HAL
open science

Jarry le jeune Daim

Julien Schuh

To cite this version:

Julien Schuh. Jarry le jeune Daim. Actualité de Remy de Gourmont, Éditions du Clown Lyrique, pp.143-158, 2008, Les Cahiers. hal-00988412

HAL Id: hal-00988412

https://hal.science/hal-00988412v1

Submitted on 7 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.

JARRY LE JEUNE DAIM

Julien Schuh

Alfred Jarry faisait partie des jeunes littérateurs qui avaient très envie, au début des années 1890, de rentrer au *Mercure de France* pour y faire carrière. Dans *L'Art littéraire*, où il est membre du comité de rédaction avec son ami Léon-Paul Fargue depuis janvier 1894, il fait côtoyer ses textes avec ceux de Saint-Pol-Roux ou de Remy de Gourmont. C'est là qu'il se fait remarquer par ce dernier, qui l'introduit dans la revue de Vallette en lui permettant de publier « Haldernablou[1] ». Pourquoi ce choix de Jarry par Gourmont ? La plupart des biographes de Jarry, comme Patrick Besnier, sont d'accord pour affirmer que Gourmont voyait en lui un disciple capable de devenir le nouveau critique pictural du *Mercure* après la mort de G.-Albert Aurier[2]. Jarry pouvait tout à fait apparaître à Gourmont comme un jeune élève très impressionnable, qu'il pouvait modeler à son image ; mieux, qui se chargeait lui-même d'imiter le maître. Entre ses premiers essais critiques et *César-Antechrist* en 1895, avant la brouille irrémédiable avec Gourmont qu'il traitera de « Vieux Daim » dans *L'Amour en visites*, Jarry a en effet tout du « jeune Daim » : ses écrits de cette époque semblent des démarcations très précises de ceux de son mentor.

« Être et Vivre ».

Le texte « Être et Vivre », paru dans *L'Art littéraire* en mars-avril 1894, peut être conçu comme une matrice des diverses théories littéraires de Jarry ; c'est presque un programme, dans lequel il pose des éléments sans les articuler de manière définitive : « Mes engins ne sont pas construits ; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles[3] ». Les « engins » que seront ses textes ne sont en effet pas encore publiés, mais Jarry met déjà ici en place des « symboles », des éléments disponibles pour plusieurs interprétations possibles, qu'il tentera de motiver et de réactualiser dans ses œuvres postérieures.

---

[1] Sur les relations entre Jarry et Gourmont, voir Henri Bordillon, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982, p. 12-13 ; Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », *L'Étoile-Absinthe*, nos 83-84, 1999, p. 87-93 ; Nicolas, Malais « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, nos 111-112, 2006, p. 25-37 ; Alexia Kalantzis, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps », *L'Étoile-Absinthe*, nos 111-112, 2006, p. 11-23.

[2] Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 84.

[3] Alfred Jarry, « Être et Vivre », dans *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 343 [désormais OC I].

Le numéro de *L'Art littéraire* de mars-avril 1894 est consacré à une réflexion collective sur l'anarchisme, après l'attentat d'Émile Henry au café Terminus le 12 février[4]. La question que se posent les littérateurs tentés par les doctrines libertaires est la suivante : faut-il passer à l'action ? Louis Lormel explique bien que les écrivains ne sont « pas anarchistes au sens d'Émile Henry », et que peu leur importe « l'affranchissement du plus grand nombre » : ils sont individualistes et « *ennemi du peuple* », pour reprendre le titre de la pièce d'Ibsen qui avait été lue à la lumière des doctrines anarchistes[5]. C'est cette question de l'implication politique des artistes que reprend Jarry dans son essai. « Être et Vivre » s'inscrit donc dans une tradition de mise en retrait de l'écrivain par rapport à la vie de la cité, telle que Leconte de Lisle l'avait clairement exposée en s'adressant aux poètes devenus inutiles dans le monde[6].

Or Gourmont venait lui-même de revenir sur ce problème dans *Le Mercure de France* de mars 1894, posant la question de la valeur « morale et sociale » de l'idéalisme et de sa possible réalisation effective dans l'anarchisme ou le despotisme[7], dans un article intitulé « Dernière Conséquence de l'Idéalisme[8] ». C'est principalement à son mentor que Jarry emprunte ses réflexions, voire le cheminement de sa pensée — preuve en est la citation textuelle de Gourmont dans « Être et Vivre » : « Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie en soi, sans ces formes anorthopédiques » (OC I, p. 343) ; la « Vie de relation » est le titre du deuxième chapitre de l'article de Gourmont[9].

Résumons rapidement le texte de Jarry : il commence par opposer Pensée et Action, Être et Vivre, dans une réflexion abstraite au vocabulaire philosophique très marqué. Forme de l'absolu immanent, la Pensée est éternelle, et s'oppose par là à l'Action, qui est vie dans le monde. Le propos se réduit ensuite à l'Être, qui est une forme inférieure de la Pensée, inférieure car déjà déterminée, alors que la Pensée est pure potentialité. L'Être s'oppose au Vivre comme la Pensée à l'Action : l'Être est un mode d'existence inétendu, immanent, continu, tandis que le Vivre est un mode d'existence dans la relation à autrui et au monde. Comme l'analyse Paul Edwards, « "l'être" est notre vie intérieure, nos idées, notre créativité ;

---

[4] Voir Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*,, t. I, *Des origines à 1914* (1975), Gallimard, coll. Tel, 1992, p. 238-247.
[5] Louis Lormel, « L'Art et l'Anarchisme », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n°s 3-4, mars-avril 1894, p. 33-35.
[6] Voir Charles Marie René Leconte de Lisle, « Préface », *Poèmes antiques*, Ducloux, 1852, p. IX-X.
[7] Gourmont utilise le terme de « néronisme », et il faut sans doute avoir ses analyses à l'esprit lors de la lecture de la pièce *César-Antechrist*, qui est également une réflexion sur le césarisme spirituel.
[8] Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », *Le Mercure de France*, n° 51, mars 1894, p. 193-202.
[9] *Idem*, p. 199.

“la vie” est notre vie sociale passée en compagnie des autres […] la vraie vie est la vie intérieure qui délaisse le monde[10] ». On retrouve ici un éloge de l’égoïsme de l’écrivain symboliste, qui refuse de se mêler à la foule pour ne pas troubler l’unité de sa monade parfaite.

Tous ces discours abstraits ont en effet pour but de valoriser la solitude de l’écrivain, en construisant une image de l’auteur en anarchiste de la pensée, pur esprit immanent qui refuse de se mêler à autrui, incarnation de la parole orpheline. Par l’image du « Cristal hors-de-forme », Jarry symbolise le lecteur qui accepte de recevoir le « vin » de la pensée d’autrui en soi ; il s’agit de proposer une méthode pour éviter cette pénétration de l’autre en soi, pour empêcher une pensée extérieure de troubler l’unité de son esprit :

> Un vivant intersèque votre Pérennité : versera le vin de son Temps dans votre Cristal hors-de-forme. Il ne vous modifie possible que si — contrairement aux choses connues — une seule parcelle de lui vous oint (habitude peut-être de Mithridate). Assimilez-vous le, pour que votre crainte cesse. [OC I, p. 343]

L’influence de Gourmont semble ici évidente : dans l’article dont Jarry a tiré l’expression « vie de relation », Gourmont écrit :

> Laissant le moi qui m’est connu (au moins par définition), je veux, pour m’instruire et savoir comment et par quoi je suis limité, étudier l’objet c’est-à-dire l’hypothèse du monde extérieur ; l'objet se mêle à moi, mais à la manière de l’eau qui entre dans le vin, en le modifiant, et une telle modification ou même moins négative, ou même positive, ne peut me laisser indifférent[11].

On retrouve ici l’influence du monde extérieur, vécue comme une pénétration (selon la même métaphore du liquide versé en soi que chez Jarry) qu’il faut apprendre à maîtriser. Mais cette image de l’auteur empêche en définitive toute création : l’image de l’écrivain en absolu est stérile, et menace la légitimité de la parole de Jarry. En effet, l’un des critères principaux de la valeur littéraire dans le cercle où évolue Jarry est la singularité de la parole. Remy de Gourmont l’énoncera clairement lorsqu’il définira le symbolisme comme « l’expression de

[10] Paul Edwards, « Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d’Alfred Jarry », dans Beate Ochsner (dir.), *Jarry. Le Monstre 1900 / Jarry. Das Monster 1900*, Actes du colloque de l'Université de Mannheim du 1er au 3 février 2001, Aachen, Shaker, coll. Medusa-Médias, 2002, p. 78.
[11] Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l’Idéalisme », art. cité, p. 196-197.

l'individualisme dans l'art[12] » : les vrais créateurs sont des esprits forts, des anarchistes de la pensée qui imposent leur univers à autrui. Par un renversement de perspective fondé sur l'idée que « *les contraires sont identiques* », Jarry en vient par conséquent à glorifier le Vivre par rapport à l'Être : il s'agit de vivre pour dominer les faibles :

> Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être. — *Par la stérilité*. Tout organe au repos s'atrophie. L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt. Mais les Œuvres exsautent les barrières, quoique je dédaigne de leur tendre, à leur chute, grâce à ma voix l'anxiété des tympans d'autrui. — *Par le stupre* ; inconscient avec l'ambiance et la fréquentation des Hommes, la lecture des Œuvres et le regard circulaire des Têtes. Quoique l'action et la vie soient déchéance de l'Être et de la Pensée, elles sont plus belles que la Pensée quand conscientes ou non elles ont tué la Pensée. Donc Vivons et par là nous serons Maîtres. [OC I, p. 344]

La vie détruit l'Être égoïste en le tirant de son immanence. C'est ici que le véritable sujet de l'essai de Jarry devient clairement visible : l'opposition entre Être et Vivre est une opposition entre le monadisme spirituel et la communication littéraire. Vivre, c'est écrire et être interprété, c'est subir « la lecture des Œuvres et le regard circulaire des Têtes ». Or, ce mouvement qu'il rejetait dans le début de l'essai est ici glorifié, car être lu, c'est transformer certes son Moi, mais c'est aussi imposer sa forme à autrui, et finalement dominer. L'article de Remy de Gourmont sur la « Dernière Conséquence de l'Idéalisme » est une fois encore le meilleur commentaire du texte de Jarry ; on y retrouve le mouvement qui va de l'égoïsme immanent à la domination. Après s'être interrogé en introduction sur le problème de la valeur de l'idéalisme absolu, Gourmont, dans un premier chapitre intitulé « Homonculus-Hypothèse », pose en face de lui l'hypothèse d'autrui, à la fois homoncule (le petit homme de l'alchimie) créé par son esprit et autre esprit aussi absolu que le sien. Gourmont remet en cause le monadisme qui semblait encore être le sien dans ses essais antérieurs[13] ; la vie humaine impose des relations avec d'autres esprits. Il n'y a qu'une seule monade qui puisse se passer de toute communication, parce qu'elle contient tout en elle, Dieu ; la pensée humaine mourrait de ne pas se communiquer :

> Pour l'intelligence limitée, les conditions de la pensée sont toutes différentes ; elle a besoin de l'excitation du choc extérieur. Réduite à soi, c'est le prisonnier au secret. Dans

[12] Remy de Gourmont, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui,* Mercure de France, 1896, p. 13.
[13] Voir par exemple Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893.

> ce cas, la pensée se résorbe et, ne vivant plus qu'autosubstantiellement, se dévore elle-même et se résout en la non-pensée. La pensée d'autrui est le miroir même de Narcisse, et sans lequel il se serait ignoré éternellement[14].

D'où la nécessité, analysée dans le second chapitre, « Vie de relation », de l'instauration d'un rapport de domination entre le Moi et autrui :

> Nietzsche, le négrier de l'idéalisme, le prototype du néronisme mental, réserve, après toutes les destructions, une caste d'esclaves sur laquelle le moi du génie peut se prouver sa propre existence en exerçant d'ingénieuses cruautés. Lui aussi veut qu'on le connaisse et que l'on approuve sa gloire d'être Frédérik Nietzsche, — et Nietzsche a raison.
>
> Dieu, ayant pensé le monde, le créa, parce que, en le créant, il extériorisait la pensée par laquelle il serait à son tour pensé et créé. Dieu même a besoin de gloire.
>
> […] Pensé par les autres, le moi acquiert une conscience nouvelle et plus forte, et multipliée selon son identité essentielle. […] Le Stylite vit tout seul sur sa colonne, mais il a besoin de la foule des pèlerins qui se presse au pied de sa colonne ; il a besoin de la salutation de Théodose ; il a besoin de la vaine flèche de Théodéric[15].
>
> Sans la pensée qui le pense, le Stylite n'est qu'un palmier dans le désert[16].

L'image sur laquelle Gourmont clôt son article est essentielle, et Jarry rêvera lui aussi sur cette élévation du sage sur une colonne, à l'abri de la foule et disposant d'un regard surplombant, mais nécessitant cette foule pour valider sa domination. La référence à Nietzsche est également centrale : ce passage de l'Être au Vivre est celui du mysticisme au despotisme, de la morale d'esclaves à la morale de maîtres, pour reprendre l'opposition d'*Au-delà du bien et du mal* qui résume pour l'époque la doctrine du philosophe, comme vient de le rappeler Henri Albert dans *Le Mercure de France*[17].

Jarry se contente dans le dernier paragraphe d'« Être et Vivre » de reformuler les idées de Gourmont et l'interprétation de la pensée de Nietzsche dans le cercle des petites revues : la mort de la pensée narcissique repliée sur elle-même devient celle du Génie-Phallus qui « n'éjacule point » ; et l'action est finalement valorisée parce qu'en vivant, « nous serons Maîtres ». La communication littéraire doit devenir un moyen d'imposer ses idées à autrui, de

[14] Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 199-200.
[15] Allusion à saint Siméon le Stylite, qui vécut au Ve siècle sur une colonne pour prouver sa dévotion, et entretint une correspondance avec l'empereur Théodose le Jeune.
[16] Remy de Gourmont, « Dernière Conséquence de l'Idéalisme », art. cité, p. 201-202.
[17] Henri Albert, « Friedrich Nietzsche », *Le Mercure de France*, n° 37, janvier 1893, p. 53-63.

proposer un absolu singulier, ou d'un « relatif absolu », pour reprendre les termes de Gourmont : « ce n'est donc qu'au relatif absolu que vise le Symbolisme, à dire ce qu'il peut y avoir d'éternel dans le personnel[18]. »

« Haldernablou ».

La relation à autrui est souvent pensée par Jarry en termes de sexualité. La communication entre les amants et la relation sexuelle sont des modèles de la communication littéraire. « Haldernablou », drame écrit encore une fois sous la filiation de Lautréamont et de Remy de Gourmont (Jarry calque le premier titre de ce texte, « Histoire tragique de Cameleo », sur l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa*), peut ainsi être lu comme un drame de la conservation du moi, reprenant les données d'« Être et Vivre » : Haldern refuse de coucher avec son page Ablou, car il conçoit la sexualité comme une perte d'unité ; accepter l'autre en soi, ou se perdre en l'autre, c'est violer l'intégrité de sa monade pour devenir l'incarnation d'autrui, et le titre même de ce texte, en conjoignant les deux noms des protagonistes, désigne « en un seul mot […] l'horreur de la bête accouplée[19] ». Le pont-levis du manoir d'Haldern (c'est-à-dire aussi bien de son crâne) « a ses papilles vierges du sable des hommes méprisés » :

> Hors du sexe seul est l'amour ; je voudrais… quelqu'un qui ne fût ni homme ni femme ni tout à fait monstre, esclave dévoué et qui pût parler sans rompre l'harmonie de mes pensées sublimes ; à qui un baiser fût stupre démonial. [OC I, p. 216]

Jarry imite encore une fois de très près son mentor : l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa*[20] est également un drame de l'« égoïsme royal[21] », de la chute dans le temps et des difficultés de la conservation du moi. La reine Phéna, « impérial succube », « le maintenant et non le demain, l'être et non le peut-être », « l'immobile éternité[22] », centralise la puissance de son royaume : « Je suis le résumé de toutes les larmes, de tous les efforts et de tous les cris. Tout converge vers moi, reine et maîtresse des hommes et des choses[23] » ; elle hait les pauvres qui détruisent l'unité de son être : « Je suis parfaite et rien d'imparfait ne doit vivre

[18] Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893, p. 27.
[19] Alfred Jarry, « Lettre à Alfred Vallette » (27 mai 1894), dans OC I, p. 1037.
[20] Prépubliée dans *Le Mercure de France*, nº 47, novembre 1893, p. 193-215.
[21] Remy de Gourmont, « Histoire tragique de la princesse Phénissa », *Le Mercure de France*, nº 47, novembre 1893, p. 202.
[22] *Idem*, p. 207.
[23] *Id*., p. 197.

sous moi[24] ». Mère de Phénissa, elle est jalouse de sa fille qu'elle a livrée à son amant, et veut détruire en elle « l'avenir » : « Demain ne te fait donc point horreur que tu en peux supporter l'image et aimer le symbole[25] ? » ; « Nous sommes des êtres volontaires et libres, — et nous pouvons étrangler l'avenir[26] ».

La relation idéale est de domination, le génie disposant d'un serviteur inférieur qui ne trouble pas l'unité de sa pensée, une sorte de simple concrétion de sa volonté. Qui consomme l'acte sexuel court le risque d'une perte de substance ; la divinité implique le refus de la procréation, l'onanisme qui limite la dispersion de son être dans une descendance. Chez Gourmont, Phébor, amant de Phéna et mari de Phénissa, refuse de se reproduire :

> Il me semble que je puis écraser l'œuf éternel, comme un nid d'œufs de fourmis, et que je puis stupéfier la fécondité, fêler la matrice, et d'un de mes regards de haine pétrifier dans son canal le jet hideux du sperme. La Vie ? non. Ma vie. Que rien ne reste de moi que mon inféconde pourriture, — et que rien ne me survive que le désespoir de vivre[27].

En tuant les enfants de ses unions, il veut détruire « les possibilités encloses dans l'espoir, les peut-être qui dorment dans la coquille de l'œuf[28] ».

Une haine de la procréation semblable se concrétise chez Jarry dans l'image de la locomotive, machine symbolique du monadisme spirituel par ses rouages qui reviennent sans cesse en position, tournant sur eux-mêmes pour mieux mimer la fixité divine et qui donne l'occasion d'une tirade malthusienne de Haldern :

> Tu es embryon par le continu de tes gestes circulaires, mais tu es ton centre et ta circonférence, et tu te penses toi-même, Dieu métallique, essence et idole. Dieu avare, tu retiens de ton trident les deux astres noirs près de jaillir à la gauche et à la droite de tes horizons. Tu Demeures, Dieu un, qui ne veux point de fils qui t'amoindrirait par héritage, et qui créas la Terre, ronde sous ta griffe de cachet, comme la pustule le crapaud. Tu te suffis à toi-même, Onan du métal ton sexe, et qui baptisas Malthus d'un jet de ta bave bouillante. [OC I, p. 217]

---

[24] *Ibidem*.
[25] *Idem*, p. 200.
[26] *Id*., p. 201.
[27] *Id*., p. 204.
[28] *Id*., p. 208.

Derrière le refus de la sexualité pointe l'idée que la copulation insuffle l'esprit de l'éjaculateur dans le corps de son partenaire, qui devient un double de soi. En couchant avec Ablou, Haldern rompt son vœu de chasteté, transforme la relation de domination en relation d'égalité, se répand dans son page et lui abandonne sa valeur. La scène de copulation de « Haldernablou » peut ainsi être lue comme une scène de dépossession spirituelle : en acceptant de coucher avec son page, Haldern verse le sable de son expérience dans le moule d'autrui, il renonce à la singularité de son absolu. Il faut donc éliminer l'amant trop intime : une fois le meurtre d'Ablou accompli, la monade de Haldern est à nouveau refermée sur elle-même, et la pièce peut s'achever sur son triomphe. Dans l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa*, Gourmont décrit également la nécessité de tuer les êtres inférieurs avec lesquels ont a couché, dans une forme de vampirisme qui annonce celui de Jarry. Phébor, l'amant de Phéna et le mari de Phénissa, énonce ainsi :

> Tuer ! Oui, tuer c'est vivre. On ne peut vivre sans tuer — et peut-être qu'à force de tuer on gagne la vie. Mon corps et tous mes membres, et mes yeux, et ma bouche, et mes oreilles, c'est du sang qui les a faits, — et je sens qu'en mes veines il me coule une âme de sang, une pensée de sang. À boire ! J'ai soif de toute l'essence de la vie et de la pourpre de toutes les artères ! Triste vampire, à quoi bon ? Non, mais si c'était vrai qu'en écrasant les petits on fortifie les mères, — qu'en étouffant l'avenir, on éternise le présent[29] ?

L'acte sexuel avec Phénissa l'épuise, et il préfère coucher avec sa mère du même âge que lui : « Je veux jouir de mes pareils, c'est-à-dire de moi », ce qui lui permet de conserver l'unité de son être : « Nous étions l'heure présente qui se suffit à elle-même et qui évolue dans le cercle de la jouissance immédiate, — c'est-à-dire absolue[30] ». En tuant Phénissa et l'enfant qu'elle porte en son sein, il récupère son essence versée en elle : « Elle ne mentait pas, elle était grosse. De moi ! Bien, je reprends mon sang, je bois le vin que j'avais versé dans son verre[31] ». Il faut cependant noter que chez Gourmont, Phénissa est l'héroïne véritable, victime de la cruauté des puissants qui veulent conserver le pouvoir ; Jarry retourne son modèle en se reconnaissant dans la royauté égoïste.

---

[29] Remy de Gourmont, *Histoire tragique de la princesse Phénissa*, *Mercure de France*, n° 47, novembre 1893, p. 201-202.
[30] *Idem*, p. 204.
[31] *Id*., p. 213. On retrouve l'image de « Dernière Conséquence de l'Idéalisme ».

César-Antechrist.

Lorsque Jarry écrit *César-Antechrist*, il prend pour modèle, une fois de plus, Remy de Gourmont, qui avait déjà offert, avec *Lilith*, l'exemple d'une pièce inspirée de la Bible sous une forme rappelant, comme *César-Antechrist*, « un drame baroque de Calderón[32] » (on retrouve en effet dans cette pièce des personnages symboliques : la Terre, la Nuit, le Silence, le Soleil, le Pêcher, « arbre du Bien et du Mal[33] », auxquels font écho chez Jarry le Tau, le Ciboire, la Fleur de Lys, le Soleil, les Ifs), mais qui se présente aussi comme une « féérie[34] ». *Lilith* raconte la création et la chute de l'homme ; *César-Antechrist*, symétriquement, raconte la naissance de l'Antechrist et l'Apocalypse ; à la création d'un « roi terrestre », Adam, pour gouverner la création (« Seigneur, ne faudrait-il pas à ce monde un roi[35] ? ») répond l'incarnation d'Ubu, « roi futur » et héros de l'Acte terrestre (« Cornegidouille, Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut demander : qui sera Roi ? », OC I, p. 292-293). Même les lieux de l'action sont parallèles : la vallée d'Hébron pour Gourmont, la vallée de Josaphat pour Jarry. On trouve également chez Gourmont des éléments de la Genèse réinterprétée à la lumière de la Kabbale et de l'ésotérisme qui informent le drame de Jarry. C'est dans le paradis de *Lilith* que prennent leur source les quatre fleuves qui déterminent les quatre directions de l'univers : « À son commandement, une murmurante fontaine jaillit au milieu de la pelouse destinée aux jeux de l'après-midi ; puis elle se divise en quatre charmants ruisselets, qui s'en vont vers les quatre points cardinaux[36] ». Dans *César-Antechrist*, Orle synthétise un nouveau centre de l'univers, offrant un pivot parallèle à cette fontaine : « les quatre hérauts cardinaux m'associèrent à leur œuvre devenue impaire, et des quatre vents ont rayonné vers mon second foyer » (OC I, p. 286-287). Jarry peut aussi trouver chez Gourmont l'utilisation de principes ésotériques et une forme litanique inspirée de la poésie médiévale célébrée dans *Le Latin mystique* : Satan devient un pôle de l'univers, son phallus incarnant l'axe du monde : « Iod, ô male, Dieu et Phallus, axe du monde et axe de l'Esprit[37] » ; dans *César-Antechrist*, c'est le Bâton-à-Physique qui remplit ce rôle (et même davantage, puisqu'il contient également le principe féminin) : « MOINS-EN-PLUS, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme.

---

[32] Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, éd. cit., p. 193.
[33] Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n°s 8-9, septembre-octobre 1892, p. 50.
[34] *Idem*, p. 65. Sur l'importance du modèle de la féérie pour le théâtre symboliste, voir Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris-IV, hiver 1996-1997, p. 130 : « la double tradition du genre théâtral de la féerie et des contes de fées alimenta l'idéalisme poétique et le désir de restauration d'un théâtre "purement" littéraire dans la deuxième partie du XIXe siècle ». Sophie Lucet analyse *Lilith* dans ce même ouvrage, p. 268-294.
[35] Remy de Gourmont, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n°s 8-9, septembre-octobre 1892, p. 54-55.
[36] *Idem*, p. 65.
[37] *Id*., p. 79.

[…] Phallus perpendiculaire au sourire de l'Ithyphalle en ta latéralité. […] Zénith et Nadir, pôle et pôle, pal des pôles, rose des quatre vents » (OC I, p. 289). On reconnaît même chez Gourmont, sous une forme largement inspirée de l'*Irénée* d'Aurier, un mélange des genres très décadent : sa Lilith a tout d'une grisette, et son Adam d'un bourgeois contemplant avec satisfaction ses propriétés — mélange des genres opéré chez Jarry par l'insertion d'Ubu dans un drame métaphysique.

Mais il faut remarquer qu'avec l'écriture de *César-Antechrist*, Jarry tente également de se libérer de l'empreinte de Gourmont ; il utilise en effet sa pièce en cours d'élaboration pour offrir une lecture déformante du *Château Singulier* et de *Hiéroglyphes* dont il donne un compte rendu en décembre 1894. Restructurant le récit du *Château Singulier*, le découpant, non selon ses chapitres, mais selon l'apparition des vignettes monstrueuses qui deviennent des personnages déclamant leur texte, Jarry parvient à retrouver, transposé sur les œuvres de Gourmont, les quatre actes de sa pièce[38]. Le début de l'article de Jarry, utilisant comme prétexte les vignettes de gargouilles qui ponctuent le texte de Gourmont, décrit un décor qui reprend celui de l'« Acte prologal », avec sa croix d'or surmontée d'oiseaux incarnant les instruments de la Passion, et les clefs de Saint Pierre-Humanité. Jarry théâtralise le récit de Gourmont, les onze vignettes devenant la « rampe » d'une scène qui est celle de *César-Antechrist* :

> Onze petits monstres divers décapités d'azur sur le mur doré illuminent de tout leur émail : rampe. L'ermite aux pieds noirs et fourchus a enfoncé sa double croix à travers le joujou terrestre, et voici que trois oiseaux de nuit fleurissent la croix supérieure, mordant chacun l'une des clefs importantes rapportées par le cormoran des trous d'humidité froide, sternutatoires mêmes aux mains. Sous son archet la sphérique contrebasse s'éveille en ces mots, luisant pareils sur l'image aux replis d'une vouivre languée de fleurs de lys : LA QUADRUPLE CONTRAINTE DE L'ENFER PAR LAQUELLE J'AI FORCÉ LES ESPRIT À M'APPORTER CE QUE JE DÉSIRAIS. — Et les onze masques bleus sont cloués étiquetés par chacune de leurs quatre oreilles, après qu'ils ont obéi[39].

[38] Voir Julien Schuh, « *César-Antechrist* : un écrin occulte pour Ubu », *La Licorne*, nº 80, « Jarry. Monstres et merveilles », mars 2007, p. 13-45.
[39] Alfred Jarry, « Le XIe Monstre », *Le Mercure de France*, nº 60, décembre 1894 ; OC I, p. 1010-1011.

On reconnaît également dans cette description, dont il existe une version plastique de la main de Jarry[40] (Figure 1), une image de l'auteur en absolu qui contraint ses esclaves à l'obéissance.

Figure 1. L'ermite à la double croix.

Les vignettes de Gourmont sont interprétées comme d'autres représentations des palotins du Père Ubu, possédant eux aussi « *Au moins quatre oneilles* » (OC I, p. 340). Après l'« Acte prologal », vient dans le compte rendu l'« Acte héraldique » :

> Or, au miroir héraldique du premier monstre passant, la corde ombilicale du monochordion bêle pour la première fois, disant les ruisseaux et les herbes du chemin du Château Singulier, où sautillent les diamants aux ailes vertes du vert des gramens, mouture du sillage enchanté de la voiture. [OC I, p. 1011]

On peut observer que Jarry applique dans sa lecture le principe d'obscurité synthétique tel qu'il l'a défini dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* (OC I, p. 172) : cette phrase résume très précisément, avec le vocabulaire même de Gourmont, le premier chapitre de son ouvrage :

> Une petite rivière, à peine plus grosse qu'un **ruisseau**, causait ce changement de climat, dont se réjouissaient intimement les rares pèlerins égarés jusqu'en ce pays lointain. **L'herbe**, à mesure que l'on allait, devenait plus épaisse et plus verte […]

[40] Voir Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le Château singulier* de Remy de Gourmont, et son héritage », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 83-84, 1999, p. 87-93 ; à la suite de cet article, on trouvera une reproduction de l'édition originale du *Château Singulier*.

> Un vague sentier pourtant se frayait dans **la verte mer**, mais les **gramens** se penchaient et se baissaient au-dessus de la trace délaissée ; quand on s'y engageait, les jambes, en redressant les herbes amoureuses, faisaient jaillir des étincelles de rosée, **une perpétuelle fusée de petits diamants** qui s'en allaient tomber et mourir parmi les émeraudes, leurs sœurs.
>
> Si **une voiture** se risquait au-delà du pont de planches, le cheval, comme un homme, suivait la sente, éparpillant généreusement les fugitives joailleries, et les roues, mordant l'herbe, **y traçaient un sillage passager**.
>
> […] L'arbre portait, écrits sur une planchette, ces mots consolateurs, mais illusoires, car il n'y avait aucun chemin visible : ***Chemin du Château Singulier***[41].

Jarry, fidèle au principe de suggestivité du « Linteau », efface les métaphorisés pour ne garder que les métaphorisants : la rosée disparaît pour ne laisser que l'obscur sautillement des diamants.

Après cet acte de lecture héraldique, vient la description du Château Singulier et d'Elade, la princesse inaccessible ; puis on observe un changement de lumière, semblable à celui qui permet dans *César-Antechrist* le passage du monde astral de l'« Acte héraldique » au monde d'Ubu de l'« Acte terrestre[42] » :

> La lumière des pierreries de granit du château se fait brouillard, et le brouillard, léger comme l'âme de Vitalis, tissue de linge blanc lessivé par des sorcières, se résout en autre lumière. Voici le désert et le bruit lointain du tambour des sables. [OC I, p. 1011]

Ce passage déforme l'action du *Château Singulier*, où Vitalis, le héros du conte, après avoir erré sur le chemin introuvable du château, ne parvient à l'atteindre qu'à travers les songes :

> La nuit s'épandit ; le brouillard, comme une houle invincible, inonda la prairie indéfinie, — et Vitalis, perdu dans les ténèbres, s'endormit et rêva.
>
> […]

[41] Remy de Gourmont, *Le Château Singulier* (1894), Contre-Moule, 1989, p. 7-12. Je mets en gras.

[42] Voir Alfred Jarry, *César-Antechrist*, OC I, p. 292 : « À mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose. […] *La lumière se fait plus solaire* ».

> Quand Vitalis s'éveilla de son sommeil et de son rêve, le brouillard s'était transmué en lumière, et le Château Singulier, palais et prison de la princesse Elade, barrait de ses lourds et sombres granits l'horizon de la prairie indéfinie[43].

À son réveil, Vitalis se trouve au pied des murailles du château. Jarry reconstruit le récit de Gourmont pour le faire correspondre avec l'action de *César-Antechrist*, où l'« Acte terrestre » est le produit du sommeil de l'Antechrist ; dans le compte rendu de Jarry, le château *disparaît* au réveil de Vitalis, comme l'« Acte terrestre » s'éloigne à l'horizon lorsque s'éveille l'Antechrist. Jarry passe sous silence une bonne partie du *Château Singulier,* dans la mesure où elle ne rentre pas dans le schéma narratif qu'il met en place dans son compte rendu : les chapitres qui racontent l'enlèvement réussi d'Elade par Psallus sont oubliés au profit des seuls éléments qui s'insèrent dans le moule de *César-Antechrist*.

On passe alors simultanément à un autre ouvrage et à l'« Acte dernier » selon le parallèle avec *César-Antechrist*, avec l'apparition de la Sphinge, que combat l'Antechrist à la fin de la pièce de Jarry : « La sphinge passa sous sa grêle et m'entr'ouvrit de sa patte de lion le livre. Et j'écoutai dans le désert celui qui allait parler » (OC I, p. 1011). Le second volume de Gourmont analysé par Jarry, *Hiéroglyphes et autres poèmes*, s'ouvre en effet sur un frontispice de Henry de Groux représentant une sphinge, la patte posée sur un livre ouvert où l'on peut lire ces mots : « Scripsi et legis in deserto » (« J'ai écrit et tu lis dans le désert ») — description synthétique des conditions de communication dans l'espace littéraire symboliste fondé sur le monadisme spirituel (Figure 2). Il faut remarquer que Jarry ne signale pas le passage d'un livre à l'autre dans son compte rendu : au contraire, la sphinge semble faire suite logiquement à ce qui précède. En effet, selon l'application du modèle textuel de *César-Antechrist*, la sphinge fait partie intégrante du drame, elle permet d'accéder au Jugement dernier ; le scénario de sa pièce en cours d'écriture autorise donc Jarry à articuler les deux ouvrages de Gourmont pour les lire comme un seul texte. Après quelques citations synthétiques de *Hiéroglyphes* mises en parallèle avec *Le Château Singulier* (« hiéroglyphes évocatoires des orgues et des clercs par les déserts d'Égypte, rappel de la chapelle sans Dieu d'Elade », OC I, p. 1012), le texte se clôt sur l'image du sablier et du sable qui s'écoule vers le haut, image selon Jarry de la lecture, de la possession littéraire ou de la mort de l'âme, mais aussi du retour du pendule qui clôt *César-Antechrist* : « soupir dernier du tambour…, mort du corps…, l'âme ascense : / *Mon cœur, mon cœur s'élève, ah si haut qu'il s'envole*. »

[43] Remy de Gourmont, *Le Château Singulier*, éd. cit., p. 13 et 15.

Figure 2. Frontispice de *Hiéroglyphes* de Remy de Gourmont.

Jarry répond, dans ce compte rendu, à celui que Gourmont venait de faire des *Minutes* en octobre 1894. Alors que Gourmont ne citait pas Jarry, préférant une chanson traditionnelle dont les sonorités pouvaient rappeler certains poèmes du recueil[44], Jarry cite Gourmont pour mieux le détourner. Le vers de Gourmont, extrait du poème « Hiéroglyphes » qui ouvre le recueil[45], est en effet réinterprété selon l'image du sablier — qu'il soit le sablier du poème final des *Minutes*, dont la fiole supérieure se fait « cœur, aérostat » (OC I, p. 244), ou le sablier du temps de *César-Antechrist* en cours d'écriture. Le modèle textuel de *César-Antechrist* informe ainsi l'interprétation du *Château Singulier*, mais aussi de *Hiéroglyphes* ; ou, pour être plus précis, informe également l'articulation de ces deux livres entre eux. En effet, selon la lecture de Jarry, *Hiéroglyphes* prend une fonction dans une sorte de méta-ouvrage fictif qui comprendrait les deux textes de Gourmont ; c'est d'ailleurs ce que Jarry affirme dans un autre compte rendu du même *Château Singulier*, paru en février 1895 dans

[44] Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », *Le Mercure de France*, octobre 1894, p. 177-178.
[45] Remy de Gourmont, *Hiéroglyphes* (1894), dans *Divertissements*, Mercure de France, 1914, p. 28.

L'Idée moderne : « In-16 carré, format bolide, il gravite autour des *Hiéroglyphes*[46]. » *Le Château Singulier* et *Hiéroglyphes* formeraient ainsi une sorte de double de *César-Antechrist*, grâce à la réinterprétation créatrice de Jarry. Mais il faut encore noter que le format du volume du *Château Singulier*, « In-16 carré », est exactement celui des *Minutes* (parues presque simultanément) et du futur *César-Antechrist*[47]. Les colonnes de texte sont de la même largeur ; les pages de titre affichent une date notée selon le même principe (CIↃ . IↃ . CCC . XCIV) ; les ouvrages sont imprimés sur le même papier vergé d'arches. Jarry ne décrit pas seulement ici la relation qui unit les deux ouvrages de Gourmont ; il revendique également le même statut d'œuvres jumelles pour ses propres livres. On pourrait même voir dans cette lecture déformante une tentative d'incorporer les ouvrages de Gourmont à son propre corpus, le format aidant à une identification de tous ces volumes entre eux ; d'autant plus que le récit de Gourmont, qui conte l'accès d'Elade à une forme de divinité singulière[48], n'est pas sans rappeler « Haldernablou » (qui « Appartient à Remy de Gourmont », OC I, p. 214). L'élève tente d'absorber le maître, ou de l'effacer : ce sera chose faite entre la fin de l'année 1895 et le début de 1896, Berthe de Courrière servant de prétexte à Jarry pour se détacher de son mentor trop encombrant.

Dernier emprunt.

On pourrait croire qu'après cette rupture, Jarry se libérerait entièrement de l'influence de Gourmont, auquel il porte encore, fin 1896, un coup bas dans un texte destiné à promouvoir la mise en scène imminente d'*Ubu Roi* mais qui ne fut pas publié, « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique » :

> *Théâtre d'Art*, *Théâtre-Libre*, *Œuvre* ont pu, outre des traductions de pièces étrangères dont nous n'avons pas à parler et qui étaient nouvelles, exprimant des sentiments nouveaux, — Ibsen, traduit par le comte Prozor, et les curieuses adaptations hindoues de A.-F. Herold et Barrucand, — découvrir parmi plusieurs erreurs (*Théodat*, etc.) des dramaturges comme Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes […]. [OC I, p. 411]

[46] Alfred Jarry, « Remy de Gourmont : *Le Château singulier* », *L'Idée moderne*, n°s 3-4, février 1895 ; OC II, p. 580.
[47] Signalé par Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », art. cité, p. 31.
[48] « Sois ton propre Dieu, Elade, ô intelligence sacrée rendue adorable par tant de beauté vue ; prends conscience de toi et ne quémande pas la complaisance des regards sinon amis et d'êtres parallèles à ta force » (Remy de Gourmont, *Le Château singulier*, éd. cit., p. 36). La BnF conserve dans le fonds Barrès un exemplaire de cet ouvrage dédicacé par Gourmont à l'auteur du *Culte du Moi* (cote Z BARRES 20011).

Mais l'auteur du *Théodat* écarté d'un revers de la main par Jarry lui souffle encore quelques idées. Dans le chapitre « Pataphysique » des *Jours et les Nuits*, publiés en 1897, où il pose le principe hallucinatoire qui est au centre de son roman, Jarry semble faire allusion à ses cours de philosophie suivis auprès de Bergson, plus précisément à un sujet de dissertation[49], confondant Taine et Leibniz :

> Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée (mais nous en sommes tous là, et il n'est pas sûr du tout qu'il y ait une différence, même de temps, entre la pensée, la volition et l'acte, cf. la Sainte Trinité), qu'il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille ; et perfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il ne voyait pas pourquoi ne pas dire : l'hallucination est une perception fausse, ou plus exactement : *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue* (*souvenue* quelquefois, ce qui est la même chose). [OC I, p. 794]

En réalité, derrière Bergson et Taine se cache sans doute Gourmont. Dans *Sixtine*, Entragues connaît des hallucinations volontaires qu'il ne distingue pas de la réalité : « la sensation régulière n'est qu'une hallucination vraie. Vraie ou fausse, pour moi, cela est bien indifférent, je ne m'en inquiète guère[50]. » C'est sans doute à Gourmont plus qu'à Jarry qu'il faut attribuer la lecture de Taine, qui écrit dans *De l'intelligence* : « Ainsi notre perception extérieure est une hallucination du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et, au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fausse, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*[51]. » On ne se débarrasse pas facilement de l'influence d'un vieux Daim.

---

[49] Voir Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie », art. cité, p. 46-47. Le Collège de 'Pataphysique reproduit de nombreux passages de ce cours dans son *Essai d'iconologie documentaire*, éd. cit., p. 117-121.

[50] Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Albert Savine, 1890, p. 66. D'une certaine manière, avec *Les Jours et les Nuits*, Jarry réécrit *Sixtine* sur le mode adelphique, c'est-à-dire homosexuel (OC I, p. 769).

[51] Hippolyte Taine, *De l'intelligence* (1870), t. II, L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2005, p. 411.