifié » n'est autre que l'Antechrist, qu'Orle soutient. « Cariatide » de César-Antechrist, il le reflète inversé, ce qui explique son importance et le choix de son nom comme sous-titre de cet acte : Orle est l'incarnation héraldique de l'Antechrist, il est le point de bascule entre l'Antechrist et Ubu.

³⁴ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 103.

³⁵ *Ibidem*.



Croix-pentagramme s'inversant en Orle

Orle a été associé à la tâche des quatre hérauts car il est le « second foyer », le point opposé au premier foyer d'où proviennent les quatre vents de l'Apocalypse, expulsés par les trompettes des hérauts : « les quatre hérauts cardinaux m'associèrent à leur œuvre devenue impaire, et des quatre vents ont rayonné vers mon second foyer³⁶ ». La croix est en effet un principe de synthèse du quaternaire, rassemblant les quatre vents, les quatre fleuves du Paradis, les quatre points cardinaux ou encore les quatre directions astronomiques. Lévi la fait parler ainsi : « – Je suis la clef de la sagesse à venir, dira la croix ; je suis le signe glorieux du *stauros* que Dieu a fixé aux quatre points cardinaux du ciel, pour servir de double pivot à l'univers³⁷. » Le « centre moral de la croix » est le « point fixe³⁸ » de concentration, le nombril du monde ; Orle, en devenant nouveau miroir de concentration des vents, est le nombril du nouveau monde à venir, celui d'Ubu.

Qu'Orle soit aussi, selon Michel Arrivé, « anneau fermé de vil sphincter », auquel s'adresse la trompette de Fasce, cela convient parfaitement à son rôle : futur miroir terrestre, il est double inversé de l'Antechrist, vide reprenant en creux ce qui est plein. L'anus n'est qu'un phallus en creux, selon une version légèrement homosexualisée de l'opposition entre les principes positifs et négatifs à l'œuvre dans l'univers que Papus rappelle ainsi dans son *Traité élémentaire de science occulte* : « dans la Nature elle-même, [...] le positif sera représenté par

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ *Idem*, p. 77.

un plein et le négatif par son contraire, c'est-à-dire par un vide. C'est de cette manière de concevoir l'actif que sont découlées toutes les images phalloïdes de l'antiquité³⁹. » Orle est donc le sphincter négatif, le phallus en creux, reflet inversé de l'Antechrist.



Orle quitte la scène afin de permettre l'arrivée d'Ubu-César, son double qu'il ne peut croiser. Cette arrivée est provoquée par la réflexion de l'Antechrist dans le miroir de la terre dans la scène V : « Face à face au miroir convexe de la terre, l'Antechrist lui deviendra semblable d'âme et de corps ». Il s'agit pour l'Antechrist de s'incarner, comme Dieu l'a fait avant lui, dans le monde terrestre : « Comme le Christ qui vint victime sur la terre, le Dieu deviendra homme et comme un homme sera bourreau⁴⁰. » Cette incarnation est présentée à la fois comme un jeu de reflet et comme un acte de sodomie ; l'Antechrist phallique ne peut se refléter dans le miroir terrestre que par l'intermédiaire d'Orle, son reflet héraldique, sphincter qui est son double inversé. Nous verrons plus loin qu'Orle est effectivement un simple moulage de l'Antechrist, un point de passage obligé entre le monde céleste de l'Antechrist et le monde terrestre d'Ubu. Quant aux hérauts restant (Fasce excepté), ils annoncent leur translation en palotins : « Nous ne serons ses satellites qu'après la fin de sa vie terrestre », faisant allusion à la disparition d'Ubu et de ses sbires lorsque le ciel disparaît, Ubu devenu météore. L'Acte héraldique n'est donc qu'un acte de transition entre l'Acte prologal et l'Acte terrestre. Lorsque son but est accompli, lorsque l'Antechrist, par l'intermédiaire d'Orle, s'est reflété dans le miroir terrestre, le monde héraldique disparaît, ou plutôt se fige.

Mais avant la disparition totale de ce monde, une deuxième phase de l'acte s'accomplit, qui pose les principes fondamentaux du drame par le dialogue entre le Templier, représentant de Dieu, et Fasce, représentant de l'Antechrist. Le choix de ces deux personnages est tout simplement dicté par la représentation mathématique du principe de l'analogie des contraires, le Plus et le Moins, qui fait le fonds de la philosophie occulte, et qui est le but de cette pièce, comme le rappelle Jarry dans les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* :

³⁹ Papus *op. cit.*, p. 153. L'illustration qui suit est extraite de la même page.

⁴⁰ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 104.

Les poètes grecs, ô Mathetès, encorbellèrent le front d'Éros d'une bandelette horizontale, qui est la bande ou fasce du blason, et le signe *Moins* des hommes qui étudient en la mathématique. Et Éros étant fils d'Aphrodite, ses armes héréditaires furent ostentatrices de la femme. Et contradictoirement l'Égypte érigea ses stèles et obélisques perpendiculaires à l'horizon crucifère et se distinguant par le signe *Plus*, qui est mâle. La juxtaposition des deux signes, du binaire et du ternaire, donne la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie, et ainsi comprennent les hommes. Pour le Géomètre, ces deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires. Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R.P. Ubu, de la Cie de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires⁴¹.

Les trois blasons d'Ibicate ne sont autres que le signe moins (−) ou fasce, « barré de bâtardise » ; le signe plus (+), phallus croisé par la ligne d'horizon, pal et fasce ; et le H, résultante des deux, qui est selon Jarry le signe plus-ou-moins (±) renversé – et l'on se rappelle que le bâton à physique est surnommé PLUS-EN-MOINS par Fasce⁴². H, c'est aussi selon Jarry Chronos, le sablier du temps – nouvelle confirmation de l'adéquation de ce pentacle à la vérité kabbalistique qu'il désigne. Mais pour les initiés, il est un autre blason, « l'œuf ou le zéro », que nous allons voir apparaître dans la pièce. Le sens final de *César-Antechrist* serait donc la preuve de l'identité des contraires, qui est au fondement de la philosophie occulte. Cette doctrine est résumée dans tout livre d'occultisme qui se respecte ; Lévi rappelle ainsi que le monde est bâti sur deux forces qui se contrebalancent :

En dynamique analogique et universelle, on ne s'appuie que sur ce qui résiste.

Aussi l'univers est-il balancé par deux forces qui le maintiennent en équilibre : la force qui attire et celle qui repousse. Ces deux forces existent en physique, en philosophie et en religion. Elles produisent en physique l'équilibre, en philosophie la critique, en religion la révélation progressive. Les Anciens ont représenté ce mystère par la lutte d'Éros et d'Antéros, par le combat de Jacob avec l'ange, par l'équilibre de la montagne d'or que tiennent liée, avec le serpent symbolique de l'Inde, les dieux d'un côté et de l'autre les démons⁴³.

⁴¹ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Bq, p. 537.

⁴² Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 106.

⁴³ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 63.

Dans la pièce, les deux principes antagonistes sont le principe divin, positif, représenté par le Templier qui porte le signe plus (+) de la croix sur son ventre, et le principe satanique, négatif, représenté par Fasce qui est lui-même un signe moins (-). Il ne s'agit que de représenter, en un drame incarné, une vérité éternelle ; en l'occurrence l'unité des principes féminins et masculins, qui s'opposent pour mieux créer la vie, qui est mouvement. Tout ceci est totalement cohérent avec ce que l'on peut trouver par exemple chez Papus :

Actif	Passif	Neutre
Positif	Négatif	Équilibré
+	-	∞ ⁴⁴

Jarry n'invente pas le combat mathématique entre le Templier et Fasce ; il ne fait que revêtir une vieille idée des oripeaux de l'héraldique, qui lui fournit des formes toutes prêtes à s'investir de quelque signification que ce soit. Comme on le voit chez Papus, l'opposition binaire entre le Plus et le Moins n'est que de surface ; un troisième élément, résultante des deux opposés, doit exister afin de permettre le mouvement, le passage d'un principe à l'autre, sans lesquels l'univers serait mort : « Si les deux forces sont absolument et toujours égales, l'équilibre sera l'immobilité, et par conséquent la négation de la vie. Le mouvement est le résultat d'une prépondérance alternée⁴⁵. » Il faut donc faire alterner les deux principes opposés : « L'emploi alterné des forces contraires, le chaud après le froid, la douceur après la sévérité, l'amour après la colère, etc., est le secret du mouvement perpétuel et de la prolongation de la puissance⁴⁶ » ; c'est exactement le rôle, dans la pièce, du bâton à physique, principe du mouvement perpétuel. Le bâton à physique est « pal ou fasce », signe vertical ou horizontal de l'écu ; il fait des croix avec lui-même : « À chaque quart de chacune de tes révolutions (qu'on la mesure d'où l'on voudra), tu fais une croix avec toi-même. Tu es saint, tu es l'emblème bourgeon de la génération, (si cela était, pourtant, tu serais maudit, bourgeois), mais de la génération spontanée, vibrion et volvoce⁴⁷ ».

Ce principe de transformation du quaternaire (représenté par la croix) en cercle est déjà présent chez Lévi :

⁴⁴ Papus, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 179. On ne peut que constater à quel point ces idées sont proches de la dialectique hégélienne, qui pose une trinité Être / Non-Être / Devenir tout à fait semblable.

⁴⁶ *Idem*, p. 181.

⁴⁷ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 105.

Le carré, en tournant sur lui-même, produit le cercle égal à lui-même, et c'est la quadrature du cercle que le mouvement circulaire de quatre angles égaux tournant autour d'un même point.

[...] Le principe créateur, c'est le phallus idéal ; et le principe créé, c'est le ctéis formel.

L'insertion du phallus vertical dans le ctéis horizontal forme le stauros des gnostiques ou la croix philosophique des maçons. Ainsi le croisement de deux produit quatre, qui, en se mouvant, déterminent le cercle avec tous ses degrés⁴⁸.

Il s'agit bien de cette croix tournant sur elle-même, et formant ainsi le cercle, symbole de la perfection. Cette représentation du principe générateur, on la trouve également chez Papus, qui rappelle que « *L'Actif et le Passif produisent par leur action réciproque le Neutre qui participe des Deux*⁴⁹ » ; ce qui peut se traduire « géométriquement : $| + \text{—} = X$ ⁵⁰ ». Voici les signes héraldiques Pal et Fasce, qui produisent par tournoiement sur eux-mêmes la croix de l'Absolu, croix qui réunit elle aussi toutes les directions dispersées dans l'espace : « Zénith et Nadir, pôle et pôle, pal des pôles, rose des quatre vents⁵¹. » Ce X, cette croix de l'Absolu, c'est une autre forme du sablier, une autre forme de la couronne⁵², un signe de l'infini (∞) dont les extrémités ne sont pas fermées. Au centre, il y a donc toujours le sablier, principe de retournement, signe de l'inversion ; le sablier, qui est décidément le grand symbole de l'univers, capable de tourner sur lui-même, d'inverser les signes et le cours du temps, et signifiant également la dualité des principes. On voit que le principe du Bâton-à-Physique roulant sur lui-même, signe du Mouvement, n'est même pas une invention de Jarry, pas plus que son assimilation au phallus. Et s'agit-il vraiment d'ailleurs du phallus ? Le phallus n'est que l'un des pôles de l'univers ; le Bâton est hermaphrodite⁵³.

César-Antechrist se présente donc ici comme une pièce extrêmement systématique sur le principe de l'analogie des contraires ; comme n'importe quel grimoire, elle a pour but de

⁴⁸ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 60.

⁴⁹ Papus, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰ *Idem*, p. 88.

⁵¹ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 105.

⁵² Éliphas Lévi rappelle que, pour la Kabbale mystique, « en Dieu, c'est-à-dire dans la première cause vivante et active, on devait reconnaître deux propriétés nécessaires l'une à l'autre : la stabilité et le mouvement, la nécessité et la liberté, l'ordre rationnel et l'autonomie volitive, la justice et l'amour, et par conséquent aussi la sévérité et la miséricorde ; et ce sont ces deux attributs que les kabbalistes juifs personnifient en quelque sorte sous les noms de Géburah et de Chesed. Au-dessus de Géburah et de Chesed réside la couronne suprême, le pouvoir équilibrant, principe du monde ou du royaume équilibré, que nous trouvons désigné sous le nom de Malchut dans le verset occulte et kabbalistique du *Pater* dont nous avons déjà parlé. » (*Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 99-100). Voici à nouveau la couronne au centre des deux principes opposés, élément médiateur de bascule.

⁵³ Voir Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 106.

dire cette vérité. Selon Lévi, « les cinq livres de Moïse, la prophétie d'Ézéchiel et l'Apocalypse de saint Jean, sont les trois clefs kabbalistiques de tout l'édifice biblique⁵⁴. » En adaptant à l'Apocalypse le principe de l'analogie des contraires, Jarry ne fait que développer une idée répandue chez Lévi, Guaita et Papus : le livre de l'Apocalypse est un livre kabbalistique. Il n'y a pas ici de corruption des signes, comme l'analyse Michel Arrivé : la symbolique utilisée est très ancienne et très rôdée, et il n'y a pas de confusion possible entre un contenant et un contenu, car chaque acte se produit sur un plan précis, reflet des plans supérieurs et inférieurs. La philosophie occulte lui fournit l'interface nécessaire – ce principe de l'analogie des contraires – pour transposer entre elles l'Apocalypse, la Passion et *Ubu roi* : le principe du pendule, des contraires analogiques, du positif et du négatif, sont suffisamment abstraits pour revêtir de sens quelque objet que ce soit. Jarry trouve dans ce principe une action minimale (le combat du positif et du négatif, qui produisent le neutre) lui permettant de greffer ses trois histoires entre elles de façon parallèle. La Passion, l'Apocalypse et *Ubu roi* n'auraient alors qu'un seul contenu : signifier cette vérité éternelle, ce qui autorise leur juxtaposition. L'analogie des contraires est donc le système abstrait qui permet à Jarry de faire fonctionner ses trois linéaments ; leur juxtaposition est rendue nécessaire par la communauté de fonction que leur donne le principe des contraires identiques. Il est intéressant de noter que Jarry donne cette vérité comme l'ultime sens caché au fond des trois histoires, alors qu'elle n'est essentiellement qu'un outil lui permettant de mettre en contact et de justifier *a posteriori* les analogies découvertes entre l'Apocalypse, la Passion et *Ubu roi*. Jarry ne croît pas au principe des contraires analogues ; il n'est pour lui qu'un instrument de justification, une clef découverte après coup pour donner un sens à sa pièce.

L'Acte terrestre : les changements de plan

Pour comprendre la façon dont devrait être lu l'Acte terrestre, et comment il s'articule avec le reste de la pièce, il faut considérer que les premiers lecteurs de *César-Antechrist* ne pouvait pas savoir d'où venait Ubu ; il s'agissait pour eux d'une création complète de Jarry, et ils n'avaient *a priori* aucune raison de douter de sa complète insertion dans le drame. Michel Arrivé et J. H. Sainmont insistent sur le fait qu'Ubu est mis sur le même plan que l'Antechrist, ce qui serait selon eux une preuve de la perte totale de repère de valeurs opérée par Jarry. Ubu est en effet un double de l'Antechrist, né pendant son sommeil : « J'ai dormi, mon âme a dormi, mon corps agissant a rampé, mon Double⁵⁵. » Mais Ubu n'est pas sur le

⁵⁴ *Idem*, p. 223.

⁵⁵ *Idem*, p. 135.

même plan : Ubu est un reflet sur l'un des plans possibles, celui de l'estomac, des instincts. Jarry s'inspire ici encore d'un lieu-commun de l'occultisme, accessible dans n'importe quel dictionnaire de l'époque. Il y a ainsi, selon Papus, trois mondes distincts, correspondant à trois organes du corps humain. Le monde est divisé entre un plan psychique, divin, un plan terrestre, corporel, et un plan astral, plan intermédiaire entre les deux, qui permet le passage du psychique au corporel :

Entre ce plan supérieur et notre monde physique, visible, il existe un *plan intermédiaire* chargé de recevoir les impressions du plan supérieur et de les réaliser en agissant sur la matière, de même que la main de l'artiste est chargée de recevoir les impressions du cerveau et des les fixer sur la matière.

*Ce plan intermédiaire entre le principe des choses et les choses elles-mêmes, c'est là ce qu'on appelle, en occultisme, le plan astral*⁵⁶.

Jarry connaît ces doctrines, qui écrit dans *Les Jours et les nuits* : « Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé ; et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus, comme si un nuage eût été de glace, et ce devait être l'astral ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à trois cents mètres, l'âme peut-être, et un fil perceptible liait les deux cerfs-volants⁵⁷. » Ce passage nous permet de mieux comprendre la logique de la pièce, qui raconte en fait la triple incarnation du principe négatif dans les trois plans de la réalité, les plans psychique, astral et physique. Papus explique en effet que « toute chose est d'abord créée dans le monde divin *en principe*, c'est-à-dire en puissance d'être » ; ce principe « passe alors dans le plan astral et s'y manifeste “en négatif” », créant un « moulage » qui, « agissant sur la matière donne naissance à *la forme physique*⁵⁸ ». Le principe du miroir, du reflet inversé, trouve dans ces théories une autre justification : l'Acte prologal fait naître l'Antechrist dans le monde psychique, celui du cerveau contenu dans la couronne ; l'acte héraldique se produit sur le plan astral, où Orle est un moulage en creux de l'Antechrist, moulage qui s'inscrit, inversé, dans la terre pour former Ubu, incarnation physique. On reconnaît les trois organes de l'homme correspondant à ces plans : le cerveau dans le plan psychique, le corps astral ou matière subtile dans le plan astral (on peut ainsi noter à la fin de l'Acte héraldique la substitution de la matière brute à la matière subtile : « À mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules

⁵⁶ Papus, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁷ Alfred Jarry, *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur*, Bq, p. 557.

⁵⁸ Papus, *op. cit.*, p. 334.

réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose⁵⁹ »), et le ventre ou gidouille dans l'acte terrestre. Comme le rappellera en effet Jarry à propos d'Ubu dans les *Paralipomènes d'Ubu*, « des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire⁶⁰. » Tripartition très exactement semblable à celle que propose Papus : « Dans chaque homme trois parties se montrent : le ventre, la poitrine, la tête. » Chacun de ces organes est relié à un corps supérieur : « le corps, la vie ou l'esprit, et l'âme⁶¹. » Le corps, c'est l'homme physique, Ubu ; la vie ou esprit, c'est l'homme astral, Orle ; et l'âme, c'est l'homme divin, l'Antechrist. On pourrait d'ailleurs avancer une hypothèse concernant le bâton à physique, que Fasce interpelle ainsi : « Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit » ; Michel Arrivé conclut à l'identité de ces trois éléments, qui ne seraient que superposés ; mais si l'on songe que le hibou est l'incarnation inversé de la colombe du Saint-Esprit, représentant du plan astral, et que le sexe représente aussi le corps inférieur, on comprend que les trois noms du bâton ne sont pas juxtaposés, mais représentent les trois plans de réalité qu'il combine en lui, le plan astral du hibou, le plan physique du sexe et le plan psychique de l'Esprit. Pas de confusion des signes donc, mais une hiérarchisation très concertée des différents plans de réalité.

Plans	Organes	Corps	Personnages	Actes
Plan psychique	Cerveau	Âme	Antechrist	Acte prologal
Plan astral	Poitrine	Esprit ou corps astral	Orle	Acte héraldique
Plan terrestre	Ventre	Corps	Ubu	Acte terrestre

Voici donc un système supplémentaire, une justification de plus de la juxtaposition des trois histoires par Jarry. *César-Antechrist* est construit selon le principe d'une série de réflexion : la trinité positive se reflète dans le monde psychique de l'Acte prologal, le reflet créé ainsi s'involue en lui-même dans le miroir de l'Acte héraldique, monde astral, avant de se refléter une dernière fois dans le miroir de la terre ; puis le ressort qui s'était tendu, chaque incarnation dans un miroir nouveau s'éloignant de la trinité positive, se retend brusquement dans l'Acte dernier, comme le prévoyait Fasce dès l'Acte héraldique, enjoignant le Templier à la patience⁶².

⁵⁹ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 107.

⁶⁰ Alfred Jarry, *Les Paralipomènes d'Ubu*, Bq, p. 323.

⁶¹ Papus, *op. cit.*, p. 68.

⁶² Voir Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 107.

On pourrait alors se prêter au jeu analogique et rechercher, dans les actions d'Ubu et ses instruments de torture, des analogues des autres actes ; mais cette recherche serait assez vaine, car Jarry n'a sans doute pas retouché la pièce centrale de *César-Antechrist* selon une logique systématique. Rechercher ici des analogies, c'est le rôle du lecteur pataphysicien ; Jarry a laissé la porte ouverte à toutes les interprétations possibles, en mettant ce linéament bedonnant au centre d'un dispositif scénique symboliste. Le pari est réussi : Ubu est enflé d'un sens occulte qu'il ne possédait pas.

L'Acte dernier : le retour du pendule

L'Acte dernier apparaît comme un acte de synthèse ; selon une habitude esthétique de Jarry, ses œuvres contiennent un miroir de concentration où se réunissent, selon une nouvelle perspective, les éléments épars de la narration antérieure – ainsi de *L'Amour absolu* par exemple. Cet effet de synthèse est ici totalement cohérent avec le principe du drame : après un déploiement en trois reflets successifs, qui étaient autant d'éloignement du pendule dans le sens de la négation, le cours du temps revient brusquement sur lui-même, comme un ressort, rassemblant tous les éléments successifs du drame pour les opposer en une seule fois au principe positif – c'est l'annulation des contraires, que l'on nomme plus couramment le Jugement Dernier.

C'est dans cet acte que les éléments kabbalistiques que Jarry a pu utiliser pour rendre compte à la fois de la Passion et de l'Apocalypse sont le plus présents. C'est l'Acte apocalyptique, « du jugement », clef occulte de toute la pièce comme l'Apocalypse est la clef de l'Histoire universelle, comme l'affirme Lévi : « Saint Jean, dans son Apocalypse, a copié et amplifié Ézéchiel, et toutes les figures monstrueuses de ce livre merveilleux sont autant de pentacles magiques dont les kabbalistes trouvent facilement la clef⁶³. » L'Acte dernier rassemble les éléments de la création ; tous les personnages antérieurs viennent expliciter leur rôle dans une chorégraphie mystique qui signe la fin des temps en permettant une réinterprétation de tous les actes de la Création.

On y trouve, aux côtés du Christ, deux personnages importants, Élie et Hénoc ; voici ce qu'en dit Lévi :

Dans l'Apocalypse de saint Jean, il est question de deux témoins ou martyrs auxquels la tradition prophétique donne les noms d'Élie et d'Hénoc : Élie, l'homme de la foi, du zèle et du miracle ; Hénoc, le même que les Égyptiens ont appelé Hermès et que les Phéniciens

⁶³ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, op. cit., p. 143.

honorait sous le nom de Cadmus, l'auteur de l'alphabet sacré et de la clef universelle des initiations au Verbe, le père de la kabbale, celui, disent les saintes allégories, qui n'est pas mort comme les autres hommes, mais qui a été enlevé au ciel pour revenir à la fin des temps. On disait à peu près la même chose de saint Jean lui-même, qui a retrouvé et expliqué dans son Apocalypse les symboles du Verbe d'Hénoch. Cette résurrection de saint Jean et d'Hénoch, attendue à la fin des siècles d'ignorance, sera le renouvellement de leur doctrine par l'intelligence des clefs kabbalistiques qui ouvrent le temple de l'unité et de la philosophie universelle, trop longtemps occulte et réservée à des élus que le monde faisait mourir⁶⁴.

Le retour de ces prophètes est donc considéré comme le signe du dévoilement final du sens de la création ; en choisissant cette tradition apocalyptique, Jarry met au premier plan de la pièce la question de l'interprétation, du dévoilement du sens. Nous avons dit que *César-Antechrist* n'est pas une apocalypse du sens, dans la mesure où le sens y est toujours présent. Jarry ne dissout pas toutes les interprétations possibles de sa pièce en une négation du sens ; au contraire, il cherche à faire trouver du sens à ce qui n'en a pas, en l'occurrence les actions d'Ubu. En choisissant de représenter l'Apocalypse comme une révélation du sens, un dévoilement, il l'utilise à nouveau comme un dispositif de génération sémantique, de plus-value de signification : l'affirmation d'un mystère est le meilleur moyen de suggestion qui soit.

Les deux témoins du Christ, Élie et Hénoch, s'ils reprennent de façon inversée le rôle des larrons dans la Passion, sont aussi chez Jarry deux arbres, reflets des arbres sacrés du Paradis. L'Apocalypse n'est pas seulement une Passion inversée : on a vu que l'Antechrist était aussi un double d'Adam, né comme lui à trente ans. La vallée de Josaphat, lieu où se déroule l'Apocalypse, est le double de la vallée du Paradis, dont la configuration cache le grand secret universel selon Lévi : « Ce secret constitue la science fatale du bien et du mal, et son résultat, lorsqu'on le divulgue, c'est la mort. Moïse le représente sous la figure d'un arbre qui est *au centre* du Paradis terrestre, et qui est voisin, qui tient même par ses racines à l'arbre de vie ; les quatre fleuves mystérieux prennent leur source au pied de cet arbre, qui est gardé par le glaive de feu et par les quatre formes du sphinx biblique, le Chérubin d'Ézéchiél⁶⁵... » Si ces deux prophètes signalent le dévoilement du sens, c'est aussi parce qu'ils sont

⁶⁴ *Idem*, p. 65. On voit apparaître ici une certaine opposition entre Élie et Hénoch ; le premier est du côté du divin, du miracle ; le second est un Mage, Hermès. Cette opposition peut être lue comme un nouveau phénomène de reflet, ce qui explique que dans l'Acte dernier, le Christ apparaisse sur l'arbre d'Élie, tandis que l'Antechrist s'adosse à Hénoch : Hénoch est autant mage que César-Antechrist, il le représente aux côtés du Christ.

⁶⁵ *Id.*, p. 41.

symboliquement les reflets des arbres sacrés du Paradis. Le Paradis est en effet le lieu du savoir, masqué aux hommes depuis la chute.

Dans cette vallée, double du jardin du Paradis, l'Antechrist croise le sphinx. Comment expliquer sa présence ? Dans les arcanes du Tarot, considéré par les occultistes comme un livre kabbalistique, un code destiné à lire les grands livres de révélation comme l'Apocalypse⁶⁶ – forme de code suprême, de système final d'explication servant d'interface analogique à tous les signes – les quatre animaux mystiques du christianisme sont synthétisés précisément sous la figure du sphinx, qui concentre en lui le taureau, l'aigle, le chérubin et le lion, représentant le quaternaire, c'est-à-dire l'architecture même du monde. Ces quatre animaux sont également mis en rapport avec les quatre figures du Tarot, qui ne sont pas, dans le Tarot kabbalistique, le trèfle, le cœur, le pique et le carreau, mais la coupe, l'épée, le bâton et le cercle ou denier (épée et denier que l'on retrouve sur un dessin de Jarry représentant les quatre héralds de l'Acte héraldique⁶⁷). Le Chérubin céleste qui garde l'entrée du Paradis, et donc symboliquement le sens du monde, n'est donc pas autre chose que le Sphinx de la tradition occultiste⁶⁸, Sphinx ou Sphinge que l'Antechrist doit affronter pour dévoiler le secret de la création.

Voici ce qui explique le sous-titre de l'Acte dernier, « le Taurobole », terme qui désigne le sacrifice du taureau dans la religion mithraïque et dans le culte de Cybèle. L'Acte dernier voit disparaître deux taureaux : le premier, c'est le taureau qui représente la terre, et qui est donc l'équivalent kabbalistique d'Ubu ; c'est l'Antechrist incarné. Sa mort annonce la fin des temps, la destruction de la Création terrestre. Mais le taureau peut aussi représenter à lui seul le sphinx : « Le chérub ou taureau symbolique que Moïse place à la porte du monde

⁶⁶ Le jeu de Tarot, appelé Livre d'Hermès ou Livre d'Hénoch – le même Hénoch que l'on trouve au côté du Christ –, avec ses vingt-deux arcanes, est considéré par les occultistes comme le premier Livre kabbalistique ; c'est un alphabet symbolique qui donne selon Lévi le sens de tous les autres grands livres occultes : « La clef universelle des arts magiques, c'est la clef de tous les anciens dogmes religieux, la clef de la kabbale et de la Bible, la clavicule de Salomon. » Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 296.

⁶⁷ Voir ce dessin reproduit par exemple par Michel Arrivé dans *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Paris, Collège de Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968, planche 44 ; on peut noter que Lévi dresse un parallèle entre le bâton, la coupe et l'épée et les figures représentant le principe d'analogie des contraires : « Le Bâton, c'est le phallus des Égyptiens ou le jod des Hébreux ; la Coupe, c'est le ctéïs ou le hé primitif ; l'Épée, c'est la conjonction des deux ou le lingam » ; voir Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie, op. cit.*, p. 103.

⁶⁸ Jarry est conscient des virtualités de signification du Tarot ; dans *Faustroll*, les écus héraldiques qui donnent le sens de l'univers « sont la quarte essence de signes du Tarot » (Bq, p. 536), le Plus étant représenté par le trèfle, qui appartient au tarot courant, et non au Tarot occulte, tout comme l'image double de saint Pierre, reflété en « Pape de tarots » dans l'eau de l'Acte prologal (Bq, p. 76), rappelle les figures doubles des cartes banales, alors que les cartes divinatoires sont simples (comme la carte utilisée dans l'Acte héraldique pour illustrer le Templier – voir Bq, p. 106.). Mais cela importe peu à Jarry, pour qui les cartes aux figures doubles et inversées sont évidemment plus intéressantes en ce qu'elles obéissent au principe du reflet qui informe tout son drame.

édénique, et qui tient à la main une épée flamboyante, est un sphinx ayant un corps de taureau et une tête humaine ; c'est l'antique sphinx assyrien, dont le combat et la victoire de Mithra étaient l'analyse hiéroglyphique. Ce sphinx armé représente la loi du mystère qui veille à la porte de l'initiation pour en écarter les profanes⁶⁹. » Ce deuxième taureau, c'est donc le sphinx qui avait été placé à la Genèse aux portes du paradis pour empêcher Adam et Ève d'y rentrer ; le sphinx que l'Antechrist combat dans la pièce sous le nom de Sphinge.

Comme on l'a vu, le sphinx est la synthèse du quaternaire, des quatre animaux de l'Apocalypse, des quatre directions ; il représente donc lui aussi le retour du pendule, la concentration du monde créé en un point, annonçant le Jugement dernier. Lévi présente ainsi la fin du monde comme un dialogue entre Aaswérus, le Juif errant, la croix et le sphinx : « Déjà dix-huit fois le vieil Aaswérus a fait le tour du globe ; et à la fin de tous les siècles, et au commencement de toutes les générations, il passe près de la croix muette et devant le sphinx immobile et silencieux. » Le sphinx est « la synthèse de l'homme », l'un des pivots du monde ; la croix est la réconciliatrice de l'humanité, du Juif errant et du pape, qui redevient, à la fin des temps, « l'arbre du paradis terrestre⁷⁰ ». Il suffit de remplacer dans cette scène le Juif errant par l'Antechrist pour retrouver l'Acte final de *César-Antechrist*. La sphinge n'est qu'un symbole de la synthèse de l'humanité et de l'Univers – comme le pressent l'Antechrist, elle est un autre double de l'homme ou du Dieu, qui, « étant centre », a « plusieurs doubles⁷¹ ». Jarry la choisit femelle pour en faire un double selon la différence sexuelle ; mais le lingam masculin n'a que faire de la génération sexuée : le temps en est passé, le double féminin n'a plus de raison d'être. C'est le sens du discours que lui adresse l'Antechrist dans la scène VII : la Sphinge est l'Univers *matériel*, la concrétion du monde physique. L'Antechrist et Jésus, son double, possèdent *virtuellement* le monde en eux-mêmes ; la Sphinge n'a plus de raison d'être lors de la fin du monde, et elle disparaît, « *sommet trop faible du polygone dynamique*⁷² », reflet superflu. Sa disparition, second taurobole, signe le retour de l'humanité au Paradis pour y être jugé, et le dévoilement des mystères cachés depuis que l'homme a été chassé du Paradis.

Une fois que le Sphinx, gardien des secrets, a été défait, l'Apocalypse peut donc avoir lieu. La fin des temps et le dévoilement des mystères du monde prennent essentiellement pour Jarry la forme d'un effacement progressif des incarnations de la trinité maléfique de

⁶⁹ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1861), dans *Secrets de la magie*, op. cit., p. 90.

⁷⁰ *Idem.*, p. 30-31.

⁷¹ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 135.

⁷² *Idem.*, p. 138.

l'Antechrist. C'est le retour du pendule, qui annule son mouvement aller. Dans cet acte synthétique, les incarnations successives de l'Antechrist disparaissent dans l'ordre inverse de leur apparition dans la pièce, selon le principe du reflet inversé, pour laisser leur place à la trinité positive. À chaque apparition d'un représentant du Bien – Dieu le Père, Jésus et le Saint Esprit –, un des représentants du Mal, l'Antechrist, Ubu ou Orle, périt.

Les trois incarnations du principe négatif sont rassemblées, sous une forme particulière, dans cet acte. Ubu prend la forme d'un taureau, descendu par l'Antechrist dans une fosse. Le taureau est le symbole de la terre ; il est la synthèse de l'Acte terrestre. C'est le premier à disparaître, s'effaçant simultanément dans le ciel, en une « ascension météoritique », et dans la fosse. Représentant du plan astral, un Hibou, double négatif du Saint Esprit, fait son apparition. César-Antechrist l'appelle Oiseau, son O majuscule reprenant la forme d'Orle, qui était l'incarnation astrale de l'Antechrist. Il est aussi nommé « Paraclet⁷³ », selon le nom affecté au Saint Esprit. Le Hibou synthétise donc l'Acte héraldique, il est l'Esprit saint de l'Antechrist, qui prend lui sa forme humaine.

Face à cette trinité négative, apparaît une trinité positive. Dieu puis le Christ apparaissent sur l'olivier-croix de gauche (représentant Élie), « évoqué par contraire, miroir, ou reflet⁷⁴ » de César-Antechrist, adossé contre l'olivier-croix de droite, Hénoch. Il y a ici un flottement concernant l'opposition entre les deux trinités : selon la logique des fonctions, l'Antechrist, évoluant dans la sphère divine, est le principe psychique, équivalent à Dieu, et Ubu est le principe terrestre, équivalent du Christ incarné. Dans ce dernier acte, ces rôles sont inversés, ce qui est logique étant donné le principe d'inversion toujours à l'œuvre : l'Antechrist divin est le reflet inversé du Christ terrestre, et Ubu, le plus bas de tous les êtres, est semblable, en sa rotondité, à Dieu lui-même. La hiérarchie de la trinité négative est l'opposé de celle de la trinité positive⁷⁵.

La trinité positive est presque au complet ; il ne manque que le Saint Esprit pour réfuter définitivement la trinité négative de l'Antechrist. Or le voici qui s'avance, sous la figure de l'Oiseau Rock, qui remplace pour Jarry la traditionnelle colombe. Double négatif du Saint Esprit, le Hibou de l'Antechrist s'enfuit lorsqu'il apparaît : « *Le HIBOU ricane et s'envole, comme semble-t-il effrayé par des pas plus nouveaux*⁷⁶. » La Sainte trinité efface la

⁷³ *Id.*, p. 136.

⁷⁴ *Id.*, p. 138.

⁷⁵ Cette inversion de la hiérarchie permet d'ailleurs de rendre compte d'un dessin de Jarry, divisé en deux parties symétriques, l'une dans la lumière et l'autre dans l'ombre. Dans la lumière, en haut à gauche, on reconnaît Dieu le Père ; Ubu lui est symétrique, en haut à droite, dans l'ombre. Ubu, par son vide, équivaut à Dieu, plein. Voir Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry, op. cit.*, planche 33.

⁷⁶ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 139.

négarion de l'Antechrist, par le retour du pendule divin ; César-Antechrist meurt enfin, « *calciné noir*⁷⁷ ». La dernière trompette de l'Apocalypse sonne ; « les morts se lèvent et viennent au Jugement⁷⁸. » Tout est accompli.

Jarry rejette donc l'Antechrist, malgré ses discours triomphant ; car l'Antechrist n'a pas d'existence réelle hors du Christ, il est son double et lui-même. Comme le rappelle Guaïta, le Mal n'est pas essentiel ; il n'est que l'ombre nécessaire à la lumière du Bien. L'Antechrist n'a pas d'essence ; son « corps mystique » est composé « tout d'apport et d'agrégation factice⁷⁹ » ; il n'est pas une synthèse véritable, mais une « *synthèse relative des êtres mauvais, envisagés en tant que mauvais, et non pas en tant qu'êtres*⁸⁰. » Jarry n'est pas manichéen, contrairement au Templier « qui croyait à la binarité des principes⁸¹ ». C'est peut-être le sens de la dédicace à Saint Jean Damascène, qui vitupéra contre le manichéisme ; le secret du bien et du mal, c'est qu'il n'y a pas de mal ; le mal n'est que le reflet nécessaire du bien, exigé par le déroulement symétrique du temps, qui fonctionne comme un pendule.

Conclusion : L'occultisme comme structuration du sens

Le pari esthétique de Jarry dans *César-Antechrist* est réussi : le principe de l'inversion, par miroir, lui a permis de générer autour d'Ubu, considéré comme un linéament insignifiant, une série de reflets selon des perspectives complètement étrangères à la pièce d'origine. Ubu, dans cet écrin occulte, devient une partie essentielle de la pièce ; il gagne un sens énorme du simple fait d'un déplacement de focale. En effet, pour le lecteur, Ubu n'est pas le centre générateur de la pièce ; cette fonction est déplacée par Jarry sur le principe d'analogie des contraires, qui devient le sens final du drame mais aussi son principe de lecture. L'occultisme a fourni à Jarry à la fois un principe poétique, génératif, et un principe que l'on pourrait appeler rhétorique, une façon de structurer le sens pour le lecteur, un dispositif pour faire lire selon le principe de l'analogie des contraires, du reflet. En modifiant le contexte potachique d'*Ubu roi*, en inscrivant le Maître des Phynances dans un contexte occulte et apocalyptique, Jarry a mis en pratique le principe de création pataphysique : développer les virtualités à partir d'un linéament vide de sens, rechercher toutes les analogies possibles entre des structures réduites à leur squelette le plus abstrait. L'occultisme de *César-Antechrist* est donc une mise en scène greffée à *Ubu roi*, un dispositif de synthèse et de transposition, pour tenter d'intégrer

⁷⁷ *Idem*, p. 139.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Stanislas de Guaïta, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, Bq, p. 137.

au symbolisme un Ubu qui résiste, un Ubu que Jarry n'a pas écrit, mais qu'il cherche à transfigurer pour le faire sien. L'occultisme est considéré dans cette optique comme une machine à produire du sens, permettant de faire d'*Ubu roi* une pièce symbolique et synthétique, structurée selon un principe de symétrie et de renversement. *César-Antechrist* est un écrin de significations occultes pour Ubu, diamant sans forme qui renvoie, dans cette gangue improbable, des reflets de sens insoupçonnés, grâce aux efforts du lecteur pour faire correspondre ses actions horribles aux mystères de la Passion et de l'Apocalypse.

Ubu est donc le centre vide, insoupçonné, de cette lourde machinerie occulte chargée de lui donner un sens ; et Jarry laisse un indice permettant de comprendre ce principe génératif qui disparaît sous la structure occulte de la pièce. Au centre de *César-Antechrist*, dans l'Acte terrestre, on trouve une machine qui n'est plus dans *Ubu roi* : la Machine à Décerveler, qui est peut-être le seul ajout véritable de Jarry à la pièce potachique. La Machine à Décerveler est une machine à imprimer ; une machine anonyme, inhumaine, « crâne sans cervelle » qui « digère la cervelle étrangère⁸² ». Pourtant toute couronne est un crâne rempli d'un cerveau, comme nous l'a appris l'Acte prologal ; quel est donc ce monstre creux qui digère les cervelles qu'on lui jette en pâture ? Cette machine, c'est peut-être *César-Antechrist* même, pompe à vide, dispositif de démultiplication du sens. *César-Antechrist* est une interface entre le monde et le lecteur ; un mécanisme branché sur le vide qui ouvre les crânes de ses spectateurs pour mettre leurs cerveaux en contact avec une masse synthétique de significations occultes.

L'Antechrist est, comme Ubu, un être vide, mais un être vide par l'oubli : « Je suis César il est vrai, non des hommes que je méprise pour qui je ne veux user les courts moments de mon séjour terrestre, mais de l'Univers et de l'Absolu, car grâce à cet oubli mon esclave, ce que je veux existe ou n'existe pas selon qu'il me plaît⁸³. » Il remplit la condition du génie synthétique pour Jarry, génie qui fait la synthèse de l'univers par l'oubli, qui concentre en soi les significations, qui est totalement virtuel, symbole ultime du monde. César-Antechrist est ainsi libre, contrairement à Dieu, systématique et plein. Et c'est à ce personnage que ressemble le pataphysicien, qui efface les détails inessentiels des objets pour en retrouver les linéaments synthétiques qui seront pâture suggestive pour le lecteur. Jarry serait-il finalement du côté de l'Antechrist, malgré sa défaite ? L'Antechrist pose problème : son vide, qui est oubli, n'a de sens que tant qu'il existe un plein quelque part, un contenu que l'on peut lui attribuer symboliquement. L'esthétique de Jarry est une esthétique creuse, une esthétique du

⁸² *Idem*, p. 118.

⁸³ *Id.*, p. 137.

creux qui se remplit de significations par un jeu de miroirs. Mais il est conscient que la théorie d'une œuvre totalement virtuelle, sans signification aucune que celle que lui apporte le lecteur, n'est possible que si quelqu'un assume quelque part le sens ; le potentiel n'a pas d'existence sans une réalité pleine ailleurs. Le lecteur pataphysicien ne peut qu'attribuer des sens extérieurs aux linéaments, il ne les crée pas. L'Antechrist n'a pas d'existence autonome ; c'est le risque de l'esthétique de Jarry, et c'est pourquoi César-Antechrist perd finalement son combat contre la trinité positive : son existence n'est que provisoire, n'est que le reflet du sens projeté sur lui par le lecteur.

Lorsque Jarry parvient à faire monter sa pièce, grâce à sa qualité de secrétaire de Lugné-Poe, le dispositif *César-Antechrist / Ubu roi* n'a plus de raison d'être : la représentation d'*Ubu roi* sur la scène du Théâtre de l'Œuvre est en soi un contexte suffisant pour en affirmer la portée symboliste. Ubu n'a plus besoin de l'Antechrist pour démultiplier son être à l'envie, et produire à partir du vide : le cerveau fécond des spectateurs avides de symbole est un terreau suffisant pour faire enfler cette baudruche.

Schéma récapitulatif de l'action de *César-Antechrist* :
Le sablier du temps

