Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

ED 138 LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
CENTRE DES SCIENCES DES LITTÉRATURES
EN LANGUE FRANÇAISE (CSLF)

Membre de l'université Paris Lumières

Clémentine Delaporte

Le Négatif du politique

Alfred Jarry et la cité au tournant des XIXe et XXe siècles

Thèse présentée et soutenue publiquement le 03/10/2024
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Alain Vaillant (Université Paris Nanterre)
et de M. Julien Schuh (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur·e :	Mme Corinne SAMINADAYAR-PERRIN	Professeure des universités, Université Paul Valéry
Rapporteur·e :	M. Pierre GLAUDES	Professeur des universités, Sorbonne Université
Membre du jury :	Mme Laurence CAMPA	Professeure des universités, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Clément DESSY	Chercheur qualifié du F.R.S.-FNRS, Université libre de Bruxelles
Membre du jury :	M. Alain VAILLANT	Professeur des universités, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Julien SCHUH	Maître de conférence HDR, Université Paris Nanterre

Résumé

« Le Négatif du politique : Alfred Jarry et la cité au tournant des XIXe et XXe siècles »

Alfred Jarry, rendu célèbre par la mise en scène d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre en 1896, est souvent lu tour à tour comme un auteur radicalement subversif, hostile à la culture bourgeoise, et comme un écrivain apolitique, refusant de mêler la littérature aux questions sociales. Cette double lecture, pour antithétique qu'elle paraisse, est pourtant conciliable. Entré en littérature dans les dernières années du symbolisme, Jarry en partage les valeurs élitistes et individualistes ; ce faisant, il cherche à placer l'artiste en héritier de la culture aristocratique et à revendiquer pour lui une position sociale privilégiée, à l'écart du monde capitaliste bourgeois. Ainsi, tout en défendant une vision opposée à la compromission de l'artiste dans la vie de la cité, Jarry construit pourtant un discours bel et bien politique, tant sur le plan descriptif – il critique l'organisation effective des rapports de pouvoirs au sein du collectif –, que sur la plan prescriptif – il promeut un ordre alternatif, très hiérarchique, où l'artiste esthète passerait d'une position marginale à une situation de domination sociale. Notre travail proposera une synthèse de cette dénégation permanente du politique dans les textes de Jarry.

Mots clés : Jarry, politique, littérature, symbolisme, individualisme, anarchie, nihilisme.

Abstract

"Negative of the Politics: Alfred Jarry and the Community at the Turn of the 19th and 20th Centuries"

Alfred Jarry, renowned for the staging of *Ubu roi* at the Théâtre de l'Œuvre in 1896, is often considered to be both a subversive and an apolitical writer. According to these two readings, he would be at once hostile to bourgeois culture and opposed to combining literature with social issues. Contradictory as these two readings of Jarry may seem, they are compatible: Jarry started to write in the final years of the Symbolist movement and shared its elitism and individualism. Consistent with these ideas, he tried to make artists inherit the aristocratic culture and to provide them with a privileged social position, keeping them apart from the bourgeois and capitalist world. Therefore, while he held that artists should not compromise themselves by entering the life of the community, Jarry's stance is nonetheless political. His stance is political in both a descriptive and a prescriptive sense: from the descriptive point of view, he criticised the organisation of power relationships in the community; from the prescriptive point of view, he proposed a different social organization – a hierarchy in which artists would stop being marginalised and could ascend the top of the social ladder. In this thesis, I will trace how, throughout his work, Jarry denies the substantiality of the political sphere.

Mots clés : Jarry, politics, literature, Symbolism, individualism, anarchy, nihilism.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien durant la rédaction de cette thèse : M. le Professeur Alain Vaillant qui l'a encadrée avec beaucoup de soin et de disponibilité ; M. Julien Schuh qui a supervisé mes recherches de façon très avisée et m'a permis de bénéficier de sa grande expertise ; l'ensemble de l'équipe du projet Numapresse, pilotée par Mme la Professeure Marie-Ève Thérenty, pour m'avoir accordé l'accès à une base de données extrêmement précieuse ; ainsi que les membres de la Société des Amis d'Alfred Jarry qui m'ont permis de participer à leurs réflexions et m'ont accordé l'accès aux numéros les plus récents de *L'Étoile-Absinthe*. Je souhaite adresser un remerciement tout particulier aux deux membres de mon comité de suivi, Mme la Professeure Laurence Campa et Mme la Professeure Évanghélia Stead, qui ont parcouru mes travaux durant ces six années et m'ont octroyé, en plus de leurs conseils avisés, un réel soutien sur toute la période.

J'exprime également une sincère gratitude envers celles et ceux avec qui j'ai eu la chance de pouvoir échanger tout au long de ce travail : Elia Zaru, Justine Brisson, Mattia di Pierro, Nicolas Heimendinger et Paul Garnault, dont les travaux respectifs ont permis un véritable enrichissement de ma perspective de recherche ; Mme Sidonie Vicet, responsable du service de la bibliothèque Albert-Legendre de Laval dédié aux fonds patrimoniaux, qui m'a autorisée à consulter une partie du fonds de la bibliothèque ; M. Robert Lerivrain et M. Michel Ferron pour notre discussion fructueuse à l'occasion de la célébration des cent cinquante ans de la naissance d'Alfred Jarry à Laval.

Merci enfin à celles et ceux qui m'ont entourée pendant ces cinq années : les membres de ma famille qui m'ont soutenue, Florian et Alexander, pour leur exemple de ténacité et d'amour, Éloïse, pour nos discussions réconfortantes, Éric, pour m'avoir toujours encouragée à prendre du recul, Jean, pour ses conversations passionnées et passionnantes, ainsi que tous mes collègues du lycée de l'Essouriau, pour m'avoir aidée à trouver l'équilibre nécessaire, et en particulier Sophie et Sylvain qui, en plus d'avoir accepté de relire et de corriger mon travail, sont une source d'inspiration infinie sur le plan intellectuel, militant et artistique. Je suis également redevable à mes adelphes Nelson et Coralie, pour la diligence avec laquelle ils m'ont relue, bien sûr, mais plus généralement pour tout le travail que nous avons mené sur ces six années, et que nous continuerons à mener ensemble dans les années à venir. Je remercie bien évidemment celle sans qui cette thèse n'aurait pas été entreprise, et dont l'exemple de rigueur et d'intégrité me rappelle constamment pourquoi je souhaite la mener à bien, Eleonora. Et enfin, merci à Gautier pour son affection, grâce à laquelle je me tiens chaque jour un peu plus libre et heureuse.

ABRÉVIATIONS

- OC I : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction de Michel Arrivé, tome I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- OC II : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, tome II, sous la direction d'Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.
- OC III : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, tome III, sous la direction d'Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

- OCG I : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome I, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2012.
- OCG II : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome II, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2012.
- OCG III : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome III, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2013.
- OCG IV : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome IV, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2015.
- OCG V : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome V, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2019.
- OCG VI : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome VI, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2021.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 5
ABRÉVIATIONS 6
SOMMAIRE 7
INTRODUCTION 8
I. État de l'art 13
II. Méthode 21
PREMIÈRE PARTIE : LE PRÉSENT. LE TEMPS DES COMITÉS (1893-1896) 26
I. Le champ littéraire esthète : autonomie, autarcie, autoréférentialité 30
II. Intégrer le groupe : Jarry à travers champs 52
III. Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste 82
IV. Se singulariser : la bombe-Ubu 136
DEUXIÈME PARTIE : LE POSSIBLE. JARRY ET LE COLLECTIF (1897-1903) 192
I. Intimités 197
II. Le négatif du collectif 256
III. Écritures en réseau : Jarry journaliste 307
IV. De *Messaline* au *Surmâle*, transition vers le cynisme vulgaire 375
TROISIÈME PARTIE : LE PASSÉ. LE REPLI IDENTITAIRE (1904-1907) 406
I. Communs et dépendances 411
II. *La Dragonne*, roman d'un déraciné ? 459
CONCLUSION 521
ANNEXES 528
Télégramme de Rachilde à Jarry daté du 16 septembre 1897 528
Lettre inédite de Jarry à Hugo Kosterka estimée vers automne 1897 530
Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898 531
BIBLIOGRAPHIE 534
I. Bibliographie primaire 534
II. Bibliographie secondaire 539
TABLE DES GRAPHIQUES ET ILLUSTRATIONS 568
TABLE DES MATIÈRES 570

INTRODUCTION

Dans *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Diogène Laërce rapporte comment le philosophe cynique Diogène de Sinope, invité chez Platon, se met à piétiner les tapis de ce dernier en disant « Je foule aux pieds l'orgueil de Platon », ce à quoi l'auteur de *La République* réplique « oui, mais avec un autre orgueil, Diogène[1] ». L'attaque de Diogène n'est pas discursive, sa contestation du statut social de Platon n'est ni logique ni argumentée ; il s'agit d'un acte symbolique par lequel un individu déclare sa pleine et entière indépendance à l'égard des valeurs communes du groupe social dont il fait lui-même partie. La force de l'acte de Diogène repose sur le fait qu'il suffit d'une seule personne refusant d'adhérer aux croyances fondant la communauté pour rappeler qu'il ne s'agit là que de croyances ; au-delà de la seule position de Platon, il contribue à relativiser le modèle politique, social et culturel de la cité athénienne dont la légitimité ne repose sur aucune assise extérieure. Mais la réponse de Platon permet de souligner qu'à cette critique de la vanité sociale répond une vanité toute autre : celle de se prétendre soi-même au-dessus de ces règles communes. En rejetant symboliquement la légitimité de ce que la société dans son ensemble consacre, Diogène refuse de se considérer lui-même comme un élément constitutif de cette société. Plus encore, il appuie l'idée selon laquelle sa contestation personnelle possèderait plus de poids, parce qu'individuelle, que le modèle dominant de la cité. L'orgueil dont parle Platon est donc en définitive l'orgueil de penser que l'individu existe indépendamment du collectif dans lequel il s'inscrit. Dans cette optique, l'attitude de Diogène se résume à un jeu d'escamotage dans lequel la croyance dans le caractère absolu des normes et des valeurs collectives serait remplacée par la croyance dans le caractère absolu des normes et des valeurs de l'individu.

Le terme d'individualisme, apparu avec la modernité, recouvre, comme l'a montré Steven Lukes dans sa nomenclature du concept[2], des dimensions extrêmement changeantes d'une tradition culturelle à une autre. En plus de cette grande fluctuation, il semble bien qu'en ce qui concerne la période abordée dans notre travail, le tournant du XIXe au XXe siècle, deux significations de la notion d'individu soient fréquemment confondues. D'une part, l'individu peut être compris comme un élément isolé dans une masse et, dans ce cas, nos sociétés modernes seraient individualistes en ce qu'elles considèrent cet élément comme point de départ du collectif[3]. Mais la modernité développe une autre représentation parallèle de l'individu, non plus comme un simple constituant au sein d'un ensemble, mais au contraire comme antithèse de cet ensemble.

---

[1] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Charles Zévort (trad.), t. II, Paris, 1847, p. 13.
[2] Steven Lukes, *Individualism*, Colchester, ECPR Press, 2006.
[3] Concernant cette définition de l'individualisme moderne, voir par exemple Louis Dumont, *Homo aequalis*, t. I, *Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris, Gallimard, 1991.

Depuis le XIXe siècle, et en réaction directe à la progression de l'idéal démocratique, se diffuse en effet l'idée d'un individu hétérogène à la masse. Cette dernière conception propose de voir dans l'individu celui qui n'est pas absorbable par le collectif, celui qui lui résiste, qui conserve son autonomie même lorsqu'il vit au sein de ce dernier. Ce faisant, on observe un renversement complet du modèle individualiste évoqué précédemment, qui pense le collectif comme un groupement d'individus : dans l'individualisme que nous nommerons radical, le collectif ne peut au contraire exister qu'en annihilant l'individu, et l'individu, qu'en s'opposant au collectif. Dans cette optique, l'individu existerait en-deçà de toute construction culturelle et ne mériterait cette appellation que tant qu'il défendrait son indépendance à l'égard de la culture qui l'a vu naître. Cet individualisme radical apparaît comme un refuge possible pour de nombreux groupes sociaux effrayés par les ambitions égalitaristes du modèle démocratique, ambitions de plus en plus prégnantes tout au long du XIXe siècle. L'individu compris en tant qu'absolu devient alors un point d'appui efficace pour souligner la relativité des normes sociales en général – et de celles du modèle démocratique en particulier – toujours suspectées d'être illusoires ou mensongères.

En effet, malgré la progression des idées démocratiques, la culture aristocratique et la représentation de l'excellence qu'elle véhicule n'ont pas purement et simplement disparu au lendemain de la Révolution française. Nathalie Heinich a montré comment les élites sociales se sont reconstituées très vite après la Révolution autour de la figure de l'artiste, figure compatible avec les enjeux démocratiques contemporains qui rejettent l'idée d'un privilège hérité au profit d'un privilège mérité[4]. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, dès la période romantique « la messe est dite[5] ». Parce qu'il est en grande partie le résultat de ce processus d'« aristocratisation[6] », le monde culturel et littéraire de la France du XIXe siècle semble particulièrement séduit par la représentation très élitiste de l'individu en absolu incompatible avec la masse du corps social. Assurer la suprématie de l'art et de l'artiste permet de maintenir la continuité de l'excellence du modèle aristocratique contre un système démocratique niveleur. Au tournant du XXe siècle, le symbolisme poursuit cette dynamique en cherchant à faire de la subjectivité la seule réalité qui soit, reléguant dans un même mouvement le problème du collectif au rang de superstition individuelle. Dans cette conception, l'artiste est bien conçu comme une anomalie à l'égard du corps social, il se situe au-dessus ou à l'écart de celui-ci. Pour certains, l'artiste doit s'exclure

[4] « Mais quand même : la méritocratie est parvenue, tant bien que mal, à remplacer l'aristocratie sur le plan des valeurs – et sans doute est-ce là, plus que tous les changements politiques, le principal acquis de la Révolution. Rien ne résume mieux ce bouleversement que la substitution, au "nom" nobiliaire reçu par la naissance, du "nom" d'artiste créé par le talent, ce "capital" bien particulier qui ne doit rien à la "fortune", mais à l'"intelligence" et au "temps". » Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018, p. 317.
[5] Jean-Marie Schaeffer, « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, n° 708, 2006, p. 387.
[6] *Ibid.*, p. 393.

de la cité pour mener à bien un projet de critique et de réformation de cette dernière, pour d'autres, il ne peut simplement y demeurer car il lui est étranger par nature. Mais qu'il soit ainsi chargé de guider le collectif ou qu'il se désintéresse franchement du sort du peuple, comme une large partie des symbolistes, l'artiste reste de toute façon perçu comme un élément hétérogène à la masse que constitue le groupe social.

Entré en littérature en 1893, Alfred Jarry s'inscrit très vite dans la mouvance du symbolisme tardif qui prend racine après un siècle d'élaboration de la figure de l'artiste en tant que génie radicalement individuel et incompatible avec la médiocrité du reste du corps politique. Tout à fait réceptif aux théories de son milieu socio-professionnel prônant cette vision radicale de l'individu, Jarry peut faire figure de cas d'école à bien des égards. Tout d'abord, il s'est distingué auprès de ses contemporains, et continuera d'être distingué par l'histoire littéraire, à travers une œuvre perçue comme la quintessence de la transgression politique, sociale et culturelle par l'écrivain de génie : *Ubu roi*. La force de frappe d'une pièce comme *Ubu roi* provient justement du fait d'avoir multiplié les niveaux de transgression en s'inscrivant à la fois contre les normes sociales traditionnelles (« merdre »), contre une classe politique dominante (la bourgeoisie), mais également contre les propres codes du symbolisme qui l'a vue naître à la scène. Saluée dès la répétition générale par un scandale retentissant, *Ubu roi* reste encore aujourd'hui une référence fréquemment mentionnée dès lors qu'il s'agit d'aborder la question du pouvoir subversif de la littérature, à tel point que son éclat contribue à plonger dans l'ombre le reste de la littérature de Jarry. Pourtant, si ce dernier peut faire office d'exemple prototypique dans le sujet qui nous occupe, c'est justement parce que, contrairement à ce que pourrait imaginer un lecteur d'*Ubu roi*, Jarry est loin d'avoir été un auteur en marge du mouvement symboliste, occupé à travailler sa propre individualité envers et contre les modèles littéraires proposés par son époque et son milieu. Au contraire, il suit une trajectoire tout à fait conventionnelle au sein du champ esthète dans lequel il s'inscrit. Sa vie et son œuvre constituent donc une matière intéressante pour une étude de cas : elles permettent d'aborder tour à tour ce qui constituait la norme pour les écrivains de l'époque – la précarité du travail, la dépendance aux cercles de socialisation, la concurrence interne – que l'exception, c'est-à-dire le succès littéraire fulgurant.

Nourries par le terreau culturel et idéologique du symbolisme tardif, les œuvres de Jarry – *Ubu roi* constituant un cas un peu à part, justement parce que son statut d'« œuvre de Jarry » est discutable – développent toutes très largement la réflexion sur l'individu au sens absolu du terme. Comme nombre de ses contemporains, l'auteur du *Surmâle* s'appuie sur l'idée d'un individu par essence incompatible avec le corps social, individu qu'il identifie à l'artiste de génie. Comme nombre de ses contemporains, il place ce génie au-dessus de l'espace de la cité et défend

l'idée d'une émancipation intellectuelle, morale et politique de l'artiste. Comme nombre de ses contemporains, il prétend s'affranchir par son talent littéraire de la médiocrité de la masse que son groupe social nomme « bourgeoisie », mais qui désigne bien plus largement l'ensemble des citoyens et citoyennes, issus des classes socialement dominantes comme dominées, d'une IIIe République encore jeune. Comme nombre de ses contemporains, il prend position pour une vision extrêmement élitiste de la culture et de la production artistique et se sert de cette vision pour appuyer des idées antidémocratiques. Comme nombre de ses contemporains, enfin, il cherche à promouvoir son groupe professionnel au rang de nouvelle aristocratie via une forme de domination culturelle et symbolique. Il participe, tout comme la majorité des auteurs symbolistes, à la défense de ses intérêts sociaux et à la tentative d'occuper une position dominante dans le champ littéraire : l'association individu absolu-génie artistique permet de construire tout un système de valeurs venant légitimer une telle domination.

Plus que certains de ses contemporains, en revanche, Jarry pousse jusqu'à son terme ce modèle de l'individualisme radical. En marquant en permanence son opposition à toutes les formes d'organisation du pouvoir, quelles que soient ces formes, il a fréquemment été associé aux théories anarchistes et nihilistes incontestablement dans l'air du temps au moment de son arrivée dans le champ littéraire. Parce que la principale constante de ses prises de positions politiques au sein de ses productions est d'être *contre* tout gouvernement actuel, on peut donc généraliser ces prises de position à une idéologie systématiquement contestataire ; ce sera là le premier sens de notre titre, « le négatif du politique ». Mais plus encore, Jarry ne se contente pas de chercher à discréditer, délégitimer les organisations collectives existantes : il va proposer une alternative jugée désirable. Toujours selon l'optique individualiste qui nous occupe, il défend le paradigme d'un collectif d'individus sans société, d'un groupe d'êtres humains totalement affranchis de la cité. On atteint là le point culminant de cette longue tradition de pensée de l'individualisme radical qui refuse d'accorder une quelconque légitimité à toute instance supra-individuelle, qu'il s'agisse de l'État et de ses représentants, des institutions ou même de la loi. Le collectif n'aurait dans ce cas d'existence qu'en tant que somme des différents individus et de leurs interactions réciproques, ni plus ni moins, tout le reste étant renvoyé au statut de fiction. On voit là tout le paradoxe d'une pensée bel et bien politique, puisqu'il s'agit d'organiser la répartition des pouvoirs dans le groupe humain, mais élaborée spécifiquement contre le politique et contre toute gestion supra-individuelle dudit groupe. Le second sens de l'expression « le négatif du politique » apparaît ici clairement : il s'agit de penser le collectif suivant un idéal apolitique, en niant précisément la nécessité d'avoir recours au politique pour gérer et organiser les relations de pouvoir à l'intérieur de ce dernier. Mais, et ce sera là le troisième et dernier sens de

notre titre, à l'instar d'un négatif photographique, il ne suffit pas d'inverser une représentation, de transformer le noir en blanc et le blanc en noir, pour faire disparaître ce qui est représenté : en même temps qu'il affirme l'inanité du politique, l'individualisme radical ainsi théorisé ne peut pourtant pas se passer de raisonner en termes politiques. Bien que sur le mode de la dénégation, ce dernier atteste donc en réalité de la nature intrinsèquement politique du monde qu'il entend représenter. Notre travail proposera une synthèse de ces différentes acceptions de l'expression « négatif du politique » afin d'étudier en quoi les textes de Jarry, que ce soit de façon explicite ou implicite, portent bien une réflexion sur les rapports unissant l'individu et le collectif.

Le paradoxe du fantasme d'un collectif sans politique peut en partie expliquer l'idée fréquente selon laquelle Jarry, comme un certain nombre de ses contemporains symbolistes, serait en fait un auteur apolitique. L'idée n'est pas totalement fausse, si l'on s'accorde sur ce qu'apolitique signifie précisément : il ne s'agit pas de dire que ses œuvres ne posent pas le problème de l'organisation des pouvoirs au sein du collectif, ni qu'aucune lecture idéologique ne peut être élaborée à partir de ses textes, mais bien plutôt que la réponse à la question politique que se pose Jarry est apolitique, c'est-à-dire refuse la pertinence d'une gestion supra-individuelle du groupe. Pour le dire autrement, Jarry évoque politiquement la possibilité d'une fin du politique. Comme toutes productions textuelles, ses œuvres littéraires défendent un ensemble d'idées et de valeurs qui, certes, choisit de prendre parti pour l'affranchissement des règles et lois du collectif par l'individu, mais s'interroge également constamment sur la relation de rivalité qui existe entre ce que Jerrold Seigel nomme le soi corporel, le soi relationnel et le soi réfléchi[7]. L'étude de ce système d'idées et de valeurs à l'œuvre dans les textes constituera donc notre premier niveau d'analyse politique. Dans un second temps, ces idées et valeurs ont également une conséquence concrète sur la manière dont Jarry se comporte au sein des différents groupes littéraires auxquels il adhère. Cercles, mouvements, comités, amitiés et inimitiés littéraires traduisent plus généralement la manière dont il conçoit la place de la littérature au sein de la cité, le rôle qu'il entend jouer en tant qu'écrivain dans les affaires sociales, le lectorat auquel il s'adresse, le refus de sa part de s'intégrer à une économie de marché ainsi qu'à une activité artistique en cours de professionnalisation ; ce sera donc là notre second niveau d'analyse du politique chez Jarry. En effet, malgré une conception axiologique valorisant systématiquement l'individu exceptionnel et dévalorisant tout aussi systématiquement le collectif, ce dernier n'a de cesse dans son œuvre de défendre la promotion d'un groupe bien particulier : celui qu'il constitue avec ses collaborateurs. Son émancipation individuelle ne peut se réaliser sans le recours à

[7] Traduction libre de "bodily selfhood", "relational selfhood" et "reflective selfhood". Jerrold Seigel, *The idea of the self: thought and experience in Western Europe since the seventeenth century*, New York, Cambridge University Press, 2007.

ce groupe, dont il s'avèrera de plus en plus dépendant tout au long de sa vie. Avec lesdits collaborateurs, il participe ainsi à une vaste campagne culturelle visant à asseoir l'idée d'un privilège de l'artiste. Ce travail n'aurait aucun sens, et aucun aboutissement possible, s'il était mené par un individu seul, lequel, en s'auto-attribuant le qualificatif de génie, militerait pour l'obtention d'un privilège personnel. Il n'est envisageable que comme une lutte sociale conduite par une élite relativement marginale pour accroître sa position dominante : en cela, Jarry est donc incontestablement un auteur engagé.

I. État de l'art

Cette réputation explique sans doute que son œuvre ait peu donné lieu à des analyses d'ordre idéologique. Essentiellement célèbre pour *Ubu roi*, Jarry n'avait pourtant paradoxalement jamais fait l'objet d'un travail de synthèse sur la question politique. Autour de la moitié du XXe siècle, une grande partie des ouvrages consacrés à Jarry le rattachent à un contexte historique ou littéraire ultérieur : il s'agit du Jarry de l'*Anthologie de l'humour noir*[8] de Breton, du Jarry du Collège de 'Pataphysique, du Jarry placé en position de précurseur par une partie du mouvement de l'absurde, du Jarry prédisant Heidegger de Deleuze[9]. Cette récupération mémorielle influence de façon substantielle les analyses de son œuvre, qui insistent à la fois sur la dimension exceptionnelle, avant-gardiste de l'auteur et tendent à surestimer la portée subversive de ses textes. Durant les années 1970 se produit le premier moment d'enthousiasme de la recherche sur Jarry : héritier de la construction de Jarry opérée par ceux qui l'ont placé comme le premier d'entre eux, la thèse de Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*[10], parue en 1972, suivie de *Lire Jarry*[11] en 1976, développe une lecture principalement sémiotique des textes de Jarry, les isolant ainsi de leur contexte littéraire, social et politique d'origine. En cherchant, dans une logique poststructuraliste, à approcher le texte littéraire comme un système de signes indépendant de toute référence à la réalité (lui substituant un « simulacre de référence[12] »), Michel Arrivé prend les conclusions de son analyse, c'est-à-dire la destruction de ce système de signe par lui-même, pour un effet de sens produit par le texte seul, quand il s'agit probablement bien davantage de la conséquence logique de l'exclusion initiale de la référence au contexte socio-culturel de sa méthode d'analyse. Son étude de la dimension argotique de l'œuvre de Jarry est particulièrement éclairante à ce

[8] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.
[9] Gilles Deleuze, « Un précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry », *Critique et clinique*, 1993, p. 115-125.
[10] Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.
[11] Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.
[12] Michel Arrivé, « Problème de sémiotique littéraire : les langages de Jarry », *Documents de travail et prépublications*, n° 15, 1972, p. 9.

propos : en affirmant qu'il apparaît « que c'est dans ce mouvement d'occultation de l'origine argotique et d'intégration dans un système autre que réside la spécificité de l'utilisation, par Jarry, du donné argotique[13] », Michel Arrivé souligne comme inopérant la référence à l'origine potachique et rennaise de certaines tournures argotiques des textes de l'auteur. Ce faisant, il tire bien vite un trait sur le sens que recouvre justement une telle utilisation de cet argot en dehors de son lieu d'usage habituel : en gommant cet effet de déplacement, Michel Arrivé classe comme « occultation », donc finalement comme une destruction du signe par lui-même, ce qui est en réalité une réappropriation. Se saisir de toutes les particularités sociales et culturelles qui l'entourent pour se forger l'identité la plus singulière possible fait partie des procédés les plus récurrents de Jarry, que cela se traduise en termes poétiques, plastiques ou linguistiques. Conclure du fait que cette réappropriation ne cite pas ses sources à l'inutilité d'aller étudier ces dernières semble un pas un peu audacieux à franchir, pas qui mène par ailleurs assez logiquement à l'idée d'un « objet recelant en son sein sa propre destruction[14] ».

À l'inverse, les travaux d'Henri Béhar, notamment *La dramaturgie d'Alfred Jarry*[15] et *Les Cultures de Jarry*[16], absolument fondateurs pour notre propos, tentent d'articuler une approche par la poétique et par l'histoire littéraire des œuvres de l'auteur. *Les Cultures de Jarry*, en particulier, qui paraît en 1988, est écrit en réponse au constat selon lequel les étudiants ne parviennent plus à interpréter Jarry par méconnaissance des différentes cultures qui servent de fond de références nécessaire à la bonne compréhension de ses textes. Le fait que l'histoire culturelle, artistique et littéraire, comme toute histoire, soit faite de mutations et parfois de césures qui peuvent entraver la pleine compréhension des textes est d'autant plus importante à rappeler dans le cas d'un auteur comme Jarry dont l'écriture repose en grande partie sur la référence implicite au lecteur. En plus de restituer la production de Jarry dans ses contextes culturels d'écriture et de réception, *Les Cultures de Jarry* possède l'immense avantage de ne pas considérer chaque culture mobilisée par l'auteur comme sociologiquement équivalente, de sorte que le renvoi à l'une ou l'autre d'entre elles serait une décision purement influencée par l'idiosyncrasie de l'auteur. Au contraire, le travail d'Henri Béhar distingue parfaitement les cultures dominantes (la culture savante) des cultures minoritaires (les cultures bretonne et potachique) ou encore minorées (la culture populaire), de sorte qu'il ne se contente pas d'un tableau statique des différentes sources culturelles de Jarry, mais entend au contraire approcher de façon dynamique les enjeux qui se jouent lors

[13] Michel Arrivé, « Argot et littérature : le cas Jarry », Régine Delamotte-Legrand et Bernard Gardin (dir.), *Covariations pour un sociolinguiste : hommage à Jean-Baptiste Marcellesi*, 1998, p. 75.
[14] Michel Arrivé, « Problème de sémiotique littéraire : les langages de Jarry », art. cit., p. 38.
[15] Henri Béhar, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003.
[16] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

de la confrontation de références issues de domaines hétérogènes. La restitution des relations de domination d'une culture à l'autre est la grande force de l'ouvrage de Béhar, qui lui donne une résonnance particulière au sein de toute étude portant sur les questions politiques, non seulement à propos de l'œuvre de Jarry, mais également concernant tout auteur partageant de près ou de loin avec ce dernier une culture commune.

Cette approche socio-culturelle qui fait tout l'intérêt de l'étude de Béhar tend parfois cependant à surestimer la portée contestataire des productions littéraires de Jarry : l'adhésion à une contre-culture, la valorisation de références extraites d'une culture dominée, n'équivalent pas systématiquement à la désolidarisation avec la hiérarchie culturelle en place ; plus encore, elles en affirment parfois la légitimité. Ce n'est après tout qu'une marque de l'appartenance à la culture dominante que de se permettre de s'approprier des éléments des cultures dominées pour accroître son propre prestige ; à cet égard, le travail de Brunella Eruli, *Jarry, i mostri dell'immagine*[17], paru en 1982, six ans avant celui Béhar, pose déjà, à travers l'étude de la figure du monstre, les bases essentielles à la bonne compréhension des mécanismes de réappropriation à l'œuvre dans les productions de Jarry. Comme beaucoup de commentateurs, Henri Béhar reste donc finalement assez tributaire du prisme d'*Ubu roi*, texte issu de la plume de plusieurs adolescents, qui tend à faire passer Jarry pour un « interprète de la culture refoulée[18] » ayant « délibérément conforté les positions de l'extrême-gauche du temps[19] ». Il y aurait beaucoup à gagner à interroger la part réellement contestataire des processus de transgression culturelle étudiés par Béhar et à répondre à l'argument selon lequel « sa critique de la société bourgeoise porte sur le fond, rarement sur les individus, et s'il revendique une totale liberté, jamais il ne propose un autre système[20] » en rappelant que l'individualisme radical, hiérarchique et extrêmement élitiste que défend Jarry sa vie durant est bien, en soi, un « autre système », qu'il convient de prendre en considération afin de pouvoir saisir la portée pleine et entière de sa recherche de subversion.

À partir de l'année 2005, les études consacrées à Jarry connaissent un souffle nouveau. Jill Fell fait paraître cette même année *Alfred Jarry. An imagination in revolt*[21], étude qui poursuit le travail d'élucidation des sources culturelles de l'écriture de Jarry initié par Béhar en lui adjoignant une dimension plastique extrêmement pertinente. Le travail de Jill Fell possède l'avantage de mettre une nouvelle fois l'accent sur la notion de déplacement et de réappropriation culturelle, mettant en lumière des sources jusque-là ignorées dans l'étude des textes de Jarry et élargissant

[17] Brunella Eruli, *Jarry : i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini, 1982.
[18] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 101.
[19] *Ibid.*, p. 258.
[20] *Ibid.*, p. 279.
[21] Jill Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

l'approche comparatiste à certaines disciplines artistiques nouvelles, comme la danse ; toutefois, sa perspective tendant à présenter Jarry comme un rebelle toujours désireux de choquer et de subvertir les normes sociales, culturelles, artistiques en vigueur procède de la même idéalisation du procédé de transgression qu'évoqué précédemment. Comme le souligne Marieke Dubbelboer, "was is art criticism really that subversive or could it also reveal a desire to become a respected member of the literary world[22]?" Par ailleurs, comme souvent, l'homosexualité supposée de Jarry est trop régulièrement utilisée comme point d'appui pour justifier cette lecture d'un auteur radicalement anticonformiste. En 2007, Karl Pollin fait paraître un ouvrage central pour notre propos : *Alfred Jarry, l'expérimentation du singulier*[23]. Posant l'étude d'« Être et Vivre » comme point de départ, Karl Pollin retrace, en s'aidant d'un bagage philosophique très conséquent, la façon dont l'absence d'identité établie ouvre chez Jarry la voie à une réinvention perpétuelle de soi à travers des projections littéraires multiples. Les trois chapitres suivant cette étude instructive, qui explorent les conséquences de vide initial en termes logiques et scientifiques (la pataphysique), corporels (*Le Surmâle*) et amoureux (*L'Amour absolu* et *L'Amour en visites*), offrent l'avantage de mettre parfaitement en lumière l'idée de la projection identitaire de l'auteur dans sa littérature, mais en s'intéressant finalement assez peu au contexte social et littéraire dans lequel cette dernière s'enracine. Les textes de Jarry ne sont pas écrits comme des exercices psychothérapeutiques ne mettant en jeu que le rapport de soi à soi : la construction et la défense d'une identité littéraire est destinée à être lue par un public précis, et dans le cas de Jarry par un public de pairs. Elle s'élabore donc en relation avec le collectif dans lequel l'auteur prend place et qui lui assure, par sa reconnaissance sociale, son statut d'artiste. Sur ce dernier point, l'ouvrage de Karl Pollin s'attarde trop peu, faisant fi de ce rapport au collectif pourtant essentiel à la bonne compréhension de la notion de singularité.

En plus de ces travaux essentiels, quatre thèses majeures sont venues offrir une approche nouvelle des travaux sur Jarry : en premier lieu, le travail de Julien Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs de diffraction du sens*[24], soutenue en 2008, entend proposer une poétique de l'écrivain à travers l'intégralité de sa production ; deux ans plus tard Diana Beaume dans *Alfred Jarry et la pensée des contraires*[25] tente de réaliser une histoire de l'idée d'« identité des contraires » permettant de faire dialoguer l'esthétique de Jarry et de ses contemporains avec la culture artistique de la Renaissance ; la thèse de Matthieu Gosztola intitulée *La Critique littéraire*

[22] « Sa critique de l'art était-elle à ce point subversive ou ne pouvait-elle pas également révéler le désir de devenir un membre respecté du monde littéraire ? » [traduction libre]. Marieke Dubbelboer, "Alfred Jarry: An Imagination in Revolt", *French Studies*, vol. 61, janvier 2007, p. 113.
[23] Karl Polin, *Alfred Jarry : l'expérimentation du singulier*, Amsterdam, Rodopi, 2013.
[24] Thèse publiée sous le titre *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Honoré Champion, 2014.
[25] Diana Beaume, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse de Doctorat, Laval, Université du Maine, 2010.

d'Alfred Jarry à la Revue blanche[26], parue en 2012, met l'accent sur la spécificité de l'ancrage de l'auteur dans le monde des « petites revues » ; enfin, Aurélie Briquet s'intéresse en 2013 à l'hybridation générique à l'œuvre dans la littérature de Jarry, en insistant particulièrement sur la dimension ludique de cette dernière, dans *Le jeu des genres dans l'œuvre romanesque d'Alfred Jarry : transformations, hybridations, mélanges*[27]. Ces quatre travaux, dans la lignée de la biographie de Patrick Besnier publiée en 2005, semblent marquer un tournant dans la manière de concevoir Jarry : en cherchant à restituer les relations de l'auteur et du milieu dans lequel il évolue, ils essaient de se détacher de la légende du Jarry génial, excentrique et insolent pour aborder ce qui le rattache, bien au contraire, aux modalités selon lesquelles son époque et son milieu social se représentent l'artiste. Le travail de Matthieu Gosztola, de ce point de vue, est particulièrement fécond en ce qu'il permet d'éclairer un corpus moins souvent étudié de l'auteur, ses comptes rendus de presse, en mettant en lumière les spécificités d'écriture propres aux contraintes de production de ce type de littérature destinée aux revues. Ce faisant, il s'intéresse moins à la manière dont Jarry a influencé le milieu qu'à la manière dont le milieu a influencé l'écriture de Jarry, et ouvre ainsi la voie à toutes les études faisant le lien entre les œuvres de Jarry et les analyses récentes du monde de la presse comme « écosystème[28] » littéraire particulier.

L'étude de la portée politique des textes de Jarry s'est élaborée durant toutes ces décennies bien plus à travers la publication d'articles qu'à travers les monographies. Il convient donc de faire une place aux avancées récentes sur la question sociale et politique qu'ont permises certaines contributions de premier plan, notamment celles de Julien Schuh, qui, dans « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste[29] » ou « Un écrivain sans imagination. La prose synthétique d'Alfred Jarry[30] », notamment, participe à la vaste entreprise de désacralisation de la figure de Jarry en tentant de montrer comment la trajectoire de ce dernier, loin d'être exceptionnelle, est en réalité plutôt représentative du système de consécration des milieux symbolistes tardifs et du monde des « petites revues ». En somme, c'est beaucoup par l'action du milieu esthète que Jarry sera propulsé au rang de hérault de toute une vision artistique, position qu'il ne gardera pas longtemps et qu'il tentera par la suite vainement de retrouver, mais qui marquera pourtant durablement l'histoire littéraire. L'un des nombreux apports des articles de Julien

---

[26] Thèse en partie publiée sous le titre *Alfred Jarry, critique littéraire et sciences à l'aube du XXe siècle,* Paris, Éditions du Cygne, 2013.
[27] Aurélie Briquet, *Le Jeu des genres dans l'œuvre romanesque d'Alfred Jarry : transformations, hybridations, mélanges*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne III, 2013.
[28] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 120e année, n° 1, janvier-mars 2020, p. 91-106.
[29] Julien Schuh, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », *Histoires littéraires*, n° 28, 2006, p. 7-24.
[30] Julien Schuh, « Un écrivain sans imagination. La prose synthétique d'Alfred Jarry », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française,* 2009, p. 38-47.

Schuh sur la question est de montrer comment Jarry est un produit de son temps et de son milieu, tout en mettant l'accent sur le caractère éminemment pluriel de ce milieu fonctionnant par interrelations de différents acteurs au sein d'un espace fortement compétitif et prompt à se renouveler. Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, il convient également de mentionner les travaux d'Aurélie Briquet comme « Une entreprise de déconstruction des autorités du tournant du siècle : les romans d'Alfred Jarry[31] » parmi ces contributions permettant un regard nouveau sur la question politique. Publiée en 2011, cette dernière met en effet en lumière les différents procédés de relativisation des dogmes, des normes et des valeurs à l'œuvre chez Jarry, en lien avec ses contemporains, tout en soulignant déjà comment cette relativisation va de pair avec une élévation de l'art et de l'artiste au rang d'absolu. Nombreux sont les articles qui mériteraient d'être ici mentionnés, et ce grâce à l'immense travail accompli par le Collège de 'Pataphysique et par la Société des Amis d'Alfred Jarry, travail qui constitue une source de documentation et d'analyse extrêmement riche pour toute entreprise de recherche.

En outre, notre étude a pour parti-pris qu'il existe une interaction forte entre les éléments biographiques et les représentations politiques. Un ancrage biographique solide lui sera donc nécessaire, ancrage possible grâce aux différentes études successives publiées sur la question. En plus des témoignages de Charlotte Jarry[32] et de Rachilde[33], respectivement sœur et amie de notre auteur, qui constituent la base de tout travail – base qui doit évidemment être prise avec prudence, tant est grand l'enjeu de la déformation mémorielle dans le cas de deux collaboratrices directes –, le livre de Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*[34], paru en 1974, constituera une excellente reconstitution des relations qu'entretient Jarry avec les milieux esthètes de son époque, reconstitution malheureusement limitée à la seule période des débuts littéraires. La même année, François Caradec publie *À la recherche de : Alfred Jarry*[35], travail proposant une analyse critique des œuvres à la lumière d'éléments biographiques. En 1984, Keith Beaumont réalise, dans *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*[36], une synthèse ambitieuse des biographies antérieures, adjoignant à cette perspective une analyse poétique ; deux ans plus tard, Henri Bordillon fait paraître ses *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*[37], ouvrage qui entend n'aborder Jarry que sous l'angle strictement biographique, en mettant particulièrement l'accent

---

[31] Aurélie Briquet, « Une entreprise de déconstruction des autorités du tournant du siècle : les romans d'Alfred Jarry », *Littératures*, n° 65, 2011, p. 37-48.
[32] Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, précédé de *Souvenirs* du docteur Saltas et de *Notes* de Charlotte Jarry, Paris, Les Marges, 1932.
[33] Rachilde, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, Paris, Arléa, 2007.
[34] Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table ronde, 1974.
[35] François Caradec, *À la recherche de : Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.
[36] Keith Beaumont, *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*, Leicester, Leicester University Press, 1984.
[37] Henri Bordillon, *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval, Éditions Siloé, 1986.

sur les dernières années de sa vie, plus fréquemment passées sous silence. En 1999, le travail de Philippe Régibier, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil, 1898-1907*[38] apporte, en complément de toutes ces analyses, un éclairage novateur sur un Jarry moins littéraire, plus intime, celui des promenades nautiques et des parties de pêche sur la Seine. Malgré une certaine fascination pour le Jarry des anecdotes, le génie excentrique, Philippe Régibier contribue à mettre en avant des éléments de la vie quotidienne de l'auteur sur une période sans doute moins minutieusement étudiée, car moins fructueuse littérairement – celle du séjour au barrage du Coudray chez les Dunou notamment –, et de prendre au sérieux le goût de Jarry pour les activités ludiques de son époque.

Le travail biographique majeur de Patrick Besnier[39], publié en 2005, s'annonce particulièrement novateur dans son projet de « soulever le masque d'Ubu[40] », c'est-à-dire de dynamiter toutes les légendes qui peuvent encore circuler autour de la vie de l'écrivain. Faisant état de documents inédits, notamment issus des archives de Claude Terrasse, Patrick Besnier renouvelle grandement la compréhension de la vie de Jarry en refusant de prendre comme base biographique le mythe, conjointement élaboré par Jarry et par son milieu social, de l'artiste radicalement *autre*, résistant toujours à la compréhension du lecteur comme du commentateur. Ce mythe, très enraciné parmi les amateurs de Jarry, est encore très présent dans l'ouvrage de Jill Fell paru en 2010, *Alfred Jarry*[41], qui s'ouvre justement par une compilation de témoignages ayant contribué à l'édification de la légende Jarry. En revanche, l'entreprise de démythification initiée par Patrick Besnier se trouve récemment brillamment complétée par l'étude d'Alastair Brotchie, *Alfred Jarry, une vie pataphysique*[42]. Associant une perspective chronologique traditionnelle à des chapitres thématiques, cette dernière parution possède l'immense avantage de chercher à reconstituer l'existence de Jarry dans sa banalité et, dimension particulièrement enrichissante en ce qui concerne notre propos, en mettant particulièrement l'accent sur l'importance des cercles sociaux, tant pour sa vie intime que pour sa carrière littéraire. Pour compléter ce tableau, il faudrait également rendre hommage au travail biographique mené par Marianne Bourgeois à propos de Charlotte Jarry dans *Alfred Jarry avait une sœur*[43], travail qui, non seulement prolonge cette entreprise démythificatrice, mais contribue du même coup à restituer la part souvent méprisée ou minorée de la contribution de Charlotte Jarry à *La Dragonne*. Tout en abordant la vie de l'auteur sous cet angle novateur, Marianne Bourgeois apporte des éléments très utiles

[38] Philippe Régibier, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil (1898-907)*, Les Presses du Management, 1999.
[39] Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.
[40] *Ibid.*, p. 11.
[41] Jill Fell, *Alfred Jarry*, Londres, Reaktion Books, 2010.
[42] Alastair Brotchie, *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, Gilles Firmin (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2019.
[43] Marianne Bourgeois, *Alfred Jarry avait une sœur*, Paris, L'Hexaèdre, 2014.

concernant toute la période qui suit directement la mort de Jarry en 1907 où s'arrêtent généralement les biographies traditionnelles.

Enfin, il faut compléter cette présentation en signalant le bénéfice extraordinaire que constitue la parution récente de nouvelles *Œuvres complètes* de Jarry aux éditions Garnier. Bénéficiant d'un appareil critique intégrant les découvertes les plus récentes et faisant la part belle aux liens entre l'auteur et son milieu social et artistique, cette édition, qui possède l'avantage d'une organisation (presque) strictement chronologique évitant certains problèmes récurrents de l'édition Pléiade, est particulièrement féconde pour toute la recherche actuelle concernant Jarry. Le présent travail n'aurait pas pu être mené de façon aboutie sans l'immense travail de réédition fourni notamment sur le texte de *La Dragonne*, texte présenté successivement tel qu'il a été publié et sous forme d'un dossier reprenant de façon diachronique les différents états du manuscrit, avec en complément toute la documentation et les notes de Jarry recueillies en parallèle du processus de rédaction.

Pour dresser un rapide bilan de cet état des lieux, il semble que, en ce qui concerne la question politique, deux options opposées aient dominé le champ de la recherche : la première, dans la lignée des travaux de Michel Arrivé, prolonge l'interprétation d'une œuvre provocatrice allant jusqu'à saboter son propre discours. Rien de politique, donc, dans les textes de Jarry, puisque ces derniers, constamment contre tout, détruisent leur prétention même à tenir un discours sur le réel. Cette tradition d'analyse, largement héritière du discours que le symbolisme a construit à propos de lui-même et de sa prétendue gratuité, réduit la réflexion socio-politique de l'œuvre de Jarry a un simple goût pour le ludique et l'impertinence, tout en partant bien sûr du principe que cet aspect ludique et impertinent ne recouvre aucune signification propre et qu'il est par conséquent inutile de chercher à en étudier les motivations. La seconde tradition tend au contraire à prendre très au sérieux la portée subversive des textes de Jarry, tout en restant là-aussi tributaire de l'image de l'artiste en *outsider* de génie qu'a construit la modernité. Il s'agit du Jarry dépeint puis transmis par le surréalisme, le Jarry homosexuel, marginal, précurseur de nombreux courants d'idées du XXe siècle. Par un effet rétrospectif, cette tradition-ci tend à faire de Jarry un homme de gauche, anarchiste, mais résolument impossible à relier à une seule idéologie politique, utilisant cette dimension d'individualité inclassable pour justifier les éventuelles incohérences éclairées par une telle analyse. Tout se passe finalement comme si les réflexions politiques menées dans les œuvres de Jarry ne pouvaient être à la fois contestataires et de droite. Henri Béhar, grâce à sa prise en considération des différentes cultures propres à Jarry et de leurs contradictions réciproques, parvient à sortir de cette logique duale et toujours assez réductrice, mais ne va pas jusqu'à briser l'image d'un Jarry progressiste dans son entreprise de valorisation

des contre-cultures. Son effort, prolongé par les travaux les plus récents sur la question, n'a pas encore donné lieu à une étude prenant en considération comment les valeurs propres au champ littéraire qui est celui de Jarry, valeurs élitistes, antidémocratiques, individualistes, ont façonné une pensée politique difficilement conciliable en effet avec les idées de gauche de l'époque, mais néanmoins parfois résolument engagée, notamment en faveur de la promotion de son groupe social. Ce travail ne peut se faire qu'à condition de prendre au sérieux la pensée individualiste radicale, c'est-à-dire de considérer que, malgré sa dimension paradoxale, cette pensée est bel et bien une pensée d'ordre politique mettant en jeu à la fois une critique des régimes existants tout en proposant un projet alternatif d'organisation des pouvoirs dans la vie collective. Quant à trancher sur la part réellement contestataire de cet individualisme radical, c'est ce que cette étude cherchera à démêler.

II. Méthode

Jarry n'est certes pas un théoricien politique. Il n'est donc pas question d'analyser ici des textes élaborant une théorie politique plus ou moins systématique défendue par la suite avec vigueur avec une continuité logique. Jarry est toutefois un être humain pris dans un champ (ou plutôt des champs) socio-politiques et possédant, comme tout un chacun, une réflexion sur les rapports qui l'unissent au collectif dans lequel il s'inscrit. Ce sont donc les implications politiques de ses textes que nous chercherons à étudier à travers une approche d'ordre poétique, et non pas une pensée théorisée. Ce faisant, nous suivrons trois postulats : premièrement, que ces réflexions politiques, bien qu'implicites, possèdent une forme de cohérence puisqu'elles organisent le rapport de l'être humain au groupe politique. Deuxièmement, que ces réflexions sont déterminées par le rapport en question : les idées et les prises de positions politiques ne sont pas données une fois pour toutes, mais le produit d'un dialogue entre le milieu social et l'individu, ce dernier cherchant parallèlement à se conformer au premier, mais également à se différencier, de sorte que sa place ne puisse lui être contestée. Dans cette optique déterministe et dynamique, une mutation de l'environnement socio-culturel de l'individu entraîne souvent un changement de perspective théorique de ce dernier. Troisièmement, nous suivrons le postulat que, bien que ces réflexions politiques soient susceptibles d'évoluer avec le temps, et parfois rapidement, les valeurs qui les déterminent possèdent une forme d'inertie bien supérieure aux formulations théoriques auxquelles elles donnent naissance[44]. Ces trois postulats nous permettent d'étudier

[44] Au sujet de l'inertie des idées, voir Marc Angenot, « Les idées ont une histoire : transmission et avatars », *L'Histoire des idées*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.

conjointement les évolutions et parfois les contradictions inhérentes aux idées politiques défendues par Jarry tout en restituant une logique dans la continuité : certes, l'auteur est déterminé par son environnement socio-culturel auquel il s'adapte constamment, affinant des stratégies en fonction de ce qu'il estime lui être bénéfique, mais cette adaptation a des limites et ne remet pas en question son système de valeurs propre qui, lui, se modifiera finalement assez peu sur la durée, comme on le verra.

Partant donc du principe que la place occupée par l'individu dans les différents champs sociaux est déterminante pour comprendre les stratégies qu'il déploie et les idées politiques qu'il défend – les deux se révélant souvent être les deux faces d'une même pièce –, notre étude empruntera modestement des concepts de la sociologie littéraire afin de tenter d'éclairer la position spécifique de Jarry dans le champ esthète de son temps. L'héritage de la sociologie bourdieusienne, en effet, qui a conduit à de nombreuses études dans le champ disciplinaire de la sociologie littéraire à propos des auteurs et autrices de la période et du milieu qui nous occupe, est un apport particulièrement fructueux qu'il serait difficile de négliger. Grâce à sa prise en compte des différents champs sociaux et de leurs relations réciproques, cet héritage permet en effet une approche dynamique du milieu social dans lequel s'inscrit Jarry, tout en prenant en compte les mécanismes de différenciation issus de la sociologie de Simmel[45], ce qui permet d'éviter une interprétation trop monolithique de l'espace social. Il permet également de s'éloigner d'une lecture des milieux littéraires comme strictement autonomes, indépendants du reste de la société, construction idéologique véhiculée par ces propres milieux dans une logique de promotion sociale. En plus de ces approches issues de la sociologie, nous avons fait le choix d'utiliser, quand cela semblait pertinent, les différents outils proposés par les humanités numériques afin de pouvoir traiter des données nombreuses, ce qui est fréquemment le cas lorsque l'on s'intéresse aux rapports unissant l'individu au collectif. Nous avons en particulier eu recours de nombreuses fois aux techniques de modélisation de graphes en réseaux permises par un logiciel comme R. La modélisation en réseau semble en effet particulièrement efficace afin de mettre en valeur les interactions entre différents individus, ce qui peut s'avérer utile dans une étude comme la nôtre ; en revanche, il faut garder à l'esprit qu'une lecture des interactions ne rime pas avec une compréhension uniquement interactionniste du groupe social. La mise en réseau de la correspondance de Jarry, par exemple, sera abordée comme une méthode possible pour appréhender ladite correspondance, fort nombreuse, surtout en ce qui concerne les dernières années de sa vie, sans oublier qu'une telle représentation tend à minorer le rapport qu'entretient Jarry, non pas tant avec différents individus, mais avec le collectif dans son ensemble : lorsqu'il s'adresse à un

[45] Georg Simmel, « La différenciation sociale », *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 207-222.

directeur de revue, il n'entretient pas tant une relation interpersonnelle qu'avec le groupe « revue » tout entier, bien plus large, complexe et ramifié que la seule individualité du directeur. Enfin, comme pour tout ce qui a trait aux humanités numériques, il n'est sans doute pas inutile de rappeler les limites d'une telle représentation, et notamment que, malgré l'apparente objectivité du modèle, le réseau produit est issu d'un protocole conçu et réalisé en vue d'obtenir un résultat et donc orienté dans ce sens. Quand bien même il s'agit d'être le plus objectif possible, aucune démarche de recherche ne saurait être entreprise sans espérer un résultat. L'objectivité, chimère scientifique d'autant plus vivace lorsqu'elle se cache derrière un modèle élaboré par ordinateur, doit donc s'effacer derrière une démarche de simple honnêteté : il s'agit simplement de rendre explicite ladite démarche, les choix réalisés, les buts visés pour éviter au lecteur de passer à côté des éléments implicites qui sous-tendent toute élaboration conceptuelle d'un ensemble de données.

À cette première perspective, notre étude tentera d'adjoindre une explication plus générale des implications politiques de l'œuvre de Jarry en les situant dans la continuité de l'histoire des idées. L'analyse synchronique est en effet fructueuse, mais paraît d'autant plus pertinente qu'elle est complétée par une analyse en diachronie. Le concept d'individualisme radical, pour ne prendre que cet exemple, régulièrement mobilisé et mis en avant par les membres du champ littéraire esthète du tournant du siècle, possède une histoire à la fois riche et complexe remontant au cynisme de l'Antiquité. Si la manière dont ces groupes esthètes s'en saisissent et l'utilisent à la fin du XIXe siècle est évidemment bien différente de l'optique d'un Diogène de Sinope, il entre pourtant dans la filiation des idées énoncées par ce dernier. Les idées politiques n'ont pas une existence purement synchronique ne s'expliquant que par les enjeux strictement contemporains, elles prennent place dans une tradition et une continuité qui modèlent les concepts et les formulations à disposition des individus quand ils entendent les employer. Malgré leur mutation, les théories politiques possèdent donc une forme d'inertie qui dépassent les problématiques propres aux individus et aux situations particulières ; elles sont des faits socio-culturels à part entière qu'il semble donc fructueux de prendre en considération en complément de la perspective synchronique susmentionnée. Car l'individualisme radical de Jarry ne s'exprime pas uniquement selon une modalité propre au XIXe et XXe siècles : elle pioche chez tous les auteurs du passé, et principalement chez Rabelais, de quoi nourrir une conception nouvelle et adaptée aux enjeux de son époque.

Nous avons pour finir fait le choix d'ajouter à ces différentes approches – poétique, sociologique et d'histoire des idées – une analyse d'ordre biographique. Bien que la perspective biographique n'ait pas bonne presse dans les études littéraires actuelles, car trop souvent

rattachée à une volonté de singulariser et d'idéaliser l'auteur ou l'autrice faisant l'objet de la monographie, nous faisons le pari que cette perspective, qui n'est après tout qu'un outil comme une autre, peut être employée dans l'objectif entièrement inverse. Partant de l'idée que les positions politiques de Jarry, les idées qu'il défend, dépendent pour beaucoup de sa situation dans le champ littéraire de son époque et des stratégies qu'il met en place pour y progresser, notre étude ne pouvait être menée à bien sans une prise en compte assez fine de toutes les mutations de ladite situation. Le Jarry de 1894, petit bourgeois provincial bien éduqué, bénéficiant d'un capital économique et de la liberté de l'utiliser comme il l'entend, partagé entre son désir d'une carrière reconnue et son ambition d'intégrer les sphères artistes parisiennes, ne déploie évidemment pas tout à fait le même discours politique que le Jarry de 1904, alcoolique, criblé de dettes, ayant connu une gloire passagère jamais réitérée, dépendant de la générosité de ses relations amicales et professionnelles pour assurer sa survie. Adopter une perspective uniquement sociologique, pour pertinente qu'elle soit lorsqu'il s'agit d'une étude de groupe, nous aurait paru ici fortement réducteur : Jarry n'appartient pas au seul milieu du symbolisme, ni à celui des « petites revues », ni même à celui de l'opérette, il est constamment attiré par des collectifs différents, parfois rivaux, parfois radicalement opposés quant aux valeurs et aux idées qu'ils défendent. Loin de réduire l'impact du milieu social sur l'individu, la prise en compte de la lecture biographique permet de restituer avec plus de précision les logiques concurrentielles qui se jouent entre les différents sous-champs qui constituent « l'écosystème[46] » littéraire dans lequel évolue notre auteur.

Afin d'éviter toute lecture réductrice des textes de Jarry, nous avons donc choisi de relever le défi de faire tenir ensemble une pluralité de perspectives. Compte tenu de notre ambition biographique précédemment évoquée, nous avons décidé d'organiser notre étude en trois grandes parties correspondant aux trois sections définies pendant un temps par Jarry dans le plan de son dernier roman, *La Dragonne* : « Le présent », « Le possible », « Le passé ». Ces parties, malgré leur titre, seront strictement chronologiques : la première, centrée sur la période 1893-1896, traitera du début de la carrière littéraire de Jarry et de sa confrontation avec ce milieu sociologique du champ esthète qui constitue son « présent » ; la seconde, organisée autour de la période 1897-1903 succédant au succès d'*Ubu roi*, analysera davantage ce temps d'élaboration d'une littérature valorisant une organisation alternative du collectif, c'est-à-dire une société « possible » ; la dernière, consacrée à la fin de la vie de Jarry, soit les années 1904-1907, étudiera son repli sur le « passé » et le développement dans ses œuvres de thématiques réactionnaires. À l'intérieur de ces trois parties, il a été décidé de mener conjointement les analyses biographiques

[46] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

et les analyses plus sociologiques d'une part, en s'intéressant aux relations entre Jarry et son milieu social, et conjointement également les analyses poétiques et d'histoire des idées d'autre part, en tentant là aussi d'éclairer les unes par les autres. Ce faisant, notre travail fera se succéder au sein de chacune des grandes parties des chapitres présentant les mutations majeures dans le rapport entretenu par Jarry à son milieu socio-professionnel et des chapitres d'analyse des textes recourant ponctuellement à l'histoire des idées. Notre objectif est de chercher à rendre compte d'autant d'implications politiques que possible de l'œuvre de Jarry sans s'enfermer dans le seul éclairage biographique, sociologique, poétique, ou de l'histoire des idées. Dans le cas d'une œuvre aussi contradictoire, ayant souvent donné lieu à des interprétations elles-mêmes contradictoires, il paraît en effet salutaire de privilégier la pluralité des approches au détriment du confort d'une organisation plus homogène, strictement linéaire et progressive. D'un point de vue méthodologique, cette confrontation des perspectives possède l'avantage majeur de ne réduire l'œuvre de Jarry ni à une pure exception dans l'histoire littéraire, ni à la simple expression d'un milieu social unique appréhendé de façon figée et uniforme. C'est ainsi que l'étude monographique, partant de la prise en compte des spécificités des textes de Jarry et notamment de leur radicalité, peut tenter d'effectuer la jonction entre les enjeux touchant cet auteur particulier et ceux concernant un groupe plus large à cette période charnière de l'histoire littéraire, période où commence à s'élaborer concrètement l'idée d'un privilège social – et non plus seulement symbolique – de l'artiste vis-à-vis des lois de la cité tout entière.

PREMIÈRE PARTIE :

LE PRÉSENT. LE TEMPS DES COMITÉS (1893-1896)

Lorsqu'il arrive à Paris en octobre 1891, Alfred Jarry est un bon élève rennais venu étudier en rhétorique supérieure au lycée Henri IV dans l'idée d'intégrer l'ENS. Cette perspective d'ascension sociale par la voie des concours est rapidement infléchie par sa rencontre en 1892 avec Léon-Paul Fargue, parisien bien intégré aux réseaux artistiques de la capitale, qui va lui servir de vecteur d'insertion dans un champ dont il ne soupçonnait guère l'existence jusque-là[1]. Venu à Paris poussé par les espérances familiales – de sa mère notamment, qui l'accompagne sur place –, Jarry bénéficie donc du soutien financier de parents misant sur ses bonnes notes pour lui permettre d'accéder à un poste de fonctionnaire, poste prestigieux pour ce potache issu de la petit-bourgeoisie de Laval, et en même temps de suffisamment de libertés pour choisir de consacrer son énergie et son temps à des occupations autres que ses études. Ayant hérité de sa famille un certain élitisme, ainsi qu'une bonne confiance en ses propres capacités intellectuelles, il choisit pourtant après sa rencontre avec Fargue de mettre à l'œuvre ces dernières dans un domaine bien éloigné de celui de la classe de rhétorique supérieure. Il semble donc que le capital réticulaire joue un rôle déterminant dans l'élaboration des stratégies professionnelles : sans sa relation avec Fargue, Jarry aurait-il seulement pu envisager la possibilité d'une bifurcation vers la carrière bien plus incertaine, mais aussi de plus en plus prestigieuse du point de vue symbolique, de la littérature à diffusion restreinte ? Les réseaux de relations conditionnent, comme on le verra, une grande partie des représentations et des chemins qui se dessinent lors des choix individuels.

Si la rencontre amicale avec un camarade bien éloigné de son milieu social et géographique d'origine rend possible cette bifurcation, ce sera un autre concours toutefois, celui du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*, qui la rendra effective. En 1893, Jarry intègre donc par voie de publication le champ esthète que sa relation avec Fargue avait contribué à lui rendre désirable. Cet espace, qui constitue donc son « présent » au moment de son entrée dans le milieu, est traversé à la fin du XIXe siècle par deux grandes tendances : d'une part, la professionnalisation du statut de l'écrivain et de l'écrivaine, professionnalisation qui connaît une forte accélération sur la période qui nous occupe ; d'autre part, et quelque peu en réaction au premier point, le phénomène nommé par Bourdieu « constitution d'un champ autonome[2] » qui ressemble davantage, en réalité, pour le groupe et le moment qui nous occupent, à une fermeture temporaire du champ sur lui-même. La grande particularité du champ littéraire français esthète est donc, au moment de l'entrée de Jarry en littérature, une forme particulière non pas d'autonomie mais d'autarcie, les collaborateurs et collaboratrices de ce dernier étant également ses éditeurs et ses

[1] Voir *Albert Samain, souvenir*s, dans OCG VI, p. 253.
[2] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2015, p. 107.

principaux lecteurs. Ce modèle, qui a l'avantage d'assurer un affranchissement des contraintes du monde professionnel plus large, va pourtant de pair, comme on le verra, avec une plus grande dépendance de ses membres à l'égard du collectif, collectif qui conditionne non seulement la vie matérielle mais également l'attribution ou non du statut d'artiste à celles et ceux qui le revendiqueraient. Son insertion dans un collectif littéraire qui entend proposer une solution de repli face aux mécanismes de professionnalisation et d'adaptation aux contraintes du travail dans une économie capitaliste pour les auteurs et les autrices est évidemment d'autant plus déterminante sur la littérature produite par Jarry que ce collectif constitue le principal public auquel il s'adresse et son seul moyen de reconnaissance en tant qu'auteur esthète.

Après l'année 1893, Jarry est lancé littérairement : il bénéficie désormais de ses propres relations littéraires et s'éloigne de la figure fraternelle de Fargue pour lui en substituer une autre, plus centrale dans le champ de la littérature symboliste : celle de Remy de Gourmont. Après avoir étudié le fonctionnement du champ littéraire à diffusion restreinte et la manière dont Jarry s'y fait une place relativement confortable, en partie grâce à ses capacités de financement, nous nous intéresserons donc à l'influence de cet « écosystème[3] » et notamment de l'un de ses membres les plus centraux, Gourmont, sur la dimension politique des textes de jeunesse de Jarry. Près de Gourmont, Jarry travaille en effet son style symboliste : s'il semblait jusque-là coller d'assez près au cahier des charges de l'écrivain esthète fin-de-siècle, l'auteur du *Latin mystique* lui permet d'affiner son *ethos* auctorial et d'embrasser le système de représentations du mouvement de façon bien plus personnelle. Idéologiquement, Jarry adhère à cet ensemble de valeurs qui lui semble parfaitement compatible avec les représentations élitistes qu'il a développées par l'intermédiaire de sa famille et de sa fréquentation du lycée de Rennes, établissement réservé à cette période à une certaine élite sociale. Reprenant, non sans nuances, les vues de son mentor, vues partagées par ailleurs par une grande partie des auteurs et autrices gravitant autour du *Mercure de France*, sur l'individualisme, l'idéalisme et l'égoïsme, il développera toutefois un avis original sur la question de l'anarchisme, question tout à fait d'actualité en cette période marquée par les attentats de 1894. La façon dont Jarry se saisit de l'actualité anarchiste sera par ailleurs l'occasion de questionner la pertinence du terme à propos de la période et du milieu social envisagé : le flou conceptuel entourant les notions d'anarchisme et de nihilisme peut en effet donner lieu à des contresens qu'il semble important d'éviter.

Pour essentielle que soit la figure de Gourmont dans l'accession de Jarry au champ littéraire esthète, la nécessité de différenciation à l'œuvre dans un champ aussi compétitif et aussi marqué par l'idéal de la singularité artistique pousse rapidement ce dernier à se détacher d'un tel

[3] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

modèle et à chercher à occuper une position moins subalterne au sein des sphères qu'il fréquente. En quête de pouvoir décisionnaire, et non plus seulement d'un statut de créateur, il tente à deux reprises de s'occuper de la direction d'une revue. Ces deux échecs seront rapidement contrebalancés par la réussite d'une troisième stratégie : celle de réussir par le théâtre, où il vise, là encore, un statut de gestionnaire bien plus que d'auteur. Le succès fulgurant d'*Ubu roi* dépasse largement ses attentes en termes de notoriété, en même temps qu'il le confine dans un rôle d'artiste bien plus que de directeur. Ce succès est pourtant minutieusement préparé ; il met à l'épreuve les compétences de Jarry bien davantage sur le terrain de la réclame et de l'élaboration du scandale que sur celui de la stricte écriture littéraire. Si le succès se produit, ce n'est pas en effet grâce à la portée subversive intrinsèquement contenue dans la pièce, mais plutôt parce que Jarry fait naître, alimente et organise cette portée subversive au travers d'une mobilisation habile de ses différents réseaux de relations ainsi que de son influence médiatique. C'est très probablement parce qu'il considère *Ubu roi* comme un évènement théâtral avant tout, et non pas comme un texte littéraire, que se produit le triomphe que l'on connaît.

En se saisissant d'un objet perçu comme paralittéraire, produit par des potaches pour se moquer de leur professeur, et en le propulsant sur la scène symboliste, Jarry réalise donc un acte qui parvient à modifier radicalement la place qu'il occupe dans le champ. Pour autant, cette œuvre, qui n'était pas tout à fait la sienne, et qu'il adapte à un contexte dont il maîtrise parfaitement les codes, produit un effet de déplacement certes novateur, mais dont il aura du mal à assumer les conséquences sur sa réputation d'écrivain. En effet, rapidement identifié à la caricature d'une bourgeoisie grossière et inculte, le personnage contribue à faire connaître son auteur officiel comme un maître du rire rabelaisien et de la satire sociale. Les tentatives ultérieures de Jarry pour orienter sa réception vers une interprétation plus compatible avec les enjeux artistiques qui étaient les siens sur la période restent en grande partie lettre morte. Malgré tous ses efforts pour faire d'Ubu une incarnation très sérieuse de l'égoïsme esthète et de l'anarchisme fin-de-siècle, Jarry ne réussit pas en effet à masquer l'origine potache et parodique de la pièce. Pour autant, il ne peut non plus faire complètement oublier cette figure qui sort déjà des milieux artistes parisiens pour se diffuser auprès d'un plus large public : la créature déborde ainsi son créateur et transforme, paradoxalement, un écrivain regardant avec mépris les affaires de la cité en parangon de critique sociale et politique.

I. Le champ littéraire esthète : autonomie, autarcie, autoréférentialité

La césure entre Jarry potache et Jarry homme de lettres n'est pas marquée par une rupture d'ordre créative, les années 1893-94 ne matérialisant pas, tant s'en faut, le début de la production littéraire de l'auteur, comme en atteste le vaste corpus d'*Ontogénie*. Ce n'est pas non plus son aspect qualitatif qui aide à saisir ce passage, Jarry n'ayant jamais abandonné ni les thèmes ni certains aspects du style de son écriture adolescente. Comme beaucoup d'artistes, c'est son intégration à des réseaux littéraires qui détermine son statut d'auteur : la reconnaissance par les pairs, et non la rémunération qui pourrait en découler, est la condition première d'accession au statut d'écrivain. Comprendre les enjeux sociaux, politiques et esthétiques des prises de positions de Jarry sur différents sujets de société ne peut se faire sans comprendre les logiques particulières de son intégration aux milieux littéraires de son époque. En effet, le champ littéraire de la fin du XIXe siècle possède un poids particulièrement prégnant dans le processus de construction de l'identité d'auteur, identité pourtant fortement fondée sur la notion d'individualité. Il est donc nécessaire de commencer par rappeler le fonctionnement interne du champ avant de montrer son influence à la fois sur l'élaboration d'une stratégie d'accession au statut auctorial par Jarry ainsi que sur sa production littéraire elle-même, construite et orientée pour être reçue par ce groupe de pairs.

Le vocable de « champ », emprunté à la méthodologie bourdieusienne, sera utilisé afin de traiter de l'ensemble de ce groupe littéraire et des relations internes – répulsions et attractions – qu'il produit. L'intérêt du terme, outre sa fortune dans les études littéraires, réside dans la capacité de restituer la production d'un individu dans ses rapports avec l'ensemble du groupe dans lequel il s'inscrit de façon dynamique, comme une influence mutuelle des milieux sur la conception des textes, et des textes sur les milieux. Il possède également l'avantage de décrire les systèmes littéraires dans leurs relations avec d'autres champs, économiques et politiques, notamment, afin d'éviter de considérer ces derniers comme des simples contextes d'écriture, sortes d'arrière-plans des enjeux esthétiques portés par les œuvres. La notion de champ implique également le concept de différenciation, qui permet d'appréhender les enjeux propres à la création littéraire comme une conséquence de la position de l'artiste dans le champ, position déterminée par une inégale distribution des capitaux et par des logiques de concurrence internes. En somme, le niveau *mezzo* qu'introduit la notion de champ permet d'aborder la production littéraire non plus comme une unité possédant une cohérence interne et absolue, mais dans sa relativité, son dialogue avec l'ensemble des facteurs participant à sa naissance et à son élaboration,

afin d'éviter le filtre idéalisant issu des phénomènes de consécration littéraire. On tentera de lui adjoindre une approche par « réseaux » bien que, comme le rappelle Gisèle Sapiro, ce dernier procède d'une logique interactionniste incompatible avec le holisme de la notion de champ :

> Pierre Bourdieu a développé la théorie des champs non seulement contre le fonctionnalisme mais contre l'interactionnisme symbolique qui réduit, selon lui, les relations sociales aux interactions. Le champ désigne au contraire les relations objectives qui unissent un groupe d'individus engagés dans une même activité sociale, qu'il s'agisse de la création littéraire, musicale, ou encore de l'activité scientifique[4].

Il peut toutefois être complémentaire d'une telle lecture à condition d'être utilisé comme méthode et non comme modélisation de l'espace social. En effet, l'approche interactionniste des réseaux possède l'avantage, et l'inconvénient, de mettre l'accent sur le rôle du capital social, capital qui, dans les milieux littéraires de la fin du XIXe siècle, est central pour comprendre la répartition du champ. Central, mais pas exclusif : il ne s'agit pas ici de surestimer l'importance des relations interindividuelles au détriment des mécanismes de différenciation propres aux études de champ. La relation de concurrence entre acteurs et actrices, par exemple, est une donnée centrale de notre objet d'étude qui ne suscite pas forcément, voire parfois freine, une interaction effective[5]. Nous tenterons donc de mobiliser l'étude des réseaux, tout en nous gardant d'en faire une lecture en tant que fondement du monde social représenté. Dans cette perspective, l'intérêt de l'approche par les réseaux résiderait dans sa capacité à souligner l'importance de la construction du groupe, de la représentation de celui-ci, de l'intégration ou de l'exclusion de ses membres, de l'adhésion ou du rejet de ses codes propres comme moyen de faire valoir des intérêts individuels et collectifs. En d'autres termes, là où le champ constitue un espace permettant de manifester les positions respectives des protagonistes et les effets de réfraction de ces différentes positions sur les champs dominants, l'analyse par le prisme des réseaux pourrait ajouter une dimension stratégique en montrant comment ces protagonistes forment entre eux des coalitions, soit par une interaction effective (une lettre), soit par une interaction symbolique (une citation, une critique de l'œuvre d'autrui), afin de se structurer comme groupe dans un rapport de force avec un pôle opposé du champ (le monde des revues contre la grande presse), soit dans ses rapports avec un champ dominant (l'État, la bourgeoisie).

---

[4] Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », Daphné de Marneff, Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 46

[5] *Ibid.*, p. 47

A. L'autonomie du champ en question

Le processus d'autonomisation relative qui se déroule dans la seconde moitié du XIXe siècle, processus étudié par Bourdieu, approfondi et adapté par Alain Viala pour l'étude du Grand Siècle, puis repris dans les travaux de sociologie des milieux littéraires du XIXe et XXe siècles de Gisèle Sapiro ou de Nathalie Heinich[6], insistent bien sur la rupture qui s'établit au cours du siècle entre, d'une part, une légitimation professionnalisante fondée sur le salaire perçu et, d'autre part, une légitimation basée sur le prestige nécessitant une validation esthétique de la part d'un comité de spécialistes[7]. C'est dans cette seconde catégorie que débute Jarry, ce qui signifie donc que sa carrière, pour être considérée réussie, ne doit pas tant viser le plébiscite du public que celui d'un groupe d'esthètes triés sur le volet. La différence entre les deux n'est pas seulement d'ordre quantitatif, le premier niveau s'inscrivant dans une logique de grande production (quotidiens, théâtre) et le second niveau dans un cercle de diffusion restreint (« petites revues », poésie), mais surtout qualitatif : dans le premier niveau, la relation entre l'auteur et le lecteur est asymétrique, tandis qu'elle suppose une forme d'égalité dans le jugement « par les pairs ». Cette différenciation entre deux pôles opposés du champ littéraire répond aux trois impératifs posés par Bourdieu pour que l'on puisse parler d'un processus d'autonomisation du champ : apparition d'un corps de producteurs spécialisés, existence d'instances spécifiques et émergence d'un marché[8]. En effet, par la promotion d'un modèle de légitimation par les pairs, et non pas selon le revenu, le pôle de production esthète entend se doter d'une structure de spécialistes, seuls aptes à juger de la valeur d'une œuvre, par opposition, en ce qui concerne notre période, à la légitimation par le succès commercial. Aux institutions fortement ancrées dans le paysage littéraire – héritées de l'Ancien Régime (l'Académie française et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques) et de la première moitié du siècle (la Société des gens de lettres) – se superposent des instances plus informelles, mais néanmoins prégnantes dans les phénomènes de consécration, de légitimation et de régulation des milieux esthètes (revues, salons, cénacles, évènements, prix, festivals). Enfin, et l'on reviendra sur ce point central qui peut

[6] Voir entre autres Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018 ; Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques*, n° 4, 2019, [en ligne : https://journals.openedition.org/bssg/327 ; consulté le 23/06/2024].

[7] « Les progrès du champ littéraire vers l'autonomie se marquent au fait que, à la fin du XIXe siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial. Cela à la différence de ce qui s'observait au XVIIe siècle, où les deux hiérarchies étaient à peu près confondues, les plus consacrés parmi les gens de lettres, notamment les poètes et les savants, étant les mieux pourvus de pensions et de bénéfices. » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 193.

[8] Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 1971, vol. 22, p. 49-126 ; « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, 1971, p. 1345-1378 ; et *Les Règles de l'art*, *op. cit.*

se trouver à l'origine d'une confusion, ce public de pairs constitue également l'un des premiers marchés pour sa propre production, qui tend de plus en plus à se distinguer du pôle industriel de la littérature en privilégiant les parutions destinées aux esthètes, connaisseurs en matière d'art et éventuellement collectionneurs[9]. Dans ce contexte de différenciation et d'autonomisation, la partie du champ littéraire qui n'a pas trouvé de place dans le processus d'industrialisation du marché de la production de biens intellectuels s'appuie donc sur la réciprocité induite dans la reconnaissance par les pairs comme pilier de son processus d'autonomisation[10]. Se donner à soi-même ses propres règles du jeu devient donc une manière d'éviter de se soumettre aux impératifs d'une économie industrialisée cherchant à étendre sa production en diminuant le coût et la qualité des produits.

Si l'on a beaucoup insisté sur cette bipolarisation du champ, on a sans doute trop peu mentionné que, dans ce processus, le pôle de la littérature « pure » est déterminé par une logique conservatrice : en effet, contre les tentatives d'adaptation des productions intellectuelles aux exigences de l'économie de marché, les écrivaines et écrivains du pôle autonome cherchent à maintenir le livre dans sa dimension d'objet de luxe. En effet, dans une économie du luxe, la qualité des produits et leur production en nombre limité valorise et le savoir-faire et l'originalité individuelle. Répondre à la démocratisation de l'imprimé, livre et journal, par la spécialisation dans le commerce du luxe est une orientation tout à fait cohérente pour un champ possédant un fort capital symbolique que tend à dévaloriser le système de grande production. Ce phénomène de lutte pour la valorisation d'un haut capital intellectuel conduit les auteurs et autrices à s'orienter vers le livre d'art, production pour bibliophiles associant textes et illustrations issus de la partie la plus autonome des champs littéraires et artistiques. Julien Schuh a bien montré comment la petite presse tente de séduire un public bourgeois constitué d'amateurs éclairés – dont des Esseintes est le type littéraire par excellence –, afin de conserver son insertion au sein d'un marché du luxe spécifique au domaine intellectuel :

> Ces valeurs sont essentiellement fondées sur le refus de la production de masse et de l'industrialisation du monde du livre : élitisme, raréfaction des exemplaires, refus de la reproduction photomécanique sont des éléments récurrents du discours « antimoderne » qui fonde aussi bien l'esthétique des écrivains en marge du champ littéraire (une marge cependant largement intégrée au système) que celle des élites bourgeoises avides de distinction. Grâce à la notion de collection, les petites revues deviennent de véritables entreprises de l'avant-garde reproduisant à leur échelle les grandes structures des industries du livre et de la presse, formant les

[9] À propos de l'importance de l'« amateur » dans le système de la petite presse, voir Julien Schuh, « Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation », Nathalie Preiss (dir.), *Le XIXe siècle à l'épreuve de la collection*, Reims, EPURE, 2018, p. 213-232.

[10] « Le principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du "grand public". » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 356-357.

> vitrines d'un système médiatique, économique et esthétique fondé sur un public (l'amateur) et un type de publication (l'objet bibliophilique) permettant de financer et de légitimer une culture dominée dans le champ éditorial et artistique[11].

Cette spécialisation du pôle autonome du champ littéraire dans la création de produits de luxe est souvent en partie masquée par tout le discours que construisent ces milieux sur le personnage du bourgeois, aussi dénommé le Mufle, cible privilégiée de toutes les invectives littéraires. Mais il faut garder à l'esprit que ce bourgeois n'est pas le nôtre, et désigne généralement le bourgeois dépourvu de capital culturel, donc plutôt le public de la grande presse que celui des revues. D'autre part, même le bourgeois sans prestige symbolique pourra trouver satisfaisant de voir moquée et ridiculisée une classe dont il veut se distinguer en se rapprochant des valeurs en usage dans les milieux aristocrates. Le snob, le bourgeois qui copie le noble, est bien davantage le public-cible des revues symbolistes et ultérieures que le prolétaire citadin. Comme l'écrit Valéry, « Nous n'avions d'autre but que d'être entre nous et de faire œuvre de luxe[12]. »

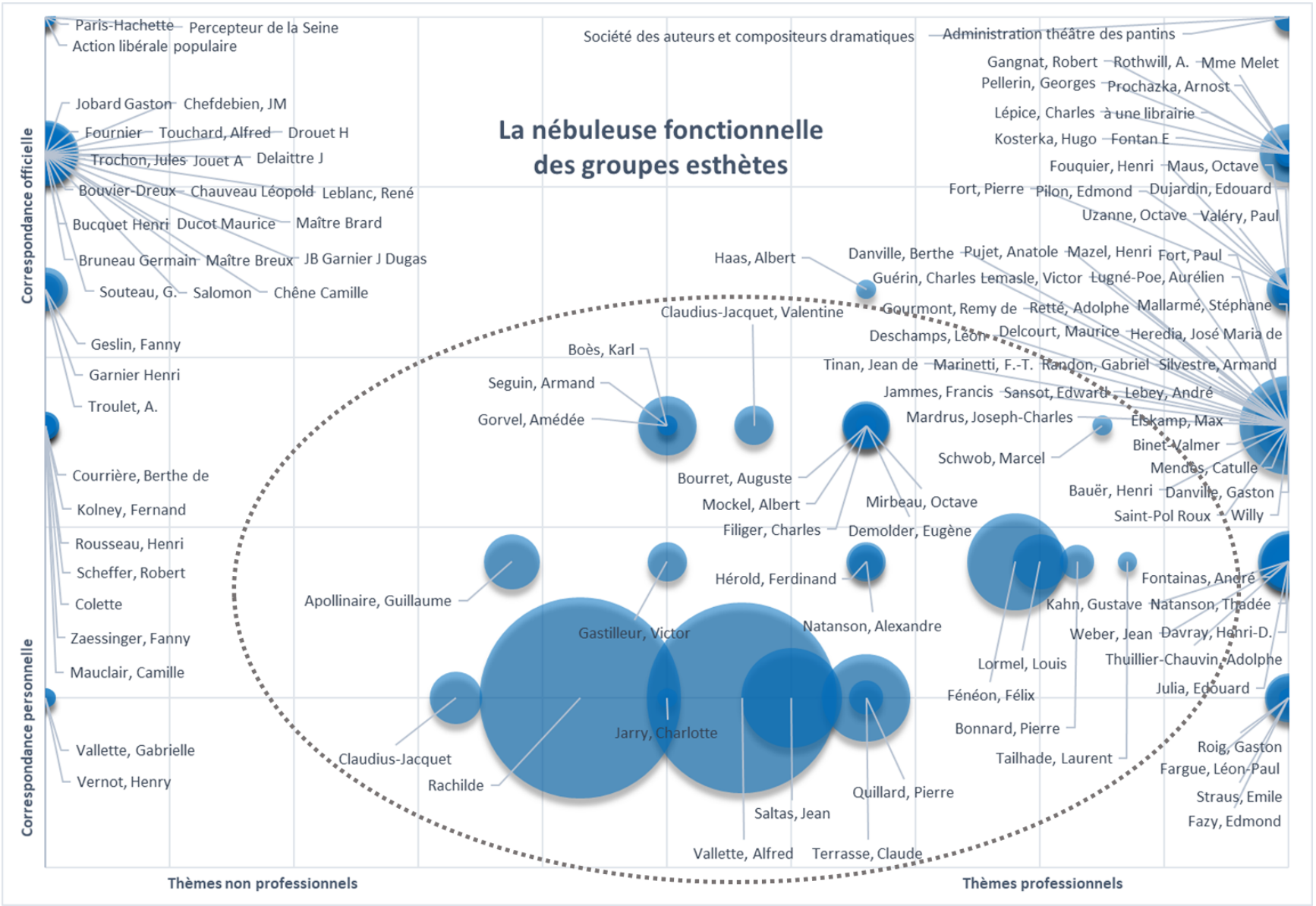
Il faut développer plus avant cette notion « d'entre nous » assez spécifique au champ littéraire et à une partie de la période qui nous concerne, les trois dernières décennies du siècle. Il serait restrictif d'y lire en effet une simple conséquence de l'autonomisation du champ parvenue à son plus haut degré : l'entre-soi des milieux littéraires fin-de-siècle va bien au-delà de la simple reconnaissance par les pairs du champ scientifique, par exemple, champ qui, pour sa part, n'a pas refusé la professionnalisation, avec les contraintes –- passage de diplômes, exercice au sein d'une institution reconnue par l'État – et les avantages – rémunération régulière, statut social stable – qui en découlent. Dans le cas des milieux esthètes de la fin du siècle, nous nous trouvons dans une situation quasi-autarcique où la survie dépend moins d'instances étatiques ou privées que d'une forme de redistribution interne. Il semble en effet y avoir à cette période une fusion entre les différentes parties de la chaîne de production des biens littéraires : éditeur, auteur, lecteur. Cette fusion est à la fois horizontale, en ce qu'elle concerne les différents rôles dévolus à l'individu, rôles sociaux, affectifs, professionnels, mais également verticale, puisque tous les membres du groupe assurent ou peuvent assurer l'ensemble de ces places tour à tour :

> Les amateurs trouvent leur place dans une « communauté émotionnelle élargie » où les frontières entre producteurs et consommateurs tendent à se brouiller. L'amateur, à la fois lecteur, mécène, commanditaire et collaborateur, devient la figure centrale rendant possible cet espace d'une culture « à côté[13] ».

---

[11] Julien Schuh, « Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation », art. cit., p. 224.
[12] Paul Valéry, réponse à une enquête de la revue *Belles-Lettres*, décembre 1924, cités par Nathalie Froloff, « *Le Centaure* et ses modèles anglais : *The Pageant* et *The Yellow Book* », Évanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 295-296.
[13] Julien Schuh, « Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation », art. cit., p. 225.

Cette fusion des rapports sociaux, affectifs et professionnels se traduit dans l'étude des personnes avec qui Jarry échange des lettres. Le graphique 1 distribue ses différents correspondants selon deux axes : l'axe des abscisses présente la part relative dans les échanges de termes issus d'un champ lexical non-professionnel (sur la gauche) ou professionnel (sur la droite), tandis que l'axe des ordonnées répartit les expéditeurs et destinataires en fonction de leurs dénominations. Ces dénominations sont classées de la plus à la moins formelle selon un double critère : celui de la désignation des correspondants (un nom d'institution impersonnel, un nom propre précisant sa fonction, par exemple « notaire », un nom propre sans fonction) et celui des adresses utilisées en tête des échanges (de la plus officielle, « Monsieur » seul, à la plus familière, un surnom ou le prénom, en passant par une adresse semi-officielle, « cher » suivi du nom de famille, ou semi-familière, « cher ami »). Le diamètre des cercles correspond au nombre de lettres échangées au total entre Jarry et les individus mentionnés. Trois groupes retiennent l'attention : à droite, d'une part, les correspondances abordant des thèmes quasi-exclusivement littéraires occupent toutes les configurations possibles sur l'axe des ordonnées, des lettres les plus formelles aux plus informelles avec une prépondérance pour la familiarité « moyenne », celle de la connaissance sans proximité. À gauche au contraire, les thématiques non-professionnelles, c'est-à-dire de pure sociabilité, de loisir, de consommation, se distribuent de façon beaucoup moins régulière sur l'axe des ordonnées : on peut y lire une sous-représentation évidente de l'évocation de la vie personnelle dans un cadre intime (en bas à droite). La plupart des échanges de Jarry qui ne concernent pas directement la vie littéraire sont en effet liés à ses factures pour l'achat d'alcool, à sa dette sans cesse reportée au magasin de cycles Trochon ou à ses problèmes de logement. Le troisième groupe, qui englobe les relations privilégiées de l'auteur, on le constate dans l'importance du diamètre des cercles manifestant un nombre conséquent de lettres échangées, est situé au centre moyen-bas du graphique. Les interactions les plus importantes de Jarry en termes de quantité comme de qualité, celles qui manifestent une plus grande proximité, sont à la fois des collaborateurs et des amis, avec une certaine confusion dans les rôles. Il faudrait néanmoins nuancer cette prégnance en évoquant le fait que la plupart de la correspondance conservée concerne les communications entre Jarry et d'autres écrivains, mais il n'en reste pas moins que ce corpus constitue très certainement la grande majorité de la totalité des lettres écrites et reçues par l'auteur. On observe également que la formalité des échanges ne recoupe pas de façon nette la hiérarchie, qu'un observateur du XXIe siècle pourrait être tenté de surestimer, entre éditeur, directeur de revue et auteur. La proximité sociale répond donc à d'autres logiques que la seule répartition professionnelle au sens strict : puisque que chaque membre du



Graphique 1 : Classement des correspondants selon la nature des échanges

champ peut à la fois être un lecteur, un critique et un concurrent de l'auteur, la relation intime recoupe largement les enjeux de la relation de travail.

La correspondance de Jarry reflète donc nettement cette tendance du champ à englober toutes les fonctions de la vie sociale, de façon à créer une configuration quasi-autarcique. Concrètement, cette autarcie jouerait une fonction de protection de la qualité des livres destinés à la diffusion restreinte, de vérification du savoir-faire des créateurs et d'émancipation de la concurrence des écrivains industriels. Or, la première période d'activité littéraire de Jarry est placée entre les bornes d'une crise de surproduction touchant le marché de la littérature. Christophe Charle[14] montre en effet comment la hausse de la scolarisation, la baisse du prix des volumes imprimés, celui de la presse, ont conduit dans les années 1860 à un « boom » de la production littéraire qui donne lieu, une trentaine d'année plus tard, à un encombrement du marché. Cet encombrement n'est pas simplement le fait d'un engouement trop important pour un marché en expansion durant la première moitié du siècle, il s'explique également par l'augmentation conséquente des bacheliers et des diplômés de l'enseignement supérieur, ainsi que par la diversification des profils, les facultés de lettres attirant de plus en plus de public. Ces diplômés de la fraction basse de la bourgeoisie, milieu dont est issu Jarry, ne trouvent pas pour autant une profession satisfaisante parmi les possibilités ouvertes par leurs études, soit que ces professions soient mal considérées et mal rémunérées, comme le métier de professeur, soit qu'elles soient particulièrement sélectives, ou encore nécessitent un investissement supplémentaire, qui n'est pas toujours envisageable, pour achever d'autres études ou d'autres concours. Dans cette situation, le monde des revues semble une alternative acceptable pour valoriser le capital culturel obtenu, malgré l'encombrement croissant qu'il connaît à la fin du siècle. À cette explication par la hausse des producteurs, il faut ajouter, toujours suivant Christophe Charle, que les débouchés de la littérature « de luxe » tendent à se rétrécir à la fin du XIXe siècle avec la récession économique que traverse la France[15] : « On peut penser que ce public bourgeois, dont les disponibilités financières baissent du fait de la crise générale, sacrifie partiellement sa consommation dans ce secteur de luxe[16]. » Or, face à ce rétrécissement du marché, les éditeurs répondent en multipliant l'offre ainsi qu'en baissant le nombre de tirage, de sorte que « pour une production qui diminue,

[14] « Deux tiers des livres publiés font perdre de l'argent à leurs éditeurs dans les années 1891, 1892, 1893 », soit précisément au moment de l'entrée de Jarry en littérature. Et Charle d'ajouter « Si deux tiers des livres sont publiés à perte cela signifie que plus de deux tiers des auteurs ne touchent rien. » Christophe Charle, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, juillet 1975, p. 50.

[15] La datation de cette crise n'est pas établie une fois pour toute, mais on considère qu'elle s'étend globalement durant les vingt-cinq dernières années du siècle, représentant plutôt une longue récession qu'une crise ponctuelle. Voir Yves Breton, Albert Broder et Michel Lutfalla (dir.), *La longue stagnation en France. L'autre grande dépression, 1873-1897*, Paris, Economica, 1997.

[16] Christophe Charle, « L'expansion et la crise de la production littéraire », art. cit., p. 53.

le nombre de producteurs augmente. Au total, la part de chacun dans le marché régresse[17]. » L'économie fermée constituée par le monde de la diffusion littéraire restreinte semble donc une réponse logique à la crise de l'édition et de la presse, en capitalisant sur le nombre important de jeunes auteurs ne trouvant pas leur place dans les grands groupes afin de constituer un marché pour sa propre production :

> Ainsi, si les revues sont affectées par la conjoncture économique, elles le sont dans une moindre mesure, car c'est une sorte de débouché marginal pour la littérature dont le marché général est saturé. Bref, on peut faire l'hypothèse que c'est une technique de reconversion qui cultive la spécificité littéraire face au marché du volume, en proie à la surproduction, et au marché journalistique, en voie de concentration accélérée[18].

Cette étude de Christophe Charle nous permet donc d'éviter deux écueils dans ce tableau des milieux esthètes de la fin du siècle : d'une part, il empêche l'idée simpliste issue du flou entourant la notion d'« autonomisation » selon laquelle l'autarcie du champ littéraire à diffusion restreinte des années 1880-1900 serait la conclusion logique du processus d'autonomisation poussée à son paroxysme. Passer sans nuances du concept d'autonomie à celui d'autarcie supposerait une conception téléologique où la nature du champ serait de viser toujours plus d'autonomie, au point de rompre avec l'ensemble de la cité et de produire une littérature essentiellement autotélique :

> L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande réflexivité, qui conduit chacun des « genres » à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés : et il est de plus en plus fréquent que l'œuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclue une sorte de dérision d'elle-même[19].

L'autarcie des milieux littéraires esthètes à la fin du siècle ne résulte pas d'une autonomie exacerbée qui la confinerait à une forme de nombrilisme, mais bien plutôt d'un contexte historique marqué à la fois par une crise économique et une mutation sociale importante : l'entre-soi du monde des revues n'est pas une fin, mais une alternative à la conjecture économique contemporaine. Comme le souligne Alain Vaillant dans sa critique de la notion d'autonomisation, il est paradoxal d'estimer avec Bourdieu que le champ littéraire est le plus autonomisé au moment où il est justement confronté à un phénomène massif d'industrialisation :

> Partant du principe que l'autonomie culturelle se mesure par « la distance objective et subjective des entreprises de production culturelle à l'égard du marché » (p. 201), Pierre Bourdieu est amené à en déduire que cette autonomie datait du XIXe siècle, c'est-à-dire précisément du moment où se développent en France un marché des biens symboliques et un public de consommateurs. On a trop rarement souligné à quel point cette argumentation est tautologique et dérive d'une définition très restrictive de l'autonomie, qui contient par avance la conclusion à laquelle Bourdieu entend parvenir : si l'autonomie s'évalue en fonction d'un

[17] *Ibid.*, p. 61.
[18] *Ibid.*, p. 49.
[19] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 337.

> public extérieur de consommateurs (mais pourquoi ?), elle doit évidemment attendre l'apparition de ce public et de ce consumérisme culturel[20].

Considérer, comme le fait Bourdieu, que l'une des trois conditions de l'autonomisation d'un champ réside dans la constitution d'un marché, c'est indirectement lire l'émancipation par le biais du discours libéral supposant que le marché affranchirait l'individu des pressions du pouvoir politique. On gagnerait sans doute, comme le suggère Alain Vaillant, à considérer l'autonomie non pas comme un processus unifié qui se serait déroulé presque de lui-même sur le temps long de l'histoire sociale, en parallèle de la démocratisation, mais comme un rapport de force constamment renouvelé entre les acteurs et actrices sociaux et les pouvoirs dont ils dépendent. Or ces pouvoirs, selon l'analyse de Foucault, sont justement passés d'une organisation politico-juridique centrée autour d'un souverain à un système économique libéral[21] : il serait donc logique que les modalités d'autonomisation des groupes littéraires du XIXe s'effectuent à l'encontre d'une domination économique. Cette recontextualisation permettrait d'éviter la tendance de chacun à voir l'autonomisation à sa porte. L'autonomisation des écrivains de l'Ancien Empire étudiée par Viala est une négociation qui n'implique pas les mêmes acteurs et actrices ni les mêmes modalités que celles des groupes esthètes de la fin du XIXe : ce ne sont plus aux Grands que l'on s'oppose, mais au marché. Il y a certes des éléments de continuité de l'une à l'autre, l'histoire n'étant pas plus une succession de moments discontinus qu'un processus linéaire unifié, mais il est difficile de tenir la position faisant découler l'une de l'autre sans prendre en considération les contextes propres à chacune des situations.

Ceci permet de relativiser l'autonomie des milieux littéraires de la seconde moitié du XIXe siècle. En effet, dès lors qu'on restitue le rapport de force dans sa spécificité, à savoir une lutte entre les écrivains et les impératifs du libéralisme économique, il est difficile de concevoir que les années du symbolisme constitueraient le paroxysme du processus d'autonomisation : les auteurs et autrices concernés, bien loin de s'émanciper des contraintes économiques qui pèsent sur eux, occupent une position dominée dans le champ. La seule manière de parvenir à concilier intellectuellement cette domination économique avec un processus d'autonomisation (et donc de consécration) du champ littéraire est de faire de l'autarcie le paroxysme de l'autonomie, comme le montre à nouveau Alain Vaillant :

---

[20] Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 233.

[21] « L'économie subtilise à la forme juridique du souverain exerçant sa souveraineté à l'intérieur d'un État ce qui est en train d'apparaître comme l'essentiel de la vie d'une société, à savoir les processus économiques. Le libéralisme, dans sa consistance moderne, a commencé lorsque, précisément, fut formulée cette incompatibilité essentielle entre, d'une part, la multiplicité non totalisable caractéristique des sujets d'intérêt, des sujets économiques et, d'autre part, l'unité totalisante du souverain juridique. » Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, Seuil, « Hautes Études », 2004, p. 286.

> Si, au contraire, l'autonomie ne signifie rien d'autre que le strict cloisonnement du milieu littéraire, dont les acteurs formeraient désormais un groupe distinct et socialement autorégulé, on peut en effet admettre que le visage qu'offre le petit monde des poètes sous le Second Empire, de plus en plus manifestement à l'écart de l'évolution générale de la société française, correspond à l'aboutissement d'un processus d'autonomisation. Mais on aboutit à une nouvelle tautologie : puisque l'autonomie désigne, purement et simplement, l'isolement de la littérature à l'intérieur de l'espace social, il va de soi qu'elle est le plus parfaitement réalisée au moment de sa plus forte marginalité – subie ou revendiquée[22].

Il semble en effet que ce soit bien plus un phénomène de marginalisation que subissent les milieux littéraires des dernières années du XIXe siècle. Loin d'être émancipés du système économique, les tenants de la littérature « pure », prenant Flaubert et Baudelaire comme héros originels, défendent une conception économique de la littérature tout à fait intégrée au système, celui d'une production élitiste à l'usage d'un public restreint. Néanmoins, la crise financière que connaît la fin du siècle limite considérablement le marché pour une telle production de luxe qui devient en grande partie autarcique, selon des mécanismes proches de la logique protectionniste à l'échelle d'un État. Cette crise de surproduction terminée, la production littéraire esthète retrouve des débouchés et se dote de nouvelles institutions comme l'Académie Goncourt et la NRF, qui deviendront elles aussi des instances de consécration élitistes. On pourrait prolonger la critique d'Alain Vaillant en ajoutant que la confusion entre autarcie et autonomie empêche Bourdieu de traiter le repli du champ sur lui-même qui s'opère durant la période comme un phénomène spécifique, et donc de l'étudier comme un moment critique davantage que comme une continuité. Il est essentiel d'opérer cette distinction afin de prendre en compte toutes les particularités du contexte historique et sociologique dans lequel s'inscrit Jarry. Les années 1880-1900 sont très éloignées de la période précédente, celle du premier symbolisme, comme de la période suivante qui verra s'épanouir le futurisme et le modernisme, et doivent être traitées comme un moment d'angoisse sociale et artistique.

La remise en question de la notion d'autonomie permettra par ailleurs d'éviter un second écueil, assez courant, qui est de prendre à la lettre les représentations que le champ donne de lui-même, et de penser qu'il cherche volontairement à produire un entre-soi par mépris du monde, de la politique, du peuple et de la bourgeoisie tout ensemble. Le champ économique et politique ne sont pas des à-côté du champ littéraire, à moins de les restreindre aux seuls professionnels de l'économie ou de la politique, mais deux systèmes englobants, largement superposés, dont les écrivaines et écrivains sont des protagonistes à part entière : jusqu'à preuve du contraire, les esthètes, même les plus purs, participent à la vie de la cité, en dépendent, profitent ou s'opposent à des structures de domination en acte ou en discours, bref, ils ont comme tout le monde

[22] Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 236.

une vie politique. Cette vie politique étant en partie constituée d'idéologies, au sens d'ensembles de valeurs et d'idées, et non pas de systèmes de pensée théorisés, il est normal qu'elle transparaisse dans les textes, ceux-ci constituant une mise en représentation du monde qui suppose un ensemble de prises de position sur ce qui est dit et ce qui ne l'est pas, ce qui peut se dire et ce qui ne le peut pas, ce qui peut être formulé d'une manière et non d'une autre, en bref, un « discours social » au sens de Marc Angenot[23]. Le motif de la tour d'ivoire est, certes, omniprésent dans la littérature symboliste directement antérieure à notre période, mais il faut garder à l'esprit, comme le travail de Charle nous invite à le faire, que les publications des « petites revues » à la fin du siècle cultivent l'entre-soi moins par adhésion idéologique que comme conséquence d'un contexte de récession qui empêche, de fait, d'être lues par des lecteurs ou lectrices complètement extérieurs au cercle des producteurs. Ce n'est donc pas parce qu'ils ont cherché à se couper de leur public que les écrivaines et écrivains esthètes ont sombré dans une stérilité provoquant la chute de nombre de « petites revues », mais plutôt parce qu'ils n'avaient pas de public qu'ils ont été contraints d'assurer temporairement leurs propres débouchés, créant une forme de mutualisation des revenus afin de permettre la subsistance du groupe malgré une conjoncture de surproduction extrêmement défavorable. L'insistance poussée, au sein des productions textuelles de l'époque, sur les notions de refus du marché, de refus de la professionnalisation, d'idéal autarcique et de mépris de la politique doit donc être restituée comme une représentation d'autant plus forte qu'elle répond à une domination économique subie. Transformer le déclassement en valeur positive est un processus assez courant chez les groupes marginalisés, mais le problème dans cette situation réside dans la consécration *a posteriori* du groupe par la canonisation littéraire, qui tend à faire oublier que les auteurs et autrices ne sont pas des êtres de papier, purs produits de langage, mais que le discours littéraire s'inscrit également dans une logique pragmatique qui ne le distingue pas par essence des autres faits sociaux. Dans ce schéma, se représenter et représenter les groupes esthètes en construisant un certain *ethos* de l'activité littéraire devient un moyen non seulement de rendre compte d'un état du champ, mais également de chercher à le transformer.

[23] Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Montréal, Longueuil, le Préambule, 1989.

B. « Petites revues » et autopromotion

La littérature produite par le pôle de diffusion restreinte du champ se conçoit, on l'a vu, comme un produit de luxe. Encore faut-il se demander de quelle forme de luxe il est ici question, et quelles seront ses implications sur les stratégies déployées par les groupes d'auteurs et d'autrices. En effet, le luxe a subi tout au long du XIXe siècle une reconfiguration le faisant passer du modèle centrifuge de la dépense aristocratique au modèle centripète du confort anglais[24]. À l'ostentation succède donc la pudeur, et à l'apparat fastueux, le bien-vivre raisonnable. En opposition à cette conception utilitaire du luxe se développe une entreprise de promotion d'une autre manière de vivre, fortement influencée par une culture nobiliaire et valorisant l'inutilité, l'ostentation, l'excès. La bourgeoisie, privée pour une grande partie du capital symbolique, est donc conduite, comme l'a montré Arno Mayer[25], à se renier elle-même en opérant une forme de récupération du faste aristocratique, ce qui est en réalité moins une adhésion aux valeurs d'une autre classe sociale qu'une volonté de se distinguer de la sienne propre[26]. Il y a donc dans la deuxième moitié du XIXe de la part d'une fraction de la bourgeoisie une forte demande d'élaboration d'une culture nouvelle, qui lorgne en grande partie du côté du passé, sans toutefois renier les acquis du présent. Les auteurs et autrices esthètes, héritiers de la bohème en ce qu'ils ne sont pas consacrés par la bourgeoisie honnête et laborieuse, mais possèdent un capital culturel élevé qui les distingue du peuple, constituent un milieu propice à l'élaboration de cette culture nouvelle, socle d'une classe sociale à la conquête d'une légitimation symbolique future à travers la réappropriation des emblèmes d'un pouvoir passé :

> Et si ces dépenses excessives et improductives doivent beaucoup aux fantasmes nobiliaires d'une classe sans qualité, opulente mais en mal de symboles et de légitimité, d'autres manifestations luxueuses, loin de puiser au registre d'un passé fétichisé, incarnent et célèbrent au contraire une modernité radieuse. La Tour Eiffel et le château de Ferneres : le monument de l'optimisme technologique et celui de l'éclectisme rétromaniaque. Deux témoignages des contradictions du siècle, mais deux expressions aussi de la pérennité du luxe comme porteur privilégié de sens et de mythes[27].

De là provient sans doute la situation hybride de la plupart des artistes de la deuxième moitié du siècle : économiquement précaires, ils s'adressent à une bourgeoisie qui se rêve sous les traits

---

[24] Philippe Perrot, « Du luxe et du bien-être : Au XIXe siècle, en France », *Ethnologies*, vol. 22, n° 2, 1992, p. 187-195.

[25] Arno Mayer, *La Persistance de l'Ancien Régime*, Jonathan Mandelbaum (trad.), Paris, Aubier, 2010, p. 89-90.

[26] « À quelques exceptions près, les salons affichaient un caractère aristocratique plutôt que bourgeois, notamment à partir du moment où la bourgeoisie s'est tournée vers le Tout-Paris pour cautionner et rehausser son rang social. […] Si aucun ne manquait de cachet aristocratique, les salons de la petite ou de la fausse noblesse étaient nettement plus littéraires et artistiques que ceux de l'ancienne noblesse, qui ne devaient pas leur renommée à un quelconque rôle de ferment intellectuel. » *Ibid.*, p. 109.

[27] Philippe Perrot, « Du luxe et du bien-être : Au XIXe siècle, en France », art. cit., p. 193

de la nouvelle noblesse. Cette bourgeoisie a donc intérêt à mettre ses capitaux économiques à leur service afin de recevoir en retour un prestige culturel et symbolique important : cette association stratégique (il ne faut pas perdre de vue que les stratégies ne sont pas nécessairement cyniques et ne remettent pas en cause la réalité de l'intérêt pour l'art ainsi financé) est à l'origine de la fondation de *La Revue blanche*, par exemple, qui entoure la famille Natanson d'un prestige important, prestige en grande partie produit par les artistes à qui elle permet de vivre.

Dans cette stratégie de conquête via la culture, la presse joue évidemment un rôle de premier plan. Dans les dernières décennies du siècle, en effet, le fonctionnement des groupes esthètes est essentiellement médiatique : Julien Schuh montre bien comment le dispositif des revues, auparavant utilisé comme vitrine par les maisons d'édition, à l'instar des cabarets et des cafés, devient au cours des années 1890 le centre du système de production et de diffusion de la littérature esthète :

> Les revues, de plus en plus nombreuses, deviennent elles-mêmes une instance de légitimation, et n'acceptent plus guère de servir simplement de feuille de réclame aux éditeurs : elles entendent être considérées comme des petites publications à part entière, et concurrencer le modèle de la librairie comme lieu de d'affichage, de galerie. Cette transposition vers la médiation périodique de fonctions dévolues habituellement aux éditeurs place les revues au centre de l'écosystème médiatique de l'avant-garde[28].

Puisqu'en effet cette littérature veut perdurer comme produit de luxe, elle est principalement construite comme un bien positionnel, c'est-à-dire un bien dont la valeur dépend de la position élevée qu'il est susceptible de conférer à celui qui l'obtient. En somme, pour se vendre comme un produit de luxe, elle doit d'abord être construite comme un produit de luxe. Ce n'est pas qu'antérieurement la littérature n'était pas considérée comme réservée à une élite sociale, bien au contraire, mais en essayant de produire une esthétique nouvelle correspondant à un désir social nouveau, celui de la bourgeoisie snob, qui imite la noblesse, cette littérature doit apparaître comme un outil de promotion propre à cette classe. La revue est un organe privilégié à la fois pour produire cette esthétique, mais également pour la théoriser, la discuter, la réélaborer ; outil de diffusion important, elle participe à l'élaboration de l'idée d'une littérature esthète homogène, malgré la grande disparité des auteurs et des productions. Elle assure un rôle de valorisation à ces mêmes auteurs et productions et se charge de les faire tenir dans un cadre cohérent, celui de l'*ethos* du groupe. Car en effet, comme le souligne Gabriel Tarde, contemporain de la période qui nous occupe, le rôle de la presse est sans doute moins d'informer son public que de le transformer en communauté en donnant une cohésion à ses idées et ses sentiments[29]. Ce rôle

---

[28] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 120e année, n° 1, janvier-mars 2020, p. 98-99.
[29] Voir Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001 ; Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989.

semble encore renforcé dans le milieu des « petites revues » où la plupart des lecteurs et lectrices sont également des protagonistes de la communauté médiatique ainsi créée.

On touche là à une seconde particularité de ce système médiatique de production littéraire : les revues ne se contentent pas d'être des organes de diffusion des auteurs et autrices qu'elles publient, elles sont également des instances de consécration de ces mêmes artistes. La valeur d'une œuvre publiée dans la presse provient en grande partie de phénomènes de reprise et de diffusion dont elle va bénéficier ; nous ne sommes pas là exactement dans un dispositif de reconnaissance par les pairs similaire de celui en place dans les revues scientifiques. En suivant la terminologie de Bruno Latour[30], on pourrait dire que ces dernières prétendent fonctionner comme des « intermédiaires », de simples véhicules transparents destinés à diffuser les contenus reconnus intellectuellement valables, tandis que la presse littéraire tend davantage à fonctionner comme « médiatrice », à rendre évident son propre travail de sélection, de reconfiguration. C'est toute la différence qui existe selon Yves Citton entre hypermédiacie et immédiacie[31], le premier visant à rendre évident le travail médiatique quand le second l'efface afin de nous plonger dans la plus grande illusion possible. Si elle reste ténue, la différence entre revues littéraires et revues scientifiques tient sans doute à l'autoréférentialité importante du champ des « petites revues », qui l'incite à davantage s'autoreprésenter et, par là, à rendre sensible sa dimension de construction sociale. Pas plus que l'on ne peut passer sans précisions du concept d'autonomie à celui d'autarcie il ne faudrait tenir l'autoréférentialité pour une conséquence logique du processus d'autonomisation évoqué plus haut. Bien sûr, le repli du champ sur lui-même encourage à parler à des lecteurs et lectrices, qui sont aussi des concurrents, de ce que l'on a en commun, par exemple le réseau de connaissance des « petites revues » et la particularité du travail littéraire, mais l'on pourrait également renverser cette perspective et considérer que c'est justement parce que la presse fonctionne généralement selon un système autoréférentiel que cette autarcie a été rendue possible, voire a été stimulée. Le travail de Niklas Luhman[32] place en effet l'autoréférentialité au cœur des systèmes médiatiques qu'il étudie, systèmes qui sont davantage pensés autour des médias de masse, mais qui sont loin d'être dépourvus de pertinence pour notre période, la presse écrite au tournant du siècle correspondant bien à la notion de média de masse telle que définie par Marshall McLuhan[33]. Selon Luhman en effet, les médias opèrent une sélection entre « information » et « non-information », et non pas entre « vrai » et « faux », les informations

[30] Bruno Latour, « Les médias sont-ils un mode d'existence ? », *INA Global*, n° 2, 2014, p. 146-157.
[31] Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », paru en traduction italienne sous le titre « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica », *Rivista di estetica*, n° 63, 2016, p. 99-120.
[32] Niklas Luhmann, *La réalité des médias de masse*, Flavien Le Bouter (trad.), Paris, Diaphanes, 2012.
[33] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, Jean Paré (trad.), Montréal, HMN, 1969.

devenant automatiquement non-informations dès lors qu'elles sont répétées, mais accédant également par là au statut de substrat médiatique auquel les nouvelles informations feront constamment référence. Ce qui est intéressant dans cette étude, c'est qu'elle souligne bien comment le système médiatique s'autoproduit constamment et ne peut donc se passer du mécanisme d'autoréférentialité.

Nécessairement immergés dans ce système, les auteurs et autrices esthètes de la fin du siècle y adaptent leur travail et leur activité littéraire. Ce régime de production pourrait donc expliquer que certains soient parfois moins tentés de produire une œuvre en tant qu'unité cohérente et relativement dense qu'en tant que pur évènement médiatique. Un auteur comme Saint-Pol-Roux, par exemple, bien intégré au *Mercure de France*, fait le choix durant les années 1898-1899, période durant laquelle il rencontre de gros problèmes financiers et sollicite abondamment ses relations amicales pour y faire face, de présenter des textes majoritairement orientés vers la représentation du groupe et de la position qu'il occupe au sein de celui-ci. Ainsi, durant ces deux années, il publie moins d'une dizaine d'articles et de poèmes dans les journaux, dont la plupart sont des hommages littéraires (« Tombeau d'Éphraïm Mickaël »), des pamphlets destinées à d'autres revues (« La populaire et symbolique histoire de la Vache enragée ») ou des participations aux débats collectifs faisant rage dans le monde des lettres (deux réponses à Lugné-Poe, par exemple, qui a annoncé ne plus vouloir jouer les symbolistes à l'Œuvre, ou une participation à l'élection du nouveau Prince des poètes après le décès de Mallarmé). Sa faible productivité littéraire est donc compensée par sa participation à des évènements qui maintiennent effective la circulation de son nom dans les groupes esthètes, ce que ne manquera pas de souligner son ami Gabriel Randon :

> Un péché aussi à l'actif de St P. Rx : il ne travaille pas. Il se croit le génie des génies, voilà dix ans que je le connais. Depuis dix ans il doit apporter 20 ou 30 drames qui révolutionnent le Monde et l'Art théâtral. Depuis dix ans tout le monde lui a fait crédit et il a trouvé une charmante petite femme à qui il a fait la bagatelle de cinq enfants dont deux sont morts. Bilan ? Zéro[34].

On le comprend à partir du cas de Saint-Pol-Roux : le périodique n'est pas, selon la distinction opérée par Yves Citton, une simple « machine » permettant la diffusion d'un texte, mais plutôt un « appareil » suscitant des effets propres et des décalages entre ce qui était prévu et ce qui se réalise[35]. L'auteur n'utilise pas les médias, selon une conception simpliste effectuant une distinction nette entre sujet et objet, il le produit et est produit par lui, il évolue au milieu des médias selon un régime que Citton nomme « immédialité » :

---

[34] Jehan Rictus, *Journal quotidien. 1898-1933*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, cote NAF 16097-16249, p. 56.
[35] Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », art. cit.

> L'immédialité décrite dans les pages précédentes cherchait à faire sentir à quel point nous faisons partie intégrante de circulations d'images qui nous constituent en même temps qu'elles nous traversent. Cette inter-médialité radicale signifie que nous vivons entre les images, entre les media, comme des inter-médiaires qui en assurent la circulation. […] Une telle vision – fondamentalement auto-référentielle – des sociétés tend à nous faire concevoir les media comme des flux de données, plus ou moins sensorielles ou plus ou moins abstraites, qui innervent nos corps de stimuli et d'informations. Y opposer des « sujets » à des « objets » préexistants est éminemment discutable. Images et humains se reproduisent les uns dans et à travers les autres – avec toutefois des altérations, des changements, des reconfigurations, des réarticulations[36] […].

Le *Mercure de France*, *La Revue blanche* et toutes les autres « petites revues » sont donc moins des machines de diffusion de textes littéraires pensés préalablement que des systèmes produisant les communautés qui les écrivent. Cette précision permet d'éviter une vision trop réductrice du contenu des revues : loin d'être constituées d'une œuvre autonome qu'elles publieraient par fragment afin de l'adapter à leur rythme périodique, les revues sont plutôt des espaces destinés à recevoir des textes littéraires, certes, mais également des articles scientifiques, des articles d'information politique, économique et sociale, des pages de comptes rendus littéraires, scientifiques, mondains, une revue des revues et des journaux, des chroniques, des enquêtes, des annonces, des courriers et des réponses, des illustrations, de la musique sous forme de partitions, bref, tout un ensemble hétéroclite de productions prévues spécifiquement pour elles et destiné à nourrir cette autoréférentialité évoquée plus haut. Pour exister dans cette « économie sémiocapitaliste de l'attention[37] », un auteur comme Jarry doit donc penser ses textes à l'intérieur de ces dispositifs médiatiques et selon les contraintes qu'ils sous-tendent, dont l'une des plus importantes tient dans la distinction entre information et non-information déjà abordée. En ce qui concerne le champ culturel, on parlera plus facilement d'évènement et de non-évènement : la production littéraire doit donc se transformer en évènement. Ceci revient à dire que les membres les plus actifs de la petite presse ne se contentent pas d'être publiés mais doivent être lus, commentés, repris, cités, créer une polémique, des émules, en résumé donner lieu à un évènement médiatique qui vienne nourrir l'autoréférentialité du système.

Cette logique vient renforcer la propension déjà forte dans le champ littéraire à diffusion restreinte à la singularisation : les auteurs et autrices, en participant à un système de publication périodique, collectif, concurrentiel sont fortement incités à se distinguer les uns des autres en exacerbant les différends esthétiques et éthiques afin de produire de l'évènement[38]. Dans cette configuration, les affinités du jour forment les antipathies du lendemain, le tout alimentant l'appareil médiatique par un contenu qu'il produit lui-même. Ainsi peut-on lire dans la quantité de

---

[36] *Ibid.*, p. 110.
[37] *Ibid.*, p. 102.
[38] Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, *op. cit.*

querelles littéraires, dans la formation de groupes et d'écoles toujours plus nombreuses, dans les règlements de comptes par littérature interposée, une conséquence possible d'un dispositif médiatique cherchant à conserver l'attention de son public. Contrairement au champ scientifique, le champ littéraire esthète tend donc à la fois à produire des communautés dont l'adhésion provient d'une synchronisation opérée par la fréquentation des mêmes médias[39] en même temps qu'à une fragmentation de ces communautés par des effets de concurrence interne cherchant à exacerber la singularité individuelle ; Julien Schuh parle même de « dynamique coopétitive » pour qualifier ce phénomène de collaboration/compétition[40]. Ce fait est d'ailleurs beaucoup moins paradoxal qu'il ne le paraît : c'est généralement dans les groupes possédant la plus grande cohésion que les phénomènes de concurrence s'expriment avec la plus grande acuité[41].

Le goût prononcé du monde des revues pour le spectaculaire ne peut se restreindre à la simple logique de la production répétée d'évènements ; sans doute faudrait-il y voir également, entre autres explications possibles, une conséquence de la fonction d'autopromotion assurée par le système des revues. En tant qu'elles obéissent à des logiques économiques propres aux secteurs du luxe, les « petites revues » nécessitent, plus encore que d'autres productions, un recours à la réclame. En effet, une des particularités du commerce du luxe réside dans son étroite dépendance à la publicité : puisqu'il est censé répondre à un désir et non à un besoin, il est nécessaire de susciter ce désir, de créer une demande pour l'offre existante[42]. Or, à nouveau, le système médiatique permet de créer cette demande. En effet, la petite presse, grâce à son autoréférentialité, parvient à opérer à la fois une hiérarchie et une simplification du monde selon un système interprétatif cohérent : « ce qui a du sens et de l'importance pour nous, c'est ce à quoi ces appareils que sont les media donnent sens et importance pour nous. Ce sont eux qui font que quelque chose *matters* (ou non), individuellement et collectivement[43]. » On voit que la reconfiguration du monde que les médias opèrent ne se limite pas à constituer des communautés soudées, mais qu'ils peuvent également, selon le processus qu'Yves Citton nomme

---

[39] « Le système auto-poétique des médias de masse constitue donc un présent commun par rapport auquel les individus peuvent se situer en fonction des problèmes (thèmes, issues, topics, agenda) présentés et discutés. Les médias accomplissent ainsi un travail de synchronisation, en nous rassemblant autour de certains débats, en même temps qu'ils fournissent matière à nos individuations, en invitant chacun(e) à se situer par rapport à ces problèmes. Nous faisons société dans la mesure où nous faisons attention ensemble au même moment aux mêmes phénomènes, et dans la mesure où chacune de nos attentions part d'un point de vue légèrement différent de l'attention voisine. » Yves Citton, « Attention collective et vigilance médiatique », *Intellectica*, n° 66, 2016, p. 169.

[40] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit., p. 93.

[41] « C'est une propriété très générale des champs que la compétition pour l'enjeu y dissimule la collusion à propos des principes mêmes du jeu. La lutte pour le monopole de la légitimité contribue au renforcement de la légitimité au nom de laquelle elle est menée. » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 279.

[42] On parle généralement de « marketing de l'offre », modèle qui s'adapte parfaitement au domaine de l'art comme du luxe. Voir Geneviève Teil, « Faire acheter : le marketing de l'offre, une technique de mise en marché sans configuration de la "demande" », *Économie rurale*, n° 286-287, mars-juin 2005, p. 8-27.

[43] Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », art. cit., p. 111.

« prémédiation », orienter ces communautés de façon à faire advenir, en multipliant les discours, une situation nouvelle :

> L'une des implications de ce court-circuitage temporel est la tendance […] qui semble pousser les media numériques à la « prémédiation » – c'est-à-dire à opérer une médiation qui ne se contente pas d'enregistrer, de transmettre ou de traiter la représentation d'une réalité déjà existante, mais qui vise plutôt à manifester, préempter, déclencher par avance une réalité non encore advenue[44].

Bien qu'Yves Citton parle ici des médias numériques, il semble que le réseau des « petites revues » de la fin du siècle ne fonctionne pas autrement (malgré une présence quantitative évidemment moindre que de nos jours), ce qui en fait évidemment un outil publicitaire extrêmement efficace. La petite presse peut construire et organiser le marché qu'elle nécessite – quand bien même, on l'a vu, ce marché n'est pas indépendant du contexte économique général – en appelant de ses vœux un lectorat élitiste, très cultivé, méprisant la bourgeoisie cantonnée dans son rôle et ses valeurs de réussite purement économique, qui serait apte à maintenir le statut d'objet d'art de la littérature esthète en même temps qu'elle soignerait sa propre légitimité (et donc sa distinction sociale, se rapprochant de fait d'une classe nobiliaire traditionnellement associée à la possession quasi-exclusive du capital symbolique[45]). On peut lire de cette façon les très nombreuses réélaborations du lecteur-type de la part des auteurs symbolistes et ultérieurs, réélaboration passant par la construction d'un parcours du combattant destiné à prouver la valeur de celui ou celle qui lit : mépris généralisé du public, construction de texte cherchant à résister à l'interprétation (par l'ambigüité, l'hermétisme, ou bien la référence extrêmement savante), culture de l'ironie et de l'humour d'initié. La stratégie publicitaire adoptée par les écrivaines et écrivains des « petites revues » ne se cantonne donc pas à l'autocélébration, mais cherche également à créer un désir, celui de faire partie de la petite élite des esthètes, en semant le chemin d'obstacles toujours plus décourageants pour qui ne fait pas déjà partie de cette aristocratie de l'intelligence.

En cumulant les rôles sociaux (constitution de communautés), économiques (création d'un marché de luxe), politiques (promotion sociale du groupe), le système des « petites revues » s'affirme progressivement comme un élément central dans l'ensemble du champ littéraire de notre période. Le contexte historique, marqué par une récession économique peu favorable à la vente de volumes ainsi que par la crise de surproduction qu'elle entraîne, encourage ce

---

[44] Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 334.

[45] En cela la bourgeoisie et la petite noblesse à la fois imitent la grande noblesse et s'en distinguent, cette dernière s'étant largement détournée de son rôle de soutien au pôle innovant du champ culturel pour se concentrer sur la transmission et l'imitation d'un capital intellectuel académique. La haute noblesse, en effet, n'a pas tant besoin de valoriser une nouvelle image d'elle-même que de maintenir vivantes les conventions héritées, qui la glorifient déjà. Voir à ce propos Arno Mayer, *La Persistance de l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 185.

basculement temporaire en faveur de la petite presse. Durant ce moment-charnière qui nous occupe, les directeurs de revues semblent concentrer un nombre important de fonctions. Ceux-ci, en effet, financent, organisent et diffusent la production littéraire, assurent la publicité du groupe ainsi que sa cohésion, et se trouvent également en charge, parce que cette mutation hiérarchique a quelque peu bousculé l'ordre traditionnel auteur-éditeur, de la plupart des sociabilités du corps des lettrés :

> Les revues ont l'avantage de combiner plusieurs fonctions : diffusion, financement, productions, les producteurs de texte étant aussi les rédacteurs (voire les financiers). Leur modèle de fonctionnement permet une rationalisation de la structure de l'écosystème médiatique « avant-gardiste » : la hiérarchisation des tâches dans le comité de rédaction (distinguant les rôles de direction, de rédaction, de critique d'art, de théâtre, etc.) devient un cadre régulant les interactions entre les acteurs de l'écosystème[46].

Sans revenir sur la fusion des domaines personnels-professionnels abordée plus haut, il convient de signaler que cette fusion fait de la revue un organe encore plus décisif au sein du champ littéraire : elle concentre, à elle seule, la quasi-totalité des pouvoirs dans le milieu. Le couple Vallette-Rachilde, par exemple, se trouve devoir jouer auprès de Jarry les rôles parfois très contradictoires d'ami intime, d'éditeur, de directeur de publication, de banquier, de collaborateur, de lecteur, de critique, de publicitaire, de salonnier, etc. Que ce soit sur le plan intime, par l'organisation des sociabilités – les soirées se réorganisant autour des salons et réunions des rédactions, par exemple celles du *Mercure de France* –, ou professionnel – les éditions en volumes étant désormais publiées par les maisons associées aux grands titres de la petite presse –, la vie des écrivaines et écrivains esthètes passe nécessairement par ces centres que constituent les revues. La concentration des pouvoirs entre les mains d'une seule instance conduit à la formation d'un nouveau modèle d'organisation de la vie collective des auteurs et autrices, qui n'est pas exactement similaires à celui des cénacles ou des groupes[47] ; on parlera de « comité » pour désigner cette forme de sociabilité très élitiste concentrée autour d'un organe disposant d'un important pouvoir décisionnaire sur la vie de ses membres. La notion de comité, en effet, possède l'avantage, en plus d'évoquer le « comité de rédaction », d'insister sur la dimension sélective de cet organe, le comité étant un petit groupe de personnes triées sur le volet, ainsi que sur sa dimension d'arbitrage, le comité se réunissant le plus souvent à une fin délibérative. Malgré l'apparente horizontalité des sociabilités esthètes et leur autonomie relative reposant sur le principe de la validation par les pairs, les comités constituent, à la période qui nous occupent, les points

[46] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit., p. 99.
[47] Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013.

centraux de tout un réseau connectant les différents aspects de la vie des artistes, et ces artistes entre eux.

Cette mutation permet d'approfondir la notion de personnalisation des rapports professionnels évoqués plus haut : en effet, ce n'est pas simplement par volonté de se dégager d'une organisation du travail précaire, celle de la littérature « industrielle », que les écrivaines et écrivains se réunissent spontanément en cercles de pairs assurant une fonction de mutuelle chargée de les soulager de la dépendance économique au marché, c'est également pour s'adapter à un renversement de la structure de production littéraire qui fait coïncider en un seul point, les revues, tout ce qui existait auparavant dans des domaines séparés, malgré l'existence de passerelles : édition, librairie, imprimerie, salons, cafés, cabarets… Cette personnalisation des relations de travail n'est donc pas uniquement vécue comme positive par celles et ceux qui la subissent : si elle assure bien un rôle de soutien financier « émancipateur » d'une main, elle soumet de l'autre la production littéraire à des impératifs relationnels. L'organisation des revues en petits réseaux interconnectés dont le comité constitue le centre donne à ce dernier le pouvoir de trancher entre qui fera et qui ne fera pas, ou ne fera plus, partie du champ littéraire esthète. Dans un système aussi marqué par la nécessité de se singulariser, par la coopétition et par la personnalisation des rapports professionnels, il est évident que la seule qualité littéraire ne suffit pas pour construire, valoriser ou asseoir sa carrière. Dès lors, on comprend que l'intégration ou la non-intégration, ainsi que la place occupée, dans les réseaux des revues constitue un capital relationnel essentiel à l'auteur qui se lance sur la scène de la production à diffusion restreinte. La référence au monde des revues, si présente dans les textes de l'époque, peut donc également être lue comme une conséquence de cette nécessité de soigner, tout autant que son style ou son image publique, ses réseaux littéraires. Pour un auteur comme Jarry, dont les relations affectives – qui pourraient prendre le relais en cas d'exclusion du groupe – coïncident avec deux piliers dudit groupe, Rachilde et Vallette, la relation de dépendance inhérente au statut de l'auteur vis-à-vis des comités semble d'autant plus critique. Il faut donc garder à l'esprit que l'autonomie relative du champ littéraire à l'égard des pouvoirs politiques et, dans une moindre mesure, économiques, se paie au prix d'un subordination réelle à l'intérieur du champ, subordination qui dépasse la simple différence habituelle de statut auteur/éditeur pour englober tous les aspects de la vie individuelle des artistes.

Dans la période qui nous occupe, le pôle littéraire à diffusion restreinte connaît donc des mutations importantes : d'une part, une crise de surproduction, qui l'incite à adopter un mode de fonctionnement autarcique, d'autre part, une réorganisation autour des organes de presse comme élément central du système productif qui l'encourage à appliquer certaines

stratégies proprement médiatiques pour assurer sa pérennité. Le tableau que nous avons dressé, autonomie, autarcie, autoréférentialité, ne doit néanmoins pas conduire à isoler schématiquement le système des revues du reste de la société. Il possède, il est vrai, de nombreuses particularités qui l'incitent à un repli sur lui-même, mais il reste malgré tout étroitement dépendant des systèmes connexes, comme la grande presse, ou englobants, comme les champs politiques et économiques. De même, sur le plan social, malgré ses liens étroits avec une bourgeoisie en quête de légitimité symbolique, ce système ne vit pas non plus coupé de l'influence de la haute noblesse qui constitue la matrice sociale à travers laquelle ses membres se pensent et se rêvent. Issus majoritairement de la classe moyenne ou d'une bourgeoisie désargentée, les auteurs et autrices participants au champ esthète se voudraient une nouvelle noblesse, en somme, nouvelle noblesse amatrice d'art moderne et solidaire des avant-gardes, possédant un goût chevaleresque pour la prise de risque et cherchant à bousculer l'académisme sclérosant des élites en place. C'est toute une culture sociale qui se réinvente donc, ne se contentant pas de reprendre les valeurs de la couche supérieure de la société, mais fusionnant les codes aristocratiques – élitisme, culture classique, goût pour le faste, sociabilités de salon – avec des valeurs plus bourgeoises – intérêt pour la modernité, pour l'objet industriel et technologique, culture scientifique, sociabilités de bureaux. À la croisée de ces deux modèles, les milieux esthètes du tournant du siècle, malgré une perte de vitesse due à la récession économique, deviennent donc solidaires d'une lutte sociale, celle promouvant une bourgeoisie en quête de légitimité symbolique contre une aristocratie, encore culturellement dominante, mais ne jouant plus son rôle traditionnel de mécénat envers les nouvelles générations artistiques, leur préférant les héritiers d'une tradition académique garante de l'ordre ancien. Pas plus qu'économiquement ces auteurs ne sont donc symboliquement dominants ; leur autonomie doit donc être comprise comme le fruit d'alliances constantes et de renégociations bien plus que comme un processus atteignant sa pleine réalisation au cours de la seconde moitié du XIXe siècle.

II. Intégrer le groupe : Jarry à travers champs

A. Les débuts : Fargue et les concours de *L'Écho de Paris*

Comme beaucoup d'auteurs du champ, Jarry provient d'un milieu aux revenus modérés mais détenteur, du côté maternel, d'un certain capital culturel (le père de Caroline Quernest-Jarry était en effet juge de paix à Saint-Brieuc, ville où Jarry s'installa avec sa mère et sa sœur lors de la séparation de ses parents). Durant ses années au lycée de Rennes, il est, de fait, maintenu à l'écart des réseaux littéraires esthètes, essentiellement parisiens ; la situation change lors de son arrivée au lycée Henri IV, où il rencontre Léon-Paul Fargue, qui, s'il n'est pas à cette date intégré à ces réseaux, connaît bien Paris et les lieux de sociabilités que doit fréquenter un aspirant artiste de l'époque. Il est permis de lire dans cette relation une forme d'initiation parisienne de Jarry par Fargue, ainsi qu'une volonté commune de chercher à pénétrer dans des cercles littéraires et artistes très fermés, comme le montre Julien Schuh dans « Fargue e(s)t Jarry » :

> Durant quelques mois, Fargue et Jarry deviennent inséparables ; ombres l'un de l'autre, ils présentent deux facettes d'une même personnalité littéraire. Les souvenirs de Fargue de 1929 peignent une intimité idéale : promenades dans Paris, sur les bords de la Bièvre, et surtout dans les galeries. Fargue initie Jarry à la peinture et lui fait pénétrer les cercles de l'avant-garde picturale. Avant de partir en Allemagne, il a eu le temps de faire une rencontre décisive durant l'hiver 1892-1893 en flânant chez Le Barc de Boutteville, célèbre galeriste des post-impressionnistes : celles de Fabien Launay, qui lui fait connaître Francis Jourdain, Maurice Cremnitz, Émile Bernard et surtout son ancien condisciple au collège Sainte-Barbe, Louis Libaude, dit Louis Lormel[1].

Fargue, lorsqu'il est envoyé à Cobourg par un père soucieux de l'éloigner de Paris, probablement en raison de fréquentations homosexuelles, emploie d'ailleurs un ton impérieux dans ses lettres à Jarry afin de se maintenir informé de tout ce qui se passe dans la capitale. On voit clairement apparaître dans les lettres du jeune Fargue comment les ambitions littéraires et artistiques (Fargue s'intéresse beaucoup à la peinture, intérêt qu'il a pu transmettre à son ami) des deux jeunes gens (Jarry a vingt ans, Fargue dix-sept) se concrétisent moins par une réflexion détaillée sur le style, les méthodes de travail ou tout autre élément concernant la partie productive de la création littéraire, que sur l'importance des relations. Il est intéressant de constater que cet aspect stratégique n'est nullement atténué ou dissimulé par Fargue, tant il semble évident que l'idéal de l'art pour l'art a comme corollaire la recherche de relations de réseautage et de parrainage : « Mes nombreuses relations, je te les ferai partager — les tiennes, prépare-les-moi bien[2] », écrit-il en

[1] Julien Schuh, « Fargue e(s)t Jarry », *Ludions*, n° 14, 2014, p. 47-48.
[2] Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 5 mai 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 43-45, 1989, p. 20.

effet à son ami en 1893. Or, dans ce domaine, le capital réticulaire de Fargue domine largement celui de Jarry, ce qu'il ne manque pas de lui rappeler : « Mes amis en grand nombre là-bas m'écrivent sans cesse[3] ». Même exilé en Allemagne, Fargue se démène pour maintenir le contact avec ces réseaux, contact qui passe très clairement par l'information : il envoie Jarry en reconnaissance auprès de certaines de ses fréquentations[4] et lui intime de tout lui raconter concernant Mendès ou les membres du jury du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*[5]. Jarry, quant à lui, semble suivre les conseils de son ami, lui répondant rapidement (« Tu réponds de suite et à toutes mes questions je t'en prie (les lettres voyagent 3 jours)[6] ») et exécutant expressément ses demandes[7], du moins jusqu'à ce que ses prix successifs au concours dudit journal ne lui ouvrent des perspectives littéraires indépendantes. Cette émancipation de Jarry ne conduit pas à la fin de leur amitié, mais peut expliquer d'une part le poids que cherche à se donner Fargue dans ses lettres – ce dernier prenant soin de rendre compte de ses projets critiques (l'analyse du mouvement jeune en Allemagne) et esthétiques (le « Théâtre-bijou[8] »), de mettre en avant sa participation à la rédaction de plusieurs titres de presse[9], de prétendre avoir soumis plus de textes qu'il ne l'a en réalité probablement fait[10], ainsi même que de déconsidérer insidieusement la portée du prix de Jarry dans *L'Écho* en insistant dans sa lettre du 16 avril sur le lien de cette rédaction au monde de la grande presse – et d'autre part une froideur croissante dans les lettres du jeune homme. Dès le début, la relation entre les deux auteurs ressemble donc à un rapport d'émulation/compétition, les deux s'entraidant tout en espérant être le premier à franchir la ligne d'arrivée de la façon la plus prestigieuse possible, c'est-à-dire en nouant des contacts avec les groupes les plus consacrés par le milieu esthète. Fargue pilote Jarry, ce dernier ayant besoin de l'être pour rattraper son déficit d'intégration dans les réseaux parisiens, mais il est difficile de ne pas lire sa frustration lorsque, coincé en Allemagne, il voit son ami progresser sans lui plus vite qu'il ne l'aurait imaginé : « Ta lettre m'a remué, en me suscitant la vision de tout ce qui me réclame là-bas et que je voudrais ! Que ne suis-je avec toi et que nous fassions ensemble

---

[3] Léon-Paul Fargue, lettre à Jarry datée du 16 avril 1893, *ibid.*

[4] « Puis, (je me souviens) j'ai eu l'avantage d'être présenté à Albert Guillaume, à une exposition de Blanc et Noir où il avait de spirituelles « projections », par le jeune fils du chef d'orchestre aux concerts de ladite exposition, lequel se nommait Jean Staram. Il ne se rappelle probablement pas cela, et moi j'ai gardé de sa personne piquante et maigre une mémoire communicative — de bon grand diable ! Tu m'en parleras s'il te plaît. » Léon-Paul Fargue, lettre à Jarry datée du 5 mai 1893, *ibid.*, p. 22.

[5] « Comment as-tu abordé Mendès et comment a-t-il octroyé la permission ? Puis, parle-moi de ces séances à l'*Écho* et dis-moi ce que tu y vois, ceux que tu remarques et ceux que tu connais. » *Ibid.*, p. 20-21.

[6] Léon-Paul Fargue, lettre à Jarry datée du 16 avril 1893, *ibid.*, p. 20. Jarry semble avoir respecté ce délai puisque la lettre suivante de Fargue, datée du 5 mai, s'excuse de son propre retard.

[7] « Enfin pour commencer envoie dernier *Mercure* et derniers suppléments de l'*Écho.* » *Ibid.*

[8] Léon-Paul Fargue, lettre à Jarry datée du 5 mai 1893, *ibid.*, p. 21.

[9] « De Cobùrg j'envoie aussitôt mainte Impression germanique, là-bas, à mes journaux, et de belle critique sociale sévère à "l'Art littéraire". » Léon-Paul Fargue, lettre à Jarry datée du 16 avril 1893, *ibid.*, p. 19.

[10] Voir note ci-dessus ; l'article de « critique sociale sévère » en question n'a jamais été publié par *L'Art littéraire.*

connaissance de ces hommes intelligents[11]. » Le ton impérieux du jeune poète peut donc être lu comme une volonté de réaffirmer l'importance de sa connaissance du fonctionnement interne du champ de l'avant-garde parisienne afin de maintenir, même à distance, sa préséance sur son ami.

Le concours de *L'Écho de Paris* constitue sans doute le premier tournant dans la carrière de Jarry, tournant qu'il doit à sa volonté personnelle et non aux conseils ou aux réseaux de Fargue (bien que celui-ci ait prétendu plus tard avoir participé à la rédaction de poèmes primés dans le périodique, ce qui a peut-être été le cas, comme le suggère Julien Schuh[12]). Les lettres de Fargue et le mépris qu'il y manifeste à l'égard du journal montrent tous deux qu'il ne s'agit pas là d'une voie d'accès traditionnelle au milieu esthète. Il insiste en effet sur la frontière idéologique qui sépare les deux milieux : « Ah, toute productivité importe, et mieux toute multiplicité… etc… Je vais donc envoyer, moi. Puis, il y a un certain plaisir à les rendre plus libéraux. Et que ce soit pour nous[13]. » En revanche, il change d'attitude dans sa lettre suivante quand il découvre les relations que Jarry commence à y nouer, ce dernier rencontrant en effet Marcel Schwob et se faisant convier, ainsi que d'autres lauréats du prix, aux réunions de rédaction du supplément[14]. Du côté de Jarry, ce concours possède deux avantages : ouvert à tous, il prolonge tout d'abord une culture scolaire à laquelle il reste, malgré ses échecs au concours de l'École normale, encore très adapté ; de plus, il apparaît comme un pont entre une culture académique conventionnelle, celle transmise en classe de rhétorique supérieure et valorisée par les élites intellectuelles ne faisant pas partie des milieux avant-gardistes (élites dont une partie travaille dans la grande presse) et un milieu esthète dont Jarry ignorait encore tout quelques mois plus tôt, en atteste un passage d'*Albert Samain* où il note :

> Il n'empêche que pour cette génération universitaire, ignorant, de par son éducation, à peu près tout de la génération immédiatement — c'est-à-dire de dix ans — antérieure, le *Mercure de France*, pour ne citer que cette revue — sa « série moderne » avait deux ans ! — était jalousement dissimulé à l'étage, le plus inférieur au point d'en être rez-de-chaussée, de la bibliothèque Sainte-Geneviève[15] […].

Concernant le premier point, l'ouverture, Julien Schuh a parfaitement nuancé l'idéal méritocratique affiché par le concours (qui demandait des participations anonymes avec un système de double enveloppe) en montrant comment l'admission progressive des anciens lauréats au jury,

---

[11] Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 5 mai 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 20.
[12] Julien Schuh, « Fargue e(s)t Jarry », art. cit., p. 49.
[13] Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 16 avril 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 19.
[14] « Tu sais que parmi cette Rédaction de l'*Écho*, plusieurs sont des chefs de maintenant. » *Ibid.*, p. 20.
[15] OCG VI, p. 253.

pour des raisons d'organisation – le concours recevant beaucoup de propositions – ainsi que le report des textes jugés intéressants d'un mois à l'autre, l'orientent de plus en plus vers la consécration d'écrivains déjà préalablement intégrés au champ littéraire à diffusion restreinte[16]. Il relève d'ailleurs que cet entre-soi va jusqu'à l'endogamie, deux futurs gendres de Catulle-Mendès figurants parmi les lauréats : Henri Barbusse et Mario de La Tour Saint-Ygest. Mais cette clôture permet justement de souligner le succès de Jarry, dont aucune trace n'atteste un lien avec un quelconque participant ou membre du jury avant sa publication par le journal et sa rencontre avec Schwob et Edouard Julia. Il est donc l'un des rares participants primés qui n'ait pas de relation antérieure avec le groupe : on peut donc considérer que les textes qu'il soumet au concours constituent un réel travail d'apprentissage des codes du milieu destiné à montrer patte blanche afin de pallier la défection de relations littéraires[17].

Concernant le second point, Fargue souligne bien l'ignorance de Jarry, prenant soin de lui préciser à quel point le nom de Schwob, de Catulle-Mendès et des autres membres de la rédaction sont importants dans le champ esthète : « Tu sais comme nous aimons tous Marcel Schwob, et comme son dernier "Roi au Masque d'or" d'une conception si large et religieuse nous a captivés — Et tous ses contes partiels, indépendamment de ses œuvres, comme ils constituent une synthèse artistique élevée[18]. » Le choix de *L'Écho* comme porte d'entrée manifeste donc une transition de la part de Jarry entre deux identités : celle de l'étudiant en littérature à Henri IV, puis à la Sorbonne, et celle de l'écrivain esthète. Plus encore que la dimension intermédiaire du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*, c'est la décision de participer à un concours qui manifeste ici le mieux la pensée d'un aspirant-écrivain adaptant ses stratégies scolaires sur un domaine étranger, le milieu artistique, où la consécration se fait rarement selon le modèle méritocratique d'un examen académique. Dans le cas du concours de *L'Écho*, ce qui pose problème est l'intégration antérieure des participants au système censé les lancer : nous sommes bien loin de la logique du concours républicain destiné à permettre à tous, via le respect de l'anonymat, d'obtenir un diplôme ou l'accès à une carrière sur la seule condition de l'excellence[19]. En raisonnant comme un étudiant afin d'obtenir son intégration dans un champ qu'il connaît mal, Jarry parvient tout de même à se faire publier, à bénéficier d'une rétribution, à rencontrer

---

16 Julien Schuh, « Jarry lauréat : Les concours mensuels de *L'Écho de Paris* (1892-1894) », *XIIe Colloque des Invalides*, Paris, Du Lérot, 2009, p. 103-122.

17 Julien Schuh parle de « cette petite communauté d'écrivains liés à *L'Écho de Paris* qui lui a permis de faire carrière dans les Lettres, et qui est le vrai prix de ces concours. » *Ibid.*, p. 120.

18 Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 5 mai 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 20.

19 « En réalité, le fonctionnement même du concours, qui devait être des plus rigoureux, est biaisé : rappelons que les anciens lauréats deviennent membres du jury après un certain nombre de victoires. Il leur est très facile, ensuite, de défendre le texte d'un ami, malgré la clause d'anonymat. » Julien Schuh, « Jarry lauréat : Les concours mensuels de *L'Écho de Paris* », art. cit., p. 109.

Mendès, Schwob, à se lier d'amitié avec Julia et finalement à opérer un choix entre ces deux possibles qu'étaient pour lui la licence de lettres et la carrière artistique.

Les poèmes soumis au concours de *L'Écho* divisent les commentateurs entre ceux qui y voient un simple exercice de style symboliste et ceux qui lisent dans la récurrence des thématiques du deuil une sincérité autobiographique (Jarry rédige en effet ces poèmes après une grave maladie à la suite de laquelle sa mère, venue le veiller, décède). Si l'on exclut la question de la valeur à donner au texte, ces deux positions sont loin d'être incompatibles : rechercher une posture individuelle tout en essayant de construire une esthétique similaire à celle de ses modèles fait partie du travail de formation tout à fait ordinaire d'un jeune poète. Du reste, leur reprise ultérieure dans *Les Minutes de sable mémorial* atteste que Jarry les pensait d'une qualité suffisante pour lui faire un nom, non plus dans le comité éphémère du jury des prix littéraires de *L'Écho de Paris*, mais dans celui, autrement plus prestigieux auprès des avant-gardes, du *Mercure de France*. Les poèmes présentés au concours s'inscrivent dans un héritage du romantisme noir d'Aloysius Bertrand au décadentisme de Lautréamont tout en accentuant, selon des codes très symbolistes, les effets de comparaisons inattendues et d'images surprenantes. Comparaisons et images y forment un rébus, cohérent à force de reprises, qui parcourt toute la première partie de l'œuvre de Jarry. Les poèmes de *L'Écho* ne sont donc pas des pièces isolées, des coups d'essais peu liés à la suite de ses publications, mais concrétisent une esthétique extrêmement précise que l'on retrouvera dans ses publications ultérieures, dans « Haldernablou » notamment, mais également dans *César-Antechrist*.

En schématisant quelque peu, on pourrait distinguer trois matériaux différents dans cette construction esthétique, dont certains seront laissés de côté par la suite, ou conservés de façon plus ou moins diffuse. Le premier, qui pourrait être baptisé sabbatique, très inspiré des deux modèles précédemment cités, convoquerait un imaginaire folklorique et horrifique très codifié : les chapelles, les églises, les squelettes, les esprits, les morts participent de la reprise et de l'approfondissement de cette tradition littéraire antérieure qui ne suscite pas de mise à distance ou de réelle tentative pour innover[20]. Cette inspiration se trouve de façon privilégiée dans « Châsse claire où s'endort… », premier poème primé et publié par *L'Écho*, ainsi que dans « L'Incube », mais se mêle également dans certains textes à une seconde matière, la matière alchimique, qui consisterait à transformer poétiquement des références à la vie réelle. Cette pensée alchimique, dont on connaît l'importance chez Jarry, nous intéresse particulièrement en ce qu'elle cherche à

[20] « Jarry ne gagne donc pas ces prix sur un malentendu ou une mauvaise lecture : il faut plutôt considérer qu'il essaie avec ces textes d'intérioriser un certain nombre de règles de style, de choix thématiques qui lui permettent la reconnaissance d'un cercle précis. » *Ibid.*, p. 120.

construire un univers de référence partagée avec un certain lectorat privilégié, de façon à construire un réseau de significations nécessitant de faire partie intégrante de l'univers de l'auteur pour être décodé. Cette tendance relie donc directement création littéraire et nécessités de l'intégration sociale et s'élabore, pour l'essentiel, autour de la figure de Fargue. Parmi les premiers textes soumis au concours, et notés « réservés » dans le numéro du 19 mars du supplément littéraire de *L'Écho* figure « Les Trois Meubles du mage surannés[21] », transposition symbolique du logement de Jarry boulevard de Port-Royal en trois « meubles » que constituent le crâne, le grimoire et le hibou, Jarry figurant vraisemblablement le « mage » (appuyant par là sur la dimension magique-alchimique du poète). Ces éléments constituent une mise en scène de l'auteur à travers son « mobilier » qui se répète dans de nombreuses pièces de jeunesse, y compris dans « Haldernablou » où ce fameux logement, baptisé « le Calvaire du Trucidé », sert de décor à la relation Harldern-Ablou. Plus directement lié à Fargue, on trouve la partie II de « Lieds funèbres » (publié le 25 juin 1893), intitulée « La plainte de la Mandragore[22] ». Cette Mandragore, qui s'adresse directement à un « mage » évoquant donc la figure de l'auteur, est elle-même comparée à une pierre philosophale :

> « Mage, tes grimoires sont clos pour tes yeux. Mes yeux sont des nœuds d'arbuste bizarre. Dans mes yeux se mire le sein de la terre. Mes yeux sont des lacs ; mes lourdes paupières sont faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or.
>
> « Des paillettes d'or couvriront tes dalles. Tout ce qui me touche se transmute en or. Les yeux des hiboux m'ont souvent fixé : éternellement ils resteront d'or…Viens, et me délivre ; le fond de la terre me tient par les pieds[23]. »

Or cette image est reprise de façon très similaire dans « Haldernablou » ou Haldern s'adresse à Ablou de la façon suivante : « Haldern. – Le fond de la terre et la pesanteur ont dans leurs mains qui réchauffent ses orteils de mandragore[24]. » Notons que la « plainte de la mandragore » fait également partie de la chanson du Chœur ouvrant et concluant ce drame largement référencé autobiographiquement. Enfin, le dernier matériau serait potachique[25], bien sûr, avec la reprise, dès les tout premiers textes, d'une partie de la geste ubuesque que constitue « Guignol », publié en avril 1893.

Jarry tentant de se faire une place dans un champ très concurrentiel, marqué par une crise de surproduction déstabilisante, choisit donc le patronage de Lautréamont, de Fargue et d'Ubu pour construire son identité littéraire. Si le premier ne détonne pas parmi ses contemporains, la référence aux deux autres constitue bien une prise de position esthétique basée sur la

---

[21] OCG II, p. 59.
[22] *Ibid.*, p. 53.
[23] *Ibid.*, p. 55.
[24] *Ibid.*, p. 137.
[25] Voir Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

transfiguration de l'anecdote personnelle en œuvre d'art. Cette tendance, plus que la première, innerve l'ensemble des productions futures de l'auteur. Pour l'heure, elle atteste surtout du poids prégnant qu'occupe la relation avec Fargue dans la vie de Jarry. Pourtant, il est difficile de lire dans ces publications une volonté de flatter l'ami par qui l'on espère accéder au champ esthète : « la plainte de la Mandragore », en effet, comporte déjà une dimension extrêmement critique vis-à-vis de l'ami-Mandragore, qui, bien qu'il promette de transformer toute chose en or, transforme surtout le « je » poétique en mandragore lui-même. La relation Jarry-Fargue n'attend donc pas la rédaction d'« Haldernablou » pour se teinter d'une agressivité latente. Le concours de *L'Écho* donne à Jarry l'occasion d'intégrer un réseau littéraire de son propre côté, Fargue étant éloigné, transformant à cette fin sa vie d'étudiant en matière poétique, et leurs personnalités respectives en personnages.

L'intégration au petit cercle se réunissant au café d'Harcourt et regroupant de jeunes auteurs comme Henri Barbusse et Camille Mauclair autour de Schwob, et occasionnellement du « Maître » Mendès, ne se fera pas par Fargue, mais par Edouard Julia, rencontré à l'occasion des prix du journal. Au cours de l'année 1894, Fargue passe d'ailleurs de « cher ami » à « cher Jarry » dans ses lettres, quand Jarry passe à l'inverse de « cher Julia » à « cher ami » dans les siennes. Avec Julia semble s'ouvrir la perspective d'une écriture davantage compatible avec la grande presse : fréquentant avec lui les bancs de la Sorbonne, Julia « dédaigne les revues[26] », comme le dit Jarry, et leur préfère les quotidiens et les considérations plus académiques (il deviendra médecin). C'est Julia qui l'invite à participer au banquet organisé en l'honneur de Mendès en mai 1893, Mendès dont Jarry dira qu'il a rendu possible l'élaboration des *Minutes*[27]. En se rapprochant de Julia et de l'auteur des *Oiseaux bleus* (selon la lettre de Fargue, il fréquente même l'une de ses filles[28]), Jarry aurait donc pu occuper une position moins marginale dans le champ littéraire. Mendès passe pour un écrivain de renom dont le succès dans les périodiques entache la réputation d'esthète[29], et l'un de ses protégés au concours de *L'Écho*, Henri Barbusse, né la même année que Jarry, orientera davantage sa carrière littéraire dans la direction de la grande presse et

[26] Lettre de Jarry à Édouard Julia du 8 septembre 1894, OC I, p. 1308.
[27] Voir la dédicace de l'exemplaire des *Minutes* destiné à Mendès : « Dans ce livre sont quelques-unes des premières choses que j'ai publiées grâce au maître Catulle Mendès et que je n'aurais probablement pas conçues sans lui. » Edouard Graham, *Passages d'encre. Échanges littéraires dans la bibliothèque Jean Bonna*, Paris, Gallimard, 2008, p. 486-487.
[28] Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 5 mai 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 20.
[29] *La Plume* du 15 août 1895 dresse un portrait très critique de l'écrivain : « Nous n'aimons point M. Catulle Mendès. – Parce qu'il fait partie de cette grande phalange – la *Gendelettrie* – qui ne craint pas de coudoyer toutes les compromissions – et qui met en pratique, toutes les vertus préconisées par notre abjecte société contemporaine : comédies, bassesses, mensonges, intrigues, tactiques savantes, solidarités de circonstance, etc. M. Mendès est de cette majorité-là : c'est un *opportuniste* de la littérature. » Henri Degron, « Catulle Mendès », *La Plume*, n° 152, 15 août 1895, p. 357.

d'une littérature à plus large diffusion ; il est même mentionné dès 1895 dans le palmarès littéraire français de *L'Anathaeum* quand ce journal ne cite, au désespoir de Remy de Gourmont, aucun des grands noms du *Mercure* ou de la littérature du symbolisme tardif. On peut sans doute expliquer de cette façon le style très conventionnel des textes envoyés au supplément littéraire de *L'Écho*, ainsi qu'au quotidien directement, qui publie le 28 août 1893 une prose poétique intitulée « L'Opium ». Le but de Jarry durant l'année 93 n'est probablement pas encore de se démarquer par une personnalité originale, mais de débuter quelque part, ce quelque part n'excluant pas de se diriger vers un pôle de diffusion moins restreint que celui des « petites revues ».

B. Jarry à *L'Art littéraire*

Sa participation à *L'Art littéraire* en décembre 1893 lui fait toutefois prendre une autre direction. D'après Lormel, c'est Fargue, cette fois, qui joue le rôle d'intermédiaire : « Il me fut présenté, je crois, par Léon-Paul Fargue, jeune écrivain de talent, qui était son intime ami[30]. » Il est intéressant de noter que sur les deux hommages à Jarry publié par Lormel, le premier juste après sa mort, le second en 1921, le rôle du concours de *L'Écho de Paris* est totalement éludé : « Enfin dans le numéro 13 et dernier de la série journal (décembre 1893) paraissait une poésie d'Alfred Jarry : *Berceuse pour endormir le mort* (devenue : *Berceuse du mort pour s'endormir*), la première œuvre qu'il ait publié[31]. » On peut certes y lire une volonté évidente de gonfler son propre rôle dans le « lancement » de Jarry, mais il n'en reste pas moins que les publications de ce dernier dans le quotidien n'ont pas eu de suites telles que Lormel n'ait pu les effacer dans sa version de l'histoire. Il est probable que les prix décernés par *L'Écho* n'aient donc concerné que d'assez loin le champ esthète, contrairement à *L'Art littéraire* publié par Lormel, qui était sans doute une très petite et très éphémère revue comme il y en eut beaucoup, mais qui possédait néanmoins une très bonne intégration à « l'écosystème[32] » général des « petites revues ». Lormel souligne bien qu'il a lancé *L'Art littéraire* « sans argent, et presque sans collaborateurs[33] », mais le titre acquiert vite une renommée suffisante pour que le numéro 11 (octobre 1893) publie une prose de Gourmont et le numéro 12 (novembre 1893) un sonnet inédit de Mallarmé. Lormel mentionne parmi les quelques « aînés » ayant contribué au périodique « Henri de Régnier, Camille Mauclair, André

---

[30] Louis Lormel, « Alfred Jarry, souvenirs », *La Phalange*, 15 décembre 1907, repris dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 39-40, 1988, p. 24.
[31] Louis Lormel, « Les débuts du symbolisme. Rémy de Gourmont, Alfred Jarry et *l'Art littéraire* », *Le Gaulois*, 3 décembre 1921, p. 4.
[32] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[33] Louis Lormel, « Alfred Jarry, souvenirs », art. cit., p. 24.

Gide, Albert Mockel, Charles Morice, Saint-Pol Roux, René Ghil[34] ». *L'Art littéraire* en 1893 peut donc sembler aux yeux de Fargue et de Jarry une annexe plus modeste, plus jeune et plus accessible au *Mercure de France*. Fargue envoie très tôt un poème à Lormel, en même temps que son ami Maurice Cremnitz, en février 1893, antérieurement donc à toute participation d'une quelconque sommité littéraire. Sa lettre du 16 avril mentionne qu'il aurait continué à envoyer des articles, malgré son absence de publication par le journal, une fois à Cobourg. On le voit de nouveau paraître dans le journal en novembre 1893, après donc la publication de Mallarmé et de Gourmont, où il est rejoint par Jarry un mois plus tard. Comment cette modeste publication a-t-elle réussi à attirer des noms si prestigieux dans ses colonnes, on ne le sait pas exactement (Lormel insiste particulièrement sur la bienveillance de Gourmont à son égard[35]). Toujours est-il que Fargue d'abord, puis Jarry, décident de s'y investir sérieusement une fois cette réputation littéraire établie. Pour le second, il n'est pas anodin de le voir débuter dans le journal au moment où les concours de *L'Écho de Paris* s'essoufflent et où le jury semble se réunir de façon beaucoup moins régulière[36]. *L'Art littéraire* marque donc véritablement l'entrée de Jarry dans les comités esthètes.

Cette entrée est réfléchie en termes stratégiques de la part de l'auteur de « Guignol » : il ne se contente pas de s'insérer dans une structure existante, mais y investit une certaine somme afin de lui donner les moyens de ses ambitions. Le premier texte publié par Jarry, en décembre 1893, est concomitant de l'entrée de celui-ci, avec Fargue, au sein du comité de rédaction au côté de Louis Lormel. Le mois suivant, en janvier 1894, le journal devient une revue bimestrielle fonctionnant par cotisation. Le projet d'investir dans la revue semble beaucoup plus le fait de Jarry que de Fargue : dès février celui-ci n'acquitte plus ses paiements, que Jarry semble avoir couverts à sa place[37]. Les relations entre les deux semblent déjà tendues puisque Jarry a rédigé « Haldernablou », pièce mettant en scène un avatar de Fargue peu flatteur, sous le titre « Histoire tragique du page Cameleo ». Son arrivée à *L'Art littéraire*, qu'elle soit son idée ou celle de Fargue, est dans tous les cas un bon exemple de la manière dont Jarry détourne l'argent envoyé par sa famille afin de mener à bien ses études vers les caisses de la revue, comme le confirment deux passages de l'article de Louis Lormel en 1921 : « Il faut qu'on sache ceci : Alfred Jarry à l'époque n'était pas pauvre ; il passait même pour aisé et m'aida à faire de *L'Art littéraire* une revue en

---

[34] *Ibid.*, p. 25.
[35] *Ibid.*
[36] « Mais le consanguinisme a ses limites : le concours s'essouffle de plus en plus, les résultats tardent à être publiés, et l'on est obligé de rappeler dans les colonnes du journal aux membres du jury qu'ils sont censés se réunir. » Julien Schuh, « Jarry lauréat », art. cit., p. 120.
[37] Lettre de Louis Lormel à Jarry datée de mars 1894, publiée dans Jean-Hugues Sainmont, « Lormel et Jarry », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, p. 59.

1894 » ; « Il préparait une vague licence ès lettres, pour laquelle sa famille lui envoyait des ors[38] ». Peut-être n'était-il pas si à l'aise que flambeur, toujours est-il qu'à cette période, son capital économique est consacré à un but précis : intégrer les comités esthètes. De ce point de vue, *L'Art littéraire* semble constituer un coup d'essai qu'il approfondira en avril 1894 en achetant quatre actions d'un montant de 100 francs chacune au *Mercure de France*[39]. L'argent supplée donc le manque de capital relationnel et lui permet de s'émanciper de Fargue, dont l'intermédiaire devient dès lors inutile. *L'Art littéraire* n'est pas un investissement à perte. Il lui permet en effet d'entrer en contact avec Saint-Pol-Roux[40], auteur de premier plan qui a pu le mettre en relation avec les *Essais d'Art libre*, dans lequel il publie dès le numéro de février-mars-avril ses « Minutes d'Art » en parallèle de *L'Art littéraire*. Saint-Pol-Roux est un intermédiaire possible entre Jarry et Vallette : en effet, dans sa seconde lettre à l'éditeur du *Mercure de France* (la première, à laquelle il joint le manuscrit de « L'Histoire tragique du page Cameleo » vers fin-février ou début mars 1894, ne nous est pas parvenue), Jarry écrit : « J'avais bien fait de vous écrire, car je ne croyais mon adresse connue que de Marcel Schwob, et peut-être — par *l'Art Littéraire* — de St-Pol Roux[41]. » Quand Jarry contacte Vallette pour la première fois, il ne connaît donc que ces deux écrivains du *Mercure* et ne mentionne pas Gourmont, malgré sa collaboration antérieure aux *Essais d'Art libre* ; il est probable que Jarry l'ait rencontré plus tard lors des mardis de Rachilde où il cessera bientôt de paraître, défiguré par un lupus.

Jarry se présente donc au directeur du *Mercure* fort de deux titres de gloire : sa publication dans *L'Écho de Paris* et sa collaboration à *L'Art littéraire*. Du premier, il ne parle même pas, passant sous silence la manière dont il a rencontré Schwob. En revanche, le second peut servir à le mettre en avant auprès de Vallette : il ne faut donc pas sous-estimer le rôle de tremplin qu'a effectivement pu jouer *L'Art littéraire* en partant du principe qu'une si petite revue n'aurait pas pu être un bon placement. Fargue, dans « un Sage », publié en 1935, raconte comment la rédaction de la revue a été collectivement invitée par le directeur du *Mercure* en personne, curieux de rencontrer de jeunes talents :

> *L'Art Littéraire* commençait d'attirer l'attention. On parlait de nous, on nous invitait, on tenait gentiment compte de nos avis. Mais un jour, un grand jour, un jour que je n'oublierai pas, nous reçûmes une lettre d'Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, qui nous demandait d'aller le voir. On devine sans peine l'émotion qui s'empara de nous, groupés autour de cette invitation. Il n'y avait guère, à cette époque, que deux revues de jeunes qui fussent dignes d'être nommées : le *Mercure* et *L'Ermitage*, qui s'étaient, comme disait Henri de Régnier,

[38] Louis Lormel, « Les débuts du symbolisme », art. cit., p. 4.
[39] Voir la lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 6 mars 1894, OC I, p. 1307.
[40] À propos de l'influence importante de Saint-Pol-Roux sur les textes de Jarry à *L'Art littéraire*, voir Julien Schuh, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », *Histoires littéraires*, n° 28, 2006, p. 7-24 ; Julien Schuh, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 39-59.
[41] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 6 mars 1894, OC I, p. 1306.

> embarquées sur les magnifiques galères du Symbolisme. Un de nos grands rêves était d'être reçus au *Mercure*, cénacle fermé et désiré s'il en fût. Seuls les hommes de ma génération peuvent dire ce que contenaient ces simples mots : être invité au Mercure[42] !

Un peu plus loin, il ajoute : « Vallette savait écouter. Il nous laissa voir qu'il faisait cas de nos jeunes paroles. Enfin, nous fûmes invités aux mardis du *Mercure de France*[43] ! » Fait étonnant, Fargue efface Jarry de son récit, ne l'associant pas à *L'Art littéraire* et le présentant comme un habitué des mardis du *Mercure* parmi les autres. Il est pourtant fort probable que ce dernier ait rencontré Vallette en même temps que Fargue, Lormel et l'ensemble du comité de rédaction. Ce qu'atteste en tout cas ce récit, c'est à quel point *L'Art littéraire* a pu être pensé dès le départ comme un tremplin permettant d'accéder au *Mercure*.

Les publications que Jarry envoie sont en effet calibrées pour la revue dès le début de l'année 1894 et peuvent lui servir de vitrine auprès de Saint-Pol-Roux et de Vallette. La critique d'*Âmes solitaires* d'Hauptmann qu'il fait paraître en janvier-février 1894 n'est pas anodine : elle évoque directement la protestation signée en décembre 1893 par de nombreux auteurs contre l'interdiction de la pièce, protestation publiée, non pas dans le cercle des « petites revues », mais directement dans *Le Journal*. Pour Jarry, cette tribune est l'occasion de faire imprimer son nom dans la grande presse à côté d'autres, plus illustres. Sans doute s'est-il rendu à la pièce en compagnie de Saint-Pol-Roux et de Fargue, qui signent également le texte, et sa critique saisit-elle par la suite l'occasion de rappeler sa participation à un évènement touchant d'assez près le comité du *Mercure de France*, la pièce ayant été traduite puis publiée dans la revue par Alexandre Cohen. Elle répond d'ailleurs très probablement au double compte rendu de la pièce paru dans le numéro de janvier 1894 du *Mercure* et signé par Henri Albert et Alfred Vallette en manifestant une volonté de prendre position dans les débats secouant l'actualité littéraire de ce début d'année. Pourtant, Jarry prend bien soin de ne pas produire un compte rendu redondant, profitant de la visibilité probable acquise par la pièce dans le milieu des revues pour élaborer un texte qui ne soit ni un manifeste en faveur d'Alexandre Cohen, comme celui de Vallette, ni une critique célébrant les louanges de la pièce d'Hauptmann, comme celui d'Albert, mais plutôt une construction à la fois esthétique et théorique venant appuyer les prises de positions des tenants de l'idéalisme et du symbolisme. La critique d'*Âmes solitaires* est donc un coup double pour Jarry, permettant à la fois un clin d'œil à Vallette[44] signifiant qu'il était du nombre des « happies few »

---

[42] Léon-Paul Fargue, « un Sage », *Mercure de France*, 1er décembre 1935, p. 248.
[43] *Ibid.*, p. 249.
[44] Lors de sa deuxième lettre à Vallette, il prend d'ailleurs soin de célébrer le *Mercure* comme la revue qui a eu « la gloire de faire connaître Multatuli », faisant par là de nouveau référence au travail d'Alexandre Cohen. Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 4 mars 1894, OC I, p. 1035.

qui ont prononcé des « flots de paroles indignées[45] » à la nouvelle de l'interdiction de la pièce et en même temps une adresse à Gourmont, dont il reprend les principales idées esthétiques que celui-ci avait fait paraître en volume l'année précédente et, en particulier, le tournant individualiste insufflé à l'idéalisme[46]. Il semble bien le coup ait porté, l'auteur se voyant proposer après janvier 1894, c'est-à-dire après la fermeture officielle de la liste des collaborateurs au recueil, de participer aux *Portraits du prochain siècle* en remettant une vingtaine de lignes sur Hauptmann. Ce projet, porté par le directeur et le rédacteur en chef des *Essais d'art libre*, précède ou suit sans doute de peu le début de la collaboration de Jarry avec cette nouvelle revue. La période de *L'Art littéraire* est donc l'occasion pour le jeune auteur de se forger une identité qui ne soit plus simplement poétique mais également médiatique, en prenant position parmi les différentes possibilités offertes par le champ.

Ce faisant, il laisse temporairement de côté le genre qui lui a valu d'être reconnu par Schwob et s'oriente davantage vers la critique, qu'elle soit picturale, théâtrale ou littéraire. Il élabore également des textes théoriques autour de sujets de réflexion politiques ou philosophiques. Dans l'un comme l'autre cas, la figure de Gourmont reparaît, avant donc leur rencontre, selon toute vraisemblance, comme un destinataire probable du jeune auteur. Nous reviendrons plus tard sur la manière dont ces premières publications entendent prendre position quant à trois doctrines partagées par la plupart des symbolistes tardifs, à savoir l'idéalisme, l'égoïsme et l'anarchisme, pour nous arrêter un peu sur le cas de figure surprenant que constitue la critique de « Fusains », recueil poétique de Jean Volane, pseudonyme d'Auguste Bourret, jeune auteur passablement inconnu et très éloigné des réseaux des revues parisiennes, puisqu'il est d'Aubenas. Ce choix critique particulier retient l'attention par l'ambivalence de son propos. Si en effet à la première lecture la critique semble flatteuse, Volane l'ayant d'ailleurs perçue ainsi, comme en atteste sa lettre de remerciement[47], Jarry semble en fait profiter de l'ambivalence de ses constructions syntaxiques pour valoriser sa propre esthétique au détriment de celle dont il rend compte :

> De M. Jean Volane, les *Fusains*, qu'admireront tous ceux pour qui le noir, le gris et le blanc existent, qui peignent un tout au noir d'ivoire, par insouvenance de la kaléidoscopique perception visuelle des violets mordorés et des roses de lèvres mortelles de ce manteau de cercueil plié, et ne savent faire jaillir du charbon lumineux manié des larmoyances de kahnien pourpre funèbre et de permanganate clair-de-lunaire[48].

---

[45] Henri Albert, « L'Œuvre », *Mercure de France*, 1er janvier 1894, p. 81.
[46] Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893.
[47] « De votre critique il ressort trois choses très flatteuses qui n'ont pas besoin d'être expliquées et qu'il serait malséant – de ma part – de citer. » Auguste Bourret, lettre à Jarry datée du 21 janvier 1894, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXIII année 1894, f. 32.
[48] OCG I, p. 387.

Dans cette phrase initiale, le « qui » sujet du verbe « peindre » renvoie en effet à l'antécédent « *Fusains* » : c'est donc le recueil de Jean Volane qui est frappé d'impuissance à atteindre la « kaléidoscopique perception visuelle ». Plus encore, ladite perception visuelle renvoie directement à une image utilisée par Jarry lui-même dans « La régularité de la châsse » : « La bouche de la tombe encore ouverte a faim ; / Mais ma main mince mord la mer de moire mauve[49]… » La suite du texte poursuit cet éloge en demi-teinte : « Poète de talent à encourager si sa grisaille est voulue – et elle peut l'être si l'on "n'y souffle pas trop dessus[50]" » : en reprenant les mots mêmes de Volane au début de son recueil, Jarry atténue l'aspect moqueur de son propos tout en maintenant une certaine réserve quant au talent réel du poète. En même temps qu'il joue à se valoriser en dévalorisant son sujet, l'auteur de « Guignol » multiplie les allusions aux symbolistes et au *Mercure de France* : d'abord avec la mention de Gustave Kahn et de Verlaine, auteurs à propos desquels il utilise des formes adjectivales laudatives, puis à travers la mention de Lautréamont, dont Gourmont a contribué à faire connaître le nom à travers un article publié dans le *Mercure* deux ans plus tôt. La dernière phrase de la critique, « Mais Lautréamont l'avait entrevu et j'ai épluché jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête, qui est notre mercure philosophique, notre Terre Sigillée, avec laquelle nous réchaufferons notre Or[51] », renvoie ainsi de trois façons différentes[52] au *Mercure* : par la référence à Lautréamont, par le mot lui-même, placé dans le texte, ainsi que par la reprise d'un article d'Edouard Dubus publié en 1890, « La théorie alchimique au XIXe siècle », lequel cite *La Clavicule* de Raymond Lulle, « tu y trouveras ta matière sublimée, blanche, c'est notre Terre Sigillée, c'est notre corps sublimé, élevé à une haute dignité, c'est notre Soufre, notre Mercure, notre Arsenic, avec lequel tu réchaufferas notre Or[53]. » Ces renvois constants sont moins des emprunts destinés à construire une érudition factice qu'une nouvelle manifestation de la pensée alchimique – justement – de Jarry, lequel se nourrit du *Mercure* en même temps qu'il s'adresse à lui, afin de créer un lien de connivence esthétique.

Il faudrait toutefois se garder de lire dans sa participation à *L'Art littéraire* une stratégie consciente d'accession à la revue de Vallette : si cette dernière jouit d'un prestige certain auprès de l'auteur de « Guignol » – il en a lu tous les numéros lors de son arrivée à Paris –, elle constitue un horizon parmi d'autres. Comme l'a parfaitement montré Julien Schuh dans « Alfred Jarry à l'assaut du symbolisme », il serait plus juste de considérer la revue de Lormel comme une vitrine permettant de montrer sa polyvalence afin de multiplier ses chances d'intégration aux réseaux

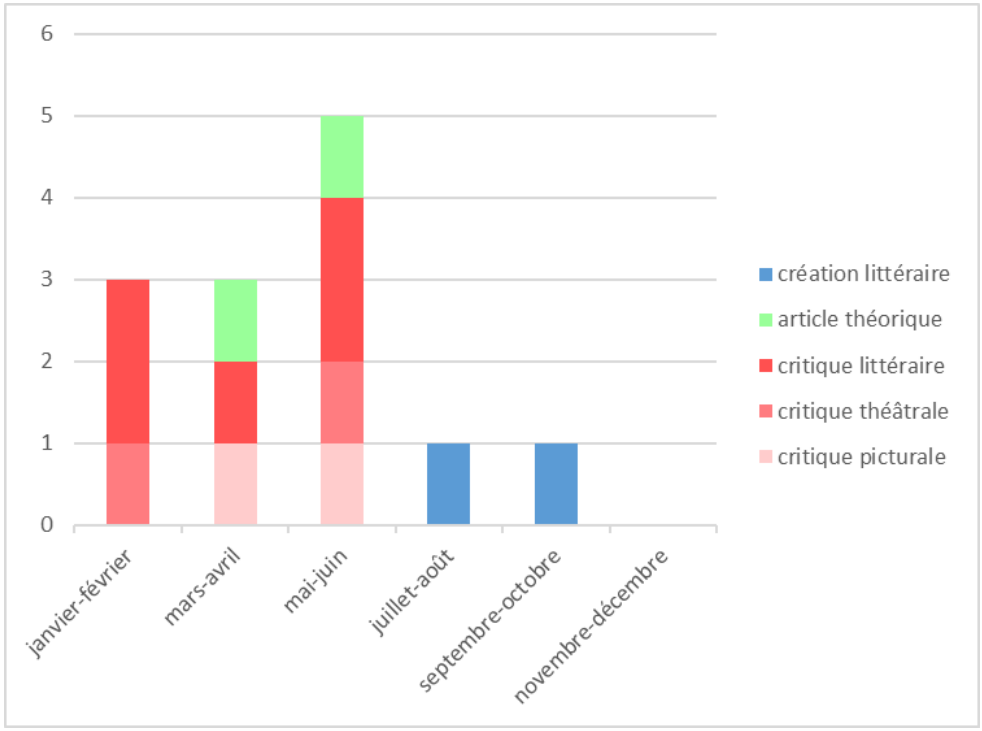
[49] OCG II, p. 103.
[50] OCG I, p. 387.
[51] *Ibid.*, p. 389.
[52] Il fait également référence à Gustave Kahn, mais ce dernier n'a pas encore publié au *Mercure* à cette époque.
[53] Raymond Lulle, *La Clavicule*, Albert Poisson (trad.), *Cinq Traités d'alchimie*, Paris, Chacornac, 1890, p. 41.

symbolistes[54]. Le *Mercure*, certes bel et bien présent à l'esprit de l'auteur, n'est pas la seule porte d'entrée possible dans ce milieu, au contraire. Ainsi, dans le même numéro que le compte rendu de « Fusains » de Volane, et formant une sorte de diptyque avec celui-ci, figure la critique d'une conférence poétique de Gabriel Randon, futur Jehan Rictus : à l'autocélébration de son esthétique par comparaison (avantageuse, il va de soi) à celle d'un autre jeune auteur renchérit donc cet article fonctionnant comme une liste de ses bonnes références. La métaphore n'est pas fortuite, et on voit comment *L'Art littéraire* a pu jouer pour Jarry le rôle tout à la fois de lettre de motivation et de *curriculum vitae* de littérateur débutant. Observons de plus près cet article intitulé « Notes sur une soirée poétique » : mimant le déroulement de la conférence de Randon, Jarry commence son article en rappelant les noms des maîtres symbolistes, à savoir Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Régnier, Verhaeren et Kahn, qu'il avait déjà évoqué dans son article sur Volane. À la suite de ces auteurs bien établis dans le milieu esthète, dont le travail n'a apparemment pas été récité par Randon, mais dont les noms ont simplement été mentionnés, et auxquels Jarry accorde donc dans son article une place qui excède le simple rôle du compte rendu, figurent Charles Cros, Tristan Corbière, Albert Samain et leurs interprètes Marie Kryzinska, Irma Perrot, Renée Dérigny et Randon lui-même. Après avoir blâmé la foule qui a confondu Massenet et Guiraud, Jarry termine en mentionnant deux auteurs qui n'étaient cette fois pas présents du tout dans la conférence, à savoir Mauclair et Quillard. Dans cette liste, on constate deux choses : l'énumération des références illustres du symbolisme, nécessaire pour revendiquer son affiliation au mouvement, se fait par la mention de figures bien connues du *Mercure de France* (Samain, Régnier, Mallarmé, Randon) mais également des autres revues essentielles à la constitution du mouvement, notamment *La Plume* (Verhaeren, Laforgue, Corbière) ou *La Revue blanche* (Verlaine, Régnier, Mallarmé, Kahn). C'est donc moins le seul *Mercure* que vise Jarry que l'ensemble de la constellation symboliste. Plus encore, il prend bien soin d'accorder une place particulière aux artistes du Chat noir dans sa critique et de l'achever sur le regret de l'absence de Mauclair, lequel est certes un membre important de « l'écosystème médiatique[55] » des revues mais également l'un des deux fondateurs du Théâtre de l'Œuvre, dont on a vu l'importance pour Jarry à travers la représentation de la pièce d'Hauptmann.

Jarry frappe donc à toutes les portes, ce que confirme le soin qu'il prend dans cet article, mais au-delà dans l'ensemble de sa participation à *L'Art littéraire*, à multiplier les genres journalistiques. En effet, il ne s'agit pas uniquement de s'insérer dans un groupe mais également d'y

[54] « Son parcours, fait au départ de rencontres de fortune (comme ses amitiés scolaires avec Léon-Paul Fargue ou Édouard Julia), s'élabore par à coup, dans de multiples directions qui aboutissent parfois à des culs-de-sac. » Julien Schuh, « Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », art. cit., p. 14.
[55] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

occuper une fonction précise, les deux étant étroitement dépendants l'un de l'autre. *L'Art littéraire* est donc une démonstration des qualités de journaliste de Jarry, qui n'a de cesse dans sa collaboration de toucher à tout : « Le jeune littérateur qu'est alors Jarry cherche à augmenter sa potentialité en se montrant capable de traiter de tous les sujets artistiques, en ne se limitant pas à une activité unique. Il se rend disponible à tous les postes que pourrait lui confier un rédacteur de revue[56] ». Le graphique suivant présente les différents types de participation de Jarry à la revue tout au long de l'année 1894 : on observe que son activité théorique, qu'elle consiste en des articles critiques ou d'actualité, est majoritaire jusqu'à l'été 1894, date à laquelle il commence à s'éloigner de la revue, lui fournissant tout de même des morceaux d'une œuvre publiée par la suite au *Mercure de France*. Il y a donc deux temps distincts dans la participation de Jarry à la revue de Lormel : jusqu'au numéro de mai-juin, il l'utilise comme un tremplin permettant de mettre en avant ses capacités littéraires et de se rattacher aux milieux symbolistes, à partir du numéro de juillet-août et jusqu'à son absorption par *L'Idée moderne*, il continue à y collaborer de loin afin de conserver sa fonction publicitaire et de mettre en avant ses publications (ainsi que les publications amies, comme celle de Gourmont à propos duquel il donnera un dernier article critique en 1895[57]) au sein du *Mercure*. On voit bien comment l'activité critique est un mode d'accession à la partie « créative » des revues et, à travers ces dernières, à une possible publication en volume.



Graphique 2 : Répartition des textes parus dans L'Art littéraire *par genres*

[56] Julien Schuh, « Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », art. cit., p. 22.
[57] OCG I, p. 469.

Soucieux de ne pas se fermer de portes, Jarry a donc opté pour une diversification de cette activité, et l'on peut penser que son attachement au personnage d'Ubu, dont il a déjà donné une version à *L'Écho de Paris*, ainsi que le succès de son article sur Hauptmann, lui font envisager dès 1894 le Théâtre de l'Œuvre comme une voie d'accès possible à la reconnaissance par les milieux symbolistes. Il est intéressant de noter à cet égard que la seconde critique théâtrale qu'il livre à *L'Art littéraire* en mai-juin 1894 s'attaque à nouveau à une pièce montée à l'Œuvre et glorifie le travail de mise en scène de Lugné-Poe tout autant que la conférence de Mauclair servant de préambule au spectacle. Il est d'ailleurs à noter que Jarry lors de l'un de ses premiers contacts avec le directeur de l'Œuvre en octobre 1894 se servira de *L'Art littéraire* pour présenter *L'Ymagier* : « Je serais très heureux d'applaudir cette seconde année de l'*Œuvre* après vous avoir accompagné, de loin seulement, dans votre voyage septentrional sous les espèces du bulletin[58] où, avec les pages réservées à l'*Œuvre*, il y en avait quelques-unes du *Mercure* et de l'*Ymagier*[59]. »

En définitive, ce ne sont pas les portes de l'Œuvre que contribue à ouvrir *L'Art littéraire*, mais bien celles du *Mercure de France* et davantage, selon toute probabilité, en tant que critique d'art que critique théâtral. La série des « Minutes d'art », publiée parallèlement dans la revue de Lormel et dans celle d'Edmond Coutances, les *Essais d'art libre*, était en effet de nature à retenir l'attention de Remy de Gourmont, privé depuis la mort d'Albert Aurier en 1892 à la fois d'un *alter ego* et d'un spécialiste pictural de renom au sein de la direction de la revue. Geneviève Comès montre bien comment, après la mort d'Aurier, la critique d'art au *Mercure de France* connaît un volte-face remettant en cause l'esthétique symboliste qu'avait théorisée ce dernier, notamment à travers des articles de Charles Merki et Camille Mauclair en 93[60], lesquels appellent un retour à la tradition en même temps qu'ils valorisent l'art pompier. Toujours selon Geneviève Comès, la disparition d'Aurier expliquerait que la seconde génération des peintres symbolistes se soit davantage tournée vers les pages de *La Revue blanche* que vers celles du *Mercure*[61]. Quoi qu'il en soit, on imagine bien le vide qu'a pu laisser la mort du critique auprès d'un Gourmont occupé à cette époque à poser les jalons, tout comme Aurier en peinture, d'une théorie du symbolisme littéraire. Notons également qu'Aurier et Gourmont avaient collaboré ensemble sur un « livret de l'Imagier », incorporé au *Mercure*, projet que Gourmont ressuscitera avec Jarry dans une revue autonome. Une fois encore, il ne faudrait céder à l'illusion rétrospective en faisant de Jarry un

[58] *L'Art littéraire* est en effet l'une des rares revues où Jarry ait publié à rendre compte de la parution du premier numéro de *L'Ymagier*.
[59] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 30 octobre 1894, OC I, p. 1039.
[60] Geneviève Comès, « Le "Mercure de France" dans l'évolution des arts plastiques (1890-1895) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92e année, n° 1, p. 53-54.
[61] *Ibid.*, p. 55.

stratège expert ayant anticipé la possibilité d'occuper cette place vacante, mais plutôt voir dans la multiplicité de possibles qui s'offraient à lui quelles opportunités ont pu être saisies, et lesquelles se sont révélées infructueuses. Dans cette optique, il est fort probable que son activité de critique pictural n'ait pas été pour rien dans son accession au statut de collaborateur du *Mercure de France*.

Plusieurs points étaient en effet de nature à susciter l'intérêt de Gourmont dans la façon dont Jarry rédige ses « Minutes d'art ». Dès la première parution de cette rubrique, publiée tout d'abord non pas à *L'Art littéraire*, mais dans les *Essais d'art libre*, peut-être par l'intermédiaire de Fargue que Jarry prend soin de mentionner dès la première phrase, le texte prend parti pour les peintres synthétistes en ripostant, à défaut de ceux de Mauclair ou de Merki, à un article de Jean-E. Schmitt paru dans *Le Siècle*. Outre la défense de Gauguin, figure de proue du symbolisme pictural, c'est peut-être la sensibilité de Jarry à l'art de Filiger qui a pu davantage attirer l'attention de Gourmont. Filiger, en effet, n'est pas un inconnu des milieux symbolistes, il avait obtenu dès 1890 un article élogieux d'Aurier avant d'illustrer deux œuvres de Gourmont, *Le Latin mystique* en 1892, puis *L'Idéalisme* en 1893. Sa renommée reste toutefois modérée, et le fait que Jarry connaisse et apprécie son œuvre, dont il a pu entendre parler en détail par Fargue, qui a rencontré le peintre en automne 1893, atteste de ses compétences en termes de culture artistique d'avant-garde. En plus de s'affirmer compatible avec l'héritage intellectuel d'Aurier, Jarry manifeste un goût pour la « critique synthétiste[62] » qui n'a sans doute pas été pour déplaire à Gourmont. Cette attirance pour la synthèse l'incite à ne pas se contenter de rendre compte des œuvres qu'il a vues et aimées, comme le fait Fargue aux pages « Beaux-arts » des mêmes *Essais d'art libre*, mais de construire un texte poétique tentant d'opérer une jonction entre symbolisme pictural et littéraire, les deux se rejoignant dans l'idée, chère à l'auteur de *L'Idéalisme*, que la seule réalité réside dans la perception individuelle. Le tableau n'est donc pas décrit ni étudié de façon rationnelle, mais abordé de façon idiosyncrasique, mettant en avant les sensations et les images qu'il convoque dans l'esprit de l'observateur esthète, à la manière de cet éloge de *La Baignade* de Bonnard qui mentionne « le vol écarté d'un écureuil au cerceau crevé des arbres[63] », malgré l'absence dans le tableau d'une quelconque représentation de l'animal en question. On trouve des traces de cette esprit synthétique non seulement dans les comptes rendus d'expositions visitées[64] par Jarry, mais également de façon symétrique dans sa critique poétique, l'auteur convoquant

[62] Sur les liens entre la littérature de Jarry et la peinture synthétiste, voir Julien Schuh, « Jarry synthétiste », *L'Étoile-Absinthe*, n° 115-116, 2007, p. 91-104.
[63] OCG I, p. 396.
[64] Sur la technique particulière du commentaire pictural de Jarry, voir l'étude d'Isabelle Krzywkowski à propos du *Faustroll* : « Les 13 images, de l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », *Alfred Jarry et les arts*, Actes du Colloque international Laval, sous la direction d'Henri Béhar et de Julien Schuh, Paris, Du Lérot, 2007, p. 129-138.

régulièrement des motifs picturaux pour aborder les textes littéraires, à la manière de ce commentaire de *Plusieurs choses* de Paul Fort, qu'il évoque visuellement :

> – *Plusieurs Choses*, par Paul Fort, ourdies, comme l'une d'elles s'avoue, du noir, blanc, rouge et bleu des tapisseries, mais où gelèrent en cristaux polymorphes une goutte de sang mordoré, un pleur glauque du Lac oculaire, et de l'écaille du ciel gris un morceau translucide de cristal cassé qui coupe blanchement. Des fougères comme les échelles d'un rêve sous une porte y emmurent leurs arbres de Noël, fleuris des regards très bons, ronds sur les feuilles, du « Jardin aux noyaux de diamants[65] ».

L'attachement de Jarry pour les arts plastiques ne doit toutefois pas être réduit aux influences d'Aurier ou de Léon-Paul Fargue. Il faut se rappeler que l'auteur de « Guignol » illustre ses textes depuis l'enfance et publiera lui-même des bois dans *L'Ymagier*. Son admiration sincère pour Émile Bernard, collaborateur de Lormel à *L'Art littéraire*, qu'il n'a pas encore pu rencontrer, laisse penser que Jarry a pu, à cette époque, former le souhait d'être comme lui à la fois écrivain et graveur. La rencontre de Jarry, Fargue et Gourmont en 1894 est bien plus vraisemblablement le fruit d'une attraction entre des individus partageant des vues et des intérêts similaires – idéalisme, peinture synthétique, symbolisme littéraire – et participant à des réseaux communs, malgré la différence de capital relationnel qui place Gourmont en situation de domination évidente sur les deux jeunes auteurs, que celui d'un formidable calcul afin de se former à occuper artificiellement une place vacante au *Mercure de France*. Fargue est donc jusqu'en juin 1894 le troisième membre du trio, et il aurait sans doute pu jouer lui-même le rôle d'*alter ego* momentané de Gourmont sans la brouille survenue avec Filiger en automne 93 – le poète lui ayant apparemment volé des dessins –, qui l'exclut d'un projet de livre d'étrennes aboutissant finalement à la création de *L'Ymagier*, projet dont il faisait initialement partie, comme en atteste sa correspondance avec Jarry[66]. À cette date, les relations entre les deux auteurs se sont déjà refroidies, ce qu'entérinera la publication des *Minutes de sables mémorial* et donc d'« Haldernablou », cette dernière œuvre opérant la transformation alchimique de leur amitié et faisant jouer à Fargue le rôle du page de Jarry. Il est probable que, comme souvent, le texte littéraire ne soit pas la cause directe de la brouille mais marque une volonté de transformer les faits en spectacle – et donc de les rendre publics, compliquant ainsi grandement toute réconciliation ultérieure – et que la compétition Jarry-Fargue auprès de Gourmont n'ait pas été pour rien dans leur éloignement. Ce qui est sûr, c'est que durant le premier semestre 1894, les deux jeunes auteurs occupent des positions très similaires dans le champ[67], et que la médiatisation de cette affaire par voie poétique a contribué

---

[65] OCG I, p. 419.
[66] Lettre de Léon-Paul Fargue à Jarry datée du 12 juin 1894, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 24.
[67] À propos de la très grande similarité des positions occupées par Jarry et par Fargue dans le début de leur carrière littéraire, voir Julien Schuh, « Fargue e(s)t Jarry », art. cit.

à les dissocier. Jarry reste donc le seul collaborateur de Gourmont dans le projet de *L'Ymagier*, il noue une relation de grande proximité avec celui-ci, il publie au *Mercure* ses *Minutes de sable mémorial* ainsi que deux articles critiques : il est lancé. Parallèlement, il s'éloigne de Lormel, ses articles critiques étant de moins en moins élaborés (les dernières « Minutes d'art » se contentant de lister les œuvres à voir sans plus de commentaire) et ses cotisations se faisant de plus en plus attendre. Contrairement à ce que l'on a pu penser, il n'abandonne pas non plus brutalement la revue, en partie sans doute en raison de la publicité qu'elle peut encore lui apporter, et prend même en charge la souscription non payée par Fargue durant un temps.

C. Jarry à l'assaut du *Mercure de France*

Cette participation financière, qui peut sembler anodine, permet de rappeler que ce n'est pas sur son seul capital culturel – sa connaissance des références symbolistes – ni relationnel – son amitié avec Gourmont – que s'appuie l'entrée de Jarry au *Mercure*, mais également sur un capital économique solide, tout du moins en comparaison de la moyenne des jeunes auteurs du champ. Lormel avait déjà souligné ce point, et il faut y revenir afin d'éviter de séparer arbitrairement les réalités intellectuelles des réalités matérielles. Si Fargue est écarté et Jarry intégré aux comités gravitant autour du *Mercure*, ce n'est pas simplement en raison de la rancune de Filiger, peintre fort éloigné de l'agitation parisienne, mais également pour des motivations plus terre-à-terre. Jarry, en effet, semble bénéficier depuis le décès de sa mère d'une relative autonomie financière ; si, comme on l'a vu, sa famille couvre ses dépenses en vue de la préparation d'une licence de lettres, elle ne semble pas très regardante quant à l'usage réel de cet argent. Fargue, au contraire, d'après la correspondance à ses parents qui nous est parvenue, et qui concerne principalement l'année 1893, semble beaucoup plus surveillé. Il n'est donc pas étonnant que *L'Art littéraire* se transforme en revue au moment exact de la première publication de Jarry, bien que Fargue figure aussi en tant que membre du comité rédactionnel de ce numéro. Il n'est pas étonnant non plus de voir Lormel solliciter Jarry lors de la défection de Fargue : « Si vous témoignez quelque intérêt à *l'Art littéraire*, ne pourriez-vous souscrire encore une part ? Je vous demanderais dans ce cas de bien vouloir verser de suite la cotisation sur laquelle je comptais (6 fr. pour février et 6 fr. pour mars non payés par Fargue). Ce sera tout juste le prix de la composition de vos manuscrits[68]. » Il est d'ailleurs fort probable que Jarry ait été l'unique souscripteur régulier de la revue, Lormel lui écrivant en juillet 1894 : « Je ne compte que sur vous

[68] Lettre de Louis Lormel à Jarry datée de mars 1894, publiée dans Jean-Hugues Sainmont, « Lormel et Jarry », art. cit., p. 59.

pour m'aider un peu, et vous serais obligé si vous pouviez me faire parvenir votre cotisation de juin et de juillet[69]. » Cette hypothèse semble d'ailleurs se confirmer avec la disparition de la revue fin 1894[70], en même temps que les revenus de Jarry sont redirigés vers *L'Ymagier*[71]. Tout comme il a investi une somme conséquente pour transformer *L'Art littéraire* en revue construite sur le modèle du *Mercure de France*, Jarry a donc probablement contribué à faire de *L'Ymagier* un projet ambitieux, qui dépasse le projet initial du livre d'étrennes réunissant des images d'Épinal. Gourmont possédait des ressources – via Berthe de Courrière, notamment –- lui permettant d'assurer les dépenses du périodique ; en revanche, il est probable que Fargue n'ait pas pu suivre ses deux collaborateurs, se trouvant donc exclu *de facto*.

Cette volonté d'utiliser ses ressources financières afin de s'assurer une place dans le champ est corroborée par la manière dont Jarry cherche à aborder Vallette suivant deux tactiques : la première, littéraire, consiste à envoyer deux manuscrits, d'abord celui du futur « Haldernablou » en février, puis une traduction de Coleridge en mars ; la seconde, économique, à acheter quatre actions de la revue, de cent francs chacune. Cet achat semble lui avoir été suggéré par Vallette lui-même dans une lettre qui ne nous est pas parvenue et à laquelle Jarry répond : « Je n'ai point parlé dans ma lettre des parts du "Mercure", craignant, si je m'offrais à souscrire si tôt, de paraître vouloir franchir bien vite une porte qui n'est pas ouverte à tout le monde[72]. » Ce sera chose faite en avril, et le directeur du *Mercure* lui adressera le reçu pour le premier des quatre versements. Le fait que Jarry se justifie de n'avoir pas proposé lui-même de souscrire à la revue laisse penser que cette voie d'accès n'est pas si exceptionnelle, mais encore fallait-il avoir les ressources pour l'emprunter. Fonctionnant en vase-clos, le champ esthète a besoin, comme on l'a vu, des personnalités comme celles de Jarry, à la fois investies intellectuellement et financièrement dans le système. Deux choses dans son rapport à l'argent semblent néanmoins distinguer ce dernier de certains autres auteurs : d'une part, il n'est pas à l'initiative d'une revue ou d'une publication, contrairement à Lormel, par exemple, qui, avec beaucoup moins de ressources pourtant à ce qu'il semble, a décidé de fonder *L'Art littéraire* ; d'autre part, son investissement, excepté celui au *Mercure*, l'incite à revoir les ambitions des productions auxquelles il participe à la hausse. Ces deux points nous encouragent à ne pas envisager cette participation financière de manière purement cynique, comme une contribution destinée seulement à se faire

[69] *Ibid.*
[70] Privé de sa principale source de revenu, Lormel tentera d'ouvrir en juillet-août un concours afin d'attirer de nouveaux collaborateurs, concours annulé dès le numéro suivant, faute sans doute de participation.
[71] « Je sais que l'*Imagier* vous cause des Dépenses mais il me faut, moi aussi, payer l'imprimeur dans qq jours. » Lettre de Louis Lormel à Jarry datée de septembre 1894, publiée dans Jean-Hugues Sainmont, « Lormel et Jarry », art. cit., p. 61.
[72] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 6 mars 1894, OC I, p. 1306.

valoir auprès des pairs, mais bien comme une volonté de mettre en avant une entreprise de publication en laquelle il croit et qui offrirait en retour, par sa qualité, une bonne vitrine à son travail. Et il y a fort à parier que Jarry croyait en *L'Art littéraire*, malgré la faiblesse des ressources investies par Lormel, comme en un périodique qui comptait à son arrivée sur des collaborateurs aussi illustres que Mallarmé, Gourmont, Saint-Pol-Roux ou Bernard, et qu'il croyait également dans le projet de *L'Ymagier* dès ses balbutiements au printemps 1894. Il y a tout à gagner pour un jeune auteur disposant d'un petit pécule à créer les conditions de sa diffusion dans les milieux qu'il aspire à rejoindre. Le rôle du « shymboliste phynanceur » que Jarry, pour se moquer de Lugné-Poe, reprend à Pierre Veber dans un article de 1901[73] ne lui est donc pas si étranger qu'il le laisse entendre, et son accession au champ esthète a été, si ce n'est rendue possible, tout du moins grandement facilitée par le capital économique qu'il avait à disposition. Ce capital et son importance confirment que le champ littéraire à diffusion restreinte fonctionne certes dans une autonomie relative vis-à-vis des infrastructures de grande production, mais du même coup dans une dépendance accrue à l'égard des investisseurs internes sur lesquels reposent l'ensemble du système. Jarry, par ses capacités financières, n'occupe donc pas exactement la même place qu'un autre dans le champ, et ne bénéficie pas tout à fait des mêmes opportunités.

Ce n'est pas que Jarry sans argent n'aurait pas pu rentrer au *Mercure de France*, mais plutôt que la position centrale qu'il y occupe très tôt – codirecteur d'une revue considérée de façon officieuse comme un supplément pictural du *Mercure* – n'aurait probablement pas été si avantageuse. Si l'on réfléchit à présent moins en termes de « champ » que de « réseau », c'est-à-dire moins selon une analyse d'un espace social fixe où les positions sont déterminées entre autres par les capitaux de chacun et son rapport au niveau mezzo (le champ) et macro (la société), et davantage selon les interactions qui le traversent (ces deux conceptions pouvant être utilisées de façon complémentaire), le marché que Jarry passe avec Gourmont ressemble à un échange argent/position sociale. En effet, dire que Gourmont offre à Jarry son réseau de relations est trop réducteur : Jarry pouvait connaître et fréquenter les mêmes collaborateurs sans passer par l'intermédiaire de l'éminence grise de Vallette. Gourmont permet en revanche à l'auteur des *Minutes de sable mémorial* d'occuper, du moins temporairement, une position médiatrice similaire à la sienne. En devenant directeur d'une revue, certes éphémère, mais rien ne le laissait penser lors de son lancement, Jarry se pose en effet comme un rouage du système des revues dont il dépend entièrement, réussissant par là à éviter une certaine forme de précarité liée à sa situation d'auteur esthète. En d'autres termes, dans une configuration économique fragile où les débouchés sont les producteurs eux-mêmes, une façon simple de ne pas se trouver trop dépendant de la

[73] « Auteurs favoris et favoris d'auteurs », [15 mars 1901], OCG IV, p. 233.

demande, donc de ses rivaux, est de se constituer soi-même comme un intermédiaire entre l'offre et la demande, et donc de devenir éditeur ou directeur de publication. Plus qu'une situation financière ou qu'une notoriété momentanée, c'est cette position d'intermédiaire que Gourmont procure à Jarry, faisant de lui un collaborateur chargé de faire connaître et de diffuser les artistes synthétistes les plus prometteurs. La correspondance Jarry-Filiger, du moins les lettres qui nous sont parvenues, permet de comprendre comment l'auteur des *Minutes* a pu être perçu temporairement comme un rouage important de « l'écosystème[74] » esthète. Loin de l'image du Jarry agitateur, réduit par fierté et par anticonformisme à l'indigence, que nous a léguée la postérité, le début de la carrière littéraire de l'auteur des *Minutes* s'inscrit davantage dans une trajectoire d'homme d'affaires des lettres, utilisant ses ressources financières afin de les redistribuer au sein du système des « petites revues », système dans lequel il occupe par là une position centrale stable.

Cette dimension libérale du caractère de Jarry est attestée par la lettre de Filiger datée du 25 août 1895. Jarry, qui a rencontré le peintre lors de son séjour à Pont-Aven l'été 94, semble s'être rapidement lié d'amitié avec lui, puisque ce dernier l'appelle « Mon cher ami » dans une lettre datée du mois d'août, donc après le retour de Jarry à Paris, lettre où il évoque sa participation à *L'Ymagier*. Si ce lien semble plus distant durant l'automne 94 – Filiger ne s'adressant plus qu'à son « cher Jarry » en novembre –, il regagne en vivacité en 95, période durant laquelle Jarry effectue son service militaire, et culmine dans cette fameuse lettre du 25 août où Filiger évoque ses grandes difficultés financières ainsi que sa maladie et demande du secours à Jarry, que pour l'occasion il va jusqu'à tutoyer. On ne sait pas si Jarry lui a rendu ce tutoiement, mais ce qui est manifeste en revanche, c'est à quel point ce dernier a joué un rôle de mécène auprès de Filiger et sans doute également de Seguin – souvent mentionné dans les lettres du peintre du Pouldu – ainsi que d'autres artistes synthétistes publiés dans *L'Ymagier* : « C'est pour cette bonne raison que je viens encore m'adresser – plus clairement que jamais – à toi – que je sais bon et serviable, et tu me l'as prouvé maintes fois avec le désintéressement le plus noble. Et cette fois – comme par le passé – j'ose espérer que tu ne me quitteras pas plus en mauvaise et pénible route[75] ? » Non seulement cette lettre de Filiger confirme donc le rôle financier joué par Jarry auprès des jeunes artistes en difficultés (rappelons que le peintre connaît également bien Gourmont et que Jarry n'est donc pas qu'un intercesseur obligé afin de demander un soutien auprès de celui-ci), mais de plus, fait important, elle en atteste de sa position relativement centrale dans l'économie

[74] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[75] Lettre de Charles Filiger à Jarry datée du 25 août 1895, publiée par Emmanuel Peillet, « Lettres de Charles Filiger à Alfred Jarry », *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-24, 1963-64, p. 15.

des revues. En effet, ce n'est pas dans cette lettre une aide financière qui est sollicitée par Filiger, mais la mise à disposition des relations de l'auteur de *César-Antechrist* :

> Si tu aimes l'art que je fais – et qui est peut-être la plus grande cause de mon mal – je te supplie de parler de moi – à tous ceux que tu sais capables de me venir en aide – pour peu de temps – seulement – je l'espère ; parle ou écrit à la personne que tu distingues et préfères [un mot barré] – pour la confiance – et aussi – la connaissance en affaires – puisque affaire je cherche[76].

Jarry, même encaserné à Laval, semble avoir répondu positivement à la demande de Filiger, puisque leur relation épistolaire se poursuit au moins jusqu'à l'année suivante, dernière lettre connue du peintre dans laquelle il le remercie de l'envoi du premier numéro de *Perhinderion*. L'argent que Jarry possédait au début de sa carrière semble donc bien investi pour faire connaître, soutenir et contribuer à la vie littéraire et artistique du champ, lui permettant par là de s'assurer momentanément une position centrale au sein de ce dernier.

On touche là un point intéressant de l'analyse par réseau, qui ne doit pas se limiter à quantifier des interactions entre les membres d'un groupe mais également chercher à les spatialiser, de façon à mettre en avant non pas le nombre de connexions ou leur force, mais la position de centralité ou de périphérie qui en découle pour l'acteur concerné. L'analyse des mentions de noms propres dans la correspondance envoyée par Jarry manifeste cette place centrale occupée par Gourmont dans la vie de l'auteur, comme, on peut le penser, dans la vie des collaborateurs du *Mercure de France* en général. Cette représentation a été construite afin de souligner de qui Jarry parle, et à qui. Les noms propres renvoyant à des personnes réelles ont été listés dans une colonne en face des destinataires des lettres où ils sont mentionnés, puis, dans un second temps, mis en réseau. La taille des sommets de ce réseau indique le nombre de fois où un nom a été cité dans le contenu d'une lettre (et non pas la fréquence de la correspondance avec cette personne), et les liens fléchés relient les noms cités aux personnes à qui l'on en parle. Un sommet carré indique que dans la majorité des cas le patronyme est mentionné dans le contenu d'une lettre, un sommet rond qu'il est principalement un interlocuteur direct de Jarry. De la sorte, on évite l'un des écueils majeurs de l'analyse par réseau, qui est de lisser les interactions dans une simple prise en charge comptable des contacts/non-contacts, et l'on accorde, par le biais des mentions, une place importante aux relations symboliques selon une méthode d'analyse réticulaire que Gisèle Sapiro juge compatible avec l'approche par champs :

> Cependant, si l'on adapte la méthode de l'analyse des réseaux à l'objet littéraire et qu'on l'utilise non plus pour coder les seules interactions mais aussi les citations ou les classements,

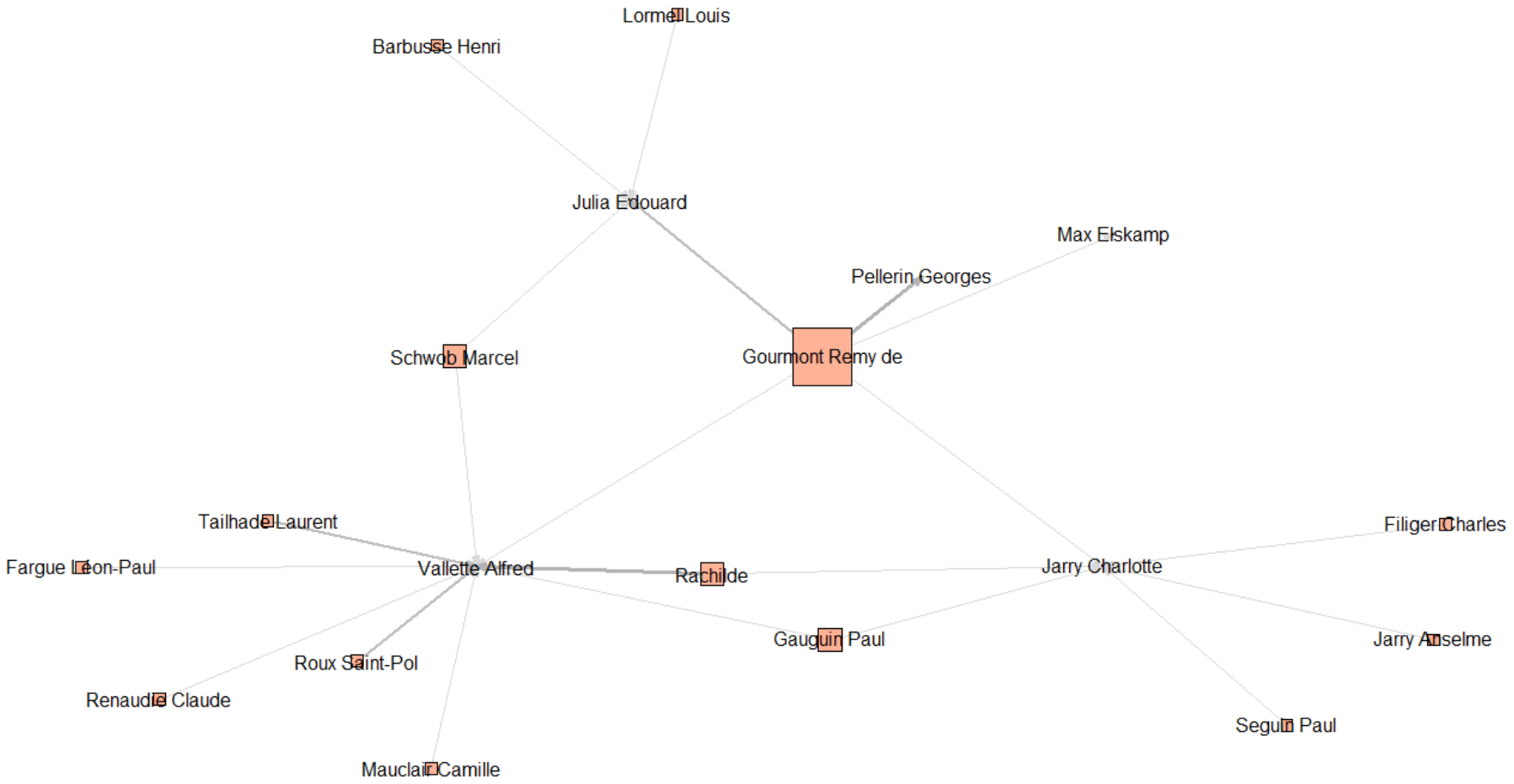
[76] *Ibid.*

> par exemple, elle peut se révéler une méthode intéressante et utile en complément d'autres méthodes d'approche du champ littéraire[77].

Le graphique en réseau des noms mentionnés dans la correspondance des années 1893-1895, malgré les précautions qu'il convient de prendre quant à ses résultats en raison de la faiblesse quantitative de ce corpus et des grosses lacunes qui y subsistent, nous montre parfaitement la place centrale occupée par Gourmont, et ce indépendamment du fait que nous ne possédons aucune des lettres de Jarry qui lui sont adressées (ce résultat soulignant à lui seul l'intérêt d'inclure les mentions et citations dans les protocoles d'analyse en réseau). La faible taille du sommet « Vallette » souligne que, malgré l'importance quantitative de la correspondance adressée par Jarry au directeur du *Mercure de France*, celui-ci n'est pas souvent mentionné dans le contenu même des lettres. Il occupe de fait une place moins centrale qu'un Gourmont, lequel se trouve au centre des différents pôles qui apparaissent sur le graphique : vie personnelle et familiale, concrétisée par sa sœur, Charlotte Jarry[78], vie amicale et fréquentations « jeunes », centrées autour d'Edouard Julia, vie professionnelle et fréquentations littéraires, connectées à Vallette. Le nom de Gourmont apparaît donc comme un « sésame » pour Jarry, qui le cite auprès de l'ensemble de ses cercles de connaissances. Sa relation avec l'auteur du *Latin mystique* atteste de son inclusion dans les comités littéraires en même temps qu'il souligne la possibilité d'y occuper un rôle prépondérant en se montrant capable d'être force de connexion dans le système esthète. Par comparaison, on voit bien comment le même graphique représentant les noms propres de la période 1896-1899[79] place Vallette en position de centralité, de façon toutefois beaucoup moins unilatérale que Gourmont, l'ensemble des mentions se répartissant autour de pôles plutôt bien équilibrés, distribués autour des figures-clés de la vie sociale de Jarry que constituent Vallette, Rachilde, Claude Terrasse, Lugné-Poe et, dans une moindre mesure, Paul Fort, pôles eux-mêmes connectés entre eux de manière à former un réseau multi-nodal décentralisé. En reprenant le modèle de Paul Baran, qui distingue trois types d'organisation réticulaire, centralisé, décentralisé et distribué[80], on pourrait donc dire que l'analyse de la correspondance de Jarry tend à nous montrer une organisation plus centralisée dans les années 93-95 que dans les années 96-99, ce qui laisse penser à une relation de dépendance accrue entre le maître Gourmont et son disciple.

---

[77] Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », art. cit., p. 57.
[78] L'authenticité de la seule lettre à Charlotte Jarry que nous possédons n'a pas été prouvée et pourrait être apocryphe. Toutefois, nous avons choisi de la faire apparaître dans le graphique en raison de son caractère relativement périphérique qui rend possible sa connexion au réseau sans remettre en cause la cohérence d'ensemble de celui-ci.
[79] Voir le graphique 4 dans la première partie, chapitre 4, « Se singulariser : la bombe-Ubu ».
[80] Paul Baran, *On Distributed Communications Networks*, Santa Monica, Rand Corporation, 1964.



Graphique 3 : Visualisation en réseau des principaux noms mentionnés dans la correspondance de Jarry sur la période 1893–1895

La position rapide que Jarry parvient à occuper dans le champ esthète est donc doublement minée : d'une part, elle repose en grande partie sur ses ressources financières et sa capacité à les redistribuer, donc à faire vivre autour de lui une micro-communauté d'artistes ; d'autre part, elle se constitue dans une étroite dépendance à la figure de Gourmont. De ces deux écueils, qui sont étroitement liés l'un à l'autre, le premier est sans doute le plus pénalisant, contrairement à ce que suggèrent les études qui ont été menées sur le rapport Jarry-Gourmont, lesquelles ont le plus souvent mis l'accent, à raison, sur le caractère individualiste du « jeune Daim[81] » (par opposition au « Vieux Daim » comme il appellera Gourmont après leur rupture) et son désir d'émancipation vis-à-vis de son mentor. En effet, s'assurer une position via son capital économique suppose d'occuper une place interchangeable : contrairement à Gourmont, lequel redistribue certes ses ressources financières, mais jouit avant tout d'un prestige symbolique immense au sein de la revue, Jarry est encore débutant et son nom n'est pas bien connu dans les milieux concernés. Dans un champ où la singularité est l'une des principales conditions pour s'établir de façon pérenne, l'argent ne peut suffire à s'assurer une place sur le long terme. Dès lors qu'un autre serait meilleur payeur, il pourrait tout aussi bien remplir les mêmes fonctions, d'où la nécessité pour Jarry, non seulement de continuer d'avoir à sa disposition un patrimoine conséquent, mais également de se distinguer, de se construire une identité non-substituable.

Dans les deux cas, le rapport à Gourmont est problématique : à la fois modèle littéraire et gestionnaire de *L'Ymagier*, ce dernier ne laisse finalement qu'une place très réduite au nouvel arrivant. Julien Schuh a très bien montré comment la production littéraire de Jarry au début de sa carrière se moule sur celle de Gourmont, reprenant, dans un style plus synthétique, à la fois les thèmes et les termes de son aîné[82] ; nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Cette place se restreint d'autant plus durant l'année 1895 où le service militaire prive Jarry des avantages de sa participation à la revue : s'il continue d'y publier, *L'Ymagier* ne lui permet plus d'occuper la position de centralité décrite précédemment, exilé qu'il est à la caserne Corbineau, ni même de publier sous son vrai nom[83]. Les inconvénients, eux, vont croissant. La gestion des frais de la revue semble avancée par Gourmont, auquel Jarry rembourse ce qu'il peut. Le 31 décembre 1894, juste après le départ de Jarry pour Laval, alors que le deuxième numéro est en cours de production, il écrit à son protégé : « Il faudrait des argents. J'ai payé toute l'ancienne facture Barret, 66 fr. ; je vais payer sur l'ancienne facture Renaudie les derniers 49 fr. Maintenant, c'est

---

[81] Julien Schuh, « Jarry le jeune Daim », *Actualité de Remy de Gourmont*, Paris, Éditions du Clown Lyrique, 2008, p. 143-158.
[82] *Ibid.*
[83] « Je vous en enverrai provisoirement un, puisqu'il ne doit pas être su que vous y avez écrit ». Lettre de Remy de Gourmont à Jarry datée du 31 décembre 1894, publiée dans Remy de Gourmont, *Correspondance*, *Suppléments*, t. III, Vincent Gogibu (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2015, p. 38.

à recommencer : envoyez ce que vous pourrez[84]. » Cependant, il ne faut pas sous-estimer la participation de Jarry – dont la source de revenus est précisée dans la même lettre à propos des frais engendrés par l'impression des *Minutes de sable mémorial* : « D'autre part, Renaudie aurait besoin, m'a-t-il dit, d'être payé de la fin des *Minutes*. Ne m'avez-vous pas écrit que votre famille s'en chargerait[85] ? » – l'auteur ayant apparemment couvert une bonne partie du crédit de *L'Ymagier* comme le montre une lettre de mars 1895 où Gourmont, le remerciant pour son envoi de « 2èmes 50 fr. », précise « Je suis d'ailleurs dans une situation monétaire assez médiocre en ce moment[86] ». La ressources de Gourmont se raréfiant, il est possible que l'apport de Jarry ait dû se renforcer sans qu'il n'ait pu pour autant bénéficier directement de son statut privilégié de codirecteur de la revue.

L'argent est probablement en définitive une cause importante de la rupture entre Gourmont et Jarry. Non pas que les deux auteurs aient semblé se quereller à ce propos, mais il est significatif que leur dispute survienne, selon toute vraisemblance, entre novembre 1895 et janvier 1896[87], soit quelques mois après la mort d'Anselme Jarry, survenue le 18 août 1895. En effet, Jarry hérite à cette date d'une somme très conséquente : 15 000 francs-or[88]. Le temps de régler la succession, notamment le passif, qui n'est pas négligeable – il fait une procuration à sa sœur le 20 septembre pour recueillir l'héritage, procuration sur laquelle Gourmont figure comme témoin, le frère et la sœur se partageant les biens devant le notaire le 23 décembre[89] – Alfred se trouve donc en possession d'un capital économique important au moment précis de sa rupture avec Gourmont. Cet argent n'est sûrement pas la cause directe de leur séparation, mais il la rend possible, là où la situation de dépendance antérieure rendait toute émancipation inenvisageable. De façon significative, la somme obtenue par Jarry va servir à fonder *Perhinderion* au début de l'année 1896, en concurrence directe avec *L'Ymagier*. Il n'est donc plus question pour le jeune auteur d'occuper une place, certes centrale dans le réseau esthète, mais toujours subordonnée à son mentor : il lui faut à présent s'affirmer comme le nouveau Gourmont. Bien sûr, l'affaire de la « Vieille Dame » n'est pas pour rien dans l'histoire, mais il convient de prudence garder quant à cette histoire dont on ne connaît principalement que la mise en spectacle opérée par Jarry. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la relation Jarry-Berthe de Courrière date au plus tard de l'automne 1894, soit un an avant les faits, comme en attestent deux télégrammes de cette dernière qui nous sont parvenus. Dans cette correspondance, il apparaît que Jarry n'était pas si

[84] *Ibid.*
[85] *Ibid.*
[86] Lettre de Remy de Gourmont à Jarry datée de mars 1895, *ibid.*, p. 41.
[87] Voir Henri Bordillon, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982, p. 12-13.
[88] Voir Noël Arnaud, *Alfred Jarry : d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table ronde, 1974, p. 181.
[89] Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Paris, Fayard, 2005, p. 202.

hostile à Berthe de Courrière qu'il le laissera entendre lors de la rupture avec Gourmont, et il est loisible de croire qu'à cette date ils entretenaient une liaison, la « vêture » évoquée par Berthe, soulignée dans le message, suggérant une tenue d'Adam : « je m'efforcerai de passer chez vous ce matin entre 10 h. et midi. Je souhaiterais bien ne pas trop voir de désordre – et vous trouver *dans la même vêture* à laquelle mes yeux sont accoutumés[90]. » Lormel, dans son article à charge « Entre soi », semble d'ailleurs confirmer l'existence de cette relation : « Il posait en tout pour l'étrange, et n'étaient ses amours connues avec une vieille dame, directrice d'une revue dont il était le secrétaire, on aurait pu croire, comme il le souhaitait, à des relations moins avouables[91]. » Notons que la fameuse lettre « Tua es regitur » dans laquelle la « vieille dame » déclare sa flamme à Jarry, que celui-ci republie intégralement dans *L'Amour en visites*, n'est pas découverte par ce dernier en automne 1895 comme on le pense souvent mais, selon son aveu même, dans « la même journée[92] » que les télégrammes susmentionnés, c'est-à-dire un an plus tôt. Si Berthe de Courrière est la cause de la séparation de Jarry et de Gourmont, ce n'est probablement pas en raison d'avances déplacées datant d'une année auparavant, mais sans doute parce qu'en 1895, Jarry avait la possibilité de se défaire d'une relation qu'il lui était difficile de rompre plus tôt sans provoquer la colère de Gourmont et par conséquent sa relégation en périphérie du champ. Peut-être même a-t-il pu payer de sa propre poche sa révocation du service militaire après avoir essuyé un refus de la part de Berthe de Courrière[93], la chanson insultante qu'il lui destine laissant penser que l'argent n'est pas étranger à la colère qu'il ressent à son encontre :

> Vieux dromadaire, afin d'encourager
> La Jeunesse à t'offrir sa javeline
> Sache allonger la phynance adjugée
> À l'overrier qui vient pour vidanger.
> L'overrier n'est pas une Messaline[94].

Après cette date en tout cas, l'inspiration sabbatique de l'écriture de Jarry recule considérablement, ce qui peut être interprété comme une mise à distance des thèmes chers à Gourmont, mais également à sa maîtresse, dont on connaît bien le goût pour l'occultisme. Quel qu'ait été le rôle exact de la « vieille dame » dans cette rupture, elle a été l'origine et le prétexte d'un changement d'orientation majeur dans la construction auctoriale de l'auteur de *César-Antechrist* :

---

[90] Lettre de Berthe de Courrière à Jarry datée du 22 septembre 1894, citée dans Henri Bordillon, « L'amoureuse en visites. Lettres inédites de Berthe de Courrière et Rachilde à Jarry », *Double Face*, n° 4, printemps 1987, p. 10.
[91] Louis Lormel, « Entre soi », *La Plume*, n° 203, 15 septembre 1897, p. 605.
[92] OCG III, p. 290. Jarry prend d'ailleurs bien soin d'effacer cette année 1894 lorsqu'il publie le télégramme, fait étrange pour quelqu'un qui ne craint pas de publier sa correspondance privée sans cacher l'identité de l'expéditrice. C'est sans doute volontairement qu'il laisse planer le doute quant à la date réelle du courrier afin de ne pas laisser croire qu'il y ait pu avoir une réponse positive de sa part aux avances de Berthe de Courrière.
[93] Rachilde laisse entendre que c'est Berthe de Courrière qui lui aurait obtenu sa révocation, ce qui est très improbable. Voir Rachilde, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, Paul Gayot et Édith Silve (éd.), Paris, Arléa, 2077, p. 61, note 1.
[94] OCG III, p. 381.

désormais, il ne s'agira plus d'intégrer le groupe et de s'y faire connaître, mais surtout de se construire une identité propre, distincte voire opposée à celle que commençait à dessiner la fréquentation assidue de Gourmont.

De cette étude des tactiques, conscientes ou non, d'intégration au champ esthète, ce qui frappe le plus est la dimension médiée des tentatives de Jarry pour parvenir à s'intégrer au groupe. En aucun cas l'œuvre seule ne lui suffit à accéder au champ ; et si le coup d'éclat de la première d'*Ubu roi* semble contredire cette proposition, nous verrons que Jarry n'aurait jamais eu la possibilité de mener à bien une telle pièce, assez éloignée des standards de l'Œuvre et du théâtre symboliste en général, ni d'orchestrer son scandale, sans avoir déjà à sa disposition les ressources que lui confèrent sa participation au *Mercure* et aux comités littéraires esthètes dans leur ensemble. Durant la première partie de sa carrière, Jarry n'est pas iconoclaste, au contraire : avant de pouvoir subvertir les règles du jeu, il faut déjà être admis à la table. Fargue, dans une moindre mesure Lormel, et surtout Gourmont joueront ce rôle d'intermédiaires, permettant, par mécanisme de cooptation, d'entrer dans l'arène. L'autre point important que notre étude permet de souligner est que l'importance des relations dans l'admission au sein des comités n'est pas sans lien avec la possession d'un capital économique. Certes, il est exclu de considérer que la relation interpersonnelle est uniquement intéressée et se réduit à une dimension uniquement matérielle, mais, sans caricaturer de la sorte, il faut admettre que capital social et capital économique ne sont pas deux données indépendantes l'une de l'autre, tout comme toutes deux participent également du capital culturel. Loin de considérer que ce dernier capital est le seul valable dans un champ symbolique, il faut garder à l'esprit que ces trois types de possessions sont plus liés qu'une lecture schématique ne le laisserait supposer. La « phynance » contre laquelle pestent tant de symbolistes tardifs est une condition nécessaire à l'autonomie relative du champ, qui est en définitive moins une autonomie qu'une marginalité, et Jarry en est, à cette époque, suffisamment pourvu.

Jarry entre donc dans le champ en façonnant son identité autour de celle de Gourmont, puis cherche à s'en différencier par la suite. Avant de s'intéresser aux voies qu'il emprunte dans cette tentative de singularisation, il convient d'analyser plus avant les implications politiques et sociales de l'auctorialité qu'il construit durant ces premières années de production littéraire. Il est en effet nécessaire de se rappeler que l'*ethos* d'un auteur n'est jamais prédéterminé, suivant le mythe du créateur incréé, mais se constitue en fonction de choix successifs parmi un ensemble restreint, voire parfois très restreint, de possibles. Se construire une personnalité littéraire dans les traces de Gourmont s'est avéré pour Jarry un cul-de-sac, en grande partie parce qu'il y avait déjà un Gourmont, et que celui-ci n'était pas remplaçable, contrairement à ce que semble penser

le directeur de *Perhinderion* au début de l'année 1896, mais cette possibilité, première empruntée par l'auteur, possède une certaine cohérence quand on regarde la position de Jarry dans le champ au cours de la période 94-96. Plus encore, cette première définition de son identité d'écrivain ne sera pas complètement reniée par la production ultérieure, mais restera présente en creux, comme un chemin que l'on n'emprunte plus, permettant ainsi d'éclairer l'œuvre à venir.

III. Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste

Il est frappant de constater que le champ esthète, malgré la grande diversité des auteurs et autrices qui le constituent, s'accorde sur un nombre important de points formant la trame d'un récit commun. Produit par une bourgeoisie soucieuse de se distinguer de la bourgeoisie, le « discours social[1] » que tissent les publications symbolistes possède une cohérence idéologique malgré son aspect paradoxal. Fréquentant les bancs de l'école républicaine, mais souvent porteurs de valeurs antidémocratiques, possédant un haut capital intellectuel, mais soucieux de valoriser l'instinct plutôt que la rationalité, individualistes, mais participant à l'élaboration d'une nouvelle identité sociale, les écrivaines et écrivains de la fin du XIXe siècle tentent une rénovation des valeurs bourgeoises, empruntant tour à tour à l'héritage des représentations nobiliaires et à celui de la culture populaire. Cette rénovation se traduit dans les textes par l'utilisation privilégiée du vocable « jeune » : toutes les revues autour desquelles gravite Jarry sont amenées à se définir ou à prendre position autour de cette question des mouvements « jeunes », qui comptent dans leurs rangs certains écrivains dont la jeunesse est avant tout intellectuelle. Le terme est utilisé par Vallette dans la déclaration d'intention du *Mercure de France*, non pas afin de souligner l'appartenance de ses collaborateurs à une classe d'âge particulière, mais bien plutôt pour insister sur la rupture générationnelle qui séparerait les symbolistes de leurs prédécesseurs :

> Outre qu'il faille aujourd'hui, pour être classé quelqu'un, mettre au moins une pensée dans un livre, le nihilisme scientifique et le positivisme de la vie moderne, excessivement dure à l'individu pensant, ont fait de nous des êtres trop peu semblables aux hommes de ces générations pour que nous nous intéressions aux choses où ils se complurent, et que nous les disions aussi verbeusement et avec le même garçonnisme. Il semble que nous sommes nés trop réfléchis, et nous avons dû, en venant au monde, tourner sept fois notre langue avant de pousser ce premier cri qui était comme l'acquiescement à l'existence égoïste, étroite, affairée, vide de toute foi réconfortante, qu'on nous léguait[2].

On retrouve le même argument dans le colloque préliminaire d'un Louis Lormel en tête du premier numéro de *L'Art littéraire* :

> Que pouvez-vous représenter ?
>
> – Les jeunes, qui ne le sont pas encore — je parle des littérateurs… Tous ces messieurs de 30 à 35 ans qui encombrent les rédactions ne sont plus des jeunes, mais des ratés. Je vois bien leurs manifestes : où sont donc leurs œuvres ?
>
> – ?
>
> – Il y aura désormais, en dehors de toute École, un recueil ouvert aux Vrais-Jeunes, aux tout derniers venus qui montreront du talent[3]…

[1] Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, *op. cit.*
[2] Alfred Vallette, « Mercure de France », *Mercure de France*, n° 1, 1er janvier 1890, p. 2-3.
[3] Louis Lormel, « Colloque préliminaire », *L'Art littéraire*, n° 1, octobre 1892, p. 1.

Les « Vrais-Jeunes » supposent qu'il y en ait de faux, et que le terme soit donc galvaudé dans ce milieu des « petites revues ». Les « Vrais-Jeunes » sont ceux qui mettent en avant leur volonté même de rupture, leur refus de faire école, leur dimension d'*outsider*. Or, dans un système qui, on l'a vu, recrute principalement des nouveaux venus par cooptation, on voit bien le paradoxe d'une telle définition qui, en prétendant briser les codes, contribue en réalité à leur donner du poids. Se revendiquer contre la tradition mais également contre toute forme de participation à une communauté, fût-elle littéraire et artistique, est donc un prérequis pour intégrer un milieu qui entend faire fi de toutes conventions.

Jarry arrive dans le champ en 1894, à la toute fin de la période de consécration que Jean-Nicolas Illouz dans son étude du mouvement baptise « la décennie du symbolisme[4] », une fois donc ce discours institué et banalisé. La question n'est donc pas de savoir quel a été son rôle dans l'élaboration du récit commun symboliste, mais dans quelle mesure il y adhère et, éventuellement, s'il a pu contribuer à en redessiner les limites par sa production littéraire. Ce qu'il apprend au cours de sa participation aux rédactions de plusieurs périodiques littéraires, de *L'Écho de Paris* au *Mercure de France*, en passant par les *Essais d'art libre*, *L'Art littéraire* et *L'Ymagier*, ce n'est pas seulement à adopter les codes rhétoriques symbolistes, mais également à prendre position dans le champ. On l'a vu, l'intégration dans le système des revues ne peut pas se penser indépendamment de la place que l'on souhaite y occuper ; il ne s'agit donc pas seulement de connaître les bonnes personnes pour entrer au sein des comités, mais également d'adopter la bonne posture. Or Jarry, au début de sa carrière, est un étudiant studieux qui ne démontre *a priori* aucune hostilité envers la culture académique, étudiant qui, toutefois, au cours de sa fréquentation des comités des « petites revues », va être amené à se situer dans les débats éthico-esthétiques qui contribuent à dessiner l'identité du champ ; très vite se présente, entre autres, la question de l'anarchie. Or les rapports des comités esthètes avec le mouvement anarchiste interrogent tant par l'hétérogénéité des groupes qui s'y trouvent en contact – aristocrates décadents et ouvriers militants – que par la symétrie apparente de leurs positions idéologiques. En partant du principe que cette césure ne peut pas être simplement le fait d'une même sensibilité orientée dans une direction politique, d'une part, et esthétique, de l'autre, comme s'il s'agissait de deux domaines hétérogènes, nous aborderons le problème en deux temps. Nous chercherons d'abord à définir à travers la figure matricielle de Gourmont comment s'articule la réflexion politique de l'anarchiste de lettres, réflexion que Jarry reprend comme on le verra en grande partie à son compte, pour ensuite étudier les liens que ce discours peut entretenir avec le mouvement libertaire.

---

[4] Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 40.

A. Impressions gourmontiennes

Fondée en 1890, la série moderne du *Mercure de France* possède déjà une identité forte au moment où Jarry rejoint son équipe. Remy de Gourmont a été l'un des artisans principaux de l'élaboration, de la définition et de la diffusion de cette identité. Ce faisant, il a contribué à imprimer sa marque sur l'ensemble de la rédaction, mais également sur une grande partie de ses lecteurs et aspirants-collaborateurs, dont Jarry fait bien évidemment partie. Ce dernier, en essayant d'intégrer le *Mercure*, cherche à mettre ses pas dans les traces de Gourmont, et pour cause : l'auteur du *Latin mystique*, s'il ne possède pas la gloire posthume de Jarry, était à son époque une personnalité médiatique bien plus importante. Parler de personnalité médiatique n'est pas fortuit : Gourmont, plus qu'un autre sans doute, a su exploiter toutes les ressources du système particulier de production littéraire que constitue le monde des « petites revues » ; sa gloire contemporaine, il la doit moins, comme Jarry, à une seule œuvre, coup d'éclat littéraire, qu'à une présence constante dans la plupart des périodiques. Aujourd'hui, son nom reste en effet attaché à celui du *Mercure de France*, dont il a contribué à bâtir la solide réputation littéraire, mais de rapides recherches dans les journaux de l'époque soulignent bien à quel point l'auteur du *Livre des masques* s'affirme comme un homme de la presse, petite ou grande, et à quel point sa consécration déborde largement les pages de la revue de Vallette. Phénomène médiatique, Gourmont l'est d'emblée par sa voie d'accès à la consécration : c'est avec « le Joujou patriotisme[5] », publié en avril 1891 dans le *Mercure*, qu'il acquiert une certaine renommée. En effet, l'article, farouchement antinationaliste, provoque sa révocation de la bibliothèque nationale à la suite d'une réponse d'Henry Fouquier dans *L'Écho de Paris* ; Octave Mirbeau, dans *Le Figaro*, prend son parti et résume ainsi l'affaire :

> L'article fit du bruit. On le discuta, on le dénatura, on le dénonça, car la presse, ainsi entendue, est une belle institution, et elle a d'admirables mœurs intellectuelles. Quelqu'un, que je ne puis nommer – car il est anonyme comme une foule – et qui n'avait pas lu l'article – car quand donc ce quelqu'un aurait-il le temps de lire quoi que ce soit ? – et qui n'en parla que par ouï-dire, mit dans l'attaque une passion spéciale, une haine à part, et se permit des insinuations perfides et coutumières. À l'entendre, on aurait pu croire que M. de Gourmont – ce catholique – était un anarchiste dangereux, venu d'on ne sait quels enfers sociaux, pour dynamiter Paris et faire sauter la France[6].

L'opposition de Gourmont à nombre de valeurs portées par la IIIe République en font un personnage clivant sur lequel les périodiques de l'époque se plaisent à débattre et à prendre position, transformant ainsi l'auteur et ses idées en objet de discussion et leur conférant le rôle de

[5] Remy de Gourmont, « Le Joujou patriotisme », *Mercure de France*, n° 16, avril 1891, p. 193-198.
[6] Octave Mirbeau, « Les Beautés du Patriotisme », *Le Figaro*, 18 mai 1891, p. 1.

références dans « l'écosystème médiatique[7] ». Le débat est si vif que certains journalistes ont pu expliquer le succès du *Mercure de France* par la seule présence de Gourmont, comme dans cet article publié par *Le Figaro* en mai 1893 : « *Le Mercure de France*, docte et sévère, est surtout connu à l'étranger depuis qu'il publia le fameux *Joujou patriotique* [*sic*], de M. Rémy [*sic*] de Gourmont[8]. » Dès lors sa signature possède une forte résonnance, associée à l'image d'« un historien, un penseur et d'un vrai révolutionnaire[9] ».

Gourmont ne reste pas cantonné aux seules pages de la revue mauve, et on le retrouve signant des articles ou des œuvres dans un bon nombre de périodiques, notamment dans les *Essais d'art libre* ou *La Plume*, mais également dans certains titres de la grande presse, comme *Le Journal*, par exemple, pour lequel il contribue à la fois au supplément littéraire et au quotidien lui-même, ou encore dans *L'Écho de France* et dans *La Petite République*. Au-delà de ce que lui-même publie dans les pages des journaux, il est repris, cité, commenté par l'ensemble de la presse de l'époque qui, très rapidement, ne se donne plus la peine de le présenter[10]. Le nom de Gourmont possède une telle vivacité médiatique qu'il dépasse largement les frontières parisiennes et même françaises, comme le montre Alexia Kalantzis :

> [L]a visite faite à Gourmont devient presque une étape obligatoire pour les jeunes écrivains qui viennent à Paris. Ils en font un exercice de style, tentant de dépeindre cette personnalité originale, qui vit en retrait dans une posture symbolique. On pourra lire notamment les portraits que dressent de l'écrivain français Soffici, ou l'écrivain russe Volochine[11].

Ce rôle central atteste que l'auteur de *Sixtine* ne s'est pas contenté d'un scandale, celui du « Joujou patriotisme », pour se lancer dans le pôle esthète, mais qu'il a constamment revendiqué une série de prises de positions esthétiques et éthiques fortes faisant de lui un point de repère dans la multitude qui caractérise la parole journalistique. En d'autres termes, Gourmont polarise son lectorat, et cette polarisation est recherchée et encouragée par un système médiatique qui se nourrit de discussions, de débats et de scissions. L'intellectuel qu'est Gourmont se construit donc par voie de presse, et le travail qu'il y publie participe à théoriser une pensée encore nouvelle et diffuse, celle des mouvements « jeunes ». Véritable pont entre le domaine littéraire et politique, la pensée de Gourmont – dont Michel Décaudin dit qu'il est l'un « des critiques les

---

[7] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[8] Roland de Marès, « Les jeunes revues », *Le Figaro*, 12 mai 1893, p. 1.
[9] Arsène Alexandre, « Résurrection des poètes », *Paris*, 2 novembre 1892, p. 2.
[10] Julien Schuh nuance cette viralité de Gourmont dans la presse en montrant comment elle diminue drastiquement après « le Joujou patriotisme » (Julien Schuh, « Gourmont et les masques. Symbolisme et journalisme », Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu, Julien Schuh (dir.), *Présences de Remy de Gourmont*, Paris, Garnier, 2021, p. 419-443). Cependant, si Gourmont ne réitère pas l'expérience d'un « buzz » médiatique qui a eu pour lui des conséquences défavorables, il semble que sa réputation dans la presse ait été solidement ancrée du fait de ce seul article.
[11] Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont médiateur culturel. Les petites revues et la littérature étrangère », *Présences de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 413.

plus lucides de cette époque[12] » – peut être un bon point d'appui pour étudier le récit commun du monde des « petites revues », à condition de garder à l'esprit que ce récit, parce qu'il est commun justement, ne peut se réduire à celui produit par un individu seul. La presse est un discours collectif[13], et passer par le prisme de Gourmont, quand bien même ce prisme possède une influence prégnante sur le reste de « l'écosystème[14] », implique de l'observer par le petit bout de la lorgnette. Toutefois, dans la mesure où notre travail s'intéresse à l'œuvre de Jarry, cette objection n'est pas solide : on a vu en effet comment ce dernier, en cherchant à intégrer le *Mercure*, s'adresse implicitement à Gourmont dont il estime le travail et avec lequel il collabore aux *Essais d'art libre* et à *L'Art littéraire*. Le fait que Jarry se soit pensé un temps comme un « nouveau Gourmont » nous encourage donc davantage à nous focaliser sur le récit politique que ce dernier construit, dans ses rapports avec le reste des collaborateurs du milieu, plutôt qu'à prendre en compte l'ensemble vaste et hétérogène des discours symbolistes sans nous attarder sur aucun en particulier. Par ailleurs, la pensée de Gourmont se distingue de celle de Jarry par sa grande cohérence théorique et par son orientation conceptuelle. Définir le mouvement symboliste, particulièrement le symbolisme des années 1890, aura été une sorte de *leitmotiv* dans son œuvre ; nous reprendrons de ce vaste travail analytique les trois points principaux que constituent l'élitisme, l'idéalisme et l'égoïsme.

1. Élitisme

En ce qui concerne le premier, l'élitisme, on constate que les mouvements « jeunes », malgré leur disparité, possèdent un certain nombre de traits communs au premier rang desquels figure la défense d'une pensée antidémocratique. Aussi surprenant que cela puisse paraître venant d'une génération qui a grandi avec l'enracinement de la IIIe République, il y a en effet chez ces auteurs et autrices une forte propension à admirer et à défendre les systèmes hiérarchiques antérieurs. La subtilité de cette adhésion provient du fait qu'elle ne souscrit pas à proprement parler à une idéologie réactionnaire, monarchie absolue ou parlementaire, mais s'inscrit plutôt à la suite de Tocqueville dans une critique intellectuelle de l'égalitarisme républicain. La République et sa base démocratique y jouent le rôle de « grande niveleuse » et sont donc rejetées par

[12] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Champion, 2013, p. 16.
[13] Pour José-Luis Diaz, qui étudie les formes de la communication privée dans la presse, « Après la civilisation du salon – causeries et correspondances, de salon à salon –, la "civilisation du journal" a donc imposé sa marque : *collectiviste* (le journal s'adresse à un plus grand nombre) et *médiatisée*. » José-Luis Diaz, « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 712.
[14] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

principe, l'égalité étant perçue comme favorisant la médiocrité. Démocratie et bourgeoisie deviennent synonyme : en cette fin de XIXe siècle, la République est considérée comme un régime bourgeois, et les courants symbolistes n'ont qu'à piocher dans la réserve des critiques adressées à cette classe sociale pour les reprendre à leur compte. L'équation République = démocratie = bourgeoisie est un fond commun que partagent la plupart des membres du champ. Ainsi, au cours de l'année 1892, le mot « démocratie » apparaît imprimé dans le *Mercure de France* – que Jarry est alors occupé à lire avec grand soin – uniquement dans un contexte ironique, satirique ou moqueur. Sous la plume de Vallette, elle devient « démocratie pataude[15] », sous celle de Gourmont, elle est « démocratie bourgeoise[16] », sous celle de Randon elle s'incarne en Francisque Sarcey, le critique « prudhommesque[17] ».

Parallèlement à cette critique du régime bourgeois, sur laquelle il est inutile de s'attarder tant elle est connue et constamment remotivée au cours du siècle, le discours esthète du *Mercure*, pour ne citer que lui, appelle de ses vœux la formation d'une nouvelle aristocratie. Ce n'est pas du retour de la classe nobiliaire française à la tête de l'État dont il est ici question, mais bien plutôt à la constitution d'une nouvelle élite, qui sera une élite esthétique. Il est frappant que, durant les premières années de la parution du *Mercure de France*, le terme « aristocrate » soit presque toujours suivi de l'épithète « artiste » ou d'un synonyme. L'exemple le plus probant est sans doute constitué par l'article de Remy de Gourmont intitulé « La Fête nationale » qui ouvre le numéro de juillet 1892 du *Mercure de France*. Au cours de ce texte, Gourmont cherche en effet à substituer à la date du 14 juillet une autre date pour une autre commémoration, celle de la mort d'André Chénier :

> En un certain sens, la Poésie est l'art même, elle est l'âme de l'art. Fêter l'assassinat de la Poésie, c'est bien fêter l'assassinat de l'art, assassinat rationnel et de principe, destruction préméditée de la plus redoutable Hydre qui ait jamais fait trembler pour sa médiocrité essentielle une société démocratique[18].

L'article est sans ambiguïté, l'intellectuel est le plus grand danger de la démocratie car sa supériorité l'empêche d'adhérer à l'idéologie de la médiocrité et l'incite à occuper une position surplombante : « Eh bien, l'abolition d'un aristocrate de l'art sera bien moins immorale encore, puisqu'elle supprimera une tête trop haute et plus scandaleuse, certes, que le grelot vide d'un médiocre chourineur[19]. » L'artiste est frère de l'aristocrate, il subit le martyr de la démocratie, comme le souligne Gourmont à travers l'exemple longuement développé de la mort de Villiers

---

[15] Alfred Vallette, « Les grands enterrements », *Mercure de France*, n° 33, septembre 1892, p. 75.
[16] Remy de Gourmont, « Choses d'Art », *Mercure de France*, n° 30, juin 1892, p. 185.
[17] Gabriel Randon, « Sarcey Génial, conte invraisemblable », *Mercure de France*, n° 35, novembre 1892, p. 225.
[18] Remy de Gourmont, « La Fête nationale », *Mercure de France*, n° 31, juillet 1892, p. 194.
[19] *Ibid.*, p. 197.

de l'Isle-Adam, figure qui possède l'avantage de réunir en une seule personne ces deux traits caractéristiques. La solution proposée passe par la rénovation et la substitution d'une classe par une autre : contre la médiocrité bourgeoise, il faut à nouveau donner le pouvoir aux meilleurs, les *aristoï*. Or, cette aristocratie ne peut être que nouvelle, car, comme nous le rappelle René Rémond, les dernières années du XIXe siècle vont de pair avec un affaiblissement du parti monarchiste qui s'accommode des règles du jeu démocratique[20]. Avant la résurgence de la pensée royaliste portée par une droite nationaliste, l'idée d'une élite de nobles dirigeant le pays est donc jugée relativement anachronique. C'est donc cette place vacante que prétend occuper la faction la mieux dotée en capital symbolique au sein de la bourgeoisie ; l'expression « aristocrate littéraire » n'est pas fortuite et atteste d'un véritable combat politique pour la revalorisation de sa propre classe. Alliant culture académique et volonté de rénovation artistique, les mouvements « jeunes » opèrent donc une rupture avec leurs aînés en cherchant à se constituer comme une force pesant dans la société.

Cette substitution n'est pas pensée uniquement sur le plan symbolique ; il ne s'agit pas simplement de remplacer culturellement l'aristocrate par l'artiste, mais de proposer la refonte complète du modèle social. Pour le dire autrement, le but n'est pas de promouvoir l'ascension des sphères artistes à l'intérieur du régime démocratique, mais d'espérer le retour d'une structure de société verticale qui mettrait un terme à la « médiocratie[21] » en séparant nettement les inférieurs des supérieurs : à chacun ce qui lui est dû, et donc les intelligents doivent avoir plus. Cette idée est défendue explicitement dès 1893 dans *L'Idéalisme* :

> Considéré comme une entité, l'ensemble des cerveaux humains est pareil à un four à porcelaine d'où sortent successivement des millions de pièces identiques et banales ; une sur un million apparaît bizarrement craquelée, roussie, fumée, rayée d'étranges dessins imprévus et fous, gondolée, creusée, soufflée, déformée, ratée : cette pièce de porcelaine, c'est la représentation du monde conçue par les esprits supérieurs, par les génies. C'est, en somme, pour cette pièce unique que le four chauffe et il importe peu que toutes les autres soient anéanties, si celle-là demeure.
>
> Mêlé à la vie active (qu'il dédaigne, peut-être par inaptitude) l'idéaliste jugerait des hommes comme de ces pièces de porcelaine ; il les mettrait à leurs vraies places : les supérieurs en haut, les inférieurs en bas, — « le peuple étant fait pour obéir aux lois et non pour dicter des lois[22]. »

Le critère de distinction hiérarchique pris en considération n'est donc plus celui de la bonne naissance, de la pureté du lignage, comme dans le modèle traditionnel aristocratique, mais celui

---

[20] « Ainsi, il a suffi d'un peu moins de vingt-cinq années pour réduire à de simples survivances historiques – et même pour l'une, l'anéantir – les trois grandes traditions apparues tour à tour depuis quatre-vingts ans, et dont les rivalités et la domination avaient composé presque toute l'histoire politique du XIXe siècle. Les trois droites ont pratiquement cessé de compter comme forces politiques. » René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1982, p. 150.

[21] Ce néologisme balzacien est employé dans *Les Paysans* pour caractériser « la louche domination de la bourgeoisie ». Honoré de Balzac, *Les Paysans*, dans *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, t. 18, 1855, p. 344.

[22] Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, *op. cit.*, p. 15-16.

de l'intellect. Science et art sont ici les deux nouveaux champs propices à l'expression de la grandeur, champs où le sublime des œuvres humaines justifie le retour à une pensée de la verticalité en lieu et place d'une égalité horizontale niveleuse. Ce prolongement de la lutte réactionnaire des ultras dans la lutte d'une élite de l'intelligence contre un régime démocratique jugé illégitime s'incarne de façon particulièrement prégnante dans le personnage d'Hubert d'Entragues, *alter ego* de son auteur et protagoniste du roman *Sixtine*, sous-titré non sans lien avec notre propos *roman de la vie cérébrale* :

> Il remontait vite une rue populaire, pleine d'enfants, petits dauphins démocratiques, marmaille du souverain moderne. L'inventeur du suffrage populaire lui semblait, en ce moment, le plus exécrable monstre produit par l'humanité et parallèlement à ce lâche inconnu, Néron et Attila, refondus en un seul exemplaire, étaient des créatures dignes de la génuflexion. Nul n'avait à ce point abaissé l'Idée, nul n'avait tâché à faire du monde une aussi désolante écurie, où seraient maîtresses les ruades des Houyhnhms respectés. Il fut pharisien et se rendit la justice de n'avoir jamais mangé le foin aigre de ce râtelier royal : il avait à l'âge de raison renoncé, plein de dégoût, à sa part de souveraineté et jamais un bulletin de vote n'avait souillé ses doigts d'aristocrate[23].

Les « doigts d'aristocrate » d'Entragues attestent de la manière dont Gourmont pense l'artiste esthète comme une nouvelle élite, remplaçant titres de noblesses par titres d'œuvres. Loin d'être un champ à part, l'esthétique devient un argument politique pour contester le système en place, jugé incapable de parvenir à une haute expression intellectuelle et artistique.

On retrouve ce même désir de substitution chez Jarry qui, dans « Haldernablou », se forge également un avatar aristocratique, ce qui sera d'ailleurs un cas unique dans son œuvre, jusqu'à la création d'Erbrand Sacqueville dans son tout dernier roman. L'influence de Gourmont se fait particulièrement sentir sur le texte, depuis le titre initial, « Histoire tragique du page Cameleo », qui renvoie à *L'Histoire tragique de la princesse Phénissa*, en passant par la matière sabbatique, intensément exploitée par Jarry à cette époque, jusqu'à la conception hiérarchique des rapports humains. La dédicace même appuie cette influence en désignant l'auteur de *Sixtine* comme le vrai propriétaire de la pièce : « Appartient à Remy de Gourmont[24] ». Jarry, on le sait, met en scène dans cette œuvre sa relation avec Fargue via un procédé alchimico-littéraire transformant le plomb en or et la relation vécue en fantasme. La première scène est ainsi saturée de références à la domination sociale, intellectuelle et symbolique d'Haldern, dont le nom en breton signifie Alfred, et dont le caractère aristocratique apparaît dans les multiples références au personnage du page Ablou, à l'héraldique, ainsi qu'à son manoir possédant un « pont-levis[25] ». Sur la page qu'occupe cette scène, le mot « esclave » revient en effet deux fois, dont une fois dès la

[23] Remy de Gourmont, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 101.
[24] OCG II, p. 131.
[25] *Ibid.*

première réplique – entouré d'autres termes possédant des connotations équivalentes, comme « servilité », « obéissent », « dévoué » – la dernière réplique d'Haldern résumant à elle seule toute l'exposition du personnage : « Du nord, du sud, de l'est, de l'ouest, tous ont rampé autour de moi en étoile de sphinx accroupis[26] ». Cette domination d'Haldern est absolue, elle s'exerce à travers sa force psychique sur les choses animées comme inanimées, laquelle peut à loisir imposer sa volonté. Double de Jarry, il incarne l'idéal hiérarchique le plus extrême. Tout comme chez Gourmont, ce fantasme hiérarchique naît d'une hostilité forte envers le modèle démocratique, hostilité qui transparaît nettement dans les « Prolégomènes d'Haldernablou ». Dans ce texte, en effet, la parole de Dieu abolissant les « mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python[27] » – on a vu comment le mage est fréquemment utilisé chez Jarry pour se désigner lui-même en tant que poète – est dirigée contre une cité à mi-chemin entre la Sodome biblique et Paris, « ville railleuse » dont le « bitume » est parcouru par une « foule[28] » très fin-de-siècle :

> Et la voix céleste tomba lente et grave comme un parachute : « Tous ceux périront, qui n'ont point respecté mes lois ; ils périront, les mages, les divinateurs et ceux qui consultent les esprits de Python, car ils ont violé la Norme ; et ceux qui s'unissent aux bêtes, car c'est une confusion, et ceux qui ne veulent point, telle que je l'ai créée, reproduire leur race : car ma Règle les abomine[29]. »

Difficile de ne pas lire dans la « Norme » une référence au nivellement par le bas démocratique, qui veut abolir la disparité sociale en lui substituant une condition médiocre unique, et dans le refus de la reproduction un renvoi à la doctrine de la repopulation contre laquelle Jarry s'insurgera par la suite fréquemment dans ses chroniques de presse. Les mages sont d'ailleurs pris en pitié par le Phallus, serviteur de Dieu, qui rend hommage à leur chant avant de disparaître. De manière moins explicite que chez Gourmont, on retrouve bien la représentation de l'artiste poursuivant le sublime, quitte à sacrifier sa propre vie sur l'autel borné de la Norme démocratique.

La quête esthétique apparaît comme un anti-modèle politique capable de rétablir une pensée de la grandeur à la place d'une égalité politique horizontale jugée avilissante pour les êtres supérieurs que sont les artistes. Or, à travers cette contestation de l'égalitarisme républicain, volontairement outrancière, on perçoit un présupposé qui n'est jamais discuté en tant que tel : celui de la légitimité de la supériorité de l'artiste. En réalité, derrière la critique violente s'avance l'idée que l'esthète est un être à part, qui devrait par conséquent échapper aux lois sociales contemporaines, se soumettant aux seuls impératifs de l'art. Cet élitisme radical entraîne l'idée d'une

[26] *Ibid.*, p. 135.
[27] *Ibid.*, p. 127.
[28] *Ibid.*, p. 126.
[29] *Ibid.*, p. 127.

séparation physique entre le littérateur, le scientifique, l'artiste et le reste de la cité ; c'est pourquoi le manoir d'Haldern s'avère impénétrable, comme le manifeste son pont-levis aux « papilles vierges du sable des hommes méprisés[30] ». C'est moins une révolution réactionnaire qu'appellent de leurs vœux les symbolistes dans leur ensemble, et Gourmont et Jarry en particulier, que la constitution d'un statut propre à l'écrivain, qui l'autorise à s'émanciper des considérations morales au nom d'un idéal plus élevé que celui de la justice terrestre. S'ouvre à cette époque un débat, qui court jusqu'à aujourd'hui, à propos de la place de l'artiste au sein de la société, avec l'idée que les lois humaines ne peuvent rendre justice à celui qui fait profession d'effleurer la transcendance artistique. Un bon exemple de cet argumentaire se trouve dans la défense par Hugues Rebell d'Oscar Wilde. Rebell, dans le *Mercure de France*, s'élève en effet contre la condamnation judiciaire de l'écrivain, non pas en recourant au principe de liberté individuelle, ni en relativisant la condamnation morale de l'homosexualité, mais en revendiquant un statut privilégié pour l'artiste :

> Du moins, la justice du passé, indifférente à la prétendue égalité des êtres, savait-elle, dans ses extrêmes rigueurs, se montrer indulgente pour les grands hommes […]. En effet, le génie et le talent excusent et justifient la constitution étrange de certains êtres qui, s'ils s'affranchissent des obligations ordinaires des autres hommes, servent l'humanité d'une façon plus utile et plus glorieuse. Qu'à Londres on voulût absolument faire un exemple, la police n'avait qu'à choisir ses victimes le soir, dans les allées d'Hyde-Park, sans aller les chercher parmi les écrivains qui honorent le plus la littérature anglaise[31].

Puisque l'artiste de talent poursuit un but supérieur, il ne doit pas être traité comme tout-un-chacun. On comprend dès lors pourquoi la glorification de la subjectivité va si souvent de pair, dans les textes des « petites revues », avec l'affranchissement de la norme sociale : à l'indistinction de la foule démocratique s'oppose l'être individuel, dont la grandeur provient principalement de son émancipation vis-à-vis de la première. On observe d'ailleurs couramment dans les pages des auteurs et autrices esthètes de l'époque une surcharge sémantique du terme « individu » qui n'est plus employé dans son sens commun de « spécimen vivant » ou d'« élément d'une population », mais comme synonyme d'« être exceptionnel », en opposition avec la masse indistincte de la foule[32]. L'individu, c'est la femme ou l'homme parvenu à s'affranchir de la société, manifestant ainsi son caractère transcendant. Les « Petits aphorismes » de Dumur constituent un parfait exemple de cet usage absolu du terme, notamment au sein de l'ensemble intitulé « Sur la société », où se trouve ce passage évocateur : « Plus une société est fortement constituée,

---

[30] *Ibid.*, p. 135.
[31] Hugues Rebell, « Défense d'Oscar Wilde », *Mercure de France*, 1er août 1895, p. 185.
[32] « L'individu est anormal on ne le classe que par les limitations imposées à ses manifestations extérieures ; intérieurement, il est anormal, il est un être dissemblable des êtres qui lui ressemblent le plus. » Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, *op. cit.*, p. 34.

plus les individus qui la composent le sont faiblement[33]. » La pensée hiérarchique de la partie esthète du champ place comme critère constitutif de l'individu le refus du monde social. Nous renvoyons toutefois au premier chapitre de ce travail afin que ne soit pas convoqué sans plus d'explications le terme d'« autonomie » : il n'est pas ici question d'une volonté des membres du champ de déterminer eux-mêmes leurs propres règles, leurs propres pratiques et leurs propres voies d'accès à la légitimité. Ce n'est plus du champ littéraire, mais au contraire de l'inclusion de l'artiste dans les champs politique, économique et social dont il s'agit. C'est bien un statut à part en tant que citoyen, non plus simplement en tant qu'artiste, qui est revendiqué ici. Le glissement est significatif : si les esthètes tentent de faire de l'artiste un être au-dessus des lois, c'est bien parce qu'ils envisagent la production esthétique comme une fin supérieure à toute autre, qu'elle soit morale, religieuse ou politique. On voit donc comment la tentation élitiste des comités esthètes peut avoir partie liée avec la question, éminemment problématique en cette fin de siècle, de la transcendance.

2. Idéalisme

Ce rapport entre art et transcendance constitue un second point fondamental pour la bonne compréhension du récit commun symboliste. Avant d'aborder la notion chère à Gourmont d'« idéalisme », partons d'un constat simple : les comités esthètes de la fin du siècle, et Jarry ne fait pas exception, semblent fascinés par le mysticisme. Comme le souligne Olivier Kachler dans son étude comparée du symbolisme français et russe : « L'essentiel s'est alors avéré, pour les symbolistes, de penser ce qui échappe[34]. » Chez Gourmont, cette fascination apparaît bien sûr dans *Le Latin mystique*, mais aussi dans *Sixtine*, à travers la réflexion élaborée par d'Entragues au sujet du génie littéraire. Aristocrate, mystique et artiste deviennent presque synonymes, fondus dans une pensée de l'au-delà social :

> La déconcertante ironie, qu'en ce siècle qui boit dans le Calice le vin bleu démocratique, nul original prosateur ne se révéla qui ne fût chrétien d'instinct ou de croyance, de désir ou de nécessité, d'amour ou de dégoût, — de Chateaubriand à Villiers et à Huysmans et nul vrai poète, de Vigny à Baudelaire et à Verlaine !
>
> Comte n'a pas atteint, de ses lourdes pierres, les âmes qu'il voulait écraser, — pas plus qu'un enfant qui lance les petits cailloux de la grève vers l'inaccessible vol des mouettes ! Et ce même siècle, qui prétend n'admettre que la force mathématiquement éprouvée, s'éteindra dans l'idéalisme verbal[35].

[33] Louis Dumur, « Petits aphorismes », *Mercure de France*, 1er août 1892, p. 340.
[34] Olivier Kachler, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur les symbolismes en France et en Russie*, Paris, Garnier, 2020, p. 56.
[35] Remy de Gourmont, *Sixtine*, *op. cit.*, p. 261.

Avec Gourmont s'effectue l'association écrivain-anachorète, et sans doute faut-il lire dans les nombreux témoignages concernant le caractère excessivement cloîtré de la vie de l'auteur (isolement par ailleurs fortement nuancé par le journal de Léautaud, qui atteste de ses nombreuses sorties[36], ainsi que par sa correspondance avec Jarry, qui témoigne de leurs rendez-vous en public[37]) le succès d'un tel projet. Jarry poursuit dans un premier temps cette idée d'une vie monacale de l'esthète, vie à l'écart d'une cité hostile qui ne peut que le mener à la ruine et à la mort, incapable qu'elle est de saisir la différence essentielle du génie avec l'homme moyen. Bien qu'une œuvre comme *César-Antechrist*, dans son titre même, annonce sa volonté d'associer puissance spirituelle et puissance terrestre, Jarry prend en effet grand soin de nuancer cette seconde ambition : « Je suis l'Orgueil absolu parce que je suis la Force suprême ; et c'est pourquoi je ne dominerai pas, car ma domination ne serait pas comprise (laissons cela aux faux Césars), et aussi tout ce qui est moi est un élixir précieux qui ne doit pas être follement perdu[38]. » Le personnage éponyme de la pièce, figure l'auteur esthète en majesté, affirme bien par ailleurs cette volonté de s'exclure du monde social et de substituer au message d'amour du Christ un message de mépris :

> DIEU LE PÈRE (*dans les branches de la croix de gauche. Sommet trop faible du polygone dynamique, la* SPHINGE *disparaît*). – Écoutez-le : comme il y a dix-huit siècles, c'est encore aujourd'hui mon fils bien-aimé, en qui j'ai mis toutes mes complaisances.
>
> LE CHRIST (*sur l'olivier de gauche, évoqué par contraire, miroir, ou reflet*). – Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous laissé ? Prométhée cloué, le vautour du Saint-Esprit…
>
> L'OISEAU (*Lui arrachant les yeux*). – Que la lumière soit – Une.
>
> CÉSAR ANTECHRIST. – Je ne plains point ton supplice, éternel isolé pour avoir prêché de s'aimer les uns les autres. Je suis resté volontairement seul sur un rocher escarpé, sans distraction et sans lumière que les yeux subictériques de mes vautours, et c'est pour cela que ce qui m'égale presque, car l'adéquation parfaite est impossible, monte jusqu'à moi[39].

Notons qu'à plusieurs reprises, et notamment dans ce passage, César-Antechrist n'est pas frontalement opposé au Christ, contrairement à ce que son nom pourrait laisser supposer, mais présenté comme un dépassement de celui-ci. La revendication du statut d'exception de l'artiste ne fait que reprendre à son compte, de façon non-déiste – ou plutôt en déifiant l'enjeu esthétique[40] – l'argumentaire sur le statut d'exception du chrétien régulier, la mystique esthète prenant le relais de la mystique chrétienne et servant d'appui pour légitimer la volonté d'émancipation du régime républicain.

---

[36] Paul Léautaud, « Remy de Gourmont. Journal littéraire 1906 (Fragments) », *Mercure de France*, 1er octobre 1935, p. 50-70.

[37] Remy de Gourmont, *Correspondance*, *Suppléments*, *op. cit.*

[38] OCG II, p. 360.

[39] *Ibid.*, p. 361.

[40] « Il y a un mysticisme divin, il y a un mysticisme sans Dieu et, entre les deux, plusieurs nuances où les intelligences jouent à sauter de branche en branche, comme les oiseaux d'une forêt. » Remy de Gourmont, « Nouveaux masques », *Mercure de France*, 1er novembre 1897, p. 353.

Il ne faudrait toutefois pas lire dans cet engouement pour le mysticisme des milieux esthètes une conséquence d'une foi sincère mise à mal par la pensée positiviste qui se réfugierait ainsi dans la contemplation d'un monde caché. Bien au contraire, de nombreux commentateurs, dont Huysmans, soulignent l'absence de religiosité de ces écrivains qui font ainsi profession de mysticisme :

> Or, que sont les quelques-uns qui parlent aujourd'hui de la Mystique ou qui s'imaginent la posséder en art ? Ce sont des gens fort occupés à brasser des filles, à tapoter des absinthes et à lamper des bocks ; ce sont des gens qui ne vivent même pas à l'écart d'une société infâme, qui subissent les honteuses promiscuités des lettres[41] […].

Ce portrait, s'il ne correspond pas exactement à Gourmont, dont on a évoqué la réputation d'ascète, dépeint en revanche tout à fait la personnalité de Jarry durant son accession au champ littéraire, tout comme celle de nombreux jeunes auteurs de l'époque. La valorisation d'une esthétique mystique n'est donc pas un enjeu religieux mais littéraire : il participe de la construction du « sacerdoce laïc » de l'écrivain, mouvement que Paul Bénichou situe dans un dialogue avec le XVIIIe siècle :

> La philosophie des Lumières avait sacré l'Homme de Lettres, penseur et publiciste. Le spiritualisme du XIXe siècle sacre le Poète. Ce second type, qui suppose une inspiration d'en haut, plutôt que le déploiement de clartés purement humaines, et qui fait, à quelque degré, appel au mystère des choses et à leur nature ineffable, a d'abord été célébré sur un mode contre-révolutionnaire, en opposition au Philosophe et pour le supplanter : il semblait impliquer la suprématie du divin, en accord avec la tradition religieuse, et favoriser une prédication grave et conservatrice. Mais l'antithèse du Poète et du Philosophe n'a pas résisté à l'avènement d'un spiritualisme plus large, qui, au lieu d'opposer les deux types, et tout en maintenant le privilège de la Poésie, les absorbait l'un dans l'autre[42].

L'ambition du mysticisme esthète n'est pas de prôner un retour à une foi traditionnelle, mais de créer un type nouveau, héritier à la fois du pouvoir spirituel et intellectuel. Une production comme *L'Ymagier*, fruit des efforts conjoints des deux auteurs, appuie cette construction. Qu'on réfléchisse en effet à ce qui sous-tend la parution de la revue : certes, Jarry et Gourmont entendent produire « des images, et rien de plus[43] », mais ces images – comme nous le montre le remplacement du i initial en un y, peu justifié étymologiquement, mais plus « décoratif[44] » – sont en réalité sorties de leur contexte de production, populaire et religieux, pour être réinsérées dans un autre, élitiste et laïc. De même qu'un tableau n'a pas tout à fait la même portée accroché au mur d'une salle de réception aristocratique ou bien exposé dans une galerie du Louvre, les images publiées par Jarry et Gourmont soulignent la récupération d'un passé iconographique et

---

[41] Joris-Karl Huysmans, préface à Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Paris, Mercure de France, 1892, p. X.
[42] Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996, p. 469-470.
[43] Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 5.
[44] « Et pourquoi n'y aurait-il pas encore, aujourd'hui comme jadis, un peu de liberté dans l'orthographe, pour un peu plus de beauté ? Lys décore mieux que lis. » Remy de Gourmont, *L'Ymagier*, n° 3, avril 1895, p. 203.

son transfert dans un système de diffusion différent où il prendra une signification autre. Le mysticisme de Jarry et de Gourmont n'est donc effectivement que superficiel car il ne procède pas d'un retour effectif à une foi traditionnelle, comme le regrette Huysmans, mais de la reprise de cette tradition dans l'optique de consolider une identité sociale, celle de l'écrivain-esthète-mystique. L'image populaire est donc intégrée et repensée dans un circuit de diffusion savant qui en fait un objet précieux : la matérialité même de la revue d'art transforme les gravures sur bois, jusqu'alors peu luxueuses, en objet de collection, grâce à des procédés capables de susciter l'intérêt des bibliophiles[45]. Non seulement l'image n'est pas indépendante du sens et de la réception que lui prépare son *medium*, mais elle ne s'émancipe pas non plus du pouvoir transformateur que joue le texte qui l'encadre. Ce texte, en effet, manifeste sa volonté de ne pas être redondant par rapport à l'image, mais plutôt de tendre vers une écriture qui soit *ecphrasis*, pour reprendre la thèse de la brillante analyse d'Isabelle Krzywkowski à propos des treize images du *Faustroll*[46]. Au cœur des préoccupations de Jarry dans *L'Ymagier*, et même dans tout un pan de son œuvre ultérieure, la recherche d'*ecphrasis* marque la plasticité de l'écrivain esthète, capable de s'amalgamer tous les arts et en particulier l'iconographie religieuse.

Cette absorption de la culture religieuse iconographique ou textuelle n'est que le symptôme d'un phénomène plus large, communément appelé dans les études littéraires « crise de la représentation[47] ». Si la littérature se revendique apte à récupérer toute une tradition mystique et spirituelle, si elle tente d'affirmer son « sacerdoce laïc », c'est en effet parce que se produit au cours du XIXe siècle un bouleversement culturel majeur venant remettre en cause, comme le signale Bertrand Marchal, « toutes les valeurs absolues (et notamment dans le domaine littéraire les deux référents du discours réaliste et naturaliste : le réel et la nature), et consacre par là l'autonomie des signes. Cette crise générale de la représentation marque en somme le passage d'une ère théocratique à l'ère moderne de la fiction[48]. » Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le terme, ce n'est donc pas la représentation qui est en crise, mais l'inverse : tout, depuis le fameux moment de la mort de Dieu, se résume à une représentation. Ce régime de la « fiction », si l'on emploie comme le terme mallarméen, Gourmont l'appréhende davantage à travers l'optique d'une philosophie idéaliste, terme extrêmement vaste qu'il convient d'utiliser avec précaution. Le mot « idéalisme » désigne en réalité à cette époque deux idées distinctes. La première,

---

[45] Emmanuel Pernoud montre bien comment la place de premier choix donnée à l'image dans la revue permet son insertion dans un circuit bibliophilique « alternatif ». Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n° 115, 1997, p. 59-65.
[46] Isabelle Krzywkowski, « Les 13 images », art. cit.
[47] Voir par exemple les travaux de Sylvie Servoise comme *Démocratie et roman : explorations littéraires de la crise de la représentation au XXIe siècle*, Paris, Hermann, 2022.
[48] Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 37.

renvoyant à la notion d'« idéal », a servi de *leitmotiv* au premier mouvement symboliste, celui porté par Moréas, la seconde, formée à partir du vocable « idée », provient d'une reprise de la pensée de Schopenhauer. Cette distinction essentielle est explicitée par Gourmont lui-même dans « Racines de l'idéalisme », texte de 1906 :

> On sait qu'il y a deux idéalismes. Il est donc prudent, chaque fois qu'on emploie ce mot dans un milieu qui n'est pas purement philosophique, de le définir. Il y a deux idéalismes, qualifiés chacun par un mot identique et pourtant différent, car l'un vient de idéal, et l'autre de idée. L'un est l'expression d'un état d'esprit moral ou religieux il est à peu près synonyme de spiritualisme […].
>
> L'autre idéalisme, qu'on aurait mieux fait d'appeler idéisme, et que Nietzsche a poussé jusqu'au phénoménalisme, est une conception philosophique du monde. Schopenhauer, qui ne l'a pas inventé, en a donné la meilleure formule : le monde est ma représentation, c'est-à-dire le monde est tel qu'il me paraît s'il a une existence en soi, réelle, elle m'est inaccessible ; il est ce que je le vois, ce que je le sens[49].

Michel Décaudin montre bien comment la génération symboliste de 1895, dont Gourmont est l'un des principaux théoriciens, s'élève contre ce premier idéalisme spiritualiste qui se serait perdu dans des évocations vagues de rêves, d'un au-delà de la vie déconnecté du monde. Contre cette extrémité de « l'art pour l'art », la génération de 1895 opère un virage cherchant à ancrer le symbolisme dans la sphère du *hic et nunc* : « *Les Entretiens politiques et littéraires*, *La Revue blanche* surtout accordent une place aux affaires publiques et aux questions idéologiques. Voilà donc des écrivains qui ne veulent pas se retrancher de la cité[50]. » Dans cette perspective, la référence de Gourmont à Schopenhauer n'est pas fortuite, et l'on peut considérer que l'idéalisme de ce dernier constitue un point d'appui particulièrement solide dans l'entreprise de rénovation du symbolisme à laquelle il participe.

Schopenhauer, en effet, poursuit dans son œuvre majeure *Le Monde comme volonté et comme représentation* la pensée de Kant, jusqu'à faire du monde en-soi une substance qui échappe à la connaissance :

> Aussi arrivons-nous tout naturellement à cette hypothèse que ce monde, tel que nous le connaissons, n'existe que par notre connaissance, uniquement dans la représentation, et non en dehors d'elle. Conformément à cette hypothèse, la chose en soi, c'est-à-dire ce qui existe indépendamment de toute connaissance, est absolument différente de la représentation et de tous ses attributs, par conséquent de l'objectivité en général[51].

Reprenant la tradition idéaliste qui sépare substance et apparence, le philosophe nie la capacité de l'intellect à saisir autre chose que la seconde, dépendant qu'il est des conceptions de temps et d'espace qui sont des productions de la pensée. Notre manière d'appréhender le monde est incapable de concevoir une réalité hors de ces conditions de l'esprit, pas plus qu'un sujet pensant

---

[49] Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques. Première série*, Paris, Mercure de France, 1927, p. 80.
[50] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 21.
[51] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, t. II, Auguste Burdeau (trad.), Paris, Félix Alcan, 1908, p. 146.

sans conscience de la matière : les deux sont donc intrinsèquement liés et constituent le seul monde auquel notre cerveau ait accès, le monde comme représentation. Il ne peut donc s'agir que d'une philosophie subjective, puisque la réalité objective échappe à toute connaissance[52]. Toutefois, Schopenhauer ne développe pas pour autant un idéalisme absolu qui nierait purement et simplement le monde en-soi, affirmant qu'il n'y aurait de réalité qu'intellectuelle : il défend au contraire la nécessité de la quête d'une connaissance métaphysique, au sens de « connaissance dépassant l'expérience, c'est-à-dire les phénomènes donnés, et qui tend à expliquer par quoi la nature est conditionnée dans un sens ou dans l'autre, ou, pour parler vulgairement, à montrer ce qu'il y a derrière la nature et qui la rend possible[53]. » Son originalité provient de son refus de fonder cette métaphysique sur une connaissance objective, puisque toute objectivité est rendue impossible par la nature subjective de la connaissance. Cependant, pour Schopenhauer, nous ne sommes pas seulement sujet, mais également nous-mêmes objet, donc chose en-soi, et nous pouvons donc prétendre par cette voie accéder à la substance de l'être[54]. Cette voie métaphysique nouvelle, Schopenhauer la fait coïncider avec l'expérience de la volonté : c'est parce que nous ne sommes pas seulement représentation, mais également volonté, que nous pouvons accéder à la chose en-soi, étant entendu que la pensée ne peut jamais prétendre rendre compte de cette volonté qui reste « absolument différente de son phénomène[55] ». Le projet de Schopenhauer n'est donc pas d'abandonner la métaphysique mais de la refonder sur une base non-conceptuelle, sur l'expérience interne de la volonté.

Ce détour par la pensée de Schopenhauer permet d'expliquer les traits majeurs à partir desquels Gourmont tente d'esquisser la théorie du symbolisme, dont on a vu qu'il fait le pendant en art de l'idéalisme. Signalons qu'à partir d'ici nous nous détacherons de la signification de l'œuvre de Schopenhauer en elle-même pour aborder exclusivement la façon dont s'en inspirent

---

[52] « Ce système démontre que l'univers matériel tout entier, avec ses corps dans l'espace, lesquels sont étendus, et, grâce au temps, ont les uns avec les autres des rapports de causalité, en un mot que tout ce qui en dépend, n'a pas une existence indépendante de notre tête ; mais que tout cela a son principe dans les fonctions de notre cerveau. C'est grâce à ces fonctions, et c'est dans le cerveau seul que cette ordonnance objective des choses est possible ; car le temps, l'espace et la causalité, sur lesquels reposent tous ces processus objectifs, ne sont en effet que des fonctions du cerveau. » *Ibid.*, p. 144.

[53] *Ibid.*, p. 298.

[54] « En conséquence, on ne dépassera jamais la représentation, c'est-à-dire le phénomène, si l'on part de la connaissance objective, autrement dit de la représentation ; on s'en tiendra au côté extérieur des choses, sans pénétrer dans leur être intime, sans connaître ce qu'elles sont en soi et pour soi. Jusqu'ici je suis de l'avis de Kant. Mais, en regard de la vérité qu'il a établie, j'ai posé la vérité suivante qui la tient en quelque manière en échec, à savoir que nous ne sommes pas seulement le sujet qui connaît, mais que nous appartenons nous-mêmes à la catégorie des choses à connaître, que nous sommes nous-mêmes la chose en soi, qu'en conséquence si nous ne pouvons pas pénétrer du dehors jusqu'à l'être propre et intime des choses, une route, partant du dedans, nous reste ouverte : ce sera en quelque sorte une voie souterraine, une communication secrète qui, par une espèce de trahison, nous introduira tout d'un coup dans la forteresse, contre laquelle étaient venues échouer toutes les attaques dirigées du dehors. » *Ibid.*, t. III, p. 7-8.

[55] *Ibid.*, t. I, p. 117.

les symbolistes, selon deux axes. Premièrement, on comprend que, malgré le recours à la mystique et l'engouement pour les auteurs chrétiens, le symbolisme de Gourmont ne se pense pas comme une littérature religieuse : refonder la métaphysique sur la subjectivité et la volonté ne place plus l'être dans un au-delà chrétien mais dans un au-deçà psychologique. Deuxièmement, on voit le rôle qu'ont à jouer dans un tel projet les arts et la littérature, puisqu'il s'agit de tenter d'accéder à la chose en-soi non plus par le biais de la connaissance objective qui n'est qu'un leurre de la pensée, mais par la subjectivité à laquelle l'art semble directement s'adresser ; ce dernier n'aurait dès lors plus à rendre de comptes en ce qui concerne sa relation au réel ou à la vérité, puisque toute expression d'une subjectivité particulière et de ses représentations est la seule vérité possible, et l'on pourrait parler dès lors plutôt d'un régime de sincérité que de véracité artistique. Cette transition est étudiée par Olivier Kachler dans sa thèse qui analyse la façon dont le symbolisme entend substituer à la conception traditionnelle de la connaissance objective une approche de l'« inconnaissable » et le rôle joué dans cette substitution par la poétique[56]. Ces deux points sont fondamentaux pour Gourmont, qui en fait des appuis théoriques importants dans le développement de son œuvre (œuvre qui conçoit la fiction comme une mise en image de cette pensée théorique), mais également pour tout le mouvement du symbolisme contemporain, qui se nourrit de cet ancrage solide pour élaborer sa pensée esthétique.

De cette interprétation de la philosophie de Schopenhauer, il ressort en effet que la subjectivité est tout, et que Dieu, s'il existe, est hors de toute conception humaine : dès lors, le divin, réel ou non, n'importe plus, et seule la subjectivité, dont l'instinct permettrait d'effleurer le monde en-soi et d'en rendre compte dans une œuvre, peut faire figure de transcendance. C'est précisément cette idée que défend Gourmont dans le texte de *L'Idéalisme* :

> Je sais bien que, par la définition même de l'Idéalisme transcendantal, de celui qui s'occupe des intelligences supérieures ou transcendantes, le Permanent lui-même ne peut être conçu que comme personnel, c'est-à-dire comme transitoire, et que ce qu'il y a d'Absolu vraiment est incogniscible et hors d'être formulé en symboles ; 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[57].

Ce passage contient tout notre propos : l'idéalisme de Kant puis de Schopenhauer ayant aboli la possibilité d'un absolu ne serait-ce qu'envisageable au-dessus du monde sensible, cet absolu devient l'extrême limite du relatif, le hors-norme individuel ou, en termes artistiques, le génie. Et ce génie accèdera par l'intérieur, soit par ce qu'il y a de plus personnel, à la transcendance. On voit là comment la construction du « sacerdoce laïc[58] » de l'écrivain peut s'adjoindre une réflexion métaphysique solide : puisque l'on ne peut plus avoir accès au divin, faisons du génie

[56] Olivier Kachler, *Poétiques de l'inconnaissable*, *op. cit.*, voir particulièrement les p. 49-74.
[57] Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, *op. cit.*, p. 27.
[58] Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 469-470.

humain notre nouveau dieu. Jarry défend cette idée très tôt, dès son compte rendu d'*Âmes solitaires*, dans lequel on peut lire que Johannes et Anna Mahr sont « Deux sphères fermées incompréhensibles l'une à l'autre » et « Égoïstes tous deux », définition qu'il reprend quelques lignes plus loin pour parler de l'essence divine, « Dieu solitaire comme les âmes inférieures ; sphère fermée comme son Image, parce que parfaite à la fois et embryonnaire[59] ». L'omniprésence chez Jarry du motif de l'homme-Dieu, présent dès ses premiers écrits, participe d'un vaste mouvement de déification de l'*ego* auctorial qui ne résulte pas, contrairement à ce qu'on a pu lire, d'une pure volonté de provocation ou d'un simple goût pour le paradoxe. Il faut au contraire prendre très au sérieux la construction dans l'œuvre de Jarry d'avatars comme César-Antechrist ou autres Emmanuel Dieu, qui ne sont ni parodiques ni destinés à moquer l'orgueil démesuré des artistes fin-de-siècle, mais des manifestations de cette ambition de faire du génie un être quasi-transcendant, en remplacement d'une divinité désormais considérée comme inaccessible, donc finalement inconséquente. C'est précisément ce que Jarry dit dans le texte précédemment cité : « Chez Hauptmann, […] Dieu au-dessus de tout en sa gravitation planée et par là écarté – d'où l'inutilité d'expliquer sa nature – ; et des Dieux subalternes autonomes et autodoules[60]. »

3. Égoïsme

Cette substitution de l'individu (au sens fort) à un dieu dont la nature exacte ne peut qu'échapper à l'être humain, permet d'introduire un troisième trait important de la théorie symboliste selon Gourmont : la valorisation de l'égoïsme. Partons à nouveau d'un constat : toute une partie du champ esthète, possédant un capital culturel élevé et ne cachant pas son goût pour l'érudition, s'oppose fortement à l'idéal positiviste du progrès scientifique et à son exigence de rationalité. Cet antirationalisme, qui rejoint d'ailleurs l'attrait étudié plus haut pour le mysticisme, résulte de la volonté de faire du domaine subjectif la voie seule d'accès au monde en lieu et place de la raison objective. Marqué par l'idéalisme de Schopenhauer, le symbolisme se tourne donc naturellement vers l'exploration de formes et de contenus mettant en scène des mécanismes psychologiques irrationnels : Bertrand Marchal nous indique que « La remise en cause des représentations traditionnelles renvoie ainsi à une remise en cause du sujet cartésien, réduit désormais à la part émergée d'un continent obscur, l'inconscient[61]. » Cette notion d'inconscient n'est pas encore tout à fait celle de la psychanalyse, Freud étant encore en train de l'élaborer au début des années 1890, mais elle est déjà dans l'air du temps dans les travaux de la psychopathologie,

[59] OGC I, p. 380-383.
[60] *Ibid.*, p. 383.
[61] Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 39.

et notamment ceux de Pierre Janet, que Jarry lit attentivement. Dans ces derniers travaux, toutefois, l'inconscient n'est pas le résultat d'un processus de défense du psychisme, le refoulement, processus partagé par l'ensemble des êtres humains, mais le symptôme d'une défaillance de certains êtres malades[62]. Comme beaucoup d'auteurs du symbolisme tardif, Gourmont et Jarry manifestent un intérêt affirmé pour ce champ de recherche en pleine expansion, et l'on peut rappeler que Jarry a suivi au lycée, et apprécié, les cours de Benjamin Bourdon, qui contribuera à former le laboratoire de psychologie et de linguistique expérimentale de l'université de Rennes. Dans le *Mercure*, Gaston Danville, ami de Jarry, a publié en 1894 sa *Psychologie de l'amour*, qui fait la part belle à la « synthèse inconsciente[63] » dans sa tentative d'explication du mécanisme amoureux. En tentant de construire une esthétique anticartésienne propre à valoriser l'individu dans ce qu'il a de plus asocial ou antisocial, son inconscient, les symbolistes s'orientent vers des formes nouvelles privilégiant la folie sur la raison, le rêve sur la veille, l'obscurité sur la lumière. Chez Jarry, le meilleur exemple d'une telle inspiration est sans doute à chercher du côté des *Jours et les Nuits*, publié en 1897, mais l'on en trouve des traces dès les premières années de sa carrière littéraire, notamment dans son texte sur Hauptmann publié dans les *Portraits du prochain siècle*, où il affirme que le « dramaturge magnétiseur » produit « Assez de rêve pour que s'y fixent nos yeux d'esthètes[64] ». Dans *Sixtine* de Gourmont, c'est la nuit passée dans une « chambre au portrait » sans portrait qui fait naître l'amour durant le sommeil. De manière générale, les relations entre le symbolisme et les notions d'inconscient et de rêve sont suffisamment riches pour qu'il soit inutile de développer ici davantage : contentons-nous de signaler qu'à ce sujet, ni Gourmont, ni Jarry ne se distinguent nettement de cet intérêt esthétique partagé par le reste du champ.

La notion d'inconscient charrie également à l'époque son sens darwinien, qui correspond à l'instinct, c'est-à-dire aux conduites innées. Le concept d'instinct est fréquemment employé par Gourmont comme pont méthodologique entre la psychologie et la biologie. Fortement marqué, comme une grande partie de son époque, par les travaux darwiniens, Gourmont perçoit l'homme comme un animal parmi les autres, mû par des forces inconscientes élémentaires réductibles aux besoins de se nourrir et de procréer, comme le montre Sandrine Schiano dans son analyse des inspirations scientifiques de la pensée gourmontienne :

> C'est en physiologiste convaincu et en lecteur intraitable de Schopenhauer que Gourmont banni toute idée d'unité ou d'harmonie avec une nature éternelle et considère l'accouplement comme une (heureuse) fatalité… Les récentes découvertes scientifiques en détrônant l'homme de la place d'honneur que les religions lui ont assignée, celle en psychophysiologie, destituant la raison de sa superbe pour lui préférer la sensation ou l'instinct, lui seront

[62] Voir à ce sujet Karima Amer, « Contribution de Théodore Flournoy à la découverte de l'inconscient », *Le Coq-Héron*, n° 218, 2014, p. 46-61, qui retrace l'évolution du concept d'inconscient de la psychopathologie au freudisme.
[63] Gaston Danville, *La Psychologie de l'amour*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 163.
[64] OCG I, p. 449.

> d'un grand secours pour battre en brèche la morale chrétienne et surtout l'idée d'une vision anthropocentrique du monde[65].

Que ce soit dans son exploration de la notion en construction d'inconscient ou bien dans sa reprise et sa valorisation du terme d'instinct, le symbolisme qu'entend théoriser Gourmont s'inscrit donc dans un vaste mouvement de pensée entendant restaurer une conception innéiste de l'homme. En effet, Gourmont insiste particulièrement sur le lien entre la notion d'instinct et la notion d'hérédité :

> L'homme, même à l'état de demi-civilisation, est chargé de trop de connaissances, pour qu'elles puissent se transmettre toutes par l'hérédité ; mais les plus anciennes et les plus utiles provignent ainsi, ce n'est pas douteux. Quand nous nous promenons dans une forêt, il y a des baies qui nous tentent, les airelles, par exemple, mais nullement celles de la bourdaine. Qui nous a enseigné (je suppose une ignorance réelle) qu'elles sont purgatives et même dangereuses ? L'instinct ? Qu'est-ce que l'instinct ? La transmission héréditaire d'une connaissance[66].

L'instinct n'est donc pas produit par le milieu et la manière dont l'animal s'y trouve confronté, mais par transmission héréditaire. Cette approche innéiste est essentielle pour comprendre comment Gourmont, et autour de lui une grande partie du mouvement symboliste, conçoit l'individu : ce dernier est en effet une pure production du hasard de l'évolution, et, toujours par hasard, certains bénéficieront d'avantages que ne possèderont pas les autres, par exemple certaines dispositions intellectuelles. À propos de sa *Physique de l'amour*, Thierry Gillybœuf note ainsi que Gourmont « va entreprendre une réflexion sur les sources de l'intelligence, qu'il considère, à mi-chemin entre Fabre et Bergson, comme une cristallisation de l'instinct né d'un pur hasard[67]. » C'est donc sur l'instinct et non sur le mérite que se distingue l'artiste, le scientifique, l'être d'exception, ce qui permet de fonder sa supériorité, à l'instar de l'aristocrate de l'Ancien Régime, sur un privilège de naissance inaliénable. Les études, l'effort, le travail ne pourront en rien changer ce qui est fixé par la nature : la société méritocratique de la IIIe République, en grande partie fondée sur l'institution scolaire, est donc non seulement inutile mais dangereuse en ce qu'elle gonfle d'importance des élites factices. Inversement, le sens artistique ou l'intelligence se passent de la technique ou même de l'approbation sociale : il n'est pas étonnant, à cet égard, que Jarry et Gourmont collaborent tous deux autour d'une revue qui publie pour la première fois une lithographie du tableau d'Henri Rousseau, *La Guerre*, participant ainsi à sa consécration et à celle de l'art naïf.

---

[65] Sandrine Schiano, « Remy de Gourmont et les sciences de la nature. Digressions, réflexions et rêveries », *Présences de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 394-395.
[66] Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques. Première série.*, *op. cit.*, p. 89.
[67] Thierry Gillyboeuf, « Remy de Gourmont ou l'anarchisme à particule », *Présences de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 199-200.

L'individu auquel s'intéressent les symbolistes est donc défini négativement, comme l'être humain moins sa dimension sociale ; en d'autres termes, il est ce qui reste lorsque l'on retranche toute influence de la cité. On comprend dès lors qu'il soit toujours représenté sur une modalité défensive, voire agressive : il est ce qui doit résister à la pression extérieure. Ainsi s'explique l'obsession des artistes symbolistes pour la question de l'influence en art qui innerve quantité des productions de Jarry au début de sa carrière littéraire, et notamment le texte fondamental intitulé « Être et Vivre », sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la prochaine section, dans lequel il affirme :

> 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.
>
> Ou qu'il disparaisse. Car l'Être et le non-Être sont fort proches, communs qu'ils sont par un élément. Insinué en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé loin de vous, il sera cru votre excrétion[68].

La force de l'artiste, on le voit, est de se distinguer du commun des mortel, ce citoyen tant méprisé, en inversant le rapport d'oppression du collectif sur le particulier : un cerveau puissant saura subvertir le rapport de force initial en s'appropriant l'influence d'autrui de manière à la faire sienne, quand l'intelligence médiocre ne ferait qu'en subir la tyrannie. La force n'est donc pas, pour Jarry comme pour Gourmont, une qualité distincte de l'intelligence : elle en est la condition principale. C'est par sa capacité de résistance aux idées collectives, aux présupposés partagés ainsi qu'aux tentatives d'autrui de faire valoir une quelconque autorité que se manifeste les capacités intellectuelles d'un sujet. Là où Jarry, en revanche, semble se distinguer quelque peu de Gourmont, c'est dans la préférence accordée à l'agressivité sur la dimension strictement défensive : en effet, Gourmont s'inscrit dans une démarche héritière de la libre pensée, comme le montre Gérard Poulouin[69], libre pensée qui prône le scepticisme comme moyen pour l'individu de se prémunir contre les dangers de la *doxa*. En revanche, Jarry manifeste dès ses toutes premières productions un goût pour la violence verbale et l'image sadique, goût qu'il emprunte en grande partie à Lautréamont[70]. Pour l'auteur de *César-Antechrist*, il ne s'agit donc plus simplement de préserver l'originalité première de l'individu, mais de dévorer autrui pour s'accaparer sa force.

Ainsi, si Jarry comme Gourmont semble bien revendiquer l'héritage d'Isidore Ducasse, tous deux ne l'utilisent pas de la même manière. Chez Gourmont par exemple, on trouvera

---

[68] OCG I, p. 407.
[69] Gérard Poulouin, « Gourmont et la libre pensée », *Présences de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, p. 763-790.
[70] Sur l'influence de Lautréamont sur Jarry, voir le travail de Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry ou le secret des origines*, Paris, PUF, 2003.

volontiers une posture d'indifférence à la souffrance d'autrui, par exemple dans « L'histoire tragique de la princesse Phénissa » où l'assassinat de la princesse éponyme est perçu comme un sacrifice nécessaire à la conservation de l'*ego*, mais ne constitue pas en soi un acte jubilatoire. Au contraire, on trouve chez Jarry, et particulièrement dans ses productions de jeunesse, une véritable revendication de la jouissance dans la violence exercée contre autrui. Dès « Haldernablou », on constate que l'acte d'écriture a partie liée avec le geste vengeur, non seulement dans la diégèse, mais également dans le système esthète dans lequel Jarry le diffuse. L'énumération de toutes les œuvres de l'auteur se construisant autour du motif de la vengeance serait trop longue tant celui-ci semble constitutif de son style, et ce dès ses premiers textes. Après tout, Ubu était une arme élaborée contre l'autorité du professeur, Ablou contre Fargue, la « Vieille Dame » et le « Vieux Daim » contre Courrière et Gourmont, Varia contre sa mère, Bosse-de-nage contre Beck, etc. Cette centralité du thème de la vengeance – ou de la revanche – se retrouve dans l'économie de la fiction par le poids accordé aux descriptions d'actes violents ou cruels, dont le meilleur exemple est à chercher une fois de plus dans « Haldernablou », où la mise à mort finale du page Ablou est décrite comme suit :

> Tiens, je te le jette au pied de mon lit, tête de mort qui bée avec tes ailes d'épervier ; croise et serre tes ailes de fer comme Apega, épouse de Nabis, ou la Vierge métallique de Nürnberg. Enfonce dans sa chair tes plumes rigides. Crève ses yeux de tes cils collés, et marque sur sa joue le cœur renversé de ton os nasal ! Courage, meunier, berce-moi au bruit régulier de tes dents. Les ongles de sa main crispée glissent et grincent sur ton front poli, mais ne paralysent point ta mâchoire ouverte. Les doigts tombent comme des chenilles d'un arbre brûlé. Il ne parlera plus – et c'est tout ce que je regrette en lui[71].

Si ce passage est particulièrement représentatif du style sabbatique des débuts de Jarry, l'énumération des parties du corps opérant la dislocation de l'unité première de l'amant est un procédé assez fréquent dans ses œuvres, qui manifestent un goût particulier pour la synecdoque mortifère. Le démembrement de l'autre, sa dislocation, semblent ici rendre compte d'une ambition analytique symétriquement opposée à la synthèse opérée par le moi, comme si ce dernier ne pouvait conserver une unité effective qu'à condition de décomposer celle d'autrui et de se l'approprier. Chez Jarry, l'altérité est donc systématiquement une menace : que l'on compare son traitement du thème de l'amour, qu'il soit abordé à travers un personnage masculin ou féminin, à celui de Gourmont – où l'autre apparaît comme *alter ego*, parfois inaccessible ou trompeur, mais systématiquement désiré – pour s'en convaincre définitivement.

Cette différence dans la conception de l'*ego* entre Gourmont et Jarry, défensive chez le premier, agressive chez le second, rend sensible leur écart de position dans le champ socio-littéraire. C'est que Jarry, contrairement à Gourmont, n'est pas issu d'une famille de la noblesse

[71] OCG II, p. 155.

normande, mais d'un milieu social modeste ; il est donc impossible, depuis sa situation, de contempler de haut la cité et ses luttes intestines. Il faut d'abord faire ses preuves au sein d'un groupe social particulièrement compétitif pour pouvoir se reposer sur la seule certitude de sa supériorité. Pour le dire autrement, Jarry possède un sentiment de déclassement sans doute bien supérieur à celui de Gourmont, et ce malgré la communauté idéologique qui les rapproche durant les années 1893-1895. Ce fait conduit à dessiner une opposition sensible entre eux sur la question du rapport au champ esthète. En effet, Jarry occupe une posture de compétiteur, et cela se ressent dans sa manière de traiter ses semblables, plus encore que les bourgeois ou le peuple qui sont finalement des types assez peu présents dans sa littérature. L'ennemi, pour Jarry, est avant tout le rival, quand pour Gourmont il est principalement l'homme de la médiocrité. Un bon exemple de cette différence de position dans le champ réside dans la manière dont les deux écrivains traitent l'œuvre d'autrui dans leurs propres textes. Tous deux ayant en effet eu une activité critique importante, et simultanée durant les années 1893-1895, il est aisé de comparer leur choix de méthode. Anne Boyer analyse finement la manière dont Gourmont inclut la parole de l'autre dans sa littérature, notamment grâce au recours à la citation dont elle fait une tentation « omniprésente chez Gourmont, en particulier lorsqu'il s'agit d'écrivains qui lui sont chers et avec lesquels il se sent une parenté[72]. » Tout le contraire semble se produire dans le discours critique de Jarry qui, comme on l'a vu avec le compte rendu des *Fusains* de Volane, tend à utiliser le texte critiqué pour mettre en avant ses propres conceptions esthétiques. Ainsi la forme critique qu'il expérimente durant les années 1893-1894 s'oriente-t-elle vers le poème en prose symboliste, cherchant à subvertir le genre pour produire une œuvre personnelle en lieu et place d'un prosaïque compte rendu littéraire. L'article intitulé « le XIe monstre » est particulièrement représentatif de cette tendance : les titres des livres de Gourmont qu'il s'agit de bibliographier, *Le Château singulier* et *Hiéroglyphes*, sont renvoyés en note. Le texte dans son ensemble est construit comme une récupération d'images extraites desdits livres afin de reconstituer un poème symboliste dans le style contourné de Jarry, bien loin de la clarté recherchée par Gourmont. Cet exercice ne semble nullement avoir pour fonction de représenter « une lecture en action[73] » capable de mettre le lectorat en face du plaisir ressenti à la découverte du texte, mais au contraire celle de manifester son originalité en proposant un dépassement de la matière chroniquée, qui devient aliment venant nourrir une esthétique nouvelle. Ce faisant, la matière première est automatiquement détruite : nulle incitation à aller lire le texte ne figure dans la critique de Jarry, qui prend soin de ne pas citer de tout l'article le nom de son auteur et de ne l'évoquer que de manière

[72] Anne Boyer, *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, Champion, 2002, p. 356.
[73] *Ibid.*, p. 359.

cryptique à travers l'allusion à la figure d'« Orphée à la dérive[74] ». De la même manière, sa critique s'achève par une citation directe du premier vers de *Hiéroglyphes*, qui n'est ni introduite comme telle, ni signalée par des guillemets, signe d'une appropriation de la parole de Gourmont.

Instinct de vie, valorisation de l'égoïsme : on voit d'emblée ce qui lie l'idéologie symboliste et le nietzschéisme ambiant dans les années 1890. En ce qui concerne Gourmont et Jarry, il s'agit d'une influence manifeste et explicitement revendiquée ; pourtant, contrairement aux points précédemment évoqués, on a cette fois-ci la quasi-certitude que Jarry ne suit pas les traces intellectuelles de son mentor. Il entre en effet en contact avec la philosophie nietzschéenne en 1889 par le biais de son professeur de lycée évoqué précédemment, Benjamin Bourdon, comme il l'affirme dans *Albert Samain (souvenirs)* : « Dès 1889, en des provinces, M. B. Bourdon leur avait expliqué, pour le scandale futur des examinateurs en Sorbonne et quoiqu'il ne fût point encore traduit, Nietzsche[75]. » La postposition du nom propre souligne d'emblée tout le poids accordé par Jarry au philosophe : il s'agit d'une rencontre de taille, rencontre dont il n'a pas tort de souligner le caractère précoce. Il est possible de le constater à la lecture de l'un des premiers articles concernant le philosophe paru dans la presse française, article daté du 7 novembre 1891 dans lequel Teodor de Wyzewa affirme : « En France, personne ne le connaît ; mais j'ai la certitude que le jour où il y sera connu, son action sera aussi vive, et son renom aussi fort que dans les autres pays[76]. » Bien qu'il soit probable que cette évocation de Nietzsche en cours de philosophie ait été allusive, il n'en reste pas moins que la découverte fascine assez le jeune homme pour qu'il en parle avec son ami Fargue au cours de l'année 1893, celui-ci lui écrivant d'Allemagne : « En Philosophie, là-bas, ah, je souhaiterais qu'on fit du Nietsche [*sic*] ! et que Bergson sût faire une classe unique ! avec l'*Au-delà du Bien et du Mal*[77]. » Cette lettre nous renseigne d'ailleurs sur la nature de l'œuvre jugée centrale du philosophe, qui n'est pas tant en 1893 le *Zarathoustra* que le *Par-delà le bien et le mal*.

À cette date, l'œuvre de Nietzsche commence à pénétrer en France en grande partie grâce au travail des « petites revues ». En 1892, Jean de Néthy, pseudonyme d'Emmy de Némethy, publie dans *La Revue blanche* un article sur le philosophe allemand[78] et propose la même année aux éditions Alcan une traduction du *Zarathoustra* ; Henri Albert lui emboîte le pas au *Mercure de France* en publiant en janvier-février 1893 des articles de vulgarisation centraux[79] puis

---

[74] OCG I, p. 467.
[75] OCG VI, p. 252.
[76] Teodor de Wyzewa, « Frédéric Nietsche [*sic*], le dernier métaphysicien », *La Revue politique et littéraire*, 7 novembre 1891, p. 586.
[77] Lettre de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry datée du 5 mai 1893, publiée dans Jean-Paul Goujon, « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », art. cit., p. 22.
[78] Jean de Néthy, « Nietzsche-Zarathoustra », *La Revue blanche*, 23 avril 1892, p. 206-212.
[79] Henri Albert, « Friedrich Nietzsche », *Mercure de France*, janvier 1893, p. 46-64 ; février 1893, p. 163-172.

en entreprenant trois ans plus tard la publication en français des *Œuvre complètes*. Jules de Gaultier, collaborateur de Gourmont dans cette même revue, poursuivra ce travail dans des études ultérieures plus approfondies, notamment *De Kant à Nietzsche*, publié en 1900. Gourmont, quant à lui, découvre véritablement Nietzsche avec la traduction d'Henri Albert en 1898, comme il le mentionne dans une lettre du 16 septembre 1903 à Franz Blei : « Le premier livre de Nietzsche que j'aie lu c'est la traduction française de *Par-delà le bien et le mal.* Cela répondait tellement à ma pensée, que je n'éprouvais ni étonnement, ni admiration. L'admiration est venue plus tard[80]. » Lors de son article de 1894 où il mentionne Nietzsche comme « négrier de l'idéalisme[81] », Gourmont n'a encore qu'un contact de seconde main avec l'auteur de *L'Antéchrist* dont il retient principalement la justification d'une caste d'esclaves et la valorisation du modèle aristocratique. Quand il contribue à poser les bases théoriques de l'idéalisme et du symbolisme, il est donc davantage marqué par la lecture de Schopenhauer que par celle de Nietzsche, malgré les similitudes qu'il se découvrira par la suite avec ce dernier, ce qui est tout à fait cohérent lorsque l'on connaît la filiation qui s'établit entre les deux philosophes allemands[82]. Jarry, quant à lui, connaît déjà Nietzsche avant sa traduction, bien qu'il n'ait probablement pas eu non plus de contact direct avec le texte, et il y a fort à parier que sa curiosité antérieure pour ce dernier a pu, entre autres choses, l'amener à s'intéresser aux publications du *Mercure de France* qui contribuait lors de son arrivée à Paris à propager une pensée dont *Albert Samain* montre bien le caractère subversif vis-à-vis de la philosophie universitaire de la Sorbonne. Plus que Gourmont, qui est de quinze ans son aîné, les concepts nietzschéens ont sans doute constitué des jalons dans sa construction identitaire esthète : est-ce vraiment un hasard si *César-Antechrist* réalise une synthèse finalement assez peu éloignée du modèle rêvé par l'auteur du *Zarathoustra* dans un fragment posthume d'un « César romain qui aurait l'âme du Christ[83] » ?

Le nietzschéisme qui se propage dans les cercles du *Mercure de France* des années 1890 insiste particulièrement sur cette dimension politique du philosophe, sa valorisation de l'égoïsme ainsi que sa volonté de subvertir tout système de valeurs. Cette question est au cœur de l'article de Jean de Néthy, qui reproche à Wyzewa d'avoir abordé le philosophe sous l'angle d'un nihilisme « que Nietzsche a en horreur[84]. » La réception de son œuvre dans le milieu des lettres françaises est donc d'emblée partagée entre celles et ceux qui la rattachent à la pensée anarchiste

---

[80] Remy de Gourmont, *Correspondance*, *1900-1915*, t. II, Vincent Gogibu (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2010, p. 106.
[81] Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'Idéalisme », *Mercure de France*, 1er mars 1894, p. 201.
[82] « En réalité, et d'une façon plus générale quant aux thèmes, le questionnement de Nietzsche s'opère dans un dialogue constant entre Schopenhauer et lui-même (voir la fin de *La généalogie de la morale*). » Bernard Bourgeois, *Schopenhauer – Nietzsche, du Non confortable au Oui déchirant à la vie*, Paris, Vrin, 2021, p. 90.
[83] Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. II, Paris, Gallimard, 1995, p. 339.
[84] Jean de Néthy, « Nietzsche-Zarathoustra », art. cit., p. 206.

individualiste ambiante et celles et ceux qui cherchent, comme de Néthy ou Albert, à insister sur sa dimension positive. Gourmont, du moins durant ces années 1890, s'inscrit davantage dans la première option, faisant de Nietzsche un continuateur qui aurait poussé à l'extrême le pessimisme de Schopenhauer, jusqu'à en faire surgir une justification du césarisme :

> 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[85].

Le Nietzsche que se plaisent à évoquer les auteurs et autrices esthètes est celui de la volonté de puissance, ou tout du moins d'une réduction de ce concept à l'idée de désir de domination qui caractérise la première réception de son œuvre[86]. Jarry partage cette valorisation du césarisme, cette défense de la violence contre autrui, mais dans une perspective beaucoup moins pessimiste que celle de Gourmont. Plus que la référence à l'esclavage on trouvera dans ses écrits une admiration pour le roi-tyran, omnipotent et omniscient, qui exerce un contrôle absolu sur ses sujets. À cet égard, il est intéressant de constater qu'Ubu, avant de devenir la figure purement grotesque que Jarry lèguera à la postérité, est introduit à plusieurs reprises dans son œuvre comme un personnage symboliste. Dans « Guignol », Jarry prend soin de rédiger une introduction occulte de façon à autoriser la lecture sérieuse d'Ubu, à en gommer l'aspect hétérogène en transformant sa bouffonnerie en symbole décadent[87]. Dans l'acte héraldique de *César-Antechrist*, le même traitement est appliqué au roi de Pologne qui devient l'un des aboutissements possibles de César-Antechrist sur terre :

> UBU. – Cornegidouille, Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut demander : qui sera Roi ?
> (*Au soleil levant les trois écus de* CHEF, TRESCHEUR, PAIRLE, *luisent, écrivant* : T. O. Y.)
> (*Cloche.*)
> UBU. – Semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur cette terre où je ferai ce qu'il me plaira[88].

Comme les images publiées dans *L'Ymagier*, Ubu est donc sorti de son contexte initial – une farce de lycéens se moquant de leur professeur – pour être réintégré dans un système de

---

[85] Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'idéalisme », art. cit., p. 201.
[86] Frédéric Bovagne revient sur le contresens de cette première réception : « loin de renvoyer au désir de domination ou à l'aspiration au pouvoir comme une lecture simpliste a pu le comprendre (contresens qui a du reste été porteur de graves dérives que nous étudierons plus loin) elle fait référence à ce processus d'*intensification* de la puissance que l'on est, à un mouvement d'expansion, de croissance, de dépassement, d'accroissement de forces, cherchant à surmonter des obstacles, eux-mêmes émanations d'une volonté de puissance. S'exerçant à tous les niveaux du réel, elle en constitue en quelque sorte le dynamisme propre, y compris au sein de la matière inorganique. » Frédéric Bovagne, *De le mort de Dieu à la guerre des dieux, l'ordre politique à l'épreuve du nihilisme*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 23.
[87] Voir à ce sujet Julien Schuh, « *César-Antechrist*, un écrin occulte pour Ubu », Patrick Besnier (dir.), *Jarry, monstres et merveilles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 13-45.
[88] OCG II, p. 307.

diffusion tout autre qui produit une modification de sens. De parodie dégradante, le personnage devient incarnation d'une volonté égoïste. Notons que l'omniprésence des « rois » et des « césars » dans *César-Antechrist* ne manifeste aucune idéologie réactionnaire au sens strict. En effet, tout comme la figure d'Ubu, cette royauté manifeste un désir de puissance individuelle bien plus qu'une nostalgie d'un système où l'État serait dirigé par le descendant d'une lignée jugée légitime. Elle est en définitive davantage une tyrannie qu'une monarchie, la tyrannie d'un *ego* sûr de sa supériorité qui n'envisage de répondre à aucune autre autorité que la sienne propre.

Une différence majeure subsiste toutefois entre les deux auteurs concernant cette question de l'égoïsme. Chez Gourmont en effet, le primat accordé à l'*ego* prend la forme d'un retour à l'unité originelle, d'un retranchement du monde très influencé par Schopenhauer. Comme l'explique Bernard Bourgeois, Schopenhauer défend l'idée d'une volonté primordiale, le vouloir-vivre, qui ne peut être conçue que négativement. La volonté est avant tout un manque, ce qui explique l'omniprésence de la souffrance. L'effort de la métaphysique cherchant à coïncider avec la volonté ne peut donc s'exercer que par libération des représentations, qui constituent la volonté tournée vers les phénomènes, les apparences : « En réalité, le subjectif saisi comme subjectif de la représentation est encore de l'objectif. Le *vrai subjectif* sur lequel la philosophie doit s'appuyer, c'est le subjectif libéré de la relation à l'objet, le subjectif qui n'exprime pas la représentation, le phénomène, mais l'en-soi lui-même[89]. » Cette conception de l'unité négative du *moi* se trouve être à la base même de la tension dramatique de *L'Histoire tragique de la princesse Phénissa* où Phéna fait tuer sa fille, incarnation de la fécondité et de la perte de soi dans le monde extérieur, afin de conserver sa propre éternité :

> PHÉNA : Que de vies en une seule, et quelle libération ! Toutes ces puissances futures qui nous pressaient de vivre pour vivre à notre place, tous ces désirs obscurs qui comptaient nos heures et guettaient, pour s'y accoupler, le silence et le deuil de notre lit, toutes ces hideuses énergies, toutes ces hypocrites têtes blondes, tu les fauches, Phébor, ô solide et invincible faucheur ! Va, mon Phébor, ne rêve plus, agis. Étrangle-la doucement, qu'on ne l'entende pas crier, bien doucement, comme lorsqu'on étouffe une conscience sous le commandement d'un pape[90] !

On comprend que le motif de la stérilité occupe une place importante dans l'esthétique de Gourmont : dans une perspective très marquée par l'idéalisme, engendrer ne peut rimer qu'avec dégrader l'unité primordiale de l'être en-soi dans le monde des phénomènes. Or, sur ce point, Jarry, dès ses premiers textes, suit une perspective nettement plus nietzschéenne qui, s'il elle ne va pas jusqu'à réfuter le dualisme schopenhauerien monde en-soi/monde des représentations, prend explicitement le parti du second dans une tentative de revaloriser la vie et la création,

---

[89] Bernard Bourgeois, *Schopenhauer – Nietzsche, du Non confortable au Oui déchirant à la vie*, *op. cit.*, p. 76.
[90] Remy de Gourmont, *Historie tragique de la princesse Phénissa*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 35.

associée à l'éjaculation, comme dans ce passage de « Être et Vivre » : « L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt[91]. » Dès ses premières productions dans les « petites revues », Jarry semble donc se distinguer quelque peu de l'esthétique du périodique en refusant l'ascétisme et le modèle solitaire auquel conduit l'idéalisme : dans les traces de Nietzsche, ou sur un sentier parallèle à ce dernier, il refuse de se concentrer sur la recherche d'un monde en-soi fatalement stérile, puisqu'indicible. Cette transition, qui n'est pas propre à Jarry, mais manifeste l'importance de la pensée de Nietzsche et le tournant qu'elle opère dans l'idéal intellectuel des années 1890, reste toutefois primordiale pour bien saisir la particularité de son rapport à la cité, qui n'est pas exactement le même que celui de Gourmont, et ce dès son entrée dans le champ esthète. Nous nous attarderons davantage sur ce point dans la section suivante.

Ce tour d'horizon de la pensée du symbolisme des années 1890-1895 telle que l'exprime Gourmont et telle qu'elle séduira Jarry à ses débuts met donc l'accent sur trois marqueurs idéologiques forts : l'élitisme, l'idéalisme et l'égoïsme. Ces trois idées sont intimement reliées par tout un système de pensée valorisant une figure bien particulière de l'esthète, qui est bien loin de celle de l'artiste engagé que contribue à construire Zola à la même époque. L'être supérieur, le génie s'inscrit ici contre le modèle du philosophe des Lumières, que ce soit du point de vue moral ou de celui du rapport à la rationalité. Pour le dire brièvement, on défend contre l'idéal scientifique un idéal esthétique : cette dernière exigence devient la seule et unique manière d'assurer la promotion de l'individu contre la foule, du singulier contre la norme, de la hiérarchie contre l'égalitarisme. Difficile de savoir si c'est pour défendre un groupe social déclassé – la petite bourgeoisie éduquée – que s'impose cet idéal individualiste, ou bien si c'est au contraire cette conception égoïste qui trouve un écho particulier dans les comités esthètes du fait de leur situation de domination dans le champ économique. Peu importe, finalement, le sens de la relation de causalité : reste qu'une grande partie des réseaux esthètes se reconnaissent et défendent un individualisme radical qui les rapproche assez naturellement d'un courant de pensée anarchiste, lequel promeut, lui aussi, l'affranchissement des institutions collectives au nom des droits individuels. Pour autant, on va le voir, il convient de préciser la nature exacte de cet anarchisme : le terme, pris sans plus d'explications et sans faire preuve de grandes précautions, pourrait donner lieu à un contresens quant à la nature exacte des considérations libertaires défendues par le groupe.

[91] OCG I, p. 408.

B. « Vivons, et par là nous serons Maîtres » : Jarry anarchiste ?

1. Jarry, le symbolisme et l'anarchisme individualiste

Les années 1892-1894, période à laquelle Jarry débute sa carrière littéraire, connaissent la double actualité de vagues d'attentats anarchistes et de leur répression sous la forme des « lois scélérates ». Dès la fin des années 1870, commence à être théorisée la stratégie de la « propagande par le fait » qui conduit à l'assassinat en Russie du Tsar Alexandre II le 13 mars 1881. Onze ans plus tard, en mars 1892, la période terroriste démarre en France avec le retentissement de l'action de Ravachol, dont la presse anarchiste fait un véritable martyr. Suivent, parmi les faits les plus notables, l'attentat d'Auguste Vaillant, qui lance une bombe dans la chambre des députés en décembre 1893, celui d'Émile Henry au café Terminus en février 1894, ainsi que l'assassinat du président Sadi Carnot par Caserio, en juin de la même année. Le gouvernement répond à ces violences par la promulgation rapide de lois, entre décembre 1893 et juillet 1894, destinées, d'une part, à restreindre la liberté de presse dans le but d'endiguer la propagande anarchiste et, d'autre part, à organiser la surveillance des militants ou des sympathisants. Cette lutte des institutions contre le terrorisme culmine avec le Procès des Trente qui, à partir du 6 août 1894, entend démontrer l'efficacité des lois précédentes en faisant comparaître dix-neuf théoriciens de l'anarchisme, dont Félix Fénéon, en compagnie de onze voleurs, tous jugés pour association de malfaiteurs.

La présence de Fénéon sur le banc des accusés est loin d'être un hasard de l'histoire et souligne l'importance de la diffusion des idées anarchistes au sein des milieux esthètes de l'époque. Parmi les personnalités gravitant autour de Jarry, nombreuses sont celles qui défendent – temporairement pour la plupart, durablement pour quelques-unes – la cause de l'anarchie, dont certaines parmi ses plus proches collaborateurs et amis : Fénéon, donc, Mirbeau, évidemment, mais également Tailhade, à qui est dédié un chapitre du *Faustroll*, Paul Adam, Marcel Schwob, Pierre Quillard et Gourmont lui-même. À ces écrivains-anarchistes revendiqués, il faut ajouter la masse de ceux qui ont été séduits par les thèses et les thèmes anarchistes et qui s'en sont nourris sans forcément y souscrire, comme Léon Bloy, par exemple. Rachilde elle-même, qui n'était pourtant pas connue pour ses positions progressistes, termine une carte à Jehan Rictus postérieure à 1903 par « Vive l'anarchie[92] ! » Dans la presse, le symbolisme est presque systématiquement associé aux idées libertaires, à tel point que l'expression « anarchiste

[92] Rachilde, carte à Jehan Rictus, Paris, BNF (site Richelieu), département Archives et manuscrits, Papiers de Jehan Rictus, cote NAF 24570, f. 21-25.

des lettres » devient rapidement un lieu commun et que Gourmont, dans « Le Symbolisme », peut avancer naturellement l'équivalence suivante : « le Symbolisme, […] lavé des outrageantes signifiances que lui donnèrent d'infirmes court-voyants, se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie[93]. » Les revues servent de catalyseur à ce bouillonnement intellectuel en réunissant autour d'un objectif commun des sensibilités similaires. On pense évidemment aux périodiques construits directement autour d'un projet politique, comme *L'En-dehors* de Zo d'Axa qui réunit dans ses pages Georges Darien, Pierre Quillard, Saint-Pol-Roux, mais les revues littéraires ne sont pas en reste, comme le constate Jean-Thomas Nordmann pour qui le *Mercure de France* « sert de tribune à un symbolisme anarchisant[94] ». Il faut d'ailleurs noter que la *Bibliographie de l'anarchie*, publiée par Max Nettlau en 1897, conclut la section « Journaux et revues anarchistes » par la mention, entre autres, de *La Revue blanche*, du *Mercure de France*, de *La Plume* et du *Livre d'Art*[95]. L'ambition littéraire et artistique de ces revues était donc loin d'être considérée comme incompatible avec une insertion dans les réseaux de la presse engagée[96].

Dans le cas de Jarry, il semble que l'adhésion aux théories anarchistes dépasse la simple séduction par le récit commun des comités esthètes pour donner lieu à une véritable implication, implication qui ne s'est pourtant pas automatiquement traduite par une grande production sur le sujet. Plusieurs points nous incitent à penser qu'il fait de cette adhésion aux idées libertaires un élément de sa construction identitaire d'écrivain, au moins jusqu'en 1901 : tout d'abord, les récits de Jarry eux-mêmes le mettent en scène comme anarchiste, sous les masques largement autobiographiques de Lucien dans *L'Amour en visites*, dont la fiancée s'exclame : « Ah ! ils ont raison ici de dire que vous êtes un… *anarchiste*[97] ! » et d'Erbrand dans *La Dragonne*, qui confesse un emballement de jeunesse « sur les théories qu'il lui était impossible […] de ne point sentir ambiantes : anarchisme, ibsénisme, etc.[98]. » La désolidarisation avec la pensée libertaire dans ce dernier roman, qui marque par ailleurs un tournant idéologique dans la production de Jarry, rend sensible la volonté de ne plus y être associé, preuve qu'en 1906, date des premiers fragments du chapitre, il était encore perçu dans les comités esthètes comme un sympathisant de la cause. En nous appuyant sur sa correspondance, on sait que Jarry lit Jean Grave, dont il emprunte les

[93] Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, 25 juin 1892, p. 322.
[94] Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 166.
[95] Max Nettlau, *Bibliographie de l'anarchie*, Paris, Stock, 1897, p. 90.
[96] À propos de l'engagement de *La Revue blanche*, voir par exemple Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche : une génération dans l'engagement. 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.
[97] OCG III, p. 318.
[98] OCG VI, p. 319.

publications à Lugné-Poe[99] (ce qui explique d'ailleurs le rapprochement anarchisme-ibsénisme dans l'extrait de *La Dragonne*). Le même Lugné-Poe l'insère dans un réseau de collaborateurs parmi les plus impliqués sur la question anarchiste dans les milieux esthètes (Mirbeau, Fénéon…), réseau dont on retrouve l'importance en 1898 en relevant la liste des dédicataires du *Faustroll*. Il n'est en effet pas anodin que, dans cette œuvre fortement marquée par l'idée d'une adelphité élective esthète, on retrouve plusieurs noms se revendiquant anarchistes, comme ceux de Laurent Tailhade, Félix Fénéon (encore), Pierre Quillard, ou encore Georges Darien (dont *Le Voleur* constitue l'un des « livres pairs ») : la communauté rêvée de Jarry est anarchisante. Le mépris affiché en 1896 envers *Le Journal d'un anarchiste* d'Augustin Léger, à propos duquel il écrit « Livre qui tendrait à démontrer que les "overriers" anarchistes sont de mauvais littérateurs, et dont le héros est finalement guillotiné, après boire, ainsi qu'il convient[100] » ne permet pas, comme on l'a fait, de justifier une prise de distance avec les idées libertaires, l'œuvre critiquée se trouvant justement être un roman à thèse destiné à décrédibiliser le mouvement en reprenant à cette fin « tous ces clichés véhiculés à l'époque sur le milieu anarchiste (qui serait composé de militants sans perspectives, déséquilibrés mentaux, terroristes en puissance, aristocrates esthètes, etc.[101]). » Le constat que fait Jarry est en réalité le suivant : ce n'est pas parce qu'un ouvrier inculte en aurait mal compris les présupposés qu'il faut incriminer l'ensemble de l'anarchisme. Ce compte rendu est donc bien une défense du projet libertaire, comme le confirme l'éloge, paru cinq ans plus tard, de *La Tragédie du nouveau Christ* de Saint-Georges de Bouhélier, à propos duquel il écrit : « Le Christ de M. Bouhélier est ce que le fait nécessairement la société moderne : anarchiste, et ses disciples sont des compagnons[102]. »

En ce qui concerne la période qui nous intéresse dans ce chapitre, les années 1893-1896, la thématique anarchiste est présente au sein même de l'esthétique de Jarry, et non seulement dans des prises de positions explicites. On sait que l'auteur d'*Ubu roi*, rejetant les interprétations d'une partie de son lectorat, fait d'Ubu « l'anarchiste parfait, avec ceci qui empêche que nous devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur, etc.[103]. » Couardise, saleté et laideur sont donc du côté de l'humanité ; l'anarchie, elle, est un idéal sublime vers lequel Ubu tendrait. Déjà en 1894, « Être et Vivre », texte fondamental sur lequel nous reviendrons plus en détail dans quelques pages, montrait l'importance que revêt cette

---

[99] « Faut-il vous retourner q[uel]q[ue]s livres, Jean Grave, etc. ? » Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 11 juin 1896, OC I, p. 1046.
[100] OCG I, p. 472.
[101] Caroline Granier, « La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'Histoire*, n° 96-97, 2005, p. 141.
[102] « Saint-Georges de Bouhélier : *La Tragédie du nouveau Christ* (bibliothèque Charpentier) », [1er mai 1901], OCG IV, p. 742.
[103] OCG II, p. 594.

pensée politique dans la constitution de l'esthétique de Jarry en prenant le parti de ne pas traiter la question sous la forme d'une chronique d'actualité, c'est-à-dire en débattant sur le bien-fondé du recours à la propagande par le fait, mais en s'en servant comme point d'appui pour construire un art poétique crucial pour l'analyse, au même titre que le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* ou, plus tard, « La vérité bouffe ». Comme le souligne Julien Schuh, Jarry ne se contente donc pas de lire et de réfléchir sur la question de l'anarchie, ni d'en discuter avec des « compagnons » (certains collaborateurs du *Mercure de France* s'adressaient significativement ainsi les uns aux autres), mais utilise directement le fruit de cette réflexion dans sa pratique scripturale, notamment à travers la construction d'une forme de brutalité à l'encontre du lecteur ou de la lectrice : « s'il refuse l'action, il n'évacue pas la violence anarchiste, mais l'intègre à son projet littéraire[104]. » Dans la continuité de Mallarmé et de son livre-bombe, sa sensibilité à l'anarchisme vient nourrir sa construction identitaire et artistique, redessinant sa conception même de la littérature, comme on peut le percevoir dans la mobilisation de tout un ensemble de thèmes et de formes inspirés par la « rêverie anarchiste[105] », selon l'expression d'Alain Pessin, dont les Palotins explosifs constituent sans doute le meilleur exemple. Avant même leur consécration dans *Ubu roi*, Jarry les faisait d'ailleurs intervenir dans « Visions actuelles et futures », texte tout aussi ouvertement politique qu'« Être et Vivre » (il débute en effet par une citation d'Émile Henry). Kaléidoscope de différents motifs pataphysiques, ce texte est construit autour du fil rouge de l'exécution, souvent violente et explosive ; il convoque des éléments aussi divers que la Machine à décerveler, le Pal, le Bâton à physique pour culminer dans l'évocation des Palotins, qui, après avoir été comparés à Ravachol, introduisent une conclusion dans le dialogue suivant :

> LA COERCITION EXTÉRIEURE. – Nous vous arrêtons.
> LE PALOTIN. – Hon, monsieuye !
> (Explosion aux jumeaux effets[106])

L'enthousiasme que suscite l'idéologie anarchiste dans les milieux esthètes pose pourtant un problème de taille : comment concilier une pensée dont l'une des principales caractéristiques est l'antiautoritarisme avec l'élitisme, voire le césarisme, évoqué précédemment ? Comment cette large partie du champ esthète séduite par l'anarchie peut-elle défendre à la fois un idéal aristocratique et une théorie égalitariste, voire même, comme le fait Gourmont, affirmer que le despotisme du premier est la conséquence nécessaire et souhaitable de la seconde[107] ? Il semble

---

[104] Julien Schuh, « Décerveler le lecteur : anarchisme et communication littéraire chez Alfred Jarry », Pierre-Jean Dufief et Marie Perrin-Daubard (dir.), *Violence politique et littérature au XIXe siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2013, p. 342.
[105] Alain Pessin, *La rêverie anarchiste. 1848-1914*, Lyon, ACL, 1999.
[106] OCG I, p. 431.
[107] « (La théorie anarchiste emporte à peu près les mêmes conséquences : en l'absence de toutes lois, l'ascendant des hommes supérieurs serait la seule loi et leur juste despotisme incontesté) ». Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, *op. cit.*, p. 16.

y avoir là un paradoxe qu'il serait bien trop facile de réduire à une simple incompréhension de la structure de la pensée anarchiste de la part des comités esthètes, ou bien à une mauvaise foi généralisée de leur part. Partons d'un constat simple : il y a bien un engouement intellectuel pour l'anarchisme et ses méthodes, mais, qui, du fait même du flou concernant l'extension du terme, n'aboutit pas (ou rarement) à un système d'idées et de valeurs qui soit commun avec celui défendu par les militants issus des classes populaires. Le premier malentendu à éviter concernant la question anarchiste serait donc de faire des membres des comités esthètes des défenseurs actifs des thèses libertaires sans souligner la réappropriation idéologique qui s'opère presque systématiquement chez lesdits membres dès qu'il s'agit d'évoquer le sujet. On pourrait dire, pour schématiser, que la question anarchiste fonctionne à cette époque comme un sous-champ politique, distribuant les individus qui le constituent entre deux pôles symétriques dont les extrêmes seraient constitués par un milieu bourgeois ou petit-bourgeois éduqué, qui vient à l'anarchie par le prisme de la question théorique ou artistique, et de l'autre côté par les groupes activistes d'origine sociale modeste, qui parfois, comme Jean Grave, utilisent la presse, le roman ou l'essai afin de relayer leur combat. Une telle représentation permet de garder à l'esprit que, si d'un côté comme de l'autre littérature et anarchisme s'entremêlent, ce n'est pas tout à fait dans les mêmes termes et selon les mêmes modalités, ni avec les mêmes ambitions[108]. Le second écueil consisterait à lire l'anarchisme des années 1890 – tout comme d'ailleurs celui qui précède ou celui qui suit – à la manière d'un bloc d'idées cohérent et faisant système. Comme le souligne Jean Maitron, le mouvement anarchiste est caractérisé dès son origine par une grande pluralité d'idées et d'approches, de sorte qu'il « varie dans l'espace et dans le temps, et la doctrine est fluide, insaisissable, synthétiquement difficile à définir[109]. » L'antiétatisme et l'opposition à tout pouvoir institué, critères uniquement négatifs, ne peuvent permettre ni de caractériser efficacement le mouvement, ni d'empêcher qu'on lui amalgame des idéologies fort éloignées qui ne posséderaient comme trait commun que cette dimension contestataire. Nous nous appuierons donc sur l'article d'Henri Leroux intitulé « Structure de la pensée anarchiste » pour mettre en avant trois points essentiels de ladite structure : antiautoritarisme, individualisme, projet concret de société non-oppressive. Toujours selon Leroux, ces trois points constituent autant de passages

[108] Bien que certaines figures intermédiaires n'aient pas accordé moins d'importance à la question intellectuelle qu'à la question militante (Élisée Reclus, Émile Pouget), il faut souligner que c'est souvent ce double intérêt qui a justement rendu possible leur consécration et ne pas surestimer le rôle joué par les théoriciens anarchistes dans la vitalité d'un mouvement idéologique aussi large.

[109] Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, t. I, Paris, Maspero, 1975, p. 20.

« indispensables : parfois l'un passe dans l'ombre, mais seule quelque conjonction retrouvée avec les autres redonne à la pensée anarchiste la force d'accrocher l'attention[110]. »

Parmi ces trois étapes, il est évident que celle qui retient le plus l'attention des anarchistes des lettres est sans conteste la seconde, l'individualisme. Comme le montre Matthieu Gosztola dans « Dieu, le littérateur et l'anarchiste[111] », c'est principalement sous cet angle que Jarry peut affirmer qu'Ubu constitue « l'anarchiste parfait » : il fait ce qu'il lui plaît, « parce qu'il lui plaît[112] ». Paul-Henri Bourrelier montre d'ailleurs que, s'il existe une unité dans l'engagement de *La Revue blanche* – mais cela est valable pour la plupart des « petites revues » qui nous concernent –, celle-ci est principalement à chercher dans la valorisation d'un principe individualiste qui encourage la variété et la singularité de ses membres[113]. L'association entre anarchisme et symbolisme peut donc être faite à condition d'utiliser un pont idéologique entre les deux, comme il est possible de le faire avec la pensée de Max Stirner, considéré comme le père de l'anarchisme individualiste. *L'Unique et sa propriété*, ouvrage paru en 1844, est redécouvert durant les années 1890 par l'intermédiaire de John Henry Mackay et publié par extraits au *Mercure de France* à partir de mai 1894 par Henri Albert, constitue une base importante pour comprendre comment les milieux esthètes ont pu concilier leurs penchants autoritaristes avec un modèle social égalitaire défendu par Jean Grave dans *La Société future* (œuvre également publiée au *Mercure de France*). Pour Stirner, en effet, l'individu est la seule réalité concrète ; une société désirable serait donc radicalement individualiste, c'est-à-dire constituée d'être uniques, irréductibles les uns aux autres, et non pas, comme les démocraties modernes, réduits à un dénominateur commun nommé « nation ». Dans cette optique, tout concept tentant d'abstraire de l'Unique un attribut commun pour le mettre en relation avec d'autres qui lui ressemblent est une violence dirigée contre lui, violence oppressive, destinée à le dominer. Gouverner les individus nécessite en effet de produire du sacré – que Stirner appelle aussi des « fantômes » – des fictions idéales que l'individu est amené à placer au-dessus de lui-même afin de sacrifier son propre bien en poursuivant des chimères. C'est ainsi qu'ont procédé les États à travers l'histoire, selon Stirner, afin d'inciter les égoïstes à renoncer à eux-mêmes au profit d'une puissance tierce. Stirner renvoie donc dos-à-dos, comme Nietzsche le fera après lui, la pensée chrétienne et les idéologies humanistes (ou humanitaires pour utiliser un terme de l'époque) du XIXe siècle, ces dernières étant chargées de remplacer l'eschatologie catholique défaillante par une eschatologie politique somme toute assez similaire qui substitue

---

[110] Henri Leroux, « Structure de la pensée anarchiste », Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 503.
[111] Matthieu Gosztola, « Dieu, le littérateur et l'anarchiste à l'époque d'Alfred Jarry », 2015 [en ligne : https://ver.hypotheses.org/1753#more-1753 ; consulté le 23/06/2024].
[112] OCG II, p. 594.
[113] Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche : une génération dans l'engagement*, *op. cit.*, p. 236.

l'Homme (avec une majuscule) à Dieu. Pour convaincre les êtres humains, qui ne servent toujours que leur propre intérêt, y compris dans l'altruisme, de se livrer à cette dépossession, ces idéologies ont recours à des promesses de compensation : bien futur, jouissance pour tous, fin de la souffrance, etc. Stirner relève cette même mécanique à l'œuvre dans la société utilitariste contemporaine, qui n'est selon lui qu'un protestantisme politique : en se passant de l'aristocrate et de la petite société dans la société qu'il régissait, l'homme moderne s'est débarrassé du prêtre pour entretenir un rapport direct avec l'équivalent politique de Dieu, l'État. Les démocraties modernes ne font donc que prolonger les méthodes des anciens régimes féodaux en appliquant une structure de domination différente : « Il n'y a plus dans l'État que des "gens libres", qu'opprime mille contraintes (respects, convictions, etc.). Mais qu'importe ? Celui qui les écrase s'appelle l'État, la Loi, et jamais "un tel" ou "un tel[114]". »

Pour Stirner, toute abstraction est suspecte, et l'Homme n'est jamais l'individu, il ne s'agit donc là que d'un renoncement supplémentaire à l'idéal égoïste au nom d'un pseudo-intérêt commun : « Celui qui rêve de l'Homme perd de vue les personnes à mesure que s'étend sa rêverie ; il nage en plein intérêt sacré, idéal. L'Homme n'est pas une personne, mais un idéal, un fantôme[115]. » Accepter l'égoïsme est donc une condition nécessaire pour restituer à l'individu sa propriété de lui-même, afin qu'il cesse d'être l'esclave de concepts extérieurs à lui-même. S'appartenir à soi permet de revendiquer un droit de propriété du monde : la notion de propriété chez Stirner est très large et ne doit pas être réduite aux biens matériels ; est la propriété de l'unique tout ce sur quoi porte son regard :

> Je ne vois plus dans le monde que ce qu'il est pour moi ; il est à moi, il est ma propriété. Je rapporte tout à moi. Naguère, j'étais esprit, et le monde était à mes yeux digne seulement de mon mépris ; aujourd'hui, je suis Moi, je suis propriétaire, et je repousse ces esprits ou ces idées dont j'ai mesuré la vanité[116].

Tout système légal, tout droit tend donc à spolier l'unique de sa propriété de lui-même et du monde en érigeant des objets sacrés, extérieurs à lui, supérieurs à son intérêt. Cela vaut également pour la notion de propriété entendue cette fois dans son sens restreint : tout ce que l'égoïste convoite ne peut lui être refusé, et l'on ne doit pas réprimer celui qui est assez courageux et assez fort pour tenter de s'approprier ce qu'il convoite. Faut-il y lire pour autant la revendication d'un retour à une loi de la jungle, à un état de société pré-Léviathan ? Pour Stirner, la suppression du droit n'équivaut pas à un déchaînement de cruauté, dans la mesure où l'homme est encore capable de compassion et d'amour ; cette compassion et cet amour sont même

---

[114] Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, Robert L. Reclaire (trad.), Paris, Stock, 1900, p. 128.
[115] *Ibid.*, p. 94.
[116] *Ibid.*, p. 13.

radicalement supérieurs à ceux prônés par le christianisme, puisqu'ils appartiennent en propre à l'égoïste et ne sont pas une réponse à un commandement extérieur :

> Je ne consens à me livrer à l'amour que pour autant qu'il ne soit qu'un de mes sentiments ; mais s'il faut qu'il soit une force supérieure à moi, une puissance divine (Feuerbach), une passion à laquelle j'ai le devoir de ne pas me soustraire, une obligation morale et religieuse, je le — méprise. Sentiment, il est à Moi ; principe auquel je dois vouer et « consacrer » mon âme, il est souverain et divin, comme la haine est diabolique : l'un ne vaut pas mieux que l'autre[117].

La restitution de la dimension intéressée de l'amour et le refus de la sacralisation sont les conditions nécessaires pour rétablir des rapports sociaux sains. Car en effet, selon Stirner, si je m'appartiens à moi-même, je n'ai pas d'intérêt à voir mon prochain souffrir inutilement. Accepter la possibilité d'une violence utile, qui sert mes propres intérêts contre l'autre permet du même coup de se libérer de la crainte d'une violence gratuite, qui naît de la spoliation de soi :

> Moi aussi, j'aime les hommes, non seulement quelques-uns, mais chacun d'eux. Mais je les aime avec la conscience de mon égoïsme : je les aime parce que l'amour me rend heureux, j'aime parce qu'il m'est naturel et agréable d'aimer. Je ne connais pas d'obligation d'aimer. J'ai de la sympathie pour tout être sentant, ce qui l'afflige m'afflige et ce qui le soulage me soulage : je pourrais le tuer, je ne saurais le martyriser[118].

Dans une telle conception, les rapports humains ne sont pas essentiellement cruels ou amicaux, mais simplement intéressés. Dès lors, il est possible de construire une société s'il y a communauté d'intérêts, et d'éviter ainsi la lutte de tous contre tous, à condition qu'aucun appareil légal, ni aucune autre forme de spoliation constituée par un concept devenu supérieur à mon intérêt égoïste, ne vienne parasiter les rapports entre individus, car dès lors qu'il y a contrainte, l'entente devient factice et donc délétère pour tous et toutes. Ceci explique que le modèle social défendu par Stirner ne soit pas un retour à la loi de la jungle, mais bien un modèle associationniste où les individus uniques, poussés par des intérêts convergents, pourraient fonder des communautés, communautés toujours éphémères, puisque dépendantes du libre désir de chacun d'en faire partie pour exister. Stirner précise toutefois que ce système est loin de reprendre le modèle corporatiste de l'Ancien Régime, qu'il juge dépendant d'une structure sociale féodale :

> Abolir le régime de la concurrence ne veut pas dire favoriser le régime de la corporation. Voici la différence : dans la corporation, faire le pain, etc., est l'affaire des compagnons ; sous la concurrence, c'est l'affaire de ceux à qui il plaît de concourir ; dans l'association, c'est l'affaire de ceux qui ont besoin de pain, par conséquent la mienne, la vôtre : ce n'est l'affaire ni des compagnons, ni des boulangers patentés, mais bien celle des associés[119].

On comprend comment cette vision politique a pu séduire les comités esthètes radicalement individualistes et élitistes en proposant un modèle social associationiste – assez proche

---

[117] *Ibid.*, p. 359.
[118] *Ibid.*, p. 354-355.
[119] *Ibid.*, p. 334.

finalement de la structure des comités[120] – qui pour autant se refuse à poser des garanties contre la loi de la jungle où contre la tyrannie. Stirner ne dépeint pourtant ni l'une ni l'autre comme souhaitables : il se contente de signaler qu'en cherchant à s'en prémunir, l'être humain ne fait que généraliser l'oppression à l'ensemble du groupe : « Devant le Maître suprême, l'unique commandant, nous étions tous devenus égaux, nous étions tous devenus des personnes égales, c'est-à-dire des zéros[121]. » Troquer l'oppression de certains contre l'oppression de tous n'est donc pas un pari gagnant ; pour autant, il s'oppose au rétablissement d'une structure féodale également asservissante. Pour Stirner, le seul modèle social désirable impose que tous et toutes se comportent comme des égoïstes, et non seulement un petit groupe dominant : ainsi, les pauvres ne pourront plus tolérer leur exploitation, ne se contenteront plus d'une aumône compensatoire et trouveront d'eux-mêmes des solutions pour s'affranchir d'une situation devenue inadmissible, solutions qui mettront en œuvre des logiques d'association :

> Ce qu'il faudrait, c'est que la plèbe, que le respect paralyse, apprenne enfin à se procurer ce qu'il lui faut. Si elle va trop loin et si vous vous jugez lésés, eh bien ! défendez-vous : il n'est pas nécessaire que vous lui fassiez bénévolement des cadeaux. Quand elle apprendra à se connaître, ou plutôt quand ceux de la plèbe apprendront à se connaître, ils cesseront d'en faire partie par là même qu'ils refuseront vos aumônes[122].

Le césarisme ou le despotisme auxquels tiennent tant les comités esthètes ne sont possibles dans la logique de Stirner que tant qu'il continue à y avoir des groupes humains qui ne se « connaissent pas eux-mêmes », c'est-à-dire qui n'agissent pas en égoïstes. Dans un état de société où tous et toutes se connaîtraient, ils ne pourraient pas faire long feu. Pourtant, en se refusant à donner une image théorique de la société telle qu'elle serait si tous les individus se savaient égoïstes (puisque cette société ne serait pas planifiée mais résulterait du libre jeu des intérêts mutuels), Stirner permet cette lecture hiérarchique. Dans la représentation des symbolistes, en effet, seuls quelques élus, les intelligents, pourraient être amenés à s'affirmer comme des individus, des Uniques, tous les autres restant incapables de se débarrasser de leurs conceptions héritées (le « sacré » de Stirner), pour se connaître eux-mêmes comme essentiellement égoïstes. Nous nous trouvons là face à une logique tautologique inhérente à la structure de pensée élitiste esthète : nous sommes conscients de notre supériorité, ce qui prouve la supériorité dont nous avons conscience.

Une autre déviation de la pensée de Stirner, et plus généralement de l'anarchisme individualiste, réside dans le traitement opéré par les milieux esthètes, et ce point est particulièrement valable pour un auteur comme Jarry, de la question de l'*ego*. En effet, on l'a vu, Stirner

---

[120] Voir première partie, chapitre 1, « Le champ littéraire esthète : autonomie, autarcie, autoréférentialité ».
[121] Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, *op. cit.*, p. 139.
[122] *Ibid.*, p. 313.

refuse tout processus de sacralisation, qui aboutit forcément à une spoliation. Cela inclut la sacralisation d'instituions comme de concepts plus abstraits, et même de certaines valeurs humaines, comme la charité ou l'esprit. Le processus ayant conduit à surestimer l'esprit au détriment du reste de ce qui constitue l'individu est, pour Stirner, l'une des principales causes de la dérive du christianisme ayant conduit à nier l'égoïsme ; nous ne sommes plus si loin des critiques adressées par Nietzsche à l'encontre de la pensée métaphysique occidentale. Or, les esthètes, justement, n'entendent pas du tout désacraliser l'esprit, ni d'ailleurs renoncer à toute tentation de sacralisation. Au contraire, dans cette pensée résolument hiérarchique, il faut affirmer la valeur de l'artiste et justifier sa supériorité : dans les productions du champ, l'esprit et à travers lui l'*ego* (synonyme de l'Artiste) sont élaborés comme de nouvelles idoles destinées à se substituer aux anciennes. Nous ne reviendront pas sur les multiples conséquences de cette tentative de sacralisation de l'individu-artiste dans l'œuvre de Jarry – nous en avons déjà donné quelques exemples dans les pages précédentes –, mais il convient de souligner que cette esthétique entre en opposition frontale avec l'optique de Stirner, comme le rappelle Henri Leroux : « Ne rien diviniser, donc, surtout pas l'homme, pas l'individu. Simplement "se sentir, se connaître et s'activer soi-même" dit Stirner[123]. » On pourrait donc dire que le projet de l'anarchisme individualiste tel qu'il est conçu et théorisé par Stirner est repris par les comités esthètes comme un moyen en vue de réaliser leur propre mécanisme de domination culturelle, en recréant leurs propres figures sacrées, qui ne seraient ni le Dieu des chrétiens, ni la Nation des libéraux, ni l'Homme des socialistes, mais l'Artiste. On comprend aisément que les anarchistes issus (ou défendant) les milieux populaires – qui peuvent être individualistes au sens de Stirner – ne se retrouvent pas dans un tel programme, et que réciproquement les « anarchistes de lettres » ne s'intéressent finalement qu'assez peu à la figure du peuple : si la rhétorique se ressemble, la finalité visée est radicalement opposée.

2. Une différence conceptuelle : anarchisme et nihilisme

Faut-il donc lire dans l'engouement qu'a pu susciter l'anarchisme dans les cercles esthètes la simple reprise d'un argumentaire contestataire détourné de son projet initial pour servir les intérêts d'un groupe social particulier ? Ceci pourrait sans doute expliquer un intérêt théorique de la part des symbolistes pour l'anarchie, mais pas une adhésion telle qu'elle les aurait amenés à se revendiquer eux-mêmes anarchistes. Notons d'ailleurs que peu d'écrivaines ou

[123] Henri Leroux, « Structure de la pensée anarchiste », art. cit., p. 508.

d'écrivains du champ prennent la peine de distinguer l'anarchisme individualiste du reste de la famille de pensée libertaire et se réclament de l'ensemble, ce qui laisse à penser qu'il ne s'agit pas seulement d'utiliser, avec un peu de mauvaise foi, ces théories afin de soutenir la promotion sociale en cours. S'il y a eu enthousiasme, c'est sans doute pour une raison plus profonde, qui tient en partie à une imprécision conceptuelle : ce n'est pas tant le problème de l'anarchisme qui fascine les artistes de la fin du XIXe siècle que celui, distinct, bien que fréquemment associé au premier, du nihilisme. Rapprochées, voire superposées, ces deux idées jouent pourtant sur des registres bien différents : la première est une théorie politique relativement précise malgré la diversité des positions qu'elle englobe, la seconde un moment culturel bien plus large que nous avons déjà évoqué sous le terme d'une « crise de la représentation » caractéristique des sociétés modernes. Ainsi compris, impossible de réduire le nihilisme à une doctrine : il est plus largement une mutation dans l'histoire de la pensée occidentale. On pourrait donc dire que l'anarchisme est l'une des idéologies politiques élaborées au cours du XIXe siècle pour répondre à ce moment de crise majeure que constitue le nihilisme. La jonction entre les deux notions s'opère par le mouvement culturel et intellectuel russe des nihilistes, lequel s'oppose vigoureusement à l'ordre social en place et a recours à la propagande par le fait. D'après la définition qu'en donne Turgenev, l'un des premiers à avoir popularisé le terme dans son acception actuelle, « Un nihiliste, c'est un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui ne fait d'aucun principe un article de foi, quel que soit le respect dont ce principe est auréolé[124]. » De fait, nous sommes très proche de l'anarchisme, ce qui n'est pas étonnant si l'on admet que cet état de fait, l'incapacité à poser des valeurs, est la cause directe de la floraison de différentes théories politiques destinées à y apporter une solution, dont l'anarchisme fait partie.

En tant que remise en question de toutes les valeurs et toutes les idéologies, le nihilisme parcourt l'ensemble du siècle, mais c'est à travers les travaux de Nietzsche[125] que le terme va prendre son acception large, qu'il conserve encore aujourd'hui, de crise culturelle de la modernité. C'est en particulier dans les fragments du projet de *La Volonté de puissance* – ouvrage abandonné, puis en partie falsifié par sa sœur pour servir des vues fascistes, dont le vaste travail d'édition ouvert par Mazzino Montinari et Giorgio Colli permet l'exploitation – que le philosophe se penche sur cette notion centrale, précisément dans ce qui devait en constituer un chapitre liminaire intitulé « Le Nihilisme européen ». En théorisant la notion de nihilisme Nietzsche

---

[124] Ivan Turgenev, *Pères et fils*, Françoise Flamant (trad.), *Romans et nouvelles complets*, t. 2, Paris, Gallimard, 1982, p. 546.

[125] Pour aller plus loin dans les liens unissant Jarry et la pensée nietzschéenne, en particulier dans *L'Amour absolu*, voir Clémentine Delaporte, « "Un homme dans le genre de Dieu" : construction de l'artiste comme criminel dans *L'Amour absolu* d'Alfred Jarry », à paraître.

ne prétend pas fonder une quelconque doctrine politique, mais envisage plutôt, comme le montre Patrick Wotling dans son ouvrage de référence *Nietzsche et le problème de la civilisation*[126], de se poser comme médecin de la culture occidentale moderne (rappelons que le fameux « marteau » du philosophe est envisagé dans *Le Crépuscule des idoles* comme un marteau de médecin[127]). Frédéric Bovagne, dans son récent travail intitulé *De la mort de Dieu à la guerre des dieux*, souligne que cette méthodologie suit trois phases empruntées au registre médical : une phase de diagnostic, d'analyse des symptômes de la crise culturelle (dont le nihilisme constitue l'un des signes les plus notables), une phase de pronostic, d'anticipation de l'évolution probable de la crise, et enfin une phase thérapeutique destinée à proposer un remède à la crise[128]. Nietzsche n'est donc pas, comme on le pense souvent, l'un des promoteurs du nihilisme, mais plutôt, comme le souligne Herman W. Siemens[129], l'un de ses principaux contempteurs. Tout en reconnaissant qu'un retour en arrière serait impossible, il ne cesse d'appeler à surpasser ce moment d'ébranlement de la pensée moderne qu'il définit comme dépréciation de toutes les valeurs supérieures[130].

Dans sa perspective, la pensée occidentale est en effet dominée depuis le platonisme par l'opposition Vrai/Faux qui crée une séparation entre le monde apparent, toujours mensonger et illusoire, et le monde-vérité, que depuis Kant on sait inaccessible à la raison. Cette dichotomie structurante est à l'origine d'une échelle de valeurs particulière, qui fait correspondre Bien/Beau/Vrai ; or, selon Nietzsche, le déroulement logique de cette pensée conduit à dévaloriser la vie telle qu'elle apparaît, toujours inférieure au monde-vérité, et ne peut finalement aboutir qu'à la suspicion généralisée de toute chose, amenant par là sa propre négation. Le nihilisme est donc le terme de la pensée métaphysique qui, au nom du Vrai, a produit les sciences modernes, lesquelles finiront par remettre en question la possibilité même de cette vision duale du monde et l'idée de Vérité : c'est le moment de la mort de Dieu. Dès lors, toute tentative pour fonder un ordre et de poser des valeurs semble balayée ; impossible de s'appuyer sur quoi que ce soit de stable, rien n'est légitime en soi… à condition de continuer à raisonner selon l'alternative vérité/illusion, souligne Nietzsche. Le nihilisme est donc cette impasse de la pensée

---

126 Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, 2009, p. 119.

127 Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles ou Comment philosopher avec un marteau*, Henri Albert (trad.), *Œuvres complètes*, vol. 12, Paris, Mercure de France, 1908, p. 106.

128 Frédéric Bovagne, *De la mort de Dieu à la guerre des dieux. L'ordre politique à l'épreuve du nihilisme*, t. I, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 21

129 « Dans tous ces aspects le nihilisme représente pour Nietzsche une menace bien réelle et imminente pour la vie humaine et son avenir, ce qui donne une dimension épouvantablement urgente à sa revendication de surpasser la vie humaine telle qu'elle est » [traduction libre]. Herman W. Siemens, "Nietzsche on Democracy and 'Grosse Politik'", Vasti Roodt et Herman W. Siemens (dir.), *Nietzsche, Power and Politics. Rethinking Nietzsche's Legacy for Political Thought*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, p. 236.

130 « Que signifie le nihilisme ? Que les valeurs supérieures se dévaluent. Il manque le but ; il manque la réponse à la question pourquoi. » Friedrich Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, Angèle Kremer-Marietti (trad.), Paris, Kimé, 1997, p. 32.

occidentale, confrontée à la fois à sa propre impuissance à trouver quoi que ce soit de Vrai/Beau/Bien en soi, ainsi qu'à son refus de renoncer à son critère traditionnel d'évaluation du monde selon la logique de la Vérité. Si Charles Moser a raison de distinguer différents niveaux d'application de cette conception nihiliste (intellectuel, politique et métaphysique), cela ne signifie en rien qu'ils ne participent pas tous trois d'une logique similaire[131]. Pourtant, cette impasse, Nietzsche insiste bien, n'est pas définitive. D'autres cultures ont déjà établi d'autres critères d'évaluation, il est donc possible d'opérer une mutation culturelle qui amènerait la « transmutation de toutes les valeurs[132] » nécessaire pour refonder un ordre nouveau : « Il y a *une* interprétation qui y trouva sa ruine : mais parce qu'elle passait pour l'interprétation unique, il semble qu'il n'y ait plus de sens dans l'existence, que tout soit *en vain*[133]. »

Nietzsche va plus loin en précisant les différentes étapes de la pensée nihiliste, étapes qui semblent particulièrement éclairantes pour analyser la pensée et l'esthétique des groupes esthètes. Après avoir distingué une phase inconsciente et une phase consciente du nihilisme, Nietzsche étudie ce qu'il nomme le nihilisme incomplet, c'est-à-dire le nihilisme qui refuse les conséquences de la mort de Dieu en cherchant à produire des idoles de substitutions destinées à combler le vide métaphysique. C'est ce nihilisme du déni qui conduit les sociétés à imaginer des solutions à la crise des valeurs : le socialisme est évidemment la principale cible de Nietzsche, mais il lui adjoint le positivisme, qui, selon lui, procède selon la même logique, séparant monde-vérité et illusion et construisant une lecture téléologique du monde orientée selon le principe du progrès afin de promettre un avenir radieux à celles et ceux qui s'en font les fidèles. Pour Nietzsche, ces idéaux de substitution, parce qu'ils fonctionnent selon le même principe que la pensée métaphysique mise à mal par la mort de Dieu, ne peuvent résoudre le problème du nihilisme et sont voués à disparaître selon les mêmes modalités que leur glorieuse devancière. À ce nihilisme incomplet succède une attitude de résignation face à l'impossibilité de fonder les valeurs, moment que Nietzsche nomme le nihilisme passif. La distinction entre nihilisme passif et nihilisme actif semble particulièrement précieuse tant elle permet d'éclairer une tension interne à la structure esthétique symboliste. Pour Nietzsche, en effet, le nihilisme passif est caractérisé par un refus de toute tentative pour fonder les valeurs, tentative forcément vaine, ainsi que par un retrait du monde. Le nihiliste passif, résigné à la vanité de la quête du Vrai, ne peut pas pour autant se contenter d'un monde qu'il continue à juger selon la dichotomie Vérité/Apparence comme mensonger et se replie dans une méditation contemplative désillusionnée. On

[131] Charles Arthur Moser, *Antinihilism in The Russian Novel of the 1860s*, Londres, Mouton & Co, 1964.
[132] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 105.
[133] Friedrich Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, *op. cit.*, p. 63.

reconnaît là le portrait que Nietzsche donne de la pensée de Schopenhauer, mais également, pour effectuer un premier lien avec le système littéraire, avec la pensée des décadents et des premiers symbolistes qui se prolongera jusque dans l'esthétique d'un Gourmont par exemple. Refus de l'action, dégoût du monde, fuite dans l'abstraction sont donc des conséquences sur le plan esthétique d'une tentative de répondre à la mort de Dieu par une posture de résignation. À cette posture passive succède (il ne faudrait évidemment pas voir ici, comme toujours en ce qui concerne les mutations culturelles, une succession stricte de deux moments précisément bornés dans le temps, mais plutôt un entrelacement) la phase du nihilisme actif, qui se caractérise par sa révolte contre ce monde factice qu'il n'est désormais plus tolérable de se contenter d'observer de loin. Le nihiliste actif entend en dévoiler la facticité en détruisant toutes les représentations, toutes les idoles de substitutions, toutes les valeurs ; il devient par là « symptôme de ce que les déshérités n'ont plus aucune consolation, de ce qu'ils détruisent pour être détruits, de ce que, libérés de toute morale, ils n'ont plus de raison de "se résigner[134]". » On reconnaît dans ce portrait du nihiliste actif une proximité avec l'esthétique de Jarry. La grande importance dans sa production, et ce dès les premiers textes, du motif apocalyptique s'explique par cette volonté de briser les idoles, toutes les idoles, de manifester le caractère mensonger du monde en levant le voile sur le grand rien qui se cache derrière les apparences. Violence et destruction sont justifiées car l'on ne saurait être assez agressif avec une réalité qui se ment à elle-même en prétendant être autre chose qu'une vaste fumisterie.

Nietzsche ne valorise aucunement ce moment de la pensée nihiliste : comme le montre Frédéric Bovagne, le nihiliste actif est trop proche de l'homme du ressentiment pour être considéré comme capable de dépasser la crise culturelle[135]. *A contrario*, le philosophe espère un troisième temps du nihilisme, temps marqué par la venue de législateurs capables d'établir une nouvelle « table des valeurs[136] », fondée sur des principes régulateurs nouveaux. Ce nihilisme, qualifié d'« extatique », permettra à une nouvelle catégorie d'êtres humains de s'imposer, que Nietzsche baptise « les plus forts », mais dont la force ne rime pas avec violence et agressivité, comme tentera de le faire croire, avec l'aide d'Elisabeth Förster-Nietzsche, la lecture nazie du philosophe. Au contraire, Nietzsche prend soin de préciser :

> Quels sont ceux qui s'y montreront les plus forts ? Les plus modérés, ceux qui n'ont pas besoin de dogmes extrêmes, ceux qui non seulement admettent, mais aiment aussi une bonne part de hasard, de non-sens. Ceux qui peuvent songer à l'homme, en réduisant quelque peu sa valeur, sans qu'ils se sentent par là diminués et affaiblis : les plus riches par rapport à la santé, ceux qui sont à la hauteur du plus grand malheur et qui, à cause de cela, ne craignent

---

134 *Ibid.*, p. 65.
135 Frédéric Bovagne, *De la mort de Dieu à la guerre des dieux*, *op. cit.*, p. 66-67.
136 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1901, p. 26.

> pas le malheur, – des hommes qui sont certains de leur puissance et qui, avec une fierté consciente, représentent la force à laquelle l'homme est parvenu[137].

La force, entendue comme capacité à affronter la souffrance, constitue donc le point central du nihilisme extatique, débarrassé de son ressentiment face à la mort de Dieu et apte à produire une nouvelle échelle de valeurs émancipée du couple vérité/illusion, afin de mettre un terme à la crise culturelle du nihilisme. Gardons à l'esprit que ce projet de fonder une ère nouvelle n'est pas étranger aux constructions intellectuelles des esthètes, même les plus proches du nihilisme actif, comme c'est le cas pour Jarry. En même temps qu'il cherche à détruire une esthétique héritée, Jarry promeut en effet son contraire dans une perspective de renversement qu'on lui sait chère et qui innerve l'ensemble de sa production poétique de jeunesse. Il serait donc faux de considérer le nihilisme actif comme un simple moment destructeur, mais il serait également outrancier d'y lire la réussite du projet du nihilisme extatique (si tant est que cette pensée, simple pronostic de Nietzsche, ait jamais trouvé d'exemple durant le siècle et demi qui nous sépare de sa formulation). Afin d'éclairer davantage ce point épineux, il est nécessaire de convoquer ici une analyse plus précise de deux textes volontairement laissés de côté jusqu'à présent, sortes d'*ars politica* de Jarry, les « Visions actuelles et futures », publiées dans le numéro de mai-juin 1894 de *L'Art littéraire*, et le fameux « Être et Vivre », paru dans le numéro précédent du même périodique.

Publiés coup sur coup, ces deux textes réagissent à l'actualité des attentats anarchistes ainsi qu'aux procès qui s'ensuivent. Pour autant, Jarry ne se livre pas à une chronique d'actualité, mais plutôt à une construction poétique à partir du thème terroriste qui reste assez proche stylistiquement de ce qu'il fait paraître dans les *Minutes de sable mémorial*. Ainsi « Visions actuelles et futures » est-il, malgré la citation initiale d'Émile Henry, plus proche de l'évocation du pouvoir esthétique des instruments de supplice que d'une défense de l'auteur de l'attentat du café Terminus, dont Jarry qualifie sommairement les propos de « logique éblouisseuse de potaches, absurdité guerroyant contre l'absurdité[138]. » Pour autant, dès lors qu'on l'envisage dans la perspective d'une réaction à la crise nihiliste bien plus qu'aux thèses anarchistes, ce texte semble bien plus virulent qu'au premier abord. L'anarchisme d'Émile Henry, en effet, est bien l'idéologie d'un « aveugle », elle s'illusionne encore sur la possibilité d'un monde nouveau, d'un avenir meilleur ; pour autant, Jarry précise immédiatement qu'« Aveugles pour aveugles, j'aime mieux ceux qui s'entr'aident – pour la terminale chute glissante et profonde des chapelets catholiques dans la baignoire de Sésostris[139]. » Deux éléments sont particulièrement remarquables dans cette

[137] Friedrich Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, *op. cit.*, p. 66.
[138] OCG I, p. 423.
[139] *Ibid.*

assertion : d'une part, il s'agit peut-être là de la seule mention positive de la solidarité (« l'entr'aide ») chez Jarry, d'autre part, cette solidarité a pour objectif de renvoyer un élément cultuel chrétien (les « chapelets ») au rang d'un objet profane païen (« la baignoire de Sésostris ») par une opération de désacralisation (« la chute »). Le rapprochement de l'esthétique de Jarry au procédé de transvaluation des valeurs souhaités par Nietzsche ne se limite pas à cet exemple liminaire. En effet, à travers la figure obsédante de la guillotine dans le texte, décrite comme « bascule, obscurité[140] », Jarry convoque l'imaginaire de la Révolution comme renversement, appelant de ses vœux une nouvelle inversion des valeurs. Contre l'exécution humaniste de M. Guillotin, il prône donc le retour à des supplices ancestraux, notamment la pendaison, la vierge de fer, mais également le pal, dont l'aspect permet d'amener la comparaison avec le « bâton à physique[141] ». Ce dernier est l'occasion, outre une référence à Lautréamont, d'une réflexion géométrique autour de la figure du diamètre et de sa dimension rotative :

> Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian. La substance de ton diamètre est un Point. La ligne et son envergure sont dans nos yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz palloïde[142].

Avec le bâton à physique s'opère un renversement spatial faisant du haut le bas et de la gauche la droite, comme Jarry le mentionne explicitement quelques lignes plus loin : « tu poursuis la succession de tes équilibres momentanés, dans le sens du mouvement (si le spectateur est à ta droite, et encore ta droite est ta gauche dans la deuxième moitié de ta course) des aiguilles d'une montre[143]. »

Autre appareil textuel destiné à remplacer la bombe anarchiste moderne, la « Machine à décerveler » occupe une place de choix dans les instruments de supplice. Contrairement au pal-bâton à physique, situé dans le passé de l'humanité et « abandonné jalonnant les temps de mâts dégréés[144] », la machine à décerveler fait partie des « visions futures » : elle constitue l'aboutissement du processus démocratique, dont la guillotine n'est que la première étape. Aussi Jarry ironise-t-il sur les valeurs pédagogiques d'un tel supplice : « Le populaire familial tout blanc de la cervelle des barrières rentre heureux et moralisé de ce démocratique spectacle[145]. » Famille, population, démocratie, mais également science et « phynance », sont les corollaires de cette machine à venir : Jarry prophétise le temps où les sociétés positivistes bourgeoises aboutiront, suivant un raisonnement identique à celui de Gourmont, à la prise de pouvoir d'un « petit César

[140] *Ibid.*, p. 424.
[141] *Ibid.*, p. 428.
[142] *Ibid.*
[143] *Ibid.*, p. 429.
[144] *Ibid.*, p. 427.
[145] *Ibid.*, p. 425.

dans son village », avant de conclure « Mais l'âge d'or est trop en le futur[146] ». Conséquence de l'abandon du pal et de l'inactualité de la machine à décerveler, Jarry propose, après avoir encore énuméré les supplices dont il ne parlera pas (comme l'empoisonnement à la digitaline ou le taureau d'airain de Phalaris[147]), un autre type de mécanique meurtrière, les Palotins, créatures mues par une volonté toute-puissante derrière laquelle on devine celle de l'auteur. Agglomérats d'éléments disjoints ou surnuméraires (« quatre oneilles », des « ailerons » et de « grands Pieds plats sonores[148] »), les Palotins sont des réductions des structures textuelles de Jarry destinées à exploser dans un fracas lumineux et grotesque tout à la fois. Le nihilisme actif de Jarry, après avoir affirmé la nécessité de détruire violement une certaine tradition de pensée, affirmation qui conduit à la glorification du supplice comme résidu d'une brutalité préchrétienne, opère un renversement qui met dos-à-dos l'image du pal, comme instrument du passé, et de la machine à décerveler, comme appareil de l'avenir. Ces deux motifs opposés se résolvent dans le Palotin (qui contient le Pal dans son nom, ainsi que la machine dans sa dimension artificielle[149] – rappelons qu'il est en caoutchouc) comme solution burlesque, mais également autodestructrice (il n'a d'autres fins que sa propre explosion).

Ce dépassement du problème du nihilisme par le carnavalesque est encore plus sensible, et sans doute plus explicite, dans « Être et Vivre ». Ce dernier texte semble en effet construit comme une réponse théorique (on y perçoit bien en effet l'influence de la culture scolaire khâgneuse, Henri Béhar qualifiant même le texte ainsi que le précédent d'« exposés de rhétoricien en herbe[150] ») au problème de la mort de Dieu. Le texte débute de manière très formelle par une opposition entre la Pensée et l'Action, la première étant « en soi et par soi », hors du temps, la seconde comme existant à travers « les minutes de la durée[151] ». Cette première distinction aboutit très vite à une seconde qui vient séparer l'Être du Vivre, celle-ci donnant son titre à l'article. Être et Pensée sont donc compris dans le hors-temps de l'éternité, tandis que symétriquement le Vivre et l'Action appartiennent au domaine de l'éphémère ou du changement. On retrouve ici précisément ce que Nietzsche désigne comme la structure centrale de la pensée métaphysique, c'est-à-dire la distinction entre le monde en soi, où le monde-vérité, et le monde des apparences. Et Jarry de nous préciser quelques lignes plus loin : « Vivre, rappelons-le, est

---

146 *Ibid.*
147 « Ainsi chantâmes-nous ce jour-là, où nous ne parlâmes point de nos malthusiennes Machines, ni de l'Autoclave, ni de la Digitale, ni du PINCE-PORC. » *Ibid.*, p. 429.
148 *Ibid.*, p. 430.
149 Dans « L'Art et la science », ils se décrivent ainsi : « C'est nous les Palotins ! Nous boulottons par une charnière, nous pissons par un robinet, et nous respirons l'atmosphère au moyen d'un tube coudé ! C'est nous les Palotins ! », OCG II, p. 86.
150 Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 94.
151 OCG I, p. 406.

entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie en soi, sans ces formes anorthopédiques. Vivre c'est le carnaval de l'Être[152]. » Les conséquences logiques de cette conception suivent aussitôt : l'anarchie est du côté de l'Être en tant qu'idée, toutefois « l'Idée déchoit qui se résout en acte[153] ». L'idée doit rester du côté de l'Être et de la Pensée et ne pas s'abaisser par l'action ; c'est pourquoi l'anarchiste Auguste Vaillant est comparé au bouffon de carnaval. La formule a largement été commentée afin de dissocier Jarry de la pensée anarchiste et de le relier à cette forme de contemplation esthétique du monde propre au nihiliste passif : c'est oublier un peu vite la seconde partie du texte, dont Jarry fait apparaître explicitement l'ambition : « Mais – casuistique licite – pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre je veux que l'Être disparaisse, se résolvant en son contraire[154]. » Loin de constituer un simple jeu dissertatif montrant la virtuosité de l'élève-auteur, cette seconde partie est une clé de voûte permettant de comprendre la complexité de la réflexion nihiliste chez Jarry. En effet, l'exercice académique se fait exhortation à la destruction : « Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être[155]. » Significativement, cette destruction résulte de deux attitudes : la stérilité, c'est-à-dire le nihilisme passif, et le stupre, violence agressive et pulsionnelle du nihilisme actif. En prônant le Vivre plutôt que l'Être, Jarry appelle donc à renverser l'échelle de valeur métaphysique en plaçant le Mal, le Laid, le Faux en lieu et place du Bien, du Beau, du Vrai. L'image de l'anarchiste-bouffon est ici convoqué comme agent de cette destruction-reconstruction d'une esthétique symétrique de la hiérarchie traditionnelle : il s'agit de réhabiliter le bas carnavalesque contre une tradition intellectuelle en vigueur depuis Platon.

La séparation entre monde en-soi et monde d'apparence est en effet rendue problématique depuis Kant, et surtout depuis Schopenhauer, tous deux ayant montré la dimension inaccessible du premier[156]. Dans une conception proche de celle de Schopenhauer, Jarry fait donc de l'Être l'inaccessible, puis par extension l'ennemi à abattre, ce qui provoque de façon automatique la réhabilitation de son contraire, le Vivre : « Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidants je les abomine ; et je révère l'ascension miroitante d'un des deux seul[157]. » La relégation du monde-vérité au rang de l'inconcevable, et même de l'indésirable, permet d'éclairer un aspect fondamental, sur lequel on reviendra à plusieurs reprises, de la conception esthético-morale de Jarry : le faux est plus légitime que le vrai, à condition d'avoir conscience de sa propre vacuité. Puisque la Vérité n'est plus accessible, sacralisons donc la Fausseté, à

[152] *Ibid.*, p. 407.
[153] *Ibid.*
[154] *Ibid.*, p. 408.
[155] *Ibid.*
[156] Voir la première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste », section A.
[157] OCG I, p. 408.

condition qu'elle soit une vraie fausseté, une fausseté assumée comme telle. Contre le mensonge de la tradition métaphysique, Jarry construit donc une valorisation du Vivre qui va de pair avec la valorisation du Faux, et, implicitement, de l'Art. On comprend comment l'esthétique est convoquée par l'ensemble des comités esthètes comme une solution envisageable au problème de la dépréciation des valeurs supérieures : en assumant son caractère mensonger, en refusant de se soumettre au régime de la vérité, l'art devient la seule voie d'expression véridique du nihilisme. Cette conception est tout à fait partagée par Nietzsche, comme le souligne Frédéric Bovagne : « L'investigation nietzschéenne permet de découvrir que, à l'instar de l'art, la science n'est qu'une interprétation de la réalité, à la différence notable qu'elle s'ignore comme telle, en se prétendant vraie. Loin de cette croyance en une objectivité, version faible de la vérité à l'âge de la science, l'art ne ment pas sur son caractère interprétatif[158]. » Le renversement nihiliste des valeurs traditionnelles aboutit bien dans « Être et Vivre » à la volonté de reconstruire une hiérarchie symétrique de celle prônée par la métaphysique, hiérarchie qui placerait tout en haut l'art en tant qu'exacerbation du faux. C'est le sens de la conclusion finale de Jarry, qui affirme que « 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[159]. » À l'action inconsciente tuant la Pensée – l'attentat anarchiste – il faut donc adjoindre l'action consciente de l'artiste cherchant à renverser la Pensée : l'art est la sublimation de l'action violente parce qu'il reste certain de la dimension factice de toute chose et ne suit pas une idéologie destinée à remplacer l'Être par une quelconque autre vérité, toujours illusoire[160].

Ce détour par la pensée de Nietzsche et par l'éclairage qu'elle permet de donner à deux textes essentiels de la première période de production littéraire de Jarry rend plus explicite le lien qui existe entre nihilisme et anarchisme – lien qui constituait notre point de départ explicatif. En effet, l'anarchisme est étroitement lié à la pensée nihiliste pour une bonne raison : elle en constitue l'une des réponses possibles, réponse plus consciente que le socialisme ou le positivisme à la nature du problème posé par la dépréciation des valeurs supérieures. En effet, là où ces deux dernières idéologies, comme le signale Nietzsche, ne constituent que de simples idoles de substitution reprenant trait pour trait les conceptions métaphysiques traditionnelles en plaçant l'Homme ou la Science à l'endroit où se tenait Dieu antérieurement, l'anarchisme possède la particularité de ne pas placer un concept positif au-dessus de la vie humaine, et de procéder avec une grande méfiance en ce qui concerne toute tentative de construire de nouvelles

---

158 Frédéric Bovagne, *De la mort de Dieu à la guerre des dieux*, *op. cit.*, p. 46.
159 OCG I, p. 408-409.
160 Ce propos sera approfondi dans les chapitres 2 et 3 de la deuxième partie.

sacralités, qui ne peuvent qu'être la source de nouvelles oppressions. Cette question transparaît dans le débat qui oppose les anarchistes aux communistes lors du Congrès de la Haye qui aboutira, après l'exclusion de Bakounine, à la scission de la Première Internationale : pour les anarchistes, conserver une structure étatique, y compris dans l'objectif de la subvertir dans les intérêts du prolétariat, ne peut qu'engendrer la naissance d'une nouvelle structure de domination. On pourrait donc dire que l'anarchisme est une réponse négative au problème du nihilisme, qui tente de le dépasser en pensant une structure de société dépourvue de toute autorité : « ni Dieu, ni Maître ». Puisque toute hiérarchie est artificielle, il faut tenter de penser le collectif sans avoir recours à la hiérarchie. C'est là le dernier point évoqué par Henri Leroux dans son étude de la structure de la pensée libertaire, qui montre bien comment l'anarchisme, tout en s'affirmant principalement anti-, ne peut pourtant se passer de concevoir une structure de société positive tant s'émanciper des mécanismes de domination ne ferait que permettre à de nouvelles fictions sociales oppressives de les remplacer[161]. La multiplicité des projets anarchistes provient justement de ce manque à combler : comment organiser des rapports sociaux non-oppressifs, une fois admis que la bureaucratie ou la tyrannie ne sont que des formes particulières d'oppression et que leur destruction ne résoudrait en rien le problème de la domination ? En réponse à la mort de Dieu, la pensée anarchiste tente donc de former des possibles qui ne sont pas destinés à s'établir comme des structures pérennes mais comme des instruments de collaboration sociale ; en d'autres termes, ces possibles entendent désacraliser la notion de politique afin de ne plus la considérer comme une fin visant sa propre continuité, mais comme un moyen répondant à des objectifs délimités dans le temps. À la diversité et à la mutation constante des fins doit répondre une conception nouvelle du pouvoir, un « pouvoir sans abus de pouvoir, sans "féerie" peut-être, une institution définie par sa seule fonction et pratiquée aussi peu de temps que nécessaire[162]. »

On l'a vu, cette *pars construens* de l'anarchisme séduit bien moins les esthètes que sa *pars destruens*, qui provient d'une prise de conscience de la crise nihiliste. Si les deux termes ont une histoire commune, il y a pourtant beaucoup à gagner à les séparer conceptuellement aujourd'hui, ne serait-ce que parce qu'ils ont longtemps été associés à des fins politiques par des gouvernements désireux de diaboliser la pensée libertaire en l'associant systématiquement à la violence et au meurtre (Philippe Oriol avance l'hypothèse que l'Okhrana, la police secrète russe, qui avait déjà fabriqué des bombes afin de provoquer l'arrestation de soixante-trois nihilistes russes,

[161] Henri Leroux, « Structure de la pensée anarchiste », art. cit., p. 512.
[162] *Ibid.*, p. 511.

pourrait être à l'origine de l'attentat du restaurant Foyot qui couta son œil à Laurent Tailhade[163]). Du seul point de vue des études littéraires, les avantages seraient multiples. Afin de pouvoir clarifier ce qui fascine réellement les comités esthètes, qui n'est pas tant la revendication d'un espace social égalitaire, tant s'en faut, que la dévalorisation de toute doctrine politique ou morale positive, considérée comme toujours mensongère, ce qui est, on l'a vu, exactement la définition que Turgenev donne du nihilisme. Cette distinction permettrait d'éclairer ce que Pierre Glaudes nomme les « noces barbares[164] » de la littérature esthète et de l'anarchie en distinguant nettement ce qui relève d'une adhésion idéologique à une pensée contestataire et anti-autoritariste, et ce qui relève d'une réaction à « une crise intellectuelle, liée à l'avènement de la démocratie moderne et à la perte des références transcendantales, que l'on ne peut verser uniquement au compte de l'anarchisme, parce qu'elle affecte, à la fin du XIXe siècle, presque toutes les familles de pensée[165]. » Elle permet de souligner pourquoi ces écrivaines et écrivains, pourtant séduits par les idées anarchistes, tendent à refuser non pas seulement l'action concrète, mais plus encore la croyance en tout système idéologique : dans sa dimension négative, la pensée libertaire peut certes les séduire, mais dès lors qu'elle bascule sur un versant positif, elle paraît incompatible avec leur conscience de la crise nihiliste de toutes les valeurs. C'est précisément ce que fera Jarry dans *La Dragonne*, lorsque, comme beaucoup d'autres avant et après lui, il choisira de mettre à distance tous ces termes en -isme jugés aussi ineptes que trompeurs. Il y a bien un mythe anarchiste qui se construit durant les dernières décennies du XIXe siècle, mythe qui vient nourrir, selon un « principe analogique[166] », une grande part de la littérature esthète tant dans ses thèmes que dans sa conception de la littérature (destruction du style traditionnel, émancipation des codes littéraires, inventions de nouvelles formes). Pourtant, les principaux éléments constituant ce mythe expurgent la pensée libertaire de sa dimension positive : fascination pour l'imaginaire de la bombe, figure de l'anarchiste en nouveau Christ mis à mort par la société moderne, enthousiasme apocalyptique, valorisation de la violence et mise à mal des valeurs morales chrétiennes, dégradation burlesque des mœurs bourgeoises, sont autant d'élément qui participent de la transformation du compagnon en homme du nihilisme rageur et désabusé.

Du point de vue de l'histoire de la pensée politique, cette précision conceptuelle permet également d'éviter la construction de nouveaux termes au contenu sémantique flou destinés à pallier l'imprécision contenu dans le vocable « anarchiste », comme c'est le cas avec la notion

---

163 Philippe Oriol, *À propos de l'attentat Foyot : quelques questions et quelques tentatives de réponse*, Paris, du Fourneau, 1993, p. 29-30.
164 Pierre Glaudes, « "Noces barbares" : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme », Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 1998, p. 171-189.
165 *Ibid.*, p. 185.
166 *Ibid.*

d'« anarchisme de droite ». Cette notion, certes surtout utilisée à propos du XXe siècle, mais dont la dimension problématique prend racine dans notre contexte d'étude, a été utilisée par l'historien Pascal Ory à propos d'auteurs ou d'artistes se revendiquant anarchistes, mais défendant des idées antiégalitaristes, comme Céline par exemple. On voit d'emblée comment ces considérations sont liées à notre propos ; pourtant, la tentative de Pascal Ory de dépasser ce paradoxe par l'utilisation d'une nouvelle terminologie se heurte à plusieurs problèmes théoriques. Premièrement, il peine à donner une définition positive de ce mouvement dont il fait en réalité une pensée de la double négation : négation d'un système politique corrompu et corrupteur (qu'il utilise pour justifier le terme d'« anarchiste »), négation de tout principe égalitaire, solidaire et en particulier de l'autogestion (qu'il utilise pour justifier le terme de « droite »). Cet usage du mot « droite » est déjà contestable : la pensée hiérarchique n'est pas un concept recouvrant la droite dans son ensemble à la fin du XIXe siècle et se distingue précisément de la droite libérale. Il faudrait donc entendre en réalité dans le mot « droite » l'extrême-droite légitimiste et nationaliste qui, elle, prône en effet le retour à une société inégalitaire.

Deuxièmement, Pascal Ory cherche à affirmer l'existence d'une telle pensée en soulignant son caractère original, sa distinction vis-à-vis d'autres courants de pensées du XXe siècle comme le libertarianisme ou le fascisme. Il tente tout d'abord d'appuyer l'écart entre les « anarchistes de droite » et la posture libertarienne en démontrant que les premiers valorisent la réussite, l'argent, le pouvoir, comme symboles sanctionnant l'appartenance à « la race des seigneurs » :

> Tout se passe, au bout du compte, comme si l'étalage de la pourriture environnante répondait moins à une intention éthique, protestante au premier sens du mot, qu'à une volonté, toute esthétique, de mise en valeur - et non en valeurs - du héros, seul à même de dominer la contingence, ce qui ne veut pas dire y rester étranger. Quand on a compris ça, tous les coups sont permis[167].

Étrange manière donc de s'opposer à une pensée libérale, dont le libertarianisme n'est que, selon les mots d'Ory, le prolongement utopique, que de la radicaliser ainsi. Plus encore, en tentant de discerner les « anarchistes de droite » du courant fasciste, il aboutit au constat selon lequel il n'y aurait de scission idéologique que dans le rapport à l'action, les premiers compensant leur impuissance par le discours vengeur et désabusé, quand les seconds mettent en place une politique active et militante :

> On connaît la définition du fascisme par Malraux, comme « pessimisme actif ». L'anarchiste de droite est un pessimiste qui phantasme son activisme, l'insaisissable Fantômas est le rêve

[167] Pascal Ory, *L'anarchisme de droite ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales*, Paris, Grasset, 1985, p. 131

> caché du policier Juve. Désolé, mais il n'y a rien de plus proche d'un anarchiste de droite triomphant qu'un fasciste déçu[168].

On peut donc légitimement se demander si ce qu'Ory isole comme une idéologie originale, autonome et cohérente possède réellement une identité propre quand son contenu théorique prend successivement les atours du libéralisme radical ou du fascisme. Dans tous les cas, il semble que le lien avec l'anarchisme soit de plus en plus ténu, au point de ne plus tenir que par un fil, fil qui ne serait plus la critique du système, mais bien le nihilisme. Anarchisme, libertarianisme, fascisme se rejoignent dans cette tentation de résoudre le problème culturel majeur du XIXe-XXe siècle de la dépréciation des valeurs supérieures. Pour autant, ces théories politiques ne sont pas, bien évidemment, interchangeables, et il est contestable d'établir entre elles des parallèles sous le seul prétexte que celles et ceux qui s'en revendiquent partagent un même constat, celui de la difficulté de dépasser l'interprétation métaphysique du monde.

Enfin, si l'on s'intéresse aux liens entre esthétique et éthique, ce que ne peut refuser de faire une étude littéraire soucieuse d'aborder la question idéologique, la distinction entre pensée nihiliste et anarchisme permet de mieux comprendre comment le critère du beau tend depuis les années 1850 à s'affirmer comme principe valable dans le jugement moral. Ce point ressort particulièrement lorsque l'on s'intéresse aux rapports entre groupes esthètes et pensée anarchiste : la fameuse phrase de Tailhade, prononcée le soir de l'attentat de Vaillant, « Qu'importent les victimes, si le geste est beau ! » marque les esprits justement par ce déplacement d'un critère esthétique dans la sphère morale. Jarry n'aura de cesse d'opérer le même déplacement ; cette revendication apparaît dès « Visions actuelles et futures » dans la référence à Thomas De Quincey et à son essai "On Murder, Considered as One of the Fine Arts", référence qui servira tout au long de sa vie à Jarry de garant dans cette opération intellectuelle de substitution. En faisant du Beau la seule notion légitime du trio Bien/Beau/Vrai, Jarry ne se contente pas d'argumenter en faveur d'une promotion sociale de son groupe qui, justement, s'intéresse aux questions esthétiques et se trouve menacé par l'industrialisation du métier d'écrivain. Faire du Beau le nouveau critère permettant de fonder la table des valeurs, en lieu et place du Bien ou du Vrai, permet également, et sans doute avant tout, de répondre à la perte de légitimité de ces critères frappés de discrédit par la crise nihiliste. Le critère du Beau, parce qu'il assume sa facticité, semble un temps pouvoir remplir cette fonction (on verra les problèmes posés par un tel modèle dans la seconde partie de ce travail). Dépassés, donc, ceux qui jugeaient les actes humains selon le couple Bien/Mal : seuls ceux qui se montrent prêts à lui substituer le couple Beau/Laid, ou plutôt Artistique/Non-artistique, affirment leur conscience que tout n'est qu'illusion, et que

[168] *Ibid.*, p. 225.

seule l'illusion revendiquée en tant que telle, l'Art, peut encore permettre de juger le monde humain. On comprend donc sur quoi se fonde l'argument tautologique de la supériorité de l'artiste dont nous avons parlé plus haut : pour celui qui prend conscience de l'impasse culturelle du nihilisme, il n'y a plus de hiérarchie possible, puisque le principe servant à légitimer les valeurs est désormais laissé vacant. Pourtant, il y a bien une supériorité de celles et ceux qui, à l'instar de Jarry, ont conscience de cette vacuité : dans un renversement logique, les groupes esthètes tentent donc de refonder une supériorité intellectuelle dans la conscience même de l'impossibilité de fonder toute hiérarchie. Voilà donc pourquoi, en définitive, ils appellent de leur vœux une domination d'une petite élite intellectuelle : ce groupe est supérieur au reste des êtres humains, non pas suivant son rang social, sa naissance ou même son mérite, mais simplement dans sa conscience désespérée du caractère illusoire de l'ensemble du monde qui l'entoure. Dès lors, plus besoin de se soucier de morale ou de science ; la conscience du vide suffit à fonder une hiérarchie sociale plaçant l'esthète en position dominante, en même temps qu'elle affirme la dimension dérisoire d'une telle domination.

Jarry entre en littérature dans le milieu des comités esthètes à une époque où le récit commun symboliste s'effrite : rejet du monde, fuite dans l'idéal, ascétisme et recherche de beauté formelle laissent progressivement place à une repolitisation des sphères littéraires sur le mode de l'agressivité, de l'attaque contre l'ordre social en place, du pamphlet ou de la mythification de l'acte terroriste. Il est possible de lire dans cette transition d'un modèle esthétique et idéologique à l'autre une volonté de conquête sociale de la part d'un groupe précarisé par les mutations du marché du livre et désireux de s'affirmer comme une nouvelle aristocratie, plus légitime que la bourgeoisie pour mener à bien les affaires de la vie publique. Jarry, qui se rêve un temps en nouveau Remy de Gourmont, ambitionne sans aucun doute de participer à la promotion sociale d'un groupe qui se considère de par son capital culturel et symbolique comme légitime à occuper le haut de la hiérarchie sociale. L'élitisme se couple donc avec un esprit vengeur justifiant toutes les formes d'invective et d'attaque à destination des classes spoliatrices. Cette mutation donne naissance sur le plan esthétique à l'invention d'une nouvelle relation au lectorat, marquée par l'hostilité ou le mépris, par la recherche d'une forme de violence dans le style ou dans les thèmes abordés (voire dans les deux). Crudité, sadisme, fascination pour le crime sont autant de signes de cette évolution du symbolisme, évolution sensible malgré la grande diversité des auteurs, des autrices et des productions qui le composent. Prenant le contrepied du modèle social bourgeois, les artistes esthètes renversent les valeurs d'altruisme, d'utilité, de confort pour mettre à leur place l'égoïsme, la gratuité, la brutalité. Antéchrists du monde moderne, ils entendent affirmer leur valeur dans le renversement de la hiérarchie morale et intellectuelle traditionnelle : leur

liberté est une liberté négative, le pouvoir de création un pouvoir de destruction, et leur idéologie un fanatisme du désespoir.

On voit bien le lien qui a pu rapprocher ce moment intellectuel du moment politique anarchiste dans sa version terroriste. Mais, au-delà de l'acte destructeur qui fascine, les comités esthètes n'ont que peu de liens avec les militants de l'anarchie. Peu d'entre eux défendent vraiment les classes populaires, s'affirment en faveur d'une égalité sociale, réfléchissent à la manière de concevoir une vie collective dépourvue de structures de domination. Peu d'entre eux même persistent dans leur adhésion une fois la répression gouvernementale enclenchée. Parmi ceux qui le feront, Fénéon ou Mirbeau, par exemple, le doute peut subsister quant à la sincérité d'un engagement qui reste avant tout d'ordre théorique. Le second, par exemple, possède des moyens financiers considérables, qu'il n'utilise pourtant que peu en faveur de la lutte sociale. Au-delà de cette question qui reste, somme toute, de l'ordre des parcours biographiques individuels, il faut comprendre que cette rencontre a été permise par le contexte des attentats qui fait coïncider un instant l'image du nihiliste actif nietzschéen et celui du militant anarchiste français. Si nombre d'auteurs et d'autrices esthètes se détournent finalement des théories libertaires, c'est sans doute moins en raison d'une fatalité de l'âge qui viendrait modérer toutes les passions politiques, ou à cause de la vive réaction de l'État, que suite à la disjonction, une fois la vague terroriste achevée, de ces deux figures. Les esthètes cherchent dans leur domaine de spécialité, l'esthétique, les réponses à la crise des valeurs, tandis que de leur côté, les sympathisants anarchistes luttent pour l'avènement d'un nouveau modèle de société, qu'ils espèrent apte à résoudre cette même crise. Entre les deux, peu de liens subsistent, en tout cas à l'échelle d'un mouvement collectif aussi vaste qu'il l'aura été durant la dernière décennie du XIXe siècle.

Le positionnement de Jarry suit l'enthousiasme des comités qu'il cherche à intégrer, mais perdure au-delà de la répression gouvernementale. Si l'auteur d'« Être et Vivre » est peu disert sur le sujet, il n'est toutefois pas question de remettre en cause l'attraction qu'exerce sur lui la pensée libertaire : rappelons-nous que, dans la plupart des cas, les évènements les plus marquants de la vie de Jarry sont évoqués avec le plus de pudeur (que l'on cherche, dans sa correspondance, les moments où transparaît l'affection ; ce sera toujours sous-couvert d'un apparent détachement). Comme un autre, Jarry est d'abord grandement intéressé par les figures anarchistes que construisent et mythifient les journaux, dont, plus que d'autres, il se servira pour élaborer une conception de la littérature comme revanche sociale violente, agressive, destructrice. Mettant tout d'abord ses pas dans ceux de Gourmont, Jarry s'en distingue justement par cette rage qui oriente ses écrits vers la défiance et la brutalité. Contre le style clair et efficace de son mentor, il adopte un style contourné et méprisant. Contre le pessimisme contemplatif de

Gourmont, il se plaît dans l'évocation de génies destructeurs, d'antéchrists tout-puissants et d'apocalypses violentes. Contre enfin la maîtrise de soi et la distance au monde de l'auteur de *Sixtine*, il valorise le déchaînement pulsionnel, tant dans sa dimension grandiose que grotesque. En bref, il ne se contente pas d'occuper une position dans un espace symboliste bien établi, mais contribue à en reformuler, avec d'autres, le récit commun en l'orientant dans le sens d'un nihilisme actif dont il se perçoit comme chef de file. Car, pour exister dans un champ aussi concurrentiel, il est impossible de se contenter de défendre les conceptions et les partis-pris esthétiques du groupe : il faut également se construire une place qu'un autre ne pourrait pas revendiquer. Une fois entré dans les comités, l'enjeu n'est plus simplement de se positionner pour y être agréé, mais également de se singulariser pour y demeurer.

IV. Se singulariser : la bombe-Ubu

Malgré l'importance matricielle du comité du *Mercure de France* sur la construction de Jarry écrivain, ce n'est pas cette revue qui lui permettra d'accéder à la postérité. En réalité, c'est en prenant parti *contre* Gourmont, et donc indirectement *contre* certains aspects du discours collectif étudié ci-dessus, que Jarry parviendra à se construire une identité auctoriale singulière. Cette identité, on le sait, dépassera de beaucoup ses attentes. Aujourd'hui, Ubu écrase Jarry, et Ubu écrase même *Ubu roi*, de sorte que de la pièce, il reste surtout présent dans les mentalités collectives un adjectif passé dans le langage courant, « ubuesque », et une interjection fameuse, « merdre ». Mais cette réception, qui opère comme un miroir déformant en grossissant démesurément certains aspects de l'œuvre au détriment des autres, ne doit pas faire perdre de vue ce qu'était la pièce dans son contexte de production : un moyen de faire valoir sa singularité. Avec Ubu, Jarry, qui a bien intégré les conventions symbolistes, fait le pari de porter à la scène un élément hétérogène à ce discours. Ce faisant, il procède selon un schéma qui n'est pas dépourvu d'agressivité : le but n'est pas tant d'ajouter sa pierre à l'édifice symboliste que d'y faire entrer à toute force une œuvre produite hors de cet édifice, remettant en cause l'équilibre et l'unité de celui-ci. En tant que création potachique datant de l'époque de lycée de Rennes projetée sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, Ubu brouille les contours du récit commun esthète, de sorte que l'agitation médiatique qui s'est ensuivie cherche à trancher absolument la question de sa valeur[1]. Pour certains, la pièce était drôle, et c'était là tout ce qui comptait, pour d'autres, elle ne l'était pas, et n'était rien d'autre qu'une pitrerie. Pour d'autres encore, elle était sordide, et c'était en cela qu'elle avait compris son époque, comme l'écrira Catulle Mendès : « il y a des moments de siècle où les dalles crevantes, les égouts, comme des volcans, éclatent et éjaculent[2]… » Elle pose en tout cas la question de savoir que faire de cet objet littéraire non identifié. Derrière cette difficulté à étiqueter *Ubu roi* se dessine une autre interrogation : y a-t-il une place pour Ubu dans le symbolisme ? Si oui, il faut donc repenser le mouvement de façon à pouvoir l'intégrer, si non, qu'est-ce donc que cette pièce ? La réponse à ces questions importe moins que la réussite de l'ambition de Jarry : créer un scandale au sein des comités esthètes pour s'y faire une place que lui seul pourra désormais occuper.

Paradoxe parmi les paradoxes, c'est à travers une œuvre collective que Jarry entend se singulariser. Ce détail pourra sembler anecdotique : il ne l'est pas, et en dit long sur le rapport particulier qu'entretient l'auteur avec le collectif au sens large. Contrairement à ce qu'a pu laisser

[1] Voir Henri Robillot, « La presse d'*Ubu roi* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, p. 73-88.
[2] Abraham Catulle Mendès, « Premières représentations », *Le Journal*, 11 décembre 1896, p. 2.

croire Charles Chassé dans son enquête sur l'origine d'*Ubu roi*[3], cette dimension collaborative du texte n'a pas été complètement dissimulée par un Jarry soucieux de s'approprier la seule gloire d'une mystification littéraire. Malgré l'héritage d'une construction romantique du poète de génie solitaire, il semble que l'époque de Jarry soit plutôt encline à considérer l'art comme un produit d'échanges intellectuels et de collaborations, ce qu'encourage un mode de diffusion collectif comme celui des « petites revues ». Si la question du plagiat ou du vol d'idées n'est pas absente, des écrivaines et écrivains mettant leur plume au service d'un autre – comme Jean de Tinan ou Colette pour Willy – ne font pas scandale : les comités sont des espaces de diffusion restreints ou tout se sait. Dans ce contexte, Jarry, qui a demandé dès 1894, donc avant la publication de *César-Antechrist*, à son ex-camarade Henri Morin, co-auteur avec son frère Charles d'une première version d'*Ubu roi* intitulée *Les Polonais*, la permission de publier le texte en son nom – permission qui lui a été accordée bien volontiers, Henri Morin, devenu polytechnicien, n'y voyant qu'une « couillonnade[4] » – n'agit pas en plagiaire[5]. Par ailleurs, Jarry ne pas fait mystère de l'origine potachique de la pièce, un article postérieur à la représentation évoquant bien un auteur de « dix-huit ans[6] », et, s'il signe de son nom la publication au *Mercure de France*, il ne lui donne pas d'auteur lorsqu'il fait figurer la pièce parmi la liste des « livres pairs[7] » du docteur Faustroll. Ce faisant, il la présente comme issue d'un fond commun culturel littéraire, à l'instar des contes médiévaux, ce qui est sans doute assez proche de la nature exacte de l'œuvre, faite de récupération d'éléments issus de la culture scolaire, populaire et enfantine, éléments sans cesse réagencés pour actualiser et renouveler le mythe d'Hébert, ce professeur de physique chahuté au lycée de Rennes qui est à l'origine de la figure du Père Heb, Ebé, puis enfin Ubu (cette dernière variation étant de la plume de Jarry).

Il est vraisemblable que les proches de Jarry sachent ce qu'est *Ubu roi*, une œuvre collective, collage de bribes textuelles, de parodies diverses, incohérentes et grotesques, écrite par des enfants pour un théâtre de marionnette, puis pour un théâtre d'ombres. Mais s'il est encore légitime de parler de Jarry comme de l'auteur du texte, c'est parce qu'Ubu est bien son œuvre : il porte depuis son arrivée à Paris ce personnage qui lui semble apte à séduire la scène littéraire, et le fait naître à cette même scène. Ubu sans Jarry est un personnage écrit, dessiné, raconté,

---

[3] Voir Charles Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry, les sources d'*Ubu-Roi, Paris, Floury, 1921 ; Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire : d'*Ubu Roi *au Douanier Rousseau*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1947.

[4] Charles Chassé, *D'*Ubu roi *au douanier Rousseau*, *op. cit.*, p. 53.

[5] Henri Morin dans sa lettre à Charles Chassé écrit : « Faites bien ressortir que toutes les pièces ubuesques livrées par Jarry à la publicité L'ONT ÉTÉ AVEC MON CONSENTEMENT ; je ne me souviens même pas si j'ai consulté mon frère à ce sujet ; la chose était de peu d'importance et son sentiment m'était connu d'avance. » Cité par Charles Chassé, *d'*Ubu roi *au douanier Rousseau*, *op. cit.*, p. 54.

[6] Henry Bauër, « Chronique », *L'Écho de Paris*, 19 décembre 1896, p. 1.

[7] OCG III, p. 55.

joué par des lycéens. Ubu après Jarry est un type encore vivant aujourd'hui : entre les deux s'est produit le moment de la « performance[8] », ces deux journées du 9 et 10 décembre 1896 qui vont placer le public en face d'interrogations nouvelles et ainsi le forcer à se saisir du personnage. Cette performance est pensée comme hétérogène : en 1896, nous sommes au moment où le premier symbolisme s'essouffle. Après une phase de consécration, où il n'aura eu de cesse, tout en refusant de faire école, de se donner une définition, notamment à travers les écrits de Gourmont, il peine à présent à se renouveler. Ce que fait Jarry en proposant *Ubu roi* à l'Œuvre revient à radicaliser la proposition symboliste de manière à la placer face à ses propres limites définitionnelles : puisque la rationalité ne compte plus, que penser d'une œuvre incohérente ? Puisque la suggestion importe davantage que l'effet de réel, qu'adviendrait-il d'une pièce où un acteur jouerait la porte ? Puisque la singularité et la subjectivité sont l'essentiel, faut-il accepter un art enfantin ? Puisque l'égoïsme prime sur le bien commun, comment traiter l'appropriation d'une œuvre collective par un auteur singulier ? Tout le monde ne lui pardonnera pas cette agressivité à l'encontre d'un mouvement dont il suivait encore les conventions quelques mois plus tôt : davantage qu'un accident de parcours, la rupture avec Gourmont manifeste un changement dans la trajectoire littéraire de Jarry, pour qui toute création ne peut advenir que suite à une destruction équivalente. Il fallait donc violenter le symbolisme tel qu'il était institué pour produire Ubu. C'est en cela que réside la portée politique de la pièce, et non pas dans les « satiriques symboles » dont on a voulu grossir « le ventre d'Ubu[9] ». *Ubu roi* constitue un acte de subversion à l'encontre de tout discours d'autorité, y compris quand celui-ci émane des milieux littéraires d'avant-garde. À ce titre, elle représente un aboutissement possible du symbolisme, lequel, à force de remettre toute convention en question, finit par s'attaquer lui-même.

A. Jarry à l'Œuvre

1. La scène contre la revue

Les rapports de Jarry à Lugné-Poe ont fait couler beaucoup moins d'encre que sa relation à Fargue ou à Gourmont ; ce sont pourtant eux qui vont déterminer l'inscription de Jarry au panthéon des auteurs classiques (suffisamment classique pour figurer aujourd'hui au répertoire

[8] « C'est pourquoi la création relève ici de la performance ou de l'événement : l'auteur s'efface pour laisser le dernier mot au public, dans un geste de désappropriation. Jarry avait tiré Ubu d'un fonds anonyme d'écrits potachiques ; il le rend à la foule, nouveau mythe qui traversera les siècles. » Julien Schuh, « Ubu, c'est l'Autre », Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 243.
[9] OCG II, p. 608.

de la Comédie française[10]). Il est vrai que ces rapports n'atteindront jamais le degré d'intimité nécessaire pour songer à une influence esthétique du second sur le premier. Leur correspondance, à une exception près, s'étale sur la seule année 1896, où Jarry travaille comme secrétaire à l'Œuvre ; elle est marquée par un professionnalisme d'usage et reste adressée jusqu'à la fin à « mon cher Lugné[11] ». Une proximité moindre ne signifie pourtant pas un impact réduit sur la construction auctoriale, au contraire : l'année 96 marque une réorientation de Jarry depuis le monde des revues vers celui – étroitement lié, comme on verra – de la scène, ainsi qu'une stabilisation de ses revenus, une insertion dans un réseau nouveau, plus vaste et plus politisé que celui du *Mercure*, de même qu'une consécration dans le milieu de l'avant-garde (ou du « théâtre à côté », selon le mot de l'époque). Toutes ces étapes décisives ne sont pas le fait du seul Lugné, mais toutes nécessitaient, à un moment ou un autre, son patronage, signe qu'un jeune auteur comme Jarry pouvait difficilement se passer dans sa conquête du statut d'écrivain esthète de la protection d'un mentor, ou, dans le cas de Lugné, d'un pair plus puissant. La position de pouvoir, dans l'économie du système esthète, ne provient pas tant de la renommée de la production artistique ou textuelle que de l'accès aux structures permettant la diffusion de cette production. Jarry, on l'a vu, est ambitieux et espère dès son entrée dans le champ obtenir une place décisive dans les comités, c'est-à-dire ne pas y être simplement admis comme collaborateur, mais faire partie de ceux qui sélectionnent, organisent, dirigent ces structures : il entre dans le *Mercure de France* en tant qu'actionnaire et cherche presque aussitôt à fonder sa propre publication.

Avec l'échec de ses deux directions de revues, il accepte qu'il ne sera pas un nouveau Gourmont ; la place est déjà prise, et ses connaissances artistiques (dans le sens intellectuel et social) ne constituent pas un avantage assez solide pour lui permettre de rivaliser avec l'influence exercée par l'auteur du *Livre des masques*. *Perhinderion*, la deuxième publication de Jarry, dont on a à juste titre souligné le caractère de provocation à l'égard de Gourmont, resté seul directeur de *L'Ymagier*, la revue se voulant à la fois plus luxueuse et plus pointue sur les images sélectionnées, termine dès le deuxième numéro de consommer tout le capital économique provenant de l'héritage de son père. Le 2 juillet 1896, Jarry écrit ainsi à une libraire : « Mais comme *Perhinderion* ne fait que la 5 ou 6e partie de ses frais, il m'est indifférent si je perde un peu plus ou moins[12]. » Mais *Perhinderion* n'était pas la seule stratégie de Jarry en vue d'obtenir une structure lui permettant de diffuser sa production littéraire : dès le début de l'année 1896, il comptait utiliser le reste de l'héritage paternel (sa sœur est alors en train de lui verser la soulte qu'elle lui doit sur la

[10] *Ubu roi* y figure depuis le 23 mai 2009, avec la mise en scène de Jean-Pierre Vincent.
[11] À deux exceptions près, datées du 11 juin et du 12 août 1896.
[12] Lettre de Jarry à une correspondante inconnue, datée du 2 juillet 1896, OC I, p. 1048.

succession d'Anselme Jarry[13]) afin d'acheter une salle de café-concert, probablement L'Eden Voltaire, qui appartient alors à M. Goudessone[14]. Le projet n'aboutira pas, Jarry jugeant apparemment la salle trop excentrée, mais il prouve bien la volonté de l'auteur d'*Ubu roi* de se consacrer au monde du spectacle dès le tout début de l'année 1896. Dans ce contexte, son orientation vers le Théâtre de l'Œuvre, qui suit directement la cessation de la parution de *Perhinderion* et la dilapidation de ses économies, semble une stratégie cohérente sur deux aspects. D'une part, elle manifeste une recherche de stabilité : première expérience du salariat, elle permet à Jarry de subvenir à ses besoins matériels de façon plus régulière que ne le permettaient ses publications antérieures. D'autre part, elle l'autorise à mettre un pied dans ce milieu du théâtre qu'il cherche à intégrer à travers la construction d'un réseau neuf, encore jeune, moins dominé par une autorité solidement ancrée que ne l'était celui du *Mercure.*

La sincérité de l'intérêt de Jarry pour le milieu du théâtre, étudiée minutieusement par Henri Béhar dans *La dramaturgie d'Alfred Jarry*[15], est évidente. Depuis l'époque du lycée de Rennes et des première créations pour le castelet ou pour théâtre d'ombres, il a pu confirmer cette inclination en publiant dans les revues des textes poétiques – comme le veut la tradition de l'époque qui entend qu'un auteur fasse ses preuves dans le genre roi du symbolisme – qui étaient déjà orientés vers l'écriture dramatique : « Guignol » reprend une partie du texte d'*Ubu intime*, « Haldernablou » et *César-Antechrist* constituent tous deux des œuvres poético-théâtrales ne visant pas nécessairement la représentation. Il y a fort à parier, compte tenu de cet intérêt manifeste, que l'Œuvre ne constituait pas lors de ses débuts littéraires une institution moins centrale pour Jarry que le *Mercure*, et peut-être même a-t-il pu considérer un temps le second comme un tremplin vers le premier : un courrier de 1894 va dans ce sens, courrier où Jarry, alors directeur de *L'Ymagier* et chargé du service de la revue, cherche à se faire connaître auprès de Lugné[16]. Par ailleurs, on a vu comment son activité critique à *L'Art littéraire*, et notamment son papier sur Hauptmann, manifeste son admiration pour le programme de l'Œuvre, qu'il semble suivre attentivement et à propos duquel il se montre élogieux. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'attraction qu'exerce la maison de l'Œuvre sur un auteur comme Jarry, au premier rang desquelles le projet porté par Lugné de former un théâtre symboliste. En effet, fondé en 1893, le Théâtre

---

[13] À cette date, la somme due par Charlotte Jarry à son frère s'élève à 2383,40 francs. Alfred Touchard, lettre à Alfred Jarry datée du 18 mars 1896, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXV bis, année 1896, fr. 6786.

[14] Voir la lettre d'E. Fontan à Jarry qui fournit des indications très précises sur le projet d'achat à M. Goudessonne [*sic*] de la salle en question, informations qui correspondent à la localisation de l'Eden Voltaire, que gère effectivement un dénommé Goudessone. Lettre de E. Fontan à Alfred Jarry datée du 23 février 1896, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXV bis, année 1896, f. 67.

[15] Henri Béhar, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003.

[16] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 30 octobre 1894, OC I, p. 1039-1040.

de l'Œuvre se pense à la fois comme le prolongement et le rival du Théâtre libre d'Antoine dans lequel Lugné a fait ses premières armes d'acteur. Si Antoine entendait déjà rénover la mise en scène, la conduisant vers une épuration des conventions réalistes alors en vigueur, son répertoire était davantage orienté vers le drame naturaliste ; Lugné, lui, fera connaître son théâtre en montant *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck en 1893, en défendant farouchement Ibsen et en donnant la préférence aux comités symbolistes, sans doute moins par conviction esthétique (il se désintéressera des pièces symbolistes en juin 1897, ce qui donnera lieu à un échange d'invectives avec Catulle Mendès, puis à un duel) que par nécessité de se démarquer. Il n'en reste pas moins qu'il reprend les innovations d'Antoine dans le domaine de la mise en scène tout en l'adaptant pour le groupe littéraire dans lequel Jarry, justement, fait ses débuts. Entre autres éléments, l'Œuvre reprend du mouvement symboliste un intérêt marqué pour la dimension picturale du théâtre et pour la peinture synthétiste en particulier. La maison n'a d'ailleurs pas été dirigée par le seul Lugné, mais également par Vuillard et Mauclair, le premier étant une figure du mouvement nabi et le second, dont on a pu voir la proximité de parcours avec celui de Jarry, exerçant l'activité de critique d'art. Dès sa fondation, l'Œuvre s'oriente donc vers l'idéal d'un spectacle total, produit de la collaboration d'artistes variés, qui fusionnerait musique, peinture, mise en scène, poésie et théâtre dans une œuvre originale et ambitieuse. On imagine la séduction qu'un tel projet a pu susciter chez un Jarry fasciné par la peinture et le théâtre et s'étant déjà montré capable d'écrire des pièces à mi-chemin entre le genre dramatique celui de la poésie symboliste.

Une autre cause de l'attraction exercée par l'Œuvre réside dans la dimension relativement accessible de celle-ci pour un auteur comme Jarry. En effet, plus récente, moins sérieuse que le *Mercure*, elle semble davantage ouverte aux jeunes auteurs ne bénéficiant pas d'un capital réticulaire très installé. On l'a dit, Mauclair suit une trajectoire parallèle à celle de Jarry : d'un an son aîné, il a collaboré à *L'Écho de Paris*, à *L'Art littéraire* et au *Mercure* en même temps que lui. Il en va de même pour Lugné, dont la gloire est encore montante. Issu de la petite-bourgeoisie du 9e arrondissement, élève du lycée Condorcet, Aurélien Lugné est à la fois l'élève d'Antoine, directeur du Théâtre Libre, et de Worms, sociétaire de la Comédie française. Partagé entre académisme et mouvements jeunes, sa fréquentation des nabis et des peintres synthétistes l'oriente dans la seconde direction, comme le souligne Jacques Robichez :

> Les peintres l'attiraient hors des voies de la sagesse. Si l'Œuvre fut autre chose qu'un Odéon libre, si le paradoxe et la fantaisie y furent toujours souverains, on le doit en grande partie aux *Nabis* Vuillard, Bonnard, Maurice Denis. D'eux vint l'orientation initiale. La correspondance de Lugné-Poe et de Maurice Denis permet de dater avec assez de netteté l'évolution du jeune acteur. En 1888 il est tout au Théâtre Libre et au Conservatoire. En 1889 apparaissent les premiers indices d'insubordination. En 1890 ils se précisent. En 1891 la

> transformation est accomplie, le théâtre symboliste est né, son interprète a pris conscience de sa mission[17].

Second évènement de taille, la rencontre de Lugné avec Maeterlinck, qui deviendra un ami après la représentation de *Pélléas et Mélisande*. Cette rencontre l'incite à persévérer dans le spectacle symboliste, en plus de monter régulièrement Ibsen, auquel il voue un culte fidèle. Parti d'ambitions académiques tout à fait conformes à son milieu social, Lugné bifurque donc via les nabis, puis via les symbolistes, vers un espace intellectuel jeune, esthète, anarchiste, de façon tout à fait parallèle à Jarry. Malgré la différence de statut dans la maison – Jarry n'est pas codirecteur mais bien secrétaire-régisseur (il succède à Van Bever) – la réputation montante de l'Œuvre et la proximité sociale qu'il entretient avec certains de ses membres peuvent légitimement faire espérer une accession rapide, plus rapide qu'au *Mercure*, à des fonctions importantes. Pour ce faire, *Ubu roi* constitue une étape non-négligeable : en montant sa propre pièce, en participant à la mise en scène, aux décors, aux costumes, au recrutement des acteurs et actrices, à la promotion du spectacle, Jarry dépasse le rôle de secrétaire pour s'affirmer comme bras-droit momentané du directeur. Si le succès de la pièce l'encourage en définitive à quitter ses fonctions plutôt qu'à grimper dans la structure, cela ne doit pas faire perdre de vue qu'un tel succès était largement inespéré, et que s'établir comme un membre incontournable du théâtre de Lugné semblait une stratégie tout à fait valable pour un jeune auteur en quête à la fois de reconnaissance et de stabilité.

Ce n'est donc pas un pur hasard de parcours si Jarry, au lendemain de l'échec de *Perhinderion*, passe du comité du *Mercure* (auquel il reste lié) à celui de l'Œuvre. En acceptant l'hypothèse évoquée précédemment d'une séparation consciente et réfléchie de Jarry avec Gourmont, on observe que cette rupture a connu deux moments distincts : le premier, fin 95, fait suite aux attaques de Jarry contre la « Vieille Dame » et a pour conséquence de l'exclure des relations de l'auteur du *Latin mystique*, mais non pas encore de la rédaction du *Mercure*[18]. Le second survient au début de l'été 98, après la publication de *L'Amour en visites*, qui va beaucoup plus loin dans l'affront, puisqu'il ne s'agit plus seulement de se moquer oralement d'une habituée des mardis du *Mercure*, mais de faire passer à la postérité un portrait infamant de cette dernière, portrait d'une rare violence, en appuyant ses propos par la publication de sa correspondance intime. L'outrage est tel que Rachilde, dans une lettre de 1898[19], exprime sa crainte de voir Jarry attaqué en justice, ou bien en duel, par Gourmont et s'oppose vivement à la publication du recueil.

---

[17] Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, l'Arche, 1955, p. 49.
[18] Il y publie encore en effet un nombre conséquent d'articles, ainsi que *Les Jours et les Nuits*, notamment.
[19] « Il n'y a pas à tortiller : c'est de la diffamation, et si elle est moins folle que d'habitude elle peut vous faire aller en cours d'assise. » Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898, partiellement publiée dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18 ; pour la lettre complète, voir Annexe III.

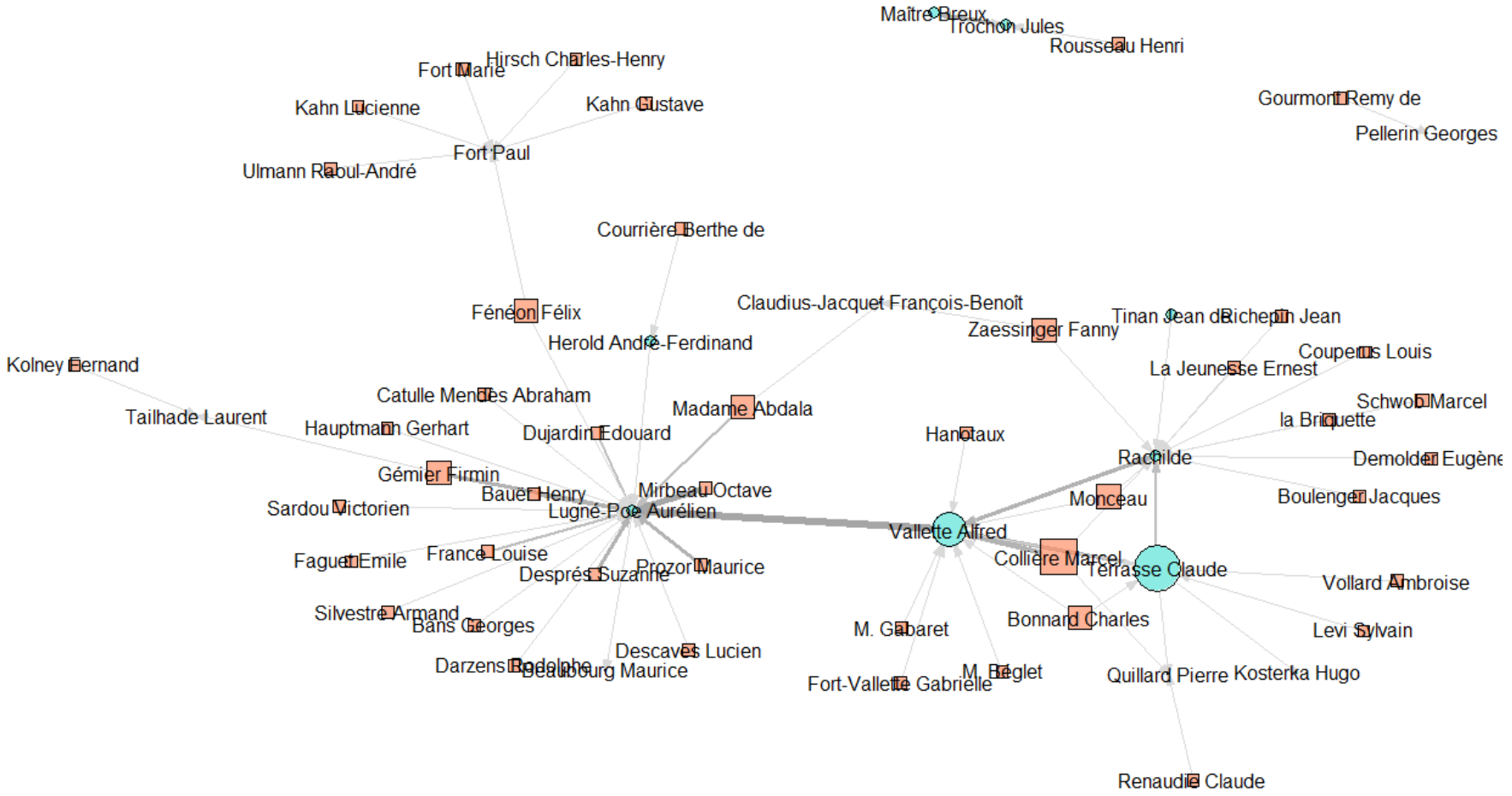
Après cela, Jarry ne publiera plus ni dans la revue, ni aux éditions du *Mercure*, à l'exception du « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps » qu'il fait paraître sous le pseudonyme du « Docteur Faustroll ». Que s'est-il passé entre ces deux moments ? Le succès d'*Ubu roi*. L'indépendance que lui permettent désormais les rentrées de la pièce et, surtout, la certitude de voir son nom recherché parmi la plupart des comités esthètes, l'ont sans doute encouragé à achever ce qu'il avait commencé, espérant cette fois abattre définitivement sa cible. Dans cette tentative sur le long terme pour s'émanciper d'un mentor qui ne lui laissait que peu de possibilités pour jouer un rôle influent au sein de la rédaction du *Mercure*, le Théâtre de l'Œuvre apparaît comme une alternative tout à fait satisfaisante et peut-être même mieux adaptée à l'ambition initiale de Jarry qui, on l'a vu, s'orientait moins au départ vers un milieu fermé esthète que vers les périodiques de la grande presse (une fois abandonnée la possibilité du fonctionnariat). L'élitisme de Jarry, bien qu'il manifeste assurément un certain mépris du public, ne va pas à cette période jusqu'à s'élever contre la possibilité d'un succès populaire et rémunérateur. Il ne semble dédaigner ni le journalisme, ni le théâtre – principales manières pour un écrivain ou une écrivaine de l'époque d'espérer tirer un revenu conséquent de ses productions – et se rêve sans doute volontiers en homme d'affaires des lettres, à l'instar d'un Vallette, par exemple. En cela, son ambition ne pouvait que se heurter à une personnalité comme celle de Gourmont, lequel affirme dans une lettre de 1887 à Émile Barbé « J'aime mieux faire des vers qui ne seront jamais imprimés que des comédies qui seront peut-être jouées[20]. » Non seulement Jarry arrête rapidement de produire des vers, mais il se fait connaître par une comédie. La personnalité de Lugné, qu'on a accusé à l'époque d'être davantage un gestionnaire de théâtre qu'un véritable artiste, semble donc mieux correspondre à son obsession pour la revanche sociale : il lui faut imposer ses productions sur une scène en quête de nouveauté et de singularité, afin de se faire une place parmi des aînés trop bien installés. Lugné constitue donc l'antithèse parfaite de Gourmont : jeune, stratégique, ambitieux et capable de mettre en branle les ressources de son vaste réseau afin de parvenir à ses fins, il se soucie moins de définir le mouvement symboliste que de d'attirer un public en quête d'originalité (ce qui ne signifie pas qu'il soit incapable de construire une réflexion tout à fait profonde sur l'art de la mise en scène et de la pratique théâtrale). Jarry intègre donc un espace où les possibilités sont plus nombreuses, et plus ouvertes, pour se faire une place singulière dans le champ littéraire et la tenir.

Le rôle central joué par Lugné dans la reconfiguration des sociabilités de Jarry apparaît nettement sur le graphique suivant, qui reprend le protocole décrit dans le premier chapitre de

[20] Remy de Gourmont, *Correspondance*, t. I *(1867-1899)*, Vincent Gogibu (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2010, p. 141.

ce travail en l'appliquant à la période 1896-1899. Ce découpage excède la seule année 1896 qui nous occupe ici, mais reste néanmoins très pertinent pour notre propos, puisqu'il permet non seulement de comparer l'évolution du réseau des noms cités dans la correspondance de Jarry avec la période 1893-1895[21] en prenant une temporalité similaire, mais également de constater le poids que joue Lugné durant les années 1896-1899. Il convient de rappeler, en effet, que, sur ces quatre années, une seule, l'année 1896, contient toute la correspondance échangée entre Jarry et le directeur de l'Œuvre : la position centrale occupée par ce dernier sur le graphique en paraît d'autant renforcée. Comme pour le graphique précédent, tous les sommets désignent les noms cités dans la correspondance émise par Jarry, leur taille variant en fonction de la fréquence de ces mentions. Les flèches s'orientent du nom cité vers la personne auprès de qui on le mentionne. On a fait apparaître en bleu les principaux destinataires de ces lettres afin de signaler leur statut central dans le réseau[22] (ils sont à la fois ceux dont on parle et ceux à qui l'on parle). On le voit, Lugné-Poe est peu mentionné dans les courriers de Jarry : en prenant en compte les seules occurrences de son nom, il n'apparaîtrait donc pas comme une relation structurante dans les sociabilités de l'auteur. Pourtant, la représentation en réseau permet de dépasser ce simple leurre statistique en montrant comment la majorité des noms propres évoqués par Jarry, parmi lesquels figure un nombre important de personnalités littéraires de premier plan, sont reliés à Lugné, qui fait office de centre de gravité social sur la période, au même titre que Terrasse et, dans une moindre mesure, Rachilde, Vallette et Paul Fort. Le graphique 4 permet, une nouvelle fois, de relativiser l'importance de la figure de Vallette (auprès duquel on mentionne principalement les créanciers), et même de celle de Rachilde, dans la première partie de la vie de Jarry : le groupe social professionnel de l'auteur d'*Ubu roi* (Catulle Mendès, Gémier, Fénéon, Mirbeau) tourne nettement autour de Lugné, quand le trio Terrasse/Vallette/Rachilde concentre davantage les mentions de relations encore strictement amicales (Demolder, Bonnard, Collière, Schwob). Le groupe du *Mercure*, sur la période, est donc plutôt un groupe d'intimes ; en revanche, les noms régis par le sommet « Lugné » paraissent très stratégiques dans une perspective d'insertion professionnelle. En effet, si certains d'entre eux deviendront par la suite des amis de Jarry, à la période concernée, ils sont davantage des noms connus de la scène parisienne (scène théâtrale ou journalistique) qui permettent de compenser l'expulsion hors de l'espace de publication du *Mercure*. C'est dans cette période, par exemple, que Jarry se met à fréquenter

[21] Voir première partie, chapitre 2, « Intégrer le groupe : Jarry à travers champs ».
[22] Pour plus de détails sur le protocole, se référer au chapitre 2 de cette partie.



Graphique 4 : Visualisation en réseau des principaux correspondants de Jarry sur la période 1896-1899

régulièrement Fénéon[23], lequel lui permet de publier à *La Revue blanche* – revue qui deviendra effectivement un comité de remplacement tout à fait accueillant – ou le met en contact avec Mirbeau.

L'importance de ces deux derniers patronymes dans le milieu de la presse (l'un plutôt du côté de la petite, l'autre de la grande) permet de souligner un second point manifesté par le graphique 4, à savoir le lien étroit existant entre le Théâtre de l'Œuvre et les réseaux journalistiques. Lugné, on l'a dit, possède moins une réputation d'esthète symboliste féru d'art pour l'art que d'« entrepreneur en représentations théâtrales[24] », selon le mot de Quillard lors de sa protestation de 1897 au refus de l'Œuvre de jouer les pièces symbolistes. En tant que tel, ce n'est pas sur la seule ingéniosité de sa mise en scène, ni sur la seule qualité de son répertoire, qu'il entend assurer le succès de son entreprise, mais également sur sa maîtrise des milieux médiatiques. Nul doute que Jarry, durant son office de secrétaire-régisseur, a pu se former auprès de lui aux différentes manières de promouvoir un spectacle. Jacques Robichez insiste d'ailleurs sur les excellentes relations entretenues par Lugné avec le monde de la presse :

> Lugné a toujours senti qu'un théâtre ne prospère pas sans [la] sympathie [des journalistes]. Il était à l'aise dans les salles de rédaction. Il aimait leur atmosphère et ne se préoccupait pas trop des opinions que défendait la première page. Ce n'était pas son quartier.
>
> Il a été journaliste lui-même et à bonne école. Avec Léon Bailby à ses débuts, avec Émile Buré, vingt ans plus tard, sans toutes les qualités qu'il aurait fallu, avec des maladresses et des obscurités d'expression, la manie des allusions désobligeantes[25] […].

Une lettre de Rachilde à Lugné dans laquelle elle se défend d'appartenir à « vos sacrés milieux journalistiques[26] » appuie bien cette vision arriviste de Lugné, le terme « journalistique » s'opposant sous la plume de Rachilde au *Mercure de France*, lequel, en tant que « petite revue », serait exempté de ces considérations mercantiles. Le soupçon d'infamie que fait planer Rachilde sur Lugné se comprend mieux si l'on rappelle que le service de presse effectué par ce dernier ne se limite pas à une simple réclame publicitaire, mais utilise tous les procédés plus ou moins honnêtes en vigueur dans le monde du spectacle : annonce de pièces jamais jouées ni destinées à l'être, publication par les courriéristes de l'avancée, souvent factice, du travail préparatoire, création de polémiques, organisation de scandales, recrutement d'une claque… Rachilde, suivant en cela une opinion très répandue, ne fait que souligner la proximité du milieu journalistique de

---

[23] Ce n'est probablement pas par Lugné que Jarry entre en contact avec Fénéon, mais son emploi de secrétaire l'amène à passer régulièrement à *La Revue blanche* et à se rapprocher de lui.

[24] Manifeste de Pierre Quillard signé par Alfred Jarry et publié dans l'article de Jules Huret, « La jeune littérature et le théâtre de "l'Œuvre" », *Le Figaro*, 24 juin 1897, p. 4.

[25] Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, *op. cit.*, p. 110.

[26] Lettre de Rachilde à Lugné-Poe du 15 novembre 1896, publiée en fac-similé par Henri Bordillon dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, 1979, p. 12-13. Notons que Lugné-Poe, lorsqu'il la reproduit partiellement dans *La Parade*, écrit « nos sacrés milieux journalistiques ».

celui du théâtre pour dénoncer la fumisterie des deux. Jarry lui-même se livrera à une satire de Lugné, une fois actée la rupture de celui-ci avec le milieu symboliste, sous les traits du directeur de théâtre cherchant des « shymbolistes phynanceurs[27] » (Lugné, on le sait, essayait de rentabiliser son entreprise en acceptant de jouer certains auteurs moyennant un investissement préalable de leur part). Dans sa correspondance échangée avec le directeur de l'Œuvre, on peut constater qu'une grande partie des missions qui lui sont confiées par ce dernier consistent à dépouiller les articles des revues parlant du théâtre et de se rendre auprès des différentes rédactions pour y faire passer de la réclame[28]. Nul doute que cette dimension publicitaire, parfois peu soucieuse d'intégrité, ait pu surprendre un Jarry habitué à la gestion rigoureuse de Vallette. Ce dernier, par ailleurs, refusera une fois au moins d'effectuer le service de presse de l'Œuvre réclamé par Lugné par l'intermédiaire de Jarry, sous prétexte « que tout marche maintenant administrativement et [qu']il n'est pas seul[29] » : la phrase laisse songeur quant à la nature du service sollicité.

Il est facile de constater en lisant les noms du graphique 4 que c'est en se rapprochant de l'Œuvre que Jarry s'insère dans un réseau autrement plus politisé que celui qu'il fréquentait au *Mercure*. En effet, on l'a vu, c'est par Lugné qu'il se met à lire Jean Grave, mais également grâce à lui qu'il prend contact avec des auteurs connus pour la vivacité de leurs positions libertaires. Jusqu'ici, l'anarchisme de Jarry était, dans la droite ligne de celui de Gourmont, tout théorique et abstrait, ce qui apparaît nettement dans « Être et Vivre ». La fréquentation de Fénéon, Mirbeau, Tailhade (dont les conférences à l'Œuvre étaient réputées), mais également d'un vaste public venu applaudir les pièces d'Ibsen, donne un tour plus concret à cette sympathie antérieure pour le mouvement ; l'anarchisme s'ancre désormais chez Jarry dans sa construction auctoriale, et non plus seulement dans sa réflexion spéculative. Nul doute que Lugné a bel et bien joué dans ce domaine le rôle de catalyseur en concentrant dans son théâtre la plupart des personnalités esthètes sensibles à ces idées. Surveillée par Louis Lépine, Préfet de Police de Paris, qui y voit un foyer d'idées libertaires, la maison de l'Œuvre se fait interdire la représentation d'*Âmes solitaires* moins de quatre mois après sa création ; Jacques Robichez souligne à raison que ce scandale initial a pu laisser penser à Lugné « que ses amis ont [eu] raison de l'entraîner du côté de chez Louise Michel et Sébastien Faure. Aussi y reviendra-t-il souvent[30]. » L'ambition du Théâtre de l'Œuvre tel que Lugné le conçoit est de s'affirmer comme théâtre d'idées, et ce dans

[27] « Auteurs favoris et favoris d'auteurs », [15 mars 1901], OCG IV, p. 233. Jarry reprend cette expression à Pierre Veber dans « Ubu directeur », *Gil Blas*, 27 juin 1897, p. 1.
[28] Voir par exemple la lettre de Jarry à Lugné datée du 11 juin 1896, OC I, p. 1046-1047.
[29] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 17 aout 1896, *ibid.*, p. 1051.
[30] Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, *op. cit.*, p. 94.

une perspective bien moins hostile à la portée sociale de la littérature que parmi les groupes esthètes héritiers du premier symbolisme :

> Que de très loin l'on nous apporte une œuvre brutale, fruste, écrite sans préoccupation des règles du théâtre avec l'ignorance complète de ce que l'on nomme l'art dramatique ; que cette œuvre discute ou résolve un grave problème social, qu'elle nous fournisse [..] une interprétation nouvelle d'une question philosophique, nous la recevrons avec joie, oubliant bien volontiers que ce n'est pas du théâtre, et estimant que l'on en fait assez sous les trente directions théâtrales que l'on compte à Paris[31].

L'engagement de Lugné prend le pas sur ses considérations artistiques elles-mêmes, et ne se tarira pas avec la fin du siècle, contrairement à nombre de ses contemporains. Ainsi écrira-t-il encore en 1922 dans *L'Éclair* que « La grande fierté du comédien, c'est d'être en dehors [;] le seul individu qui puisse être en dehors, qui soit dans son essence anarchiste comme pas un, c'est bien lui[32]. » Par son intermédiaire, Jarry entre également en contact avec Fénéon, qui sera l'un des grands pôles de sa vie sociale et professionnelle, dès mars 1896, c'est-à-dire bien avant la représentation d'*Ubu roi* et la promotion de son auteur au rang de notabilité littéraire. Dans ce courrier de mars, Fénéon, auquel Jarry a fait parvenir *César-Antechrist*, lui propose de faire le service de *Perhinderion* ainsi que d'envoyer, s'il le souhaite, un texte destiné à *La Revue blanche*. *La Revue blanche*, bien plus que le *Mercure*, possède un engagement politique marqué et une sensibilité anarchiste forte ; ainsi, en s'éloignant du premier périodique, Jarry tente de se reconstruire un réseau professionnel distinct de celui de Gourmont. Prenant ses distances avec la figure de l'intellectuel contemplatif et désabusé, il se rapproche d'une jeunesse plus bruyante, plus politisée, plus contestataire.

En plus de cette dimension engagée, le milieu de l'Œuvre possède la particularité d'être un espace de travail beaucoup plus horizontal que celui du *Mercure*. On pourrait dire, à des fins de comparaison, que le milieu de la presse constitue un dialogue entre des personnalités singulières ; au contraire, l'espace de la scène, tel que l'Œuvre le pratique, se caractérise par la fusion des individualités dans un projet unique, où la part de chacun se voit dissoute dans la réalisation d'ensemble. Difficile aujourd'hui de savoir exactement ce qui, dans la mise en scène d'*Ubu roi*, relevait de la volonté de Jarry, de la mise en scène de Gémier/Lugné, des suggestions des décorateurs ou du compositeur ou encore des exigences des acteurs et actrices (on sait par exemple que Gémier a menacé de ne pas jouer s'il n'avait pas un faux cheval « entier » sur scène[33]). Contrairement à une publication en revue, la production théâtrale ne sépare pas clairement le travail des coauteurs et des coautrices, qui peuvent à tour de rôle participer aux différents aspects du

---

[31] Interview de Lugné-Poe dans « L'œuvre de "l'Œuvre" ces trois dernières années, *L'Éclair,* 17 novembre 1896, p. 1.
[32] Lugné-Poe, « La Semaine Théâtrale », *L'Éclair*, 7 février 1922, p. 3.
[33] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 7 décembre 1896, OC I, p. 1059.

spectacle (on sait que Jarry a participé à la production plastique, au moins pour la réalisation des programmes). La dimension relativement improvisée, ou du moins fortement précipitée, de la plupart des productions de l'Œuvre accentue encore cet aspect collaboratif, où le résultat final compte plus que la reconnaissance de la participation (et donc que la rémunération qui lui est conditionnée) de chacun. Les figurants, par exemple, participent bénévolement à la mise en scène, et il y a fort à parier qu'ils ne sont pas les seuls à ne pas être payés. La dimension collective et globalement horizontale du travail à l'Œuvre, qui n'est sans doute pas sans lien avec les idées politiques anarchistes de son directeur (à condition de concevoir, une fois encore, un anarchisme restreint à la petite communauté élitiste esthète), semble parfaitement cadrer avec la genèse participative d'une pièce comme *Ubu roi*. Jarry, on le sait, a d'abord pensé proposer *Ubu intime* à Lugné, fruit de sa seule plume, avant de lui préférer cette quintessence d'écriture plurielle que constitue *Ubu roi*. Ce point nous intéresse particulièrement en ce qu'il éclaire d'un jour nouveau le rapport de Jarry au collectif : si l'on a beaucoup insisté sur la quête d'autonomie de l'auteur, il semble pourtant qu'à partir de 1896, ses tentatives littéraires s'orientent bien plus souvent vers une production en collaboration que vers le renforcement d'une posture auctoriale toute-puissante, autoritaire et résolument solitaire. En réalité, tout semble plutôt indiquer que la rupture avec Gourmont et l'insertion dans le réseau de Lugné s'apparente à une volonté de s'éloigner du solipsisme du premier pour faire l'expérience – expérience complexe et tendue, il est vrai – d'un travail collectif tourné vers la mise en commun de talents complémentaires. Il ne faudrait donc pas forcer, sous prétexte de quelques passages textuels allant dans ce sens, le modèle romantique de l'artiste esseulé dans son génie : l'étude de ses différentes stratégies de construction d'une identité d'auteur, dans son désir même de se singulariser, nous montre au contraire une recherche constante de façons de penser l'artiste et la production artistique dans un contexte de partage et de coopération.

Stratégie de communication, subversion et coopération constituent trois nouvelles modalités du rapport à la création que Jarry apprend à manier durant sa fréquentation de l'Œuvre. L'idéalisme et le mysticisme s'atténuent au profit d'un goût nouveau pour la mystification. Contre les textes obscurs marqués par des considérations philosophiques, Jarry choisit d'un coup d' « avancer le pion Ubu[34] », de privilégier le bouffon sur le roi, la dérision sur la gravité, le grotesque potachique sur l'inspiration sabbatique et maldorienne. Bien sûr, Ubu n'est pas une figure neuve dans les textes de Jarry, mais, pour la première fois, et ce n'est pas du tout un hasard, on le présente hors de l'« écrin[35] » symboliste. Observons d'un peu plus près les

[34] Lugné-Poe, *La Parade*, t. II. *Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 163.
[35] Julien Schuh, « César-Antechrist, un écrin occulte pour Ubu », art. cit.

précédentes itérations du personnage : dans « Guignol » tout d'abord, Jarry subdivise le poème en trois parties, dont deux font intervenir Ubu. Dans la première, « L'Autoclète », il prend soin d'encadrer les parties récupérées d'*Ubu intime* par une introduction et une conclusion rédigées dans le style contourné qui lui est propre en 1894, style dont les premières phrases suffisent à montrer la dissemblance avec le grotesque ubuesque :

> Quand le rideau macabre replia vers le cintre sa grande aile rouge avec un bruit d'éventail, un puits d'ombre s'ouvrit, et bâilla devant nous une gueule de goule. Telles des lucioles, les chandelles de résine portaient prétentieusement leurs yeux aux ongles de leurs mains de gloire, comme des limaces au bout des cornes. Et à cette pensée nous prit un subit frisson, que des marionnettes allaient, par leurs lazzis, dérider nos fronts mornes, car il semblait que sur une telle scène à la verve des acteurs de bois dût applaudir la claque d'os des maxillaires[36].

On voit ici l'effort que Jarry fait pour tirer la pièce vers une lecture sérieuse. Premièrement, il l'entoure de deux passages narratifs, ce qui n'est pas anodin d'un point de vue générique : il ne faut pas que le texte apparaisse comme une comédie destinée à être jouée. Deuxièmement, il prend bien soin de saturer ce premier passage de connotations morbides orientant l'interprétation du registre farcesque dans la perspective d'une vanité baroque : si le lecteur ou la lectrice doit rire, il est entendu que ce rire sera jaune. Troisièmement, il insiste habilement sur le motif de la marionnette, qui non seulement plaît aux symbolistes[37], mais en plus permet d'introduire une distance critique avec le lecteur, lequel est d'emblée sommé d'appréhender la scène comme une représentation, annulant ainsi toute possibilité d'illusion fictionnelle.

Il adjoint également à la première partie une seconde, « Phonographe », poème en prose construit sur le même modèle d'un objet profane – ici une innovation technologique – transmuté par une poésie savante en objet d'art. Ce traitement, qu'on pourrait dire baudelairien, de la réalité prosaïque du phonographe, parfaitement conventionnel dans les milieux symbolistes, possède l'avantage d'orienter la réception d'Ubu afin que le lectorat y découvre un élément vulgaire sublimé par la construction poétique. C'est ce même principe qui régit la troisième partie, « L'Art et la science », qui fait suite à « L'Autoclète » et la complète. Ici, il n'est plus question de passages narratifs, seul demeure le texte de théâtre entièrement tourné autour de la thématique fécale. Pourtant, contrairement à *Ubu roi*, cette thématique reste implicite : sans une lecture attentive, il est facile de ne pas la déceler. Ce n'est qu'à travers l'insistance sur les couleurs brunes, sur le motif du tonneau et celui du trou, sur l'image des tuyaux comparés à des « Serpents d'Airain[38] », que se dessine le véritable objet de l'art et de la science selon Jarry. L'ensemble de cette troisième partie s'affirme comme un modèle d'héroïcomique : dès le titre, en effet, se dessine la

[36] OCG II, p. 67.
[37] Voir Paul Edwards, « Notice » de « Guignol », *ibid.*, p. 65.
[38] *Ibid.*, p. 86.

volonté de traiter un sujet bas suivant un modèle théorique qui emprunte beaucoup, une fois encore, à la culture scolaire. La facette d'Ubu convoquée ici est celle du pataphysicien, celui qui, à l'instar de Jarry, manie suffisamment bien la langue et la rhétorique académique pour transformer le plomb en or :

> La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui.
>
> La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du Tonneau radie le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, sommes beau[39].

Poussant la logique de « Phonographe » encore plus loin, Jarry tente donc d'introduire l'excrément comme un objet littéraire valable. En cette période marquée par les progrès de l'hygiénisme, il n'est pas le seul à s'être consacré à ce qui devient un tabou social de plus en plus manifeste (le tout-à-l'égout, en effet, fait disparaître l'excrément humain de l'espace public, le rendant progressivement intolérable et insupportable), mais il est sans doute l'un des seuls à l'avoir défendu avec une telle constance, à lui avoir attribué une telle place dans sa construction esthétique, n'hésitant pas à mettre en branle un appareil de justification théorique pointu, comme le manifeste la fin de « L'Art et la science » :

> Et, par notre art sans parèdre, l'Immonde est glorifié. Portons les vases qui puisent de nos mains artistes. Identifiés à notre Œuvre, plongeons-y jusqu'à nos genoux. Les flots de l'humide et du noir déferlent sur nos cnémides. Les vapeurs de l'abîme, brune tête de démon, s'élèvent. Mais d'en haut sur nous pleure joyeuse la lumière ; et dans notre ciel est un nimbe[40].

S'approprier « l'Immonde », c'est donc faire acte de conquête esthétique, et par là manifester sa puissance créatrice, sa capacité à sublimer le réel. Le grotesque, le vulgaire ne fonctionnent pas seuls ; ils sont des moyens nouveaux utilisés dans une perspective symboliste tout à fait orthodoxe.

César-Antechrist pousse encore plus loin le procédé, en insérant la majeure partie du texte d'*Ubu roi*, moins le début et la fin, entre deux actes (plus l'acte prologal) dont les thématiques religieuses et métaphysiques sont ostensibles. Dans le jeu de renversement constant[41] qui caractérise la pièce, Ubu devient donc le revers de la médaille symboliste. Dépourvu de tout mobile (les cinq premières scènes servant d'exposition ont été tronquées), privé de sa fuite salvatrice finale vers la France (tout l'acte V a été supprimé), Ubu semble encore plus vide en termes de cohérence et de psychologie que dans le texte initial, ce qui n'est pas rien. Symptomatiquement, l'acte s'achève sur le sommeil du personnage, sommeil qui coupe l'intrigue par des points de

[39] *Ibid.*, p. 82.
[40] *Ibid.*, p. 81.
[41] Sur ces multiples symétries, voir Julien Schuh, « *César-Antechrist*, un écrin occulte pour Ubu », art. cit.

suspension : le lecteur et la lectrice n'auront eu que le droit de contempler une série de péripéties sans causes ni buts. Privé d'introduction ou de conclusion, moments privilégiés permettant à l'auteur de fixer le sens de la diégèse, l'acte terrestre de *César-Antechrist* détruit sa logique interne de façon à ne pas apparaître comme une simple pièce enchâssée dans la pièce : Ubu doit toujours rester l'envers de César-Antechrist, il lui est subordonné et n'existe pas hors de lui. Dans l'acte suivant, Jarry nous annonce qu'Ubu, Pile et Cotice ont disparu dans une « ascension météorique[42] » qui suit directement la citation de l'Apocalypse intervenue durant l'entracte : « Le ciel se retire comme un livre qu'on roule[43]. » Difficile de montrer plus clairement que le personnage n'est qu'un pantin dont la sublimation se produit conjointement à la disparition. Car, tout comme « Guignol » avant lui, l'acte terrestre de *César-Antechrist* fonctionne avant tout comme une vanité. Il n'est finalement là que pour renforcer, par contraste, la gravité du propos suivant, et son caractère outrancier, loin de contredire le sérieux de l'œuvre, permet de rendre plus évident l'effet de renversement constitutif de l'ensemble du texte. Jarry, en reprenant une création potachique qui lui tient à cœur – on peut l'imaginer étant donné la constance avec laquelle il tente de la publier – la dépouille de sa dimension provocante en lui préparant une réception symboliste acceptable (n'oublions pas qu'en supprimant les premières scènes, il contourne le problème de ce « merdre » initial qui fera couler tant d'encre). Mais, plutôt que de chercher à retrancher de la pièce ce qui fait son originalité (sa grossièreté et sa disparité), il opte pour une stratégie de compensation destinée à équilibrer le grotesque par le sérieux, le prosaïque par la portée métaphysique. Ce faisant, il suit les principes de la poétique qu'il est en train d'élaborer : pas de demi-mesure mais la juxtaposition paradoxale des styles et des idées, synthèse de toutes les traditions et de tous les registres textuels, dans la construction d'œuvres conçues comme des monstres, disproportionnées, surabondantes, ou bien tronquées.

2. À la croisée de deux milieux esthètes : la préparation d'*Ubu roi*

L'année 1896, qui ne se résume pas, loin de là, aux seules soirées d'*Ubu roi* en décembre, est à ce titre un moment décisif : pour la première fois Ubu s'avance seul, sans justification théorique ou philosophique. La portée du personnage en devient tout autre : plus de voile destiné à être levé sur une quête de vérité, c'est désormais le roi de Pologne, et lui seul, qui occupe l'espace de la représentation. Tout se passe comme si cette année, qui fait suite à la rupture avec Gourmont, se déroulait entièrement comme un pied de nez de Jarry à ce dernier. La recherche

[42] OCG II, p. 353.
[43] *Ibid.*, p. 347.

d'une singularité d'auteur s'effectue en effet *contre* Gourmont : en choisissant d'incarner la posture du bouffon, en nouant des contacts nombreux avec le monde de la scène et de la presse, en montant une pièce dans l'esprit fumiste, Jarry se construit une identité dans le champ esthète distincte de celle de son ancien mentor. Sans doute a-t-il compris avec son « Inscription mise sur la grande histoire de la vieille dame » que l'humour scabreux est une arme efficace pour se faire une place dans les comités du *Mercure* et ceux qui lui sont liés, particulièrement quand ce type d'humour est manié contre un collaborateur qui en est aussi manifestement dépourvu. Le rire suscité par Jarry est en effet la meilleure forme d'opposition à Gourmont et à la docte position qu'il occupe dans le champ symboliste. Contre son travail théorique, Jarry propose un travail de sape, une pièce débordant toutes les conventions tacites de la production littéraire en milieu esthète, de façon à en montrer la dimension arbitraire. Au-delà des seules règles du théâtre classique, nous y reviendrons, *Ubu roi* relativise tout (elle est une « relativité généralisée », selon le mot d'Henri Béhar[44]) : le décor devient un assemblage d'éléments dénués de liens entre eux ou avec la pièce, les accessoires sont mimés par des acteurs, le quatrième mur se voit brisé par un vieillard chargé d'apporter les pancartes avec les indications scéniques, l'intrigue est décousue, le jeu d'acteur est détourné par l'usage des masques, le texte est coupé, l'autorité de l'auteur est questionnée par l'origine lycéenne et collective de l'œuvre. Le symbolisme, qui avait commencé le travail de désacralisation de la mise en scène traditionnelle en refusant la déclamation, en réduisant l'action et la gestuelle, en supprimant toute dimension réaliste dans les décors afin de limiter l'illusion théâtrale, trouve avec *Ubu roi* une radicalisation de sa proposition : est-ce encore du symbolisme que cette pièce qui se moque de tout, y compris du symbolisme ? Les contemporains de Jarry n'ont pas tous répondu de la même manière, mais peu importe finalement l'étiquette qu'on lui accorde : le mérite du rire d'*Ubu roi* est d'avoir su créer du jeu, un espace de liberté, dans les productions esthétiques de l'époque, permettant à la pièce de marquer son public et à son auteur de se construire une identité propre dans le champ esthète, quelque part en marge du symbolisme déclinant.

Cette identité est le fruit d'un travail de longue haleine, mûrement réfléchi, et non pas la simple récupération *a posteriori* d'un scandale. Vers la fin 1895, au moment de sa rupture avec Gourmont, Jarry commence à produire le Père Ubu : une lettre du 15 novembre à un correspondant inconnu, peut-être Paul Fort, laisse penser qu'il s'est livré à une lecture qui n'a pas laissé son public indifférent : « Nous parlerons d'Ubu tout à notre aise en attendant le plaisir de vous

[44] Henri Béhar, « L'avant-garde comme relativité généralisée », *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 17-26.

serrer la main, je vous dis merdre, merdre, merdre, comme cette sale mère Ubu[45]. » Le mot est donc déjà lancé et, fait rare, Jarry en prolonge l'effet dans sa correspondance. C'est peut-être à cette même lecture qu'a assisté Lugné, puisqu'une lettre du 8 janvier 1896, sobrement adressée à « Monsieur » – ce qui atteste d'une relation encore distante entre les deux hommes –, propose au directeur de l'Œuvre de monter la pièce : « Puisque *Ubu roi* vous a plu et forme un tout, si cela vous convenait, je pourrais le simplifier un peu, et nous aurions une chose qui serait d'un effet comique sûr, puisque, à une lecture non prévenue, elle vous avait paru telle[46]. » On voit dans cette lettre que Jarry est déjà très avancé dans sa réflexion d'une adaptation scénique de la pièce : le courrier de deux pages contient un nombre important d'indications techniques très organisées, lesquelles insistent principalement sur le faible coût d'une telle représentation et sa rentabilité certaine, puisqu'elle aurait « l'avantage d'être accessible à la majorité du public ». Dans cette même lettre, Jarry annonce pouvoir remettre le 20 janvier un acte unique qui ne dépassera « trois quarts d'heure de scène, comme nous en étions convenus » et qui « vaudra mieux[47] ». Il s'agit là d'*Ubu intime ou les Polyèdres*, dont Lugné et Jarry semblent avoir déjà discuté. La soumission d'*Ubu roi* et le long argumentaire qui l'accompagne apparaît alors comme une volonté de diversifier ses tentatives pour se faire jouer à l'Œuvre : Ubu apparaît comme un personnage-clé, capable d'entrouvrir la porte du théâtre. Pourtant, ni *Ubu intime* ni *Ubu roi* ne semblent avoir retenu l'attention de Lugné, puisqu'en mars Jarry renonce à attendre l'avis du metteur en scène et annonce :

> Je me suis aperçu que *Les Polyèdres* n'étaient pas une chose très extraordinaire, n'étaient pas entièrement inédits et se ressentaient de la précipitation de fabrication. Aussi j'aimerais autant moi-même qu'on ne s'en occupât pas, me réservant s'il me vient quelque chose que j'aime beaucoup, de vous le soumettre — plus tard[48].

Ce faisant, il joue une nouvelle carte, en proposant sa traduction de « pièces allemandes un peu anciennes jamais traduites et quelques-unes d'un comique très voisin de *Ubu roi* ; dont une par un auteur ivrogne célèbre en Allemagne[49] », c'est-à-dire des *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* de Christian Dietrich Grabbe. On voit une fois encore que Lugné a dû se trouver sensible à l'humour d'*Ubu roi* mais, peut-être parce que la pièce lui paraît trop risquée, il n'en est plus question avant le mois de juin ou juillet, moment où son auteur lui envoie l'édition tout juste achevée d'imprimer par les presses du *Mercure* qui succède à la version parue dans *Le Livre d'art* de Paul Fort en avril. Le 11 juin, sa lettre n'est plus adressée à un « Cher Lugné » mais bien à un

[45] Lettre de Jarry à un correspondant inconnu datée du 15 novembre 1895, OC I, p. 1042.
[46] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 8 janvier 1896, OC I, p. 1042-1044.
[47] *Ibid.*
[48] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 12 mars 1896, OC I, p. 1045.
[49] *Ibid.*

« Cher ami » : le rapprochement (momentané, puisque fin juillet il revient à la première formule) entre les deux hommes a dû permettre la reprise du projet, après plus de six mois de tentatives.

Cette succession de rebondissement montre deux choses : d'une part, si l'Œuvre est bien réceptive aux pièces symbolistes et ne s'effarouche pas contre la possibilité d'un scandale, *Ubu roi* laissait Lugné frileux, jusqu'à ce que des canaux de diffusion « officiels » ne s'en emparent. D'autre part, il est impossible, étant donné l'acharnement avec lequel Jarry cherche à produire la pièce, de penser qu'il ne s'agissait là que d'un projet secondaire réalisé au hasard des circonstances. Par son succès dans les comités officieux du *Mercure* et des revues gravitant autour de ce dernier, Jarry a compris le parti qu'il pouvait tirer du personnage dans son projet de singularisation ; dès lors, il surmonte tous les obstacles et se démène pour faire de la pièce un succès. À partir de juin, moment de l'accord probable de Lugné, il mène campagne sur plusieurs fronts. Tout d'abord, il se rend indispensable auprès du directeur, et l'on constate beaucoup plus d'empressement dans ses lettres datées de l'été 96 que dans les suivantes (et également plus de soin apporté à la calligraphie). Il organise la réclame dans la presse, se déplace dans les rédactions, cherche à trouver Mirbeau en pédalant jusqu'à Carrières-sur-Seine, gère les factures et les abonnements, décourage les créanciers, réceptionne les manuscrits, fait suivre les lettres et prend en charge les envois de places ou d'éditions de luxe aux notabilités. Il fait également office de soutien moral dans le contexte de difficultés financières que connaît le théâtre, et manifeste à l'égard de Lugné une sollicitude qui n'est pas fréquente sous sa plume :

> Je suppose que vous ne vous découragerez pas pour deux désabonnements qui sont venus : tout le monde s'accorde à trouver que le programme de cette année est incomparablement mieux que jamais. À vous de faire provision d'enthousiasme dans l'air coloré à l'espagnole de ce coin de Bretagne, pour que l'« Œuvre » s'installe définitivement cet hiver. Je vous aiderai du mieux que je pourrai, ayant confiance aussi[50].

Plus encore, il fait profiter Lugné de son réseau du *Mercure*, et particulièrement de ses bonnes relations avec Vallette, en publiant dans la revue des articles destinés à promouvoir l'entreprise : ainsi « De l'inutilité du théâtre au théâtre », rédigé durant l'été et paru dans le numéro de septembre du *Mercure*, compile-t-il avec soin toutes les innovations de mise en scène que promouvra la représentation d'*Ubu roi*, de façon à ne pas s'en faire voler la paternité[51]. Ce faisant, il en profite pour faire de la publicité à Lugné et pour attribuer à l'Œuvre l'idée de monter des spectacles en plein air, faisant référence à la mise en scène de *La Gardienne* d'Henri de Régnier. Or, cette mention fait surtout suite à une suggestion de Vallette dans un article du mois précédent[52],

[50] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 1er aout 1896, p. 1049-1050.
[51] Dans sa lettre du 11 juin 1896 à Lugné-Poe, il énonce explicitement cette idée de faire paraître des articles pour revendiquer une idée de mise en scène : « un paragraphe court à propos du théâtre en plein air, pour que l'idée ne nous soit pas prise, s'il vous plaît (et au *Mercure*) de vous en occuper un jour. » OC I, p. 1046.
[52] Alfred Vallette, « Le Théâtre du Peuple », *Mercure de France*, 1er août 1896, p. 383.

suggestion dont Jarry s'empare aussitôt afin d'inciter Lugné à la concrétiser car « il faut que l'"Œuvre" monopolise toutes les innovations[53]. » Il prend bien soin de corriger ce même article lorsqu'à sa relecture Lugné s'effraie que l'on comprenne ce théâtre populaire comme un « théâtre du peuple[54] », précisant bien qu'un tel dispositif servirait avant tout à représenter *Le Roi Lear*[55] et non pas des pièces pédagogiques. Tout comme il l'avait fait dans *L'Art littéraire*, Jarry met toute son énergie au profit de la structure en laquelle il croit, qui lui permettra de se faire connaître et de s'affirmer comme un élément indispensable de la maison.

À partir de septembre toutefois, les lettres se font plus télégraphiques et beaucoup moins conciliantes. Jarry semble enchaîner les retards, les absences, qu'il justifie avec la météo, la fatigue ou ses activités autour d'*Ubu*. Avec le début du travail concret sur le spectacle semblent donc s'accumuler les tensions ; la relation entre Jarry et Lugné s'éteindra d'ailleurs avec la fin de leur collaboration sur ce projet. Peut-être également que l'article un brin moqueur que Lugné fait paraître en réponse à Jarry dans le *Mercure* d'octobre n'y est pas étranger : à l'idée de Jarry de « la supériorité "suggestive" de la pancarte écrite sur le décor[56] », Lugné répond « Et ne pensez pas que le public ait alors besoin de la fameuse pancarte déplaçant l'action dont on nous ressasse à propos des mises en scène simples à l'antique. […] Cette pancarte n'aurait été qu'une coutume puérile prise par des directeurs de théâtre inintelligents, car dans aucun ouvrage du temps on n'en trouve la moindre trace[57]. » Manière efficace de rappeler que monter un spectacle est un métier, et que le goût pour la nouveauté d'un jeune auteur esthète un peu trop ambitieux voisine souvent avec le cliché scénique. Malgré tout, Jarry poursuit ses efforts pour lancer la pièce par voie de presse ; en octobre, il approfondit sa défense du théâtre symboliste en rédigeant une réponse à un questionnaire sur l'art dramatique, texte qui ne sera jamais publié, en décembre, il fait paraître dans *La Revue blanche* les « Paralipomènes d'Ubu », article qu'il qualifie d'« important[58] » auprès de Lugné, et qui a pour but de rappeler l'origine du personnage. Important, il l'est en effet : il s'agit d'un tour de force afin d'expliquer la création potachique de la pièce en usant de tours et de détours, notamment de voix passives, afin de ne jamais trancher quant à la personnalité réelle de l'auteur. On apprend donc que la pièce a été écrite par « un enfant », et que les versions plus anciennes du texte n'ont pas été conservées, ne présentant pas d'intérêt pour

---

[53] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 1er aout 1896, OC I, p. 1050.
[54] Lettre de Lugné-Poe à Alfred Jarry datée d'août 1896 et reproduite dans P. Lie, A. Artinian, M. Coquery, « À l'Œuvre », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 1954, p. 42-43.
[55] Jarry envisage « En ce temps d'universel cyclisme, quelques séances dominicales, un été, très courtes (de deux à cinq), d'une littérature d'abord pas trop abstraite (*Le Roi Lear*, par exemple ; nous ne comprenons pas cette idée d'un théâtre du peuple). » OCG II, p. 583.
[56] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 8 janvier 1896, OC I, p. 1043.
[57] Lugné-Poe, « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, octobre 1896, p. 92-93.
[58] Il écrit dans une lettre à Lugné-Poe datée de novembre 1896 « cet article est une chose importante », OC I, p. 1055.

« l'auteur[59] ». La dimension collective transparaît dans les tournures passives susmentionnées, qui permettent par exemple d'écrire que la geste d'Ubu « a été glorifiée » par un « on » auctorial bien flou : celles et ceux qui savent comprennent, les autres ne peuvent que penser qu'il s'agit d'un renvoi mégalomane à Jarry et à lui seul. Pourtant, le texte permettra d'éviter les accusations futures : avec une mauvaise foi notable, Jarry ne revendique pas le texte comme sa propre création, et ne cache pas qu'il s'agit d'une production de jeunesse.

Si Lugné, occupé par le travail sur *Peer Gynt*, met la main à la pâte concernant la mise en scène d'*Ubu roi*, proposant par exemple dans une lettre d'août[60] d'avoir recours à des mannequins de tailles différentes pour jouer l'armée polonaise, ou bien recrutant ses amis Sérusier, Ranson, Vuillard, Toulouse-Lautrec, Bonnard pour le décor, ainsi que Claude Terrasse, beau-frère du dernier, pour la musique, il semble que Gémier ait pris en charge la plus grande part de ce qui concerne le jeu d'acteur et les accessoires[61]. Jarry, lui, s'occupe de la gestion de tout le reste. Il se démène pour répondre aux exigences de Gémier, inciter les acteurs et actrices à se réunir pour répéter (particulièrement Louise France, Gémier et Mme Abdallah[62]), commander des accessoires (qu'il avance à ses frais tant qu'il le peut[63]), ainsi que faire jouer Bougrelas par un jeune montmartrois de treize ans « très beau, avec des yeux étonnants et des cheveux bruns bouclés jusqu'aux reins » de façon à faire « crier au scandale certains ; en tout cas, ça ferait faire attention à des gens[64] » (la tradition encore à l'époque étant de faire jouer les garçon par des femmes travesties). Au moins depuis cette dernière lettre, datée d'août, Jarry pense donc à agiter la salle de l'Œuvre en utilisant tous les moyens à sa disposition pour créer un scandale. Cette optique s'accentue en novembre, mois où on le voit donner rendez-vous à l'Œuvre à son très proche ami Claudius-Jacquet ainsi qu'à Fanny Zaessinger et à l'acteur chargé du rôle de Bougrelas : ces relations intimes de l'auteur, liées au monde de la butte Montmartre, participent sans doute au spectacle ainsi qu'au recrutement de la « claque » à laquelle on sait que Jarry a eu recours afin d'augmenter le scandale de la générale[65]. L'usage de cette dernière, procédé coutumier de la scène parisienne, est attesté par Georges Rémond – lequel est davantage lié aux fréquentations du quartier latin (prolongé jusqu'à Montparnasse) de Jarry –, lequel écrit dans le *Mercure* de 1955 :

---

[59] OCG II, p. 595.
[60] Lettre de Lugné-Poe à Alfred Jarry datée d'août 1896, reproduite dans « À l'Œuvre », art. cit.
[61] « J'étais alors à l'Odéon ; Lugné-Poe m'avait demandé de créer ce rôle et prié de faire la mise en scène. Je me souviens qu'on était pressé et qu'on n'eut pas le temps de répéter. » Interview de Firmin Gémier par Roger Valbelle, *Excelsior*, 4 novembre 1921, p. 2.
[62] Voir les lettres à Lugné-Poe datées du 17 et 29 novembre 1896, OC I, p. 1057-1058.
[63] Voir la lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 7 décembre 1896, *ibid.*, p. 1059.
[64] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 1er août 1896, *ibid.*, p. 1050.
[65] Jarry leur donne en effet rendez-vous au théâtre, précisant qu'il compte sur eux, courant novembre, sans que les deux premiers ne figurent toutefois dans la distribution de la pièce. Lettre de Jarry à Claudius-Jacquet datée de novembre 1896, *ibid.*, p. 1056.

« Nous devions donc provoquer le tumulte en poussant des cris de fureur si l'on applaudissait, ce qui après tout n'était pas exclu, des hurlements d'admiration et d'extase si l'on sifflait[66]. »

Le scandale de la générale est donc savamment orchestré par Jarry qui, plus que de mise en scène, s'occupe en réalité de la promotion du spectacle. Pour ce faire, il ne se compte pas entièrement sur la « claque », mais mobilise tout son réseau, et en particulier celui du *Mercure*, lequel, on peut le penser, a dû être fragilisé lors de sa rupture avec Gourmont. Il faut en effet que le comité soit présent lors de la générale ; quel que soit le bruit qui s'y fasse entendre en effet, il faudra lui donner ensuite un écho médiatique. Jarry prend donc soin de contacter André-Ferdinand Hérold et de l'appâter en lui promettant qu'« Ubu aura un orchestre de 16 musiciens, où domineront les timbales et trombones, afin de couvrir les sifflets[67] », ce qui ne se fera pas. Il prend également du temps sur les précieuses journées précédant le spectacle pour passer aussi souvent que possible à la rédaction du *Mercure*. Dans une lettre du 17 novembre, il rend compte à Lugné de ces démarches : « J'ai bien fait d'aller à 4 h au Mercure y ayant vu Descaves et quelques autres qui n'y viennent pas toujours[68]. » Le même jour, il envoie un petit bleu à Armand Silvestre afin de le remercier de son article sur la sortie en volume de la pièce et de solliciter un entretien concernant « la mise en scène et les rôles[69] », insistant sur l'importance de son intercession pour obtenir de Dailly qu'il joue Ubu. Dans cette même lettre, il met de nouveau en avant l'argument de la présence d'un orchestre, et évoque une représentation possible d'*Ubu intime* au Chat noir. Le 29 novembre, il prévient le directeur de l'Œuvre qu'il ne passera pas au théâtre dans l'après-midi « parce qu'il faut que je tâche de voir Bans, à qui j'ai écrit pour le programme[70]. » Le rendez-vous destiné à convaincre le directeur de *La Critique* de publier le programme de la pièce prime donc sur sa présence aux répétitions dix jours avant la générale.

Ce travail acharné d'attaché de presse entamé un mois avant la première paraît d'autant plus maîtrisé si on le compare avec la précipitation caractérisant tous les autres aspects de la préparation du spectacle. Le texte a en effet été coupé, mettant parfois en péril sa cohérence[71]. Le 17 novembre, Jarry s'interroge encore sur la distribution des rôles principaux, cherchant à convaincre Dailly en même temps qu'il voit Gémier. Le 29, le rôle de Bougrelas semble toujours attribué au jeune montmartrois, ce qui ne sera pas le cas sur scène[72]. Trois jours avant la générale, Gémier lâche le rôle, avertissant de son indisponibilité pour le 9, et Jarry demande gravement à

---

[66] Georges Rémond, « Souvenirs sur Jarry et quelques autres », *Mercure de France*, avril 1955, p. 684-685.
[67] Lettre de Jarry à Ferdinand Hérold datée du 13 novembre 1896, OC I, p. 1056.
[68] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 17 novembre 1896, *ibid.*, p. 1057.
[69] Lettre de Jarry à Armand Silvestre datée du 17 novembre, *L'Étoile-Absinthe*, n° 63-64, p. 6-7.
[70] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 29 novembre 1896, OC I, p. 1058.
[71] Lettre de Jarry à Henry Bauër datée du 15 décembre 1896. Jarry regrette « les coupures auxquelles nous a forcés notre insuffisante préparation ». *Ibid.*, p. 1059.
[72] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 29 novembre 1896, *ibid.*, p. 1058.

Lugné de repousser la représentation de huit jours ou bien de l'annuler[73]. Deux jours avant, le fabriquant d'accessoires n'a toujours pas livré ni le ventre d'Ubu, ni son masque, qui n'arrivera pas à temps, ni les chevaux, que la troupe passera la nuit précédant la générale à peindre[74]. L'orchestre souhaité ne sera finalement pas disponible (ou bien excédera le budget) et figureront dans la salle uniquement un piano et des timbales. Jusqu'au dernier moment, Lugné lui-même hésitera à décommander la représentation, craignant un tapage par trop incontrôlable : une lettre de Rachilde[75] le conforte dans l'idée que le scandale prévu et patiemment élaboré ne peut que lui être bénéfique. Si Jarry est donc bien un attaché de presse particulièrement énergique et efficace, le succès chaotique de la générale est en réalité le fruit d'un travail commun, celui de tout un groupe de jeunes artistes très connectés aux réseaux de la presse et des cabarets (comme l'allusion à une mise en scène parallèle au Chat noir le laisse entendre), de la peinture et de la musique, capables de mobiliser les ressources à sa disposition pour faire parler d'eux et provoquer des réactions, bref, de toute une génération qui constitue l'avant-garde de la scène parisienne. Collectif, *Ubu roi* ne l'est pas seulement par son origine potachique : ce spectacle, bien différent de *Peer Gynt*, que Lugné monte sur la même scène quelques jours plus tôt, constitue un *happening* conscient, concerté, élaboré en tant que tel par la jeunesse esthète. Parce qu'elle appartient à un « écosystème[76] » des revues bénéficiant d'une grande indépendance, parce qu'elle s'adresse à des lecteurs qui sont aussi des collaborateurs, parce qu'elle maîtrise autant les ficelles de l'écriture médiatique que l'art de monter un spectacle, cette jeunesse esthète se voit capable d'utiliser la presse comme outil de production d'un évènement artistique, qui déborde bien largement le texte, la mise en scène ou le jeu d'acteur. *Ubu roi* est un succès inimitable parce que ce dernier est moins lié au caractère subversif du texte lui-même (il était dévoilé des mois avant la générale), à la mise en scène (qui va dans le sens des tentatives symbolistes antérieures de Lugné, comme on l'a vu), ou au jeu des acteurs et des actrices, qu'à tout cela ajouté au battage médiatique, à la promotion préalable du personnage par des lectures publiques, à la mobilisation des réseaux esthètes, à l'ambiance de la salle, au scandale qui perdure dans la presse : tout ce passe comme si ce fameux « merdre » n'avait été qu'un prétexte destiné à regrouper les unités éparses d'une avant-garde commençant tout juste à se mobiliser en même temps qu'elle prend conscience de la spécificité de ses moyens d'action.

---

[73] Lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 6 décembre 1896, *ibid.*, p. 1058.
[74] Voir « Conférence prononcée à la création d'Ubu roi », OCG II, p. 608-610.
[75] Lettre de Rachilde à Lugné-Poe datée du 15 novembre 1896, publiée en fac-similé par Henri Bordillon dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, 1979, p. 12-13.
[76] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

Coup d'État sur la scène littéraire, coup d'éclat dans l'espace médiatique, ce tapage ne pouvait se produire qu'une seule fois. Il s'agissait de faire comprendre, avec beaucoup d'agressivité et de sarcasme, à la génération précédente que la jeunesse artiste existait malgré, mais aussi à travers, son excès numérique et la difficulté à se faire entendre qui en découle. En cela, *Ubu roi* est un succès entier, sans nuance. Il n'y a qu'à voir avec quelle vivacité la langue si particulière de la pièce est réemployée dans le champ esthète[77], il n'y a qu'à considérer tous ceux qui ont cherché à se poser en incarnation du personnage[78] (car Jarry n'a pas été le seul à s'approprier le masque du roi de Pologne), il n'y a qu'à regarder comment le nom d'Ubu est devenu une référence constamment reprise et réactualisée dans la presse de l'époque[79] pour comprendre que le roi-bouffon est un symbole, le symbole de la prise de position des « jeunes » contre leurs aînés, selon leur propres règles. *Ubu roi* est un parti pris pour un art collectif, anti-intellectualiste, médiatique. Aussi ne peut-on séparer les représentations de décembre du débat qui s'est ensuivi dans la presse, débat que Jarry a continué d'alimenter durant tout le reste du mois, proposant par exemple à Henry Fouquier d'envoyer une réponse à son article, remerciant Catulle-Mendès et Henry Bauër pour leur critique positive de la pièce, faisant paraître au *Mercure* et à *La Revue blanche* des ripostes à ses détracteurs. Dans les deux derniers cas, il prend soin de manifester sa distance avec le « bruit » au sujet du spectacle, qui semble encore se poursuivre plusieurs jours après, bruit qui dégénère même en conflit ouvert entre Sarcey et Bauër. Rachilde, sept mois plus tard, résumera ainsi les répercussions de la soirée du 9 décembre :

> Or, il arriva, pour sa pénitence, que ce polichinelle d'Ubu se mit à marcher tout seul, il s'évada de sa boite, lui, se répandit en phrases quotidiennes, en clou de revue, en nouvelles à la main, en premier-Paris, se glissa dans le meilleur monde, se délaya dans le fard et les parfums des littératures d'alcôve. Il enthousiasma Lorrain et fit rêver Mendès. Le mot eut accès partout, prit des ailes ; Rochefort l'auréola d'un article politique, les dessinateurs Forain et Couturier le reproduisirent avec ou sans masque. Le type d'Ubu Roi devint légendaire. Il l'est encore et le restera, malgré l'auteur[80].

Ubu a parfaitement réussi à diviser le public entre celles et ceux qui conçoivent cette baudruche comme une pure mystification et celles et ceux qui en revendiquent la dimension artistique. Et

---

[77] Le langage d'Ubu se répand bien au-delà du milieu esthète, et se diffuse dans la grande presse. À titre d'exemple, on pourra citer la « Chanson du "Paris" » écrite par André Joyeux dans le quotidien *Paris* du 20 décembre 1897, plus d'un an après la représentation, qui s'achève par « Zola (bon commerçant) ne pouvait laisser perdre / Dans cette circonstance, l'unique occasion / Qui l'invitait si bien à remuer la merdre : / C'est ce qui fit toujours sa réputation ! »

[78] Charles Chassé note : « On m'affirme qu'à Paris il existe trois ou quatre Père Ubu, parlant comme Ubu, s'habillant comme lui et s'efforçant de penser à sa manière. » Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire*, *op. cit.*, p. 18. Cipa Godebski, frère de Misia Sert, par exemple, se fait surnommer « Père Ubu ». Voir Malou Haine, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de Musicologie*, n° 60, 2006, p. 240.

[79] À tel point qu'Edmond Couturier, qui s'occupe traduction du *Sartor resartus* de Carlyle, remplace « Monsieur Ude » par « Monsieur Ubu » dans l'édition définitive du texte. Thomas Carlyle, *Sartor resartus, Vie et opinions de Herr Teufelsdræckh*, Edmond Couturier (trad.), Paris, Mercure de France, 1904, p. 56.

[80] Rachilde, « Roman », *Mercure de France*, n° 91, juillet 1897, p. 144-145.

ni l'une ni l'autre interprétation ne semble aujourd'hui contestable : Ubu est en réalité une mystification artistique, mystification parvenue à cliver le champ esthète entre ceux prenant position pour un art conscient de sa dimension factice et ceux y voyant la dégradation irrémédiable d'une activité supérieure.

On l'a dit maintes fois, le succès d'Ubu a largement débordé Jarry, qui ne comptait pas à l'origine exister sous ce seul masque sur la scène littéraire et artistique de son temps. Le roi de Pologne était avant tout un moyen pour son auteur de se faire connaître autrement que comme l'ancien protégé de Gourmont. En cela, le pari est réussi, et personne ne songerait à relever dans *Ubu roi* une proximité esthétique avec *Phénissa* ou *Lilith*. Pourtant, la bouffonnerie n'est qu'une partie de la production de Jarry durant cette année 1896. En même temps qu'il travaille à l'Œuvre, il tente méthodiquement de pénétrer à *La Revue blanche* en publiant, comme le lui avait suggéré Fénéon, d'abord *Le Vieux de la montagne*, le 1er mai, puis *L'Autre Alceste*, le 15 octobre. Puisqu'il s'agit d'une voie d'entrée dans un nouveau comité, celui que dirige Fénéon sous le patronage des Natanson, ces deux textes ont une importance particulière d'un point de vue stratégique : ils sont, en quelque sorte, une lettre d'introduction destinée à se présenter au réseau de la *Revue blanche*[81]. Or, ce que Jarry met en avant, ce n'est pas encore *Ubu roi*, dont il est pourtant en train de projeter la représentation. Peut-être juge-t-il que la revue nécessite des textes plus sérieux ; toujours est-il qu'il renoue avec un style symboliste, non sans nuance pourtant avec ses écrits précédents. Il est intéressant de noter, d'emblée, que les deux œuvres poursuivent son exploration du genre théâtral, preuve de son intérêt sincère pour l'art dramatique et signe qu'il espérait sans doute se spécialiser dans ce domaine. Ont-elles été écrites dans l'espoir d'être jouées à l'Œuvre ? Peut-être, malgré leur brièveté, mais nous n'avons aucune trace d'une telle suggestion à Lugné. Construites sur le même modèle, cinq actes en prose, les deux pièces exploitent également la même inspiration orientale, piochée dans *Le Magasin pittoresque*[82]. C'est là une première nuance avec ses productions antérieures : comme toutes les pièces de Gourmont jusque-là, les drames de Jarry utilisaient auparavant des motifs sabbatiques : références bibliques, images héraldiques, allusions au Moyen-Âge (au tropisme germanique de Gourmont il préfère, comme on peut le deviner, la culture celte), mysticisme et goût pour l'occulte. Avec *Le Vieux de la montagne*, puis *L'Autre Alceste*, l'action se déroule dans un décor exotique, non sans soucis toutefois de syncrétisme culturel. Le style des deux pièces est moins contourné qu'auparavant,

[81] Fénéon précise d'ailleurs dans la même lettre d'envoyer quelque chose qu'il aime particulièrement. Lettre de Félix Fénéon à Alfred Jarry datée du 7 mars 1896, reproduite dans Henri Bordillon, « Correspondance de Jarry avec Fénéon », *L'Étoile-Absinthe*, n° 5-6, 1980, p. 7.
[82] Voir Julien Schuh, « Jarry et *Le Magasin pittoresque* : une érudition familière », *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2010, p. 101-134.

sans doute pour satisfaire Fénéon qui demandait quelque chose de « pas trop abstrus[83] », et met davantage l'accent, dans les deux cas, sur la description : Jarry, dans la perspective synthétiste qui est la sienne, tente de construire un théâtre narratif, poétique et pictural, presque dépourvu de dimension dramatique. Mise en pratique des considérations esthétiques de Jarry en 1896, ces deux textes sont destinés à contenir et à dépasser tous les genres, tous les arts ; « polyèdres d'idées[84] », « diamant du charbon[85] », ils constituent le versant positif de sa construction auctoriale, en parallèle d'*Ubu*.

Comment concilier cette production d'un symbolisme plus conventionnel avec le projet simultané de monter *Ubu roi* ? Il est hors de question de penser que Jarry ne voyait dans cette dernière pièce qu'un moyen de faire scandale afin de propulser son nom jusque dans les milieux littéraires les plus académiques, de façon à trouver preneur pour le reste de ses textes : la récurrence ininterrompue du personnage d'Ubu sous sa plume jusque-là nous l'interdit. Faut-il donc penser que Jarry, hésitant, cherche à se singulariser dans deux directions antithétiques, attendant de constater celle qui fonctionnera le mieux ? Probablement pas, étant donné son abandon ultérieur d'Ubu – qui avait pourtant fait ses preuves – et sa poursuite longtemps encore d'une esthétique littéraire héritée du symbolisme. La clé se trouve sans doute dans cette notion d'antithèse, qui est au cœur de la pensée de l'auteur depuis « Être et Vivre » : toute création est duale, à la fois idée et forme. Ubu est donc la forme concrète, matérielle, d'une quête esthétique incommunicable. Selon l'image du couple dévoration-défécation si plébiscitée par Jarry, Ubu, et au-delà de ce seul personnage, tout l'imaginaire grotesque de Jarry, est le reliquat du processus de construction de l'artiste. C'est précisément ainsi que se conclut « L'Art et la science » : « Ce que l'homme dévore, il lui donne la vie et l'unit à son corps. Ce qu'il rend à la terre, il le rend à la nuit[86]. » Le parallélisme synthétise parfaitement ce concept central dans la pensée de Jarry : la destruction de l'extériorité (dévoration) permet la création intérieure (assimilation), création qui se dégrade (digestion) en se manifestant au-dehors (défécation). Dans ce schéma, « Le Vieux de la montagne » et « L'Autre Alceste » constituent la deuxième étape, *Ubu roi* la quatrième. Dans ces deux premières pièces, en effet, le symbolisme gourmontien est cette fois assimilé par Jarry qui s'en saisit pour produire une forme nouvelle. Dans les deux cas, il est question de vieillard, Salomon et Alaodine, le Vieux de la montagne, qui refusent de laisser leur place à la génération suivante, Salomon en sacrifiant son fils Roboam, Alaodine en pendant Marc-Pol. Les deux ont

[83] Lettre de Félix Fénéon à Alfred Jarry datée du 7 mars 1896, publiée dans Henri Bordillon, « Correspondance de Jarry avec Fénéon », art. cit.
[84] OCG II, p. 46.
[85] *Ibid.*, p. 43.
[86] *Ibid.*, p. 87.

également recours à des stratagèmes d'illusion pour se maintenir en place (le bâton pour Salomon, le haschich pour Alaodine), stratagèmes qui mènent à la mort des personnages féminins (Balkis, Belor). Enfin, les deux textes s'achèvent sur un constat décevant : Roboam erre infiniment entre la mort et la vie, sur la barque de Doublemain qui tourne sur elle-même depuis qu'il a coupé son bras droit, Alau, successeur de Marc-Pol, sur la prise de conscience du caractère illusoire du paradis terrestre d'Alaodine. Inaboutissement de la quête esthétique défendue par les vieillards (dans lesquels, en surinterprétant quelque peu, on pourrait voir les traits du « vieux daim »), quête qui se conclut par l'aveu d'un semi-échec, la conscience du néant, quand *Ubu roi* constitue au contraire un achèvement concret par le bas. Dégradation du sublime, sublime de la dégradation, toutes les productions de Jarry de l'année 1896 disent en réalité la même chose de façon symétrique. En séparant ces deux veines au lieu de les juxtaposer comme il avait fait jusque-là, il est probable que l'auteur de *César-Antechrist* n'avait pas pleinement anticipé la portée du scandale qu'il préparait, ni à quel point on ne l'identifierait désormais que par la seconde, au détriment de la première.

Derrière la seule volonté individuelle de singularisation de Jarry se dessine une ligne de fracture dans le champ esthète entre les tenants d'une conception idéaliste de l'art et une nouvelle génération espérant qu'un travail de désacralisation des conventions de production héritées permettra de se construire une place et une identité forte sur la scène artistique. Dans sa volonté de se positionner contre l'image auctoriale qu'il avait commencé à bâtir sur les traces de Gourmont, Jarry est amené à récupérer une ancienne production adolescente, qu'il n'avait jamais cessé de chercher à rendre publique, afin de la propulser sur la scène de l'Œuvre, cette fois hors de tout dispositif de légitimation et de récupération symboliste (tout du moins dans un premier temps). Ce faisant, il participe à la naissance de l'esprit des avant-gardes modernes qui érigeront l'acte subversif et l'acte mystificateur en geste artistique valable. Ceci explique que les révélations de Charles Chassé n'aient jamais réussi à ébranler la postérité d'Ubu. Ce qui compte n'est pas tant de savoir si Jarry avait l'intention de cacher ou de dévoiler l'origine collective de la pièce ; bien au-delà de cette seule question d'éthique individuelle, il s'agit de comprendre que ce qui a frappé, et frappe encore, dans la représentation de ce texte est qu'il a été conçu et reçu dès le départ comme une mystification. Dès lors, l'enquête de Chassé ne fait que confirmer ce que tout le monde savait : *Ubu roi* ne prétend pas livrer une quelconque vérité artistique, mais revendiquer la supériorité du mensonge, de l'absurde, du toc. L'ambiguïté de Jarry face à son statut de coauteur – statut assumé, mais non pas revendiqué –, sa poursuite en parallèle de productions symbolistes plus conventionnelles, sa tentative rapide de faire oublier le bruit autour d'Ubu (tout en continuant de faire vivre son succès) attestent d'une conscience sans doute limitée de la portée

de la « bombe Ubu » qui venait d'exploser sur les planches du théâtre de l'Œuvre. Les conséquences de cette représentation dépasseront de beaucoup le projet initial : le paradoxe de Jarry sera de devoir composer avec cette nouvelle figure de l'artiste qu'il contribue à propulser sur la scène de l'avant-garde parisienne, figure singulière et promise à une grande postérité, mais qu'il ne désirait pas alors porter en tant que telle et à laquelle il refusera toute sa vie de s'identifier totalement. Si donc la figure d'Ubu possède bien une dimension politique, ce n'est pas en tant que construction consciente et réfléchie de Jarry, mais en tant qu'elle dit quelque chose sur son époque et celle qui suivra, quelque chose de suffisamment pertinent pour demeurer vivant encore aujourd'hui, quand bien même le reste de la littérature de l'auteur tendrait à n'être plus lu que des seuls spécialistes.

B. *Ubu roi* ou l'art contre l'art

Étant données les conditions d'élaboration et de représentation de la pièce évoquées plus haut, on comprend aisément la difficulté pour l'analyse d'aborder la portée politique de cette pièce. Et pourtant il ne fait aucun doute qu'*Ubu roi* a été reçue dès son origine, et encore aujourd'hui, comme une pièce politique. Peu d'œuvres connaissent en réalité une telle disproportion entre la place qu'elles occupent dans l'imaginaire collectif et leur réception savante ou critique. Il ne suffit donc pas de nier purement et simplement la dimension politique du texte au prétexte qu'il a été écrit au lycée par des auteurs variés afin d'évacuer le problème. Ubu est une bombe, une conception mécanique destinée à créer le scandale : cette métaphore permet de rendre compte à la fois de cette dimension d'assemblage épars de talents hétéroclites (une bombe artisanale est constituée de divers éléments récupérés et montés ensemble), mais également du travail de planification et d'orientation du personnage à cette fin (une telle bombe est conçue et élaborée savamment en vue d'un but, l'explosion). Analyser le texte seul d'*Ubu roi* revient donc à analyser les principaux débris de cette machine infernale. La grande partie des éléments constituant ladite machine – mise en scène, promotion, ambiance dans la salle, ampleur du scandale – nous échappe aujourd'hui, bien qu'il en reste des indices – articles de presse, correspondance privée, souvenirs –, indices manifestant autant de traces de l'explosion. Malgré tout, il convient de garder à l'esprit que la perspective d'analyse semble doublement biaisée à la fois par l'origine du texte et par son importance relative dans la bombe-Ubu qui se déploie à l'Œuvre en 1896. Ce double biais interdit la sacralisation du texte, son approche comme une totalité cohérente, finie, parfaite et consciente d'elle-même et de ses propres effets. Pourtant, le travail interprétatif reste tout à fait légitime dès lors que l'on prend soin de restituer l'objet

esthétique dans sa dimension relative : le texte, dans *Ubu roi*, est un objet hétérogène récupéré et réinséré dans un circuit artistique plus large. Ce faisant, il bouleverse la manière dont ce circuit – circuit de production-diffusion de l'art en général, au-delà du seul mouvement symboliste – était auparavant conçu. Il convient donc de conserver à l'esprit que la dimension artistique du texte ne réside pas dans l'œuvre elle-même, ni dans la représentation qui en a été donnée, mais dans la relation établie entre cette œuvre et son contexte de diffusion, le système de production élitiste d'un art sacralisé. En tant qu'héritier de cette conception romantique de l'art, le XXe siècle se saisira et approfondira cette tension mise en lumière par le scandale d'*Ubu roi*, et notre époque ne semble toujours pas avoir achevé ce travail. Tant qu'elle ne l'aura pas fait, il y a fort à parier que la pièce conservera sa dimension subversive.

Toute subversion n'est cependant pas automatiquement politique. Or, la postérité d'*Ubu roi* réside en grande partie sur les multiples interprétations politiques qui en ont été données. Encore aujourd'hui, la pièce est régulièrement convoquée pour éclairer n'importe quel rapport au pouvoir : Ubu peut être fasciste, communiste, libéral, néolibéral, sans plus de contradiction. Cette plasticité du personnage est revendiquée dès le moment de la représentation par Jarry, qui en profite pour mettre à distance toute lecture restrictive de la portée satirique de la pièce :

> Le swedenborgien Dr Misès a excellemment comparé les œuvres 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 monde[87].

En vertu du principe d'abstraction défendu par Jarry, Ubu est donc d'autant plus apte à recevoir des interprétations complexes et variées qu'il est un type, le type du grotesque. Remarquons qu'en même temps qu'il nie toute volonté de satire ciblée – il précise d'ailleurs dans le programme d'*Ubu roi* publié par *La Critique* que « Si diverses satires se laissent voir, le lieu de la scène en fait les interprètes irresponsables[88] » – Jarry concède au public la liberté d'interpréter politiquement la pièce. Il ne rejette donc pas, et ce n'est pas anodin, toute lecture contestataire, mais met en garde le public contre la dimension restrictive d'une herméneutique partisane. Ce faisant, il contribue au contraire à accréditer la lecture politique du texte, à condition de conserver cette lecture comme un possible parmi d'autres. Il ne faut donc pas conclure de ce passage, comme on l'a souvent fait, que Jarry refuse absolument de faire d'*Ubu roi* une pièce politique au

[87] *Ibid.*, p. 608-609.
[88] *Ibid.*, p. 605.

sens large, mais, et la fréquente référence à l'anarchisme[89] appuie cette idée, qu'il se défend contre sa récupération par un système idéologique particulier. Pour autant, la pièce est politique : elle traite constamment de rapports de pouvoirs, entre autorité et contestation. Il ne faudrait donc pas penser que la réception d'*Ubu roi* au cours du XXe siècle est un contresens, avec à l'esprit la pensée élitiste que le succès populaire de la pièce aurait détourné la foule de son sens originel : au contraire, cette interprétation est déjà prévue et légitimée par Jarry, ainsi que les dérives qu'elle pourrait entraîner si elle est mal conçue, notamment la fermeture du sens autour d'une thèse unique.

Une fois éclairé ce point, il ne paraît plus utile de voir dans l'article « Questions de théâtre » publié par *La Revue blanche* le 1er janvier 1907 une contradiction avec le postulat initial d'un Ubu qui serait apolitique. Cette idée, défendue par Henri Béhar[90], entre autres, conduit ce dernier à expliquer le changement d'orientation de Jarry dans ce texte comme une réaction à l'échec de la pièce. Or, cet échec est très contestable : Lugné écrit en effet dans ses souvenirs « Oui, Ubu Roi fut un désastre artistique[91] », mais il convient de prendre avec précaution cette affirmation. D'une part, Lugné évoque ici les conséquences sur le long terme de la pièce, et en premier lieu le départ d'Henry Bauër, l'un des principaux défenseurs de l'Œuvre, de *L'Écho de Paris*. Il fait également référence aux faibles rentrées d'argent de la représentation (1300 francs). Mais en ce qui concerne la générale, il note bien : « Dès le lendemain, Ubu passa pour avoir été une grande soirée et, depuis, cette répétition générale est restée dans les annales du Théâtre[92]. » La pièce a donc bel et bien été un succès, mais Lugné lui attribue après coup la responsabilité de la chute de son théâtre : « Si Ubu eût pu, ce soir-là, s'imposer comme la pièce-type, la pièce révolutionnaire, comme on s'est aperçu qu'elle l'était depuis peu, bien des événements de théâtre eussent été autres. Où serions-nous ? Qui a remplacé Henry Bauër ? Personne[93]. » Il faut à cet égard, et c'est là la seconde précaution importante, restituer dans les souvenirs de Lugné la part de déformation. Ce dernier publie en effet ces mémoires en 1931, après l'échec de sa seconde mise en scène d'*Ubu roi* et dans un moment où la pièce semble tombée dans l'oubli : il est donc facile d'en faire le bouc-émissaire des difficultés de l'Œuvre, d'autant plus que Jarry est mort depuis vingt-quatre ans. Le passage entier va dans ce sens, attribuant à Jarry la responsabilité de la ruine du fait de ses caprices d'auteur : il aurait commandé quarante mannequins d'osier pour

[89] À propos de l'anarchisme conçue par les comités esthètes comme une idéologie essentiellement négative, voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste », section B.
[90] Voir Henri Béhar, « Notice » à « Questions de théâtre », OCG II, p. 611.
[91] Lugné-Poe, *La Parade,* t. II. *Acrobaties*, *op. cit.*, p. 183
[92] *Ibid.*, p. 178.
[93] *Ibid.*, p. 183.

jouer l'armée polonaise, que le marchand n'aurait pas voulu reprendre ensuite[94]. Lugné oublie ici de préciser que l'idée était la sienne. Il affirme également : « Jarry m'attirait, d'autre part, je savais qu'il travaillait à une pièce en vue de "l'Œuvre" ; cependant, lorsque je le priai de prendre des fonctions chez nous, j'étais à mille lieues de m'imaginer le genre de pièce qu'il me préparait[95]. » Or, on sait que Lugné avait assisté à une lecture de la pièce, que Jarry lui a proposée dès janvier, bien avant de prendre ses fonctions. Enfin, le départ d'Henry Bauër, sur lequel insiste tant Lugné, n'a pas fait suite au scandale d'*Ubu roi*, mais à sa défense des *Loups* de Romain Rolland, et donc à sa prise de position dreyfusarde. Si effectivement, comme le regrette Lugné, la réception de la pièce a mis du temps à dépasser le simple souvenir du scandale de la générale, au lendemain de la représentation, c'est un succès incontestable, comme le souligne d'ailleurs la lettre de Jarry à Catulle Mendès datée du 15 décembre, soit six jours après la générale : « Je suis beaucoup plus heureux de votre bienveillance pour la pièce que de tout ce bruit, que j'espérais à peine, autour[96]. »

Si donc « Questions de théâtre » n'est pas une tentative de justification de Jarry face à l'échec de sa pièce, tentative qui attribuerait alors une « fonction morale[97] » à Ubu pour lui éviter la curée symboliste, qu'y lire ? Tout simplement la réponse aux critiques de décembre. Le monde des « petites revues » fonctionnant souvent de façon mensuelle ou bimensuelle, Jarry a attendu le numéro de janvier du *Mercure* et de *La Revue blanche* pour réagir aux articles publiés après la représentation d'*Ubu roi*, entre le 10 et le 15 décembre. Il s'agit donc d'alimenter le débat public en théorisant l'évènement. La conférence préalable à la pièce que publie le *Mercure* a pour objectif de justifier les écueils de la représentation : coupures du texte, absence de certains masques, caractère improvisé des accessoires, promesse non tenue d'un orchestre. Celui publié par *La Revue blanche*, « Questions de théâtre », répond aux principaux reproches adressés à la pièce. Aux accusations d'obscénité et de pastiche (de Rabelais et de Racine), Jarry répond chaque fois en soulignant l'ignorance du public. C'est cette ignorance qui conduit la foule à ne pas s'apercevoir qu'Aristophane et Shakespeare sont remplis d'obscénités, et qu'Augier, Dumas fils et Labiche ne sont pas en reste, avec moins de talent toutefois. C'est cette même ignorance qui lui fait croire au plagiat d'une pièce du XVIe siècle à cause de l'emploi d'écriteaux pour annoncer les lieux, procédé qui n'existait pas dans le théâtre élisabéthain (on notera que Jarry fait preuve ici d'une mauvaise foi savoureuse, puisque lui-même, comme on l'a vu, s'est vu détrompé sur ce point

[94] *Ibid.*, p. 176.
[95] *Ibid.*, p. 160.
[96] Lettre de Jarry à Catulle Mendès du 15 décembre 1896, OC I, p. 1060.
[97] C'est ce que soutient Henri Béhar dans OCG II, p. 611.

par Lugné). Et enfin, c'est cette ignorance qui amène le public « idiot[98] » à mépriser la pièce. On le voit, tout l'article de Jarry est en réalité une réponse à l'argumentaire de Sarcey publié dans *Le Temps* du 14 décembre :

> J'ai vu avec plaisir que le public (ce public pourtant très spécial des soirées de l'Œuvre) s'est révolté enfin contre cet excès d'ineptie et de grossièreté. Malgré le parti pris d'indulgence sceptique qu'il apporte à ces représentations, il a vertement sifflé. C'est le commencement de la fin. Il y a trop longtemps que ces farceurs se moquent de nous, la mesure est comble[99].

Et sa contre-attaque se résume en une ligne : la réaction du public est insignifiante en matière de jugement artistique. Jarry conclut ensuite en précisant que seul le temps sera apte à déterminer la qualité de la pièce, et appuie, de façon très cyclique, sur la nécessité d'un conflit générationnel pour le renouvellement artistique :

> [N]ous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très classiques, nous serons tous probablement maires de petites villes où les pompiers nous offriront des vases de Sèvres, quand nous serons académiciens, et à nos enfants leurs moustaches dans un coussin de velours ; et il viendra de nouveaux jeunes gens qui nous trouveront bien arriérés et composeront pour nous abominer des ballades ; et il n'y a pas de raison pour que ça finisse[100].

Si Jarry se saisit dans ce dernier article des interprétations de Catulle Mendès concernant la portée politique d'Ubu, s'il se dépeint sous les traits d'un moraliste et souligne que Lugné voulait jouer le personnage sur le mode tragique, ce n'est donc pas tant pour atténuer un échec que parce qu'il juge cet usage licite. Effectivement, cette orientation de la réception peut sembler « bien peu en rapport avec tout ce que nous savons des origines [d'Ubu[101]] ! », cependant, elle est loin d'être incompatible avec l'importance que Jarry accordait à son personnage, importance sur laquelle nous avons insisté dans la section précédente. Ce que confirme l'article, en effet, c'est que le but de l'auteur de *César-Antechrist* en mettant Ubu sur scène n'était pas de se livrer à une simple farce. On l'a dit, il y a bel et bien une dimension mystificatrice dans *Ubu roi*, mais cela ne signifie en rien que l'acte mystificateur ne soit pas un acte sérieux et profond. Contre ceux qui ont voulu y lire une pure escroquerie destinée à faire connaître l'auteur par un bon scandale, Jarry rétorque que, à travers son humour grotesque, dans sa dérision de tout et son obscénité, Ubu a bien quelque chose à dire sur son époque. Depuis la conférence initiale donnée avant la générale jusqu'à ce texte publié en janvier, Jarry tient donc le même discours, mais développé selon des points successifs : 1. Ubu n'est pas la satire d'un parti, d'une personnalité

---

[98] OCG II, p. 614.
[99] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 14 décembre 1896, p. 2.
[100] OCG II, p. 615. Notons que ce dernier argument n'est pas, comme le suggère Noël Arnaud, une preuve de « darwinisme intellectuel » en ce qu'il ne suppose pas un quelconque progrès artistique résultant de la compétition entre les jeunes et leurs aînés, mais plutôt une conception circulaire faisant des idées originales d'aujourd'hui les clichés éculés de demain.
[101] Henri Béhar, « Notice » à « Questions de Théâtre » dans *ibid.*, p. 611.

en particulier, mais d'une attitude universelle. 2. On peut donc légitimement y lire une contestation politique d'ordre général. 3. Cette contestation est profonde et n'est pas destinée qu'à berner le public (la foule ne pouvant pas, de toute façon, prétendre accéder au sens de la pièce). La dimension politique d'*Ubu roi* est manifeste, à condition encore une fois de ne pas réduire la politique à sa seule dimension politicienne et partisane. Ce constat n'entre aucunement en contradiction avec la nature collective du texte, pour deux raisons qui seront étudiées successivement. D'une part, en ce qui concerne l'écrit original, c'est-à-dire la production lycéenne, parce que la genèse de l'œuvre n'est pas dépourvue d'une dimension fortement contestataire qui peut expliquer sans doute pourquoi Jarry s'y attache et cherche à toute force à la produire sur scène. D'autre part, pour ce qui est de sa diffusion dans les milieux symbolistes, parce que la recherche du scandale et de la mystification peut être considérée comme moyen de subvertir un ancien régime artistique, subversion qui a partie liée avec la crise de la représentation dont il a déjà été question. En bouleversant la scène symboliste et, à travers elle, le système de production et de diffusion de l'art tel que le connaît la fin du XIXe siècle, *Ubu roi* contribue à la formation d'une figure auctoriale nouvelle, celle de l'artiste en régime nihiliste.

1. Ubu potache

Il est évident qu'*Ubu roi* n'a pas le même sens ni la même portée politique dans son contexte original de création, le lycée de Rennes, et sur la scène de l'Œuvre. Pourtant, c'est parce qu'elle était déjà une production subversive et contestataire en 1888 qu'elle intéresse encore Jarry entre 1894 et 1896, et qu'elle continuera d'ailleurs de l'intéresser par la suite. Commençons par le constat le plus simple qui soit : *Ubu roi*, ou plutôt à l'époque *Les Polonais*, a été conçue et écrite comme un moyen de se moquer d'une posture d'autorité, celle de M. Hébert, normalien et professeur de physique chahuté par ses élèves. Le projet initial du texte est donc d'utiliser la parodie et la satire pour rire d'une posture de pouvoir, car le système scolaire de la IIIe République fonctionne comme une microsociété comprenant sa propre hiérarchie, sa structuration en champs et en sous-champs, ses luttes internes. La mythologie construite et diffusée par les élèves du lycée de Rennes – qui se sont transmis les légendes écrites et orales transfigurant ce microcosme et permettant ainsi de l'accepter et de s'y adapter – rend compte de certaines figures positives, notamment Bombus, double du professeur de philosophie Benjamin Bourdon (celui qui évoquait Nietzsche en cours), mais aussi Priou, l'éternel cancre irrécupérable par le système éducatif. Hébert n'est donc pas la seule cible de la satire : il en est la quintessence, véritable clé de voûte de tout cet édifice fictionnel. C'est qu'il semble incarner tous les aspects de la

République sous Mac-Mahon : il sort de l'ENS, il est professeur de physique, catholique, réactionnaire, patriote, clérical, et il a du mal à maintenir son autorité face à ses élèves (les notes du Recteur à son égard sont éloquentes[102]). Bien sûr, il ne s'agit pas de penser que le public majoritairement issu des milieux petit-bourgeois ou grand-bourgeois du lycée de Rennes soit entièrement constitué d'anarchistes en herbe révoltés contre les restes d'un Ordre moral en tout point illégitime à leurs yeux, loin de là. Simplement, le processus d'acculturation que subissent les élèves dans le cadre scolaire, processus d'autant plus contraignant qu'il est encore relativement neuf à cette époque sous sa forme républicaine, suscite de vives réactions et oppositions qui se traduisent par l'accentuation de l'aspect subversif de la culture potachique, pour reprendre un concept magistralement mis en lumière par Henri Béhar dans *Les Cultures de Jarry*[103]. Pour le dire autrement, la formation du citoyen, de l'individu vivant parmi un collectif, quel que soit en définitive ce collectif, est toujours plus ou moins difficile : la mythologie du lycée de Rennes sublime cette contrainte dans un ensemble de textes et de récits oraux destinés à rendre ce passage supportable grâce à l'humour et à la dérision.

La culture potachique s'élabore tout d'abord dans une relation de conflit avec la culture officielle, c'est-à-dire, dans ce contexte lycéen, avec la culture scolaire des années 1880. Cette notion de culture scolaire a été étudiée par André Chervel[104] dont le travail renouvelle l'approche de la pratique pédagogique en abordant celle-ci non pas comme une simple sous-catégorie de la culture d'une société transmise dans un lieu déterminé, l'école, mais comme culture spécifique produite par des établissements scolaires en fonction de contraintes didactiques et structurelles. Son travail souligne bien en effet que l'institution scolaire n'est pas le simple véhicule transparent des connaissances et des valeurs d'une société, qu'elle ne ferait que vulgariser, mais un lieu de production culturelle fonctionnant également en amont de cette société, capable de l'influencer par ses pratiques propres[105]. L'exercice de la dissertation, par exemple, n'est en aucun cas l'équivalent d'un essai ou d'un traité scientifique : il appartient au monde de l'école, mais crée un certain rapport à la connaissance qui persistera dans le monde adulte ; il en va de même pour le

---

[102] « M. Hébert est à déplacer sans avancement. C'est un fonctionnaire inexact à ses compositions et à ses heures de classe. Pis que cela, c'est un mauvais esprit, réactionnaire, lié avec les pires ennemis de l'université. – Inspecteur d'académie des mauvais jours, il ne dissimule pas sa mauvaise humeur. » Cité par Vincent Besson, « Félix-Frédéric Hébert au lycée de Moulins », *L'Étoile-Absinthe*, n° 69-70, 1996, p. 25.

[103] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 73-114.

[104] André Chervel, *La Culture scolaire : une approche historique*, Paris, Belin, 1998.

[105] André Chervel parle « d'effet Wilamowitz » pour qualifier le travail de sélection et de déformation qu'opère l'école sur la culture d'ensemble d'une société et les influences qu'il exerce en retour sur cette culture : « son pouvoir de dénaturation et de falsification n'a fait que s'accroître, et […] la culture de nos sociétés est profondément imprégnée d'éléments divers d'origine purement scolaire, ou liés au fonctionnement du système scolaire. » Il prend comme exemple concret de cet effet la loi Guizot de 1833 qui, en faisant entrer l'orthographe dans les programmes scolaires, en fige la pratique de façon quasi-définitive. *Ibid.*, p. 184.

laïus, pratique khâgneuse à laquelle s'essaie Jarry et dont on perçoit bien les traces dans ses productions textuelles, au moins jusqu'aux chroniques de *La Chandelle verte*. Jarry entre justement dans l'enseignement secondaire au moment où s'élabore la culture scolaire de la IIIe République : lorsque les lois Ferry entrent en vigueur, il a huit ans. Il fréquente donc les bancs de l'école à l'époque où celle-ci devient laïque, gratuite et obligatoire, c'est-à-dire au moment où la lutte contre une forme d'élitisme scolaire et contre l'instruction religieuse débute officiellement. Ce processus ne se déroule bien évidemment pas sous la forme d'une rupture brutale, et suscite bon nombre de résistances : on comprend que la question de l'enseignement chrétien et de la démocratisation soit au cœur des débats de cette génération qui a connu les transformations concrètes d'un modèle à un autre à travers l'évolution du système scolaire. Il n'est pas nouveau que l'école vise l'acculturation de l'élève ; mais pour les classes sociales de la petite et de la grande bourgeoisie dont Jarry fait partie, une acculturation aux valeurs républicaines ne va pas de soi. Jarry a suivi toute son instruction dans un cursus élitiste, au petit lycée et au lycée, établissements gérés par l'État (et non pas par la municipalité), destinés à la bourgeoisie, où l'orientation républicaine de l'éducation n'a pas due être accueillie avec ferveur. Il ne cache d'ailleurs pas qu'il considère les méthodes éducatives de son temps comme un pur endoctrinement politique : c'est ce qu'il souligne lors de sa réponse à un questionnaire du *Mercure* touchant la question de l'Alsace et de la Lorraine, où il écrit qu'« Il me paraît vraisemblable que [la guerre de 1870] n'a jamais eu lieu, simple invention pédagogique en vue de favoriser les bataillons scolaires[106]. » Dans ce système, le professeur n'est donc pas un adulte anodin : il est celui qui, ayant accepté le jeu démocratique, se fait le porte-parole des idées de l'État républicain. Comme le montre Claudette Balpe à propos des enseignants de physique (justement), la professionnalisation du statut de professeur, qui s'accentue à la fin du XIXe siècle, renforce encore plus la dégradation de son prestige aux yeux du public bourgeois : « d'une position de notable en vue, se partageant entre l'enseignement et des activités diverses (expertises, conseils), le professeur est passé à une position de fonctionnaire qui pense sa carrière en termes de trajectoire professionnelle dans l'enseignement ou l'administration[107]. » La tension entre professeur et élève qu'exacerbe *Ubu roi* rend donc également compte de cette ligne de force structurante dans la culture scolaire : le professeur est celui qui, au-delà de ses convictions idéologiques (Hébert est réactionnaire), joue le jeu républicain afin de servir ses intérêts et son avancement personnel. Cette tension explique en partie

[106] OCG I, p. 483-484.
[107] Claudette Balpe, « L'enseignement des sciences physiques : naissance d'un corps professoral (fin XVIIIe-fin XIXe siècle) », *Histoire de l'éducation*, n° 73, janvier 1997, p. 84-85.

que la culture potachique de la IIIe République se constitue au sein du système scolaire comme une contre-culture.

Henri Béhar met en lumière trois principaux traits de cette culture potachique, traits que nous analyserons successivement, à savoir le développement d'« une thématique triviale et scatologique », « la création d'un monde, de personnages opposés au monde officiel et aux images modèles », ainsi que l'usage d'« un langage imitatif et parodique[108] ». Ce dernier aspect, l'utilisation de la parodie, dénote davantage dans *Ubu roi* une volonté de détourner cette culture scolaire spécifique qu'un hommage rendu aux grands textes : c'est à la littérature en tant que discipline essentielle (littérature française, latine et grecque représentent douze heures d'enseignement hebdomadaire en classe de rhétorique, contre une heure trente pour les sciences, d'après le plan d'étude de 1885[109]) que s'adressent les potaches, et non pas à la littérature en général. La quantité de référence à des œuvres étudiées dans le programme scolaire est presque infinie ; citons parmi les plus notables *Macbeth*, qui donne bien évidemment sa trame principale à l'intrigue, mais aussi *Hamlet*, *La Princesse d'Élide* de Molière pour la scène de l'ours, l'œuvre de Rabelais en général, notamment dans sa dimension linguistique, les « Oraisons funèbres » de Bossuet, *Horace* de Corneille, *Don Juan* de Byron… Toutefois, le cours de littérature n'est pas le seul à se voir détourné : le cadre de l'intrigue lui-même figure dans les manuels scolaires de la classe de rhétorique, qui insistent sur le démembrement de la Pologne et mentionnent les grandes figures de son histoire nationale[110]. Les potaches ont pu y rencontrer Venceslas, ainsi que les titres de noblesses et les noms des fleuves, villes, comtés et principautés qu'ils utilisent dans la pièce. Le cours de mathématique, lui, est évoqué dans *Ubu intime* bien plus que dans *Ubu roi*, notamment à travers le personnage d'Achras, pseudonyme du professeur Périer, obsédé par la culture des polyèdres, et l'on trouve dans cette dernière pièce une quantité importante de référence à la microsociété particulière du lycée de Rennes. Si *Ubu roi* séduit davantage qu'*Ubu intime*, c'est justement en raison de l'évacuation, pour l'essentiel, de ces clés de lecture inaccessibles pour qui n'a pas fréquenté l'établissement : parce qu'il se livre à la parodie de grands textes que les symbolistes connaissent parfaitement, *Ubu roi* était exploitable dans un circuit de production avant-gardiste. Cependant, cette exploitation seconde ne doit pas faire perdre de vue que la cible initiale de cette parodie était moins la littérature en elle-même que la façon dont l'enseignement secondaire la traitait, par anthologie de textes canoniques. Ce qui est tourné en dérision ce n'est ni Molière, Hugo ou Shakespeare, ni leurs œuvres, mais l'autorité de la culture scolaire qui les érige en

[108] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 86.
[109] Voir Ministère de l'Éducation nationale, *Plan d'Études et Programmes de l'Enseignement Secondaire Classique prescrits par Arrêtés Ministériels des 22 Janvier 1885, 28 Janvier et 12 Août 1890, 15 Février 1892 et 6 Août 1895*, Paris, Nony, 1896.
[110] *Ibid.*

canons incontestables. La parodie, parce qu'elle est un procédé de mise relation, comme l'a parfaitement montré Daniel Sangsue[111], contribue à désacraliser ces textes panthéonisés par l'institution scolaire ; elle souligne le caractère finalement conventionnel (tout texte, même le plus novateur, répond aux normes et aux conventions de ce qui peut être écrit et lu au sein de son contexte de production) et donc reproductible, y compris sur le mode grotesque, d'une œuvre présentée comme unique, absolue, inimitable. Elle introduit du jeu dans les discours les plus péremptoires et les mieux établis. Ce faisant, elle participe, comme la culture populaire, au renversement momentané de la hiérarchie entre culture noble et sous-culture, comme le souligne Daniel Sangsue : « À un niveau supérieur, la parodie sert une démystification qui est plutôt une *démythification*, car elle s'attaque à une certaine image, idéalisatrice, du poète et de la littérature[112]. » La parodie peut donc avoir pour fonction d'exprimer une contre-culture en ce qu'elle permet, l'espace d'un temps, de relativiser les codes d'un ordre culturel établi par le rire.

La notion de carnavalesque développée par Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais semble ici s'imposer. En effet, la fin du XIXe siècle et les comités que fréquente Jarry en particulier sont fascinés par Rabelais. La présence de l'auteur en arrière-fond d'*Ubu roi* est telle que ses lecteurs et lectrices y verront à l'époque un pastiche, et l'inspiration rabelaisienne de Jarry (il ira jusqu'à écrire un *Pantagruel* en collaboration avec Terrasse et Demolder) a donné lieu à de plusieurs études[113]. Selon Bakhtine, le carnavalesque se caractérise par l'inversion momentanée d'une hiérarchie. Cette inversion conduit à relativiser une autorité conçue hors du temps et hors de la puissance humaine. L'attrait du XIXe siècle pour le carnavalesque, qui se manifeste chez Jarry et les symbolistes par un goût prononcé pour le Guignol, par exemple, récupère cette logique pour construire un discours sapant toute conception essentialiste du pouvoir. La dimension populaire même, si caractéristique du carnavalesque, n'est pas absente : Henri Béhar, dans ses pages consacrées à la culture potachique de Jarry, souligne comment cette culture se forme comme un alliage entre culture populaire de la fin du siècle et culture savante :

> L'unité voulue du bas et du sublime rapproche la culture potachique de la culture populaire, en fait un sous-ensemble. Soit directement par la figure centrale du héros grotesque, carnavalisé, et par les traces explicites de folklore régional dans les textes de Jarry ; soit, indirectement, par l'intermédiaire de références rabelaisiennes telles les moines ivrognes d'*Onésime* et les réponses monosyllabiques d'*Ubu roi* etc.[114].

---

[111] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007.
[112] *Ibid.*, p. 199.
[113] Voir François Caradec, « Alfred Jarry et Rabelais », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, p. 17-28 ; François Caradec, « Alfred Jarry et Rabelais (suite) », *L'Étoile-Absinthe*, n° 35-36, 1987, p. 31-37 ; et l'ensemble du n° 15 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, 1954.
[114] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 100.

Bakhtine fait d'ailleurs lui-même le lien entre la notion médiévale de carnavalesque et sa récupération par une époque en pleine crise de la représentation à travers la notion de grotesque : « On assiste au XXe siècle à une nouvelle et puissante renaissance du grotesque, bien que le terme de "renaissance" soit difficilement applicable à certaines formes du grotesque ultra-moderne[115]. » Le rire carnavalesque du tournant du siècle peut être lu comme un rire de relativisation de toute autorité humaine, moins la « gaité française » renaissante tant loué par la modernité, c'est-à-dire moins la confiance en un au-delà capable de compenser le grotesque de la vie terrestre ; de là vient sans doute la justification par Jarry d'une lecture tragique d'*Ubu roi*. Le rire des élèves du lycée de Rennes se moquant de leur professeur n'agit pas autrement que le rire carnavalesque étudié par Bakhtine : Ubu permet de désacraliser Hébert, de montrer le caractère illégitime de son autorité professorale. Mais plus encore qu'un simple mécanisme de défense, cette mythologie subversive, comme toute subversion, agit finalement en tant qu'adjuvant dans le processus d'assimilation des normes scolaires. C'est également l'un des aspects du carnaval : en autorisant une fois dans l'année un renversement des hiérarchies sociales, l'Église renforce indirectement son pouvoir en le relativisant[116]. La subversion, principe au cœur du carnavalesque selon Bakhtine, agit donc à la fois comme une contestation momentanée de l'ordre social, mais également comme une légitimation de cet ordre : puisque le carnaval est une exception, il s'achève par un retour à l'ordre[117]. Pour le dire simplement, la subversion est un renversement des valeurs qui place le haut en bas et le bas en haut, un « monde à l'envers[118] », pour reprendre l'expression de Bakhtine, mais non pas une destruction de ces valeurs. L'ordre des choses est bien conservé dans la subversion, mais simplement reproduit en miroir l'espace d'un instant. Ainsi, pour poursuivre la comparaison avec le contexte de production d'*Ubu roi*, les créations potachiques autour de la geste hébertique permettraient non seulement de supporter le poids d'une autorité jugée insupportable, mais également de rendre cette autorité, par le jeu de la représentation théâtrale, acceptable.

Cette relativisation touche en premier lieu le contexte de création et de diffusion de l'œuvre, la principale modalité de relation entre le lycéen et le monde social, l'école. L'analyse d'*Ubu roi* a donc tout à gagner à restituer le texte dans son contexte de production, à savoir un

---

115 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 55.

116 Cette idée d'une parenthèse dans l'ordre habituel est confirmée par le fait qu'Hébert assistait lui-même aux représentations des *Polonais*.

117 C'est la définition du carnavalesque que donne Alain Vaillant : « le rire carnavalesque [est ce moment] où l'autorité publique accepte pour ainsi dire de se mettre entre parenthèses et où, pour de très brèves périodes, le rire envahit l'espace social, l'obligation de sérieux étant provisoirement suspendue pour n'en être que mieux confirmée hors de ces périodes exceptionnelles. » Alain Vaillant, « Le propre de l'homme moderne », Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le rire moderne*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 23.

118 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 19.

dialogue entre des lycéens et une institution scolaire républicaine en cours de construction. Le professeur constitue l'un des principaux visages de cette institution, il en incarne les valeurs et lui doit son autorité. Et Ubu est avant toute autre chose l'image déformée d'un professeur. Malgré son imbécilité sur laquelle tant d'encre a coulé, il en garde certains traits caractéristiques, notamment des capacités rhétoriques :

> Et cependant notre prédiction s'est complètement réalisée, le bâton-à-physique a fait merveilles et nul doute que je ne l'eusse complètement tué si une inexplicable terreur n'était venue combattre et annuler en nous les effets de notre courage. Mais nous avons dû soudainement tourner casaque, et nous n'avons dû notre salut qu'à notre habileté comme cavalier ainsi qu'à la solidité des jarrets de notre cheval à finances, dont la rapidité n'a d'égale que la solidité et dont la légèreté fait la célébrité, ainsi qu'à la profondeur du fossé qui s'est trouvé fort à propos sous les pas de l'ennemi de nous l'ici présent Maître des Phynances[119].

Contrairement à la plupart des interventions de Père Ubu, brèves et simplistes jusqu'à la trivialité, cette réplique possède une construction syntaxique étonnamment travaillée. Le comique réside ici dans ce décalage entre cette intervention et le ton habituel du personnage, décalage encore accentué par le fait que l'action se situe au milieu d'un champ de bataille, moment peu propice à des exercices oratoires. Et en effet c'est bien à un exercice oratoire qu'il se livre : la verve subite du Père Ubu ne pastiche pas le grand style classique, ni les conventions mondaines du XIXe siècle, mais plutôt la rhétorique scolaire avec ses lourdeurs, ses accumulations de propositions descriptives et ses périphrases interminables (« de l'ennemi de nous l'ici présent Maître des Phynances » au lieu de « mon ennemi », par exemple). On voit bien ici se dessiner l'un des principaux reproches des lycéens à l'égard de leur professeur, à savoir la prétention des discours de ce dernier. Hébert-Ubu apparaît couvert de titres pompeux : il est en effet « capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon[120] », titres auquel il faut rajouter celui de « Maître des Phynances » et de « docteur en Pataphysique » (cette dernière désignation n'apparaissant plus dans la version d'*Ubu roi* de 1896). À ces distinctions honorifiques correspondent un vaste attirail d'objets propres à Ubu, au premier rang desquels le bâton à physique, accessoire inspiré d'après Henri Béhar de la baguette professorale[121]. Toute la pièce paraît donc construite selon le principe de transformation alchimique du prosaïque en geste épique, transformation dont on sait la place essentielle qu'elle occupera dans la construction esthétique de Jarry. Ce principe héroïcomique fait du professeur un roi (bouffon), de la science physique une métaphysique (absurde), et de la rhétorique magistrale une accumulation d'affirmations péremptoires (et de jurons).

---

[119] OCG II, p. 504.
[120] *Ibid.*, p. 467.
[121] *Ibid.*, p. 499, note 4.

Pourtant la figure d'Ubu, et c'est là sans doute ce qui en fait la force, n'est pas complètement dévalorisée ni méprisée dans la geste hébertique. En effet, selon le principe de l'héroïcomique, elle est élevée du grotesque à l'épique, épique qui conserve toutefois sa dimension triviale originelle. En cela, il est difficile de voir dans Ubu l'« Autre » absolu[122], récipient creux capable de se charger de tous les visages rejetés ou honnis. Ubu fait rire, Ubu fascine, et cette ambivalence est soulignée par Jarry lorsqu'il choisit de le dépeindre en « anarchiste parfait[123] ». Difficile en effet de faire du roi de Pologne le modèle de tout ce que rejetteraient des lycéens dans le système scolaire républicain : le Père Ubu n'est pas la simple caricature construite et cohérente des défauts de l'institution. Le but de l'esprit de carnaval n'est pas d'élaborer une critique argumentée d'un système de pouvoir, mais de le renverser dans l'ordre de la fiction. Ce qu'incarne Ubu, c'est un anti-modèle, un opposé exact du paradigme du professeur austère, sérieux et désintéressé tel que la IIIe République l'a constitué. En se faisant le symétrique de ces valeurs, Ubu promeut l'autre côté de l'échelle hiérarchique, le potache. Puérilité, obscénité, égoïsme, refus de la rationalité et de la logique aristotélicienne le caractérisent ; il exprime tout ce que doivent en réalité contrôler des lycéens en pleine construction sociale dans un système scolaire relativement nouveau. Ainsi est-il aussi fascinant que répugnant : il est une pulsion qui doit être maîtrisée. On a souvent souligné comment Jarry anticipe les thèses freudiennes[124] ; en réalité, il n'a fait que traduire selon ses propres concepts, esthétiques et non pas scientifiques, la complexité du processus de socialisation tel que *Les Polonais* l'avait déjà mis en scène. Parce que ce texte a été écrit par des lycéens pour des lycéens, il abordait déjà hors de toute ambition de conceptualisation psychologique ou sociale ce moment de lutte intense entre émotions infantiles et construit social. Le thème fécal, dans cette configuration, est symptomatique : production corporelle intime, il constitue un tabou social par excellence. La geste hébertique remet sur le devant de la scène (littéralement) ce que le monde des adultes, le monde du respect des normes collectives, tend à invisibiliser. Ce faisant, il le sublime en une matière à la fois exaltante (elle est le produit des entrailles et vient du plus profond de soi) et répugnante (elle est ce que personne d'autre ne supporterait de voir). Ubu, ce n'est donc pas l'Autre. Ubu, c'est Moi, dans ma dimension intrinsèquement destructrice et antisociale. Il est le potache qui prend le contrôle de la classe et sape toutes les règles en vigueur dans l'institution scolaire. Il est le bouffon qui s'octroie la place du roi et détruit le système des castes, des impôts, de la justice, de la guerre, renversant une bonne fois l'ordre établi pour son seul profit. Il est la colère qui gronde dans l'individu contraint

[122] Julien Schuh, « Ubu, c'est l'Autre », art. cit.
[123] OCG II, p. 594.
[124] Voir par exemple Anne Clancier, « Jarry avait-il lu Freud ? », Henri Bordillon (dir.), *Jarry, Colloque de Cerisy*, Paris, Pierre Belfond, 1985, p. 235-258.

d'accepter un processus de socialisation contraignant afin de ne pas se retrouver seul. Il est par conséquent au cœur des réflexions politiques de son époque, réflexions réfractées par un microcosme particulier, celui des lycéens rennais et de leur professeur incompétent. On comprend pourquoi Jarry mettait en garde contre la tentation d'interpréter Ubu comme une satire ciblée : en faisant du roi de Pologne la caricature d'un type social méprisé ou moqué, le risque est grand de perdre cette dimension fascinante, individualiste et revancharde du personnage. Le public de l'époque ne s'y est d'ailleurs pas trompé qui a repris le parler d'Ubu, ses expressions, ses jurons : difficile de ne pas voir cette identification comme le résultat du pouvoir de séduction du roi de Pologne.

Ces éléments nous permettent de tenter de rouvrir la discussion initiée par Henri Béhar à propos des thèses de Bakhtine, lequel classe selon deux branches la descendance de l'esprit carnavalesque médiéval à l'époque moderne, l'une baptisée moderniste, qui poursuivrait le grotesque romantique et regrouperait Jarry, le surréalisme et l'existentialisme, l'autre qualifiée de « réaliste », qui s'inspirerait de son versant populaire et réunirait entre autres Brecht, Mann et Neruda. Si nous partageons le point de vue d'Henri Béhar lorsqu'il refuse de ranger Jarry dans la catégorie des continuateurs du romantisme, il paraît toutefois difficile de soutenir que Bakhtine se serait fourvoyé à cause d'une conception trop restrictive du symbolisme, qu'il comprenait comme un courant esthétique bourgeois :

> Pour lui, ce mouvement, de même que le Surréalisme, est d'origine bourgeoise. Jarry, bourgeois lui-même, appartenant au premier et précurseur du second, ne peut, à ses yeux, articuler les éléments disparates d'une littérature à la fois savante par ses origines sociales et populaire par ses formes et son contenu. De fait, il n'a pas perçu l'originalité de la culture potachique[125].

Or, la dimension élitiste et bourgeoise du symbolisme ne fait aucun doute[126], et il serait incorrect de faire de ce mouvement, parce qu'il participe des premières avant-gardes littéraires, un vivier de lettrés et d'artistes révolutionnaires prêts à prendre fait et cause pour le peuple et sa culture. Pour trancher ce problème, il convient de séparer nettement, ainsi que nous l'avons fait, le texte d'*Ubu roi*, pur produit de la culture potachique telle que l'étudie Henri Béhar, et la performance d'*Ubu roi*, c'est-à-dire la propulsion par Jarry de l'œuvre sur la scène symboliste, propulsion qui n'était pas gagnée d'avance, comme on l'a vu. Dans le premier cas il existe en effet des points communs entre culture potachique et culture populaire, points communs issus pour l'essentiel de l'opposition à un ennemi identique, à savoir la hiérarchie culturelle établie qui les désigne tous deux comme inférieurs, et de la tentative de surmonter, par la subversion, un tel rapport de force inégalitaire. La limite de Bakhtine dans ce cas serait, comme le souligne Daniel

[125] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry, op. cit.*, p. 113.
[126] Voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste ».

Sangsue[127], d'avoir restreint le rire carnavalesque à la seule culture populaire et celle de Béhar d'avoir, tout en s'opposant au premier, fait exactement la même chose en prétendant que la culture potachique constituait une sous-catégorie de la culture populaire[128]. En réalité toutes les structures de domination ne sont pas socio-professionnelles et l'on peut trouver dans les milieux les plus bourgeois, en particulier à l'enfance et à l'adolescence, des situations d'oppression qui conduisent les groupes en position de faiblesse à user de procédés équivalents contre ceux en position de force. Pour le dire autrement, le rapport entre culture populaire et culture potachique n'est pas un rapport d'inclusion mais d'analogie ; toutes deux utilisent le rire carnavalesque comme moyen de défense dans une situation de minorité culturelle qui n'est toutefois pas identique. Dans le second cas en revanche, et c'est ce que nous allons étudier à présent, on ne peut considérer que Jarry, en reprenant la matière potachique de la geste hébertique, s'inscrive dans une perspective de défense d'une quelconque culture opprimée, qu'elle soit potachique ou populaire : tout comme les images de *L'Ymagier*, il ne s'agit pas d'un hommage à une veine littéraire sous-estimée, mais d'une récupération et d'une réinsertion du texte original dans un circuit élitiste qui en modifie tant le sens que la portée. Si l'on veut faire de Jarry l'auteur d'*Ubu roi*, ou tout du moins lui reconnaître une forme quelconque de parenté, il convient d'admettre que ce déplacement hors du contexte initial de production, l'espace du potache, est déterminant dans la construction de l'œuvre, et ne constitue pas une simple découverte d'un matériau culturel préexistant comme l'affirme Henri Béhar[129]. En faisant d'*Ubu roi* un *happening*, Jarry invente véritablement la pièce telle que nous la connaissons aujourd'hui, sans pour cela avoir besoin de revendiquer la paternité du texte en lui-même.

2. Ubu symboliste

Cette obsession du texte au détriment du reste de l'œuvre, problème bien connu des études littéraires, est cause d'une incompréhension possible sur la portée réelle de la pièce. Car, en effet, ce qu'y voit Jarry et ce qu'il prétend montrer sur la scène de l'Œuvre, ce n'est bien évidemment pas la simple moquerie de potaches à l'encontre de leur professeur. S'il insiste tant sur la dimension synthétique d'Ubu et sur sa plasticité, c'est parce qu'il pense le personnage

[127] Daniel Sangsue montre à propos de la parodie qu'« une telle attitude suggère que l'absence de cloisonnement entre le sérieux et le comique subsiste au-delà de la Renaissance, contrairement à ce qu'affirme Bakhtine. Et qu'elle n'est pas non plus l'apanage de la culture populaire… » Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 73.
[128] Il regrette, par exemple, que « Ceux qui s'intéressent à la culture populaire n'y prêtent pas attention, puisqu'ils n'y voient qu'un divertissement, par définition éphémère, d'une jeunesse privilégiée en laquelle ils n'ont aucune confiance. » Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 113.
[129] Henri Béhar parle de « *terra incognita* » de la culture potachique. *Ibid.*, p. 101.

capable de se charger d'une fonction autre que celle qui lui avait été dévolue par les lycéens rennais. Et il a effectivement raison : si la pièce connaît un succès auprès du public symboliste, si elle crée des émules (Jehan Rictus voit par exemple dans *Le roi Bombance* de Marinetti une imitation en bonne et due forme d'*Ubu roi*[130]), c'est qu'elle s'insère dans un système de production culturel qui lui était favorable, malgré le fait qu'elle se pose comme un élément hétérogène à ce système et malgré les remous, en partie alimentés par Jarry lui-même, comme on l'a vu, qu'elle y suscite. En effet, il ne faut pas surestimer la nouveauté de la pièce, ce que pourrait nous inciter à faire une étude purement textuelle : le symbolisme s'intéresse déjà depuis plusieurs années aux marionnettes et monte des pièces pour castelet comme *Les Sept Princesses* de Maurice Maeterlinck. L'avantage de la marionnette est de permettre une représentation à moindre frais et plus intime, suscitant un contact direct entre l'auteur et le public, mais également d'abolir, ce que souligne parfaitement Adrien Remacle dans le *Mercure de France* de 1892, l'effet de réel de la représentation :

> Ne fût-ce que pour nous délivrer de l'exécré geste appris, banal comme eux, des comédiens, j'adorerais les marionnettes. […] Et puis, songe-t-on – je l'ai écrit ailleurs déjà – que ces androïdes dociles, mus par l'auteur, ne parlant que par sa voix, suppriment presque l'intermédiaire entre le spectateur et le poète ? Et encore, la lenteur hiératique de leurs mouvements, l'invu de leurs gestes régulièrement saccadés, l'absolu, le rigide de leurs attitudes, tout cela est très artistique, parce que cela crée un monde à part, reculé de nous, loin de la rampe, où le réel des idées et des types se présente à notre esprit, nu, grâce à l'irréalité évidente de la représentation[131].

La marionnette intéresse pour sa dimension factice exacerbée qui s'oppose aux trompe-l'œil des décors de la scène bourgeoise. On le voit, le mouvement symboliste conçoit et encourage l'idée d'un théâtre qui, avec un budget très restreint, permettrait de maximiser les effets produits sur le spectateur en s'affranchissant d'une recherche de reproduction du réel à l'identique pour, au contraire, promouvoir la tentative inverse : exacerber la facticité de l'art afin d'en souligner toute la puissance. Si ce dialogue artificialité/illusion de réel (on évitera le terme de « réalisme » beaucoup trop polysémique) n'a cessé de se reproduire tout au long du XXe siècle dans la plupart des domaines culturels, il est encore relativement neuf à l'époque de Jarry. Les tentatives du Théâtre Libre d'Antoine, du Théâtre d'Art de Paul Fort et de l'Œuvre vont toutes dans ce sens d'un affranchissement à l'égard des conventions traditionnelles de la scène. L'ambition est chaque fois de conserver la conscience du spectateur de la dimension réfléchie, élaborée, artistique du spectacle qui se déroule sous ses yeux ; la représentation théâtrale n'a de valeur qu'en tant que produit de la plus haute culture revendiqué comme tel, et non plus comme référence au monde.

---

[130] « On est en répétitions. Autant que j'en puisse juger cela ressemble à de l'*Ubu roi.* » Jehan Rictus, *Journal quotidien*, *op. cit.*, vendredi 26 mars 1909, p. 112.
[131] Adrien Remacle, « Petit théâtre », *Mercure de France*, avril 1892, p. 356.

Et c'est justement cette idée de « la plus haute culture » que va bousculer *Ubu roi*. Car, en effet, jusqu'ici le circuit de production symboliste, et en particulier son organe de diffusion privilégié, le *Mercure de France*, poursuivait, malgré des frictions internes et des innovations isolées, sa quête d'une poétique idéaliste, bien que ce soit souvent sur le mode de la déception et de l'inaccessible, à la manière de Gourmont. Or Jarry, en s'émancipant de ce dernier et en rejoignant un réseau de collaborateurs autre, celui de l'Œuvre, se rapproche davantage des milieux montmartrois, des rédactions journalistiques (au-delà du seul comité très fermé du *Mercure*), des réseaux de la scène, théâtres et cabarets. Ce faisant, il rencontre une autre conception de l'art et de la littérature, héritière de l'esprit des Hydropathes transmise par la suite au Chat noir, la conception fumiste. Depuis une quinzaine d'années, l'esprit fumiste, dont Daniel Grojnowski a bien identifié les principales caractéristiques, se déploie en marge de la scène symboliste. Tous deux liés par la relégation relative dans le champ littéraire, tous deux peu pourvus en capital économique, idéalistes et fumistes se distinguent dans la finalité accordée aux productions artistiques : l'innovation pour l'une consiste à défaire ce que l'autre consacre. Cette opposition n'est pourtant pas nette et définie : Tailhade ou Rictus, par exemple, fréquentent autant les comités du *Mercure* que la scène du Chat noir. À l'époque de Jarry, les écoles littéraires connaissent en effet une grande instabilité, avec la prolifération de mouvements nouveaux marqués par une terminologie aussi éphémère que changeante. Le vocable de « symbolisme » utilisé par l'histoire littéraire dans un souci de clarification ne doit pas donner l'illusion d'une unité à cette période de foisonnement et d'éclatement des conceptions esthétiques. Dans ce contexte, l'esprit fumiste tout à la fois participe et se moque de cette démultiplication des groupes et des théories esthétiques que ces derniers produisent. La crise de la représentation, qui s'accentue dans les milieux savants et artistiques de la fin du XIXe siècle, encourage cette distribution entre idéalistes en quête de nouvelles valeurs capables de refonder une hiérarchie esthétique (mystère, individualisme) et fumistes refusant cette prétention et relativisant toutes tentatives des premiers par l'usage d'un rire parodique et souvent absurde. Le rire fumiste, comme le souligne Daniel Grojnowski, est un rire de démantèlement qui vient désacraliser les ambitions sérieuses de la littérature fin-de-siècle :

> Ces futilités, légères jusqu'à l'inconsistance, constituent l'envers obligé du pessimisme fin de siècle, ce que Freud aurait appelé un « processus de défense ». Sans doute aussi amorcent-elles un démantèlement des valeurs, auquel le Symbolisme remédie pour un temps. En attendant, la littérature fumiste s'efforce de museler les dogmatismes. Par la composante orale, les jeux verbaux, elle renouvelle l'expression en renouant avec les sources rhétoriciennes, les genres carnavalesques. De plus, elle ne se contente pas de susciter le désarroi, elle a vertu

> initiatrice. Car elle invite à goûter les œuvres d'une manière différente : n'est-ce pas, en effet, sur l'incrédulité référentielle que se fonde le plaisir de lire[132] ?

Plus qu'une véritable opposition, l'idéalisme et le fumisme semblent constituer deux possibles dans le champ littéraire fin-de-siècle et son pessimisme constitutif : le premier affirme la supériorité de l'idiosyncrasie en art et le second manifeste son appartenance à une élite intellectuelle par son rire désabusé et son goût de la mystification.

Daniel Grojnowski insiste à raison sur la dimension collective et collaborative de cette conception fumiste de l'art, ainsi que sur sa préférence pour l'oralité contre la suprématie de l'écrit. On reconnaît dans ces deux caractéristiques des éléments proches de ceux abordés lors de l'étude de l'inclusion de Jarry dans le réseau de sociabilité de l'Œuvre. Ce n'est pas un hasard si ce dernier décide de monter coûte que coûte *Ubu roi* au moment où il se rapproche d'un nouveau réseau amical et professionnel : les milieux fumistes en quête de désacralisation de l'autorité du texte et de l'auteur autorisent, et même appellent, la production d'une œuvre potachique, collective, au comique obscène comme *Ubu roi*. Les études littéraires, en privilégiant jusqu'à récemment le texte sur tout autre élément constitutif d'une œuvre, ont longtemps accordé plus de poids à l'étude du symbolisme idéaliste qu'à celle du fumisme, le risque étant de grossir l'importance de « l'écosystème[133] » esthète de la fin du XIXe siècle, considéré comme sérieux, au détriment de toute cette littérature de cabarets, de cafés-concerts, dont nous possédons moins de traces, excepté lorsqu'elle a pu rejoindre le circuit de production plus conventionnel que constitue la publication au sein de « petites revues » (le Chat noir et l'Hydropathe ont tous deux leur organe de presse) ou de recueils. La générale d'*Ubu roi*, en mobilisant Fénéon, Claudius-Jacquet, Fanny Zaessinger, entre autres, s'inscrit dans cette perspective d'un art perçu comme provocation fumiste à l'encontre de l'héritage intellectuel du Parnasse. Henri Béhar va dans ce sens en posant l'hypothèse d'un Jarry cherchant à « mystifier ses propres amis, les symbolistes. […] Rêvant d'un théâtre de la parole créant son propre univers, ils pénétrèrent dans un théâtre du geste et se laissèrent prendre au jeu[134]. » Sans surestimer la portée révolutionnaire de la pièce – on a vu que de nombreux éléments de sa mise en scène s'inscrivent en réalité dans la continuité des élaborations du théâtre symboliste –, les réactions partagées à son égard, y compris au sein du *Mercure*, laissent en effet penser qu'elle a fait débat au sein du mouvement, forçant ce dernier à reconsidérer sa propre identité. Car *Ubu roi* n'est pas mis en scène au Chat noir (une lettre de Jarry à Armand Silvestre indique toutefois qu'il comptait y produire *Ubu intime* à la

[132] Daniel Grojnowski, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 14.
[133] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[134] Henri Béhar, *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973, p. 101-102.

même époque[135]), mais à l'Œuvre : le théâtre de Lugné-Poe, très lié à la rédaction de la revue de Vallette, se distingue par sa fidélité (jusqu'en 1897) au répertoire symboliste qu'il cherche à promouvoir. Lugné n'entendait probablement pas relativiser le symbolisme, ni en atténuer la portée par un rire fantaisiste. Bien au contraire, il souhaitait participer à l'ancrage du mouvement dans le champ intellectuel parisien en lui offrant une scène qui lui corresponde, marquée par l'épure et la suggestion. La grande passion de Lugné n'est pas tant le drame symboliste que le théâtre d'Ibsen, mais il est loisible de croire qu'en choisissant de faire figurer ces œuvres à son répertoire, le directeur de l'Œuvre projetait de donner à ce dernier ses lettres de noblesse et à faire reconnaître son théâtre comme une institution sérieuse. On comprend alors sa frilosité à l'égard d'*Ubu roi*, frilosité qui n'est levée en définitive que par l'intermédiaire de Rachilde, laquelle ne souligne pas dans la pièce une quelconque innovation esthétique, mais sa capacité à créer un bon scandale rémunérateur pour l'Œuvre.

Ubu roi prend donc le parti de mêler le temps d'une soirée les comités symbolistes idéalistes et les réseaux fumistes (le terme de « comité » n'apparaît pas ici adapté tant ce milieu ne fonctionne pas selon un modèle fermé et organisé, mais plutôt comme une nébuleuse). Voilà pourquoi le mot « merdre », qui a pu être imprimé en juin sans problème particulier sous les presses du *Mercure*, synthétise à lui seul tout le scandale de la soirée : la provocation n'est pas d'écrire « merde », ni « merdre », mais de le prononcer à l'Œuvre, sur les planches qui ont vu jouer quelques jours plus tôt *Peer Gynt* et sur lesquelles aspirent à être joués maints jeunes symbolistes ambitieux. Imprimé noir sur blanc, le mot ne possède que peu de force subversive, mais il est lancé au théâtre, dans une salle où l'on a réuni des esprits en conflit quant à leur conception de l'art et de la dramaturgie, après les avoir préalablement échauffés en leur demandant de se prononcer « pour » ou « contre » la pièce par le biais d'une campagne publicitaire tapageuse. *Ubu roi* se saisit du clivage existant dans les milieux de la production littéraire à diffusion restreinte et l'exacerbe : il faut se positionner. Ce « merdre », c'est le « merdre » lancé par tout un groupe d'artiste à un autre. Au moment où il est prononcé sur la scène de l'Œuvre, il est reçu comme tel, et non pas comme la satire d'un professeur grotesque par des lycéens. Il est certain que Jarry se saisit à dessein des rapports de forces existants au sein du champ. Un bon exemple de la dimension prévue de cette provocation se trouve dans l'insistance avec laquelle il cherche à faire jouer Bougrelas par un jeune garçon montmartrois, probablement lié à Henry J.-M. Levey si l'on en croit la description fort proche de celle de Jarry qu'en donne Francis Jourdain dans ses souvenirs :

[135] Lettre de Jarry à Armand Silvestre datée du 17 novembre, *L'Étoile-Absinthe*, n° 63-64, p. 6-7.

> [Levey] promenait dans tout Montmartre le très bel enfant d'un concierge, un petit gars un peu efféminé dont de magnifiques boucles couvraient les épaules, et dont tous les pédérastes du quartier disaient raffoler. Quand Levey décidait Bougrelas – tel était le surnom du gosse – à monter chez lui une heure ou deux, c'était pour l'installer devant un Jules Verne et un gros sac de bonbons[136].

Jarry, on l'a vu, perçoit ce choix d'acteur comme un parti pris destiné à choquer le public : la raison n'en est probablement pas tant le refus de la convention traditionnelle demandant à ce que des femmes tiennent les rôles des jeunes garçons que dans la propulsion sur une scène symboliste d'un enfant se prostituant dans les quartiers de Montmartre. Les fumistes fréquentent et s'adressent à ce public populaire et marginalisé de la butte, et, surtout, ils l'incluent dans leurs productions artistiques, qui font une place à l'argot et aux personnages issus des milieux du crime et de la prostitution, ce qui ne plaît vraisemblablement pas aux « honnêtes gens sérieux » qui « attendaient du tragique, de l'hyperboréen et ne souffraient pas la raillerie[137] » dont parle Henry Bauër. Le terme d'« hyperboréen » laisse ici supposer que la cible de cette critique est moins destinée au Mufle bourgeois qu'au petit milieu esthète idéaliste fasciné par les pièces d'Ibsen, milieu dont Jarry fait par ailleurs partie.

Et il n'a pas l'intention de cesser d'en faire partie : ses fréquentations montmartroises ne le conduisent aucunement à renier son appartenance au milieu idéaliste, comme le montrent les publications en parallèle d'*Ubu roi* du *Vieux de la montage* et de *L'Autre Alceste*. En réalité, Jarry cherche à jouer sur les deux tableaux. Son but est autant de « blaguer » ses amis du *Mercure* empreints de sérieux et de gravité – à l'image de son ancien ami Gourmont – que de faire reconnaître *Ubu roi* comme une production de la plus haute valeur intellectuelle. Ainsi essaie-t-il à toute force d'orienter la lecture des comités esthètes vers une interprétation sérieuse, travail en grande partie réalisé par la publication des « Paralipomènes d'Ubu » en décembre. Malgré l'imprécision quant à la nature exacte de l'auteur de la pièce, toujours orthographié au singulier, le texte insiste bien sur l'origine adolescente du texte et son caractère composite : *Ubu roi* n'est que la partie émergée de l'iceberg de la geste hébertique, dont Jarry livre quelques extraits. L'ambition affichée est de « liquider entièrement[138] » Ubu, c'est-à-dire d'annoncer publiquement qu'il est le produit d'un potache parodiant son professeur. Ce faisant, Jarry précise bien qu'une partie du public (la seule qui compte à ses yeux) connaît déjà ce détail ; il lui faut toutefois en faire l'aveu imprimé afin de ne pas se voir accusé d'escroquerie. Comme souvent chez ce dernier, la modestie est un vernis déposé sur une ambition promotionnelle ; l'article, en effet, entend faire d'Ubu un personnage issu du fond commun culturel de l'humanité. On relève ce procédé dans

---

[136] Francis Jourdain, *Né en 76*, Paris, Éditions du Pavillon, 1951, p. 232.
[137] Henry Bauër, « Premières représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896, p. 3.
[138] OCG II, p. 594.

plusieurs tournures employées dans l'article qui orientent davantage ce dernier vers le commentaire de spécialiste que vers le manifeste artistique : « Je ne sais pas ce que veut dire le nom d'Ubu, qui est la déformation en plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant : Ybex peut-être, le Vautour. Mais ceci n'est qu'une des scènes de son rôle[139]. » Étrange manière pour un auteur de gloser ainsi sur l'étymologie possible de sa propre trouvaille artistique (car le nom « Ubu » est effectivement de la plume de Jarry). Plus étrange encore est sa présentation de l'état de conservation des productions du Théâtre des Phynances originel, comme si Ubu était une pièce de musée : « Les gestes d'Ubu ont tous été joués en marionnettes, lesquelles sont conservées au théâtre de l'Œuvre, mais les manuscrits des plus anciennes pièces ubuesques, n'étant pas de très grande importance pour l'auteur, n'ont pas été intégralement conservés. » La stratégie est efficace : elle permet à Jarry de toujours désigner l'auteur à la troisième personne, évitant ainsi les accusations de plagiat si jamais les frères Morin cherchaient à faire connaître leur rôle dans l'écriture de l'œuvre (ce que fera effectivement Charles Morin huit jours après la représentation[140]) et en même temps de hisser la geste ubuesque au rang « pièce ancienne[141] », de vestige textuel d'un mythe partagé par une communauté, ce qu'appuie le titre de l'article en parlant de « paralipomènes ». Le coup est double : *Ubu roi* est promue au rang d'écrit stabilisant une tradition orale populaire collective (et l'on sait le goût qu'expriment les symbolistes pour les contes et légendes médiévaux), et Jarry, dans une apparente modestie, réduit propre son rôle à celui du philologue soucieux d'en restituer l'intégrité. Si *Ubu roi* nous paraît aujourd'hui ouvrir la voie à la pensée d'un art moderne valorisant la mystification par souci de briser la sacralisation de l'artiste (faisant ainsi de la pièce un préalable à l'œuvre de Duchamp, par exemple, comme l'a étudié Pieter de Nijs[142]), il est donc évident que Jarry, à l'époque, ne s'y prête que partiellement et ne souhaite pas être perçu comme un simple provocateur.

Pourtant, peu importe la volonté de l'auteur, la pièce a bien été interprétée comme une mystification, et tout l'enjeu des débats qui l'ont suivie a été de trancher si oui ou non cette mystification pouvait constituer une œuvre d'art. De manière intéressante, la presse se divise autour de la question du comique de l'œuvre : *Ubu roi* est-elle une pièce drôle ? En fonction de l'orientation politique et culturelle des périodiques les réponses varient de « absolument pas » à « tout à fait ». Mais la tendance générale qui se dessine est moins tranchée : il s'agit de souligner le malaise qui s'est produit lors du spectacle, indépendamment des sensibilités individuelles au

---

139 *Ibid.*, p. 595.
140 Lettre de Charles Morin à Henry Bauër datée du 17 décembre 1896 figurant en annexe dans Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire*, *op. cit.*, p. 103-104.
141 OCG II, p. 594.
142 Pieter de Nijs, "Marcel Duchamp and Alfred Jarry", *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, n° 10, juin 2016, p. 77-98.

comique outrancier et absurde de l'œuvre. Ce constat semble partagé d'un bord à l'autre de la critique, depuis les adeptes du théâtre bourgeois jusqu'aux défenseurs de la culture esthète. Sarcey, par exemple, écrit s'être trouvé indisposé par « la fatigue causée par une farce ennuyeuse à périr et l'écœurement d'une farce malpropre à souhait[143] », et un article anonyme du *Temps* va dans le même sens en affirmant que « Le public a pensé qu'on se moquait de lui et qu'on le faisait sans gaieté. S'il a crié, ce fut surtout pour se désennuyer[144]. » Si la réaction de rejet de la part de Sarcey est peu surprenante, celle de Jules Renard, cofondateur du *Mercure*, l'est davantage : « Bauër s'est trompé gros comme lui. Et nous nous sommes tous trompés, car, si je savais qu'à la lecture *Ubu roi* résistait mal jusqu'au bout, je ne prévoyais pas cet effondrement. Pourtant Vallette dit "C'est drôle", et l'on entend Rachilde crier "Assez !" à ceux qui sifflent[145]. » Cette même Rachilde que Renard dépeint comme un soutien de la pièce (elle l'aura été en effet, allant jusqu'à insister auprès de Lugné pour qu'il la joue) livre un papier qui n'est pourtant pas dépourvu d'ambiguïtés à l'égard de cette dernière. Elle insiste en effet sur le hiatus entre Jarry et Ubu, laissant entendre que le succès du deuxième est relativement indépendant de la volonté du premier, et constate que « *Le mot*, le fameux mot, sembla triste, *parce que la pièce manquait d'amour*[146]. » William Butler Yeats, de passage à Paris, est sans doute celui qui évoque le plus clairement le malaise qui se dessine, y compris chez les esthètes, dans le public d'*Ubu roi* cette soirée du 9 décembre :

> Nous sentant tenus à soutenir le groupe le plus animé, nous avons crié en faveur de la pièce, mais cette nuit à l'hôtel Corneille, je suis très triste… Je dis… après Stéphane Mallarmé, après Paul Verlaine, après Gustave Moreau, après Puvis de Chavannes, après notre poésie, après toute notre subtilité de couleurs, notre sensibilité de rythme, après la douceur des tonalités de Condor, qu'y a-t-il encore de possible ? Après nous le dieu sauvage[147].

Que ce soit le manque de technique dramatique (Renard), l'absence de psychologie humaine (Rachilde) ou de lyrisme (Yeats), la plupart des soutiens de la pièce dressent le constat d'un manque. La manière dont ils identifient ce manque chacun selon leur poétique propre en dit long sur leur conception de la littérature, mais ce n'est pas là ce qui importe : tous et toutes s'inquiètent de l'absence de dimension positive de la pièce, qui montre le grotesque pour le grotesque, l'absurde pour l'absurde, l'agressivité pour l'agressivité.

Ubu, en effet, parle par sophismes et par jurons, il emploie un langage grossier qui ne masque pas sa part d'animalité ; mais, au fond, les autres personnages ne valent pas mieux,

---

[143] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », art. cit.
[144] Anonyme, « Théâtres », *Le Temps*, 12 décembre 1896, p. 3.
[145] Jules Renard, *Journal (1887-1910)*, Paris, Gallimard, 1960, p. 363.
[146] Rachilde, « Roman », art. cit., p. 144.
[147] William Butler Yeats, *Autobiographies*, Londres, Mac Millan, 1955, p. 348-49. Cité d'après la traduction donnée dans Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963, p. 337-338.

comme le précise Jarry dans le programme de la pièce : « Le Czar en fait justice, lui retire son trône dont il a mésusé, rétablit Bougrelas (était-ce bien la peine ?) et chasse M. Ubu de Pologne[148]. » Venceslas n'est pas le bon roi, le digne souverain lésé par le tyran, mais « l'Ivrogne[149] », ce qui transparaît d'ailleurs dans ses répliques :

> LE ROI. – Qu'as-tu, Père Ubu ?
> BORDURE. – Il a trop bu.
> LE ROI. – Comme moi ce matin[150].

Ubu fonctionne comme une machine à décerveler, une machine à relativiser toutes choses : son animalité exhibée sans masque ne fait que rendre sensible l'animalité de tous les autres personnages, qui sont moins des opposants permettant de compenser cette bestialité que des fétus de paille balayés par la puissance de cette dernière. Rosemonde et son rêve prémonitoire sont inutiles, le combat de la famille royale contre le maître des Phynances a lieu hors-scène et se règle en sept répliques :

> BOUGRELAS. – Ah ! que vois-je ? Mes deux frères poursuivis par le Père Ubu et ses hommes.
> LA REINE. – Ô mon Dieu ! Sainte Vierge, ils perdent, ils perdent du terrain !
> BOUGRELAS. – Toute l'armée suit le Père Ubu. Le Roi n'est plus là. Horreur ! Au secours !
> LA REINE. – Voilà Boleslas mort ! Il a reçu une balle.
> BOUGRELAS. – Eh ! (*Ladislas se retourne*). Défends-toi ! Hurrah, Ladislas.
> LA REINE. – Oh ! Il est entouré.
> BOUGRELAS. – C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse[151].

La comparaison culinaire finale souligne bien comment, dans l'économie de la pièce, tous les personnages sont des prétextes à montrer l'appétit insatiable d'Ubu (rappelons qu'à l'origine le Père Hébert dans la geste du même nom était un ogre[152]). Aucune alternative donc au déchaînement des instincts, ni le pouvoir (Venceslas), ni la religion (Rosemonde), ni l'astuce (Bougrelas), ni la force armée (le Czar) ne pourront l'emporter, et Ubu voguera tranquillement à la fin de l'œuvre vers la France où sa capacité de nuire ne sera qu'accrue. Force d'opposition, le roi de Pologne a besoin de détruire et de dévorer pour exister ; une fois sur le trône, après s'être débarrassé tour à tour des nobles, des magistrats, des financiers, des paysans et avoir pillé tout le royaume, il tourne à vide et se voit contraint de parler de la pluie et du beau temps, c'est-à-dire de rien :

---

148 OCG II, p. 606.
149 *Ibid.*, p. 605.
150 *Ibid.*, p. 474.
151 *Ibid.*, p. 479-480.
152 Plus exactement, il appartient à l'espèce des Hommes-Zénormes. Voir Charles Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 34.

> PÈRE UBU. – Messieurs, la séance est ouverte et tâchez de bien écouter et de vous tenir tranquilles. D'abord, nous allons faire le chapitre des finances, ensuite nous parlerons d'un petit système que j'ai imaginé pour faire venir le beau temps et conjurer la pluie[153].

Aussitôt la construction dramaturgique de la pièce repart, la déclaration de guerre avec le Czar étant un prétexte à plus de massacres et de destruction. Cette pause de quelques répliques à l'acte III, scène 7 nous montre bien que le personnage disparaît dès lors qu'il n'a plus rien à avaler : Ubu incarne la pulsion antisociale par excellence. De là vient la comparaison d'Ubu avec l'« anarchiste parfait », anarchiste que Jarry conçoit comme un système d'opposition à toute autorité.

Cette construction, on l'a vu, préexiste à Jarry. Ubu est une machine conçue pour contester, il n'existe que dans le rapport de force, donc dans la dialectique avec un obstacle, ce qui en fait un personnage tout à la fois très riche pour la scène et pour son interprétation en termes de jeu de pouvoirs. Cependant, s'il y a un malaise sensible du côté du public esthète, c'est bien parce qu'en déplaçant le texte dans un autre contexte, Jarry en a altéré le sens original. Dans le contexte potachique, Ubu s'opposait au professeur et, plus généralement, à l'institution lycéenne. Il devenait par là le symbole d'une contre-culture potachique, qui existe et possède une identité propre principalement dans son opposition à la culture dominante scolaire ; les deux sont liées, et la modification de l'une produit la modification de l'autre. Or, placer Ubu sur la scène de l'Œuvre revient à l'arracher à ce rapport de force originel pour le placer dans un autre, celui de la cité dans son sens le plus large. Son travail de sape obtient par là une portée bien plus conséquente et s'oppose à toutes les conventions sociales, y compris celles de la bourgeoisie esthète. Avec Ubu, l'esprit symboliste et fumiste, qui avait questionné la validité des normes et la relativité des usages, se regarde lui-même et s'attaque. De là vient ce malaise du public, causé par le fait que, dans le rapport de force en jeu, le milieu esthète n'est pas intellectuellement dominé mais dominant : Ubu n'est plus une figure carnavalesque renversant pour un temps donné (le temps du jeu) l'ordre établi afin de parvenir à l'accepter ou à le contester, mais le constat désabusé d'un groupe sur son époque. « Signe des temps », dira Schwob selon les propos de Rachilde[154]. Signe, en effet, que toute construction est vouée à la destruction par autrui : c'est précisément la conception de l'art que défend Jarry lorsqu'il évoque le remplacement des aînés par la jeunesse. Nulle idée de progrès artistique là-dessous, mais seulement le constat d'une lutte dans tous les domaines, y compris artistique, des puissants contre les faibles. Catherine

[153] OCG II, p. 494. Cette référence à la pluie et au beau temps est également un trait satirique contre Hébert, spécialiste de météorologie.
[154] Rachilde, « Roman », art. cit., p. 143-144.

Dousteyssier-Khoze, en analysant la frontière subtile séparant parodie et mystification, insiste sur les implications plus radicales de la seconde :

> Et la mystification a un champ d'action ou un rayonnement plus large que la parodie, en ce qu'elle peut facilement franchir, elle, les limites du littéraire/artistique (ou distorsion/détournement d'un code). Elle inciterait donc, par-delà le jeu, à une réflexion potentiellement/théoriquement plus profonde, vaste, urgente que la parodie sur ces questions de vrai/faux, de représentation, et ultimement sur la nature du langage et de la communication[155].

Du castelet du Théâtre des Phynances à la scène de l'Œuvre, *Ubu roi* est passé en effet d'une parodie joyeuse à une mystification pessimiste. Elle n'est plus une remise en question de l'ordre établi par en bas, par le point de vue d'une culture écrasée ou marginalisée, mais un acte de mépris d'un auteur désireux de prouver sa supériorité intellectuelle sur un public naïf :

> Comme l'ironiste et comme le parodiste, le mystificateur (qui a souvent recours à l'ironie et/ou à la parodie) peut ainsi être accusé d'entretenir un « sentiment de supériorité ». À cette vision négative de la mystification, on peut opposer la relation de complicité qui est susceptible de s'instaurer entre mystificateur et mystifié lors du processus de démystification, la dimension « comique » et la notion de « jeu », ainsi que la dimension critique évoquée ci-dessus[156].

Le rire utilisé par Jarry lorsqu'il monte *Ubu roi* est destiné à rétablir une hiérarchie mise à mal par les formes publiques, démocratiques du rire étudiées par Alain Vaillant. Comme le souligne ce dernier, la pratique de la mystification peut apparaître comme un moyen de construire un rire d'entre-soi émanant d'une bourgeoisie désireuse de se distinguer de la bourgeoisie : « La mystification permet en outre de réintroduire, à l'intérieur de cette culture globale du rire public, des rires hermétiques, pour initiés (comme ces complices de la bohème artistico-littéraire qui ont formé les dîners des Vilains Bonshommes ou le Cercle des poètes zutiques[157]). » *Ubu roi* à l'Œuvre poursuit donc le projet étudié au chapitre précédent de fonder une supériorité sociale d'après une supériorité intellectuelle, celle de la conscience nihiliste.

Jarry en montant le spectacle a donc tout fait pour qu'il soit prise au sérieux. Lorsqu'il avait proposé le personnage auparavant, il avait pris soin de l'encadrer de dispositifs symbolistes capables d'orienter la lecture du côté de la vanité. Il fait de même ici, où l'autonomie de la comédie risquerait de la faire passer pour une farce inconséquente, en livrant à la presse un appareil critique important interdisant sa réception comme une simple blague. Ce faisant, il anticipe assez efficacement ce que seront les réactions de ses contemporains à la représentation. En effet, deux critiques, tous deux favorables à la pièce, illustrent parfaitement l'alternative

---

[155] Catherine Dousteyssier-Khoze, « Mystification et parodie », *Romantisme*, 2012, n° 156, p. 32.
[156] *Ibid.*, p. 33.
[157] Alain Vaillant, « Le propre de l'homme moderne », art. cit., p. 29.

possible quant à l'interprétation de l'œuvre dans le milieu esthète. Henry Bauër, tout d'abord, écrit dans *L'Écho de Paris* :

> On a fait du bruit dans la salle… Cornigedouille ! Comment certains spectateurs ne comprenaient-ils pas qu'Alfred Jarry se moquait de lui et de nous, qu'il offrait un canevas où chacun avait de quoi broder sa joie, où tout le monde pouvait concerter en folie ? « De par ma chandelle verte ! » accordons un tour au geste bouffe quand il est héroïque et ingénu[158].

Face à la destruction des codes sociaux provoqués par Ubu, Bauër restitue ainsi la pièce dans un contexte enfantin, justifiant l'agressivité comme un jeu temporaire destiné à maltraiter le monde adulte, mais n'allant pas plus loin. Cette lecture proprement carnavalesque du texte est exactement celle que Jarry cherchait à éviter, ne pouvant se contenter d'être perçu comme un plaisantin « ingénu ». Heureusement pour lui, un second critique, qui le connaît mieux, en donne une lecture toute différente et bien plus pessimiste : dans ses réponses de janvier aux attaques contre la pièce, c'est d'ailleurs à cette lecture que Jarry se référera. Il s'agit de Catulle-Mendès, que Jarry remercie dans une lettre du 15 décembre où il précise que « Personne n'a su délimiter aussi exactement ce qui était et n'était pas dans ce bonhomme et définir ce que j'avais du moins tâché d'y mettre[159]. » L'article de Mendès appuie bien davantage que celui de Bauër sur la part sombre du rire de la pièce, sa dimension menaçante et terrible :

> [L]e bafouement de la pudeur, de la vertu, du patriotisme, de l'idéal, surexcitant jusqu'à la bacchanale les pudeurs, les vertus, les patriotismes et l'idéal des personnes qui ont bien dîné ? oui ; et, par surcroît, les drôleries pas drôles, les grotesqueries désolantes, le rire ouvert jusqu'au macabre rictus des têtes de squelettes ? oui ; et, vraiment, toute la pièce ennuyeuse, sans qu'une explosion de joie, toujours attendue, y éclate ? Oui, oui, oui, vous dis-je[160] !…

Pour Mendès, si rire il y a, il s'agit d'un rire jaune : c'est précisément ce que Jarry entend développer dans la suite de son œuvre, qui ne reviendra que très ponctuellement au rire carnavalesque potachique. Le comique qu'il entend construire est un comique sérieux, qui refuse de se contenter de libérer des forces contenues par l'institution ou les normes sociales, mais qui vise au contraire à exprimer tout le dégoût et l'horreur inspirées par la société dans son ensemble, dans la droite ligne des vanités sabbatiques que Jarry construisait dans sa jeunesse. Ce qui inspire le malaise des symbolistes présents le soir de la générale, c'est précisément cette volonté de prendre Ubu au sérieux, d'en faire un « signe des temps » : Jarry s'inscrit par là dans cette « crise du rire » fin-de-siècle étudiée par Marie-Ange Fougère qui envisage comme définitivement abolie la possibilité d'une « gaité » française en même temps qu'elle aboutit à considérer comme

[158] Henry Bauër, « Premières représentations », art. cit., p. 3.
[159] Lettre de Jarry à Catulle Mendès datée du 15 décembre 1896, OC I, p. 1060.
[160] Abraham Catulle Mendès, « Premières représentations », art. cit.

intellectuellement ineptes les productions relevant de tout autre type de comique[161]. Telle que Jarry la monte à l'Œuvre, la pièce entend donc exacerber le pessimisme du symbolisme jusqu'à son extrémité la plus sombre, là où la plus haute culture rime avec l'anéantissement de toute culture, anéantissement qui ne laisserait de place qu'à l'instinct seul, dans toute son idiotie : voilà Ubu couronné.

Il existe donc un hiatus essentiel intrinsèque à *Ubu roi*. Pièce carnavalesque issue d'une contre-culture scolaire, elle est réemployée sur la scène de l'Œuvre dans un tout autre contexte, celui d'une provocation à l'encontre des codes sociaux, et particulièrement des codes esthètes. Ce caractère hybride est pourtant probablement l'une des clés du succès de la pièce : que l'on cherche un comique carnavalesque franc ou bien une mystification élitiste ambiguë, *Ubu roi* peut satisfaire son public. Si l'on s'en tient au seul texte, la première lecture semble dominer, en revanche, si l'on s'intéresse davantage au contexte de représentation, la seconde tend à prendre le pas. Cet équilibre subtil explique sans doute l'intense débat médiatique qui s'est ensuivi, ainsi que les aléas de sa réception au XXe siècle : oubliée pendant le premier quart du siècle, décrédibilisée un temps suites aux révélations de Charles Chassé, l'œuvre connaîtra un second souffle dans les années 40 avec la relecture surréaliste qui fait de Jarry un précurseur. Il est intéressant de constater qu'à cette date, les avant-gardes sont structurées selon un modèle qui n'existait pas encore à l'époque de Jarry, modèle dans lequel se pose justement la question du paradoxe entre élitisme artistique et engagement politique égalitariste. La dualité de la pièce trouve donc un écho dans la structure de l'avant-garde surréaliste qui l'érige ainsi en paradigme. Mais cette ambiguïté, on l'a vu, n'est pas pleinement assumée par Jarry, qui ne se réfléchit pas lui-même selon les termes d'une identité d'artiste avant-gardiste du XXe. Il tente de la gommer et de réduire l'hétérogénéité potachique de la pièce à sa portion congrue, de détourner le rire carnavalesque en un rire jaune et d'imposer une interprétation sérieuse de la pièce : Jarry n'est pas surréaliste.

Ubu roi est donc un succès paradoxal, qui échappe largement aux ambitions de son auteur lorsqu'il la met en scène avec Lugné et Gémier. Succès, elle l'est d'un point de vue économique : malgré la frustration de Lugné devant la recette, son caractère largement improvisé en fait une soirée rentable et surtout contribue à propulser le nom de l'Œuvre bien au-delà des cercles symbolistes et esthètes. Toutefois, Lugné, en juin 1897, décide de rompre ses liens avec le comité du *Mercure* et acte par voie de presse son refus de jouer des textes symbolistes, prétextant qu'aucune pièce de cette école (exceptées celles de Maeterlinck) n'est d'assez bonne

[161] Marie-Ange Fougère, « La crise du rire au XIXe siècle : autopsie d'un lieu commun », Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le rire moderne*, *op. cit.*, p. 59-60.

qualité[162]. Faut-il y voir une conséquence du scandale d'*Ubu roi* ? Sans doute indirectement. Il est en effet possible de lire dans l'argumentaire déployé par l'un et l'autre camp une insistance autour des questions d'argent : Lugné reproche à Jarry ses caprices d'auteur[163], les symbolistes reprochent à Lugné de chercher à obtenir leur financement plutôt que leurs œuvres[164]. En se consacrant avant tout aux mises en scène d'Ibsen et de son ami Maeterlinck, Lugné se dégage donc des ingérences d'auteurs trop exigeants et peut conserver les pleins pouvoirs sur le fonctionnement de son théâtre. Dans tous les cas, la réussite de la pièce de Jarry ne suffira pas à lui conserver l'accès à la principale scène symboliste parisienne.

Succès, *Ubu roi* l'est également d'un point de vue social en ancrant solidement Jarry dans un nouveau réseau bien plus large que celui, menacé par sa dispute avec Gourmont, du seul *Mercure* : désormais, son nom est reconnu dans toute la petite presse. De ce point de vue, le parcours de Jarry est une réussite fulgurante : en seulement trois années sur Paris, il est parvenu à intégrer les comités les plus en vue dans le champ de production littéraire à diffusion restreinte, ainsi qu'à se construire une renommée suffisante pour que personne ne puisse, un temps durant, y contester sa légitimité. Après 1896 s'ouvre donc l'époque des collaborations. Fort de sa position dans le champ, il débute une période de production bien plus orientée vers le collectif, que ce soit à travers le travail sur un théâtre de marionnettes, des opérettes, des chroniques de presse, ou bien à travers son écriture romanesque qui s'ancre davantage autour de la valorisation du groupe esthète et de l'entre-soi. Cependant, cette gloire apporte également avec elle sa part d'inconvénients, notamment en associant le nom de Jarry à la farce et au carnavalesque, types de production qui ne correspondent ni à ses ambitions artistiques, ni à ses conceptions idéologiques. Désormais, on va donc lui demander d'être un autre.

---

[162] « Durant cette saison, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par le public et par la presse, au contraire des œuvres françaises qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux. Il en faut donc conclure que ces pièces sont sans intérêt, que notre pays est pauvre de productions dramatiques originales puisque, pas plus à L'Œuvre que dans les autres théâtres d'essai, le chef-d'œuvre national ne s'est trouvé. » Circulaire de Lugné-Poe aux abonnés de l'Œuvre reproduite dans le « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 21 juin 1897, p. 4.

[163] « Jarry est animé d'une sorte de génie tourmenté, mille difficultés plus irritantes les unes que les autres naissent sous nos pas. » Lugné-Poe, *La Parade* t. II *Acrobaties*, *op. cit.*, p. 175.

[164] « PREMIER ÉTRANGER : Grâce, Père Ubu ! jure-moi, et je te donnerai de la phynance. / PÈRE UBU, *souriant* : Bravo, bien parlé ! Asseyez-vous dans le fauteuil ; vous avez de l'avenir, vous ; vous êtes shymboliste. » Pierre Veber, « Ubu-Directeur », art. cit., p. 1.

DEUXIÈME PARTIE :

LE POSSIBLE. JARRY ET LE COLLECTIF (1897-1903)

Le succès d'*Ubu roi* amorce une nouvelle période dans la production littéraire de Jarry, période au cours de laquelle son insertion au sein des comités esthètes semble acquise et incontestée. L'année 1896 avait marqué le début d'une recherche de diversification des relations de l'auteur, ainsi qu'une intégration à des cercles variés fonctionnant autour d'objectifs parfois difficiles à concilier (fumistes et idéalistes, par exemple) ; la période 1897-1903 poursuivra dans cette même direction en diversifiant les espaces et les communautés de sociabilité. Loin de se limiter à la fréquentation de Rachilde et de Vallette, Jarry multiplie les échanges avec différents groupes artistico-littéraires de la capitale, capitale dont toutes les portes lui semblent à présent ouvertes. Depuis l'année 1896, le réseau de relations de Jarry est décentralisé : les locaux du *Mercure* ne sont plus l'épicentre d'une vie sociale désormais polynodale. Moins centrée sur l'espace fermé et professionnel du comité, cette période inaugure donc une sociabilité plus ouverte, plus floue (elle confond encore davantage le registre purement intime et le registre professionnel), plus hétérogène (elle mêle des relations issues de milieux différents) et plus fluctuante. En réduisant la dépendance à une personnalité unique (Gourmont), cette décentralisation est incontestablement une force et recherchée en tant que telle par Jarry. Pourtant, elle est également beaucoup plus instable : une étude dans le temps montrerait des évolutions beaucoup plus rapides des liens interindividuels que dans la période précédente. Ce n'est donc que grâce à sa récente, mais solide, notoriété que Jarry peut se permettre cette relative indépendance socio-professionnelle, partant du principe que si une porte se ferme, d'autres seront toujours ouvertes pour l'accueillir.

À l'intérieur de cette étape nouvelle de la production de Jarry, deux sous-périodes peuvent être délimitées. La première, de 1897 à 1899, se distingue par l'exploration de la veine romanesque, qui ne s'affirme toutefois pas comme une rupture nette avec le style des années 1893-1896 : Jarry conserve encore un style relativement contourné (moins toutefois qu'à l'époque du *Mercure*) et une volonté d'hermétisme. Contrairement à ce qui aurait pu sembler une évolution logique, c'est-à-dire une réorientation autour de la parodie, du grotesque ou de l'héroïcomique qui ont fait le succès d'Ubu, Jarry reprend ses recherches stylistiques là où il les avait laissées avant décembre 1896, mais en s'attaquant cette fois à un genre nouveau : le roman. Plus encore qu'une simple tentative de renouvellement générique, cet intérêt pour le roman manifeste une évolution dans la matière littéraire retenue par Jarry : son inspiration devient en effet largement autobiographique. Certes, tous les écrits de Jarry depuis « Guignol » possèdent une forte inspiration biographique transmutée en littérature, selon le procédé évoqué précédemment de l'alchimie artistique, mais ce qui change à cette époque est l'absence de dissimulation de cette inspiration. En même temps qu'il délaisse la poésie, Jarry assume la part biographique de ses

écrits : il ne s'agit plus d'évoquer Fargue dans un style contourné rendant l'identification difficile, voire impossible, par un lecteur autre que le concerné, mais de raconter des épisodes de sa vie en laissant davantage de place à l'introspection. Pour le dire plus simplement, le biographique dans la période 1897-1903 est moins destiné à régler ses comptes avec autrui (fonction qu'il conserve cependant dans une proportion moindre) et cherche davantage à exprimer et à représenter sa construction personnelle.

L'exploration biographique est une manière de souder des liens avec son groupe social. Appuyée par son insertion accrue dans les sphères esthètes et sa position artistique désormais reconnue, Jarry s'en sert pour approfondir ses réflexions antérieures sur les liens unissant l'individu au collectif. Au problème du nihilisme, il répond à présent de façon plus optimiste, c'est-à-dire moins par la nécessité d'une revanche sociale que par la recherche d'une relation à l'autre. Délaissant quelque peu l'idéal de l'individu fort et solitaire, forcément incompris par la société, il s'oriente à cette époque vers une nouvelle possibilité de vie en marge de la société bourgeoise : celle de l'établissement d'une communauté de pairs. L'altérité devient alors l'objet d'une sacralisation et d'un culte littéraire inédit et, plus qu'à tout autre moment de sa vie littéraire, il semble que Jarry se consacre à envisager la possibilité d'une vie harmonieuse dans un espace commun. Ce point est particulièrement intéressant dans notre étude puisqu'il manifeste un changement d'orientation, ou plutôt le renforcement d'une inclination déjà présente dans les écrits précédents, qui interroge les rapports de l'individu et du collectif dans la perspective individualiste qui est celle de Jarry, allant même jusqu'à, comme nous le verrons, s'essayer à produire des utopies fortement inspirées de ses expériences phalanstériennes. Ces utopies restent néanmoins fortement ancrées dans le contexte de la crise nihiliste marquant la seconde moitié du siècle : paradoxales en ce qu'elles proposent un système de répartition des pouvoirs où l'individu ne serait jamais contrebalancé par aucune instance collective, elles ne peuvent être conçues que comme des négations, et conduisent souvent à leur autodestruction. Il n'en reste pas moins qu'elles tentent de surmonter le problème de l'effondrement de tout système de valeurs évoqué dans la partie précédente selon une perspective originale, perspective qui n'est plus seulement ici descriptive, mais également prescriptive.

La seconde période, qui débute avec l'année 1900, marque une nouvelle scission. Il ne s'agit pas ici d'un effet d'optique causé par la simplicité du chiffre rond, qui imposerait avec le changement de siècle un changement majeur d'orientation esthétique : l'année 1900 est bien une date charnière dans la production de Jarry en ce qu'elle marque le début de sa professionnalisation dans les milieux journalistiques. En effet, bien qu'il ait gravité autour des « petites revues », Jarry est longtemps resté rétif à l'idée d'exercer une activité journalistique régulière, se contentant

de diffuser son œuvre dans la petite presse ; pourtant, à partir de 1900, il obtient une chronique récurrente dans *La Revue blanche*, puis dans diverses autres publications, et s'occupe également de comptes rendus. Vécue comme une stratégie d'adaptation suite aux échecs successifs de ses projets romanesques, peu vendus, et de son exclusion du comité du *Mercure de France*, cette reconversion suscite un changement majeur à la fois en termes d'insertion dans un champ littéraire que d'*ethos* artistique : Jarry s'éloigne en effet du modèle de l'esthète, aristocrate de la pensée, vivant reclus pour donner vie à une œuvre solitaire géniale, pour se rapprocher de celui du publiciste professionnel. Cette reconversion s'accompagne donc d'un tournant esthétique majeur, puisqu'il n'a plus désormais recours au style contourné et abandonne le roman hermétique afin de viser un public plus large, dépassant le seul cercle des intimes. Ce faisant, il se trouve contraint de repenser les rapports entre l'artiste et la société : comment rester singulier, à présent qu'il est devenu un rouage parmi d'autres de l'industrie médiatique ?

De plus, cette professionnalisation intervient dans un contexte très particulier : depuis l'année 1898, l'affaire Dreyfus – débutée en 1894 avec la découverte du bordereau – bascule dans un conflit médiatique de grande ampleur avec la publication du « J'accuse » de Zola. Avec ce dernier article, la polémique déborde en effet la seule question judiciaire et se généralise à l'ensemble de la société. Cette généralisation a un impact non négligeable, comme on sait, sur les sphères littéraires en raison de leur position particulière dans « l'écosystème médiatique[1] », position qui leur impose, quand bien même elles ne l'auraient pas souhaité, d'être parties prenantes de la controverse. Il a paru ainsi plus pertinent d'étudier l'Affaire au sein de cette partie consacrée à la période 1897-1903, bien qu'elle ait débuté trois années plus tôt, car c'est en effet lors de l'année 1898 que vont se défaire et se reconstituer les solidarités du champ esthète selon une configuration nouvelle largement influencée par la double polarité dreyfusard/antidreyfusard. Ce phénomène est porteur d'une double conséquence : d'abord un durcissement des relations de groupe en camps ennemis – qui va de pair avec un renforcement du sentiment de solidarité interne à chaque camp –, ensuite la nécessité d'une politisation affirmée des productions artistiques. Le moment du Parnasse semble révolu : pour prétendre au statut d'artiste, il faut désormais se positionner sur les questions de société. Se réinventant autour du vocable d'« intellectuels », les écrivains et les écrivaines de l'époque revendiquent un rôle à jouer sur la scène politique et sociale[2].

Le monde de la presse, particulièrement dans ce contexte post-affaire Dreyfus, contraint donc Jarry à faire évoluer cette représentation de l'artiste en aristocrate de la pensée, qui ne

[1] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[2] Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

s'implique pas dans les affaires de la cité. Tout se passe comme si cette période journalistique venait le confronter à ce qu'il cherche à tout prix à éviter depuis le début de sa carrière littéraire. Que ce soit dans la production de romans intimistes, à destination de ses seuls proches, ou dans l'élaboration utopique d'une communauté « possible » d'artistes vivant en marge de la société, Jarry cherche en effet à ne pas prendre place au sein d'une économie capitaliste. Or, faire tenir ensemble conditions rêvées et conditions réelles de sa pratique littéraire relève désormais de la gageure. La solution résidera dans le déploiement d'un tout nouvel avatar littéraire : celui du génie préférant rester caché derrière le masque de la médiocrité bourgeoise.

I. Intimités

L'année 1897 est symptomatique du tournant paradoxal que prend la vie de Jarry à la suite du succès d'*Ubu roi*. Les premiers mois, Jarry est encore à l'aise d'un point de vue financier, il est bien intégré dans les sphères littéraires de son époque, la presse lui accorde un grand crédit et se voit prête à accueillir avec un *a priori* positif toute nouvelle production, même la plus hermétique, comme en atteste le compte rendu des *Jours et les Nuits* par *L'Art moderne* : « Les milieux où la suite du récit transporte les personnages, l'atmosphère brumeuse en laquelle ils évoluent et le mystère épais de leur agissement ne laissent pas de bientôt dérouter notre compétence. Faut-il accuser le livre ? Je ne sais. M. Jarry s'est, une première fois, montré plus malin que tous[3]. » Pourtant, cette année est marquée par une réorientation introspective majeure. Cette introspection passe tout d'abord par le choix du genre romanesque contre le genre théâtral qui avait consacré Jarry, mais également par un reflux de sa productivité littéraire. Ce dernier, qui avait toujours jusque-là mené de front plusieurs projets, ne publie en effet durant l'année 1897 qu'un seul roman, *Les Jours et les Nuits*, qu'il achève en avril, soit assez tôt dans l'année. Le reste de ses publications est essentiellement constitué par des réponses à des questionnaires, une signature de manifeste et une critique théâtrale expressément commandée par Léon Deschamps.

Si la presse recherche son nom, Jarry, lui, prend donc ses distances et semble privilégier ses amitiés et ses loisirs extra-littéraires. Le 30 novembre 1896, il avait acheté à crédit une bicyclette de 545 francs à la cyclerie Trochon, bicyclette dont il ne réglera jamais la facture ; le 9 juillet 1897, il acquiert une périssoire qui ouvre la voie à des pérégrinations nautiques sur la Seine avec Vallette. Hausse des dépenses, faiblesse des rentrées : l'année 1897 signale la fin de la santé financière de Jarry et le début de la période des dettes, bien que celles-ci soient encore raisonnables à cette date. La baisse de son niveau de vie se traduit également par le départ de son appartement du 162 boulevard Saint-Germain, qu'il occupait depuis 1894, puis du 78 boulevard de Port-Royal, d'où il se fait expulser durant l'été, de sorte qu'il se trouve contraint de trouver refuge chez Henri Rousseau jusqu'en novembre de la même année. Au moment où Jarry est le mieux intégré aux sphères esthètes, l'instrument principal qui avait rendu possible cette intégration, le reliquat de l'héritage paternel qui lui avait permis d'autofinancer la plupart de ses projets, achève de se disperser. Désormais, il lui faudra donc davantage compter sur son capital réticulaire que sur son capital économique. Si Jarry est conscient de cette évolution, sa réaction semble aller à rebours de celle qui aurait pu être attendue, puisqu'il choisit de développer des relations

[3] Anonyme, « Les Oiseaux qui viennent de France », *L'Art moderne*, 19 juillet 1897, p. 226-227.

plus intimes que littéraires et de laisser de côté les possibilités offertes par le succès d'*Ubu roi* (il n'intègre pas encore le comité de *La Revue blanche* ni des autres périodiques avec lesquels il est alors en contact, il laisse tomber la scène malgré sa tentative (avortée ?) d'adhésion à la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques en janvier[4], il ne fait paraître que quelques lignes dans le *Mercure*). Cette posture de retrait est d'ailleurs parfaitement soulignée par Rachilde qui, dans son compte rendu sur *Les Jours et les Nuits* de juillet 1897, revient sur *Ubu roi* pour affirmer, avec le racisme qui lui est coutumier :

> Alfred Jarry sortit de là sans étonnement. Ce nouveau jeune, palotin correct de la Providence, réintégra sa boite, ne se souciant non plus de cette affaire que d'une partie de quilles. Juif ou Belge, il aurait pu placer, le lendemain, de la copie à trois sous la ligne. Ni Juif, ni Belge, il fut, je pense, simplement maladroit[5].

Enfin, dernier tournant, et non des moindres en ce qui concerne l'impact ultérieur sur sa vie, l'année 1897 coïncide sans doute avec le début de l'alcoolisme de Jarry. S'il est absurde de donner une date précise à un phénomène ayant nécessairement eu lieu sur le long terme, on observe que les premières factures impayées d'achat de vin auprès de cabarets débutent en 1898 et que Jarry se décrira à l'époque de son hébergement par le douanier Rousseau comme « trop capable ivrogne pour qu'on pût songer à s'en débarrasser au moyen de quelques raisins exprimés dans une calebasse[6]. »

Il ne faudrait pourtant pas lire dans le repli sur l'intime qui s'opère autour de l'année 1897 la simple conséquence de l'alcoolisme de Jarry, qui à cette date en est encore à ses débuts, mais bien plutôt une volonté consciente de se libérer des contraintes induites par une professionnalisation dans la direction du théâtre ou de la presse. Suivant la même trajectoire depuis son entrée dans le champ en 1894, Jarry tente de s'extraire de toute position de dépendance ou de domination à l'égard d'une structure professionnelle trop coercitive soit en essayant de créer sa propre structure, soit en jouant un rôle de financeur qui lui accorde un pouvoir décisionnaire plus important, soit, comme c'est le cas en 1897, en s'isolant. Si repli sur la sphère privée il y a, il faut donc bien comprendre qu'il ne s'agit pas là d'une décision par défaut : à cette date, son réseau et son influence semblent suffisamment solides pour permettre la production d'une littérature intimiste et élitiste destinée à un petit public trié sur le volet, mais constituant toutefois un débouché suffisant. Finalement, Jarry après *Ubu roi* raisonne de la même manière qu'auparavant, cherchant principalement à maintenir son autonomie et à éviter la contrainte d'une

[4] Lettre de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques à Jarry datée du 27 janvier 1897, mentionnée dans le catalogue de l'exposition Jarry, rubrique « les Ubs », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 10, 6 avril 1953, p. 86 et reproduite dans les *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 26-27, p. 55. La lettre mentionne qu'il s'agit de la troisième convocation pour signer l'adhésion de Jarry.
[5] Rachilde, « Roman », art. cit., p. 144-145.
[6] « Cent mille personnes séquestrées », [15 juin 1901], OCG IV, p. 270-271.

production destinée à la grande diffusion. Le développement de la thématique biographique dans son esthétique à partir de cette date fonctionne donc de concert avec la fréquentation accrue de quelques proches sélectionnés précautionneusement : introspection et expression de soi constituent les deux faces d'une même pièce, celle d'une recherche littéraire et stylistique orientée dans le sens de l'écriture pour les pairs, et uniquement pour les pairs. Le rêve d'une microsociété esthète constituée des seuls amis de l'auteur se fait jour à cette époque et vient modifier la manière de concevoir la production littéraire en transformant l'espace idéal de diffusion dans le sens de l'autarcie. Désormais, il s'agit d'écrire l'intime pour les intimes, et parfois même avec les intimes.

A. Écrire l'intime

Les Jours et les Nuits constitue la première étape de cette élaboration d'une nouvelle identité post-*Ubu roi*. Contrairement à ce que relevait le critique de *L'Art moderne*, ce roman est loin de poursuivre la veine poétique hermétique des débuts de Jarry et n'est pas aussi obscur qu'on a bien voulu le dire dans la presse de l'époque. En réalité, la seule obscurité véritable provient de la narration qui entremêle contemplation poétique du présent, souvenirs, hallucination et rêve, reliant les épisodes les uns aux autres suivant le principe de l'association d'idées. L'ensemble donne une impression de flou artistique, de flottement dans une diégèse extraite du temps qui culmine avec les propos des fumeurs de haschich du dernier livre, propos dont le narrateur livre la clé esthétique : « Sengle le plus lucide parce que l'état de haschich est le plus semblable à son état normal, puisque c'est un état supérieur, par une réciproque simple est devenu presque un homme normal, et a pris des notes[7]. » En dehors de cette dilution de l'intrigue, qui va d'ailleurs de pair avec la dilution du romanesque dans la forme poétique ou, plus occasionnellement, théâtrale, le roman n'est pas à proprement parler hermétique. Les clés de lecture n'empêchent nullement la bonne compréhension du texte. L'évocation de la hantise de la caserne, de la violence subie et du désir de libération en parallèle de celle de la force de l'intellect capable de transformer le réel pour le rendre habitable – ou tout du moins de permettre une vie par procuration dans le rêve et la contemplation – est à la fois explicite et redondante. La virulence de la charge contre l'institution militaire et l'appel d'un ailleurs rêvé constituent en effet la matière principale du roman, ce qui en fait un texte-clé tant dans l'étude de l'évolution de Jarry sur les questions sociales que dans l'approche générique de l'utopie. *Les Jours et les Nuits* porte en effet en germe les thématiques de la critique de l'État et de ses institutions que développeront

[7] OCG II, p. 734.

les chroniques de presse futures, ainsi que celles du souvenir d'enfance et d'une microsociété esthète idéale que poursuivront respectivement *L'Amour absolu* et le *Faustroll* publiés les deux années suivantes. Bien loin à présent tant de la veine sabbatique qui lui a servi à se faire connaître comme auteur symboliste héritier de Lautréamont que du masque d'Ubu qui l'a consacré au théâtre, Jarry tente avec ce roman un retour réflexif sur lui-même dans l'espoir de faire advenir une nouvelle identité d'auteur. Roman matriciel, *Les Jours et les Nuits* est écrit à destination d'un public restreint pour qui Jarry accepte de se dévoiler sans les artifices d'un style contourné, voire même parfois codé (le recours obsessionnel à l'héraldique pouvant être lu comme une volonté de parler un langage poétique qui ne puisse être traduit que par un autre lui-même), et sans le recours au déguisement, qu'il soit celui d'Ubu ou des frères Morin. Selon Jean-Hugues Sainmont, cette œuvre est même la plus autobiographique de l'auteur :

> Obscur et manifeste, le roman *Les Jours et les Nuits* est dans toute l'œuvre de Jarry le livre où il livre le plus de lui-même. Pour employer la terminologie du Collège, il faudrait dire qu'il y rayonne solairement et ténébreusement non sa 'pataphysique personnelle, mais la 'pataphysique de sa personne. Ailleurs, la distillation de soi a toujours été moins complète ou plus indirecte[8].

En effet, il ne fait aucun doute que Sengle, héros du roman, est entièrement construit d'après Jarry, sans presque aucune transformation alchimique (la « distillation de soi » dont parle Sainmont). Les notes d'Édouard Julia retrouvées sur un exemplaire lui ayant appartenu éclairent même certaines clés du texte dont elles confirment le caractère biographiquement exact. Même sans cela, la foule de mentions extrêmement précises touchant la taille, le poids, l'âge, le passé lavallois, les relations familiales et les amitiés du personnage contribuent à faire de Sengle une représentation fidèle de son auteur. Contrairement à ce que Jarry écrit avant et après 1897, il y a donc peu de déformation dans la construction de Sengle. Pour autant, l'essentiel est ailleurs : il s'agit sans doute également de l'expression de soi la plus sensible de l'œuvre de Jarry. Au sein d'une production littéraire qui revendique une forte dimension rationnelle contre toute sensibilité, *Les Jours et les Nuits* laisse toutefois affleurer plus qu'ailleurs la vie psychique de son personnage, qui semble loin d'être aussi froid que le narrateur le voudrait. Cette sensibilité passe de manière privilégiée par la relation de Sengle à son « frère » et ami Valens, dans lequel Henri Bordillon identifie de manière tout à fait convaincante Claudius-Jacquet[9]. Cette relation, sans cesse tirée par le narrateur du côté de l'amitié platonique, ne se débarrasse pas aisément de sa dimension charnelle et érotique :

---

[8] J.H. Sainmont [Emmanuel Peillet], « Déchiffrement d'un fragment inédit d'A. Jarry concernant *Les Jours et les Nuits* », *Dossiers du collège de 'Pataphysique*, n° 26, 1964, p. 6.
[9] Henri Bordillon, « Études jarryques », *Organographes du Collège de 'Pataphysique*, n° 6, p. 83-85.

> Le mot Adelphisme serait plus juste et moins médical d'aspect qu'Uranisme, malgré son exacte étymologie sidérale. Sengle, pas sensuel, n'était capable que d'amitié. Mais pour se retrouver en son prédécesseur Double il importait qu'il reconnût, comme une âme, un corps assez beau pour le juger tel que le sien.
>
> Et Sengle, amoureux du Souvenir de Soi, avait besoin d'un ami vivant et visible, parce qu'il n'avait aucun souvenir de Soi, étant dépourvu de toute mémoire.
>
> Il avait essayé de réaliser en soi ce souvenir de Soi en coupant sa légère moustache et endurant de son corps une méticuleuse épilation grecque ; mais il s'aperçut qu'il risquait d'avoir l'air d'une tapette et non d'un petit garçon[10].

Dure réalité que celle de ce corps sexué et sexuel qui resurgit dans la volonté même de renvoyer la relation à l'autre dans le champ du pur intellect et/ou de la prépuberté ! Cette tension entre le corporel et le spirituel parcourt l'ensemble du roman : Sengle n'est pas encore un Faustroll débarrassé de toute dimension physique par l'action de son génie. Dans *Les Jours et les Nuits*, le rapport intériorité/extériorité est encore problématique, comme en atteste l'image des hommes à la tête escamotable, image d'autant plus essentielle qu'elle apparaît trois fois dans l'œuvre, dont une fois à la toute fin du texte :

> Et il avait lu dans un livre chinois cette ethnologie d'un peuple étranger à la Chine, dont les têtes peuvent voler vers les arbres pour saisir des proies, reliées par le déroulement d'un peloton rouge, et reviennent ensuite s'adapter à leur collier sanglant. Mais il ne faut pas qu'un certain vent souffle, car, le cordon rompu, la tête dévolerait outre-mer[11].

Dans *L'Amour absolu*, ce problème est déjà partiellement résorbé par la divinité d'Emmanuel, qui autorise le personnage à considérer toute extériorité comme sa création et le dédouane de tout attachement sensible – partiellement du moins, puisque subsiste encore le doute sur la réalité de cette divinité. Enfin, dans le *Faustroll*, le personnage éponyme est inaccessible et impénétrable au narrateur qui, pour la première fois, est un protagoniste secondaire, l'huissier Panmuphle : ainsi se trouve résolu le conflit entre intellect et sensibilité.

Les Jours et les Nuits constitue donc un témoignage privilégié de la vie intime de son auteur. Outre l'évocation de la relation à Claudius-Jacquet sur laquelle beaucoup d'encre a coulé, on y découvre un certain nombre d'évènements traumatiques évoqués sous un angle poétique distancié, notamment le moment, cité à deux reprises, de la mort de sa mère « suggestionnée par les diagnostics lugubres, devant elle, de l'âne connu, comme est Monsieur Deibler, et mourant à une date d'une maladie bénigne, selon l'ordre de l'idiot prophète[12]. » Jarry revient aussi sur sa relation à Fargue, afin semble-t-il de la liquider une fois pour toutes :

> Avant Valens, il eut plusieurs amitiés qui s'égarèrent, des faute-de-mieux, qu'il reconnut plus tard avoir subies parce que les traits étaient des à-peu-près de Valens, et les âmes, il faut un temps très long pour les voir. L'une dura deux ans, jusqu'à ce qu'il s'aperçut qu'elle avait un corps de palefrenier et des pieds en éventail, et pas d'autre littérature qu'un

[10] OCG II, p. 663.
[11] *Ibid.*, p. 641.
[12] *Ibid.*, p. 668.

> amiévrissement de la sienne, à lui Sengle ; laquelle fit des ronds des mois après avec des souvenirs rapetassés dans la cervelle de l'ex-ami. Il trouvait mauvais également, fervent d'escrime, qu'on eût peur des pointes et ne sût pas cycler assez pour jouir de la vitesse[13].

En revanche, il ne dit pas un mot sur Gourmont – lequel, pourtant, était sans doute sa relation la plus importante durant l'année 1895 où se déroule le récit – à peine mentionne-t-il une fois la « vieille dame[14] » de façon encore fort respectueuse ; il y remédiera dans *L'Amour en visites*. Outre ces évocations précises de moments biographiques qui sont extrêmement inhabituelles sous sa plume, Jarry dans *Les Jours et les Nuits* se dévoile également avec un lyrisme nouveau, quoique mesuré, qui va parfois jusqu'à substituer complètement l'auteur au personnage. Ce phénomène se produit lors des évocations poétiques des paysages environnant la caserne, qui s'éloignent bien vite du Nord dans lequel Jarry situe l'intrigue pour dessiner le Laval où a effectivement eu lieu son service militaire. Dans le passage suivant, par exemple, le souvenir d'enfance lavallois se mélange au souvenir de caserne et décrit une croix qu'Henri Béhar juge typique de l'ouest de la France[15] :

> Les talus avec les haies rousses et la mousse bleue, où il poursuivait les grillons avec un couteau pour boucher le trou derrière eux, quand il était libre. La rivière où glisse un patineur libre. Par delà les peupliers, une croix ancienne qu'il a cherchée longtemps, comme en rêve, la sachant là avant de la découvrir, où au lieu du Christ sont crucifiés les accessoires de sa passion, et un ciboire de bois semblable à un coquetier se musse près du tronc à la manière des oiseaux de nuit, à la chasse[16].

En réalité, plus qu'une narration romanesque, *Les Jours et les Nuits* constitue un patchwork de souvenirs épars de l'enfance lavalloise, de la vie parisienne ou de l'encasernement de Jarry. Le seul élément introduisant une disjonction notable entre les faits biographiques et la trame romanesque provient justement de ce décalage du lieu du service militaire, qui s'explique sans doute par la volonté de raconter lors du premier livre un voyage en train inspiré par son propre voyage en Flandres de juillet 1896 chez Gustave Kahn. Cette volonté permet d'ailleurs que le soldat Sengle se rende dans une caserne située au-delà de la frontière belge : « Sengle passa Halluin et Menin et ne s'éveilla qu'au premier gendarme belge[17]. » L'ambition de raconter l'intime et de se livrer à une prose poétique mêlant différents souvenirs prend donc le pas sur la cohérence de la trame narrative.

La résurgence dans le texte d'un certain lyrisme romantique, d'une subjectivité fascinée par la contemplation de la nature, n'est pas le seul élément faisant des *Jours et les Nuits* un roman plus intimiste que le reste de la production de Jarry : il s'agit également de l'un des seuls textes

---

[13] *Ibid.*, p. 663-664.
[14] *Ibid.*, p. 653.
[15] *Ibid.*, p. 655, note 2.
[16] *Ibid.*, p. 655.
[17] *Ibid.*, p. 646.

où l'auteur accepte de se représenter en position de faiblesse. Les productions précédentes de Jarry insistaient en effet sur une identité auctoriale maldorienne criminelle et surplombante, incompréhensible par le commun des mortels. Les suivantes, sur un registre différent, reprendront cette posture d'autorité ne souffrant aucune contestation : dans *L'Amour absolu*, Emmanuel est un nouveau Christ, dans le *Faustroll*, le docteur est un génie capable de déclencher l'apocalypse, dans *Le Surmâle*, André Marcueil dépasse toute mesure humaine dans ses exploits sexuels et sportifs, dans *La Dragonne*, Erbrand est capable de gagner une bataille seul contre une armée. Mais Sengle, on l'a dit, est bien moins romanesque que l'ensemble de ces personnages et le narrateur – qui ne renonce toutefois pas complètement à cette construction par l'*hybris*, comme en attestent les passages où Sengle évoque ses capacités prémonitrices où ses facultés d'agir sur le réel par la seule force de sa volonté[18] – introduit à plusieurs reprises une mise à distance teintée d'autodérision dans la description du protagoniste. Le narrateur nous montre le héros du roman en position d'échec, ce qui n'arrive que peu ou pas du tout dans les autres textes de Jarry. C'est le cas, par exemple, dans le passage de l'exercice au gymnase où Sengle se trouve sujet au vertige :

> Le brosseur de Sengle et tous les petits paysans y coururent comme sur des branches d'arbres, et on fut étonné que là Sengle regarda ses pieds, trembla sur ses jambes et sauta, écœuré de l'exercice, avant deux pas. Le caporal ne blagua pas encore, malgré une phrase de Sengle qu'il ne comprit pas :
>
> « C'est une supériorité que l'infériorité dans les exercices militaires, et il faut avoir un cerveau et des nerfs pour trembler dans des phobies[19]. »

On le voit, la faiblesse est immédiatement retournée en force et prouve finalement la supériorité de Sengle, ce qui sera confirmé quelques pages plus loin lorsque les forces cosmiques feront pleuvoir « *de la pluie et de la grêle*[20] » pour lui éviter de passer debout sur le portique. On notera toutefois déjà durant cet épisode l'ironie du narrateur qui, après ce déchaînement de forces surnaturelles, conclut par « Et le mardi suivant, jour de gymnase, il se fit porter malade, et on passa le portique parce qu'il faisait beau[21] » : Sengle capable de commander la pluie et le beau temps finit par échapper à l'exercice en se faisant porter pâle, comme un simple soldat.

Simple soldat, il l'est en réalité dans la plupart des exercices militaires décrits : contrairement au *Surmâle*, par exemple, Sengle ne brille ni par son adresse surhumaine ni par sa force herculéenne. Il est placé au contraire dans un constant décalage avec le monde de la caserne, comme le montre l'insistance particulière avec laquelle est traité le thème des vêtements trop grands, sales et inconfortables :

---

[18] Voir les chapitres V et X du Livre IV, *ibid.*, p. 696 et 701-702.
[19] *Ibid.*, p. 666.
[20] *Ibid.*, p. 667.
[21] *Ibid.*

> Détail aggravant : les chaussures. Tout ce qu'il y a de plus petit, chercha-t-il. Et il s'enlisa dans des boîtes de cuir de vingt-trois centimètres, laissant place au roulis et au tangage, râpant le talon de leur flux et forçant le cou-de-pied à des gymnastiques inconscientes pour les retenir, avec l'hypocrisie d'un capitonnage de viscosité noire[22].

Certes, ce décalage entre l'être d'exception – l'esthète – et le monde militaire est loin d'être complètement humiliante pour le premier, mais elle est remarquable en ce qu'elle place le personnage dans une situation de dénuement et d'impuissance qui n'a guère d'équivalent dans le reste de l'œuvre de l'auteur. L'exercice du tir est à ce titre symptomatique : en effet, Jarry, connu pour être bon tireur, se montre à travers Sengle sous un jour beaucoup moins flatteur. Avec un fusil trop grand pour lui, il est maladroit : « Sengle peut tenir son fusil moins selon l'ordonnance, il n'a pas le bras assez long pour atteindre le battant de crosse et serre le milieu de la bretelle[23]. » Impossible donc de briller dans cette discipline qui pourtant ne lui est pas étrangère : « Sengle libre au pistolet de tir faisait sept mouches au commandement. Il n'est maladroit qu'au lebel militaire[24]. »

De manière générale, tout le roman, du moins jusqu'au livre III, décrit l'avilissement d'un être supérieur inadapté aux conventions collectives. Et il s'agit bien des conventions sociales en général et non pas simplement de la discipline militaire aliénante : Sengle est gauche, maladroit, tant dans le milieu de la caserne (il oublie de saluer le drapeau en précisant « Je ne l'ai pas fait par bravade. Saluer le drapeau, ça ne me serait pas venu à l'esprit[25] ») que dans le monde bourgeois (il oublie de venir « faire le poète décadent chez Madame la Colonelle[26] »). Bien que cette inadaptation sociale soit fréquemment retournée comme un marqueur de supériorité – puisque de singularité – par le narrateur, il n'en reste pas moins que transparaît dans l'écriture le sentiment d'impuissance d'un Sengle en exil effrayé par la rigueur du monde de la caserne : « Pour le moment, Sengle regrettait surtout le passé où il était libre… de prendre son tub tous les jours, d'avoir des vêtements possibles, de ne pas être mené à la manœuvre deux fois par jour, et de rentrer sans trembler devant des cadrans[27]. » Cette construction empathique à l'égard du personnage transforme ses marques d'orgueil en réactions sensibles à l'égard d'un monde terrifiant, celui de la discipline militaire, permettant de renvoyer dos à dos le processus d'héroïsation de Sengle et son humiliation face au réel. Ainsi, le même Sengle qui « ne croyant pas péché l'orgueil » s'imagine que « Le monde n'[est] qu'un immense bateau, avec Sengle au gouvernail[28] »

---

[22] *Ibid.*, p. 644.
[23] *Ibid.*, p. 654.
[24] *Ibid.*, p. 687.
[25] *Ibid.*, p. 648.
[26] *Ibid.*, p. 649.
[27] *Ibid.*, p. 665.
[28] *Ibid.*, p. 690.

se trouve démuni au début du roman, contraint d'espérer « être réformé avant qu'on lui coupât les cheveux[29] ». Notons au passage que cette scène de la tonte des cheveux a été suffisamment traumatique chez le conscrit Jarry pour être de nouveau évoquée dans la chronique « Maison de correction » destinée à *L'Œil* en 1903[30] : il s'agit bien d'une dépossession, celle de son identité d'auteur symboliste.

Le roman accorde une grande place à cette mutation dans l'identité esthète. Sengle, en effet, n'est pas seulement un conscrit, il est un auteur, et le procédé d'autodérision évoqué précédemment fonctionne non seulement à l'égard de Sengle-soldat, mais également à l'égard de Sengle-écrivain. Il faut souligner que Jarry élabore sans doute régulièrement ses textes à la manière de Sengle, lequel « construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat[31]. » Pour donner plus de corps à ce résultat qui est souvent assez mince, il a recours au recyclage et n'hésite pas à insérer des passages entiers de textes non publiés et de fonds de tiroirs. Dans *Les Jours et les Nuits*, de nombreux passages semblent issus de cette technique de collage : on y trouve un passage de sa traduction inédite de la *Ballade du vieux marin* de Coleridge[32], une « Pastorale[33] » attribuée au personnage de Vensuet dans le roman, mais dont Noël Arnaud retrouve des vers dans un manuscrit qu'il estime daté de 1893[34], une probable critique de music-hall de l'année 1893 ou 1894 réintroduite dans un dialogue[35], une prose également attribuée à Vensuet, intitulée « L'ambre », dont le style contourné et le lexique sont tous deux extrêmement proches de ceux employé par Jarry en 1894[36], le chapitre II du livre IV tout entier, qui semble indépendant et raconte l'histoire de Sisyphe[37] et sans doute également une bonne partie du chapitre IV du même livre, qui reproduit le dialogue de Nosocome avec les fumeurs de haschich, dialogue qui, si l'on en croit le narrateur, provient de notes prises par Sengle-Jarry lors d'une expérience similaire[38]. On pourrait éventuellement ajouter à cette liste le reste des poèmes et chansons du roman, dont rien ne permet d'affirmer s'ils ont été rédigés en même temps que le récit ou bien réutilisés à bon escient. Or, point important, ce travail de collage suscite par deux fois des commentaires ironiques de Sengle lui-même, lors

---

[29] *Ibid.*, p. 644.
[30] *Ibid.*, p. 561-563.
[31] *Ibid.*, p. 689.
[32] *Ibid.*, p. 646-647.
[33] *Ibid.*, p. 649-651.
[34] Voir *Ibid.*, p. 651, note 4.
[35] *Ibid.*, p. 652-653.
[36] Il est fait mention, entre autres, d'« obeliscolychnie », terme rabelaisien très récurrent sous la plume de Jarry. Henri Béhar penche pour une preuve d'autodérision de la part de l'auteur dans OCG II, p. 683, note 3.
[37] *Ibid.*, p. 712-716.
[38] *Ibid.*, p. 717-735.

des deux insertions attribuées à Vensuet. La première, la pastorale, est qualifiée par le personnage de « vers d'officier[39] », la seconde, « l'Ambre », de « prose d'officier[40] » puis jetée au feu. Loin d'être un monument à la gloire de son auteur, génie esthète incompris par la bêtise du monde de la caserne, le roman est donc une mise à distance d'une ancienne identité marquée par la maladresse, l'inadaptation sociale, le style symboliste et les amitiés trompeuses. Ce faisant, Jarry revient de manière critique et tendrement ironique sur l'auteur qu'il était en 1895.

Les Jours et les Nuits est en effet construit comme un roman d'apprentissage. La trame du roman laisse apparaître une construction en trois parties : les deux premiers livres, « En wagon » et « le Livre de mon frère » se déroulent à la caserne, les deux suivants, « le Rêve cyanique » et « le Livre de Dricarpe » à l'hôpital (d'abord à l'hôpital de la caserne, puis au Val-de-Grâce), le dernier enfin, « Sisyphe favori », deux ans et demi plus tard, soit au moment de l'écriture. Dans ce dernier livre, la narration laisse place à des pages théoriques annonçant déjà les « Spéculations » à venir et consacrant la toute-puissance de Sengle. Par un effet de compensation, la violence subie et la relative fragilité de Sengle dans les quatre premiers livres y sont transformées en force démiurgique, jusqu'à la folie finale et l'anéantissement dans le frère absent. Les étapes ayant engendré cette mutation sont chaque fois liées à l'imaginaire. Premièrement, à l'absurdité de la caserne Sengle répond par une désertion mentale, une évasion dans l'imaginaire propice à l'évocation du souvenir. Dans le second cas, à l'hôpital, la prise de caféine provoque un délire fiévreux, qualifié de « rêve cyanique » sans doute en raison de la couleur bleue du mercure du thermomètre, puis, au Val-de-Grâce, c'est l'invocation de Sainte-Anne qui lui permet de patienter jusqu'à sa libération. Notons que dans tous les cas, le recours au rêve, au surnaturel, à l'hallucination ne sert qu'à placer Sengle dans une forme d'état auto-hypnotique permettant la fuite de la réalité, et non pas l'action directe sur cette réalité, quoiqu'en dise le narrateur qui oriente chaque fois la lecture du côté de l'explication surnaturelle. Une fois encore, l'ambition autobiographique et la restitution aussi fidèle que possible des évènements qu'elle implique restreint la portée du fantastique dans l'œuvre, lequel ne peut qu'apparaître comme une interprétation de Sengle sur les évènements ; le lecteur ou la lectrice, en définitive, est contraint d'hésiter entre la voix du narrateur, qui suggère sans cesse que la succession des choses est le produit de la volonté du héros, et la diégèse globalement réaliste, qui laisse penser qu'il ne s'agit là que de coïncidences. Cette ambivalence, une fois encore, sera levée dans les romans suivants : Emmanuel Dieu réussit effectivement à placer Varia en état hypnotique, Faustroll peut s'affranchir de son corps terrestre, André Marcueil est capable de dépasser un train lancé à trois-cents km/h en pédalant. Si

[39] *Ibid.*, p. 651.
[40] *Ibid.*, p. 686.

le récit n'avait été composé que des seuls quatre premiers livres, il aurait donc été difficile d'y lire une quelconque trame de roman d'apprentissage. Mais Jarry prend soin de lever l'ambiguïté planant sur Sengle en adjoignant au texte un dernier livre, « Sisyphe favori », lequel oriente la lecture du personnage dans un sens tout à fait différent, faisant de la violence du service militaire et de l'hôpital une série d'obstacles destinée à susciter le dépassement de soi.

Cette clé de sens est construite en grande partie par les deux premiers chapitres du livre V, intitulés « Un peu de sacrilège » et « Mythologies ». Dès l'épigraphe, on constate la volonté de donner une interprétation téléologique à la souffrance subie en mentionnant le cas d'Hélène Suasse qui, « abandonnée des médecins et à l'agonie… vomit un serpent à deux têtes[41] », miracle attribué à Sainte-Anne. D'emblée, les chapitres précédents sont donc réinterprétés dans une logique de guérison : Sengle va être amené à extérioriser le mal et, ce faisant, à dépasser la douleur physique et psychologique de la caserne. Le chapitre « Mythologies », traitant du personnage de Sisyphe et donnant son titre au dernier livre tout entier, va tout à fait dans le même sens : il s'agit là d'une réécriture du mythe du supplicié selon une idéologie du dépassement de soi. L'Éternel des armées confie donc la tâche à Sisyphe de monter en haut d'une montagne une sphère de diamant parfaitement polie qui lui échappe des mains, un boulet attaché à chaque jambe. Le double sens sur « Éternel des armées », à la fois Dieu judéo-chrétien et institution militaire sacralisée, donne lieu dans le texte à un procédé héroïcomique élevant la discipline de la caserne au rang de commandement divin. Nul doute en effet que « l'Éternel des armées » désigne davantage les officiers d'État-major que le Dieu chrétien :

> « Après qu'on t'aura rasé la tête et habillé en forçat ; car je ne veux point anéantir l'intelligence ; et pour ce, désire ne point connaître que tu en aies une.
> « Et afin qu'on sache ma puissance, je permettrai que le peuple te vienne voir deux fois par jour, j'entends ceux qui ont du sens, c'est-à-dire les hommes gras et rassis, les bonnes et les petits enfants.
> « Et ces derniers te trouveront très beau, et toi tu seras très fier, et ils désireront tous d'être semblables à toi, au moins jusqu'à l'âge de raison.
> « Et moi je te donnerai tous les jours, au récité de ton Pater, une obole et quelque morceau de pain chaumeni,
> « Et je te donnerai aussi le repos, quand tu auras fini de monter ta sphère
> « Comme un escarbot roule une merde.
> « Et pour que tu aies plaisir à ce travail, il t'est permis et même enjoint, pendant ce repos octroyé,
> « De polir ton diamant avec les scrupules d'une brosse douce (c'est un vieux bouchon de carafe, il lui faut des soins assidus) et avec tout ce qu'il te paraîtra bon d'acquérir à son usage, dépensant sans contrôle de tes argents ce que tu voudras[42] […].

Le mythe de Sisyphe est donc ici employé comme une mise en apologue du vécu de Sengle à la caserne ; et comme telle, il possède une morale. Malgré le caractère insurmontable de la tâche

[41] *Ibid.*, p. 710.
[42] *Ibid.*, p. 713.

confiée à Sisyphe, l'Éternel des armées précisant qu'« il sera tout à fait impossible que tu la portes au sommet[43] », la répétition de l'effort l'amène au dépassement de lui-même et donc à l'accomplissement de son devoir. Sisyphe se justifie d'ailleurs en invoquant Darwin et l'adaptation de l'être vivant aux contraintes du milieu, avec ce déplacement singulier d'une loi de l'espèce biologique vers le domaine individuel. Sisyphe évolue et le diamant non ; par conséquent l'être vivant fort surpasse toujours la contrainte imposée par le milieu et affirme ainsi sa supériorité :

> « Cher Maître,
> « Vous avez créé toutes choses, Darwin et cette loi que la fonction fait l'organe ou le développe s'il existe déjà, les exercices physiques, l'entraînement et Choppy Warburton.
> « Vous m'avez remis entre les mains une sphère de diamant si lourde qu'au bout de quelques secondes mes mains lassées devaient la laisser échapper ; et sa masse croissant dans sa chute selon une fort belle loi je devais courir après et recommencer de plus loin mon travail. Ce est très beau.
> « Mais portée entre mes mains le poids de cette sphère restait invariable, et m'adonnant – pour Vous servir – à cet hygiénique sport, la force de mes muscles croissait par l'entraînement et la boule n'était pas plus lourde. Comme le carré de la vitesse pour ainsi dire aussi, devait croître mon aptitude à transférer la boule dans la coupelle où Vous m'aviez ordonné[44].

Cette injonction au dépassement infini de soi, à l'amélioration sans limite du corps et de l'esprit de l'individu, fait de l'homme un rival en puissance de Dieu. En effet, puisque l'homme (« Monsieur Sisyphe[45] ») est un organisme vivant, il est avant tout fait de potentialités et ne cesse de se développer. Dès lors, Dieu n'est plus la transcendance à côté de laquelle se mesure la finitude de l'existence humaine mais un point limite, un horizon à atteindre. C'est précisément cette image de Sengle en divinité potentielle que construit le chapitre précédent, « Un peu de sacrilège », qui, sous couvert de raconter l'ultime confession du protagoniste avant sa réforme, se livre en réalité à des considérations théoriques sur le rapport de l'homme au divin, concluant que « Ceux dont l'intelligence et le corps sont élus, à moins d'imprévu détraquement, se laissent aller dans la gravitation de leurs actes autour de leur synthèse intérieure, et ne désobéissent à aucune prescription du Décalogue, respectant en Dieu soi[46]. »

Le dernier livre du roman permet donc à Sengle de dépasser le trauma du service militaire en lui donnant, via l'apologue, un sens positif. On voit ici se dessiner l'idée que les individus forts sont les individus éprouvés, ceux qui ont fait l'épreuve de leur résistance face à la violence du monde extérieur. Dès lors, l'échec ou la réussite ne relèvent plus que de la responsabilité individuelle et sont la preuve de la force ou de la faiblesse de ces derniers, de leur caractère élu . D'où l'importance de transformer les faiblesses en force, comme s'ingénie à le faire la narration

[43] *Ibid.*, p. 712.
[44] *Ibid.*, p. 715.
[45] *Ibid.*, p. 712.
[46] *Ibid.*, p. 710.

depuis les premières pages du texte, et de donner au roman une conclusion dans l'ordre du surpassement. Or, phénomène intéressant, ce surpassement ne se déroule pas, comme on aurait pu s'y attendre, dans le domaine artistique : Sengle ne profite pas de son expérience de la souffrance pour devenir un meilleur écrivain, bien qu'il rejette à présent son identité auctoriale précédente. Si évolution il y a, elle a lieu dans l'ordre de la construction du caractère du personnage. Dans le dernier livre, en effet, l'introspection semble quasi-absente : Sengle n'est plus le personnage réactif qu'il a été durant l'ensemble du récit. Alors qu'il est décrit comme « puéril[47] », comme un « potache[48] » dans les premiers chapitres, il semble désormais incapable de s'émouvoir devant la violence du monde qui l'entoure. Cette transition s'opère dès le livre précédent, avec les paroles rapportées de Dricarpe et ses histoires de mendiants qui dépeignent longuement un monde de misère sociale, marqué par la prostitution adulte et infantile, l'alcoolisme et la maladie, de manière distanciée et critique. Le discours de Dricarpe est également celui de l'idéologie libérale dominante : la pauvreté est de l'ordre de la responsabilité individuelle, les mendiants sont fainéants, imprévoyants, dépensiers et buveurs, les enfants sont les victimes de parents malhonnêtes et avides[49]. Ce discours ne suscite aucun commentaire de la part de Sengle dont le point de vue disparaît complètement au profit de la voix de Dricarpe. Ce phénomène est repris dans le dernier livre, où la narration se désolidarise du point de vue de Sengle pour faire place à des nombreuses paroles rapportées : sur les neufs chapitres qui le constituent, le chapitre II est consacré au récit de Sisyphe (dont rien n'indique qu'il ait été écrit par Sengle), le chapitre IV est presque entièrement dédié au dialogue Nosocome/Pyast/Herreb sous haschich, le chapitre V et VI consistent en une lettre de Sengle à Valens, le chapitre VII raconte la mort de Dricarpe, sans que l'épisode ne soit relié d'une quelconque manière à Sengle (pour la première fois le point de vue semble ici omniscient et non plus interne), et le chapitre IX présente le compte rendu de l'assistance publique sur la folie de Sengle. Sur l'ensemble du dernier livre, seuls trois chapitres font donc part des pensées du protagoniste, la lettre de Sengle constituant un entre-deux narratif, saisie intime du personnage, mais selon une approche externe.

Cette dilution du point de vue interne manifeste un retrait dans la description psychologique de Sengle, en parallèle d'un durcissement du personnage. Nulle réaction de Sengle, par exemple, à la mort de Dricarpe, abattu par un agent de police qui le suspectait de pédérastie quand il cherchait à vendre des moyens d'obtenir une réforme aux futurs conscrits. De même, lors de la visite à l'hôpital des enfants avec Nosocome, la souffrance des malades – qui suscitait

[47] *Ibid.*, p. 638.
[48] *Ibid.*, p. 639.
[49] Voir l'ensemble du chapitre VIII du livre IV. *Ibid.*, p. 698-699.

une certaine empathie chez Sengle quand elle concernait Philippe ou Dricarpe, avec qui il partageait sa chambre au Val-de-Grâce et qui subissaient comme lui l'incompétence criminelle des médecins militaires – le laisse de marbre :

> Dans une salle de petits garçons, Sengle prit un bistouri et Nosocome demanda à l'infirmière s'il y avait un malade qui desquamât bien. Elle fit basculer le côté droit du lit d'un petit de quatre ans, abaissa les couvertures et releva la chemise. Comme Sengle lui posait le bistouri sur le ventre :
>
> « Vous allez me faire mal, Monsieur », dit le petit, suivant des images ailleurs, au-dedans de sa tête transparente.
>
> Nosocome dit quelques bonnes banales paroles, et Sengle, avec des gestes de barbier, commença de raser les petites écailles paille, du côté droit du ventre, vers l'aine, et les recueillait dans une enveloppe de lettre[50].

Plus encore, Sengle se livre à la fin du roman à des actes criminels pour le plaisir, cherchant à infecter l'une des infirmières du bacille de la scarlatine qu'il vient de récolter sur le jeune malade : « Sengle de ses ongles poudrés de squames pinça la gorge de l'infirmière en un geste apparent de viol ; elle rit et ne sut pas[51]. » Cette insensibilité du personnage savamment construite par le changement du régime de narration laisse supposer que le véritable apprentissage de Sengle réside dans la construction d'une posture nouvelle d'indifférence au monde, qui l'encourage à ne plus prendre en compte sa propre souffrance, pas plus que celle des autres, afin de s'affirmer du côté de la force et du surpassement. Cette sorte de stoïcisme prend d'ailleurs explicitement la forme d'une mise à l'épreuve de la sensibilité dans une volonté d'endurcissement du caractère : « Ainsi Sengle libre, comme un enfant une image d'Épinal, regarda plus tard passer des parades militaires, lui étant agréable, même d'un *passé* horrible, de se souvenir[52]. » Mise à distance de soi, mise à distance du monde sont donc nécessaire pour libérer la pleine potentialité de l'individu exceptionnel : c'est par le trauma, justement, que celui-ci peut s'affirmer en tant que tel. D'où l'insistance avec laquelle le narrateur ne cesse tout au long du roman de réaffirmer l'infériorité de Sengle comme la preuve d'une supériorité à venir. *Les Jours et les Nuits* est donc un roman d'apprentissage sous forme de domestication de la sensibilité : si celle-ci s'y affirme plus que dans aucun autre roman de l'auteur, c'est justement à la manière d'un exorcisme (tel celui d'Hélène Suasse) pour pouvoir être mise à distance et manipulée. Ce qui s'élabore dans ce roman, c'est l'individu fort tel que Jarry le réutilisera dans ses romans et ses articles de presse ultérieurs, individu fort qui n'est plus simplement étrange, intrigant, obscur, mais qui s'affirme avant tout capable de maîtriser tout *pathos* afin d'atteindre un but supérieur, l'expansion indéfinie de soi et de ses potentialités. C'est pourquoi, lors de la confession de Sengle, l'aumônier se voit « honoré

[50] *Ibid.*, p. 716-717.
[51] *Ibid.*, p. 717.
[52] *Ibid.*, p. 702.

dans son âme confuse d'avoir parlé avec un intelligent qui demain serait quelqu'un et non plus un homme[53] » : Sengle réformé n'est plus un soldat ni même un écrivain, il est désormais au-delà de l'humanité.

Ce qui se fait jour à travers l'étude des *Jours et les Nuits*, c'est que Jarry, en 1897, continue de souscrire très largement à une vision élitiste du monde qui est loin d'être nouvelle sous sa plume. Cependant, l'une des questions qui se pose à lui en cette année 1897, et qui continuera de se poser par la suite, est celle du rapport à autrui dans un tel système de pensée. Avant de nous attarder dans le chapitre suivant sur l'utopie paradoxale d'une société élitiste et esthète que Jarry construit dans le *Faustroll*, nous pouvons d'ores et déjà observer que cette thématique du difficile rapport à l'autre innerve l'ensemble des *Jours et les Nuits*, non seulement à travers le personnage de Valens déjà évoquée, mais également à travers celle de Nosocome, médecin et soldat héroïque, de Vensuet, officier intelligent, mais rattrapé par son statut de militaire, de Philippe, compagnon d'infortune. La complicité et la fraternité sont donc loin d'être réservées au seul Valens dans ce texte qui ne cesse d'interroger la possibilité du rapport sincère à l'autre lorsque la principale caractéristique de la supériorité esthète est justement d'être radicalement différent. Déjà le thème de la parité se fait jour dans le roman, avec l'idée que les intelligences élues peuvent se comprendre librement justement du fait de cette élection : « les intelligences ne pouvant se combattre jusqu'à la mort, parce qu'elles ne sont point exactement adverses les unes aux autres, ayant ceci de commun qu'elles sont intelligence[54]. » Bien que cette parité apparaisse comme dangereuse – elle causera la folie finale de Sengle, qui fusionnera son individualité avec celle de Valens – elle est l'objet constant du désir du personnage, qui n'a de cesse de chercher des individualités dignes de la sienne à laquelle s'adresser. L'élitisme, sans cela, confine à la solitude ; or Jarry sur la période 1897-1899, rêve encore de communion intellectuelle.

B. Écrire pour les intimes

1. *L'Amour en visites*, une histoire drôle phalanstérienne

Cette partie de la production littéraire de Jarry comprenant les années 1897 à 1899 ne se distingue pas seulement par une propension plus forte à l'écriture de l'intime, mais également par une écriture destinée aux seuls intimes, à un groupe de lecteurs et de lectrices privilégiés qui soit capable de recevoir cette littérature qui, sous couvert de romanesque, dévoile bien plus

[53] *Ibid.*, p. 711.
[54] *Ibid.*, p. 656-657.

qu'elle ne masque. À partir de l'été 97 et surtout celui de l'année suivante, Rachilde et son mari Alfred Vallette constituent le noyau de ce petit collectif de pairs à qui Jarry destine la quasi-totalité de ses écrits sur la période. Un mot de la main de Rachilde écrit au dos d'une lettre datée du 16 septembre 1897 nous indique qu'autour de cette date un petit groupe d'amis entend « ficher le camp » par la gare de Lyon : il est composé en tout et pour tout de « Fanny [Zaessinger], Ubu [Jarry], [André-Ferdinand] Hérold, [Charles] Chanvin, Paul Fort, [Alfred] Vallette, Rachilde[55] ». On observe que seul Jarry est nommé par son surnom : Ubu commence déjà à dévorer l'identité de son auteur. Le groupe est alors baptisé les « Trolls » : nul doute que le terme provient de la participation de plusieurs d'entre eux (celle de Jarry est attestée[56]) à *Peer Gynt* fin 1896. Le terme « troll » renvoie également au rêve de sauvagerie et de vie champêtre de la bande qui partage sans doute des vues libertaires. Loin de constituer une excursion momentanée à la fin de l'année 1897, cette réunion va s'étendre par intermittences sur plus d'une année. Elle a lieu au 19 quai de l'Apport-Paris à Corbeil, dans une maison louée collectivement. Une lettre de Jarry datée du 2 mai 1898 nous apprend que celui-ci y demeure déjà depuis un moment : « Nous vous écrivons aujourd'hui, Madame, deuxième jour de Mai, pour vous apprendre que nous avons bien tué toutes ces sales bêtes de rossignols qui nous empêchaient de dormir en notre phalanstère enfin vidé de ses trolls et trollesses (prononcez à l'allemande, s.v.p.[57]). » Cette phrase indique que Jarry reste seul sur les lieux après le départ du reste de la bande, qui a dû y séjourner une partie du mois d'avril. De plus, s'il a bien rédigé son *Faustroll* durant les « vacances » phalanstériennes, ce qui semble tout à fait corroboré par les nombreuses dédicaces à des membres du groupe dans les pages du roman, il est probable que ledit groupe se soit en fait réuni ponctuellement depuis septembre 1897 : dans une lettre à Hugo Kosterka datée d'octobre ou de novembre 1897[58], Jarry s'excuse du délai de sa réponse en précisant qu'il rentre d'un voyage de plus d'un mois, et annonce la parution pour l'hiver d'un chapitre du *Faustroll*, *«* Éléments de Pataphysique ». Si Jarry parle toutefois de « notre » phalanstère, utilisant ici le nous de majesté qui commence à lui être familier, c'est sans doute parce qu'il est le seul à y résider de manière quasi-continue, étant en proie à des difficultés financières, comme on l'a vu. C'est ce que montre Philippe Régibier dans *Ubu sur la berge*[59], où, étudiant les séjours de Jarry dans l'Essonne, il

---

[55] Liste figurant au dos d'un télégramme inédit de Rachilde à Jarry datée du 16 septembre 1897 figurant en annexe (Annexe I).

[56] Lugné-Poe, *La Parade*, *op. cit.*, p. 170.

[57] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 2 mai 1898, OC I, p. 1064-1065.

[58] Lettre inédite de Jarry à Hugo Kosterka datée de l'automne 1897. La datation est permise par l'indication « en publication au Don Juan : *L'Amour en visites* », or cette publication s'étale du 10 octobre 1897 au 28 novembre 1897. Voir Annexe II.

[59] « Pas plus que ses compagnons, Jarry ne se cloître à Corbeil et ses fréquents mais brefs voyages à Paris lui permettent de maintenir le contact avec les milieux littéraires qu'il fréquente, tout en aiguisant le plaisir qu'il éprouve

conclut à une présence suivie de ce dernier à Corbeil sur l'année 1898, entrecoupée de sauts réguliers à Paris dans son appartement très insalubre de la rue Cassette qui lui fait office de pied-à-terre depuis son expulsion.

Ces séjours dans l'Essonne ont une influence manifeste sur l'écriture de Jarry, qu'ils orientent dans le sens de la *private joke* et de la référence implicite, voire du roman à clés. Le premier exemple, rédigé avant la constitution officielle du phalanstère, mais sans doute durant les pérégrinations estivales avec Vallette à Athis-Mons[60], se trouve dans *L'Amour en visites*, texte fondamental qui entérine sa vengeance contre le couple Gourmont/Courrière et aboutit à son exclusion définitive (ou presque) du *Mercure de France*. Ce texte constitue donc une étape essentielle dans la production littéraire de Jarry, mais, à cause de sa réputation d'œuvre alimentaire et de la phrase de Rachilde suggérant qu'elle aurait contribué à en rédiger un chapitre[61], « La Peur chez l'Amour », il a trop souvent été laissé de côté par les commentateurs et commentatrices. Or, outre le fait qu'il s'agit encore une fois d'un texte au contenu fortement autobiographique – bien qu'il soit plus difficile que pour *Les Jours et les Nuits* de démêler le vrai du faux – le roman apparaît comme un nouveau roman d'apprentissage dans la lignée de celui-ci, davantage influencé par le genre de l'éducation sentimentale qui, on peut le penser, est plus à même de tenter un lectorat bourgeois. Pourtant, il semble tout à fait paradoxal de penser cette œuvre comme une œuvre alimentaire, dans la mesure où elle conduira à l'exclusion de Jarry de son principal moyen de diffusion, et donc de sa principale source de revenus, ce qu'il n'ignorait pas au moment où il cherchait à en publier le manuscrit, Rachilde l'ayant suffisamment mis en garde[62]. Il se joue donc autre chose dans ce livre que la seule volonté de tromper un lectorat en quête de littérature érotique, d'autant plus que l'éditeur retenu par Jarry, Pierre Fort, qui publie effectivement des œuvres légères[63], n'était pas encore désigné au moment de la rédaction du manuscrit. Jarry, qui a peut-être brièvement pensé au *Mercure*, lequel ne pouvait l'accepter sans s'empêtrer dans un conflit ouvert avec Gourmont, se tourne donc vers le *Don Juan* qui publie pour la première fois le texte entre début octobre et fin novembre 1897. Il est probable que Jarry avait confectionné le manuscrit à destination de lectures privées permettant d'égayer les soirées de l'été 1897. Lorsqu'il demande dans un second temps à Rachilde de l'aider à trouver une maison

---

toujours à retrouver ses chers bords de Seine. » Philippe Régibier, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil (1898-907)*, Paris, Les Presses du Management, 1999, p. 42.

[60] Escapades mentionnées par Alastair Brotchie dans *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, Gilles Firmin (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 262.

[61] Voir Jean Marvier, « Lettres de Pierre Fort éditeur de *l'Amour en Visites* à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n° 22-24, 7 septembre 1963, p. 21.

[62] Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898, partiellement publiée dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18 ; pour la lettre complète, voir Annexe III.

[63] Jean Marvier, « Lettres de Pierre Fort éditeur de l'Amour en Visites à Alfred Jarry », art. cit., p. 19-26.

d'édition, celle-ci a déjà parfaitement connaissance du contenu du manuscrit, qu'elle lui conseille de jeter « dans la trappe avec les éditeurs par-dessus… Je n'ose ajouter "et l'auteur aussi" puisque c'est vous[64] ! » En narrant différentes expériences érotiques inspirées de sa propre vie à son groupe d'amis, Jarry continue de forger cette identité d'auteur exubérant et adepte de pitreries qui l'a rendu célèbre avec *Ubu roi*. Toutefois, sa volonté de publier un recueil de ces plaisanteries dépasse la mesure pour Rachilde : hors du cercle très fermé du proto-phalanstère, la blague n'est plus drôle.

En cherchant à tout prix à faire publier ce texte, Jarry procède selon sa méthode habituelle : récupérer tous ses écrits et collaborations pour les amalgamer et développer ainsi une identité d'auteur aux facettes nombreuses, insaisissables. Lucien n'est pas Sengle : il reste gauche et maladroit, mais moins sensible, moins blessé et moins brutalement confronté à la violence du monde qui l'entoure. Davantage destiné à faire rire qu'à émouvoir, l'évocation de l'intime est construite comme une succession de saynètes indépendantes, souvent orientées autour d'un effet de chute. Les sept premiers chapitres, dont cinq sont publiés par le *Don Juan*, suivent une trame similaire dans un registre érotico-comique continu : tous ont Lucien comme personnage principal, et racontent ses (més)aventures sexuelles. À ces sept chapitres, Jarry adjoint quatre chapitres disparates écrits dans des styles très différents et mettant en scène des personnages chaque fois nouveaux. Le premier, « La Peur chez l'Amour » pourrait effectivement avoir été écrit par Rachilde cherchant à imiter le style contourné de Jarry (d'autant qu'un tel titre ne figure nullement dans les plans de ce dernier), le second, « Chez la Muse », semble écrit dans ce même style et, bien qu'aucune indication ne nous permette d'en dater précisément l'origine, il est possible qu'il s'agisse là une fois encore d'un fond de tiroir réemployé par Jarry. Le chapitre X, « Au Paradis, ou le Vieux de la Montagne », réutilise quant à lui un texte écrit en 1896 et publié par *La Revue blanche* ; Jarry envisageait initialement de lui adjoindre son pendant « L'Autre Alceste », mais l'imprimeur jugea le livre trop dense et ce dernier chapitre fut supprimé. Enfin, le dernier chapitre, qui devait s'intituler « Chez Madame Jocaste » est mis de côté par l'auteur, qui y voit une matière suffisante pour un roman de plus grande ampleur (il s'agira de *L'Amour absolu*), et remplacé par la reprise de la dernière partie de « Guignol » intitulée « Chez Madame Ubu ». Une fois de plus, Ubu (ou sa femme) est donc employé pour boucher les trous de la production littéraire de Jarry. Nous laisserons de côté ces quatre derniers chapitres qui soit ont été étudiés précédemment[65], soit correspondent à une poétique de l'auteur déjà dépassée en 1897, soit ne sont pas même de sa plume. Par ailleurs, les chapitres plus obscurs du livre ont davantage

[64] Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 septembre 1897 figurant en Annexe I.
[65] Voir première partie, chapitre 4, « Se singulariser : la bombe-Ubu ».

concentré l'attention des analystes au détriment des sept premiers, plus comiques, qui possèdent une unité et une cohérence certaines. Ces sept premiers chapitres constituent pourtant un auto-portrait de l'auteur tout à fait intéressant qui donne à voir un Jarry très enclin à l'autodérision, maladroit derrière ses airs assurés, mal à l'aise avec les femmes, qu'elles soient des domestiques, des demi-mondaines ou des aristocrates, bien loin de l'autoreprésentation en démiurge tout-puissant qui présidait à la fin des *Jours et les Nuits*. Écrire pour les intimes, dans la perspective d'un rire complice sous cape permet donc de faire surgir une autre identité d'auteur que celle, officielle, d'un esthète de génie destiné à marquer l'histoire littéraire.

Et effectivement, si l'on part du principe que Lucien est fortement inspiré de la vie de Jarry, ce que les écrits antérieurs et ultérieurs de l'auteur, qui possèdent presque tous un fort ancrage biographique, nous incitent à faire, le portrait de l'auteur des *Jours et des Nuits* qui y est dressé est bien différent de celui construit par ses autres avatars littéraires. Premier point, les aventures narrées sont presque toutes liées à des intrigues hétérosexuelles. L'argument selon lequel Jarry s'y serait plié afin de publier un roman érotique avec plus de facilité ne tient pas, toujours selon la même logique que précédemment : Pierre Fort a été sélectionné comme éditeur par défaut et après la rédaction du manuscrit. Il n'y a pas de raisons particulières de penser que Jarry, qui a déjà la réputation d'un auteur sulfureux, cherche à tromper le bourgeois inculte, auquel il ne s'est jusque-là jamais adressé, en construisant une apparence de roman érotique destinée à diffuser ses écrits plus obscurs. Outre le caractère particulièrement complexe d'un tel plan, il semble vain si l'on considère qui est Jarry dans le champ esthète (un auteur célèbre et réputé pour le scandale qu'il a provoqué), ce qu'est le *Don Juan* (un « bihebdomadaire littéraire, artistique, illustré ») et qui est Pierre Fort (un éditeur publiant en partie des œuvres érotiques, en partie de la littérature esthète à faible diffusion). Quel intérêt dans ce cas de chercher à blaguer un bourgeois qui n'arrivera jamais jusqu'à l'ouvrage ? Jarry risquerait en réalité bien plus de décevoir des symbolistes ou des fumistes à la recherche d'un livre subversif. En réalité, le caractère hétérosexuel des amours de Lucien possède bien plus de sens si on le restitue dans un cadre de diffusion circonscrit aux seuls amis de l'auteur auprès desquels il n'est pas (ou plus) utile de se représenter dans la pose d'un dandy immoral volontiers adepte d'uranisme, pour reprendre un terme contemporain. La phrase de Louis Lormel dans « Entre soi », publié en 1897, laisse entendre que l'homosexualité de Jarry est davantage une homosexualité de façade destinée à lui donner une posture « étrange » qu'une attirance sexuelle réelle[66]. Jarry lui-même, d'ailleurs, écrit

[66] « Il posait en tout pour l'étrange, et n'étaient ses amours connues avec une vieille dame, directrice d'une revue dont il était le secrétaire, on aurait pu croire, comme il le souhaitait, à des relations moins avouables. » Louis Lormel, « Entre soi », art. cit., p. 605.

dans *Les Jours et les Nuits* n'être capable « que d'amitié[67] » avec Valens : les récits érotico-comiques de Lucien sont donc sans doute plus proches des véritables péripéties de la vie sexuelle de Jarry que les réflexions sur le sublime de l'acte de chair avec un pair. Par ailleurs, il est question à trois reprises[68] dans l'œuvre d'une fiancée issue de famille bourgeoise, dont on nous donne même le nom, sans doute déguisé, comme toutes les clés de Jarry, Félicie Picarel. Le Jarry que construit le portrait de Lucien, petit-bourgeois provincial rustre, maladroit et volontiers provocateur, fiancé à une fille de bonne famille qu'il cherche volontairement à choquer, s'il est bien loin de l'identité esthète que l'auteur se plaît à concevoir à cette période, correspond assez à ce que l'on sait de la biographie réelle de l'auteur.

Fait notable, dans ce portrait, Lucien est presque toujours (gentiment) ridiculisé. Dans le premier chapitre, il escalade la façade de sa maison bourgeoise pour rejoindre dans son lit la domestique Manette mais, dégoûté par son odeur, préfère se coucher dans sa chambre pour s'endormir. D'emblée, ce chapitre installe l'idée d'un décalage entre le discours de Lucien et la réalité de sa situation. Répondant à la jeune femme qui l'accuse d'être trop « gosse », Lucien pérore sur sa grande expérience des maisons de passe :

> LUCIEN
> Oh ! là là ! Les maisons ! J'y vais tous les soirs, au collège ! Tu ne sais donc pas, bécasse… à Sta, il y a un cours pour nous apprendre à faire des femmes chouettement. Ça t'épate ? On ne néglige rien pour nous instruire, nous autres, les jeunes gens du monde ! D'abord, ça développe les muscles. C'est excellent pour la santé ! Oh ! tu ne seras pas la première… j'ai connu huit femmes avant toi, même qu'il y en avait une qui… (*Il cherche.*) Parbleu ! Une qui avait la v… ! (*Il éclate de rire*[69].)

La didascalie « (*il cherche*) » construit bien l'idée d'un jeune garçon soucieux de paraître plus informé qu'il ne l'est vraiment. Mais plus encore, la réplique finale de Manette, qui clôt le chapitre, manifeste clairement l'attendrissement de la domestique pour les marques puériles de fierté d'un Lucien inexpérimenté et craintif :

> LUCIEN (*très effrayé*).
> Dis donc ? Est-ce que tu as de la mélisse ? Je ne sais pas ce qui me prend, j'ai mal au cœur !
>
> MANETTE (*d'une voix sourde*).
> Fais pas attention, mon bébé. C'est toujours comme ça, quand on n'a pas l'habitude[70].

L'Amour en visites appuie donc l'idée d'un Jarry expert en belles paroles, donnant toujours le change par la transfiguration verbale ou scripturale. Lucien est, en quelque sorte, la doublure comique de Sengle. Mais, contrairement aux *Jours et les Nuits*, le lecteur et la lectrice ne sont

[67] OCG II, p. 663.
[68] Voir OCG III, p. 284, p. 312-321 et p. 326.
[69] *Ibid.*, p. 272.
[70] *Ibid.*, p. 272.

nullement incités à croire à la faconde du protagoniste, mais plutôt à rire de ses pitreries. Ce phénomène est tout à fait visible dans le deuxième chapitre, « Chez Manon », qui permet de boucher les trous dans la diégèse des *Jours et les Nuits* en racontant l'un de ces épisodes de permission qui ont provoqué, à cause d'« excès génésiques[71] », la maladie de Sengle-Jarry, et donc sa réforme. Après que Lucien, très maladroit, a brisé deux potiches d'une valeur inestimable chez la demi-mondaine Manon, une discussion s'engage au cours de laquelle celle-ci est amenée à dresser un portrait du jeune homme :

> Un fils de famille provincial et rustre, élevé dans des prairies salées, comme les petits moutons entêtés dont la laine noire saute aux pointes des falaises du Finistère. Mais la sombre largeur de ses yeux est pleine des choses inquiétantes attestatrices de la race dont on fait les déserteurs ou les assassins ; la race à coup sûr, de ces aventuriers écumeurs des océans de jadis, qui, lorsque la vague leur apportait le naufrage d'une ceinture d'or, achevaient le naufragé pour avoir la ceinture. Rien qu'à la façon dont il règle la question d'argent, on devine que son père doit être un honorable notaire de campagne, descendant d'une bonne noblesse de bandits[72].

Inadapté aux usages du monde, incapable de civilité, Lucien se distingue par son égoïsme et son individualisme qui le rangent du côté des « déserteurs » et des « assassins ». Portrait de l'artiste en criminel sauvage et indomptable, le chapitre nuance bien vite cette description romantique. Manon, qui a l'esprit parisien, reprend rapidement le dessus dans la conversation et ne s'en laisse pas imposer par le jeune provincial, qu'elle ramène en position de faiblesse avant de le conduire jusqu'à sa chambre :

> LUCIEN (*furieux*).
> Je te défends de m'embrasser sur la bouche… parce que… (*Il larmoie.*) parce que j'ai une fiancée, là…
> (*Plus mollement.*)
> Alors, si c'est toi qui es saoule… ce ne sera pas de ma faute[73].

Larmes et mollesse sont rarement des caractéristiques des héros de Jarry : une fois encore, Lucien se montre sous un jour puéril qui tranche avec ses paroles affirmées et brutales.

Ce décalage entre les paroles et les actes est également au cœur du chapitre IV et V. Le premier nous montre un Lucien fasciné par la splendeur d'une duchesse qu'il vient consulter afin qu'elle intercède auprès du ministère pour obtenir sa réforme du service militaire. Comme dans *Les Jours et les Nuits*, les vêtements se font l'allégorie du sentiment d'inadaptation que ressent le petit-bourgeois dans le grand monde :

> Ensuite, il se sent mal habillé : son pantalon colle trop, son veston pas assez et il a une chemise qui coupe. Ses bottines sont bien, par exemple ; il a eu soin de les briser avant de les mettre. Les pieds sont encore mieux… Mais comment diable cette femme en bois, en bois

[71] OCG II, p. 742.
[72] OCG III, p. 279.
[73] *Ibid.*, p. 284.

> Louis XV, verrait-elle qu'il a des pieds très bien, elle qui ne regarde jamais qu'au plafond et avec l'air de ne rien voir[74] !

L'ambiance du salon, les tissus et les couleurs suscitent alors l'émoi de Lucien qui passe tout le reste du chapitre à dissimuler une érection. Le mouchoir de la duchesse, particulièrement, devient l'objet de sa fixation érotique. Une fois de plus, le personnage féminin domine littéralement l'échange, cette fois sans ambiguïté : son autorité silencieuse conduit Lucien à s'agiter vainement dans un combat psychologique perdu d'avance : « Elle sourit de nouveau, de ses dents d'une blancheur égale à celle du mouchoir, et qui le torture. Elle a l'air d'un homme, d'un général, passeur d'inspection, qui va le mordre[75]. » De plus en plus agité par l'impassibilité de son interlocutrice, il finit par se jeter à ses pieds en lui avouant des sentiments imaginaires destinés à justifier la perte de son sang-froid. La chute survient et le lecteur et la lectrice comprennent que la duchesse immobile était consciente depuis le début des raisons du malaise de Lucien. À sa déclaration d'amour, elle se contente de répondre sobrement : « L'impertinence, mon cher, ce n'est pas de le prouver, c'est d'oser le dire[76] ! » Une fois encore, la gent féminine n'est pas dupe des contorsions verbales et gestuelles de Lucien, qui se trouve démasqué par plus subtil que lui. Ce phénomène est plus flagrant encore dans le chapitre suivant, « Chez la petite cousine », où la jeune Margot, experte du double-sens, laisse croire à Lucien qu'elle a eu « un enfant[77] ». Après un long échange, Lucien comprend finalement qu'elle parle avec malice d'une dent qu'on lui a arraché, tout en se montrant très consciente du quiproquo qu'elle a fait naître. Lucien finit par l'invectiver : « Je te défends de te payer ma tête avec… espèce de graine de fille[78] ! » et ainsi par se faire chasser du logis. Malgré sa virtuosité verbale, Lucien tombe donc constamment sur plus doué que lui, que ce soit par le silence ou par les mots.

Lui reste donc comme arme de truquer le jeu de langage auquel tout le monde s'adonne, en subvertissant les conventions par l'absurde. Dans l'absurde, la logique aristotélicienne du discours s'effondre, laissant démunis celles et ceux qui ont toujours respecté les règles du jeu. Ce processus se déroule dans le septième chapitre qui, significativement, confronte Lucien à un médecin, homme de la rationalité et du positivisme. À ce dernier, qui lui demande comment il a pu attraper la vérole, Lucien répond par une logorrhée poétique narrant son infection lors d'une promenade dans un champ de lis près d'un couvent, tout en mêlant clichés symbolistes et jeux de mots soulignant le caractère absurde de la démonstration. Le chapitre entier est une parodie de l'obsession fin-de-siècle de la pureté et de la virginité entrecoupée de commentaires

[74] *Ibid.*, p. 298-299.
[75] *Ibid.*, p. 301.
[76] *Ibid.*, p. 302.
[77] *Ibid.*, p. 304.
[78] *Ibid.*, p. 309.

de Lucien destinés à rappeler, par effet de contraste, le caractère prosaïque et même commercial de l'échange : « D'ailleurs, je ne vous dois pas davantage : vous avez constaté que j'étais merveilleusement conformé, doux de peau et solide singulièrement de muscles, ce sont là de jolis petits bénéfices qui, pour ne pas être mentionnés sur la note, n'en sont pas moins des bénéfices, Monsieur[79] ». Plus encore, Lucien intervient pour souligner les aspects poétiques de son récit au médecin, évitant ainsi tout effet d'adhésion du lectorat audit récit, qui ne peut apparaître que comme un délire verbal destiné à se moquer de l'homme de science :

> On entendait des chants d'une fraîcheur délicieuse, et aux balancements cadencés des brises estivales (estivales… j'ai jamais su ce que ça voulait dire mais je suis fou de ce mot), les lis penchaient vers moi leur corolle d'argent (je pouvais pourtant pas leur rendre leur monnaie !) et l'un d'eux, le plus pareil, sincèrement, à la lilialité de ma peau, est venu me frôler[80].

Destiné à amuser l'auditoire de ses amis, ce passage des lis dans un couvent nocturne a dû être automatiquement décodé comme un renvoi à Claudius-Jacquet. Un passage rappelle en effet explicitement la fusion de Sengle avec Valens à la fin des *Jours et les Nuits* :

> « Lis, cher lis au pistil inquiétant, que me veux-tu ? »
> « Il me répondit en langage des lis :
> « Je suis blanc ! »
> – « Je le vois bien ! Tu as l'air en plâtre… que c'en est ridicule ! »
> – « Tu es blanc ! » qu'il m'ajoute.
> – « Moi ? Je suis pétri dans la pâte du pain des anges, mon vieux, » que je lui réplique[81].

Le « pistil inquiétant » de Valens/le lis est clairement une réécriture comique de la tentation adelphique pour « le frère » élaborée dans le roman précédent. Le changement radical de style privilégiant une grammaire de l'oralité en contraste avec la recherche d'un lexique rare ou de néologismes (« lilialité ») montre bien la symétrie des projets des *Jours et les Nuits* et de *L'Amour en visites*. Les deux textes racontent en effet une période similaire de la vie de leur auteur, l'une en tendant vers l'abstraction et la sublimation esthétique, l'autre vers le comique et le prosaïque. Nul doute que l'équipe du phalanstère, en invitant « Ubu », cherchait un invité drôle et de bonne compagnie : Jarry se prête au jeu, nous permettant d'envisager un tout autre aspect à la fois de son écriture et de son identité d'auteur.

[79] *Ibid.*, p. 323.
[80] *Ibid.*, p. 324.
[81] *Ibid.*

2. Le cas de la « Vieille Dame »

Dans deux chapitres sur sept toutefois, Lucien a le dessus sur le personnage féminin lui donnant la réplique : il s'agit chaque fois de règlement de comptes par littérature interposée. Le premier fait sans doute partie des chapitres les plus connus de *L'Amour en visites* et constitue dans son intégralité une attaque contre Berthe de Courrière. Rien ne lui est épargné dans ce portrait d'elle en « Vieille Dame » : ni les attaques sur son physique ou son âge, évidemment, ni les références à sa vie privée – notamment à son internement en 1890 et à sa relation avec Remy de Gourmont –, ni la dérision à l'encontre de ses prétentions esthétiques et littéraires, ni la publication de sa correspondance privée, ni la représentation de sa prétendue nymphomanie. En mêlant les anecdotes réelles et la caricature outrancière, le récit se fait l'un des premiers exemples de l'utilisation par Jarry de la littérature dans un but d'invective, du moins avec un tel déchaînement de violence et de sarcasme. L'obsession de la Vieille Dame pour le corps jeune de Lucien est inversement proportionnelle à la répulsion ressentie par celui-ci à son égard : privée de dents, de cheveux, lubrique, irrationnelle et puante, la Vieille Dame incarne une féminité plus ridicule que réellement menaçante. Rebuté par un désir féminin insistant et impudique, Lucien est, à l'inverse de Berthe, représenté comme particulièrement maître de lui-même, froid et indifférent : il va jusqu'à s'endormir sur le divan pendant les déclarations enflammées de la Vieille Dame. Bien vite, il apparaît que l'attaque contre la possibilité d'un rapport physique avec une femme trop vieille et trop entreprenante en dissimule une seconde, plus discrète, à savoir la prétention de la Vieille Dame à régir la vie de Lucien :

> LA VIEILLE DAME
> C'est excessivement sale chez vous, il y a des meubles beaucoup trop en bois, qui ne sont pas faits pour l'adultère, et qu'on ne brosse jamais. Je m'occuperai de cela. Il faudra que vous me donniez une clé de chez vous.
> LUCIEN
> Je n'ai qu'une clé de chez moi, Madame.
> LA VIEILLE DAME
> Je viendrai tous les matins, et je disposerai un chiffon de laine, percé d'un trou, autour d'un balai, pour ôter la poussière dans les coins[82].

La métaphore sexuelle évidente de ce passage se superpose à une projection de la Vieille Dame dans un rôle de fiancée potentielle cherchant à aménager et à décorer le logis de l'élu de son cœur, renforçant le décalage ironique entre son âge et son désir. Pourtant, la représentation est tronquée, et il est probable que Jarry n'ait pas ignoré ces avances avec autant de flegme que le chapitre nous le laisse croire. De là à penser que la violence de l'attaque est destinée à étouffer les commérages autour de la relation réelle de Jarry et de Berthe de Courrière, il n'y a qu'un pas.

[82] *Ibid.*, p. 293.

La seconde attaque a lieu contre « la fiancée » Félicie Picarel, « fille de bourgeois[83] » accordée à Lucien afin de lui « calmer les nerfs » pour avoir « trop fait la noce[84] ». Dès le début du chapitre, l'échange amoureux entre les deux fiancés se trouvant seuls au salon prend des allures de lutte à mort, Lucien cherchant à déterminer si Félicie est un « requin », comme il la désigne en parlant à la domestique, ou bien une « sardine[85] ». La métaphore animale permet ici de souligner les rôles traditionnellement établis dans les représentations des relations de séduction, où l'homme espérant une faveur de sa partenaire doit accepter d'endosser une attitude de soumission. Ici, ce rapport de force va jusqu'à faire de la femme une prédatrice, Jarry reprenant dans cette description fantasmée le motif de la *vagina dentata* :

> C'est comme qui dirait un gros poisson en travers de *sa* porte… de la porte du salon. Tu comprends ? Il me fait l'effet de vouloir m'avaler avec une triple rangée de dents sinistres ! Et encore, s'il posait ce râtelier, ce serait peut-être plus voluptueux… mais non… il me guette, il a des mouvements de nageoires terribles, il veut s'élancer… alors, je tire… je tire… je harponne… j'amène ma bête et je m'aperçois, chaque fois, que c'est une simple *sardine*… Oui, une simple sardine à l'huile, bien douce, inoffensive… quoi… et que… de franchir *sa* porte… cette porte, ce n'est pas la mer à boire… ma fiancée ne veut pas m'avaler, tu saisis[86] ?

Le harponnage dont il est question à plusieurs reprises est donc un mouvement d'autodéfense du « jeune homme timide[87] » qu'est Lucien contre la supposée voracité de sa promise. Dans l'économie du chapitre, ce harponnage revient à embrasser de force Félicie, en la mordant au passage, et à lui dévoiler ses conditions pour accepter le mariage : « Je veux bien t'épouser, mais à une condition : c'est qui me faudra pas de forceps la nuit de mes noces[88] ! » Le glissement des « ceps » vers les « forceps », de l'entrave vers l'instrument d'obstétrique, souligne ici nettement l'assimilation du mariage et de son objectif de procréation à une position aliénante pour l'homme. C'est donc pour renverser le rapport de domination attendu que Lucien « harponne » Félicie. Embrasser de force sa fiancée, c'est pour Lucien se donner le moyen de passer « par la fenêtre de [s]on cœur[89] » selon une image qui associe rapport amoureux et acte d'intrusion, c'est-à-dire de reprendre le dessus dans la relation de séduction. Il s'agit donc de fracturer la demeure bien gardée des conventions bourgeoises, qui imposent à l'homme de faire preuve de patience et de soumission en attendant la bonne grâce de sa promise, afin de récupérer l'initiative et le pouvoir de décision. En sortant des rails de la conduite attendu du fiancé amoureux, Lucien

[83] *Ibid.*, p. 317.
[84] *Ibid.*, p. 319.
[85] *Ibid.*, p. 313.
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*, p. 318.
[88] *Ibid.*, p. 317.
[89] *Ibid.*

contribue à faire voler en éclats la comédie de séduction et conduit Félicie à révéler ses motivations réelles concernant les noces à venir.

La suite du texte justifie en effet pleinement l'angoisse initiale de Lucien : suite à l'affront violent du jeune homme, Félicie se rebelle et dévoile sous les apparences de la jeune fille « pure[90] » feignant la naïveté sur les questions sexuelles une stratégie destinée à « mettre au pas[91] » son futur époux :

> Je savais bien que vous y viendriez ! Je vous plais, n'est-ce pas ? Vous voulez m'épouser… tout de suite – Non ! vous m'épouserez plus tard, quand *je voudrai*, monsieur, et vous filerez doux… vous me la paierez, la morsure, et plus cher qu'au marché, oui, monsieur[92].

La « fille d'un homme d'honneur » Félicie Picarel, en plus d'être présentée comme un personnage ignare qui croit le terme « chasteté » synonyme de « niaiserie » et prend l'expression « se découvrir » au pied de la lettre, se révèle donc une manipulatrice feignant la candeur afin d'obtenir par chantage sexuel la soumission de son fiancé, ce qui fait d'elle aux yeux de Lucien « le plus redoutable ennemi de l'humanité[93] ». En réalité, comme dans la plupart des textes de *L'Amour en visites*, il s'agit ici de désacraliser un personnage féminin intimidant placé en posture d'autorité ; tel est le cas pour la demi-mondaine Manon par exemple, à propos de laquelle il s'agit de « se prouver que *ce n'est que ça* une femme chic[94]. » De façon intéressante, Félicie semble d'ailleurs réunir en elle seule toutes les figures féminines qui précèdent. Ainsi, lorsque Lucien arrive au salon, elle évoque son désir de se faire confectionner une robe de mariage dotée d'une berthe : si le mot renvoie effectivement à une pièce de dentelle garnissant le décolleté d'un vêtement, son emploi en italique ainsi que le commentaire critique de Lucien qui la juge « obscène[95] » évoque aussitôt pour un lectorat averti la référence à Berthe de Courrière. De la même façon, le passage en force par la fenêtre peut être lu sur le plan figuré comme un renvoi au premier chapitre du texte et à l'arrivée de Lucien dans la chambre de Manette. La naïveté et le ton enfantin de Félicie qui feint de ne pas savoir « ce que parler veut dire[96] » font quant à eux penser au personnage de la petite cousine, tandis que la « série de clous noirs dans une porcelaine blanche[97] » évoque le bris des potiches japonaises chez Manon. Félicie l'honnête fille est la dernière pièce du puzzle féminin que constitue *L'Amour en visites* ; symboliquement, elle est le dernier personnage avec lequel Lucien entretient une relation. Le chapitre suivant, sans doute le

---

[90] *Ibid.*, p. 318.
[91] *Ibid.,* p. 319.
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.,* p. 279.
[95] *Ibid.*, p. 315.
[96] *Ibid.*, p. 319.
[97] *Ibid.*, p. 317.

dernier du projet originel du livre, tout du moins le dernier comptant Lucien comme protagoniste principal, relate l'entrevue du jeune homme avec son médecin au sujet de son infection par la vérole. Les derniers mots de ce long monologue sont évocateurs : « À moins, cher docteur, que vous ne préfériez croire que c'est en mordant aux lèvres la fille des bourgeois, Félicie Picarel, une vierge, et mon ex-fiancée[98] !… » La boucle est bouclée, et la désacralisation de Félicie entraîne celle de toutes les autres, permettant ainsi à Lucien de réaffirmer sa supériorité.

En faisant rire son public de ses malheurs, en forçant l'attaque et la caricature, en jouant sur les codes du décalage et de l'absurde, Jarry parvient donc, à travers sa transfiguration en Lucien, à mettre à distance l'image du jeune homme timide ainsi qu'à se construire un nouvel avatar, celui de l'homme blasé. Ni la domestique, ni la femme de haut rang, ni la demi-mondaine, ni la fiancée ne parviennent réellement à exciter le désir de Lucien. La fixation érotique du protagoniste, quand elle a lieu, est constamment ramenée au motif de la curiosité potache ou bien dérivée vers un objet inattendu (le mouchoir de la grande dame). Aux femmes qui attendent de lui les marques d'une soumission amoureuse pour accepter d'entrer dans un jeu de séduction ouvrant sur la possibilité d'un rapport sexuel, Lucien répond chaque fois davantage par l'affirmation de son mépris. Si récit d'apprentissage il y a dans *L'Amour en visites*, il s'agit d'un apprentissage du refus d'intégrer les codes de la relation amoureuse conventionnelle bien plus que d'une initiation érotique. Symboliquement, le recueil se conclut par l'évocation de l'amour pour l'*alter ego* masculin : désacralisées, désolidarisées de toute représentation de l'idéal amoureux, les femmes du recueil sont définitivement mises à distance de Lucien, qui va jusqu'à attribuer à Félicie une vérole qu'il doit en réalité bien plus probablement à Manon, la « grande horizontale[99] » (Jarry précisant bien que la visite à Manon a eu lieu durant sa période de fiançailles).

Ces règlements de compte constituent sans doute l'une des explications possibles à l'acharnement avec laquelle Jarry cherche à publier son texte. Bien qu'il soit habituel à l'époque de viser systématiquement la parution en volume, il faut toutefois noter qu'il envisage cette dernière très tôt, dès septembre, avant même la parution au *Don Juan*. Cette chronologie, associée au fait qu'il ignore les recommandations de Rachilde, laquelle lui conseille avec insistance de ne pas risquer le procès en diffamation en contactant un éditeur[100], ainsi qu'à l'ajout à toute force de matière pour constituer un ensemble plus substantiel, allant jusqu'à accoler aux chapitres écrits pendant l'été des fonds de tiroir disparates et très hétérogènes, laisse penser que le

---

[98] *Ibid.*, p. 325.
[99] On sait en effet dans le chapitre II que le rapport sexuel avec Manon a lieu durant une permission à un moment où Lucien est déjà fiancé avec Félicie. Voir *ibid.*, p. 284.
[100] Voir la lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898, partiellement publiée dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18 ; pour la lettre complète, voir Annexe III.

texte n'était pas initialement prévu pour le *Don Juan*. En tout état de cause, si Jarry cherche à plaire au ton léger du périodique en adaptant son style dans le sens de l'oralité et de l'autodérision, il y a tout lieu de croire que les saynètes n'aient pas eu beaucoup de succès dans ses pages, la parution s'interrompant avant les deux dernières aventures de Lucien. Il semble donc plutôt qu'il ait profité du succès de son nom pour faire paraître le texte déjà écrit au *Don Juan* en attendant un accord avec Pierre Fort, lequel sera conclu peu de temps après. En publiant cette série de saynètes comiques, Jarry, qui la considère comme une production tout à fait valable et en assume la paternité, au même titre que ses autres livres – en atteste la lettre à Hugo Kosterka de l'automne 1897[101] –, vise moins à consolider sa position dans le champ littéraire esthète, ou même à faire l'essai d'un style nouveau (ce qu'il fait pourtant), qu'à mettre à distance une ancienne image de lui-même auprès du groupe du *Mercure*. Tel était déjà le cas, on l'a vu, dans *Les Jours et les Nuits*, mais *L'Amour en visites*, dans son agressivité à l'égard de Berthe de Courrière, rend plus évident encore l'enjeu d'intégration sociale sous-jacent. Publier *L'Amour en visites*, c'est d'abord refuser d'être encore perçu en 1897-1898 comme un provincial parvenu par les femmes. Car à cette date, cette image colle encore à la peau de Jarry, en atteste le texte de Louis Lormel publié en octobre 1897 qui insiste, même après le succès d'*Ubu roi*, sur « ses amours connues avec une vieille dame, directrice d'une revue dont il était le secrétaire[102] ». Déjà rédigé en octobre, le manuscrit de *L'Amour en visites* n'a pas pu être écrit en réponse à l'affront de Lormel, mais il anticipait sûrement l'accusation d'avoir profité des tendresses d'une femme âgée, considérée comme folle de surcroît. En se montrant sous un jour maladroit, intraitable, plus ridicule que stratège, incivil et volontiers menaçant, Jarry cherche à se débarrasser d'une rumeur (infondée ?) persistante et encombrante à son égard. Et il est prêt pour cela à risquer le procès avec Courrière, malgré les mises en garde de Rachilde[103].

Cette dernière ne compte sans doute pas pour rien dans cette inflexion des productions de Jarry vers une matière plus personnelle. On sait qu'elle a probablement collaboré à l'écriture d'un chapitre de *L'Amour en visites* mais, au-delà de cette possible écriture à quatre mains, le texte entier prend tout son sens lorsqu'on le considère comme un ensemble de *private jokes* à destination des amis du phalanstère, lequel phalanstère est incontestablement placé sous le patronage spirituel du couple Vallette-Rachilde. L'attaque contre la « Vieille Dame » se comprend mieux si l'on se rappelle que Rachilde avoue elle-même avoir alimenté et encouragé le béguin de Berthe

[101] Lettre inédite à Hugo Kosterka de l'automne 1897 figurant en Annexe II.
[102] Louis Lormel, « Entre soi », art. cit., p. 605.
[103] Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898, partiellement publiée dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18 ; pour la lettre complète, voir Annexe III.

de Courrière pour Jarry[104] : bien que ce dernier l'ignore probablement à cette date, le mépris affiché de Rachilde pour la « Vieille Dame » l'encourage probablement à se livrer à des plaisanteries désobligeantes à son égard. De manière plus générale, la thématique même du recueil, l'éducation sentimentale, relativement unique dans l'œuvre de Jarry, du moins à travers cet angle réaliste, montre en creux l'influence de Rachilde. Le projet de désacraliser l'idéal féminin en construisant une quête érotique systématiquement déçue n'est pas sans rappeler les opinions particulièrement tranchantes de Rachilde sur la question des femmes, ces « pures impures » que la société bourgeoise a définitivement « trop divinisée[s][105] ». Le fait même que Jarry fasse référence au personnage d'Ubu dans une œuvre totalement indépendante du cycle ubuesque[106], fait rare sous sa plume, semble attester de la volonté de jouer sur le clin d'œil au groupe et à Rachilde, laquelle l'appelle désormais Ubu. En bref, *L'Amour en visites*, au moins dans sa première partie, s'affiche comme un regroupement de textes destinés à alimenter sa nouvelle identité auprès d'un groupe social se considérant moins comme le cénacle du *Mercure* (ce rôle pouvant être tenu par les collaborateurs et amis de Gourmont, par exemple) que comme des trublions irrévérencieux en rupture avec la figure sérieuse et grave de l'auteur de *Sixtine*. L'attaque contre Berthe de Courrière prend donc davantage de sens si on la situe dans une volonté de prendre parti dans les jeux de rivalités et les dissensions internes au monde des revues. Ce qui semble propre à Jarry, à l'inverse, c'est bien cette volonté acharnée d'étendre la plaisanterie acerbe au-delà de l'espace amical et détendu de la villégiature, et de la projeter dans l'espace commun esthète. Ce geste souligne que Jarry ne sépare pas hermétiquement vie privée et vie professionnelle, et que l'*ethos* d'enfant terrible qu'il se plaît à entretenir et à approfondir depuis le lycée de Rennes (voire avant) n'est pas destiné qu'au seul public de ses amis intimes. En décidant d'outrepasser la frontière entre plaisanterie littéraire privée et publication dans l'espace médiatique, contre l'avis de Rachilde, Jarry collabore à la construction d'une littérature qui a moins vocation à traiter sérieusement de sujets graves qu'à affirmer son irrévérence envers toute chose, et particulièrement envers les autorités bien installées dans les comités littéraires esthètes.

Mais ce choix va plus loin encore : en cherchant à publier le chapitre sur la « Vieille Dame », et à la publier de manière à ce que Berthe ne puisse pas ne pas en entendre parler, puisqu'il ne se contente nullement de la parution dans le *Don Juan*, Jarry fait acte de diffamation.

---

[104] Rachilde, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, Paris, Arléa, 2007, p. 54.
[105] OCG II, p. 447.
[106] Chez la Vieille Dame, Lucien cite explicitement une réplique d'*Ubu roi* : « "Je ne veux rien faire, moi, je suis fatigué, bien sûr !" », ce qui constitue un anachronisme évident, puisqu'il n'a plus de contact avec Berthe de Courrière au moment de la représentation de la pièce. OCG III, p. 295.

Il ne peut l'ignorer, puisque Rachilde le prévient explicitement dans sa lettre du 16 février 1898 en précisant les conséquences qu'elle anticipe :

> J'ai idée que ce petit exploit littéraire vous amènera les huissiers ou… quelque bol de vitriole, ce qui serait tout à fait idiot. Considérez que le livre en question est chez un éditeur peu en odeur de sainteté et qu'il est très facile de le faire saisir pour une autre raison que la légèreté même de l'ouvrage. Votre dessin lui ressemble assez pour parapher ses propres lettres cy inscrites[107].

Jarry va au-devant d'un possible procès risquant de mettre à mal son « avenir de petit homme de génie[108] » et choisit pourtant de s'y tenir. La volonté de vengeance, qui joue sans aucun doute un rôle important dans l'histoire, ne peut pas expliquer ce geste à elle seule. Rachilde en effet précise que Berthe a été « sotte, ridicule, méchante » mais également qu'elle lui « a rendu service[109] ». On peine à imaginer l'urgence d'une vengeance survenant après une rupture effective depuis plusieurs années entre Jarry et le couple Gourmont-Courrière. Pour expliquer une telle prise de risque, il faut donc probablement ajouter à la volonté de s'illustrer auprès d'un nouveau groupe social la conscience nouvellement acquise par Jarry de l'efficacité du scandale médiatique pour vivre de son nom et de sa plume. Si l'on observe en effet les publications de Jarry durant l'année 1897, on constate que Jarry se contente durant les deux premiers tiers de l'année de publier des réponses fort sobres aux questionnaires des revues et d'apposer sa signature en bas du manifeste de Quillard entérinant la rupture des symbolistes avec Lugné-Poe. S'il participe encore aux échanges et au bouillonnement de l'espace des « petites revues », il ne s'y livre aucunement à de quelconques coups d'éclat. La réponse à l'enquête du *Mercure de France* de février 1897 concernant les noms des écrivains qui ne mériteraient pas de figurer à l'Académie française fait office de cas d'école : là où la plupart des répondants s'amusaient à faire des traits d'esprit ou bien à noter les noms de ceux que la littérature esthète considérait comme digne de *ne pas* faire partie de l'Académie, Jarry se contente de donner une liste de noms sans plus de commentaire. En août 1897, il donne une critique théâtrale à *La Plume* qui semble poursuivre le style de ses critiques antérieures en mêlant considérations spirituelles et pseudo-scientifiques à la description du spectacle. Ce n'est qu'à partir de l'automne, soit au moment de ses excursions avec le couple Rachilde-Vallette et de la publication des chapitres de *L'Amour en visites* dans le *Don Juan* qu'il envoie des réponses aux questionnaires d'opinions plus potaches et moins sobres[110].

---

[107] Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898, partiellement publiée dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18 ; pour la lettre complète, voir Annexe III.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*
[110] Voir « Opinion de Mr Ubu sur le 14 juillet » dans *L'Omnibus de Corinthe*, OCG I, p. 481 et « Réponse à une enquête sur l'Alsace-Lorraine et l'état actuel des esprit » dans le *Mercure de France*, OCG I, p. 483.

Ce n'est donc probablement pas un hasard si Jarry cherche à tout prix à publier *L'Amour en visites* auprès d'un éditeur à cette même période. L'échec commercial des *Jours et les Nuits*, dont il cherchait probablement, grâce au poids nouveau de son nom d'auteur, à tirer un revenu suffisant pour subsister, l'oblige à reconsidérer la perspective d'un coup médiatique. Expulsé de son logement boulevard de Port-Royal depuis l'été, Jarry a sans doute passé le plus clair de son temps avec Vallette autour d'Athis-Mons tout en gardant un nécessaire pied-à-terre parisien chez son ami Henri Rousseau. Ces difficultés s'accentuent encore suite à de nouvelles dépenses, entre autres l'achat d'une périssoire pour les excursions nautiques avec Vallette, et par le rappel d'anciennes dettes, notamment de la fameuse bicyclette Clément achetée en novembre 1896. Cette dette, traitée avec une grande désinvolture par un Jarry alors bien en fonds, le poursuivra jusqu'à sa mort. Sans doute espérait-il payer le vendeur de cycles Trochon ultérieurement au moment de l'achat, une lettre à l'huissier Breux datée du 15 juin 1898 nous indiquant en effet qu'il a jusque-là toujours honoré ses paiements chez Trochon, comme chez les autres commerçants[111], mais ne le peut-il plus au mois d'août 1897, soit au moment où Trochon met l'affaire entre les mains d'un huissier. Si Jarry laisse les intérêts augmenter sans trop s'en soucier au printemps 1897, il n'en va plus de même durant l'été où il répond quasi-systématiquement à Maître Breux en prenant soin de faire patienter ses créanciers par le versement de sommes très modestes (5 francs[112]). À l'automne 1897, sa situation est sans doute pire que jamais : la perspective de pouvoir séjourner sur les bords de Seine et de se nourrir de poissons pêchés avec l'éditeur du *Mercure de France* s'éloigne et la cohabitation avec Henri Rousseau s'est mal terminée. Il lui faut donc trouver un logement en même temps que calmer la colère de Trochon : pas étonnant que le *Faustroll*, rédigé à cette époque, débute par un pastiche de courrier d'huissier et par la saisie des possessions du personnage éponyme. Dans ce contexte, la stratégie de Jarry consiste à laisser de côté l'écriture de l'intime pour s'illustrer dans le libelle. Attaquer Gourmont, c'est faire parler de lui et donc obtenir de potentiels soutiens auprès de ses détracteurs. Or, pour que le coup médiatique porte, il faut à tout prix Jarry la publication en volume : le *Don Juan*, trop modeste revue, ne peut lui assurer le scandale recherché. Il est probable que l'édition du texte chez Pierre Fort en juin 1898 y parviendra ; en tout cas, Jarry sera banni (à une exception près) des colonnes de la revue du *Mercure de France*, tandis qu'il y publiait encore un passage du *Faustroll* un mois plus tôt.

---

[111] « M. Trochon a été payé avec trop d'exactitudes quant aux premiers achats faits par moi chez lui pour que je lui permette de douter de ma fidélité à mes engagements. En outre, il m'est facile de prouver que, des nombreuses traites que j'aie pu avoir à payer à divers commerçants, la sienne est la première pour laquelle je n'aie point été en mesure. » Lettre de Jarry à Maître Breux datée du 15 juin 1898, OC I, p. 1065.
[112] Voir les différentes lettres de Jarry à Maître Breux dans *ibid.*, p. 1061-1066.

Mais peut-être faut-il voir dans cette dernière publication l'une des causes dudit scandale. En effet, malgré la tentative de Jarry, les *Gestes et opinions du docteur Faustroll* ne paraîtront jamais au *Mercure de France* en-dehors des chapitres VI et X à XXV. Parmi ces chapitres, la grande majorité, les chapitres XII à XXV, sont des hommages littéraires à des contemporains, poèmes en prose autant que critique des particularités stylistiques admirées. Un seul chapitre de la série semble déroger à cette règle : le chapitre XII, ou IV dans la publication du *Mercure de France*, qui est dédié à « Louis Lermoul ». Non seulement ce chapitre est le seul à constituer une attaque parmi les évocations des îles du voyage littéraire et artistique de Faustroll, mais il est également le seul à s'extraire de l'ordre alphabétique en vigueur. Tout semble donc indiquer qu'il a été rajouté après coup, sans doute afin de faire office de réponse au fameux « Entre soi » publié en novembre 1897 par Louis Lormel. Jusque-là, rien de bien scandaleux : Jarry profiterait simplement de sa publication pour insérer un règlement de compte personnel peu propice à faire grand bruit. La violence de la caricature, qui ne lésine pas sur l'attaque scatologique et morbide, a longtemps fait penser aux analystes qu'une dispute majeure avait dû séparer les deux collaborateurs. Le fait que le baron Hildebrand soit un portrait à charge contre Lormel semble n'avoir jamais été discuté : pourtant, Alain Chevrier montre bien avec l'exemple de l'évêque marin[113] que la dédicace à un auteur n'équivaut pas automatiquement à la représentation à clé de cet auteur sous les traits du personnage principal dans le chapitre. Plusieurs points nous incitent plutôt à formuler l'hypothèse selon laquelle le baron Hildebrand ne serait pas un portrait à charge contre Lormel. Tout d'abord, c'est le même Louis Lormel qui rachètera en 1907 le manuscrit du *Faustroll*, et Jarry accepte de le lui vendre, non sans avoir il est vrai caviardé le nom de « Lermoul ». Or, il est impossible que Lormel ne s'y soit pas reconnu, le texte ayant été publié avec la dédicace complète dans le *Mercure de France* et le caviardage laissant encore deviner les lettres « Louis L. » Pourquoi donc ménager la susceptibilité de Lormel sur ce point de détail quand on voit la violence du portrait qui suit ? De plus, tout indique que Lormel et Jarry ont entretenu des relations cordiales au moment de l'envoi : il est peu probable, à moins d'une mansuétude extrême de la part de Lormel, qu'il ait cherché à obtenir et à conserver une attaque si agressive à son égard tout en discutant chaleureusement avec son auteur. Un autre point attire l'attention : Alain Chevrier précise en effet en note que les « jeunes gens roussâtres » qui s'ébattent autour du corps mort du baron Hildebrand peuvent renvoyer à Lormel, lui-même roux, tout comme à d'autres collaborateurs de *L'Art littéraire* partageant ce trait physique. Or, si Lormel fait partie des jeunes gens, il ne peut en même temps incarner le baron dont ceux-ci se nourrissent. Qui pourrait donc, dans ce cas, avoir servi de modèle au baron Hildebrand ?

---

[113] Voir Alain Chevrier, « Notice » du *Faustroll*, OCG III, p. 15-16.

Des indices dans le texte nous suggèrent qu'il pourrait s'agir, plutôt que de Lormel, de Remy de Gourmont. En effet, le nom germanique et la référence aquatique, Hildebrand de la mer d'Habundes, peuvent évoquer à la fois la germanophilie de l'auteur du « Joujou patriotisme » et le nom du narrateur de *Sixtine*, Hubert d'Entragues. Plus encore, le baron est décrit comme un cadavre qui n'est « mort et putréfié que du cerveau, et des centres antérieurs de la moelle, qui sont les moteurs[114] » ; or, on sait qu'en 1898 Gourmont ne sort plus guère de chez lui, défiguré par son lupus tuberculeux. La référence à Gourmont est d'ailleurs donnée de façon presque transparente par l'auteur lorsqu'il évoque que le baron « pâtit de la gourme en son enfance[115] » : si Alain Chevrier y lit une référence au métier de Lormel[116], commissaire-priseur spécialisé dans la vente de chevaux, la référence à la maladie des équidés est bien plus vraisemblablement une allusion directe au nom de Gourmont. Dans une lettre du 8 mai 1907, Jarry désigne d'ailleurs Jean de Gourmont par « celui qui gourme » : « Et, à propos de *celui qui gourme*, nous ne pouvons pas écrire à J. de Gourmont, ne l'ayant vu que chez la vieille Dame[117]… » Cette même « vieille Dame » est également présente dans le chapitre sous les traits de « sa nourrice, qui était vieille à ce point qu'on obtenait de ses conseils des selles anormales[118]. » La sarbacane de plomb mentionnée à la fin du passage renverrait alors aux caractères typographiques de l'imprimerie – rappelons que la famille de Gourmont est une ancienne famille d'imprimeurs du XVe siècle. Ceci expliquerait pourquoi le portrait insiste autant sur la dimension littéraire de la cible, à une époque où Lormel s'est retiré des milieux symbolistes et n'écrit plus guère. Le baron, au contraire, semble nourrir par son corps mort toute une vie d'artistes-charognards, jeunes gens et « barbons », qui se délectent de son cadavre. La référence à la presse pourrait renvoyer à Gourmont, dont on a vu la position centrale dans « l'écosystème médiatique[119] » des « petites revues », de façon bien plus évidente qu'à l'éphémère Lormel. Le texte de Jarry se permettrait alors de moquer la générosité un peu naïve de Gourmont dont les « fouillemerdes[120] » exploitent la productivité pour alimenter leurs feuilles. L'attaque contre Lormel, dont on connaît le sentiment de dette à l'égard du rédacteur du *Mercure de France*, se fait du même coup bien moins violente : Jarry répond à l'accusation d'être entretenu par Berthe de Courrière par une satire de Lormel exploitant la popularité d'un Gourmont intellectuellement épuisé.

---

[114] *Ibid.*, p. 88.
[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*, p. 88, note 6.
[117] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 9 mai 1907, OC III, p. 657.
[118] OCG III, p. 88.
[119] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.
[120] OCG III, p. 91.

Si cette hypothèse se confirmait, il faudrait donc voir dans ce libelle, plus discret que celui concernant Christian Beck, cible bien moins à même de répliquer et de mettre Jarry en danger, un texte codé destiné à être compris par les seuls habitués des réunions du *Mercure*. La sortie le mois suivant de *L'Amour en visites* pourrait dès lors apparaître comme une volonté d'enfoncer le clou, et de profiter du bruit causé par l'attaque portée contre Gourmont dans les pages de sa propre revue (ce qui justifie d'ailleurs que le texte ne lui soit pas directement dédié). Cette hypothèse pourrait également expliquer pourquoi le reste du *Faustroll*, pourtant apparemment achevé depuis novembre[121], n'est pas publié au *Mercure de France* par la suite, ni même d'ailleurs à *La Revue blanche*, malgré l'envoi du manuscrit à Natanson un an plus tard, Jarry prenant grand soin de ne pas mentionner la parution antérieure d'une partie des chapitres[122]. Pourtant tout porte à croire que Jarry n'imaginait pas se fermer définitivement les portes de la revue de Vallette en faisant paraître un ou des textes diffamatoires à l'encontre du couple Gourmont-Courrière. Sans doute pense-t-il, comme pour ses dettes, que le temps résout tout. Toujours est-il qu'il tente encore de publier, avec succès, dans les pages du *Mercure de France* un texte sous le pseudonyme du « Dr Faustroll » en février 1899. Ce pseudonyme mis à part, il était peu probable qu'il soit reconnu tant le « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps » est un pastiche réussi de littérature scientifique. Comptait-il sur l'inattention de Gourmont pour revenir dans les colonnes de la revue par la petite porte ? Il use d'une stratégie similaire pour continuer à faire paraître des livres au catalogue des éditions du *Mercure* trois mois plus tard avec *L'Amour absolu*. En effet, cette parution d'un manuscrit autographe en fac-similé se fait à ses frais et le *Mercure*, qui a refusé ledit manuscrit, ne sert plus que de dépositaire. Pour autant, comme le montre J. H. Sainmont[123], Jarry a pris soin de rajouter à la main sur plusieurs exemplaires « Mercure de France 1899 », ce qui constitue une manière comme une autre de faire durer le lien avec la maison d'édition. Il semble donc que son exclusion de la revue de Vallette n'ait pas été prévue et acceptée par Jarry, qui n'a de cesse durant l'année 1899 de chercher des palliatifs à cette situation. Sans doute se croyait-il mieux intégré dans le comité du *Mercure* qu'il ne l'était réellement. L'erreur, quel que soit le nombre d'exemplaires de *L'Amour en visites* qu'il ait réussi à écouler grâce au scandale provoqué, aurait pu lui être fatale, d'autant plus qu'il ne dispose pas encore de ses entrées à *La Revue blanche*.

---

[121] Jarry publie en effet le chapitre XXXIV dans *La Plume* du 15 novembre 1900 en le datant de « novembre 1897 ». « Treize images », *La Plume*, n° 278, 15 novembre 1900, p. 674-676.

[122] La lettre de Natanson du 17 janvier 1899 publiée dans OC I, p. 1217 précise d'ailleurs que ce dernier reconnaît un personnage « qui a figuré au *Mercure* ». Peut-on aller jusqu'à lire dans la formulation ambiguë une référence implicite à Gourmont ?

[123] Observation faite par J.H. Sainmont [Emmanuel Peillet] dans sa « Notice » n° 420 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, 6 avril 1953, p. 139.

Nul doute en effet qu'après les publications de mai-juin 1898, Vallette lui-même commence à considérer Jarry comme un ami plus encombrant qu'amusant. Les promenades nautiques s'espacent au sein du phalanstère après le printemps 98, Jarry restant seul ou accompagné parfois de Collière ou de Quillard dans la résidence estivale. Rachilde et Vallette n'y font que des excursions momentanées, quand Jarry, lui, semble décidé à y passer tout l'été et sans doute une partie de l'automne, fuyant ainsi son logement insalubre rue Cassette et les courriers incessants des huissiers. Durant la période, ses collaborations, notamment avec Claude Terrasse, lui permettent de tenir financièrement et de ravitailler les compagnons en vin[124]. Cependant, les relations avec Vallette s'enveniment en novembre : Jarry, se sentant décidément chez lui, a démoli une serrure pour faire passer la blanchisseuse et prétendu auprès de Vallette qu'il s'agissait là d'une tentative de cambriolage[125]. Suite à cet incident, il propose à Vallette de quitter le phalanstère, ce qu'il semble avoir eu lieu, puisqu'il écrit début décembre une lettre à Quillard afin de lui laisser la libre disposition de son stock de vin[126]. Celui-ci lui répond un mois et demi plus tard pour savoir s'il peut lui restituer sa clé et s'il a bien complètement payé la domestique, en adressant d'ailleurs sa lettre au *Mercure* avant de la réexpédier rue Cassette[127]. La brouille entre Vallette et Jarry aurait pu durer jusqu'en février au moins, expliquant ainsi le ton particulièrement sec utilisé par Jarry dans sa lettre de soumission de *L'Amour absolu*, bien différent de la chaleur habituelle avec laquelle il s'adresse au « compagnon » Vallette, ainsi que les signes traduisant une fierté d'auteur blessée :

> Compagnon,
> J'ai oublié de vous dire hier au sujet de mon in-18 et ce matin je me suis levé beaucoup trop tard pour venir vous en informer, qu'il est bien entendu que même s'il paraît invendable au Mercure, je n'y change rien du tout dans l'ordre des chapitres ni en rien. Si donc il était à prévoir qu'en cas d'acceptation du comité, le Mercure ne dût néanmoins point être disposé à une publication honorable et précipitée (j'entends en mai, par exemple), la formalité serait tout à fait superflue de confier ledit in-18 au comité, et je vous en demanderais la restitution quand j'irai au Mercure dimanche.
> Cordialement à vous.
> A. Jarry[128].

---

[124] « [N]ous acquîmes par le moyen d'un fort beau compte Terrasse-Charles Bonnard celui qui vin rouge (Saint-Georges) de Joigny, lequel va arriver samedi au phalanstère et est réglé déjà par nous individuellement, j'entends pour notre compte Charles Bonnard. » Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 3 juin 1898, OC I, p. 1067.
[125] Voir la lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 21 novembre 1898, *ibid.*, p. 1071-1072.
[126] Lettre de Jarry à Pierre Quillard datée du 6 décembre 1898, *ibid.*, p. 1073.
[127] Lettre de Pierre Quillard à Alfred Jarry datée du 21 janvier 1899, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXVIII année 1899, f. 75.
[128] Bien que les commentateurs et commentatrices s'accordent à dire que cette lettre serait datée de 1899 et concernerait donc le manuscrit de *L'Amour absolu*, il n'y a pas de preuve formelle qu'elle ne date pas de l'année précédente et aborde le sujet du *Faustroll*. Les arguments de J. H. Sainmont [Emmanuel Peillet] concernant l'apostrophe à Vallette (« Compagnon ») ainsi que l'allusion à l'ordre des chapitres sont toutefois plus que convaincants. Voir J.H. Sainmont [Emmanuel Peillet] dans sa « Notice » n° 420 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, p. 139-140.

Les relations entre les deux se maintiendront pourtant puisque Jarry sera invité en juin 1899 lors de la reformation du phalanstère, qui ne s'appellera plus ainsi, à La Frette-Montigny, mais Vallette ne sera plus l'éditeur de Jarry. La correspondance de cet été 99, moins fournie, ne laisse pas imaginer un quelconque retour à la proximité et à la camaraderie de l'été 1898.

Entre le scandale du printemps 1898 et le début d'une activité journalistique régulière à *La Revue blanche* à l'automne 1900 l'activité littéraire de Jarry connaît des difficultés d'édition de plus de deux ans qui conduisent à un recentrement sur un réseau de connaissances alternatif au comité du *Mercure*. Après l'échec de son écriture de l'intime, Jarry s'est donc tourné à nouveau vers une mise en scène de soi destinée à susciter l'intérêt des réseaux des comités esthètes. Toutefois, la violence de cette mise en scène, et surtout la nature des cibles retenues – Gourmont en particulier –, ont davantage contribué à l'isoler qu'à resserrer les liens. La plaisanterie entre intimes projetée dans l'espace public médiatique n'amuse plus. Incapable de se constituer avec Faustroll un nouvel avatar littéraire auréolé de la gloire du scandale et de la transgression, comme l'avait été Ubu en son temps, plus proche désormais de la diffamation que de la potacherie, Jarry tente de miser sur le succès passé du roi de Pologne, avec tout ce que ce personnage peut avoir d'insatisfaisant pour qui sait ne pas l'avoir inventé. Pourtant, dans ce contexte financier difficile, Ubu semble à présent sa meilleure garantie de continuer à exister littérairement, coupé qu'il est du réseau qui lui assurait une place confortable dans le champ esthète. La période d'intense collaboration qui s'ouvre à lui en 1898 s'explique donc autant par la nécessité de Jarry de construire de nouvelles relations sociales et de trouver de nouveaux financements pour ses projets que par l'attrait qu'exerce encore le personnage du roi des phynances sur les esprits de l'époque, esprits qui voient là une possibilité d'associer leurs noms au mythe Ubu.

C. Écrire avec les intimes

1. La formation d'un nouveau comité : Le Théâtre des Pantins

Malgré la complicité avec Vallette, l'épisode du phalanstère marque davantage pour Jarry un rapprochement artistique avec Herold. Sans doute par son intermédiaire, il reprend contact avec Claude Terrasse, qui avait composé la musique d'*Ubu roi* à l'Œuvre, et s'associe à l'aventure du Théâtre des Pantins, laquelle est gérée par Roussel et Terrasse et prend forme autour des noms d'Herold, Bonnard et Franc-Nohain. Pour la deuxième fois donc, Jarry va s'atteler à la production collective d'un spectacle. Après l'échec commercial que constituent ses écrits intimistes – et avant que Vallette ne lui ferme la porte du *Mercure* – il tente donc de diversifier ses

productions artistiques en retournant à la scène qui avait fait son succès. Jarry s'implique dès le début du projet ; Franc-Nohain le mentionne dans le trio qu'il juge être le noyau dur de l'entreprise en compagnie de lui-même et de Terrasse, en justifiant de la façon suivante leur choix du castelet : « C'était le temps où avec Claude Terrasse et Alfred Jarry, dès avant l'exposition de 1900, la difficulté de trouver des acteurs pour interpréter nos pièces nous avait donné la "mystique" des marionnettes[129]. » On connaît par ailleurs le goût antérieur de Jarry pour les marionnettes : nul doute qu'il ait été enthousiasmé dès les prémisses du projet, si tant est qu'il n'en ait pas lui-même fourni l'idée. Dès le premier spectacle, qui ne joue aucun de ses textes, il est mentionné à la « machinerie » dans un article du *Mot d'ordre* du 29 décembre 1897[130] aux côtés de Franc-Nohain et d'Herold pour les pièces, de Terrasse pour la musique, de Sérusier, de Ranson, de Bonnard et de Vuillard pour les décors. Le premier texte de Jarry annoncé dans la presse est sa traduction de Grabbe, *Les Silènes*, chose étrange puisque le texte ne figure pas parmi la liste d'œuvres soumises préalablement à la censure. Au second spectacle, pas de *Silènes* : c'est *Ubu roi* qui le remplace, plus d'un an après le scandale de L'Œuvre. Les *Petits Poèmes amorphes* de Franc-Nohain, initialement prévus pour la seconde soirée du Théâtre, sont joués en première partie de la pièce à partir du 16 janvier. Début février, le *Mercure de France* annonce une relâche avant une reprise des spectacles mi-février, cette fois avec *Vive la France !* et *Les Silènes*. En réalité, seul le premier sera joué, avec un retentissement médiatique particulier du fait de son interdiction préalable qui force la direction (Terrasse et Roussel) à donner une représentation réservée aux seuls abonnés. Il est donc manifeste que Jarry tenait à revenir sur la scène, ici de castelet, avec une pièce inédite (quand bien même celle-ci proviendrait d'un fond de tiroir) plutôt qu'avec *Ubu roi*. Il semble pourtant que les divers collaborateurs du Théâtre des Pantins se soient dirigés dès le départ vers une représentation de la pièce phare de Jarry, puisque, contrairement à la traduction de Grabbe, cette dernière a quant à elle bien été déposée par Roussel dès le 27 décembre 1897 pour examen préalable par la censure[131], soit en même temps que toutes les pièces devant figurer au programme des premières représentations du Théâtre des Pantins. Plus encore, la correspondance entre Terrasse et Franc-Nohain sur la période décembre 97-janvier 98 atteste de l'enthousiasme du premier, qui semble toujours jouer un rôle prégnant dans la direction du Théâtre, bien qu'éloigné de Paris du fait de ses obligations préfectorales[132], pour l'adaptation en guignol d'*Ubu*

---

[129] Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », *Nouvelles littéraires*, 18 février 1933, cité par Remy Bellenger, *Le Théâtre des Pantins, récit d'une enquête*, Paris, l'Hexaèdre, 2015, p. 77.
[130] « Courrier des Théâtres », *Le Mot d'ordre*, 29 décembre 1897, p. 4.
[131] Voir Henri Bordillon, « Ronde autour du Théâtre des Pantins. 18 lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse », *L'Étoile-Absinthe*, n° 29-30, 1986, p. 5-27.
[132] *Ibid.*, p. 5.

roi : à quatre reprises en effet, l'auteur de *Vive la France* s'enquiert de l'avancée des préparatifs du spectacle ou de l'éventuelle édition après coup de ses principales chansons[133].

Jarry aurait-il donc cherché, comme à L'Œuvre auparavant, à faire jouer *Les Silènes* en lieu et place de l'encombrant *Ubu roi* ? Peu de chances, en tout cas, que cette dernière pièce ait suscité par elle-même l'intérêt de Terrasse, Roussel ou Franc-Nohain, ces derniers ne mentionnant jamais le texte dans leurs échanges. Ce qui apparaît en revanche clairement, c'est qu'en 1898, Jarry est un auteur courtisé bénéficiant encore d'une solide notoriété, plus d'un an après son départ de L'Œuvre. Dans sa lettre du 1er février 1898 à Claude Terrasse, Franc-Nohain, qui semble réfléchir de façon précise à l'organisation et à la gestion de la publicité autour du Théâtre des Pantins, demande à ce que ce soit Jarry lui-même qui actionne les marionnettes du ballet de *Vive la France* :

> Enfin, je vous soumets, car c'est vous surtout que ça regarde, l'idée d'un clou pour terminer le second acte. « Au 2ème acte, grand ballet réglé par M. Alfred Jarry ». Vous vous rappelez le gros succès des chantres : il me semble que six danseuses en tutu, exécutant cinq minutes de pitreries sous les doigts agiles de Jarry, et accompagnées par une musique ingénieuse, je crois que cela terminerait l'acte par un triomphe ! — Écrivez-moi si vous voyez cela[134].

Notons ici la présence des guillemets pour annoncer la chose : ce qui fait rêver Nohain, ce n'est pas tant que Jarry participe au spectacle, mais l'effet de réclame qu'il sera possible d'en tirer. Preuve s'il en est qu'au début de l'année 1898, le nom seul de Jarry associé à la production d'une œuvre potachique ou guignolesque constitue en soi un argument de vente. Pour Jarry, en revanche, le Théâtre des Pantins est l'occasion d'exercer une activité lucrative : il reçoit en effet une rémunération de soixante-quinze francs, dont cinquante à titre d'avance[135], de la part de l'Administration du Théâtre dès le 21 décembre 1897, date où il fait sans doute parvenir à Terrasse le texte d'*Ubu roi* qui sera soumis à la censure six jours plus tard. On voit tout le bénéfice que Jarry, en mauvaise posture financièrement, pouvait tirer d'une collaboration qui, tout en ne demandant la production d'aucune œuvre nouvelle et en avançant les frais de la représentation[136] (contrairement à L'Œuvre, qui, on s'en souvient, demandait un investissement financier à ses collaborateurs), offrait une perspective immédiate de rétribution. Il ne faudrait pas pour autant réduire l'entreprise du Théâtre des Pantins à une occupation purement alimentaire pour Jarry : bien au contraire, elle semble poursuivre son insertion dans les réseaux esthètes jeunes opposés

---

133 *Ibid.*, p. 15, 17 et 20.
134 *Ibid.*, p. 21.
135 Lettre de Jarry à l'Administration du Théâtre des Pantins datée du 21 décembre 1897, *L'Œil bleu*, n° 8, mars 2009, p. 45.
136 Les lettres de Franc-Nohain publiées par *L'Étoile-Absinthe* montrent en effet que l'auteur donne de nombreuses consignes sur les costumes et accessoires des pantins mais ne rendent compte d'aucune participation financière de sa part. Henri Bordillon, « Ronde autour du Théâtre des Pantins », art. cit.

à toute forme d'*establishment* littéraire. Commencée au temps de L'Œuvre, cette insertion souligne à nouveau l'ambivalence profonde de Jarry-auteur, constamment partagé entre ses désirs de produire une littérature élitiste, hermétique et intimiste (la même année 1898, il commencera la rédaction de l'un de ses écrits les plus confidentiels, *L'Amour absolu*), tout en s'orientant de façon plus ou moins pragmatique vers des circuits collaboratifs qui le ramènent sans cesse à ce qui a fait son succès dans le champ littéraire : Ubu.

Cette seconde voie, qui semble durant l'année 1898 devenir la seule viable du fait de son exclusion du comité du *Mercure de France*, n'est pas pour autant une solution de repli à laquelle Jarry se trouve contraint et forcé d'adhérer. Le début du Théâtre des Pantins a sans aucun doute été vécu comme une période porteuse d'espoir de collaborations fructueuses et de projets artistiques originaux, ce que nous permet d'affirmer le chapitre du *Faustroll* dédié à Franc-Nohain et intitulé « de l'Île amorphe ». Ce chapitre, étudié par Noël Herbin[137] dans « Faustroll aux Pantins », est un éloge de la camaraderie artistique et littéraire à l'intérieur d'un texte procédant exactement suivant la même logique. Entre les diverses îles visitées par le docteur Faustroll et son équipage, îles gouvernées par des rois qui constituent autant d'artistes admirés par Jarry, se situe donc celle dédiée aux Pantins à la tête de laquelle se situe un gouvernement « oligarchique[138] ». Il y a donc plusieurs rois au Théâtre des Pantins, six exactement, qui se situent sur un pied d'égalité les uns avec les autres. La communauté est décrite comme une alliance de pairs, chacun apportant avec lui son style et ses spécificités. Très vite, il apparaît en effet que le « nous » du trio Panmuphle-Faustroll-Bosse-de-Nage cède en réalité la place au « nous » de majesté usuel chez Jarry, et que ce dernier chapitre suit la même logique panégyrique que l'ensemble du Livre III, en opérant cette fois une réduction au microcosme du Théâtre des Pantins. De façon similaire à l'ensemble dudit livre, il semble que le narrateur cherche moins à décrire la part de chacun des rois à une production collective, ici le Théâtre des Pantins, qu'à rendre hommage à certains passages précis d'une œuvre lue et appréciée par Jarry. Autre fait notable, l'identité des différents rois du *Faustroll* nous incite à élargir considérablement le cercle du comité du Théâtre des Pantins, qui est bien loin d'être circonscrit au seul noyau Jarry-Terrasse-Franc-Nohain. Parmi les noms mentionnés dans le chapitre figurent en effet ceux, rarement reliés au Théâtre des Pantins, d'Alphonse Allais (identifié pour la première fois par Noël Herbin dans l'article susmentionné), mais également de Gaston de Pawlowski, de Jules Renard, de Tristan Bernard ou encore de Paul Ranson[139]. Pour donner une image précise de la nébuleuse de collaborateurs

---

137 Noël Herbin, « Faustroll aux Pantins », *L'Œil bleu*, n° 8, mars 2009, p. 39-46.
138 OCG III, p. 99.
139 Voir *ibid.*, p. 99-102. Si ni Herold ni Terrasse n'y figurent, c'est probablement parce que d'autres chapitres leur sont déjà dédiés.

participant au Théâtre des Pantins, il faudrait probablement ajouter la rédaction du journal *La Critique*, notamment de Georges Bans dont la participation aux Pantins est attestée par une lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse[140], mais également d'Émile Straus à qui Jarry envoie une vignette pour faire la promotion du Théâtre et qui fait paraître sous les pseudonymes de Martine ou de Papyrus des critiques beaucoup plus développées sur les soirées des Pantins que le reste de la presse de l'époque. Le Théâtre est donc le fruit d'un travail collectif plus large qu'il n'y paraît, aux contours poreux, où chacun joue tour à tour des rôles différents et participe selon le temps qu'il peut y consacrer sur le moment. Ce que célèbre Jarry au moment de l'écriture du *Faustroll* n'est donc pas seulement l'art et la création artistique du milieu esthète fin-de-siècle, mais également ses propres relations de camaraderie à l'intérieur d'un réseau amical et professionnel riche et varié.

2. Naissance du projet *Pantagruel*

Dans le prolongement du Théâtre des Pantins apparaît au cours de l'année 1898 un début de collaboration avec Terrasse autour du *Pantagruel* – opéra que Jarry n'achèvera jamais, mais qui semblait pourtant bien parti pour voir le jour durant ces premiers mois d'intenses travaux –, puis autour de la rédaction de l'*Almanach du Père Ubu*. Jarry compose également la même année le texte de *Par la taille* qu'il compte faire mettre en musique par son ami en 1900, une fois le manuscrit retravaillé (l'œuvre ne sera pourtant éditée qu'en 1906). Terrasse semble en effet combler le vide laissé par Vallette dans la vie de Jarry, devenant auprès de lui l'équivalent d'un agent plus que d'un éditeur, puisqu'il ne possède pas de société d'édition littéraire. En revanche, son large cercle de sociabilité (il est en effet lié avec la plupart des peintres nabis par le biais de son ami et beau-frère Bonnard) lui permet d'aider financièrement Jarry et même de lui proposer des collaborations. On le voit, les rôles se sont inversés depuis l'année 1896 où l'auteur de *César-Antechrist* faisait prévaloir son réseau, ses idées et ses capacités de financement auprès d'un Lugné-Poe soucieux d'assurer la pérennité de son théâtre. En 1898, Jarry ne peut plus officiellement compter sur le soutien du *Mercure*, pas plus qu'il n'a de fonds à investir. Ce sont ces deux manques que propose donc de combler Terrasse, et cet investissement ne se limite pas, comme souvent au sein des comités où vie personnelle et professionnelle se confondent, au financement d'œuvres et de spectacles : Terrasse et Bonnard sont par ailleurs les pourvoyeurs de Jarry en vin,

[140] « Et (ceci très entre nous — mais je vous en avais dit mon pressentiment) la chose à éviter, la chose dangereuse (même pour Roussel) serait que Bans devînt ce directeur artistique. » Lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse du 14 janvier 1898 publiée dans Henri Bordillon, « Ronde autour du Théâtre des Pantins », art. cit., p. 17.

lequel en fait profiter ses compagnons phalanstériens durant les dernières semaines de l'automne, soit juste avant son départ. Cette générosité de Terrasse a pour contrepartie des attentes élevées quant au rythme de production de Jarry, comme en atteste sa lettre du 8 octobre :

> Mon cher ami,
> Venez sans manquer mardi, quoi que ce soit jour de Toussaint. Je serai rentré à la maison vers 6h. Vous coucherez à la maison, parce que Tisserand doit venir mercredi matin, et il faut que vous lui expliquiez son rôle de Panurge en détail.
> J'ai copié une partie des rôles – c'est un travail fou – Il faudra que vous copiiez le manuscrit en double. On vous dressera une table dans votre chambre.
> D'autre part Bonnard marchera pour l'Almanach du Père Ubu. Nous avons, je crois, trouvé une forme pratique ; dont nous parlerons à notre aise – C'est une affaire qui doit réussir. Il faudra la bien mener. N'en parlez pas trop avant que nous en ayons conféré.
> À mardi et cordialement.
> Cl. Terrasse[141].

Le ton impérieux de Terrasse, les nombreux impératifs, les phrases brèves soulignent le rôle de gestionnaire joué par ce dernier. Il semble bien qu'en octobre Terrasse cherche déjà à distribuer les rôles pour le *Pantagruel*, treize ans avant la date de la première représentation, qui aura lieu bien après la mort de Jarry. Parallèlement, le musicien s'occupe d'organiser la production du premier *Almanach* avec Bonnard. Misant sur un succès grâce à la popularité du personnage d'Ubu, il demande à Jarry de ne pas ébruiter l'affaire, se posant ainsi en promoteur d'une œuvre dont Jarry doit quant à lui écrire le texte.

Le projet du *Pantagruel* semble encore à cette époque un rêve commun des deux hommes[142]. On peut lire dans le titre du chapitre dédié à Terrasse dans le *Faustroll*[143] une référence à ce rêve, qui aurait donc été conçu dès le début de l'année 1898, puisqu'il traite « De l'île sonnante », emprunt explicite au livre de Rabelais. Sans doute a-t-il été conçu dans la perspective d'être joué au Théâtre des Pantins par des marionnettes, ce qui expliquerait la désinvolture avec laquelle sont abordées des mises en scène complexes, problème dont souffrait déjà en son temps *Ubu roi* et qui causera d'ailleurs bien des irritations à Terrasse lors de la reprise de l'opéra-bouffe en 1904[144]. Destiné peut-être à remplacer la traduction des *Silènes* par une autre adaptation, davantage dans le goût de l'époque, *Pantagruel* possède en effet de quoi séduire un public sur le plan théorique. On connaît l'enthousiasme fin-de-siècle pour Rabelais, lequel possède par ailleurs l'avantage d'être un monument national bien français, donc bien plus susceptible de séduire un public de lettrés que l'œuvre de Grabbe en cette époque relativement germanophobe, tout

---

[141] Lettre de Claude Terrasse à Alfred Jarry datée du 8 octobre 1898, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXVII année 1898, fr. 66.
[142] Willy collaborera également un peu plus tard à cette première version du projet, puisqu'en 1901 Terrasse annonce le *Pantagruel* sur un livret de « Jarry et Gauthier-Villars ». *Le Courrier français*, 5 mai 1901, cité par Patrick Besnier, « Notice » de *Pantagruel*, OC III, p. 810.
[143] OCG III, p. 123.
[144] Voir la « Notice » de Diana Beaume à *Pantagruel* dans OCG VI, p. 887-889.

en restant suffisamment subversif pour n'avoir pas donné lieu à un effet de lassitude. D'autre part, qui mieux que Jarry, auréolé de la gloire d'*Ubu roi*, pour prétendre à la réécriture du texte pour la scène ? Il y avait donc là un coup à jouer, qui pouvait être un coup de maître : on comprend que Terrasse y ait cru jusqu'au bout, au point de chercher à faire achever l'œuvre à tout prix, même après la mort du premier librettiste, Jarry, et la maladie du second, Demolder. L'image qui nous parvient aujourd'hui de l'œuvre est donc fortement imprégnée de cette réputation de projet interminable, trop ambitieux et tentaculaire. Pourtant, en 1898, le travail semble abordable : il s'agit de synthétiser, en procédant en grande partie par traduction et par collage du matériau d'origine – technique prisée par Jarry –, tout Rabelais en une seule œuvre regroupant les scènes d'anthologies et les personnages les plus connus. La plupart des textes étant parlés, et non chantés, il n'y a pas pour Jarry de nécessité de passer de la prose au vers, ainsi peut-il se permettre de reprendre et de monter ensemble des passages du texte de Rabelais tels quels, notamment pour les longues énumérations si caractéristiques du style rabelaisien. Reconnaissons que l'hypothèse avancée par Diana Beaune d'un Jarry « paresseux[145] » correspond assez à la manière de procéder de ce dernier, et souligne le biais subi par la plupart des commentateurs et commentatrices qui se sont intéressés au texte, lesquels ont été tentés de juger l'œuvre non pas pour ce qu'elle était (un résidu largement fragmentaire et inachevé, du moins en ce qui concerne le manuscrit du Harry Ransom Center qui contient les reliquats du projet de 1898), mais pour ce qu'elle aurait pu être si Jarry ne l'avait pas délaissée. Or, il convient de se remémorer que le *Pantagruel* n'était pas à l'origine un projet destiné à être développé durant plus de dix ans, mais simplement une adaptation scénique de Rabelais. La « paresse » de Jarry, qui ne réécrit pas une nouvelle version, en vers ou en prose, d'un texte admiré et à bien des égards matriciel pour l'auteur qu'il est en 1898, s'explique en grande partie par un effet de perspective concernant l'ampleur du projet d'origine. En d'autres termes, Jarry s'attelant à la reprise de Rabelais constitue un tel fantasme qu'il vient biaiser notre appréciation de l'œuvre encore une centaine d'années plus tard.

Le travail de recomposition de Jarry lors de cette première version du *Pantagruel* consiste donc à passer d'un récit à un spectacle musical : pour ce faire, il transforme l'épisode de la naissance de Pantagruel en une scène dialoguée et ajoute un chœur, les buveurs, qui rappelle davantage le festin de Gargamelle et Grandgousier dans *Gargantua*. Par là, il opère un déplacement dans le contexte initial de l'épisode : au lieu de venir au monde pendant une période d'intense sécheresse, Pantagruel naît au milieu des réjouissances, comme son père avant lui. Jarry enchaîne ensuite directement avec l'évocation de l'origine antique des géants, lesquels doivent

[145] *Ibid.*, p. 898.

leur taille à une période d'extrême abondance qui leur a permis d'augmenter considérablement leur corpulence. De manière assez fine, le thème de la mort en couches de Badebec (Babedec dans la version de Jarry) se superpose donc à l'évocation festive des richesses naturelles. Tout en restant très proche du texte de départ, Jarry parvient à lier les premiers chapitres de *Gargantua* et de *Pantagruel* selon le principe du « complexe resserré et synthétisé » qu'il se proposait déjà de suivre dans *Les Minutes de sable mémorial*[146]. La complémentarité de la mort et de la vie trouve un écho dans les directives musicales, qui jouent de l'alternance entre le thème joyeux des buveurs et le thème funèbre de la mort de Babedec. Ce prologue constitue un parfait exemple de l'ambition initiale du texte, montage savant se proposant de restituer la quinte essence de l'œuvre de Rabelais pour un public de connaisseurs capable de combler les éventuelles lacunes de la diégèse. Ce faisant, il se permet tout de même d'ajouter une référence malicieuse au Père Ubu[147] dont il fait l'un des géants primordiaux, preuve que le spectacle se destine avant tout aux spectateurs initiés qui avaient fréquenté le Théâtre des Pantins. Il n'est donc pas anodin que Jarry joue ici la carte « Ubu » après s'y être refusé dans ses écrits plus intimes, lesquels cherchaient essentiellement à s'en distinguer : *Pantagruel* marque bien le retour de l'auteur à la veine comique et burlesque qui l'a rendu célèbre. Il s'agit moins là d'une œuvre personnelle que d'une sorte de commande tacite émanant d'un public qui ne veut entendre parler que d'Ubu. *Pantagruel* peut donc être lu comme une occasion pour ce dernier de donner, à moindres frais, à ce public ce qu'il désire : une comédie joyeuse dans le goût rabelaisien.

L'apport de Jarry dans le second épisode qui nous est parvenu intact, c'est-à-dire le premier tableau de l'Acte I, qui représente le fameux épisode des moutons de Panurge, paraît plus minime encore, le texte étant déjà dialogué chez Rabelais. S'il l'édulcore un peu, l'une de ses principales innovations réside, là encore, dans la didascalie plus que dans les répliques, c'est-à-dire dans la manière dont il prévoit l'intégration de la musique à la scène. On observe que la musique lui sert en effet d'élément de dramatisation : « (Musique, pour laisser un peu de temps, car il va se passer une scène célèbre et que l'on attend[148].) » Outre ce procédé, Jarry réfléchit assez précisément aux thèmes et aux airs correspondants à chacun des passages de la scène, avec des considérations de rythmes intéressantes, faisant alterner des passages parlés et chantés ainsi que des petits airs entraînants avec une « grande musique[149] ». Le principal apport de l'adaptation de ce passage d'anthologie consiste donc à produire un effet de variété évitant la lassitude du spectateur en alternant au maximum les effets musicaux. Autre point important, Jarry, pour la

[146] OCG II, p. 43, note de Jarry.
[147] OCG VI, p. 915.
[148] *Ibid.*, p. 920.
[149] *Ibid.*, p. 924.

première fois, semble se désolidariser un peu de son modèle en faisant adopter à Panurge un ton « mélancolique[150] » quand le personnage rabelaisien, tout à sa vengeance, semble au contraire incarner la joie de la revanche par la ruse. Outre que ces répliques dites « lugubrement[151] » par Panurge augmentent l'effet de diversité, puisqu'on imagine la musique suivre cette rupture de tonalité, elles introduisent un effet de sérieux dans le passage qui souligne la violence de la noyade des moutons et des bergers achevés à coups d'aviron. Là où le passage rabelaisien insiste sur le grotesque de la mort et le décalage du sermon de Panurge, les didascalies de Jarry orientent le spectateur vers une lecture bien plus grave. De la même manière qu'il a antérieurement cherché à tirer le burlesque d'Ubu vers une interprétation sérieuse en forme de *vanitas*, il fait de Panurge le relais d'un humour grinçant venant rappeler la présence de la violence et de la mort derrière la joie de la tromperie. Du même coup, Panurge acquiert une dimension ironique chez Jarry qu'il ne possédait guère chez Rabelais. Il lui ôte ainsi sa dimension exagérée, irréaliste et fantasmatique, le détourne du plaisir jouissif du retournement de situation (l'insulté qui se transforme en bourreau) et du décalage (la mesure de la vengeance dépassant très largement la gravité de l'offense) pour faire de Panurge un intellectuel fin-de-siècle désabusé réfléchissant mélancoliquement sur son droit à assassiner qui lui a déplu. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce sont ces dernières paroles du chapitre qui sont mises en chanson, forme plus apte à rester en mémoire :

> Jamais on ne me fit plaisir sans récompense
> Ou reconnaissance pour le moins.
> Je ne suis point ingrat, et ne le fus, ne serai.
> Jamais on ne me fit déplaisir sans repentance.
> En ce monde ou en l'autre.
> Je ne suis point fat jusque-là[152].

Malgré tout, cette innovation, minime, ne suffit pas à remettre en cause le parti-pris de conservation de la gaîté du texte original. De manière générale, il y a finalement assez peu de Jarry dans *Pantagruel* : celles et ceux qui auraient attendu un texte ubuesque auraient été déçus. En choisissant d'adapter Rabelais, ce dernier se livre bien plutôt à un travail savant cherchant à respecter la matière première qu'à une réécriture dans le goût moderne. Les archaïsmes sont conservés autant que possible, les hapax rabelaisiens également, et les passages obscurs ou bien contenant des références pointues ne sont pas modifiés. Jarry travaille comme un traducteur, consciencieusement et précisément, de la même façon qu'il l'avait fait auparavant pour donner une version française des textes de Grabbe ou de Coleridge. Nous retrouvons donc, au cœur

[150] *Ibid.*, p. 932.
[151] *Ibid.*, p. 931.
[152] *Ibid.* p. 932.

même de cet esprit fumiste montmartrois qui caractérise le réseau amical et artistique gravitant autour de Terrasse et de Franc-Nohain, un Jarry cultivé et rigoureux, qui cherche bien plus à exploiter sa culture savante que son goût pour la subversion, la bouffonnerie et le grotesque. Cette fidélité à l'œuvre originale se perçoit à nouveau dans l'épisode susmentionné des moutons de Panurge : Jarry évoque dans la didascalie un épisode connu et attendu. Comme le mentionne Diana Beaume dans l'édition Garnier[153], c'est effectivement le cas pour le public féru de littérature qu'espère Jarry, mais probablement nettement moins pour l'ensemble du microcosme montmartrois qui est susceptible d'être attiré par la popularité d'Ubu. Preuve en est que Terrasse lui-même, qu'on imagine amateur de Rabelais pour avoir consacré des années entières de sa vie à ce projet, considérait ce passage comme « un diable de sacré 3e acte avec des moutons sur un bateau que nous serons obligés de refaire ou de modifier complètement[154]. » L'esprit parodique d'*Ubu roi* auquel s'attend probablement le public de Jarry en cette fin de siècle est donc complètement absent des brouillons de l'œuvre. Nul anachronisme, par exemple, pourtant si présents dans *Ubu roi*, nulle modernisation du texte, nulle référence à l'actualité : l'ambition de Jarry était bien de restituer les passages célèbres de Rabelais en limitant au maximum l'empreinte du traducteur et adaptateur de l'œuvre. Au final, il se produit ici pratiquement l'inverse du joyeux détournement potachique de la culture savante et scolaire que mettait en scène *Ubu roi* : le travail qu'accomplit Jarry est celui d'un bon élève respectueux du patrimoine littéraire français, quand bien même ce patrimoine serait réputé pour son ton grivois et son humour scatologique.

3. Le premier *Almanach du Père Ubu* de 1899

Toujours dans la continuité du groupe des Pantins naît un nouveau projet, celui de produire un almanach exploitant la figure populaire d'Ubu. Tout comme dans *Pantagruel*, la logique qui préside à la constitution du petit almanach (par opposition au grand, celui de 1901) est celle du collage. Jarry pioche dans différentes matières et superpose des paragraphes entiers recopiés des *Secrets d'Alexis Piémontais*, un almanach populaire datant de 1557, ainsi que l'*Almanach journalier supputé par Maître Matthieu Laensberg*. Les diverses informations sur le calendrier sont, quant à elles, tirées de l'*Almanach Hachette*, et apparemment de celui 1898, signe qu'il y accorde peu d'attention. Jarry ajoute une exhortation au lecteur pastichée de Rabelais, une boutade lui permettant

[153] « "La scène célèbre" (pour les connaisseurs de Rabelais, mais pas forcément pour le grand public) dont il est question est bien celle des moutons. » Diana Beaume, « Notice » de *Pantagruel* dans OCG VI, p. 893.
[154] Lettre de Claude Terrasse à Vallette datée du 6 juin 1908 citée dans le « Catalogue de l'Expojarrysition » des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, p. 112, et reproduite par J. H. Sainmont dans les *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 1954, p. 37.

de faire l'économie de l'annonce des foires et plusieurs rubriques parmi lesquelles se distingue celle des « éphémérides actuelles[155] » contenant en réalité une pièce autonome, « L'Île du Diable ». Il sera question plus en détail de cette pièce, fort intéressante, puisqu'elle détourne l'actualité de l'affaire Dreyfus, dans le chapitre III de cette section. Ce qui importe ici est de mettre l'accent sur l'aspect extrêmement disparate de cet almanach. Certes, cette diversité est voulue par le genre lui-même, de même d'ailleurs que le plagiat des almanachs antérieurs. Il n'empêche que le choix de ce genre a sans doute été influencé par cet aspect bref et hétérogène, qui permettait à Jarry de le composer rapidement et collectivement. Car l'*Almanach du Père Ubu* n'est pas issu des seuls efforts de Jarry mais, on l'a vu, du travail combiné de ce dernier, de Bonnard et de Terrasse. Bien qu'orienté autour d'un personnage mythique et central comme le veut la coutume, la forme de l'*Almanach* est sans doute ce qui rapproche le plus l'auteur de *L'Amour absolu* d'un travail journalistique dans sa dimension collégiale et dans son rythme de rédaction, lequel doit être rapide pour répondre à une date de parution bien précise, celle de la nouvelle année. Bien loin du travail solitaire publié par morceaux dans une revue comme le *Mercure*, cet almanach manifeste donc le choix de s'orienter davantage vers un travail créatif à plusieurs mains. Ce trait est probablement le fruit des conditions dans lesquelles Jarry écrit au cours de l'année 1898 : constamment sollicité par ses amis et collaborateurs, il participe à plusieurs entreprises en même temps et vit la plus grande partie de l'année dans un espace partagé, celui du phalanstère. Aussi la plupart de ses projets semblent-ils porter la trace de discussions, d'échanges et d'activités communes.

L'*Almanach du Père Ubu* constitue sans doute, sur toute la période, la production de Jarry où la référence au groupe est la plus nettement visible, plus encore que dans le *Faustroll* où elle semble pourtant une donnée constitutive de la genèse même du roman. Laissons de côté les passages recopiés de diverses sources ainsi que « L'Île du Diable », texte largement plus autonome, plus développé et plus travaillé que le reste du fascicule, ce qui laisse penser qu'il en constitue un élément certes central, mais probablement envisagé un peu à part, soit comme un noyau justifiant l'ensemble, soit comme un élément hétérogène utilisé pour lui donner davantage de consistance. Une fois ce tri effectué, que reste-t-il de l'*Almanach* ? Essentiellement des références directes à des amis et collaborateurs de Jarry. Or, comme d'habitude chez ce dernier, ces références sont données sans clés d'interprétation, ce qui suggère que le fascicule n'a pas été écrit pour d'autres destinataires que ceux qui sont cités – ou « glorifié[s][156] », selon le terme propre à l'auteur – dans ses pages. Ainsi, si comme le dit Henri Béhar « L'édition d'un *Almanach*

[155] OCG III, p. 423.
[156] Lettre de Jarry à Pierre Quillard datée du 6 décembre 1898, OC I, p. 1073.

du Père Ubu participe de cette entreprise de revalorisation des œuvres et des genres populaires engagée par Jarry depuis son entrée en littérature, que ces œuvres fussent l'œuvre de gens du peuple ou, plus vraisemblablement, destinées au peuple[157] », il ne faudrait pas pour autant conclure de cette revalorisation une quelconque volonté de créer un objet culturel lui-même populaire. Comme le souligne Henri Béhar, « L'échec de *Perhinderion* semble avoir servi de leçon, mais ce n'en est pas moins la même stratégie[158]. » En effet, si Jarry privilégie pour la parution de l'*Almanach* un format et un papier beaucoup moins coûteux que pour sa précédente publication, ce n'est pas par volonté de démocratiser la publication, mais bien parce qu'il n'est plus en possession de l'héritage de son père et a entre-temps accumulé les dettes. Le contenu textuel de l'*Almanach* nous montre bien qu'il s'agit là encore d'une parution destinée aux seuls pairs. La section intitulée « L'agronome citadin » souligne parfaitement ce détournement d'une feuille à usage populaire destinée à donner des conseils sur les semis et les plantations vers un public esthète plus féru de concerts et d'expositions que d'agronomie. Le passage se fait par le biais de la polysémie des termes « salade » et « dinde », qui renvoient simultanément à l'isotopie des champs et des mondanités parisiennes. Mais l'*Almanach* ne se contente pas de remplacer des conseils agricoles généraux par des conseils citadins généraux. Il est sensible que Jarry ne s'adresse pas à l'ensemble du public esthète susceptible de s'intéresser à ces questions, mais à ses seuls amis et connaissances. Dès la présentation du mois de « Février », on comprend que l'auteur truffe son texte d'allusions implicites aux lieux où travaillent ses amis : La Trinité pour Claude Terrasse, la rue Laffitte pour l'ensemble de la rédaction de *La Revue blanche*, etc. Le passage dissimule même une allusion à Pierre Quillard sous les traits du barbeau, qu'une lettre de Jarry nous permet d'éclairer : « Ci-joint une épreuve de l'image de l'almanach, laquelle évite de vous flatter, mais vous confère avec celui qui Barbillonne[159]. »

S'il s'agit bien là d'un effet publicitaire, il convient de ne pas entendre dans ce vocable une réclame telle que la diffuse la presse de l'époque. En effet, les allusions sont trop subtiles pour être décodées par d'autres que celles et ceux dont il est précisément question. En d'autres termes, il s'agit d'un effet de complicité auteur-lecteur assez fort, produit par une référence très, voire parfois trop cachée qui, une fois découverte, produit un sentiment d'appartenance à une petite élite capable de lire entre les lignes. Jarry ne fait pas ici la promotion de son réseau de connaissances auprès de l'ensemble du monde esthète : il s'adresse très précisément à ce seul réseau, les autres ne possédant pas les pièces nécessaires pour résoudre le vaste puzzle construit

[157] OCG III, p. 389.
[158] *Ibid.*
[159] Lettre de Jarry à Pierre Quillard datée du 6 décembre 1898, OC I, p. 1073.

par l'auteur. On observe d'ailleurs que, dans sa lettre à Quillard, Jarry insiste sur le fait qu'il l'a « glorifié[160] » dans les pages de l'*Almanach*. Or, il n'a mentionné ni l'œuvre ni un quelconque talent de ce dernier, mais l'a décrit sous les traits d'un poisson auquel il a attribué des goûts et des habitudes de l'auteur, de sorte que seul ce dernier, sans doute, ait pu s'y reconnaître. Nous sommes donc là bien loin d'une quelconque volonté d'autopromotion du réseau auprès du reste du champ esthète. Ceci peut d'ailleurs expliquer l'échec des ventes de l'*Almanach* : Jarry fait en effet paraître un périodique célébrant ses amis en mettant en valeur leur complicité d'une manière si allusive qu'eux seuls ont pu le comprendre. Outre le fait que les gens qu'il loue ont parfois pour seul point commun leur amitié avec l'auteur d'*Ubu roi*, il est peu utile, une fois lu le passage où il est fait mention de soi, de chercher à décoder le reste du texte qui peut paraître très abscons pour qui n'est pas directement concerné. Il en va de même pour les effets de liste, qui occupent une place considérable dans l'*Almanach* et qui sont présents à deux reprises : une première fois dans le passage du mois de Mars, où Jarry liste ceux de ses amis qui sont versés dans la réserve de l'armée, une seconde fois, beaucoup plus conséquente, dans la section « Lettres et Arts » où le dialogue entre Ubu et Le Fourneau devient prétexte à citer la foule assemblée pour observer la statue de Balzac, parmi laquelle figure une grande partie des notabilités du champ esthète, que l'auteur loue ou raille d'un jeu de mot. À première vue, la sélection des cent-trente-cinq[161] personnalités mentionnées par l'*Almanach* semble suivre le principe du coq-à-l'âne : si le prétexte donné par le dialogue entre Père Ubu et le Fourneau est celui de l'affaire Rodin-Balzac[162], qui défraie la chronique en mai 1898, on constate que la liste des noms mentionnés ne recouvre qu'en partie les auteurs et autrices s'étant illustrés par une prise de position au sein de ce débat. Il est évident que cette actualité en recoupe une autre, plus intense encore : celle de l'affaire Dreyfus. Pourtant, là aussi, si certains des principaux protagonistes médiatiques de cette affaire figurent bien parmi les cent-trente-cinq notabilités évoquées, cette présence ne permet pas d'expliquer la mention d'un nombre non négligeable de noms qui ne se sont pas particulièrement illustrés sur la question de l'innocence ou la culpabilité du capitaine Dreyfus.

Il semble que ce soit bien plus par association d'idées que procède la liste du Père Ubu, tour à tour suivant un motif catégoriel (deux peintres, deux romanciers, deux mécènes), réticulaire (deux collaborateurs) ou même simplement phonique (deux noms qui se ressemblent). La

---

[160] *Ibid.*

[161] Cent-trente-cinq en comptant une seule fois Henry Gauthier-Villars, qui apparaît à la fois sous son vrai nom et sous son pseudonyme de « L'Ouvreuse ».

[162] En mai 1898, la Société des Gens de Lettres refuse la statue de Balzac commandée à Rodin sans tenir compte du contrat les liant à l'artiste qui rendait impossible un tel type de refus. Rodin reçoit le soutien d'un grand nombre de personnalités artistiques et littéraires.

logique suivie par Jarry est celle de la réduction d'une personnalité à un trait précis, principalement au titre d'un texte, d'une œuvre, d'une revue ou d'une chronique pour la plupart, mais également parfois à un jeu onomastique, à un trait physique, à une activité artistique plus large, à une fonction officielle ou, plus rarement, à un fait médiatique. Le tableau suivant présente le classement des noms cités suivant le critère retenu par Jarry. On observe que les artistes les plus proches et estimés de Jarry figurent majoritairement dans la colonne de gauche, qui opère une réduction à un titre souvent flatteur pour son auteur, comme dans le cas de Saint-Pol-Roux qui devient « celui qui magnifique[163] ». Dans cette liste hétéroclite, Jarry cherche donc à rendre hommage à ses pairs via une allusion directe à leur œuvre, connue ou méconnue, avec comme sous-texte qu'un artiste ayant produit œuvre mémorable mérite d'être considéré comme mémorable lui-même. L'œuvre devient l'artiste, et l'artiste devient l'œuvre : la simplification est donc flatteuse, dans la plupart des cas. Dans la seconde colonne, Jarry réduit cette fois l'artiste à un style ou plus généralement à une activité artistique. Cette fois, l'intention varie, et l'association d'idée peut également être perçue comme laudative, par exemple dans le cas de Maurice Denis (« celui qui mystique[164] ») ou d'André-Ferdinand Hérold (« celui qui connaît ainsi[165] »), ou bien quelque peu méprisante, comme Albert Samain qui devient simplement « celui qui poète[166] », sans plus de précision. La troisième colonne, qui réduit les artistes à un jeu sur leur nom ou sur une particularité physique connue manifeste le plus souvent une méconnaissance ou un désintérêt pour l'œuvre ; on peut d'ailleurs y repérer un nombre important d'attaques dépréciatives, comme pour Henry de Bruchard qui devient « celui qui bruche[167] » ou Léon Delafosse qui se voit attribuer la désignation de « pianiste avec aisance[168] ». La quatrième colonne, plus réduite, est composée des noms de ceux qui ne font pas même partie de la sphère artistique, dans une extension burlesque de la liste : on y trouve des marchands de vins et le cabinet des ministres sous la présidence de Charles Dupuy au grand complet. Dans la cinquième colonne, cinq noms sont sélectionnés pour un fait médiatique marquant. Notons ici la présence d'Edouard Drumont, qualifié de « celui qui ne parle pas librement[169] » : bien que la référence convoque ici le titre du journal de Drumont, *La Libre parole*, il a paru évident que ce dernier ne pouvait pas être classé parmi les artistes réduits à un titre d'œuvre, pour la bonne raison qu'il constitue le seul et unique cas où le titre a été transformé afin de signifier exactement l'inverse de son sens initial.

---

[163] OCG III, p. 443.
[164] *Ibid.*, p. 446.
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid.*, p. 444.
[167] *Ibid.*, p. 441.
[168] *Ibid.*, p. 445.
[169] *Ibid.*, p. 449.

Référence à un titre	Référence à une pratique artistique	Référence au nom ou à l'apparence	Référence à une fonction non artistique	Référence à un fait médiatique	Autre
Abric Léon	Antoine André	Allais Alphonse	Chapuis Louis	Charbonnel Victor	Fénéon Félix
Bans Georges	Bagès Maurice	Becque Henri	de Freycinet Charles	Drumont Edouard	Garnier
Bartholdi Frédéric-Auguste	Bernard Emile	Bourgault-Ducoudray Louis Albert	Delcassé Théophile	Huysmans Joris-Karl	
Bergerat Emile	Bruneau Alfred	Coquelin Constant	Delombre Paul	Lugné-Poe	
Bernard Tristan	Carrière Eugène	Coquelin Ernest	Dupuy Charles	Meyer Arthur	
Bernhardt Sarah	Claretie Jules	Daudet Léon	Kikourt		
Bordes Charles	Colonne Edouard	de Bruchard Henry	Krantz Camille		
Bouillon Henri	Cremnitz Maurice	de Régnier Henri	Leygues Georges		
Charpentier Gustave	de Bouhélier Saint-Georges	Degas Edgar	Lockroy Edouard		
Coolus Romain	Denis Maurice	Delafosse Léon	Mougeot Léon Paul Gabriel		
de Bréville Pierre	Déroulède Paul	Demolder Eugène	Paytral Paul Louis		
Debussy Claude	Detaille Edouard	Guilbert Yvette	Rousseau Henri		
de Groux Henry	Diémer Louis	Guitry Lucien	Trouillot Georges		
Donnay Maurice	Dierx Léon	Héglon Meyriane	Viger Albert		
Dujeu	Dubois Théodore	Hüe Georges			
Dumur Louis	Dupont Paul	Laparcerie Cora			
Erlanger Camille	Dupuy Jean-Baptiste Daniel	Le Bargy Charles			
Fauchery Paul	Durand Auguste	Le Roux Hugues			
Fauré Gabriel	Franc-Nohain	Leroux Xavier-Napoléon			
Forain Jean-Louis	Germain Auguste	Mellot Marthe			
France Anatole	Hérold André-Ferdinand	Menier Emile-Justin			
France Louise	Hérold Alphonse	Rambosson Yvanhoé			
Gauthier-Villars Henry	Mellerio André	Renard Jules			
Gémier Firmin	Ranson Paul	Rey Ernest			
Gyp	Redon Odilon	Reynaldo Hahn			
Hermant Abel	Réja Marcel	Roussel Xavier-Ker			
Ibels Gabriel	Renoir Auguste	Salvayre Gaston			
Jacotot	Roty Oscar	Widor Charles-Marie			
Kahn Gustave	Samain Albert				
La Jeunesse Ernest	Schneklud Fritz				
Lorrain Jean	Schwob Marcel				
Loti Pierre	Séruzier Paul				
L'Ouvreuse	Séverin				
Louÿs Pierre	Toulouse-Lautrec				
Mirbeau Octave	Valloton Félix				
Moreno Marguerite	Vollard Ambroise				
Mounet-Sully	Vuillard Edouard				
Natanson frères					
Paladihe Emile					
Rachilde					
Réjane					
Richepin Jean					
Roussel Georges					
Saint-Pol-Roux					
Straus Emile					
Thomé Francis					
Vallette Alfred					
Vandérem Fernand					
Zo d'Axa					

*Tableau 1 : Classement des noms cités dans l'*Almanach *en fonction du type de référence*

Il s'agit donc d'une prise de position manifeste et exceptionnelle de Jarry qui entend bien plus évoquer la campagne médiatique antidreyfusarde menée par Drumont que célébrer son périodique[170]. Enfin, deux noms paraissent échapper à la logique suivie par les autres réductions : Fénéon, qui est caractérisé par quelque chose qu'il ne fait pas, en devenant le très beau « celui qui silence[171] », et Garnier, probablement le propriétaire de Jarry, à qui est attribué le rôle de « celui qui mécène[172] ».

On le voit, le but de la liste de l'*Almanach* est donc de passer sans cesse d'une idée à l'autre par association plus ou moins lointaine, de sorte qu'entrent en contact des noms très hétérogènes, voire parfois complètement opposés sur le plan des idées, du style ou de la fonction. Jarry ne reprend donc aucun groupe préétabli, il en construit un de toutes pièces, suivant la logique de l'hybridation. Se trouvent ainsi côté à côte des amis, des ennemis, des contemporains estimés et méprisés, des artistes (nombreux), des hommes politiques (rares), des commerçants, des gens du monde et des esthètes du Boul'mich' ou des milieux montmartrois. Malgré cette diversité recherchée, on constate de nombreuses réductions manifestant un lien explicite entre le nom cité et Jarry/Ubu : il s'agit des mentions figurant en orange dans le tableau. Ce sont souvent des personnalités peu connues ou qui ont produit peu d'œuvres notables que Jarry cherche à mettre en avant pour leur lien avec la représentation d'*Ubu roi* à L'Œuvre ou aux Pantins, ou bien, à l'instar d'un Gémier, des artistes célèbres dont il ne retient volontairement que ladite participation. Ce que l'on observe à travers tous ces noms, c'est que le plus « glorifié » des artistes présents dans l'*Almanach* est sans doute… Jarry lui-même. En effet, la longue énumération de toutes ces notabilités littéraires et artistiques peut être perçue comme une manière non pas de flatter quelques amis, mais bien de s'autoreprésenter au centre du cercle, comme élément liant ensemble tous ces noms forts disparates. Jarry crée son propre réseau, qui n'a de cohérence que le fait d'être cité par le Père Ubu, et ce faisant, il octroie à ce dernier la place centrale au sein dudit réseau. En d'autres termes, les effets de liste du Père Ubu sont performatifs : ils créent par leur simple énumération l'existence d'une communité autour du personnage, communauté qui ne doit son existence et sa réalité qu'au seul fait d'avoir été mentionnée comme telle. L'*Almanach* constitue donc un document très précieux en ce qui concerne les études sur les sociabilités littéraires de l'époque, moins parce qu'il regroupe des cercles de fréquentations existants que parce qu'il indique comment l'existence et la stabilisation de ces sociabilités ont pu être un enjeu majeur pour un auteur comme Jarry, au point d'influer directement sur sa manière

[170] À Propos de cette prise de position et plus généralement du rapport qu'entretient l'*Almanach du Père Ubu* avec l'affaire Dreyfus, voir le chapitre 3 de cette partie, « Écritures en réseau ».
[171] OCG III, p. 447.
[172] *Ibid.*, p. 442.

d'écrire. Il est en effet assez évident que la production littéraire de Jarry de l'année 1898 est considérablement orientée autour du fait de rendre visible et matérielle son insertion au sein d'un collectif d'auteurs. Il semble clair que la gloire dont se targue Jarry en cette fin de XIXe siècle n'est pas tant d'avoir produit *Ubu roi* que d'être un homme de lettres dont la réputation, qui dépasse largement le cercle de son seul lectorat, est parfaitement ancrée dans le champ esthète.

4. Berthe Danville et la collaboration autour de *Léda*

Un nom cité parmi les notables et amis parisiens de Jarry dans l'*Almanach* fera partie des collaborateurs sur la période 1896-1900 : il s'agit du couple Danville. Concernant les liens entre Gaston Danville et Jarry, on connaît peu de chose : on sait grâce à une lettre de sa femme adressée à Jarry qu'il s'intéressait, et peut-être a contribué de quelque manière, au *Faustroll*, puisqu'il devient dans ladite lettre « celui qui copataphysique[173] ». Collaborateur du *Mercure de France*, Gaston Danville, pseudonyme d'Armand Abraham Blocq, ne paraît pourtant pas avoir participé au phalanstère, ni avoir entretenu de contact avec l'auteur d'*Ubu roi* avant la fin de l'année 1897[174]. Issu d'une grande famille de banquiers de Toul, ce qui l'éloigne du milieu social que fréquente Jarry à la fin du XIXe siècle, Gaston Danville a un frère, Paul Blocq, interne de Charcot et spécialiste de neuropathologie, qui occupe une position bien en vue dans la haute bourgeoisie parisienne. Sa femme et lui tiennent un salon littéraire[175] auquel participent Rachilde et Vallette, entre autres. C'est sans doute par son intermédiaire que Gaston Danville et sa future femme Berthe Kahn, alias Karl Rosenval, entrent au *Mercure*, où il publie des critiques littéraires. Les recherches de Paul Blocq ne sont par ailleurs sans doute pas sans lien avec les diverses publications de Gaston Danville, lesquelles s'orientent assez régulièrement vers la psychologie et l'occultisme, comme en attestent *Les Contes de l'au-delà* publiés en 1893. En 1896, après la mort de Paul Blocq, Gaston et Berthe Danville reprennent le flambeau des salons littéraires en conviant dans leur hôtel du 5bis rue Joseph Bara les personnalités les plus en vue des milieux esthètes deux lundis par mois[176]. C'est d'ailleurs lors de l'une de ces soirées, probablement également en 1897, que Jarry rencontre son futur collaborateur Jean Saltas[177]. Ne se contentant pas d'animer

---

[173] Lettre de Berthe Danville à Alfred Jarry de 1900, *ibid.*, p. 651.
[174] Jérôme Rossi, *Frederick Delius et la France*, Sampzon, Delatour, 2014, p. 94-95.
[175] « Hier soir, brillante réunion dans le salon de Madame Paul Blocq, dont les jeudis sont de plus en plus suivis et où l'art et les lettres tiennent une large place. Reconnus, causant avec animation, autour du docteur P. Blocq, MM. […] Alfred Vallette […] etc. » « Au jour le jour », *Le Courrier du soir*, 18 janvier 1889, p. 1.
[176] Voir l'annuaire Hachette, 1er janvier 1913, p. 99.
[177] « J'ai fait la connaissance d'Alfred Jarry en 1895 dans un très confortable petit hôtel particulier de la rue Joseph-Bara, habité par un collaborateur du *Mercure de France* et chez qui se retrouvaient, chaque lundi, un certain nombre d'écrivains arrivés dans la suite à la notoriété et à peu près tous disparus aujourd'hui. » Jean Saltas, « Le souvenir

ces soirées, Berthe Danville nourrit elle aussi des ambitions littéraires. Après avoir publié quelques poèmes avant son mariage, elle s'oriente durant les dernières années du siècle vers la création d'opérettes avant de devenir officier de l'instruction publique[178]. *Léda*, qui nous occupe ici, écrite en 1899 en collaboration avec Jarry, constitue le premier de ses livrets qui nous soit parvenu. C'est d'ailleurs sans doute par l'intermédiaire de ce dernier qu'elle entre en contact avec Claude Terrasse, qui en composera la musique, ainsi que celle de sa création suivante, *L'Heure du Berger*. *Léda* ne réussira pas à être jouée, tandis que *L'Heure du Berger* le sera au Théâtre de la Bodinière à partir du 23 mai 1900. Elle produira encore une autre œuvre lyrique, *Un nouveau jeu*[179], jouée en août de la même année, puis enfin une pièce au Grand Guignol en 1902, *Jules ou les Nèfles de l'Alaska*, dont Jarry fera un compte rendu fort élogieux[180]. Selon toute vraisemblance, son activité littéraire ne va pas beaucoup plus loin, de sorte que Jehan Rictus la décrit en janvier 1908 comme une femme « qui est envieuse et meurt de rage de n'être rien en littérature pas plus que son mari[181]. » On retrouve sa trace en 1923 dans un article du *Figaro* : divorcée, héroïnomane, elle est condamnée à un an de prison et à cinq ans d'interdiction de séjour pour avoir acheté de la morphine auprès de différents pharmaciens sous de faux noms[182]. Elle finit toutefois par revenir à Paris puisqu'elle meurt en décembre 1931 dans le XIVe arrondissement, non loin du quartier Montparnasse où elle animait ses soirées littéraires du lundi.

Le couple Danville atteste que les frontières entre la grande bourgeoisie et les milieux esthètes parisiens sont loin d'être aussi hermétiques qu'on serait tenté de le penser : Berthe et Gaston Danville constituent au tournant du siècle des figures centrales de la vie du quartier Montparnasse que fréquente la jeunesse artiste de l'époque. Malgré leur statut social, ils visitent par exemple les artistes montmartrois désargentés comme les Molard ou Jehan Rictus, lequel les décrit dans son journal comme des rentiers « que leur argent ennuie et qui se sont introduit chez de pauvres artistes dans l'espoir de s'amuser. Ils s'ennuient quand même[183]. » Le fait que Gaston Danville soit le premier nom cité parmi les « notables[184] » connaissances de l'auteur dans l'*Almanach du Père Ubu* laisse penser que Jarry tire une certaine fierté de son introduction nouvelle

---

d'Alfred Jarry », *Je suis partout*, 8 octobre 1943, p. 6. La date de 1895 ne semble pas correspondre : à cette époque, Jarry est à la caserne de Laval et ne fréquente pas encore Gaston Danville ; il s'agit probablement d'une erreur de Saltas qui fait référence à l'année 1897 dans un article de *La Dépêche* publié cinq ans plus tôt. Alain Laubreaux, « Jean Saltas et le cycle d'Ubu », *La Dépêche (Toulouse)*, 22 juin 1938, p. 4.

178 « Les Palmes académiques », *Le XIXe siècle*, 28 février 1899, p. 2.

179 Théodore Massiac, « Courrier des Théâtres », *La Petite République*, 3 août 1900, p. 4.

180 « Les Théâtres », [1er janvier 1903], OCG IV, p. 837-840.

181 Jehan Rictus, *Journal quotidien*, *op. cit.*, samedi 1er février 1908, p. 75.

182 Georges Claretie, « Gazette des Tribunaux », *Le Figaro*, 10 mars 1923, p. 2.

183 Jehan Rictus, *Journal quotidien*, Samedi 11 mai 1907, p. 78. Notons que le portrait à charge des Danville est fortement teinté d'antisémitisme.

184 OCG III, p. 420.

dans les cercles de la grande bourgeoisie : loin de la cacher, il la fait imprimer. En plus d'être un convive amusant, le Père Ubu (c'est ainsi que le nomme Berthe Danville dans ses lettres, comme la plupart des fréquentations de Jarry de l'époque) constitue un collaborateur de choix pour le couple : ses connaissances savantes et son intérêt pour la psychologie et l'hypnose – rappelons qu'il rédige à la même époque *L'Amour absolu*, œuvre largement nourrie des théories de Pierre Janet – en font un interlocuteur de choix pour M. Danville tandis que dans le même temps ses liens étroits avec le monde des théâtres pourraient ouvrir des portes à Mme Danville. C'est dans ce contexte qu'est créée *Léda*, sans doute d'après une idée de cette dernière. Dans l'édition Bourgois du texte, Henri Bordillon suggère que Berthe Danville n'aurait pris aucune part à la rédaction du texte, en s'appuyant sur deux éléments : le manuscrit rédigé de la seule main de Jarry et l'ajout en surcharge des noms des deux librettistes, celui de Karl Rosenval lui semblant écrit « à la dernière minute[185] ». Deux autres points laissent pourtant penser que Berthe Danville aurait pu être l'autrice principale de *Léda* : d'une part, elle a écrit des vers avant et des opérettes après sa collaboration avec Jarry, ce qui indique qu'elle n'a pas spécifiquement besoin de ce dernier pour mettre en forme son travail, d'autre part, elle lui fait parvenir dans une lettre de 1900 des répliques à ajouter sur le manuscrit de la pièce qui n'est alors pas en sa possession[186]. Pourquoi Berthe aurait-elle envoyé des répliques à insérer, rédigées de sa main, en suggérant que ce n'était pas la première fois[187], si elle n'avait par ailleurs rien écrit d'autre dans le texte ? Le ton péremptoire de Berthe, son injonction à « faire tous les raccords nécessaires[188] » laisse plutôt croire qu'elle demande à Jarry la basse besogne de correction, rafistolage et copie. Ajoutons que ni le thème, ni le style, ni le ton de *Léda* ne font penser à ce que Jarry produit à la même époque, ni même à ce qu'il produira plus tard ; d'ailleurs, il ne prendra pas la peine de faire figurer la pièce dans son recueil du *Théâtre mirlitonesque* à la fin de sa vie, soit qu'il nie toute valeur au texte, soit qu'il ne s'en considère pas comme l'auteur principal.

A minima, Jarry prête donc ses connaissances du milieu du théâtre pour conseiller et sans doute retravailler le texte de Berthe Danville, *a maxima* il en a été le rédacteur. Toujours est-il que *Léda* semble totalement dépourvue de toute clé de lecture, de sarcasme ou de références violentes ou morbides propres à toutes les œuvres de Jarry depuis *Ubu roi*. Bien au contraire, la pièce se situe dans le sillage direct de *La Belle Hélène* d'Offenbach, comme le souligne

---

185 Henri Bordillon, introduction à *Léda*, Paris, C. Bourgois, 1987, p. 27.
186 *Ibid.* Noël Arnaud souligne d'ailleurs bien que l'écriture de Jarry sur la copie du manuscrit ne suffit en aucune manière à le désigner comme seul auteur du texte, le travail de copie étant généralement réparti entre les auteurs et autrices ou bien délégué à de tierces personnes dans le cas des œuvres théâtrales.
187 « À propos de ce dernier, je crois qu'il serait bon d'ajouter (oui…encore !) les répliques que vous trouverez ci-jointes. » Lettre de Berthe Danville à Jarry datée de 1900, OC III, p. 652.
188 *Ibid.*

très justement le travail de Patrick Besnier[189] : calembours et anachronismes en constituent l'essentiel du principe comique :

> TYNDARE
> J'ai eu des cauchemars : cette interpellation annoncée pour demain sur la fourniture des bicyclettes pliantes aux hoplites de la Garde me poursuit jusque dans mes rêves. Le parti socialiste devient bien remuant. Figure-toi, ma chère, que Triptolème le député, le leader de l'extrême-gauche, osait dire avant-hier à la tribune[190]…

La perspective adoptée, là encore, est bien éloignée de celle de Jarry : dépourvue d'avatar masculin fantasmatique, la pièce suit le point de vue de Léda, bourgeoise fin-de-siècle affublée des atours d'une reine antique et mariée à un homme politique somnolent et ennuyeux, Tyndare. Afin de ne pas déchoir de son statut royal, Léda se prend à rêver d'un amant divin. L'absence totale de mépris ou d'ironie dans l'évocation de la bourgeoisie qui s'ennuie, la célébration des « petites femmes[191] » et l'aspect déceptif de la pièce, qui se refuse à conclure par l'acte sexuel attendu dès le choix même de l'épisode mythologique, éloignent considérablement ce texte des autres productions de Jarry à la même époque. Plus symptomatique encore, le texte est presque entièrement dépourvu d'allusions savantes : bien que Jarry sache écrire sans obscurités, comme il l'a prouvé avec *L'Amour en visites*, la référence élitiste est un trait récurrent, même dans ce dernier texte, de son écriture. Or, ici, l'intertextualité convoque, outre *La Belle Hélène*, « La Cigale et la Fourmi », *Phèdre* et *La Barbe bleue* : les références sont donc assez transparentes et ne recherchent pas le clin d'œil complice à un public cultivé. Le choix d'une matière mythologique n'est pas plus prétexte à placer des allusions subtiles aux auteurs antiques, pas même un dénombrement homérique si cher à Jarry. Si le texte se conclut avec l'évocation de Castor et Pollux, Hélène et Clytemnestre sont étonnamment absentes de toute la pièce. Il est difficile d'imaginer que ce choix procède de la plume de Jarry : songeons que dans *Pantagruel*, pièce lyrique à vocation également comique, Jarry conserve au maximum le texte d'origine et la référence savante. Or ici le cadre de la Grèce antique est bien vite balayé pour laisser place à un Paris fin-de-siècle, Dzeus devenant « figurant au Châtelet » et Tyndare lisant *La Fronde*.

Mais, plus que dans le style encore, on peut constater un éloignement manifeste du reste de la production de Jarry dans la perspective idéologique adoptée par la pièce. Cette référence à *La Fronde*, par exemple, peut être attribuée à Jarry comme à Berthe Danville. Le premier en effet fréquente certaines collaboratrices du journal féminin et féministe, comme en atteste une lettre de Mardrus en 1900[192]. *La Fronde* sera par ailleurs souvent favorable dans ses comptes rendus

---

189 Patrick Besnier, « Du jeu de l'oie au jeu du cygne », introduction à Alfred Jarry, *Léda*, *op. cit.*, p. 101-106.
190 OCG III, p. 661.
191 *Ibid.*, p. 659.
192 Lettre de Joseph-Charles Mardrus à Alfred Jarry datée de 1900, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXIX année 1900, fr. 46.

aux œuvres de Jarry. Il est cependant assez probable que ce soit par l'intermédiaire de Berthe Danville que ce dernier soit mis en contact pour la première fois avec ce périodique et, peut-être, sa rédaction : cette dernière y publie en effet des poèmes dès 1898[193]. L'allusion fort favorable au journal dans le texte de *Léda* paraît par ailleurs ressembler bien peu à la précaution avec laquelle Jarry se prononce généralement sur les thématiques de société ou d'actualité : « Allons donc, vous n'êtes guère de votre époque. Ne vient-on pas de fonder un journal, *le Gynécée*, organe féministe ?… Vous n'êtes guère de votre époque… ou plutôt, vous êtes trop de votre époque, attendu que nous sommes aux temps héroïques[194]. » Il en va de même pour le député d'extrême-gauche susmentionné, baptisé Triptolème, du nom du héros apportant aux hommes la civilisation : difficile d'imaginer une telle profession de foi socialiste sous la plume de Jarry. Au-delà des seules références intertextuelles, la diégèse même de la pièce marque sa différence avec les habitudes de Jarry. L'intrigue centrée sur l'ennui d'une femme de la haute bourgeoisie espérant un amour divin se conclut sur la déception du rêve devenu réalité. Cette déception amène le personnage de Léda à un sage retour au prosaïsme, préférant la médiocrité d'un époux bourgeois réel à la vanité d'un idéal surestimé :

LÉDA

O mon bon vieil époux,
Je n'aimerai que vous
Durant toute ma vie.
L'idéal,
C'est fatal,
Fait envie ;
Mais de déception
La folle passion
Sera toujours suivie.
Mieux vaut n'aimer que vous,
O prosaïque époux[195] !

Nous sommes là dans une conclusion parfaitement symétrique à celle du *Surmâle* qu'écrira Jarry trois ans plus tard. Dans *Le Surmâle*, Ellen finit par accepter une vie bourgeoise et prosaïque précisément *parce qu'elle* a connu l'expérience ultime de la passion amoureuse avec le Surmâle, qui causera la mort de son amant et presque la sienne propre. Rien de décevant dans cette « folle passion », c'est au contraire le dépassement des limites de la raison et la rencontre avec le divin dans l'homme qui conduisent Ellen à poursuivre désormais une vie plus sage et plus rangée, prenant conscience qu'il est impossible de pérenniser l'absolu. De manière générale, la plupart des héros de Jarry, hommes ou femmes, meurent dans cette forme d'apothéose : Messaline,

[193] Karl Rosenval, « Les Trois robes », *La Fronde*, 23 juin 1898, p. 1.
[194] OCG III, p. 661.
[195] *Ibid.*, p. 687.

Marcueil, Faustroll, Erbrand, Emmanuel… Il est donc peu probable que le choix d'une intrigue se concluant par la déception de la rencontre amoureuse avec le divin Dzeus porte sa marque.

L'analyse de *Léda* reste toutefois d'un intérêt certain pour mieux comprendre notre auteur. La pièce apparaît en effet comme un témoignage direct de la grande plasticité de Jarry, pourtant réputé pour son individualisme intransigeant. Que se passe-t-il avec *Léda* ? Alfred Jarry, auteur célèbre issu d'un milieu petit-bourgeois et fréquentant essentiellement des artistes esthètes entre en contact et collabore avec Berthe Danville, autrice de la haute bourgeoisie favorable aux idées progressistes de son temps, idées féministes et socialistes, et recherchant la compagnie desdits artistes esthètes. Ceci prouve deux choses : premièrement, les différences idéologiques, si l'on en doutait, n'empêchent nullement Jarry de collaborer et même d'apposer sa signature sur un travail qui serait à l'époque qualifié ouvertement d'« humanitaire » dans son traitement du désir d'émancipation des femmes, sa référence enthousiaste aux productions féministes ou socialistes. Nous sommes donc là bien loin de l'anarchisme élitiste des années 1894 ; l'affaire Dreyfus est passée par là et impose à Jarry le choix entre compromis ou intransigeance. C'est donc vers le premier qu'il se tourne. Deuxièmement, et c'est sans doute là le point central, on constate que, contrairement à ce qu'une tradition d'analyse littéraire idéaliste pourrait penser, nous ne sommes pas ici dans une configuration où les objectifs littéraires déterminent les sociabilités. En d'autres termes, ce n'est pas dans l'idée de produire un certain type d'œuvre, ou bien en vertu d'un accord esthétique plein et entier que Berthe Danville et Jarry se mettent à collaborer. C'est bien au contraire leur fréquentation préalable des mêmes cercles de sociabilité qui détermine la production d'une pièce lyrique très éloignée des habitudes et des enjeux esthétiques habituels à l'auteur de *L'Amour absolu*. Ce dont atteste *Léda*, c'est que la vie mondaine et sociale de Jarry possède un impact direct sur la genèse de certaines œuvres. Pour continuer à fréquenter les « notabilités » parisiennes qu'il met en exergue dans l'*Almanach* et avec qui il entretient probablement – l'un n'exclut pas l'autre – des rapports d'amitié sincère, Jarry, désormais dépourvu de fonds, n'hésite pas à se rendre utile en proposant ses connaissances techniques du métier d'écrivain : nous sommes assez loin de l'image traditionnelle d'un auteur farouche refusant toute compromission artistique et rejetant avec éclat quiconque prétendrait influer sur son activité créatrice.

Le succès phénoménal d'*Ubu roi* n'a donc pas été pour Jarry synonyme de professionnalisation du métier d'écrivain. S'il occupe désormais une position dominante sur le plan symbolique parmi les auteurs et autrices esthètes, et même au-delà, il ne tire aucun avantage économique de cette ascension. Bien au contraire, Jarry choisit de se recentrer sur une production élitiste destinée à un public trié sur le volet. Cette décision s'ajoutant à de faibles rentrées

financières, à un début d'alcoolisme et à des dettes s'accumulant conduisent l'auteur à expérimenter une situation paradoxale : au moment où il est symboliquement le mieux installé dans le paysage littéraire, il est dans une situation de grande détresse financière. Pour Jarry, cette situation semble possible à concilier car il mise tout sur son réseau : son refus de s'insérer dans un système littéraire professionnel qui serait prêt à l'accueillir en lui proposant une rubrique dans un périodique s'explique par sa confiance dans le circuit de diffusion esthète dans lequel il pense toujours pouvoir trouver un débouché, si restreint soit-il. Or, l'échec commercial des *Jours et les Nuits* semble infirmer ce postulat : il lui faut donc renouer avec l'identité que lui a construit ce groupe social en faisant surgir de sa plume un nouveau scandale, ce qu'il s'ingénie à faire d'abord avec *L'Amour en visites* puis avec le *Faustroll*.

Loin d'être payante, cette stratégie se retourne contre lui en lui fermant non pas une partie de ses débouchés, son lectorat restant toujours peu ou prou le même (et toujours aussi restreint), mais son principal organe de publication, le *Mercure de France*. Le prestige associé à son nom en plus, Jarry se trouve donc contraint de retourner à la case départ et de tenter de reconstruire un nouveau groupe social, sans argent cette fois, groupe permettant d'assurer son existence en tant qu'auteur à la fois en le produisant et en diffusant ses œuvres. Ses collaborations avec Terrasse, Franc-Nohain, les Nabis et le milieu artiste montmartrois manifestent clairement une forme de retour en arrière des colonnes élitistes et reconnues du *Mercure de France* vers un milieu bien moins organisé, moins réputé et moins établi auprès du public. Les Danville, dans cette configuration, font figure d'exception, et Jarry n'hésite pas à leur offrir son expertise littéraire en échange de la possibilité de réaffirmer un réseau de relations notables, bien loin d'être circonscrit au seul milieu interlope montmartrois. Confronté à des difficultés économiques, littéraires et amicales, c'est donc systématiquement vers le développement et l'élargissement de son cercle de fréquentation que se tourne l'auteur, tant ce cercle est conçu comme la condition *sine qua non* de toute réussite socio-professionnelle. Pour ce faire, il n'hésitera pas longtemps à adopter le personnage qu'on attend de lui, celui du trublion impertinent plus ou moins toujours associé à la figure d'Ubu, mais rarement toutefois avec le même succès qu'en 1896. Dans ces circonstances, on comprend donc comment le réseau de sociabilité devient une nécessité vitale pour l'auteur, qui ne peut ni exercer son métier ni compter sur une forme de solidarité amicale et professionnelle en son absence. Il est donc logique que la plupart de ses écrits de l'époque soient construits autour d'un objectif clair d'édification et de cimentation desdits réseaux. Ceci étant, ce retour obsédant sur la question du collectif n'est jamais si monolithique : à la fois impératif existentiel et contrainte oppressante, le réseau de pairs est systématiquement construit dans la littérature de Jarry de cette époque comme un ensemble paradoxal, tour à tour rêvé et

honni, désiré et rejeté, idéalisé et diabolisé. La façon intéressante dont s'articule ce paradoxe est particulièrement révélatrice des conflits qui traversent la compréhension du collectif dans les milieux artistiques, et particulièrement les cercles esthètes, de cette fin du XIXe siècle où l'individualisme est perçu comme un élément central du régime de production artistique.

II. Le négatif du collectif

Le rapport d'un auteur comme Jarry au collectif répond à deux logiques différentes, qui ne doivent pas être confondues : la première, intensément documentée et étudiée à propos des écrivaines et écrivains de cette époque, concerne le rapport à la société dans son ensemble, organisation structurée de catégories hétérogènes ; la seconde, moins régulièrement abordée, concerne l'interaction avec le seul champ esthète. L'une ne va toutefois pas sans l'autre et l'importance accordée par Jarry aux sociabilités littéraires porte en creux la marque de son refus, ou de sa hantise, d'une insertion dans un espace professionnel moins informel, tel que la démocratie républicaine de la fin du XIXe siècle le construit et le conçoit. Parce qu'il se représente la micro-société esthète comme une porte de sortie permettant d'éviter les travers de la macro-société, la première semble régulièrement idéalisée et désirée par l'auteur, qui n'a de cesse durant la période 1897-1899 qui nous occupe ici de construire des utopies de la vie en collectivité. En d'autres termes, la critique sociale chez Jarry semble moins passer par une caricature ouverte de la bourgeoisie, ce que fait un auteur comme Tailhade, par exemple, que dans la représentation fantasmée d'alternatives à la vie au sein de la cité. Toutefois, comme évoqué dans le chapitre précédent, la micro-société esthète ne solutionne pas à elle seule tous les problèmes de la vie en commun, bien au contraire : Jarry expérimente durant cette période à la fois la réalisation de son espoir d'espace collectif marginal constitué presque exclusivement de pairs et en même temps les travers de ce même espace, c'est-à-dire le lot de contraintes et de règles qu'il fait peser sur l'individu. Pas plus que la société dans son ensemble le champ esthète ne constitue donc un lieu d'émancipation permissif, aussi les utopies de Jarry portent-elles en elles-mêmes leur propre impasse et leur propre contestation. Afin de mieux aborder ces utopies, nous délaisserons temporairement la perspective chronologique qui a été la nôtre jusqu'à présent pour lui préférer une logique de rapprochement thématique. Les œuvres de Jarry sur la période semblent offrir différentes itérations de réflexions sur le rapport de l'individu au groupe plus qu'à tout autre moment de sa vie : les confronter est donc absolument indispensable pour dessiner les contours de cet idéal de vie collective. Cette comparaison nous permettra par ailleurs de dessiner de façon plus claire que durant l'étude de ses productions de jeunesse ce à quoi s'oppose Jarry dans la société de la fin du XIXe siècle, ainsi que la façon dont il envisage la possibilité d'une micro-société esthète idéale.

Le nœud du problème qui se pose à l'auteur des *Jours et les Nuits*, comme à nombre d'auteurs partageant ses vues à son époque, réside dans la notion d'exception. Premier problème : quel aspect pourrait bien revêtir un collectif conçu pour regrouper et faire fonctionner

ensemble des individus qui se pensent eux-mêmes comme des exceptions à la norme sociale ? On l'a vu, la définition gourmontienne de l'artiste – qui synthétise assez bien les présupposés de base auxquels adhèrent peu ou prou la plupart des symbolistes entrés dans le champ littéraire esthète entre 1885 et 1900[1] – est strictement négative : est un individu d'exception celui qui suit, par la faveur d'une hérédité exceptionnelle, son tempérament propre et refuse toute influence du milieu social dans lequel il évolue, influence toujours perçue comme aliénante. Difficile donc de concevoir une collectivité d'individus capable de construire et d'adhérer à une identité positive de groupe quand chacun d'entre eux se définit dans son écart par rapport à la norme sociale. Deuxième problème : comment penser le rapport qu'entretiendrait cet espace commun privilégié par rapport à la macro-société ? Là encore, la notion d'exception est centrale : les représentations construites par Jarry semblent toutes abonder non pas dans le sens d'une construction utopique d'une micro-société idéale autonome et autosuffisante, comme le veut généralement la tradition de l'utopie (qui reprend régulièrement le motif de l'île coupée du monde), mais là encore un territoire d'exception au beau milieu de la société française de la fin du XIXe siècle. Jarry n'est pas révolutionnaire ; il ne cherche pas à modifier la société telle qu'elle est au tournant du siècle au sein de l'État français. Ce qu'il demande, ce n'est pas une amélioration des conditions de vie du peuple en général, ni même d'une catégorie socio-professionnelle précise (la sienne), mais la refondation d'un privilège spécifique permettant d'échapper aux contraintes sociales s'exerçant sur le reste de la population, privilège qu'il entend accorder à l'individu d'exception qu'est selon lui l'artiste.

Comme dit précédemment, cet argument tautologique pose le problème de la justification d'un tel privilège : l'individu d'exception se caractérisant par son refus de se soumettre à la norme, il faudrait donc accorder un statut privilégié à tous ceux qui prétendent simplement être au-dessus des lois en vigueur, du seul fait qu'ils le prétendent. Sans revenir sur ce point déjà abordé dans la première partie de ce travail, relevons le problème majeur que pose la notion centrale d'exception dès lors qu'on entend la poser comme base d'élaboration d'une réflexion sur le collectif : il est impossible de bâtir quoi que ce soit d'autonome autour de ce seul concept d'exception, ce dernier étant, par définition, conçu comme ce qui s'exclut du commun. Pourtant, loin d'arrêter Jarry, ce paradoxe d'une communauté d'exceptions nourrit et alimente l'imaginaire de la plupart de ses romans et pièces de théâtre sur la période (excepté peut-être *L'Amour en visites*) ; pour ce faire, il participe à la réactualisation d'une pensée ancienne qui s'était déjà attelé au problème des liens entre individualisme et collectivité, le cynisme antique. La façon dont ce cynisme innerve et nourrit la réflexion sociale de l'époque (Jarry est en effet très loin d'être le

[1] Voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste ».

seul auteur à effectuer la jonction entre cynisme antique et moderne) permet d'éclairer la façon dont l'utopie se met à se construire de façon négative, c'est-à-dire non plus comme une proposition de société alternative viable, mais plutôt comme un renversement, une opposition antithétique et symétrique à la société telle qu'elle est. Ces utopies négatives ne constituent pourtant pas des dystopies en ce qu'elles restent des représentations imaginaires jugées désirables au sein de l'œuvre, quand bien même elles pourraient choquer le public de l'époque de publication, comme de la nôtre encore. Elles sont bien des utopies négatives, c'est-à-dire des inversions quasi-photographiques (le blanc devenant noir et le noir devenant blanc) des valeurs culturelles dominantes à l'instant leur élaboration. L'un des intérêts principaux de la production de Jarry tient dans la façon dont, justement, le problème central de cet idéal d'un collectif d'exceptions n'est jamais éludé : il sera donc intéressant d'étudier comment Jarry envisage lui-même l'impasse des utopies contradictoires qu'il formule.

A. Une communauté d'exceptions

Repartons du postulat symboliste développé dans la première partie de ce travail[2] : l'individu naît comme une matière brute, indépendamment de toute culture et de toute éducation. Lors de sa venue au monde, l'être humain est donc plus lui-même, plus proche de sa nature véritable, car plus instinctif, que ce qu'il deviendra en grandissant. Le développement d'un être humain est en effet un processus social, et toute influence de la société sur celui-ci est perçue comme un retranchement à ce qui fait son identité. Cette conception provient d'un paradigme essentialiste de compréhension de l'individu ; dans ce paradigme, toute adaptation culturelle est donc perçue comme une aliénation. Chez Jarry, la présence de cette représentation est particulièrement visible durant les premières années de sa production littéraire, celles durant lesquelles – ce n'est pas un hasard – il s'interroge sur la place qu'il prétend occuper en tant qu'écrivain. Durant cette période, c'est l'image de la sphère qui revient le plus fréquemment pour aborder cette question de l'identité : la sphère selon Jarry est une forme parfaite, embryonnaire, qui contient en germe tous les développements à venir. À l'instar du diamant, elle synthétise toutes les complexités, d'où son rapprochement répété avec l'image du divin[3] ; « parfaite à la fois et embryonnaire[4] », la sphère est associée à l'essence de l'individu. Ce n'est donc sans raison que, comme on l'a vu, le personnage d'Ubu est également représenté par une sphère : être brutal,

[2] Voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste », section A.
[3] « Dieu solitaire comme les âmes inférieures ; sphère fermée comme son Image, parce que parfaite à la fois et embryonnaire », OCG I, p. 383.
[4] *Ibid.*

égoïste et instinctif, Ubu est ce qui se rapproche du modèle de l'individu in-culte, celui qui n'aurait subi aucune influence du milieu culturel dans lequel il évolue. Aussi nous ressemble-t-il « à tous[5] » selon Jarry et n'est-il pas la représentation d'un type social précis, le bourgeois. Il est ce qui reste de plus individuel une fois ôté le vernis social, qui apparaît toujours comme une hypocrisie. À l'époque qui nous intéresse, celle des années 1897-1899, Jarry délaisse quelque peu l'image de la sphère pour s'intéresser au couple enfant/adulte. Cette thématique est évidemment au cœur d'un texte comme *L'Amour absolu*, publié en 1899, qui est l'une des rares évocations sous la plume de Jarry du souvenir d'enfance (et non pas d'adolescence, période qui revient beaucoup plus régulièrement). Bien loin de se limiter à ce seul texte, le motif de l'enfant semble se répéter dans les divers écrits de cette époque, sous une forme assez particulière. En effet, l'enfance en elle-même constitue souvent un repoussoir : Ubu, sous bien des aspects, peut être comparé à un enfant : personnage écrit par des enfants, il se comporte avec bêtise et son humour est davantage construit autour des excréments que de quelconques allusions sexuelles, ce qui a d'ailleurs suscité les reproches de Rachilde[6]. L'enfance, associée à la dépendance, la faiblesse, l'émotivité, semble peu intéresser Jarry ; ce qui l'intéresse en revanche est l'image de l'enfant-adulte, c'est-à-dire de l'individu déjà construit et constitué à la naissance. Faustroll naît par exemple « à soixante-trois ans[7] », tandis qu'Emmanuel Dieu est comparé à un « Nouvel Adam, qui naquit adulte, […] né à douze [ans][8] ». Il y a donc bien deux types d'enfance, comme il y a deux types d'individus dans la conception de Jarry, qui est plus généralement celle de l'ensemble du mouvement symboliste : le type incomplet, qui va se former et s'adapter en cohésion avec la société qui l'a vu naître, et celui, parfait, de l'individu déjà constitué, qui ne saurait subir aucune modification sans s'altérer. L'image paradoxale de l'enfant-adulte synthétise parfaitement ce second type dans la mesure où elle permet de concilier l'indépendance et la maîtrise de soi du second avec l'aspect sauvage, naïf, inculte du premier. On le voit, dans les deux cas, ce qui est repoussé, rejeté par Jarry, c'est la possibilité d'une quelconque influence de l'extériorité de l'individu sur la formation de ce dernier.

L'artiste, pour être considéré comme tel, doit donc manifester son indépendance vis-à-vis de l'espace et de normes socio-culturelles. Étant constitué hors des contingences du *hic et nunc*, de la société dans laquelle il est né et a grandi, il prétend porter un discours universel et intemporel. Pour porter cette parole, il lui faut parler depuis un lieu qui ne soit nullement

[5] OCG II, p. 605.
[6] « On siffla surtout le défaut de réelle saleté. On avait pensé que ce polichinelle d'Ubu fonctionnerait sexuellement. » Rachilde, « Roman », art. cit., p. 144-145.
[7] OCG III, p. 50.
[8] *Ibid.*, p. 494.

englobé dans l'espace social qui l'entoure ; il lui faut faire un pas de côté afin de contempler ce monde en toute neutralité. Voilà pourquoi il lui faut tout d'abord construire une u-topie, un lieu de nulle part, bien distinct de l'espace dans lequel il évolue, afin de pouvoir maintenir cette illusion d'indépendance. C'est précisément ce que fait Jarry dans *L'Amour absolu* : à l'espace particulièrement régi par les règles sociales qu'est la caserne dans *Les Jours et les Nuits* s'oppose en effet la représentation très étonnante de la prison de la Santé dans ce roman de 1899. Contrairement aux présupposés d'un lecteur ou d'une lectrice de la fin du XIXe siècle, cette prison, qui fait référence à un bâtiment pénitentiaire réel et qui plus est bien connu de l'auteur et de ses fréquentations parisiennes, n'est pas utilisée pour évoquer les conditions de vie d'un prisonnier. Bien au contraire, elle devient prétexte à l'échappée onirique et poétique du personnage, ce que manifeste sa transformation métaphorique en étoile dès les toutes premières lignes du texte :

> *Il* habite une des branches de l'étoile de pierre.
> La prison de La Santé.
> Comme il est condamné à mort, la branche où se cataloguent les condamnés à mort.
> L'astérie pétrifiée n'a attendu pour s'épanouir, miroir des étoiles, que l'heure des étoiles[9].

La geôle, dans un renversement intéressant, devient donc le lieu de la libération, ce qui n'est compréhensible qu'à condition de considérer, comme le fait Jarry, que la société tout entière est une prison. Espace en marge, elle devient un lieu d'où il est permis d'exprimer l'interdit : la prison est la condition nécessaire à la libération de la parole du narrateur touchant ses fantasmes de meurtre et d'inceste. La Santé devient donc un espace utopique. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à le comparer à celui de la caserne dans *Les Jours et les Nuits*, qui constitue son opposé absolu : là où la caserne imposait la réduction de l'individu à un atome du corps social, notamment par le biais de l'uniforme interchangeable, des exercices physiques indifférenciés, de l'administration déshumanisée des conscrits, la prison le grandit dans son statut extraordinaire, exceptionnel. Celui qui doit être emprisonné est celui qui ne peut pas être assimilé par la société, ce que dit explicitement le premier chapitre de *L'Amour absolu* : « L'homme qui est sous cette étoile est, quel qu'il soit et quelles que soient *ses* circonstances, un homme considérable. / Il a fait une étoile[10]. » Plus évident encore, Jarry oppose à la vie collective et à l'espace constamment partagé, hôpital ou caserne, la solitude salvatrice de la prison : la cellule est un espace réservé au prisonnier, qui lui appartient en propre, à tel point que son nom figure sur la porte. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de constater que, alors que le personnage principal des *Jours et les Nuits* n'a de cesse de détruire ou de mettre à distance par le sarcasme toute production littéraire

[9] *Ibid.*, p. 489.
[10] *Ibid.*, p. 490.

personnelle, celui de *L'Amour absolu* se livre au contraire à une rêverie créatrice, le roman entier étant constitué des souvenirs et des fantasmes mêlés d'Emmanuel Dieu en prison.

Plus encore, la prison de la Santé semble en quelque sorte devenir l'enjeu d'une appropriation de l'espace par l'artiste qu'incarne le personnage d'Emmanuel Dieu. Tout se passe comme si, dans les premiers chapitres du texte, Emmanuel Dieu devait annexer littérairement, par le biais de la transformation poétique, l'espace pénitentiaire dans lequel il est retenu. Or la Santé n'est pas une prison comme une autre, il s'agit d'une prison conçue en 1861 selon le modèle du panoptique benthamien, ce que n'a de cesse de rappeler tout le premier chapitre du roman qui utilise ledit modèle pour motiver la comparaison du bâtiment avec une étoile. Dans *Le Panoptique*, ouvrage de 1791, Bentham tente de résoudre le problème de la surveillance carcérale en proposant un plan de bâtiment circulaire divisé en cellules percées d'une fenêtre. Au centre, une tour regrouperait les surveillants, eux-mêmes surveillés par d'autres surveillants. Dans ce modèle, tout le monde voit tout le monde, de façon à exercer un contrôle préventif permettant d'empêcher le crime plutôt que de chercher à le punir. Dans sa description de la prison, Jarry insiste justement sur cette tour centrale qu'il compare de façon significative à « Argus qui avait cent yeux[11] », preuve s'il en est que le contrôle exercé sur le prisonnier passe bien par le pouvoir de l'œil, pour faire référence à l'entretien de Jean-Pierre Barou, Michelle Perrot et Michel Foucault précédant l'édition Belfond de 1977 du *Panoptique* de Bentham[12].

Dans cet entretien, justement, Foucault analyse le panoptique comme une technologie de pouvoir particulièrement adaptée à l'idéal révolutionnaire et à l'institution d'une société d'égaux où, plutôt que de laisser le pouvoir de contrôle à une autorité unique, chacun devient simultanément le contrôleur et le contrôlé. La Santé est donc une représentation possible de ce modèle d'organisation administrative de la société où le pouvoir n'est plus personnel mais institutionnel :

> Ce règne de l'« opinion » qu'on invoque si souvent, à cette époque, c'est un mode de fonctionnement où le pouvoir pourra s'exercer du seul fait que les choses seront sues et que les gens seront vus par une sorte de regard immédiat, collectif et anonyme. Un pouvoir dont le ressort principal serait l'opinion ne pourrait pas tolérer de région d'ombre. Si on s'est intéressé au projet de Bentham, c'est qu'il donnait, applicable à bien des domaines différents, la formule d'un « pouvoir par transparence », d'un assujettissement par « mise en lumière ». Le panoptique, c'est un peu l'utilisation de la forme « château » (donjon entouré de murailles) pour créer paradoxalement un espace de lisibilité détaillée[13].

[11] *Ibid.*, p. 489.
[12] Jean-Pierre Barou, Michel Foucault, Michelle Perrot, « L'Œil du Pouvoir », introduction à Jeremy Bentham, *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977, p. 9-31.
[13] *Ibid.*, p. 18.

Or, l'un des principaux enjeux de *L'Amour absolu* sera de reconquérir le pouvoir de l'œil. Le roman met en effet en scène un magnétiseur qui exerce un contrôle direct sur la volonté d'autrui par la seule force de son regard. Dans le chapitre initial, qui développe le plus longuement l'image de la prison, la lampe, qui rend visible le prisonnier, et donc instrument de sa soumission, est associée au phare, à l'œil, puis de nouveau à l'étoile : ce qui regarde devient ce qui permet de regarder, dans une forme de récupération fantasmée du pouvoir :

> Au Musée de la Marine, au Louvre, on peut s'enfermer dans une salle avec le fanal tournant d'un phare décapité.
> La grosse mouche de feu ou le fulgore porte-lanterne se heurte à intervalles opiniâtres contre votre cornée transparente.
> Vous clignez en riposte à l'œil énorme qui cligne.
> Heureusement qu'il est trop intermittent pour celui d'un magnétiseur, et trop brutal en lumière pour un miroir à alouettes.
> Dieu est un peu ébloui de son astre parce qu'il voudrait dormir.
> Et il éteint les deux fanaux renversés dans la mer de ses yeux[14].

Ce passage montre parfaitement le processus de récupération qui s'opère : par association d'idées, la lampe qui éblouit et rend possible la surveillance, l'assujettissement du prisonnier, trouve sa symétrique dans les yeux d'Emmanuel – appelé ici simplement « Dieu » – dont les yeux deviennent « fanaux ». Par effet de miroir, Emmanuel devient donc lui-même le phare qu'il observe – et qui l'observe. L'un des enjeux de *L'Amour absolu* est donc de passer d'un espace panoptique où l'artiste, réduit à un numéro anonyme parmi la foule, est constamment sous surveillance, à un espace monoptique en quelque sorte, où il serait seul à détenir le pouvoir de l'œil, ce qui sera effectivement le cas dans la suite du récit. L'utopie dans le roman ne se limite donc pas à imaginer des espaces alternatifs à la société dans laquelle vit l'auteur, mais se fait conquérante. Il s'agit de s'approprier un lieu symbolique de l'espace public et de l'administration sociale telle que la pense la fin du siècle afin de le convertir en un espace de liberté rendant possible le déploiement de la parole poétique. Il s'agit en quelque sorte du retour du château fort aristocratique au sein de la prison panoptique, ce qui constitue un geste d'annexion d'un lieu typique du régime administratif de la Troisième République transformé en un espace rêvé qui autoriserait l'émancipation de l'artiste.

L'individu-vrai doit être à même de revendiquer une émancipation par ses propres moyens et pour lui seul. Il est à la fois sa propre cause et sa propre fin, ce qui le rapproche – et ces rapprochements ne manquent pas dans l'œuvre de Jarry – du principe divin représenté par la sphère. On comprend donc que l'émancipation de l'artiste ne prenne jamais la forme d'une lutte collective : tout entière construite autour de l'idéal de l'individu-vrai, elle ne peut pas passer par exemple par la constitution d'un syndicat d'auteurs. Tout groupement d'intérêt est perçu

[14] OCG III, p. 491.

dans la logique égoïste qui est celle de Jarry et de la plupart des artistes esthètes comme une sujétion de la volonté individuelle, donc comme une marque de faiblesse de l'*ego*. Dans *L'Amour absolu*, c'est l'expérience de son pouvoir de magnétiseur qui permettra à Emmanuel d'assurer sa suprématie sur le monde et de rétablir une forme de domination de l'individu sur une société (et sur le personnage de la mère bourgeoise, qui en constitue l'avatar privilégié) qui cherchait à la diminuer. On trouve une critique féroce de la tentative d'obtenir une forme d'émancipation individuelle par le recours au collectif plus clairement expliquée encore dans *Ubu enchaîné*, texte que Jarry écrit en 1899, soit l'année où est publié *L'Amour absolu*. Les deux textes se répondent sur le plan politique, encore que la symbolique de ce dernier roman soit plus obscure que celle de la pièce, qui se veut la « contrepartie[15] » exacte d'*Ubu roi*, selon le mot de Jarry. Contrepartie, elle l'est bien en effet, étant construite de manière symétrique par rapport à *Ubu roi* : alors qu'Ubu évoluait dans le premier *opus* au sein d'une société monarchique qui lui permettait de donner libre cours à son *ego* dévorant en s'appropriant le pouvoir royal, il lui faut dans le second *opus* repenser sa stratégie dans le contexte d'une France républicaine qui a pour devise le tout récent « Liberté, égalité, fraternité[16] ». La solution est donnée dès les toutes premières répliques du texte : dans une société d'égaux, la seule solution pour l'individu exceptionnel de suivre ses instincts égoïstes est de se faire esclave. On retrouve là une réflexion exactement similaire à celle de *L'Amour absolu* : dans une société monarchique, l'individu peut s'émanciper de la pression sociale en se plaçant au-dessus des lois ; dans une société démocratique, où le pouvoir n'est plus individuel mais institutionnel, il ne lui reste qu'à se placer en dessous des lois, en étant mis au rebut de l'espace collectif, que ce soit par l'emprisonnement ou l'esclavage.

Il est intéressant de noter que la stratégie individuelle de conquête du pouvoir dans *Ubu enchaîné* diffère assez largement de celle employée dans *Ubu roi* (le coup d'État), comme de celle employée dans *L'Amour absolu* (la soumission des volontés extérieures par le magnétisme). Dans cette pièce, au contraire, Ubu pousse jusqu'au bout la notion de conquête par la soumission : il force ses interlocuteurs à lui être redevables. Observons par là que la notion « d'esclavage » telle que l'utilise Jarry est en fait plus proche de celle de salariat, puisqu'Ubu réclame systématiquement des paiements aux dettes qu'il impose. Le fait en tout cas que Jarry construise cette conception particulière de la domination d'autrui par le biais des services rendus à une période de sa vie où il mesure plus que jamais la nécessité de son réseau professionnel pour vivre et où il commence à envisager la possibilité d'exercer une activité littéraire régulière (le journalisme)

[15] « Almanach du Père Ubu pour le XXe siècle (en vente partout) », [1er janvier 1901], OCG IV, p. 216.
[16] Ubu reprend d'ailleurs la devise en affirmant « nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité. » *Ibid.*, p. 23.

n'est sans doute pas un hasard. Une fois encore, l'œuvre littéraire manifeste la nécessité de réaffirmer son irréductible indépendance au moment où le contexte biographique montre très clairement toute l'étendue de sa fragilité. La question qui se pose assez nettement entre les lignes d'*Ubu enchaîné* est donc la suivante : comment renverser la subordination en domination ? Le texte y répond de la façon suivante : c'est en feignant d'être au service des autres qu'on peut le mieux leur imposer ses volontés. À travers le retour du personnage d'Ubu, Jarry réaffirme donc au monde à quel point sa sujétion aux autres n'est que pure apparence pour qui cherche en réalité à se tenir dans le monde de façon entièrement autonome. La compromission n'est pas à craindre pour l'individu-vrai, celui qui est suffisamment libre d'esprit pour se permettre de jouer à l'esclave. Jarry qui possédait des fonds affirmait la supériorité de ses vues artistiques et de ses projets ; Jarry en situation de dettes souligne comment l'acceptation d'une sujétion économique peut être une pure stratégie pour réaffirmer plus tard son indépendance pleine et entière. Plus encore, il est montré ici que c'est Ubu qui est à l'origine de sa propre sujétion. Elle fait partie de son plan de domination, comme le souligne la réplique dans laquelle il réclame d'être condamné aux galères :

> Monsieur, pardon ! taisez-vous ! vous dites des menteries et empêchez que l'on écoute le récit de nos exploits. Oui, Messieurs, tâchez d'ouvrir vos oneilles et de ne point faire de tapage : nous avons été roi de Pologne et d'Aragon, nous avons massacré une infinité de personnes, nous avons perçu de triples impôts, nous ne rêvons que de saigner, écorcher, assassiner; nous décervelons tous les dimanches publiquement, sur un tertre, dans la banlieue, avec des chevaux de bois et des marchands de coco autour… ces vieilles affaires sont classées, parce que nous avons beaucoup d'ordre ; – nous avons tué monsieur Pissembock, qui vous le certifiera lui-même, et nous avons accablé de coups de fouet, dont nous portons encore les marques, Monsieur Pissedoux, ce qui nous a empêché d'entendre les coups de sonnette de mademoiselle Pissembock ; c'est pourquoi nous ordonnons à messieurs nos juges de nous condamner à la plus grave peine qu'ils soient capables d'imaginer, afin qu'elle nous soit proportionnée ; non point à mort cependant, car il faudrait voter des crédits exorbitants pour la construction d'une assez énorme guillotine. Nous nous verrions volontiers forçats avec un beau bonnet vert, repu aux frais de l'État et occupant nos loisirs à de menus travaux[17].

Ubu dans *Ubu enchaîné* n'est donc plus du tout le même qu'Ubu dans *Ubu roi* : là où le second se trouvait constamment ridiculisé dans sa maîtrise du langage (rappelons qu'il est inspiré par un professeur de physique conspué par ses élèves) et bien souvent interrompu par les autres personnages, il se trouve ici en pleine capacité de ses moyens rhétoriques et s'affirme capable de renverser toute situation de façon à y trouver son intérêt. Les répliques d'Ubu sont bien plus longues dans la seconde que dans la première pièce, et le rôle de Mère Ubu, bien loin à présent de celui de Lady Macbeth, se cantonne à lui donner la réplique, à l'instar de la Conscience dans les textes proto-*Ubu roi*, et va même parfois jusqu'à l'approuver : « Tu as toujours raison, Père

[17] *Ibid.*, p. 46.

Ubu[18]. » Ubu devient donc dans cette pièce un nouvel avatar de Jarry, ce qu'il n'était pas dans *Ubu roi*, malgré le fait que le nom du personnage ait remplacé le sien propre dans ses échanges avec ses amis proches. Dans *Ubu enchaîné*, Ubu est malin, verbeux, machiavélique et possède une conscience fine de son identité. Il est en réalité plus proche d'un Faustroll puéril que du premier Ubu, bouffon stupide et inconscient constamment contredit par les évènements.

Ce qu'Ubu représente dans l'économie de la pièce, c'est donc le refus de l'individu-vrai de se soumettre, même lorsqu'il prétend le faire, aux exigences du groupe social dont il fait malgré lui partie. L'étrange paradoxe autour de la question de la désobéissance qui se développe durant les premières scènes de l'acte I résulte directement de cette réflexion sur l'indépendance de l'individu. En effet, au début de la pièce, Jarry critique activement et ouvertement les personnages des « hommes libres », qui reprennent quasi trait pour trait les figures des palotins d'*Ubu roi*, le nom en moins, puisqu'ils sont désignés par des numéros. Ces personnages, qui sont des « libertaire[s][19] », sont présentés dans un contexte d'exercice militaire faisant naitre le procédé comique du renversement de la situation de caserne : les exercices consistent en effet à demander aux hommes libres de manifester leur liberté en faisant exactement l'inverse, mot pour mot, de l'ordre donné par le caporal. Si l'un d'entre eux ne désobéit pas, il se voit rabroué, comme le montre le passage suivant :

> Le Caporal
>
> Rassemblement !
>
> *Ils se dispersent.*
>
> Vous, l'homme libre numéro trois, vous me ferez deux jours de salle de police, pour vous être mis, avec le numéro deux, en rang. La théorie dit : Soyez libres ! Exercices individuels de désobéissance… L'indiscipline aveugle et de tous les instants fait la force principale des hommes libres. Portez… arme[20] !

On retrouve là une critique du peuple qui deviendra récurrente sous la plume du Jarry de *La Chandelle verte*, et qui est par ailleurs fort présente au tournant du siècle, qui consiste à dire que la grande majorité de la population n'a pas l'indépendance d'esprit suffisante pour s'affirmer, et obéit donc toujours à des commandements, même lorsqu'il s'agit d'un commandement de désobéissance. Au final, la liberté démocratique telle que la perçoit Jarry constitue une injonction à la liberté, c'est-à-dire une marche à suivre afin de se comporter comme la société définit que l'individu libre doit être tenu de se comporter. Le problème est donc le suivant : comment distinguer la désobéissance du Père Ubu, qui fait exactement l'inverse de ce qui est attendu de lui (à savoir désobéir), de celle, visiblement moquée, des hommes libres ? La première nuance entre les deux comportements des personnages que nous pouvons constater provient du fait qu'Ubu

[18] *Ibid.*, p. 70.
[19] *Ibid.*, p. 25.
[20] *Ibid.*, p. 24.

ne désobéit pas à la lettre, mais dans l'esprit, ce qui est dit explicitement dans la suite directe de la scène :

> Le Caporal
> J'ai expliqué bien des fois ce mouvement, mais c'est la première que je le vois exécuter. Vous savez mieux que moi la théorie de la liberté. Vous prenez celle de faire même ce qui est ordonné. Vous êtes un plus grand homme libre, monsieur ?
>
> Père Ubu
> Monsieur Ubu, ancien roi de Pologne et d'Aragon, comte de Mondragon, comte de Sandomir, marquis de Saint-Grégeois. Actuellement, esclave, pour vous servir, monsieur[21] ?

Si donc désobéir même au principe de désobéissance peut sembler aller exactement dans le sens des théories « libertaires » prônées par les hommes libres, Ubu constitue pourtant bien aux yeux de Jarry un « plus grand homme libre » par sa capacité à faire l'inverse de ce qui est réellement attendu de lui. La vraie désobéissance de se limite donc pas au verbe, mais à l'intention non exprimée que dissimule le langage. En d'autres termes, être libre, pour Jarry, c'est faire l'inverse de ce que le groupe social attend réellement, ce qui implique même d'obéir quand le collectif compte sur un acte de désobéissance.

Nous touchons là à l'un des enjeux principaux du texte de Jarry, qui repose sans doute, en ces derniers mois du XIXe siècle, dans la prise de distance avec les théories libertaires susmentionnées qui ont exercé une influence non négligeable durant les premières années de sa production littéraire. *Ubu enchaîné* manifeste en effet une volonté de se désolidariser des théories politiques dominantes dans les comités esthètes fréquentés par Jarry : en effet, le rapprochement incessant entre les hommes libres et la pensée libertaire, associée au fameux mot « vive l'armerdre[22] ! » qui se substitue complètement au juron iconique d'*Ubu roi* (Ubu ne voulant plus le prononcer dans cette pièce-ci), autorise largement, comme le fait Henri Béhar[23], à rapprocher la satire d'*Ubu enchaîné* d'une critique de l'anarchisme des milieux esthètes contemporains. Le personnage de Pissedoux, chef des hommes libres, évoque à de nombreuses reprises certaines théories libertaires, parfois de manière transparente comme dans cette évocation de la phrase fameuse de Proudhon, « La propriété, c'est le vol[24] » :

> Pissedoux
> Compagnons, en avant ! vive la liberté ! le vieux galérien de Père Ubu est emmené dans le convoi, les prisons sont vides, il n'y reste plus que la Mère Ubu qui tortille de la lisière,

[21] *Ibid.*, p. 27.
[22] *Ibid.*, p. 26.
[23] « [*Ubu enchaîné*] est aussi le contrepoint d'Ubu roi en ce sens que tout se passe comme si Jarry voulait dénoncer la leçon tirée de la première œuvre par un public borné et des admirateurs trop zélés. On avait cru y voir une pièce anarchiste, Jarry prouve ici le contraire. » Henri Béhar, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 143.
[24] Pierre-Joseph Proudhon, *Œuvres complètes*, Paris, M. Rivière, 1924, p. 131.

> nous sommes libres de faire ce que nous voulons, même d'obéir ; d'aller partout où il nous plaît, même en prison ! La liberté c'est l'esclavage[25] !

Or, Pissedoux constitue l'antagoniste principal d'Ubu ; la pièce n'a de cesse d'opposer frontalement les deux personnages. La révolution de Pissedoux, qui conduit à une nouvelle prise de la Bastille, encourage par exemple les hommes libres à vouloir se faire eux-mêmes esclaves. Dès lors, Ubu retourne sa veste et déclare ne plus chercher à obéir à un autre maître que lui-même. Sur le principe, les deux personnages suivent bien la même logique de contradiction perpétuelle. Pourtant, on l'a vu, Ubu constitue dans la pièce un avatar valorisé de l'auteur, tandis que Pissedoux fait figure de repoussoir. En cherchant à toute force à traiter différemment la désobéissance des hommes libres de celle d'Ubu, Jarry marque sa singularité d'auteur vis-à-vis du groupe. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : les hommes libres constituent un groupe, tandis que Père Ubu incarne l'individu-vrai. En tant que groupe, la désobéissance des hommes libres ne peut qu'apparaître comme suspecte : elle ne procède pas de la volonté individuelle, mais de l'obéissance à une doctrine collective suivie par esprit de conformisme. Pour Jarry, le collectif aurait toujours raison de la volonté individuelle, et viendrait annihiler toute expression spontanée de soi. L'*ego*, dès qu'il se trouve au sein d'un groupe, se trouve fondu, dilué, perd sa spécificité. Contre les artistes esthètes qui feraient profession d'anarchisme bien sagement, Ubu, à travers les traits duquel il faut bien évidemment voir Jarry, revendique son égoïsme, sa violence, sa cruauté comme une vraie manifestation de liberté. Ce primat de la volonté individuelle est d'ailleurs énoncé explicitement par le personnage à la fin de la pièce :

> Mère Ubu
> Ça ne t'a pas réussi d'être esclave : personne ne veut plus être ton maître.
>
> Père Ubu
> Comment ? Moi, je veux encore bien ! Je commence à constater que Ma Gidouille est plus grosse que toute la terre, et plus digne que je m'occupe d'elle. C'est elle que je servirai désormais[26].

Cette formule suscite des interrogations : en effet, qu'avait-il fait jusque-là ? Quoi qu'il en soit, c'est sans doute ce qui sépare le plus nettement le personnage des hommes libres, dans lesquels il faut voir les artistes esthètes épris de théories anarchistes de l'époque : Ubu suit son propre intérêt, tandis que les hommes libres n'ont qu'un pur esprit de contradiction mécanique dénué de toute volonté propre.

On peut lire dans cette volonté de se désolidariser des théories anarchistes en vogue dans les milieux fréquentés par l'auteur une conséquence directe de l'affaire Dreyfus. Plus qu'à

[25] OCG IV, p. 63.
[26] *Ibid.*, p. 69.

tout autre moment de la vie de Jarry, l'affaire Dreyfus a mis en lumière, nous y reviendrons au chapitre suivant, la capacité des comités esthètes à se souder et à fonctionner comme des groupes politiques. L'affaire Dreyfus a placé un intérêt commun, une réflexion d'ordre générale et publique, au-dessus de l'intérêt individuel. Au nom de théories politiques, le champ esthète s'est reconfiguré en groupes d'intérêt mutuel opposés dans lesquels se sont trouvées diluées les subtilités des prises de positions personnelles. La théorie politique devenant l'instrument d'une pensée collective est donc devenue suspecte aux yeux d'un auteur épris d'individualisme comme Jarry : l'anarchisme a cessé d'être une pensée prônant l'expression de la volonté individuelle pour devenir une doctrine partagée par un ensemble de personnes acceptant de s'aliéner pour une cause commune. Ce qu'exprime une pièce comme *Ubu enchaîné*, c'est donc tout le paradoxe qu'il y a à défendre collectivement une théorie de l'individu. Plus encore, c'est toute l'interrogation autour la possibilité même d'un collectif d'individus qui apparaît nettement ici : comment concilier la définition de l'artiste comme être extraordinaire et quasi-divin avec la multiplicité desdits artistes ? Comment penser un espace commun possible, quand la principale caractéristique de ces individus est de rompre avec la communauté ? Si l'artiste tente de se définir positivement, en se rattachant à des valeurs, des idées, des prises de positions communes, en fondant une école, par exemple (idée déjà extrêmement suspecte pour les contemporains de Jarry), leur production artistique ne peut que devenir « armerdre » : elle perd toute sa dimension exceptionnelle et n'a donc pas plus de valeur que l'art académique. C'est sur ce paradoxe de l'artiste parlant et agissant au nom d'un collectif qu'appuie *Ubu enchaîné* en opposant à la désobéissance commune des hommes libres la désobéissance individuelle d'Ubu. Tout ce qui agirait suivant une volonté autre que celle de l'individu, en suivant un intérêt autre que celui de l'*ego*, ne peut qu'être une falsification, un mensonge. Toute production artistique répondant à de telles exigences n'aurait donc aucune valeur. La crise provoquée par l'affaire Dreyfus a donc le mérite de rendre plus claire et plus évidente une problématique latente depuis quelques années dans l'œuvre de Jarry – à peu près depuis l'époque des dettes où Jarry devient plus que jamais dépendant d'autrui pour continuer à mener une existence d'écrivain – celle du paradoxe du maintien d'une individualité radicale dans le contexte d'un espace collectif. Ce qui est manifeste dans *Ubu enchaîné*, c'est que les théories anarchistes, en tout cas celles que connaît Jarry par le biais de leur circulation et de leur appropriation par les comités esthètes, ne suffisent plus à justifier la possibilité d'un collectif d'individus. Elles sont bien trop souillées par leur utilisation au profit de groupes impliqués dans un débat de politique politicienne et ne peuvent plus faire figure de contestation d'une société républicaine démocratique. S'en distinguer devient dès lors une condition *sine qua non* pour

continuer à revendiquer son statut d'exception et ne pas céder à l'emprise forcément aliénante du plus grand nombre.

B. Retour au cynisme antique

Cette suspicion généralisée à l'égard de la théorie politique prend ses racines dans un phénomène plus vaste et plus complexe qui possède une importance essentielle dans toute l'œuvre de Jarry, mais particulièrement dans ses productions sur la période : celui de la réactualisation de la pensée cynique de l'Antiquité. De ce mouvement philosophique débuté au quatrième siècle avant notre ère et qui a duré près de dix siècles, il ne reste que peu de traces. Notre connaissance des cyniques grecs provient essentiellement de témoignages dont une grande partie consiste en des compilations d'anecdotes. Diogène Laërce représente sans aucun doute la source principale en la matière et Jarry a tout à fait pu en avoir connaissance, son nom figurant à deux reprises[27] dans le cours de Bergson qu'il note scrupuleusement durant ses années de classe préparatoire. Quand bien même il n'aurait jamais consulté de travaux académiques sur la question du cynisme, les anecdotes citées et compilées par Laërce débordent le domaine de la philosophie antique et sont connues et diffusées en dehors du cadre strictement scolaire ou scientifique. Le personnage du Père Ubu dans *Ubu roi*, dans le lien privilégié qu'il entretient avec la matière fécale, mais également son association au motif du tonneau, peut rendre sensible la vivacité d'un personnage comme Diogène dans la culture non strictement scolaire ou académique, mais plus généralement potachique. L'un des intermédiaires plus que probable entre le cynisme des Anciens et Jarry est d'ailleurs à chercher du côté de Rabelais, dont on connaît la place de choix dans la culture potachique[28]. La période de la Renaissance ouvre en effet tout un travail de réinterprétation du cynisme auquel participe activement Rabelais, comme le montre Michèle Clément dans *Le cynisme à la Renaissance* :

> La restitution des philosophies antiques par les humanismes concerne aussi le cynisme. On l'oublie. En témoigne la présence de Diogène dans les œuvres d'Erasme ou de Rabelais. En témoignent surtout les *Epistres de Diogenes* (pseudo-Diogène) et les *Epistres de Cratès* (pseudo-Cratès) qui sont copiées puis imprimées à de multiples reprises en Europe entre le milieu du XVe siècle et le milieu du XVIe siècle. Mais Diogène, puisqu'il s'agira surtout

[27] Cours de philosophie de Bergson à Henri IV, Cahier D (1892-1893), « Les Sceptiques », Ms 21133-B'-I-13 (5/6), p. 126-128.
[28] Si Henri Béhar dans *Les Cultures de Jarry* fait de Rabelais une source de la culture populaire de Jarry et non de sa culture potachique, il est évident que Rabelais est lu et maîtrisé dès les premiers écrits de l'auteur et qu'il constitue, avec Aristophane et d'autres auteurs considérés comme subversifs, une référence pour les lycéens de son époque.

> de lui, ne réapparaît pas après des siècles d'oubli : son image a été transmise pendant tout le Moyen Âge comme une figure chrétienne dont les traits subversifs avaient été épurés[29].

Rabelais lui-même assimile par ailleurs le pantagruélisme au cynisme dans le *Tiers Livre* – texte dans lequel il est fait mention pas moins de onze fois de Diogène – en proposant au lecteur et à la lectrice de s'attarder sur « un joyeulx quart de sentences Pantagruéliques : par moy licite vous sera les appeler Diogenicques[30]. » Comme le souligne Michèle Clément, cette évocation de Diogène dans le *Tiers Livre* est loin d'être anodine et constitue le noyau de la « méthode diogénique » de Rabelais, devenant au fur et à mesure de la lecture une véritable « clé pour comprendre l'œuvre[31] ». Complémentaire au travail de Michèle Clément, l'analyse de Christiane Deloince-Louette[32] permet d'apporter une vue nouvelle sur l'importance du cynisme chez Rabelais en étendant l'analyse non plus aux seuls mentions conscientes du diogénisme dans l'œuvre de ce dernier mais en interprétant également la philosophie morale représentée sous les traits d'un personnage-clé comme frère Jean des Entommeures : au-delà des seules questions de mise en lumière d'une pensée antique par l'humanisme, la question du cynisme innerve donc la réflexion de Rabelais au point d'en devenir constitutive dans plusieurs passages essentiels, passages que connaît et que maîtrise parfaitement Jarry.

Le nom du philosophe revient pourtant assez peu sous la plume même de Jarry : il y fait principalement référence à travers le motif du tonneau. La première occurrence apparaît dès 1894 dans le poème « Hymne » des *Minutes de sable mémorial* :

> Roule dans le gouffre, trône de Silène ! Roule dans le gouffre, autel de Bacchus ! Plonge dans le gouffre, maison de Diogène ! Sacrilèges ouvriers, dans l'humide et le noir jetons les symboles de la philosophie et des dieux antiques. Sous nos mains magiques, l'humide et le noir s'épandent en libations qui fécondent la terre. Et grâce à nous seuls le blé germe et vit comme dans l'oubli des siècles par les champs des Pharaons[33].

On le voit, Diogène est associé, de façon tout à fait pertinente, à la destruction de la philosophie antique et à la défense d'une esthétique bacchique et scatologique, entre autres. Le nom du philosophe de Sinope revient une autre fois de façon explicite dans les fragments non publiés de l'opéra-bouffe *Le Manoir enchanté* écrit en 1904 en collaboration avec Eugène Demolder :

> Lui
>
> Ça, c'est Diogène et sa lanterne !

---

[29] Michèle Clément, *Le cynisme à la Renaissance : d'Erasme à Montaigne, suivi de Les epistres de Diogenes*, Genève, Droz, 2005, p. 13.
[30] François Rabelais, *Tiers livre*, « Prologue », Genève, Droz, 1974, p. 16.
[31] Michèle Clément, *Le cynisme à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 137.
[32] Christiane Deloince-Louette, « Frère Jean des Entommeures, chasseur et cynique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, 2001, p. 3-20.
[33] OCG II, p. 81.

Elle
Comment ! il n'a pas encore trouvé son homme, depuis le temps[34]…

Cette fois, ce n'est plus le philosophe-mendiant vivant dans un tonneau au milieu des déjections qui est convoqué, mais celui qui peine à trouver un être incarnant la nature humaine. Cependant, c'est bien encore une fois le héros d'anecdotes comico-philosophiques transmises oralement qui est dépeint ici, et non pas une quelconque autorité textuelle se référant à la philosophie cynique comme à un système de pensée cohérent et nettement défini.

Il ne faudrait pourtant pas voir dans cette transmission de l'héritage cynique sous forme d'anecdotes plaisantes une trahison à l'égard de la pensée des philosophes de l'Antiquité : bien que très parcellaire, cet héritage n'est pas le fruit du hasard. Si la mémoire de la pensée de Diogène et de ses successeurs est principalement constituée de gestes spectaculaires et de bons mots, cela a trait en effet à la façon dont la pensée cynique envisage la sagesse et la possibilité de transmettre cette sagesse. En effet, comme le rappelle Marie-Odile Goulet-Cazé, spécialiste du cynisme de l'Antiquité, le cynisme de Diogène est une pensée anti-intellectualiste et anti-doctrinaire qui privilégie les actes et l'exemple sur les discours :

> Une fois l'échappatoire religieuse rejetée, il restait encore une possibilité : l'échappatoire doctrinale, le refuge dans la construction d'un système bien cohérent, satisfaisant au moins pour l'esprit. Mais Diogène se refuse à se poser des questions qu'il sait par avance insolubles. Il récuse les systèmes comme les idéologies. D'où cette falsification de la philosophie elle-même qui embarrassa tant Platon, et plus tard les philosophes des Lumières, car elle débouchait sur une pratique philosophique où semblaient se mêler à la fois sagesse et folie, lumière et ombre. Que devient la philosophie quand on choisit de se situer dans l'univers du bonhomme Diogène, quand on n'a même plus la possibilité de se cacher derrière le paravent si commode des mots, des théories, des raisonnements, avouons-le, bien souvent filandreux ? Il ne reste qu'une solution : les actes[35] !

Toujours selon Marie-Odile Goulet-Cazé, le cynique propose en réalité comme une alternative à la voie longue d'accès à la sagesse que constitue l'étude et la réflexion la voie courte de la vertu. Il s'agit donc de mener une vie radicale qui, par l'expérience de l'ascèse, mènera de façon plus sûre à la sagesse. Plus récemment, Suzanne Husson a restitué les liens entre la démarche de Diogène d'expérimentation sensible de la vertu et la pratique du *logos* par Socrate, toujours fondé sur l'étude d'exemples concrets[36] : le cynisme apparaît donc comme l'une des branches héritières du socratisme, contre l'intellectualisme platonicien qui en constitue à la fois la branche rivale et le contre-modèle. Dès le départ, le cynisme est donc une pensée contestataire qui privilégie la pratique à la théorie et qui entend saper les prétentions du discours théorique à parvenir à la sagesse recherchée par le philosophe :

---

[34] OCG V, p. 721.
[35] Marie-Odile Goulet-Cazé, « Avant-propos », Léonce Paquet (éd.), *Les Cyniques grecs*, *fragments et témoignages*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 15-16.
[36] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène. Une cité en quête de la nature*, Paris, J. Vrin, 2011, p. 62.

> En fait, par sa radicalité, le cynisme révéla la tension présente au cœur de l'idéal philosophique antique : la sagesse que le philosophe désirait était à la fois connaissance théorique rationnelle de ce qui est et accomplissement éthique de soi, transformation profonde de l'existence. Parce qu'au nom de l'exigence éthique, le cynisme estima qu'il fallait renoncer à la quête théorique, les Anciens hésitèrent à l'intégrer dans l'histoire de la philosophie, sans pouvoir l'exclure totalement[37].

Il est donc logique que l'essentiel de la pensée cynique qui nous soit parvenu ait été transmise sous forme de mises en récit d'actes marquants : à une philosophie reposant essentiellement sur le primat de l'expérience philosophique contre la théorie correspond une mise en récit d'exemples pratiques qui acquièrent du même coup une valeur paradigmatique.

Car c'est bien par la pratique, par l'exercice, suivant le modèle du gymnaste, que le cynique entend accéder à la sagesse. L'apprentissage cynique se fait par la voie, certes courte, mais plus exigeante, de l'épreuve, de la mise en difficulté : c'est de la confrontation à des exercices moraux contraignants, les *ponoï*, que naitra l'expérience de la « vraie vie[38] » cynique. Concrètement, ces *ponoï* consistent un une série de renoncements : renoncement au luxe, à l'argent, au confort, à la possession matérielle, et, plus radicalement encore, à toute satisfaction dont la valeur proviendrait d'un apprentissage culturel : Diogène Laërce raconte que, « ayant aperçu un enfant qui buvait dans le creux de sa main, il jeta aussitôt le gobelet qu'il portait dans sa besace, en disant : "Un enfant m'a donné une leçon de simplicité[39]". » Dans l'idéal de Diogène, l'argent serait remplacé par les osselets[40] et repas, activité sexuelle, masturbation, défécation se feraient en public[41], suivant l'exemple de l'animal qui ne s'embarrasse pas d'une pudeur fondée sur les normes culturelles dans lesquelles se développe l'être humain. La pratique assidue de ces *ponoï*, qui peut aller jusqu'à la recherche volontaire de l'inconfort, voire de la souffrance physique, comme le raconte Diogène Laërce qui narre comment Diogène se roulait en été dans le sable brûlant et en hiver dans la neige[42], a pour but d'endurcir l'être humain que la vie en société a rendu inapte à supporter le désagrément de la vie sauvage. Pour les cyniques, cet entraînement est nécessaire pour atteindre l'idéal de la « vraie vie », à savoir l'autarcie : en société, l'être humain est toujours dépendant des autres ou du produit du travail des autres (vêtements, nourriture,

---

[37] *Ibid.*, p. 73.
[38] Michel Foucault, *Le courage de la vérité, Le gouvernement de soi et des autres II, Cours au Collège de France. 1984*, Paris, Gallimard, 2009.
[39] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, tome II, Charles Zévort (trad.), Paris, Charpentier, 1847, p. 18.
[40] Philodème, *Sur les stoïciens*, chapitre 6, traduit par Suzanne Husson dans *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 24.
[41] « Il avait coutume de tout faire en public ; Vénus à cet égard n'a rien à envier à Cérès. Il se justifiait par des raisonnements de ce genre : "S'il n'y a aucune inconvenance à manger, il n'y en a pas non plus à le faire en public ; manger est chose naturelle, il n'est donc pas inconvenant de manger sur la place publique." On le voyait souvent se polluer devant tout le monde, en disant : "Plût aux dieux qu'on pût aussi apaiser la faim en se frottant le ventre !" » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 36.
[42] « L'été, il se roulait dans le sable brûlant, et l'hiver, il tenait embrassées des statues couvertes de neige ; en un mot, il ne négligeait aucun moyen de s'exercer au courage et à la patience. » *Ibid.*, p. 44.

recherche du prestige). Lui restituer sa capacité à endurer la vie naturelle, c'est lui restituer son indépendance, son autonomie vis-à-vis du groupe social, c'est-à-dire lui rendre sa liberté au sens plein et entier. On voit ici le parallèle qui peut être effectué avec la littérature de Jarry : en opposant frontalement le monde de la *phusis*, de la nature, au monde du *nomos*, des normes sociales, les cyniques présupposent l'existence d'une « vraie » nature humaine qui aurait été dévoyée, rognée par la vie en société. En cherchant à « rendre la vie humaine plus bestiale et plus sauvage[43] », selon le terme que Plutarque utilise pour parler des cyniques, ces derniers entendent trancher le lien reliant l'individu au groupe social et ainsi mettre fin à une situation perçue comme une situation d'aliénation. Non seulement Jarry reprendra quasiment telle quelle cette opposition *nomos/phusis* pour montrer l'hypocrisie des conventions sociales, mais il le fera, comme on va le voir, selon le même mode opératoire que les anciens cyniques, à savoir en privilégiant l'action exemplaire et l'anecdote choquante à la démonstration logique et rationnelle.

Tout d'abord, la distinction *nomos/phusis* est bien utilisée dans les textes de la période pour séparer dans l'individu ce qui relève du naturel, de l'instinct, dirions-nous aujourd'hui, et du social. Bien évidemment, l'idée sous-jacente est, comme dans l'ancien cynisme, de manifester le mépris du personnage central pour les normes culturelles, condition *sine qua non*, on l'a vu, pour autoriser l'affirmation de l'individualité. Ce phénomène est très clair dans *Les Jours et les Nuits*, roman par excellence de la critique de l'aliénation de l'individu aux normes sociales à travers le microcosme de la caserne. L'observation de la nature devient pour Sengle l'occasion de se remémorer sa liberté : le mot revient deux fois, lorsque, obligé de suivre son régiment aux exercices de tirs, il se perd dans ses rêveries en contemplant les buissons qui l'entourent : « Les talus avec les haies rousses et la mousse bleue, où il poursuivait les grillons avec un couteau pour boucher le trou derrière eux, quand il était libre. La rivière où glisse un patineur libre[44]. » La nature évoquée par Sengle dans ce passage est celle de la liberté, et cette liberté rime avec anticonformisme : il s'agit d'une nature où l'on peut s'affranchir du poids des conventions. De manière symptomatique, la liberté d'uriner en public, motif cynique s'il en est, revient par deux fois dans la page. Plus encore, le texte ne cesse de mêler les injonctions contraignantes adressées au soldat et l'observation du paysage et des bêtes :

> La vallée d'eau courante et de rosée, avec des glaçons blancs déchiquetés et un peu de soleil au bord. Les taillis gardés sur les collines où Sengle chassait au furet, où il a poursuivi avec une baguette une longue couleuvre rousse ondulante, qui s'est enfuie en nageant. Le fossé du ruisseau est énorme et froid, la vêture militaire paralysante, il va chercher un passage étroit pour enjamber[45].

---

[43] Plutarque, *Œuvres morales. Traité 65, Manger la chair*, Jacques Amyot (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 35.
[44] OCG II, p. 655.
[45] *Ibid.*

La nature est ici du côté du mouvement, quand bien même ce mouvement est celui, menaçant, de la couleuvre, ou de la prédation à travers le motif de la chasse, quand la société est « paralysante ». Comme on l'a vu au chapitre précédent, le roman entier, lequel est sous-titré de façon éclairante « roman d'un déserteur », peut être lu comme l'initiation de son personnage principal, Sengle, qui passe par une série de *ponoï* destinés à provoquer son endurcissement face au monde[46]. De jeune homme sensible, Sengle devient un homme accompli dans la perspective de Jarry, c'est-à-dire un individu indifférent à la société qui l'entoure. Emmanuel, le héros de *L'Amour absolu*, représente l'achèvement de cet idéal de l'homme affranchi du *nomos* : son mépris des conventions sociales le pousse sur la voie de la criminalité, puisqu'il a violé et sans doute tué sa propre mère, ce qui explique qu'il croupisse au début du roman dans la prison de la Santé. Pourtant, la réflexion morale autour de la question de l'inceste, du viol et du meurtre n'affleure à aucun moment sous la plume de Jarry : Emmanuel est libre dans sa cellule, il a atteint une désolidarisation parfaite avec le monde de la cité, désolidarisation qui autorise son plein déploiement en tant qu'individu sans avoir à subir en retour le poids du remords ou de la culpabilité. Notons au passage que selon un fragment de Philodème, les cyniques défendaient une liberté sexuelle totale dans la cité, y compris en rendant licite le viol et l'inceste[47].

Plus encore que Sengle et Emmanuel, le personnage de Jarry qui incarne le mieux le modèle du philosophe cynique est sans conteste Faustroll[48]. Dès son origine, Faustroll s'enracine dans la pensée cynique : en effet, comme le montre Riewert Ehrich[49], l'une des sources du *Faustroll* est à chercher du côté du *Sartor Resartus* de Carlyle, publié peu de temps avant le début de la rédaction du roman par le *Mercure*. Sans développer autant que ne le fait Riewert Ehrich la piste de cette paternité, retenons que le titre même choisi par Jarry indique sa dette à l'égard de Carlyle : les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* répondent parfaitement au sous-titre du *Sartor resartus : vie et opinions de Herr Teufelsdroeckh*. Or, le modèle du philosophe exemplaire suivi par Carlyle dans le *Sartor resartus* a pour prénom Diogenes. Au-delà de cette seule hérédité, le personnage de Faustroll n'est pas sans rappeler la construction légendaire opérée autour du

[46] Voir deuxième partie, chapitre 1, « Intimités », section A.

[47] Bien qu'il s'agisse d'un texte polémique, l'argumentaire de Philodème semble pourtant cohérent avec la pensée cynique : « Eh bien, il plaît à ces saints personnages-là de revêtir la vie des chiens ; d'utiliser ouvertement tous les mots sans les édulcorer ; de se masturber en public ; de revêtir un manteau double ; d'abuser des mâles qui seraient épris et de violenter ceux qui s'abandonneraient pas avec joie à leurs avances […] ; que les enfants soient communs à tous […] ; d'avoir commerce avec leurs propres sœurs, leurs mères, les membres de leur famille, et même leurs frères et leurs fils ; de ne reculer devant rien pour parvenir à la relation sexuelle, pas même s'il faut recourir à la force. » Philodème, *Sur les stoïciens*, chapitre 7, traduit par Suzanne Husson dans *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 24.

[48] Pour aller plus loin quant aux liens entre le *Faustroll* et la pensée cynique, voir Clémentine Delaporte, « Des Obeliscolychnies pour les chiens » : utopie cynique dans le *Faustroll* d'Alfred Jarry », Judith Cohen (éd.), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. Convergences, 2022, p. 101-115.

[49] Riewert Ehrich, « Docteur Faustroll et Diogenes Teufelsdroeckh », *L'Étoile-Absinthe*, n° 49-50, 1991, p. 26-29.

philosophe-mendiant : tout comme Diogène, condamné à l'exil, choisit un mode de vie nomade[50], Faustroll au début du roman est expulsé par Panmuphle de son logement, provoquant ainsi le début du voyage « De Paris à Paris par mer[51] » dans un bateau sommaire ne contenant pour seuls vivres que les vingt-sept « livres pairs[52] » constituant sa bibliothèque. Dans les deux cas, l'expérience de la dépossession matérielle est à l'origine d'un refus de se conformer aux codes de la société tout en restant paradoxalement vivre en son sein. En effet, ni Faustroll, ni Diogène n'orientent leur rejet des contraintes sociales dans la direction d'une retraite contemplative, au contraire : il s'agit bien de former une cité dans la cité, à travers un acte de subversion radical. Cet acte, on le trouve chez Diogène dans la formule de la « falsification de la monnaie[53] », avec toute l'ambiguïté que recouvre le terme « monnaie », *nomisma*, dérivé de *nomos*. Cette falsification de la monnaie trouve un écho magistral dans le chapitre « Comment on se procura de la toile » du Faustroll, où le docteur envoie le singe Bosse-de-nage au magasin Au luxe bourgeois en lui recommandant de recouvrir les chefs de rayons d'or « jusqu'à ce que l'enlisement de ses lèvres cesse de répondre[54]. » Face aux contestations de Panmuphle, qui réclame sa part sur cet or, Faustroll se contente de suggérer :

> « Croyez-vous, mon ami, […] qu'il serait possible de donner de l'or à ces gens, qui restât or et digne de l'or dans leurs gibecières ?
> « Le même dont ils sont maintenant couverts va étaler les aunes équilibrées de son flux aussi sur leur toile. Il est jeune et vierge, de tout point semblable à celui dont les petits enfants se conchient[55]. »

Au délit de faux-monnayage dont est accusé Diogène répond donc la transformation philosophale de l'or en excrément opérée par Faustroll afin de suffoquer la bourgeoisie mercantile.

On le constate, l'initiation philosophique de Faustroll, comme celle de Diogène, procède par gestes spectaculaires et bons mots, et non pas selon la rigueur logique d'une maïeutique socratique. L'agressivité est au cœur du processus, Diogène se comparant d'ailleurs au chien qui « mor[d] [s]es amis afin de les sauver[56] », et manifeste la rébellion de l'individu contre les normes sociales contraignantes : ainsi Bosse-de-nage, troisième compagnon du périple et victime désignée des colères de Faustroll, incarne-t-il, parce qu'il est singe mais également parce qu'il caricature Christian Beck, ancien ami de Jarry devenu pendant un temps son pire ennemi, cette *doxa*

---

[50] « Quelqu'un lui reprochait son exil : "Insensé, dit-il, c'est cela même qui m'a rendu philosophe." » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 24.
[51] OCG III, p. 55.
[52] *Ibid.*, p. 83.
[53] « Tels étaient les principes qu'il enseignait et pratiquait en même temps, changeant ainsi la monnaie et se conformant plutôt à la nature qu'à la loi. Il disait lui-même qu'il modelait sa vie sur celle d'Hercule, et considérait la liberté comme le premier des biens. » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 37.
[54] OCG III, p. 164.
[55] *Ibid.*, p. 166.
[56] Jean de Stobée, traduit et cité par Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 50.

qui ne se perpétue que parce qu'elle se répète de générations en générations. Le roman ne ménage pas sa cible, qu'il n'a de cesse de placer dans des situations humiliantes : privé de parole autre que « ha ha », Christian Beck est déshumanisé et attaqué en tant qu'auteur. Le reproche implicite qui court le long des pages du *Faustroll* est le même que celui adressé à Fargue en son temps : dépourvu d'originalité, il aurait cherché à s'approprier le style de Jarry. Il semble difficile de souscrire à la thèse de Noël Arnaud[57] selon laquelle Jarry n'attaquerait pas Christian Beck, mais en ferait un compagnon dans la quête pataphysique sur la seule base de la dénégation de toute moquerie par Jarry : « Il convient de développer le coutumier et succinct discours de Bosse-de-Nage, afin qu'on sache que c'est à raisonnable dessein et non par moquerie que nous l'avons toujours rapporté dans son entière étendue…[58] » L'ironie du propos semble ici évidente et souligne encore davantage, par un procédé d'héroïcomique, le portrait humiliant du singe qui ne sait que dire « Ha ha ». Invective et ironie sont donc des méthodes communes au personnage de Faustroll et à la figure de Diogène. Dans les deux cas, il s'agit d'affirmer une individualité en rupture avec des normes consacrées jugées assujétissantes : l'être humain libre ne peut se contenter de se situer à côté de la pensée commune, il lui faut la renverser, au moins dans le discours. De là provient sans doute le goût partagé par Jarry comme par les premiers cyniques pour la parodie, genre permettant de subvertir la hiérarchie intellectuelle traditionnelle tout en autorisant une certaine agressivité critique. Si la cible principale de Diogène était Platon[59], sa *République* étant probablement une parodie de ce dernier[60], celle de Faustroll est Pierre Loti, élu à l'Académie française en 1891. Loti n'est certes pas le seul souffre-douleur de Jarry, qui ne fait pas mystère de ses hostilités littéraires, mais il occupe une place de choix : la parodie de *La Tante Claire nous quitte*, dont la lecture sert à faciliter le transit intestinal de l'évêque Mensonger, s'étend sur deux chapitres complets de l'œuvre[61].

Mais la cible principale de l'ironie agressive de Jarry, au-delà du seul Pierre Loti et des autres bouc-émissaires du roman, est sans conteste le lecteur. Cette dimension agressive vis-à-vis du lecteur, qui a été étudiée de façon approfondie par Julien Schuh dans « Décerveler le lecteur[62] », participe pleinement de la pédagogie cynique, pédagogie consistant à s'adresser

---

[57] Noël Arnaud, « Colloque du 4 octobre 1964 », Alain Blévier (éd.), *Christian Beck Bosses-de-Nage*, *souvenirs des journées Christian Beck (octobre 1964)*, *Temps mêlés*, n° 83-85, 1966, p. 14-15.
[58] OCG III, p. 149.
[59] Platon que Jarry pastiche également dans le chapitre 39 du roman mettant en scène des fragments de dialogue entre deux personnages inspirés par la tradition socratique, Ibicrate le Géomètre et Mathetès. Dans l'univers fictif du *Faustroll*, ce dialogue a été traduit par le docteur lui-même dans une tentative d'effectuer la synthèse entre la science moderne incarnée par lord Kelvin et la philosophie antique.
[60] Suzanne Husson, comparant le chapitrage de *La République* de Platon à celle du philosophe cynique, éclaire l'intention parodique de la seconde. Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 43-44.
[61] OCG III, p. 156-162.
[62] Julien Schuh, « Décerveler le lecteur. Anarchisme et communication littéraire chez Alfred Jarry », art. cit.

violemment à son auditeur en opposant des aboiements canins à ses ratiocinations[63]. Le *Faustroll* construit cette même dimension pédagogique à travers le discours de son personnage éponyme s'adressant au narrateur Panmuphle, narrateur qui, outre l'héritage rabelaisien convoqué par son nom, peut tout à fait être perçu comme une image du lecteur grâce à sa faible caractérisation et au regard tout à la fois naïf et intrigué qu'il pose sur l'éminent docteur. Venu pour confisquer les biens de ce dernier, l'huissier Panmuphle se trouve en effet embarqué (littéralement) avec Faustroll de façon plus ou moins volontaire : si l'on décèle de l'admiration pour le docteur de la part de Panmuphle, Faustroll en revanche ne cache pas son mépris envers le narrateur, indigne de comprendre les vérités qu'il condescend par moments à lui révéler. Ce mépris est manifeste notamment lorsque le docteur évoque un texte intitulé *Les Éléments de 'Pataphysique*, texte saisi par Panmuphle au début du récit et dans lequel le docteur aurait « noté une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait, durant la syzygie des mots ; et on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout[64]. » De ce livre central, seuls quelques paragraphes sont mentionnés dans le roman, ainsi qu'un titre de chapitre : « Éléments de Pataphysique, livre N, ch. ς : *Des Obeliscolychnies pour les chiens, encore qu'ils aboient à la lune*[65] ». L'obelischolychnie, terme formé d'après *obeliskos* (obélisque) et *lychnos* (lanterne), est un vocable présent dans le *Quart Livre* et surtout dans le *Cinquième Livre* de Rabelais où trois obelischolychnies se dressent à l'entrée de Lanternois, terme de la quête de la Dive Bouteille. Chez Rabelais, le mot renvoie à la lumière qui guide, signe de la fin du voyage, de l'ailleurs convoité ; Jarry, lui, semble renverser l'image – au sens littéral, puisqu'il s'agit d'un phare souterrain – afin de montrer le caractère insaisissable de la science du docteur pour le commun des mortels dont font partie Panmuphle et le lecteur :

> « Un phare b… dans la tempête, dit Corbière ; un phare lève le doigt pour signifier de loin la place du salut, de la vérité et du beau. Mais pour les taupes et pour vous-même, Panmuphle, un phare est aussi invisible qu'imperceptible la dix mille unième période sonore, ou les rayons infra-rouges, à la clarté desquels j'ai écrit ce livre. Le phare de l'île de Bran est un phare obscur, souterrain et cloacal, comme après avoir trop regardé le soleil. Des vagues n'y déferlant point, on ne s'y guide non plus par le bruit. Et votre cérumen, Panmuphle, clorait vos oreilles même aux bruits d'en-bas[66].

L'individualité brutale et transgressive de Faustroll est donc construite en grande partie sur le modèle de Diogène. Plus encore qu'une simple proximité dans le choix effectué par Jarry quant à la caractérisation de son héros, c'est toute l'idéologie politique du roman qui semble

---

[63] « Interrogé pourquoi on l'appelait chien, il répondit : "Je flatte ceux qui me donnent, j'aboie après ceux qui ne me donnent pas et je mords les méchants." » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 34.
[64] OCG III, p. 185.
[65] *Ibid.*, p. 89.
[66] *Ibid.*, p. 89-90.

manifester une dette à l'égard de l'ancien cynisme. Le monde du *Faustroll*, éclaté et divers, constitué de rois-îles-états indépendants, suit bien le principe fondamental du cynisme : l'autocratie. Chez Jarry comme chez Diogène, l'utopie prend en effet cette forme paradoxale d'une « cité composée d'individus autarciques[67] », c'est-à-dire non pas d'une anachorèse, mais d'une cité dans la cité, régie par les seules volontés individuelles. Tout comme le cynisme ancien, Jarry utilise la référence à la vie sauvage – rappelons que le portrait de Faustroll insiste sur son « satyrique pelage noir[68] » – pour contester tout ordre social de l'intérieur. Le roman se refuse à conceptualiser une société orientée en vue du bien commun, mais tend au contraire à placer l'épanouissement de l'individu dans la destruction même de tout système préexistant. Chez Jarry, l'individu au sens fort existe principalement dans sa relation d'opposition au collectif. C'est sans doute pour cette raison que le voyage de Faustroll n'a pas lieu, comme il est de coutume dans la tradition du voyage extraordinaire, de l'autre côté du monde, mais à Paris : le but de cette odyssée n'est pas d'imaginer un ailleurs où la vie sauvage, la vie égoïste, serait possible, mais à l'inverse d'ensauvager la vie ici et maintenant. Tout comme dans la cité idéale de Diogène, les rois-îles de Jarry se conçoivent donc en marge de la vie collective, ils sont souverains de leur propre personne, autonomes les uns des autres et ne dépendent d'aucune macrostructure. Cela n'empêche pas toutefois que presque tous accueillent chaleureusement le visiteur Faustroll : l'individu autocrate peut se lier d'amitié avec d'autres individus du même type. Allons plus loin : dans la pensée cynique, tout comme celle de Jarry, seul l'individu autocrate est apte à se lier d'amitié, compte tenu du fait que lui seul jouit d'une liberté pleine et entière. Le thème de la relation élitiste interindividuelle est évidemment très présent dans l'un des aspects les plus connus du *Faustroll* – dont Patrick Besnier[69] nous montre toute l'importance sociale pour l'auteur –, à savoir les effets de listes, qu'ils soient listes de livres exemplaires ou bien listes d'écrivaines et d'écrivains adelphes. Dans la diégèse du roman, cette adelphité passe essentiellement à travers la convivialité du repas, auquel chacun des rois convie l'équipage et –surtout – de l'alcool, vecteur de désinhibition et de rapprochement amical : « Après ces salutations, le docteur but joyeusement du gin avec le capitaine Kid, et réussit à le dissuader d'incendier l'as (qui était, malgré son vernis de paraffine, incombustible[70]). » La cité idéale sera donc la cité des chiens et des chiens exclusivement, bien que cette cité existe au sein même de communautés politiques dont elle ne reconnaît ni la valeur ni la légitimité.

---

[67] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 83.
[68] OCG III, p. 52.
[69] « À cette méconnaissance, à sa solitude, Jarry oppose l'ordre magique de ses listes : une rigueur absolue autant qu'imaginaire, parée de toutes les vertus d'un arbitraire souverain. » Patrick Besnier, « Dénombrement du peuple. Jarry et les écrivains de son temps », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 15.
[70] *Ibid.*, p. 116.

Cité dans la cité, le monde faustrollien ne constitue donc pas une enclave séparée de la vie publique, mais plutôt une juxtaposition désordonnée d'individus hétéroclites liés entre eux par un même refus de se considérer soumis aux lois régissant la vie collective. En effet, une utopie construite sur l'archétype de l'enclave ou de l'ermitage, sur le modèle de l'abbaye de Thélème par exemple, pour reprendre un exemple connu de Jarry, aurait nécessité une structure organisée – au minimum une autogestion, une prise de décision commune dans les sujets concernant la collectivité – chose que l'individualisme radical de Jarry ne peut cautionner. Notons d'ailleurs que lorsque Jarry participe au phalanstère, son individualisme n'a pas été sans causer de vives tensions[71], comme nous le montre sa lettre à Rachilde datée du 21 novembre 1898, dans laquelle il écrit : « Mais je suis fait pour le phalanstère restreint, ce qui n'en est plus un. […] Je ne me vois pas travaillant l'été prochain dans Montmartre prolongé à Corbeil par les invités inévitables[72]. » Le mode de vie parasitaire semble donc privilégié en ce qu'il constitue l'un des rares modèles où l'autocratie est compatible avec la vie publique. Au-delà du seul exemple du parasite, c'est la figure de l'animal dans son ensemble, en tant qu'il est perçu comme autocrate et égoïste, qui est posée comme aboutissement de la « vraie vie » cynique. Or, dans le *Faustroll*, les animaux sont très présents sans être pourtant jamais valorisés, à l'instar de Bosse-de-nage qui constitue plutôt un repoussoir. Suzanne Husson explique clairement pourquoi cette indifférence à l'animal, qui peut sembler en apparence paradoxale pour une pensée prônant l'ensauvagement de l'homme, est en fait parfaitement logique d'un point de vue cynique : « Le sage n'a ni à s'animaliser, ni à se diviniser, mais à devenir simplement homme, voilà pourquoi, tout en renonçant à l'enquête purement théorique, il ne renonce ni à la cité, ni au langage, ni au rite, en quoi il manifeste que son idéal moral, tout en renversant la conception commune de l'humain, n'exalte pas un renoncement à l'humanité elle-même[73]. » Le cynique n'adopte donc vis-à-vis de l'animal aucune attitude de dévotion ou de respect particulier car il n'y voit pas un modèle à suivre : l'homme doit au contraire trouver sa propre autarcie tout en conservant sa spécificité propre, qui est d'être né au sein d'un espace de culture et non de nature. Loin de Jarry donc, l'idée d'adopter « une attitude compassionnelle à l'égard de la souffrance animale dont le statut serait identique à la souffrance humaine[74]. » Pour le cynisme, il n'y a pas d'essence commune du

[71] À propos des conséquences parfois fâcheuses qu'ont pu avoir eu les conceptions individualistes de Jarry sur l'ensemble de sa vie et notamment durant cette période du Phalanstère, voir Alastair Brotchie, *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, *op. cit.*, p. 288-302.
[72] Lettre d'Alfred Jarry à Rachilde datée du 21 novembre 1898, publiée par Patrick Besnier dans « Deux lettres d'Alfred Jarry à Rachilde », *Histoires littéraires*, n° 23, 2005, p. 118.
[73] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 144.
[74] *Ibid.*

vivant, bien au contraire, et leur suspicion à l'égard de la viande ne provient pas tant d'un sentiment empathique à l'égard de l'animal que d'un refus des repas luxueux et des plaisirs inutiles.

L'individualisme radical que partagent le cynisme et Jarry encourage à juger chacun pour ses particularités propres et à ne pas éprouver de sympathie envers des groupes ou des concepts abstraits tels que l'Homme ou l'Animal. Aussi a-t-on pu y lire une pensée égalitariste : chaque individu est radicalement différent d'un autre au point de ne pas même pouvoir lui être comparé, cependant tous sont égaux en autocratie. C'est probablement le sens à donner à cette infinité d'îles du *Faustroll* : puisqu'ils représentent des artistes aux sensibilités très différentes, les rois ne sont jamais similaires les uns aux autres, mais tous sont égaux dans leur différence. Cette égalité explique qu'à une époque aussi marquée par les discours misogynes, Jarry fasse une place non négligeable à deux femmes de lettres, d'une part Marceline Desbordes-Valmore, qui est mentionnée dans la liste des « pairs », et d'autre part Rachilde, proche amie de l'auteur qui, en plus de figurer dans cette même liste, se voit dédier le chapitre « Des Ténèbres hermétiques ». Rachilde est donc un roi comme les autres. Un roi, et non une reine : en la consacrant individu-autocrate, Jarry lui octroie du même coup le genre masculin, qu'elle n'a d'ailleurs eu de cesse de revendiquer durant sa vie. Le mépris diffus affiché par Jarry envers les femmes s'éclipse donc lorsque l'une d'entre elles révèle une personnalité exemplaire ; dès lors, elle quitte le groupe indistinct du féminin pour accéder au statut d'artiste. On le comprend, l'idéal politique de Jarry, et en cela il ne dévie pas de la pensée cynique classique, n'est égalitariste qu'à condition de séparer nettement les individus-vrais des « insensés », c'est-à-dire ceux qui se conforment aux usages en vigueur. Cet élitisme, loin d'être propre à l'auteur, est d'ailleurs tout à fait conforme aux vues du symbolisme tardif dans lequel il s'inscrit et se retrouve chez certains dédicataires du roman comme Laurent Tailhade ou Félix Fénéon[75]. L'égalité horizontale de l'utopie faustrollienne a donc pour condition une organisation verticale qui légitime les rapports de domination, la violence et les actes sadiques. Les individus-vrais sont absolument uniques et incomparables, ils sont donc aussi égaux que le seraient deux infinis. Pour Diogène, la recherche de la vertu par les *ponoï*, les mises à l'épreuve, est la condition d'obtention de ce statut d'individu affranchi des lois de la collectivité, chez Jarry, c'est la quête d'un idéal artistique ; dans les deux cas, le but sublime autorise l'émancipation des lois communes. Pour autant, tous ceux qui n'accèdent pas au statut d'individu autocrate – et selon Diogène Laërce, Diogène de Sinope considèrerait ainsi la quasi-totalité de la population grecque, refusant d'accorder le statut d'« homme »

[75] À propos des rapports entre Jarry et l'anarchisme des symbolistes, voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste », section B.

à qui que ce soit[76] – ne peuvent être considérés comme les égaux des sages. Ce n'est donc pas par philanthropie que l'ancien cynisme condamne l'esclavage, mais simplement parce que l'usage d'esclaves ou de serviteurs rend l'être humain dépendant.

Chez Jarry, cette distinction va plus loin encore et explique que le récit s'attarde sur les différentes violences perpétuées par Faustroll, notamment à l'encontre de sa victime principale, Bosse-de-nage, qu'il assassine au chapitre XXVIII, mais également sur la personne de Visité, la fille de l'évêque, dont il viole la dépouille au chapitre XXVI :

> La fille de l'évêque entendit, avant d'autres battements, son propre sommeil, qu'ils n'interrompirent point, car elle ne survécut point à la fréquence de Priape.
>
> Le termès, semblable à l'invisibilité d'un pou rouge aux yeux jaunes, sur le chêne du lit décrépit prêtait l'isochronisme des heurts de sa tête à la simulation du cœur de Faustroll[77].

Faustroll n'est pas, on le voit, un grand humaniste. Son statut de génie autorise les actes destructeurs auxquels il se livre malgré la futilité de ses motifs, et, allons plus loin, en raison de cette futilité elle-même. Pour déchaîner sa rage meurtrière, il suffit en effet de présenter au docteur une tête de cheval : le chapitre XXVII, en même temps qu'il parodie la Genèse, raconte comment Faustroll déclenche l'Apocalypse à la vue de l'enseigne d'une boucherie hippophagique. Le décalage entre la banalité de la cause et la démesure des conséquences rend bien compte de l'autocratie totale de Faustroll, pour qui toute vie humaine peut être annihilée sur un simple caprice de sa volonté, le docteur allant jusqu'à affirmer : « Je suis Dieu[78]. » On retrouve d'ailleurs des violences similaires chez la plupart des héros de romans de Jarry, avec, par exemple, Emmanuel Dieu qui se livre dans *L'Amour absolu* au meurtre de sa mère après avoir entretenu avec elle des rapports sexuels sous hypnose, André Marcueil qui est dans *Le Surmâle* coupable présumé du viol et du meurtre d'une petite fille ou encore Erbrand Sacqueville qui assassine sa fiancée Jeanne dans *La Dragonne*. Dans le *Faustroll*, l'image du peuple que construit le roman est par ailleurs largement péjorative, notamment lors du chapitre « De la grande église de la Mufle-figuière » où le Mufle, incarnation de la bêtise[79], est produit par « une buée âcre sorti[e] des gorges du peuple et figura[nt] par sa condensation un monstre épais au pied de la chaire[80]. » Difficile de lire donc dans le *Faustroll* une idéologie égalitariste : l'individualisme hérité du cynisme n'étend pas à toute l'humanité la qualité d'autocrate, mais simplement au « petit nombre

---

[76] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 43.
[77] OCG III, p. 170.
[78] *Ibid.*, p. 95.
[79] « Si tous les dictionnaires de langue précisent que le terme s'applique à l'homme mal élevé, grossier et brutal, aucun, pas même le plus récent, ne spécifie l'application qui en a été faite à la seule classe bourgeoise, à la fin du XIXe siècle. Ubu est l'archétype du Mufle, souvent comparé à Homais, à M. Prud'homme. » Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n° 17-18, 1977, p. 186.
[80] OCG III, p. 120.

des élus[81] » capable de se libérer de la *doxa*. Peu importe ce qu'il advient des autres, comme le souligne cette phrase attribuée à Diogène par Diogène Laërce : « Voyant une femme pendue à un olivier, il s'écria : « Plût aux dieux que tous les arbres portassent de tels fruits[82] ! » Le monde est donc bien divisé en deux catégories, celles et ceux qui vivent selon les règles de la société et celles et ceux qui, se comportant comme des exceptions, cherchent à la parasiter, chaque groupe refusant à la partie adverse le droit de se revendiquer comme faisant partie de l'humanité.

C. Un cynisme moderne ?

Le tour d'horizon qui précède montre la rémanence de thèmes, de discours et de méthodes du cynisme antique dans la pensée d'un auteur du symbolisme tardif : falsification des valeurs sociales, recherche d'autarcie, individualisme radical, recours à l'ironie agressive et à la parodie en sont autant de traits distinctifs. Le fait même que le terme de « cynisme » ait été repris durant le XIXe siècle pour évoquer un comportement qui ne se soucie ni des conventions sociales ni des principes moraux en place a son importance. Les mots en tant qu'instruments de langage ne sont pas anodins et infléchissent notre manière de concevoir l'objet qu'ils désignent : que le terme de « cynisme » ait été considéré comme efficace et approprié pour désigner cette attitude vis-à-vis de la morale atteste de la réalité de la filiation intellectuelle qui a pu s'opérer entre le cynisme antique et celui de l'homme de la modernité. Pour autant, il est évident que Jarry n'est pas Diogène, et qu'il n'écrit pas depuis l'Athènes du IVe siècle avant notre ère. Peter Sloterdijk, qui a approfondi cette question dans sa *Critique de la raison cynique*, oppose de façon symétrique le cynisme de l'Antiquité, qu'il nomme kunisme, au cynisme qui se développe au XIXe et XXe siècle. Selon lui, kunisme et cynisme procèdent tous deux d'un mécanisme de désinhibition cherchant à recentrer le débat autour du bas, du sale, du grossier bannis par des tendances culturelles idéalistes. La différence entre kunisme et cynisme se situerait donc dans le rapport au pouvoir de cette volonté de désinhibition. Tandis que le kunisme antique se placerait du côté du contre-pouvoir, le cynisme moderne serait issu du discours des dominants – discours que Sloterdijk nomme « hégémonie » – dans le champ politique et culturel :

> La pouvoir de ceux d'en bas se manifeste en tant que cette insolence qui forme le noyau énergétique du kunisme. Avec elle, les défavorisés peuvent anticiper sur leur propre souveraineté. […]
>
> Mais chez les puissants aussi, il y a quelque chose qui équivaut à des semi-libertés. En règle générale, ils s'offrent de telles libertés seulement sous pression, parce qu'en même temps ils se trahissent à la conscience adverse. La conscience des maîtres a son insolence

[81] *Ibid.*, p. 67.
[82] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 26.

> spécifique : le cynisme des maîtres au sens moderne du terme, à la différence de l'offensive kunique[83].

Là où le kunisme, en s'opposant à la morale et aux normes sociales, contesterait l'autorité d'une modèle culturel hégémonique partagé par les puissants, le cynisme moderne serait produit par les « maîtres » eux-mêmes afin de justifier leur oppression et leur domination des plus faibles. Selon Sloterdijk, le renversement s'est opéré après la période révolutionnaire, lorsque la bourgeoisie, auparavant classe dominée, a continué d'utiliser son insolence même une fois parvenue au pouvoir. Pour parler de l'art bourgeois opposé à l'élégance et au raffinement aristocratique, donc par exemple des productions de Goethe, Sloterdijk parle encore de « néo-kunisme[84] » ; en revanche, dès que la parole est issue de la classe sociale dominante, il lui attribue le qualificatif de « cynique » :

> Le maître cynique ôte le masque, sourit à son faible adversaire – et l'opprime. *C'est la vie.* Noblesse oblige. Il faut de l'ordre. Les contraintes de la réalité dépassent souvent la compréhension des concernés, n'est-ce pas ! Contrainte du pouvoir, contrainte de la réalité ! Le pouvoir hégémonique, dans son cynisme, divulgue un peu de ses secrets, pratique une semi-*Aufklärung* et parle de ses pratiques secrètes. *Le cynisme des maîtres est une insolence qui a changé de côté*[85].

Pour Sloterdijk, le cynisme moderne se définit donc de façon paradoxale comme une « fausse conscience éclairée[86] », c'est-à-dire comme une « fausse conscience », un modèle de pensée dominant qui explique l'attitude irrationnelle des individus qui en sont tributaires, et en même temps une « conscience éclairée » qui prétend prôner une forme de réalisme contre l'idéalisme aristocratique. En d'autres termes, le cynique moderne est à la fois du côté de la pensée hégémonique et du côté d'un individualisme « réaliste » qui l'autorise à faire valoir ses privilèges de dominant. Celui qui incarne le mieux cette tendance de la bourgeoisie moderne à se défaire de son masque moral par soucis de vitalisme serait Nietzsche : « Nietzsche enseignant un réalisme qui devait permettre aux futures générations de bourgeois et de petits-bourgeois de faire leurs adieux aux fariboles idéalistes qui entravent la volonté de puissance[87]. » Cette dichotomie opposant dominés et dominants fait du cynisme moderne une pensée absolument inconciliable avec le kunisme antique, avec lequel il ne partagerait finalement que le trait de l'insolence : insolence contre le modèle dominant pour le kunisme, insolence contre son propre masque de vertu pour le cynisme. Pourtant, pour Sloterdijk, le cynisme moderne, bien qu'il soit produit par la classe dominante, n'est pas restreint aux seuls membres de cette classe : en cela il est bien

---

[83] Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Hans Hildenbrand (trad.), Paris, C. Bourgois, 2000, p. 151.
[84] *Ibid.*, p. 146.
[85] *Ibid.*, p. 151.
[86] *Ibid.*, p. 28.
[87] *Ibid.*, p. 8.

« fausse conscience », c'est-à-dire qu'il s'impose aux individus parfois même contre leurs propres intérêts. Selon lui, l'un des traits opposant le kunisme et le cynisme réside justement dans le caractère « diffus[88] » du premier : quand le kunisme est une pensée contestataire s'opposant haut et fort au modèle dominant, le cynisme est une idéologie bourgeoise étendue à toutes les couches sociales par la volonté de la classe dominante :

> Depuis que la société bourgeoise a commencé à jeter un pont entre le savoir de ceux qui sont tout à fait en haut et celui de ceux qui sont tout à fait en bas, et qu'elle a annoncé son ambition de fonder son image du monde entièrement sur le *réalisme*, les extrêmes se confondent. Aujourd'hui, le cynique se pose en type de masse : un caractère social moyen dans la superstructure élevée. […] Le cynique moderne de masse perd le mordant individuel et évite le risque de se donner en spectacle. Depuis longtemps, il a renoncé à attirer, en tant qu'original, l'attention et la moquerie des autres. L'homme au clair « mauvais œil » a disparu de la foule. C'est seulement l'anonymat qui devient le grand espace de la déviation cynique. Le cynique moderne est un asocial intégré[89] […].

Dans cette définition, le cynisme moderne est donc devenu un modèle hégémonique diffusé depuis les sphères de pouvoir à l'ensemble de la société. En réalité, la distinction entre kunisme antique et cynisme moderne opérée par Sloterdijk mêle deux postulats : le premier postulat, selon lequel le kunisme est un contre-pouvoir alors que le cynisme sert le pouvoir dominant, et le second selon lequel le kunisme de l'Antiquité est une pensée définie et cohérente qui se serait diffusée et étendue à toutes les couches de la sociétés, perdant ainsi sa spécificité et son authenticité.

Il convient donc avant d'aller plus loin d'examiner ces deux postulats. En ce qui concerne le premier postulat, la distinction entre kunisme populaire et cynisme des maîtres, il paraît difficile de faire comme le fait Sloterdijk de l'ancien cynisme un courant de pensée d'origine populaire opposé à la pensée idéaliste de Platon. D'abord parce que cela supposerait que la pensée de Platon, notamment dans sa dimension politique et morale, qui nous concerne ici, aurait été hégémonique dans l'Athènes de son temps, ce qui est tout à fait contestable, ensuite parce que l'origine populaire du cynisme ne paraît fondée ni dans les faits, ni dans le discours. Diogène est certes un philosophe-mendiant, mais la pensée cynique, dans son individualisme radical, est entièrement dépourvue de toute dimension collective : difficile donc de la rattacher à un groupe social en particulier. La distinction qu'opère le cynisme ancien entre les êtres humains n'est pas une distinction de classe sociale : partout, ceux qui suivent les lois du *nomos* sont dans l'erreur et se comportent comme des « insensés ». Ce qui est contesté, c'est la légitimité de l'organisation sociale tout entière, avec ses classes favorisées et défavorisées, ses esclaves et ses mendiants. Peu importe que l'on s'adresse à un membre du peuple ou un tyran, à un artisan ou

[88] *Ibid.*, p. 27.
[89] *Ibid.*

un roi : seuls les sages, ceux qui sont déjà capables de relativiser le *nomos* en prenant exemple sur la vie naturelle, se comportent réellement comme des êtres humains, tous les autres étant équivalents en médiocrité. La division nette qu'effectue le cynisme de l'Antiquité ne sépare donc aucunement les dominants des dominés : dans son optique, tous sont également dominés par leurs illusions et leurs superstitions. La distinction qui s'opère oppose bien plutôt les « insensés » aux « sages », ces derniers ne constituant en aucune manière un groupe social homogène partageant les mêmes règles et les mêmes valeurs :

> Voilà pourquoi, bien que dans la *République* de Diogène, il soit question de lois, il ne saurait être question de décrire un régime politique quelconque, c'est-à-dire les conditions et les institutions qui définissent à l'intérieur d'une communauté le mode d'exercice du pouvoir. À l'intérieur d'une communauté de sages, dont chacun se gouverne lui-même, le problème du gouvernement de tous ne se pose pas. Certes les témoignages sont peu nombreux, mais le silence qu'ils gardent tous sur une quelconque description de la répartition du pouvoir nous semble significatif et devait correspondre à un relatif silence sur cette question dans l'œuvre elle-même[90].

L'ambition du cynisme antique ne saurait être de défendre un groupe social contre un autre puisqu'il refuse strictement de proposer une solution collective à la question du bonheur humain au profit d'un modèle strictement individuel : « Le cynisme tente de réformer les individus, par exemple les grands de ce monde comme Alexandre, mais laisse les structures intactes, puisque le mode de répartition du pouvoir ou des richesses ne changera jamais rien, par lui-même, à la folie des hommes[91]. » Le parallèle platonisme/bourgeoisie et cynisme/peuple défendu par Sloterdijk lorsqu'il fait du cynisme de l'Antiquité une « une antithèse plébéienne à l'idéalisme[92] » semble donc quelque peu céder à une vision romantique de l'histoire de la pensée politique. Il suffit par ailleurs de regarder les origines sociales attribuées aux grands philosophes cyniques pour s'en convaincre : Diogène était selon la légende fils de banquier[93], Cratès aurait été détenteur d'une importante fortune qu'il choisit de dilapider pour rejoindre l'enseignement cynique[94], Hipparchie était vraisemblablement issue d'un milieu social favorisé[95]. Plus qu'à des gens du peuple désireux de contester la pensée hégémonique de leur époque, les différents témoignages font de nombreux philosophes cyniques des personnalités extraordinaires issus des milieux favorisés, bien intégrés à la société et ayant choisi délibérément de renoncer à leur fortune pour mener une vie marginale, premier pas vers la relativisation des normes sociales et vers l'accès à l'autarcie. Ni du point de vue politique, ni du point de vue social le cynisme ne s'impose donc

---

[90] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 158.
[91] *Ibid.*, p. 179.
[92] Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, *op. cit.*, p. 151.
[93] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 10
[94] *Ibid.*, p. 46.
[95] Jesús María Garciá González et Pedro Pablo Fuentes González, « Hipparchia de Maronée », Richard Goulet (dir.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. III, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 743.

comme un véritable contre-pouvoir. Or, si le kunisme n'est pas cantonné au rôle de contestation de l'autorité d'un groupe dominant, il semble bien que la distinction effectuée par Sloterdijk entre cynisme ancien et moderne ne soit pas pleinement opérante.

En ce qui concerne notre deuxième postulat, celui de la différenciation entre un kunisme authentique et un cynisme diffus, il semble bien y avoir là une opposition pertinente. En effet, la morale kunique possède bien une portée universelle : à travers les anecdotes et les bons mots de Diogène, il s'agit de se constituer en exemple à suivre pour mener une vie du côté de la sagesse, libéré d'une *doxa* aliénante. N'importe qui ne peut donc pas mériter ce statut, très loin de là : les *ponoï* cyniques sont là pour départager celui qui accepte de renoncer au confort et à la facilité du *nomos* de l'« insensé » qui s'en repaît. Le kunisme est donc une école de pensée hautement élitiste, ains peut-on comprendre le sens de la fameuse anecdote de Diogène muni de sa lanterne cherchant un homme parmi la foule[96]. Dans cette pensée, il n'est ni probable, ni même sans doute souhaitable que tous accèdent au statut de sage. Or cette attitude paraît peu compatible, comme le souligne Sloterdijk, avec le cynisme moderne « de masse ». Suzanne Husson effectue cette même distinction entre ce qu'elle nomme cynisme authentique, cynisme des sages, et cynisme vulgaire :

> Le cynisme vulgaire consiste à ne pas adhérer aux valeurs morales communes, tout en utilisant l'adhésion des autres à son propre profit, si bien que le cynique vulgaire ne peut contester ouvertement l'ordre établi qu'il manipule – bien qu'il puisse le faire à l'occasion de façon confidentielle – mais ses actes témoignent de son hypocrisie. […]
>
> Le cynisme authentique, au contraire, rejette les règles morales et sociales ordinaires, en le revendiquant publiquement, car sa liberté autarcique n'est pas diminuée par la liberté d'autrui. Sa morale se présente donc comme universelle puisqu'elle peut être partagée en droit, bien qu'elle ne le soit pas en fait, par toute l'humanité[97].

Toutefois, cette distinction nécessaire entre la pensée d'une école et sa diffusion au sein de la population ne semble pas spécifique au cynisme moderne et surtout ne semble pas dater de l'époque postrévolutionnaire. Sous l'Empire romain en effet, le cynisme de Diogène se diffuse jusqu'à devenir la philosophie populaire dominante, de sorte que Lucien de Samosate, grand critique de cette popularisation du mouvement, transforma l'expression « plus court chemin vers la vertu » en « raccourci vers la renommée[98] ». Le même Lucien dans *Sur la mort de Pérégrinos* n'a pas de mots assez durs pour condamner le charlatanisme et la trahison de la pensée de Diogène auxquels se livrent selon lui les partisans d'un cynisme à présent véritablement

---

[96] « Ayant allumé une lanterne en plein jour, il s'en allait criant : "Je cherche un homme." » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 20.

[97] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 182.

[98] Lucien de Samosate, « Vies de philosophes à vendre », *Les Portraits,* Anne-Marie Ozanam (trad.), Paris, Les Belles lettres, 2008, p. 175.

populaire[99]. L'empereur Julien fera de même dans son discours *Contre les Cyniques ignorants* : ce qui est attaqué cette fois est bien la faible assise philosophique d'un mouvement intellectuel trop diffus, prenant assise dans une population trop peu éduquée et cherchant malgré ses principes davantage à se faire un nom qu'à se détacher de ses désirs inutiles[100]. On le voit, la distinction entre une école de pensée plus ou moins théorisée et son extension au sein d'une large population est bien efficiente, et il ne faudrait pas étudier le cynisme impérial de la même manière que l'on étudierait la pensée de Diogène. Pour autant, cette distinction ne peut suffire à opérer une séparation nette entre le cynisme de l'Antiquité et le cynisme moderne tel qu'il se construit et se développe chez certains auteurs symbolistes.

La prétention de ce travail n'est pas, bien évidemment, de chercher à théoriser l'évolution de la pensée cynique à travers l'histoire. Cependant, sans aller jusque-là, il faut tout de même prendre en compte ce qui, dans la production littéraire de Jarry, constitue un point de rupture avec le cynisme de l'Antiquité, et par conséquent tracer une esquisse qui pourrait ultérieurement servir à une caractérisation plus approfondie de la modernité de la pensée cynique concernant notre auteur. D'emblée, nous pouvons poser que, suivant la distinction effectuée par Suzanne Husson, la pensée cynique qui se retrouve dans une œuvre comme le *Faustroll* n'appartient pas – ou pas encore – au cynisme vulgaire : tout comme Diogène, Cratès et leurs successeurs, Faustroll se construit comme un *exemplum* dont la démarche est universalisable en théorie, bien qu'il n'ait aucun disciple – excepté peut-être Panmuphle – dans les faits. Faustroll, on l'a vu, est l'auteur d'un livre dans lequel il consigne sa révélation, il se lie d'amitié avec les rois des différentes îles qui le reconnaissent comme leur égal et ne rechigne pas à l'occasion à se faire pédagogue :

> Faustroll ne s'y opposant point, m'expliquant même que la vie des navigateurs était d'aborder et de boire, et le rôle de Bosse-de-Nage de tirer l'as sur le rivage à chaque halte de nos erreurs, comme celui de ses paroles d'interrompre, où une pause serait utile, nos discours, je regardai les êtres que je découvrais à reculons, semblablement aux observateurs dans la caverne platonique, et consultai successivement l'enseignement du patron de la nef, Faustroll le docteur[101].

---

[99] « Il s'était auparavant laissé pousser la barbe et les cheveux, portait un manteau crasseux, une besace en bandoulière, et tenait à la main un bâton – bref il s'était costumé comme un acteur tragique. Paraissant dans un tel accoutrement, il déclara qu'il renonçait en leur faveur à ce que son regretté père lui avait laissé, et qu'il en faisait intégralement don à la communauté. Dès que le peuple entendit ces mots (c'étaient de pauvres gens qui s'extasiaient devant les distributions d'argent), on déclara à grands cris qu'il était le seul philosophe, le seul patriote à pouvoir rivaliser avec Diogène et Cratès. » Lucien de Samosate, « Sur la mort de Pérégrinos », *Les Portraits, op. cit.*, p. 291.
[100] « Ainsi donc, il ne suffit pas à quiconque désire faire profession de cynisme d'adopter le manteau, la besace, le bâton et les cheveux longs pour marcher, hirsute et illettré, comme dans un village privé de boutique et de coiffeur et d'école, mais il lui faut tenir pour attributs de la philosophie cynique la raison au lieu de bâton et la règle de vie au lieu de besace. Le franc-parler est de mise quand on a d'abord démontré sa propre valeur. » Julien, « Contre les Cyniques ignorants », *Œuvres complètes,* tome II, Gabriel Rochefort (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1963, p. 170.
[101] OCG III, p. 85-86.

Pas plus que les cyniques de l'Antiquité Faustroll ne cherche à profiter d'un monde social dont il critiquerait pourtant la légitimité afin de s'autoriser à n'en pas suivre les règles ; bien au contraire, il semble en marge de la vie de la cité, ne répondant qu'à ses propres principes, ses propres lois : « j'emmène des êtres qui ont évadé votre Loi et Justice entre les lignes de mes volumes saisis[102] », dit-il au début de son voyage. À aucun moment le livre de Jarry ne laisse soupçonner une quelconque duplicité de la part de son personnage qui n'a de cesse d'affirmer haut et fort le fait d'appartenir à une autre espèce que l'humanité médiocre que représente Panmuphle, ou même l'humanité rabaissée en-dessous de l'animal que symbolise Bosse-de-Nage.

Faustroll mène bien une vie publiquement cynique et son voyage, qui constitue une trouée dans la densité du tissu social parisien, contribue à le faire reconnaître comme tel auprès de celles et ceux qui seraient aptes à l'accepter. Comme Emmanuel Dieu, qui accepte son emprisonnement comme un moyen d'émancipation, ou Sengle, qui échappe aux contraintes sociales par l'imagination, Faustroll refuse de jouer le jeu du *nomos* pour tenter d'en rafler la mise. Ces trois héros, au contraire, manifestent un renoncement à tout avantage matériel ou symbolique qui résulterait d'une soumission aux lois communes de la cité. Ce renoncement, comme dans le modèle cynique, est *a priori* à la portée de tous, mais il est pourtant en réalité extrêmement exigeant : il s'agit ni plus ni moins que de sacrifier tout ce qui rattache l'individu à une communauté, tous les avantages qu'il pourrait en tirer, afin de revendiquer sa plus complète indépendance. Ainsi peut-on également interpréter *Ubu enchaîné* à la lumière du discours cynique comme une pièce confrontant l'individu-vrai, Ubu, aux pseudo-individualistes que sont les hommes libres adeptes des théories libertaires. Là où les second ne font qu'obéir à la *doxa*, le premier s'affranchit de toutes les contraintes sociales, allant jusqu'à se faire esclave afin de gagner sa liberté[103]. On retrouve donc chez Jarry cette distinction entre cynisme authentique et cynisme vulgaire, entre celles et ceux qui suivent en réalité les règles collectives tout en prétendant faire acte d'indépendance et celles et ceux qui n'hésitent pas à faire le sacrifice de leur existence civile pour parvenir à leur véritable objectif : l'autarcie la plus totale. Voilà pourquoi, malgré la portée universalisante du discours, aucun des héros de Jarry n'a réellement de disciple. Pourtant, les *ponoï* extrêmement exigeants qui s'offrent à eux parviennent bien à les classer du côté des individus-vrais, de ceux qui ont éprouvé leur désir d'autarcie en étant prêts à lui sacrifier toute

[102] *Ibid.*, p. 65-66.

[103] Cette mise en esclavage du cynique indifférent jusqu'à l'extrême au statut social que lui accorde la cité se retrouve dans de nombreuses anecdotes concernant les premiers cyniques, notamment à propos de Diogène : « Lorsqu'on le mit en vente, il fit preuve d'une noble résignation : il se rendait à Égine, lorsque des pirates, conduits par Scirpalus, le firent prisonnier, le menèrent en Crète et le mirent à l'encan. » Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 39.

appartenance sociale, préférant le danger du retour au monde sauvage plutôt que la compromission de la vie dans la cité.

Toutefois, il est un point qui distingue nettement le personnage de Jarry de la pensée cynique et il s'agit, justement, de la façon dont la nature, le monde sauvage est compris. La nature constitue l'opposé du monde culturel, en d'autres termes, l'autre de la cité. Le concept de nature permet donc de proposer une alternative à la vie sociale qui soit son renversement le plus complet ; pour autant, ce concept reste, comme tout concept, une construction intellectuelle, donc culturelle[104]. Dès lors, il est évident que la nature telle que la désigne Diogène n'a ni la même forme ni le même contenu que la nature que conçoit Jarry. Dans le cynisme antique, renverser la culture signifierait plutôt ne pas se soucier de la politesse, des convenances, accepter le corps dans son inconfort et dans sa matérialité : faim, soif, chaleur, froid, activité sexuelle sont des réalités qu'il faut savoir endurer et non pas simplement dissimuler. Chez Jarry, le renversement du culturel prend plutôt la forme d'une revendication sadique : ce dont il faut se défaire, ce sont des lois morales qui restreignent sans cesse la liberté de l'individu en prétendant protéger la vie d'autrui. Si, comme on l'a vu, la question du rapport à la souffrance de l'autre et à l'empathie se pose déjà dans le cynisme antique, elle ne semble pourtant pas aller jusqu'à la revendication de l'action sadique comme appartenant au domaine de la nature. Diogène, tout au plus, est indifférent à la souffrance d'autrui, quand Faustroll ne cache pas sa volonté de violenter celles et ceux qu'il considère comme inférieurs : « Cette fâcheuse île laissée en arrière, le plan replié, je ramai encore six heures, les orteils dans mes ceps, la langue pendante de soif, car nous fussions morts d'avoir bu dans l'île, et Faustroll m'en écarta des secousses parallèles des deux cordes de sa barre […]. Bosse-de-Nage, eximé d'altération jusqu'à perdre couleur, ne jetait plus qu'une clarté blafarde[105]. » L'une des explications possibles à ce hiatus entre cynisme antique et cynisme moderne tel qu'il est présent dans l'œuvre de Jarry tient justement à cette conception essentiellement négative de la nature : puisque la nature est l'autre de la culture, il est logique qu'elle prenne la forme chez Jarry de l'autre de la culture spécifiquement judéo-chrétienne. Contre un héritage culturel qui valorise la charité et l'amour du prochain, Jarry, comme beaucoup d'auteurs de son époque, construit donc une image de la sauvagerie essentiellement prédatrice et violente.

---

[104] Suzanne Husson étudie ce paradoxe qui est au cœur de l'ancien cynisme, à savoir l'élaboration d'une pensée véhiculant une image culturelle de l'être humain qui se nie pourtant en tant que telle : « L'être humain ne peut pas vivre selon des normes qu'il n'aurait pas lui-même construites mais qui lui auraient été données par la nature, il peut toujours cependant chercher à effacer ce travail d'institution en le présentant comme un redécouverte d'une loi naturelle qui existerait déjà et qu'il suffirait de retrouver. Vivre en homme de façon intégralement naturelle est donc, en soi, un mirage. […] [A]insi le cynisme s'élabore en niant précisément ce qu'il est en train de faire, c'est-à-dire la construction culturelle d'une certaine image que l'homme se donne de lui-même, dont les cyniques furent à la fois les principaux scénaristes, les acteurs et les metteurs en scène. » Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 181.

[105] OCG III, p. 91-92.

Faustroll n'est pas le héros du pet ou du rot comme Diogène, mais bien plutôt celui du viol et du meurtre. Dans *L'Amour absolu*, de façon significative, ce n'est pas tant au chien qu'est associé Emmanuel Dieu qu'au loup : parmi les très nombreuses occurrences du terme, on peut relever son utilisation pour caractériser les yeux du personnage principal qui apparaissent tels des « loups de diamant noir[106] ». La culture, pour Jarry, homme du XIXe siècle, est donc avant tout une construction qui, en prônant l'égalité de chaque être vivant, cherche à modérer l'instinct sauvage de prédateur qui sommeille en nous tous et toutes. On se rappelle que, selon Jarry, Ubu, symbole des appétits sauvages et de la dévoration, « nous ressemble (par en bas) à tous[107] » : à l'origine du vivant, homme ou animal, se trouve donc cet instinct de domination et de destruction que seul peut réfréner l'apprentissage des normes sociales au prix l'aliénation de l'individualité la plus primaire.

Cette opposition quant à la manière de penser la nature dans l'ancien cynisme et dans le cynisme moderne implique un rapport diamétralement opposé autour de la question de la tempérance. En effet, dans le cynisme antique, la tempérance est bien la clé pour parvenir à la sagesse : en cela le cynisme n'est pas sans liens avec le stoïcisme. L'homme ne naît pas dans la nature, il arrive au monde dans un environnement culturel ; dès lors, il ne peut pas trouver en lui-même quelque chose qu'il ignore. C'est donc en suivant un entraînement ascétique intense qu'il peut espérer acquérir la faculté de résistance à la contrainte matérielle que possède dès la naissance tout animal, et par là s'affranchir de sa dépendance au monde de la cité. Chez les cyniques antiques, la naturalité se conquiert et les *ponoï* sont là pour déterminer ceux qui en sont dignes :

> [I]l serait erroné de présenter la nature que les cyniques parviennent à atteindre comme un retour à une étape primitive, puisque celle-ci porterait en elle-même les germes de sa propre corruption. Il faut ainsi distinguer chez les cyniques le naturel de l'originaire. La nature n'est pas à l'origine mais au bout du *ponos* et de l'effort du cynique pour y parvenir[108].

Toute autre est la conception de la nature chez Jarry et plus généralement chez les symbolistes tardifs. On l'a vu, sont considérés comme « élus » ceux qui manifestent dès leur naissance une capacité à réfléchir en dehors de la *doxa* et à suivre leur propre nature, leur instinct, dirions-nous aujourd'hui. L'homme n'est donc pas coupé de sa nature, il grandit simplement au milieu d'un environnement domestique qui canalise sa dimension sauvage. Dans cette optique, l'individu-vrai n'est pas celui qui serait apte à s'imposer des exercices contraignants permettant la conquête des bénéfices de la naturalité, mais bien celui qui se refuserait à mettre des obstacles entre lui et

---

[106] *Ibid.*, p. 518.
[107] OCG II, p. 605.
[108] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 100.

ses pulsions, pour utiliser un terme de la psychanalyse à venir. Le cynisme moderne semble donc renverser radicalement sur ce point la conception de la sagesse que prône le cynisme antique : il ne s'agit plus pour l'être d'exception de réfréner ses désirs, de maîtriser ses passions, mais de les laisser s'exprimer librement, en acceptant et en assumant les actes de violence qui pourraient en découler. Cynisme antique et moderne possèdent ce point commun de chercher à relativiser les normes socio-culturelles et tous deux procèdent par une forme d'absolutisation de l'individu. Toutefois, là où le cynisme ancien pose comme absolu le sage maître de lui-même, tempérant et inaccessible à la frustration, le cynisme moderne de Jarry choisit régulièrement de faire de l'individu pulsionnel, instinctif et désirant le principe de sa relativisation. Cette divinisation de l'individu en tant que pulsion primaire est par ailleurs explicitement exprimée dans *L'Amour absolu* :

> La Vérité humaine, c'est ce que l'homme veut : un *désir*.
> La Vérité de Dieu, ce qu'il *crée*.
> Quand on n'est ni l'un ni l'autre – Emmanuel –, sa Vérité, c'est *la création de son désir*[109].

On le voit, la construction de l'individu comme pulsion désirante n'est pas sans lien avec la crise nihiliste évoquée dans le chapitre 3 de la première partie. Ce qui se joue dans la crise du nihilisme, également appelée, comme on l'a vu, crise de la représentation, c'est justement le caractère construit de toute vérité, cette-dernière se trouvant par là coupée de son lien avec le monde. La lecture de Schopenhauer incite toute une génération symboliste à faire de l'*ego* le seul lien avec la vérité, puisque mon « moi » participe à la fois du monde en soi et du monde comme représentation. L'individu dépossédé de l'image construite qu'il se fait de lui-même devient donc le dernier lien avec la vérité au sens métaphysique du terme. Cette vérité, qu'il faut atteindre en retranchant à l'*ego* sa dimension consciente, coïnciderait donc peu ou prou avec le concept d'inconscient tel que commence tout juste à le formuler la psychologie. Ce principe originel, dernier retranchement d'une compréhension métaphysique du monde, se fait donc à la fois principe naturel (il est ce qui précède, et ce qui résiste à l'acculturation sociale) et principe divin (il est le seul rapport que puisse entretenir l'être humain avec la vérité) : cette équivalence du pulsionnel et du divin est d'ailleurs au cœur de nombreux textes de Jarry sur la période. Notons que le *Faustroll*, par exemple, s'achève presque sur le dialogue suivant :

> Si les âmes sont indépendantes, l'homme est Dieu (MORALE).
> *Dialogue entre les trois tiers du nombre trois.*
> L'HOMME : Les trois personnes sont les trois âmes de Dieu.
> DEUS : *Tres animæ sunt tres personæ hominis.*
> ENS : *Homo est Deus*[110].

[109] OCG III, p. 539.
[110] *Ibid.*, p. 202.

L'individualisme du cynisme moderne tel qu'il se donne à lire chez Jarry va donc autrement plus loin que celui du cynisme antique : il ne s'agit plus simplement de prôner un bonheur humain accessible par la liberté comprise au sens de parfaite maîtrise de soi, mais d'une mise en doute pure et simple de l'existence de toute autre réalité que celle de mon « moi ». Ceci permet d'expliquer que dans le cynisme antique le bonheur de l'individu n'est jamais opposé frontalement au bien commun : au contraire, en touchant à l'autarcie, le sage s'autorise à développer des relations d'amitié sincères avec autrui, à dire aux pauvres comme au puissants la vérité, à montrer par sa conduite exemplaire la possibilité d'une vie vertueuse et heureuse. Il n'y a aucune concurrence entre le bien individuel et le bien commun : une cité composée de sage cynique serait une cité heureuse où personne ne dépendrait des autres, et où chacun choisirait d'y demeurer selon le seul critère de son bon plaisir. Tout autre est la conception de Jarry : le bonheur individuel nécessite la destruction de l'idée fausse du bien commun, qui n'est qu'un leurre constitué par la société pour se maintenir en place. Hormis mes pulsions animales, qui se résument principalement aux différents appétits et à une volonté de domination d'autrui, tout n'est qu'un écran de fumée placé entre l'individu et le monde. Dans les personnages de Sengle, d'Ubu (tel qu'il est construit dans *Ubu enchaîné*), d'Emmanuel, de Faustroll, il faut donc voir le prototype des futurs héros de Jarry que sont André Marcueil et Erbrand Sacqueville, c'est-à-dire des héros capables de dépasser les limites mêmes de l'humanité en s'affranchissant totalement du cadre de la morale pour permettre le plein déploiement de leur potentiel, potentiel jusque-là endormi par une forme de domestication sociale et qui se manifestera dans la réalisation de la pulsion bestiale (l'activité sexuelle pour Marcueil, le combat pour Erbrand).

Il ne peut donc exister comme science que la science de l'individu, pris au fort sens d'élément exceptionnel, irréductible à une loi générale. C'est justement la définition que donne Jarry de la science pataphysique, dont le *Faustroll* constitue le plus grand développement et qui fait aujourd'hui encore office de texte de référence en la matière. La discipline pataphysique « étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi[111]. » Au lieu de chercher des lois, la science pataphysique cherchera donc des exceptions ; autant dire qu'elle récuse toute possibilité d'accéder à une vérité qui ne soit pas d'ordre individuel. La suite du Livre II, précisément intitulé « Éléments de Pataphysique », rappelle au lecteur et à la lectrice comment toute science se fonde sur le principe de la

[111] *Ibid.*, p. 74.

généralisation dépourvue de tout lien avec le Vrai, devenant de fait le principe fondateur d'une *doxa* que Jarry nomme « consentement universel » :

> Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure ? Peut-être sous le prétexte de l'utile[112].

On se rappelle que le sous-titre du *Faustroll* est « roman néo-scientifique[113] ». L'ambition du texte de Jarry, à travers le récit des pérégrinations d'un personnage exemplaire faisant office de modèle, est bien de réinventer une nouvelle forme de science, au sens étymologique de sagesse. Il ne s'agit précisément pas, comme on vient de le voir, d'une science moderne, fondée sur le principe de la reproductibilité et de « l'induction[114] » (le terme est de Jarry), mais bien plutôt d'une nouvelle forme de connaissance plongeant ses racines dans la sagesse cynique de l'Antiquité afin de remotiver une compréhension individuelle du monde. Concernant cette réactualisation d'une sagesse antique, il n'est qu'à voir comment les derniers chapitres s'ingénient à mêler les connaissances scientifiques les plus modernes (notamment dans les lettres télépathiques à lord Kelvin[115]) et des dialogues philosophiques d'inspiration toute platonicienne (notamment un « Dialogue sur l'Érotique[116] ») : Paul Edwards a d'ailleurs parfaitement souligné comment « La pataphysique jarryque, quand elle touche à la physique, n'est essentiellement que le rappel de l'absolue précarité des modèles scientifiques[117]. » Si « La Pataphysique est la science[118] », phrase qui clôt le roman, c'est bien justement parce que les sciences modernes en général ne sont que des produits du consentement universel. La pataphysique est donc un enseignement tant moral que politique ou métaphysique[119] : en prônant le « moi » comme seule possibilité d'accès au monde, elle s'impose comme la seule science véritable.

---

[112] *Ibid.*, p. 75.
[113] *Ibid.*, p. 45.
[114] *Ibid.*, p. 74.
[115] *Ibid.*, p. 190-198.
[116] *Ibid.*, p. 198-201.
[117] Paul Edwards, « H.-G. Wells, Jarry et l'atome bouffon. Essai d'épistémocritique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 83-84, 1999, p. 64.
[118] OCG III, p. 207.
[119] Paul Edwards établit la liaison entre la conception scientifique de Jarry orientant la science physique vers une science du particulier et sa conception morale proche du cynisme : « Jarry ne s'attaque pas aux lois physiques, mais aux codes sociaux, aux associations d'idées, aux pensées du plus grand nombre dont il expose les contradictions, démontrant l'arbitraire de la loi […] et une certaine ritualisation de la société dans ses gestes collectifs. Cette perspective extérieure, voire anthropologique, est naturelle pour quelqu'un qui considère la société comme une série de phénomènes dans une ampoule dégageant une lumière verte. » Paul Edwards, « H.-G. Wells, Jarry et l'atome bouffon », art. cit., p. 64.

D. Impasses

Avant d'étudier la manière dont cette compréhension du monde construit à l'intérieur de ses propres fictions la conscience de ses impasses, il faut lever un certain nombre d'objections qui pourraient être faites à propos des réflexions qui précèdent. Ces objections concernent autant l'étude de la pensée cynique de l'Antiquité que celle des textes de Jarry, ce qui constitue d'ailleurs un point commun supplémentaire entre les deux. En premier lieu, il s'agit de l'objection selon laquelle le *Faustroll*, comme d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Jarry, n'est pas un ensemble cohérent et sérieux et ne peut donc donner lieu à des conclusions probantes concernant ses réflexions politiques ou morales (puisque ce sont ces angles d'approche qui nous intéressent ici). Cette objection a pour présupposé que les discours qui ne prennent pas la forme rigoureuse d'un développement logique ne peuvent pas être étudiés comme un ensemble cohérent. Or, en ce qui concerne l'étude des idéologies, donc des valeurs, il est évident qu'un discours peu traduire de façon imagée ou symbolique un ensemble de valeurs cohérent sans pour autant se développer à la manière d'un traité. Par exemple, Diogène qui défendrait l'idéalisme platonicien, puis qui l'attaquerait, ferait preuve d'incohérence quant aux valeurs en jeu ; mais Diogène qui répond par un pet à un développement platonicien reste tout à fait cohérent avec son discours propre. Bien qu'il s'agisse d'un acte destiné à faire rire le public, on comprend bien qu'il s'agit là d'une contestation de l'idéalisme, qui ne vaut pour Diogène que du vent. De manière générale, les discours qui ne se prétendent pas sérieux ou qui recouvrent un caractère franchement comique ne sont pas moins dépositaires de valeurs qui peuvent être tout à fait cohérentes entre elles : les blagues ne sont jamais gratuites. Si la pataphysique est une blague à l'origine, par exemple, il faut tout de même saluer l'immense fécondité d'une blague qui a inspiré et servi de point de ralliement à une institution qui atteint aujourd'hui les trois quarts de siècle, le Collège de 'Pataphysique. Difficile donc de la vider de tout contenu intellectuel, sous prétexte qu'elle avait, entre autres, une ambition humoristique. Ce qui fait rire n'est donc pas moins politiquement et moralement situé que toute autre construction intellectuelle, et il serait absurde de se refuser à l'étudier au nom d'une pseudo-séparation de nature entre le contenu sérieux et non-sérieux. Et quand bien même cette ligne de séparation existerait, il faudrait reconnaître que le *Faustroll* ne peut être interprété en aucune manière comme un texte dépourvu de toute ambition qui ne soit pas strictement comique. Les registres graves ou sérieux sont omniprésents dans le roman : qui penserait à remettre en question la sincérité des hommages rendus aux « pairs » qui constitue une grande partie de l'ouvrage ? Qui supposerait que les réflexions des derniers chapitres, parce qu'elles empruntent à des genres codifiés comme le sont un traité de physique ou

un dialogue platonicien (qui, selon Matthieu Georges, tire son inspiration du *Banquet*[120]), sont purement parodiques et ne défendent aucune vision du monde, aucune représentation de l'être humain ? Ces derniers chapitres en particulier trouvent bien trop d'écho dans la production antérieure ou postérieure de Jarry pour n'être qu'un exercice de parodie ou de pastiche scolaire de la part d'un auteur cherchant à tourner en dérision ses maîtres. Il faut donc en convenir, malgré son ton parfois satirique, parodique ou comique, le *Faustroll* défend un ensemble d'idées et de valeurs qui touche à la représentation de l'être humain en société, ensemble qui, pour n'être pas toujours exprimé de façon logique, conserve toutefois une cohérence propre.

La seconde objection concerne plus précisément cette représentation des rapports entre l'être humain et la société. Il s'agit cette fois de l'argument touchant l'apolitisme revendiqué par Jarry à la fin de sa vie[121]. Il consiste à dire que, puisque Jarry refuse l'idée de collectif, ses textes sont de nature apolitique et ne véhiculent aucune idéologie particulière. Il faut donc s'entendre sur la définition du terme « politique » : bien sûr, le politique concerne tout ce qui a trait à la gestion, à l'organisation des pouvoirs au sein du collectif. Or, l'individualisme radical du cynisme de l'Antiquité ou de Jarry sont des pensées prônant l'autarcie complète de l'être humain par rapport audit collectif. Pour autant, elles sont bien des réflexions politiques pour deux raisons. Premièrement, elles construisent un système de valeurs qui concerne principalement l'être individuel, mais elles ont toutes deux, on l'a vu, une vocation universelle : elles peuvent être généralisées en théorie à tout individu cherchant à s'émanciper d'un monde social jugé trop contraignant. Deuxièmement, justement, en se posant comme des manières d'envisager la conquête et le maintien de l'autarcie individuelle, elles ne font finalement que réfléchir sans cesse sur les liens entre l'être humain et le collectif, bien que ce soit sur le mode de la contradiction. Mais penser une contradiction antinomique entre individu et monde social nécessite fatalement de penser aux liens qui articulent ces deux pôles, donc de développer une réflexion proprement politique. Par ailleurs, ni Jarry, ni l'ancien cynisme ne privilégient un retrait du monde de l'individu, un exil vers un lieu enclavé, utopique, solitaire ou seulement peuplé d'égaux. Jarry, en cela, s'éloigne de l'un de ses principaux modèles, Rabelais, qui imagine avec l'abbaye de Thélème un lieu radicalement coupé du monde social (une abbaye) où pourrait se déployer la liberté pleine et entière de chacun, leur sens de l'honneur rendant caduc le recours à la contrainte pour organiser la vie

[120] Matthieu Georges, « Fragments d'un discours sur l'érotique : éléments d'une "pataphysique des corps" chez Alfred Jarry », *Encrages, cahiers d'esthétique*, n° 2, septembre 2001, p. 77.

[121] On trouve l'expression la plus explicite de cet apolitisme dans *La Dragonne*, où le protagoniste Erbrand Sacqueville est une fois encore un avatar assumé de l'auteur : « Et il faut dire qu'au cours de son externat il s'était "emballé", comme il ne l'eût peut-être point fait plus tard, sur les théories qu'il lui était impossible […] de ne point sentir ambiantes : anarchisme, ibsénisme, etc… » Pour autant, il s'agit d'une prise de distance tardive, qui manifeste également entre les lignes la sincère adhésion de ses jeunes années auxdites théories. OCG VI, p. 319.

commune. Que ce soit dans *L'Amour absolu*, dans *Ubu enchaîné*, dans le *Faustroll* ou dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry ne choisit jamais de déserter complètement l'espace de la cité : ses personnages cherchent constamment à s'y ménager des trouées, des espaces de non-droits où ils échapperaient aux règles régissant la vie commune. La prison, les rois-îles de la bibliothèque faustrollienne, l'esclavage ou le rêve constituent autant de manière de vivre parmi les autres tout en n'obéissant qu'à ses propres lois. En cela, il est difficile de refuser aux œuvres de Jarry toute ambition de réflexion sur le rapport de l'individu au collectif : on voit bien plutôt que ce rapport est une constante qui innerve sa production littéraire sur la période. Lorsqu'on parle, en reprenant les propos de l'auteur, d'apolitisme, il faut donc restreindre le terme à la vie politique, c'est-à-dire les institutions, les règles, les normes de gestion de la vie commune : refuser à Jarry toute portée politique sur le principe de ses professions de foi individualistes n'aurait aucun sens, l'individualisme étant, somme toute, une idéologie politique parmi d'autres.

La dernière objection n'est pas des moindres, et elle est probablement particulièrement fructueuse en matière de compréhension de la pensée politique de Jarry dans ses rapports avec le cynisme ancien. Il s'agit de l'argument selon lequel l'ensemble de la réflexion politique construite par un texte comme le *Faustroll* est essentiellement destinée à être irrévérencieuse envers l'ordre établi, et n'a pas de dimension strictement positive. En d'autres termes, le *Faustroll* chercherait à choquer pour le plaisir de choquer. Cet argument n'est pas le même que notre point de départ : la première objection visait en effet à refuser toute ambition sérieuse au texte de Jarry sous le prétexte d'une visée humoristique tandis que celle-ci concerne la manière de faire rire, qui serait pur plaisir de destruction et de relativisation de la *doxa* dénué de toute proposition concrète. Il faut en effet concéder ce point : tout comme la pensée cynique, le *Faustroll* propose un monde à l'envers, une inversion de la hiérarchie traditionnelle de la cité qui placerait l'individu tout en haut et le collectif tout en bas. En cela, ni le cynisme ancien, ni la réflexion de Jarry ne proposent véritablement d'alternative nouvelle à l'ordre social tel qu'il existe ; ils en construisent simplement une représentation inversée, où les valeurs basses deviennent les plus hautes, et les valeurs hautes, les plus basses. Le cynisme de Jarry produit une représentation en négatif de la cité : le noir devient blanc et le blanc devient noir, sans pour autant que le cliché produit ne change de sujet, ni même de cadre. Nulle ambition véritablement contestataire ne naît du *Faustroll* ou des *Jours et les Nuits* : ces textes se contentent simplement de rappeler que toutes les constructions culturelles et sociales sont relatives. Le cynisme, ancien ou moderne, n'a donc de sens que pris dans la contradiction de la société positive et ne peut valoir pour lui seul, comme le bouffon n'a de sens que dans la dialectique qu'il entretient avec son antithèse le roi. Cette optique nous autorise à le considérer comme principalement conservateur :

> D'autre part, l'exemple cynique oblige les individus à assumer personnellement leur adhésion aux valeurs, en réponse aux cyniques qui les rejettent également de façon personnelle, sans faire émerger un niveau politique de contestation. Mais il est vrai que sans les bien-pensants qui les condamnent, les cyniques ne pourraient pas exister[122].
>
> De même, les défenseurs des valeurs établies trouvent, dans la présence provocante et insupportable du chien, de quoi alimenter leurs appels au conformisme et à la bienséance. Tous deux forment un système spéculaire destiné à se perpétuer, puisque chacun fournit à l'autre sa raison d'exister[123].

Cette dimension spéculaire explique sans doute le caractère purement langagier que recouvre le cynisme de l'Antiquité à nos jours. En effet, tout laisse penser que Diogène ne s'est jamais livré à l'anthropophagie, à l'inceste, malgré le fait qu'il en défende la pratique dans sa *République*. De même, aucun élément biographique ne suggère que Jarry ait eu une relation incestueuse avec sa mère, qu'il ait tenté de tuer son père, qu'il ait violé ou tué, et ce malgré l'apologie du crime à laquelle il se livre dans la plupart de ses romans. Rejeter entièrement la société pour retrouver la pulsion à l'état primitif ne peut se faire sans conséquences légales, mais également psychologiques, pour l'individu qui demeure, malgré qu'il en ait, membre d'une communauté socio-culturelle. L'imagination reste donc le refuge de ce renversement cynique du monde social, le seul espace où il puisse pleinement et librement se déployer. Le *Faustroll* est donc de ce point de vue bien loin d'être un traité politique, mais bien plutôt une manière de rappeler à l'esprit l'envers du décor social, cette altérité inacceptable qu'on ne peut pourtant faire disparaître à force de dissimulation. La réflexion cynique dans le *Faustroll* est donc confinée à un jeu de langage et d'imagination – ce que le texte revendique parfaitement en faisant par exemple revenir le singe Bosse-de-Nage après qu'il ait été étranglé par le docteur au prétexte que « n'ayant jamais existé qu'imaginairement [il] ne pouvait être mort définitif[124] », ou bien, comme le montre Aurélie Briquet[125], lors du déploiement des « Treize images » par la « Machine à peindre[126] » – qui pour être jeu n'en est pas moins consistant sur le plan de la réflexion politique.

Loin d'être ignoré par Jarry, le caractère principalement subversif du cynisme qui le cantonne au rôle de renversement spéculaire, et finalement malgré lui assez conservateur, de l'ordre établi est parfaitement pris en compte dans ses textes. Un roman comme *L'Amou absolu*, par exemple, qui succède directement au *Faustroll* dans la chronologie de l'écriture, place ce paradoxe au cœur de sa diégèse. Ce court roman joue à mêler différents cadres narratifs et avec eux

---

[122] Suzanne Husson, *La* République *de Diogène*, *op. cit.*, p. 179.
[123] *Ibid.*, p. 178.
[124] OCG III, p. 163.
[125] « Les scènes et paysages de l'ekphrasis demeurent purement langagières, nées du jeu des mots et libérée de toute volonté de représentation, ce qui expliquerait enfin l'apparition de détails relevant de l'irreprésentable, notés par Isabelle Krzywkowski », Aurélie Briquet, « Les "Treize images", une combinatoire de cellules essentielles ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2013, p. 58.
[126] OCG III, p. 171.

différentes possibilités interprétatives. Le premier cadre serait le cadre réaliste du récit, cadre fortement influencé par les travaux contemporains de Pierre Janet, entre autres, sur les hystériques, qui présenterait Emmanuel Dieu en prison occupé à réfléchir sur le sens de sa vie. À l'intérieur de ce cadre s'inscrirait un récit métaphysique, celui d'un homme, Emmanuel Dieu toujours, se considérant comme une réincarnation christique (le prénom hébraïque Emmanuel signifiant littéralement « Dieu est avec nous »). Dans ce second récit, l'hypnose devient le moyen de faire surgir une forme idéalisée, la Vierge – Miriam dans le roman – du corps de sa mère, dont le véritable prénom est Varia : il s'agit donc d'un passage du terrestre vers le spirituel. Enfin, un troisième récit est à nouveau imbriqué dans ce cadre métaphysique : il s'agit d'une nouvelle analepse présentant sous forme poétique, quasiment en versets bibliques, les souvenirs d'enfance du jeune Emmanuel, lesquels sont très inspirés par la vie de Jarry, jusqu'à son adolescence et le début de sa relation incestueuse avec Varia. Dans ce roman, l'hypothèse d'un collectif de pairs qui présidait à la construction du *Faustroll* est abandonnée : dès les premières pages, Emmanuel est rejeté par le groupe social, mis au ban de la société, et même incarcéré. À l'utopie communautaire faustrollienne succède donc la désillusion de *L'Amour absolu* : si la question du rapport à l'autre est là encore au cœur du récit, il ne s'agit plus de poser cette question sur le mode amical, mais du couple. Entre les deux, Jarry s'est brouillé avec Vallette, mettant fin à son séjour au phalanstère de Corbeil, et s'est vu exclu du *Mercure de France* suite à son attaque contre Berthe de Courrière : cela ne compte sans doute pas pour rien dans ce changement de perspective. *L'Amour absolu* construit plus que jamais une image de l'individu seul contre tous, et plus que jamais l'être d'exception qu'est l'artiste aux yeux de Jarry (et Emmanuel, être mi-humain mi-divin, est bien un avatar de plus du génie artistique sous sa plume) semble se conjuguer avec la figure du criminel. Parallèlement à ce repli sur soi du héros du roman, le texte met en place une certaine relativisation de son caractère exemplaire. Là où Faustroll était sans conteste un génie, être moitié-Dieu moitié-satyre, fascinant et envoûtant tout à la fois, un pré-Zarathoustra capable de devenir objet d'un culte – la pataphysique – Emmanuel Dieu vit reclus et ses actes ne seront connus de personne. L'auteur ne se prive d'ailleurs pas de nuancer ce nouvel avatar divin en rappelant à quel point sa divinité est finalement chose assez commune :

> Ou, pour de plus foudroyants messages, arrêtez-vous, asseyez-vous, enfermez-vous dans une chaire de clerc et écrivez !
> Voici l'Apocalypse du très vulgaire.
> L'histoire d'une de ces larves[127].

[127] *Ibid.*, p. 496.

Le « moi » divin d'Emmanuel n'est plus une exception, comme l'était celui de Faustroll, mais une essence primaire partagée par tous les êtres vivants. La divinité d'Emmanuel n'est donc rien de plus qu'une divinité parmi d'autres.

En même temps qu'il pousse plus loin l'isolement du personnage principal, le roman accentue également considérablement le renversement du modèle culturel judéo-chrétien que l'on trouvait déjà amorcé dans le *Faustroll*. Il n'est qu'à considérer le sujet et la diégèse des deux romans pour voir dans quelle direction Jarry choisit de pousser le curseur : plutôt qu'une odyssée mettant en scène un personnage de guide spirituel excentrique, *L'Amour absolu* développe la manipulation par l'hypnose d'un jeune homme solitaire soucieux de violer sa mère. Rappelons au passage que le texte était initialement prévu pour s'insérer dans *L'Amour en visites* sous le titre « Chez Madame Jocaste ». Difficile, à la lecture du titre, de croire que le projet initial s'orientait autant du côté de la criminalité. Les chapitres écrits par Jarry spécifiquement pour figurer dans *L'Amour en visites* (sans compter donc les fonds de tiroirs réutilisés, ainsi que le chapitre sans doute écrit par Rachilde) possèdent tous un ton léger, érotique et humoristique. La proximité du titre « Chez Madame Jocaste » avec lesdits chapitres laisse imaginer que l'ébauche du roman n'était pas prévue pour être aussi sombre que le résultat final. Concernant l'attaque très agressive portée aux valeurs judéo-chrétiennes, soulignons qu'Emmanuel Dieu, en effet, est le fils adoptif de Varia et de Joseb, respectivement Marie et Joseph en breton. En superposant le récit de l'inceste au récit biblique, Jarry viole symboliquement l'image de la famille sainte. Mais son travail de sape ne s'arrête pas là, tant s'en faut : dans *L'Amour absolu*, l'évocation de la sexualité occupe une place de premier choix et le thème se voit quasiment exclusivement traité sous l'angle de la domination et de la violence, comme le montre Michel Arrivé[128]. Dans le roman, les métaphores sexuelles sont si nombreuses qu'il paraît vain de tenter d'en dresser une liste exhaustive ; retenons simplement que sur la cinquantaine de pages qui constitue ce texte, presque toutes les images utilisées contiennent une connotation liée à la violence, qu'il s'agisse, pour les plus fréquentes, des loups, symboles de virilité agressive, de l'hermine, image paradoxale de pureté et de souillure (elle est tachetée) associée à la féminité, ou encore de la châtaigne, fruit dangereux fréquemment comparé au sexe féminin. Dans sa volonté de destruction d'une image idéalisée de la femme, et à travers elle de l'amour en tant que vertu chrétienne, cette violence sexuelle est associée à l'idée de force et de puissance virile, comme dans le passage suivant où l'Esprit saint, s'exprimant par la bouche d'Emmanuel, affirme pousser ses réceptacles humains au crime « pour faire notre devoir, qui n'est qu'un besoin à accomplir, la vanité de n'être point

[128] Michel Arrivé dans *Lire Jarry* montre bien que l'acte sexuel est « toujours présenté sous l'aspect de la violence et de la souffrance infligée. » Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976, p. 49.

eunuques[129]. » Virilité, pulsions égoïstes et sentiment orgueilleux de toute-puissance sont donc les caractéristiques de l'Esprit saint tel qu'il se réincarne en Emmanuel, nouveau Christ d'une religion fondamentalement opposée aux valeurs traditionnelles du catholicisme.

C'est bien là que réside l'impasse interne de *L'Amour absolu* : tout comme le cynisme ne parvient pas à se détacher du *nomos* dont il constitue en définitive une confirmation par la contestation, Emmanuel ne parvient pas à fonder un nouvel Évangile, un nouvel ordre moral. Son personnage principal ne fait qu'inverser la hiérarchie des valeurs chrétiennes. En valorisant le viol, le meurtre, en sapant l'image consacrée de l'amour maternel et chrétien, Emmanuel ne s'impose pas comme un nouveau Christ, mais simplement comme un Antéchrist, figure que l'on sait d'ailleurs chère à Jarry. Le caractère transgressif du roman, qui n'est pas à minimiser, reste pourtant parfaitement subordonné à l'idéal moral judéo-chrétien qu'il prétend détruire. Au sein de la narration, cette permanence du modèle d'origine se manifeste symptomatiquement par l'irritante présence du personnage du Christ, qui n'est pourtant absolument pas un protagoniste de l'histoire. En effet, Jarry aurait pu choisir de faire d'Emmanuel une pure réincarnation christique ; or ce n'est nullement le cas. La figure du Christ est plusieurs fois évoquée dans le récit sous l'appellation « l'Autre », le plus souvent avec un fond d'agressivité de la part du personnage principal qui se considère en rivalité avec ce dernier. Incapable de se débarrasser de cette présence obsédante, Emmanuel ne peut jamais vraiment accéder lui-même au statut de divinité. Malgré les nombreuses bouffées d'orgueil du personnage, il est pourtant présenté dès le début du roman comme un Christ par « intérim » destiné à vivre durant le laps de temps où Jésus n'a pas été le Christ. Toujours second vis-à-vis de « l'Autre », et ce malgré son absence au sein du récit, toujours symboliquement dépendant ce dernier, l'histoire de la mort d'Emmanuel est réduite à n'être que l'histoire d'un anéantissement individuel qui ne laissera guère de trace dans le monde de la diégèse :

> – Je suis Dieu, je ne meurs pas sur la Croix.
> Je suis impuissant de la mort, indigne de la myrrhe.
> Dieu obscur, condamné à l'intérim de la période secrète, de l'enfance à trente-trois ans.
> Peut-être ignore-t-on cette période simplement parce que l'AUTRE ne l'a pas voulu – ou pu vivre *en ce temps-là*[130].

Emmanuel n'est donc finalement rien d'autre que l'image renversée de Jésus. Incapable de s'émanciper du cadre culturel judéo-chrétien, il s'impose comme un personnage construit et développé au sein de ce même cadre : l'Antéchrist est en effet une figure parfaitement orthodoxe dans l'eschatologie chrétienne. La première impasse constatée par le *Faustroll* était donc

[129] OCG III, p. 495.
[130] *Ibid.*, p. 494.

l'impossibilité de fonder une communauté qui se révèle composée d'exceptions, cette communauté ne pouvant se réaliser que dans l'artifice fictionnel et langagier. La seconde, développée par *L'Amour absolu*, souligne l'impossibilité de penser l'individu exceptionnel lui-même autrement que dans un rapport spéculaire à la norme : dans les deux cas, la fiction reste bien tributaire du modèle culturel qu'elle entend détruire.

Plus encore, en cherchant à toute force à rejeter en bloc toute construction sociale, toute dimension culturelle de l'être humain, l'esthétique cynique de Jarry conduit à saper sa propre validité. Ce qui est mis en question, c'est la capacité de la production artistique elle-même à s'autonomiser des normes culturelles du modèle dominant. Quand bien même l'art accèderait donc à une forme de vérité, à une conscience de la relativité de toute représentation, il resterait impossible de la communiquer au reste du monde sans utiliser les normes et conventions de la communication artistique traditionnelle, au moins en partie. Dès lors, l'art est renvoyé du côté d'une expérience mystique individuelle et se prive de toute dimension d'échange ou de transmission. La production de l'œuvre d'art est donc réduite à un dialogue entre l'artiste et lui-même, sans possibilité de refonder un quelconque modèle positif qui ne pourrait de toute façon être compris de personne, excepté de celui qui l'a imaginé. Si l'art n'est pas communicable, il lui échoit finalement d'être le lieu de production d'une fantasmatique compensatoire destinée à surmonter l'impuissance vécue de l'être face au monde. Cette impasse peut d'ailleurs peut-être expliquer pourquoi il existe de nombreuses lectures psychanalytiques sur *L'Amour absolu*. Dans plusieurs travaux qui lui sont consacrés en effet, notamment ceux de Riewert Ehrich[131], le roman devient lieu d'expression d'un retour du refoulé de l'individu Jarry prenant la forme d'une création littéraire onirique. Cette lecture est appuyée par le fait que Jarry, à la fin du chapitre I, pose l'hypothèse suivante à propos d'Emmanuel : « …S'il n'a pas tué, pourtant, ou si l'on n'a pas compris qu'il tuait, il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne, et n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe[132]. » Or, cette phrase hypothétique a été rajoutée après coup par l'auteur[133], comme si Jarry, constatant l'échec de son projet artistique, avait cherché à en tempérer la violence en instaurant au début du texte un doute quant à la réalité de la narration. Finalement, la volonté de détruire toute construction culturelle, toujours considérée comme mensongère, finit par se retourner contre la fiction elle-même dans son incapacité à proposer un autre modèle que celui qui est combattu. La narration n'a de cesse de semer le doute sur l'identité des personnages, qui semblent tous se diffracter à l'infini. Emmanuel constitue le meilleur

[131] Riewert Ehrich, « Emmanuel Dieu – un autre Œdipe », *L'Étoile-Absinthe*, n° 19-20, 1983, p. 40-47.
[132] OCG III, p. 492.
[133] Paul Edwards, « Notice » de *L'Amour absolu*, *ibid.*, p. 472.

exemple de cet éclatement, puisque son personnage est à la fois un jeune homme, un enfant, un Christ, un criminel, un artiste, un rêveur, alternant entre tous ces masques de façon parfois contradictoire. Le lecteur ou la lectrice cherchant à cerner de façon cohérente le personnage ne peut qu'être désarçonné : est-il un nouveau Christ lorsqu'il contrôle Varia comme une marionnette, ou bien un magnétiseur expert, ou un jeune homme incestueux en train de fantasmer cette relation interdite, ou encore un homme adulte en train de rêver d'une vie bien éloignée de la sienne ? De façon parallèle, la mère d'Emmanuel se divise également en plusieurs identités rivales auxquelles correspondent d'ailleurs des noms différents : Miriam pour la mère idéale (la Vierge), Varia pour la mère réelle, elle-même constituée littérairement de Jocaste, la mère incestueuse (dont le nom est également cité à de multiples reprises) ainsi que de la femme bourgeoise adultère du roman réaliste (« la femme du notaire[134] »). Mais le texte souligne que Varia n'est que la mère adoptive d'Emmanuel : quelque part entre toutes ces identités se trouve donc également la mère biologique, laquelle constitue un véritable blanc dans le récit.

Perdu dans ce vertige discursif, le lecteur ou la lectrice n'a plus aucun repère stable pour distinguer la vérité de l'illusion. Car pour Jarry, tout discours, quel qu'il soit, à partir du moment où il est discours, sera forcément illusoire : quand bien même la pulsion primitive et l'*ego* permettraient d'avoir encore un lien avec le monde, ce lien reste à jamais incommunicable, faute de pouvoir s'exprimer par le biais du langage, construction culturelle forcément mensongère. Cette conception du langage est longuement exposée dans l'un des chapitres les plus importants du roman, intitulé fort à propos « Le droit au mensonge ». Outre le fait qu'il a probablement été écrit en réponse à Vallette – lequel, lors de leur brouille de l'automne 1898, reproche à Jarry d'avoir élaboré un faux cambriolage du domaine phalanstérien, accusation à laquelle ce dernier répond en invoquant un similaire droit au mensonge[135] – ce chapitre développe longuement une réflexion métaphysique sur la possibilité pour l'être humain d'avoir accès à la Vérité :

> Il n'y a que Dieu (Emmanuel, et l'Autre) qui puisse, sachant *où est la Vérité*, perpétuellement et d'une façon très parfaite et variée, *mentir*.
>
> Ils mentent à coup sûr, sachant qu'ils la gardent.
>
> Monsieur Dieu serait une prostituée, s'il *la* livrait – s'il *se* livrait.
>
> Et quand il livre *autre chose*, les gens ont quelque chance de croire qu'il dit la Vérité, puisqu'il est d'autant plus probable qu'il dira une chose voisine de ce qu'ils croient la Vérité, qu'il dira une chose *sensiblement* contradictoire à sa vraie Vérité, qu'il garde.
>
> Étant donc sûr de ne pouvoir parler, pour être compris, qu'en mentant, tout mensonge lui indiffère.
>
> C'est un chemin vers autrui.
>
> Si – il préfère le plus court.

---

[134] *Ibid.*, p. 520.

[135] « Je ne comprends le mensonge ou l'omission que comme une abréviation, et pour bien indiquer que ce n'est pas autre chose, je le fais gros comme une maison. » Lettre d'Alfred Jarry à Alfred Vallette datée du 21 novembre 1898, OC I, p. 1072.

> Il fait volontiers, en même temps, des mensonges différents à des êtres différents, puisque, quoique en pratique infiniment loin de lui, ils ne sont pas loin dans la même direction.
>
> Il ne *leur* ment point, parlant selon *leur* voie.
> Mais à soi[136].

On remarquera l'équivalence entre les pronoms soulignés par Jarry : « s'il *la* livrait – s'il *se* livrait. » Le premier, désignant la Vérité, au sens métaphysique du terme, est considéré comme parfaitement superposable au second, le pronom réfléchi « se » : la Vérité absolue est donc bel et bien équivalente à l'essence individuelle, à l'*ego*. Tout le reste n'est donc que mensonge, sans que ce mensonge puisse être condamnable d'un point de vue moral, le bien et le mal étant d'ailleurs en eux-mêmes des constructions intellectuelles. Dès lors que l'être humain recourt au langage, il se condamne à vivre dans un monde de fiction. Tout rapport à autrui est donc biaisé par l'usage du langage lui-même, qui implique un mensonge. Mais Jarry prend soin de distinguer le mensonge orienté vers la communication à autrui du mensonge destiné à placer un écran entre les êtres humains :

> Qui différencie donc Emmanuel de Varia, celle qui ment ?
> Les femmes mentent par le chemin des écoliers.
> Avec détails.
> Analytiquement[137].

Il existerait donc un usage synthétique et un usage analytique du langage : l'usage synthétique cherche une évocation floutée de la Vérité destinée à la rendre communicable, tandis que l'usage analytique la ferait exploser en cherchant par des détails à se rendre crédible. En d'autres termes, l'usage bourgeois du langage, celui de Varia, ne met pas en question le rapport de la parole à la Vérité, rapport qu'elle pense établi, tandis que l'usage artistique esquisse une vérité problématique, dessinant ainsi pour autrui le chemin le plus court possible vers cette même Vérité.

Or, malgré cette tentative de ménager une place pour usage sincère du langage, *L'Amour absolu* conclut à n'en pas douter sur l'inefficacité de la communication à autrui. En effet, l'optique métaphysique que développe « Le droit au mensonge » considère l'*ego* comme une vérité mystique inaccessible par le langage, lequel peut pourtant mettre autrui sur la voie de la compréhension extra-langagière. Pourtant, nul exemple d'une telle compréhension ne nous est donné durant tout le roman. Miriam, double spirituel de Varia, est une pure création d'Emmanuel : il la modèle comme il l'entend, la fait apparaître et disparaître à volonté et elle n'existe que pour le servir. Varia, en revanche, la mère bourgeoise, s'impose davantage comme une image de l'autre désirée : c'est bien son personnage, et non celui de Miriam, qui excite le désir d'Emmanuel, à tel

[136] OCG III, p. 538-539.
[137] *Ibid.*, p. 539.

point que Miriam en devient jalouse et tente de l'en détourner. Mais Varia restera jusqu'au bout l'autre inaccessible, elle qui se refuse à voir en Emmanuel un être divin, qui se rebelle contre ses pouvoirs de magnétiseurs, et qui finira par avoir des relations sexuelles avec… son mari, sous l'œil attentif du protagoniste. Le viol ou le meurtre de Varia ne sont jamais qu'évoqués par le narrateur et non pas décrits, ce qui contribue à accentuer le doute sur leur réalité effective au sein de la diégèse. Tout porte donc à croire que le seul amour absolu réalisé dans le roman est celui d'Emmanuel : le seul absolu qui soit réside dans la pulsion désirante du personnage principal. Tout le reste semble voué à l'échec, et le roman se conclut par l'évocation d'une Miriam libérée du joug de Varia mais pourtant devenue muette, et d'un Emmanuel étrangement libre (il est pourtant toujours censé se trouver à la Santé) allant prier « *À présent, qui est l'heure de notre mort*[138]. » Avec *L'Amour absolu*, l'impasse de la réflexion sur le rapport de l'individu à autrui et au groupe social semble bouclée : non seulement il lui est impossible de se défaire de représentations culturelles véhiculées dès le premier mot articulé, mais en plus ce langage interdit toute possibilité de communication et donc de relation sincère avec autrui. Le culturel dans l'homme est donc rejeté à une part toujours illégitime et factice de l'être qui empêcherait tout rapport à soi comme aux autres. La seule vérité de l'être humain réside dans une essence antérieure à toute contamination par le domaine social, à savoir la pulsion désirante que Jarry, suivant la terminologie de son époque, appelle fréquemment « volonté ». C'est sans doute pour cette raison que l'enfance occupe une place si importante dans le roman comparativement aux autres productions de l'auteur, et particulièrement au sens étymologique d'*infans*, celui qui ne parle pas. Dans le deuxième chapitre, celui où nous est révélé la divinité d'Emmanuel, la narration renvoie au jour de la naissance du nourrisson :

> Le petit Ieschou-ben-Joseph est immobile, nu et muet.
> Les gestes, cris, langes du nouveau-né n'ont aucun sens, ou le sens qu'on *prête*, puisqu'ils en auront quand il sera grand.
> Il est l'Idole[139].

L'Amour absolu raconte donc cette tentative de l'être humain de remonter à un état antérieur à la construction culturelle qu'il est devenu, un état pré-langagier de pure pulsion. Cette conception essentialiste de l'humain est problématique dans sa méthode même, puisqu'il s'agit de rendre compte par le langage de ce qu'il reste de l'*ego* une fois débarrassé du langage. Dès le départ, il s'agit donc de représenter l'irreprésentable. Cette conception régressive de la Vérité ne peut donc déboucher que sur une impasse menant la représentation fictionnelle à nier sa propre validité (quand bien même elle essaie de se distinguer des mensonges usuels par l'ambition

[138] *Ibid.*, p. 553.
[139] *Ibid.*, p. 500.

métaphysique de son projet) et finalement à s'autodétruire. Loin d'être le seul texte de Jarry qui aboutit à cette conclusion, *L'Amour absolu* occupe cependant une place particulière en ce qu'il entremêle la thématique du rapport à la culture (via le langage), du rapport à autrui (via la relation de désir) et du rapport à soi (via la réflexion sur l'*ego*) de manière particulièrement efficace. L'impasse amorcée dès le début du roman vaut donc pour l'ensemble de ces aspects, et signe donc, en quelque sorte, la fin du rêve cynique de Jarry, la fin de l'espoir d'une communauté fondée sur la négation de la dimension sociale de l'être humain. Le rapport idéal entre l'individu et le collectif qu'imagine Jarry est donc ni plus ni moins qu'une image en négatif de la société telle que la conçoit la fin du XIXe siècle. Il ne s'agit nullement de construire une véritable utopie, au sens d'une société imaginaire proposant une alternative désirable à l'organisation actuelle de la cité, mais bien de relativiser cette cité tout entière. En réalité, la pensée de Jarry, en cela héritière de l'ancien cynisme, ne conteste pas tant le fonctionnement d'une société donnée que la société en général, quelle qu'elle soit. Dans ce schéma de pensée dual, la société, au sens de construction et organisation de la vie collective, est forcément mensongère, forcément illégitime, forcément aliénante. C'est donc contre la culture dans son ensemble que se dresse l'esthétique de Jarry, avec cette spécificité propre au cynisme des temps modernes d'ériger l'*ego* en absolu naturel capable de mener à bien cette tâche de relativisation de l'ensemble des représentations socio-culturelles. Cette absolutisation de l'*ego* ouvre déjà la porte à la conceptualisation de l'inconscient comme essence de l'individu : nous sommes bien là à l'aube de la psychanalyse.

Pourtant, ce travail de sape de la culture est mené par des moyens purement culturels : ceux de la littérature. Il faut donc voir dans cette autocontestation d'une culture par elle-même le comble du raffinement artistique. Malgré son apparence grossière, ses prétentions humoristiques, son refus de la voie logique de raisonnement, l'esthétique romanesque construite et développée par Jarry sur la période est en réalité plus élitiste encore que celle de la plupart des symbolistes, lesquels sont renvoyés aux « hommes libres » dans *Ubu enchaîné*. En effet, seule l'élite de l'élite semble à même de comprendre, pour un auteur comme Jarry, que toute la réalité n'est qu'une fiction. Le geste cynique de Jarry semble donc le geste rageur de l'idéaliste qui, déçu de ne trouver partout que des êtres de langage et de représentation, veut détruire au nom d'une Vérité désormais bien retranchée dans les replis les plus inaccessibles de l'*ego* l'ensemble du langage et des représentations. C'est ce qui se passe tour à tour dans le *Faustroll* avec l'Apocalypse déclenchée par le docteur et dans *L'Amour absolu* avec l'anéantissement de l'ensemble des protagonistes évoluant autour d'Emmanuel. Or, la première victime de ce geste destructeur est souvent le personnage principal lui-même, qui pâtit de la destruction d'un univers dont il est le

noyau : le travail de sape cynique s'accomplit en se retournant contre lui-même, conscient qu'il est de n'être qu'une construction intellectuelle parmi d'autres.

Du point de vue de la trajectoire d'auteur de Jarry, la période 1897-1899 possède une identité bien définie marquée par l'expérimentation tant du point de vue formel que conceptuel. L'impasse sur laquelle débouche cette expérimentation, l'impuissance à communiquer avec autrui autrement qu'en véhiculant des mensonges et des illusions sociales qu'elle met en lumière, l'incapacité à penser un collectif qui soit réellement un collectif de pairs et une relation amicale qui soit fondée sur la compréhension interindividuelle semble clore toute une période de réflexion et de production textuelle. Après *L'Amour absolu*, il semble que la thématique amicale ait vécu sous la plume de Jarry ; la thématique amoureuse en elle-même s'estompe, se restreignant principalement à la question de la sexualité ; et la thématique de la vie en communauté disparaît intégralement. Une nouvelle période romanesque semble débuter, qui serait moins orientée vers une intransigeance à l'égard de la cité et davantage vers une acceptation des règles collectives de manière à servir l'intérêt de l'*ego*. On le voit, d'une pensée cohérente et exigeante la perspective se déplace vers une représentation morale moins théorique, moins universelle, et plus proche de ce que notre époque nomme de façon courante « cynisme ».

III. Écritures en réseau : Jarry journaliste

Après l'échec commercial de *L'Amour absolu*, Jarry voit la porte du *Mercure de France* se refermer définitivement derrière lui : le subterfuge l'autorisant à mentionner la prestigieuse revue sur la couverture de ce roman de 1899 est resté sa dernière possibilité d'entretenir un lien avec la maison d'édition. Parallèlement, les tentatives de vivre de sa plume du côté de l'opérette, de l'opéra-bouffe ou des marionnettes ne se sont guère révélées bien plus satisfaisantes. Les dettes s'accumulent au fur et à mesure que l'alcoolisme de Jarry s'accroît, et les débouchés pour ses textes se font de plus en plus rares. Si le nom de Jarry reste toujours bien en vue, synonyme de potacherie et de transgression, il lui manque à présent un système de diffusion stable au sein duquel s'insérer. Franc-Nohain exerce des fonctions préfectorales et ne se trouve pas toujours à Paris. Terrasse, en revanche, commence après 1900 à devenir un artiste renommé, mais la collaboration autour du *Pantagruel* avance trop lentement pour espérer tirer un revenu régulier de leur travail commun. Le tournant du siècle constitue donc pour l'auteur du *Faustroll* un moment critique où reconstituer un réseau de collaborateurs devient une nécessité vitale. Compte tenu de sa situation particulière (un nom de plume bien installé mais une situation financière et professionnelle très précaire) la solution la plus évidente et sans doute la plus simple semble de se tourner vers le journalisme. C'est pourtant une solution qui avait été, jusque-là, évitée autant que faire se peut par Jarry.

En effet, bien que l'essentiel de la publication de l'auteur soit passée, selon les normes de l'époque, par l'intermédiaire des revues, il en va tout autrement de tenir au sein de l'une de ces mêmes revues une rubrique régulière, c'est-à-dire de produire du texte directement prévu pour cet organe, en respectant ses particularités d'écriture et de réception (lecture rapide, sujets d'actualité, peu d'ambition de relecture ou de publication en volume). Pour Jarry comme pour la plupart des auteurs de son époque, l'activité journalistique consiste à écrire des textes que l'on dirait aujourd'hui « de consommation » s'inscrivant dans le temps bref d'une publication périodique. Aussi peut-on comprendre qu'il ait longtemps repoussé l'idée de s'y consacrer, comme il le fait en 1897 lorsque Georges Bans, que l'on a vu très lié au Théâtre des Pantins, lui propose de donner dans *La Critique* qu'il dirige une rubrique d'un « nouveau genre auquel vous me semblez destiné : la critique politique[1]. » On l'a vu, une telle rubrique avait tout en réalité pour rebuter Jarry : non seulement elle signe son insertion dans un espace de production littéraire collectif, ce qui implique donc de soumettre le processus créatif à une rythme et à des conditions

[1] Lettre de Georges Bans à Alfred Jarry datée du 22 février 1897, publiée par Maurice Saillet dans sa préface à *La Chandelle verte*. Alfred Jarry, *La Chandelle verte*, Maurice Saillet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1969, p. 7.

professionnelles bien structurées, établies, contractualisées (loin des règles informelles, mi-personnelles mi-professionnelles, des comités esthètes), mais en plus de traiter d'actualités sociales et politiques, c'est-à-dire toutes ces conventions sociales creuses et contraignantes pour lesquelles Jarry n'a que du mépris.

Il finit pourtant par prendre place dans la profession de la façon la plus classique qui soit : il commence en effet par donner à *La Revue blanche* des notes de bibliographie dans la rubrique « Les Livres » durant l'été 1900 avant de se voir confier la reprise d'une rubrique récurrente d'abord dénommée « Spéculations » en 1901, puis « Gestes » en 1902. À la fin de l'année 1902, les difficultés que rencontre la revue des frères Natanson le contraignent à chercher une place au sein d'autres rédactions plus ou moins liées à cette dernière : il collaborera de façon éphémère avec *La Renaissance latine* de Constantin de Brancovan et, à partir de 1903, de façon régulière avec *La Plume* et *Le Canard sauvage*. En acceptant en 1900 le métier de journaliste, Jarry fait toutefois sauter l'une des dernières digues qui le maintenaient à l'écart de la vie dans l'espace collectif de la cité. Fini le rêve de marginalité créative du phalanstère, désormais, il lui faudra travailler comme publiciste professionnel et, en plus, en délaissant ses thématiques traditionnelles (recherche de l'absolu, célébration du caractère divin de l'*ego*, réflexion sur l'art, le langage et la possibilité de communiquer avec autrui) pour leur substituer de sujets aussi triviaux que la mort de la reine Victoria, les voyages présidentiels ou les vacances parlementaires, bref, de la vie institutionnelle et culturelle d'une société qu'il rejette et dont il conteste la légitimité. Cette contradiction est structurante dans l'écriture des chroniques et des comptes rendus de Jarry ; elle ne provient pas, comme on pourrait le croire, d'un prisme contemporain séparant artificiellement l'activité littéraire « alimentaire » de l'activité littéraire « artistique » destinée à entrer dans la postérité. Si cette distinction subsiste dans nos mentalités, il faut admettre qu'elle était encore bien plus présente dans celles de Jarry et de ses contemporains.

Il n'est pourtant en aucun cas question de nier par là la valeur littéraire des chroniques et comptes rendus : il faut admettre que produire un texte sous la contrainte ne rime pas avec produire un texte moins riche en effets de sens, ni moins constructif pour l'analyse. Bien au contraire, il est particulièrement fructueux d'étudier comment cette tension interne entre l'exercice idéal du travail d'écrivain et l'exercice réel subi se manifeste dans l'écriture et le traitement des sujets d'actualité sélectionnés. En d'autres termes, il s'agit de voir comment Jarry, contraint de composer avec une professionnalisation de son activité littéraire, fait évoluer son paradigme esthétique et éthique pour l'adapter à sa nouvelle condition[2]. Sur le plan esthétique, le début de

[2] Ce paradigme consistant jusque-là, comme étudié dans le chapitre précédent, à mener une vie en marge de la société et de ses institutions autant que possible et à manifester dans ses écrits son irréductibilité aux normes et aux

la période journalistique de Jarry signe la fin de sa recherche d'hermétisme dont *L'Amour absolu* constitue le dernier exemple. Jarry savait déjà, comme on l'a vu avec *L'Amour en visites*, écrire sans obscurités et se détacher de son style contourné. Il poursuivra donc dans cette direction, acceptant de se départir de son élitisme traditionnel, du moins sur le plan stylistique. Sur le plan éthique, la période est loin d'être propice au détachement des réalités sociales et à la contemplation lointaine et désabusée de l'agitation de la cité chère à Jarry : l'affaire Dreyfus est devenue depuis 1898 une affaire médiatique généralisée à l'ensemble de la société.

C'est donc dans un moment de tension particulière que Jarry fait ses premières armes de chroniqueur de presse, au sein d'une rédaction dont l'orientation dreyfusarde n'est un mystère pour personne. Bien que cela passe le plus souvent par une posture mesurée, l'Affaire devient pour Jarry le nœud de toute une réflexion autour de ses nouveaux rapports à l'espace collectif : à présent qu'il se trouve contraint de participer à la société au sens large – et non plus à la seule micro-société plus ou moins marginale du champ esthète –, il lui faut en effet repenser la manière dont il concevait jusque-là ses relations à la cité. Son individualisme radical, qui trouvait auparavant une expression satisfaisante dans l'attaque contre les conventions sociales, la revendication de l'acte transgressif, voire violent, et le maintien à l'écart des contraintes institutionnelles doit trouver une nouvelle formulation qui autorise la possibilité de la production textuelle à plus large diffusion et de la réflexion sur des sujets de politique générale. Le genre de l'article de presse oblige Jarry à n'avoir plus tant recours à la construction d'avatars du génie ou à l'élaboration d'une narration autour d'un sujet transgressif (la critique du service militaire, l'inceste, l'éducation sexuelle) qu'à parler en son propre nom sur des sujets divers dans une multitude de textes brefs et autonomes. Son écriture est donc plus que jamais pensée en termes de réseau : réseau interne des chroniques et comptes rendus qui construisent des effets de sens dans les autoréférences, les effets de récurrence ou au contraire les écarts à la norme ; réseau externe de la production collective d'un périodique, avec les contraintes qu'une telle production implique (rivalité autour d'une rubrique, conformité de l'écriture à une ligne éditoriale, dépendance aux relations interpersonnelles…) Sur la période, écrire en réseau signifie donc pour Jarry à la fois s'adapter aux nouvelles attentes d'un circuit de production et de diffusion spécifique, mais également élaborer une nouvelle esthétique dans la pratique d'un genre fragmenté, l'article de presse, qui possède un caractère bien plus dialogique que ses écrits antérieurs du fait même de ses contraintes de publication. Nourris par les bouleversements introduits par l'Affaire, les articles de Jarry deviennent donc le laboratoire d'une nouvelle pratique scripturale qui n'a de

conventions collectives, il est bien entendu qu'il ne pourra en effet pas être maintenu et défendu par Jarry sans de nécessaires adaptations.

cesse de chercher à concilier les enjeux propres à la carrière journalistique et ses anciennes exigences idéologiques.

A. L'affaire Dreyfus

Le bouleversement introduit par l'affaire Dreyfus est double pour un auteur comme Jarry. Le premier est d'ordre idéologique : en tant que moment critique par excellence, le début de l'Affaire, et plus encore son moment d'extension à l'ensemble de l'opinion publique à la fin de l'année 1897, vient confronter à des faits concrets et précis des dissensions restées jusque-là de l'ordre de la théorie, si ce n'était de l'ordre de l'implicite. Pour Jarry, comme pour beaucoup de symbolistes tardifs fonctionnant dans des réseaux plus ou moins liés à ceux de l'anarchisme, la médiatisation spectaculaire de l'Affaire opérée en 1898 implique une traduction dans les actes de prises de positions théoriques et esthétiques antérieures, étant entendu que cette traduction n'est pas toujours cohérente avec les professions de foi préalablement énoncées. En bref, il s'agit avec l'affaire Dreyfus de passer un degré dans ce que l'on nomme aujourd'hui l'engagement, avec tout le flou que cette terminologie implique. Afin d'y voir plus clair, nous reprendrons la nomenclature proposée par Pascal Ory des quatre niveaux d'engagement à propos de l'Affaire dans les sphères culturelles[3]. Le premier niveau concerne l'engagement privé des auteurs, scientifiques et artistes : si le terme nous paraît propice à contresens – le mot « privé » pouvant laisser penser qu'il s'agit d'un engagement de soi à soi, ce qui ne semble plus correspondre à la définition donnée par le même Pascal Ory de l'engagement comme « l'acte par lequel un individu affichera son adhésion à une initiative collective[4] » –, il s'agit en réalité bien plus d'une prise de position publique mais non médiatisée, c'est-à-dire restreinte au réseau de relations proches de l'individu. Il semble important ici de contester l'usage du terme « privé » tant, comme on l'a vu, les dimensions personnelles et professionnelles semblent fondues au sein des rapports sociaux des comités esthètes. S'affirmer pour ou contre Dreyfus devant un ami journaliste, c'est prendre le risque de se voir fermer la porte de toute une rédaction ; difficile dans ce cas de considérer qu'un tel engagement reste de l'ordre strictement privé. Le deuxième niveau identifié par Pascal Ory est celui de « l'engagement pétitionnaire » qui permet à chaque camp de « se mesurer » l'un à l'autre en termes non seulement de quantité (le nombre de signataires), mais également de qualité (la renommée desdits signataires). Le troisième niveau est celui de la mobilisation des

[3] Pascal Ory, « Modestes considérations sur l'engagement de la société culturelle dans l'affaire Dreyfus », Michel Denis, Michel Lagrée, Jean-Yves Vieillard (dir.), *L'Affaire Dreyfus et l'opinion publique en France et à l'étranger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 37-49.
[4] *Ibid.*, p. 37.

compétences personnelles en vue de défendre la cause : rédaction de pamphlets, participation à une activité de propagande, alimentation du débat public… Enfin, le dernier niveau, qui ne nous concernera pas ici, est celui de la participation directe ou indirecte à l'enquête et au procès par le déploiement de connaissances techniques. Une fois le terme d'engagement approfondi, il faut admettre que l'attitude de Jarry durant l'ensemble de l'Affaire brille par un spectaculaire – et assez exceptionnel parmi ses contemporains – retrait. Ce n'est pas que Jarry ne parle pas de l'Affaire, mais il en parle avec une sorte de mise à distance qui peut prendre des formes diverses : prétérition, parodie, diversion. Il sera intéressant de se demander ce qui, dans ce refus de l'engagement particulièrement suivi chez Jarry – il est l'un des seuls à l'avoir maintenu si longtemps – manifeste en réalité une continuité vis-à-vis de son approche éthique antérieure de la cité et des relations idéales qu'elle devrait entretenir avec l'individu, approche que nous avons qualifiée au chapitre précédent de « cynique ».

Le deuxième bouleversement que produit l'affaire Dreyfus, étroitement lié au premier, est d'ordre non plus idéologique mais relationnel. On l'a vu, le rapport à autrui, conçu davantage comme un archipel de relations hétéroclites que comme un groupe unifié et cohérent, préoccupe particulièrement Jarry durant les dernières années du XIXe siècle ; mis à mal par ses difficultés financières et son exclusion du *Mercure de France*, ce dernier n'a de cesse de chercher à décentraliser et parallèlement à multiplier ses cercles de sociabilités afin non seulement de se défaire d'une dépendance à un comité unique, mais aussi d'augmenter significativement ses chances d'obtenir un soutien pécuniaire et une possibilité d'exercer son métier d'écrivain. Concernant ce sujet, il est indéniable que l'affaire Dreyfus a considérablement bouleversé les réseaux de relations interpersonnelles, et plus encore dans le champ esthète, situé en première ligne de la crise politique et médiatique qui se produit. Si l'on s'est souvent concentré sur les ruptures de relations et leur dimension spectaculaire, il faut garder à l'esprit qu'il ne s'agit là que de l'une des formes prises par cette reconfiguration des réseaux, qui en compte des quantités infinies. Dans le cas de Jarry, si l'on s'arrête à la seule prise en compte des cessations pures et simples de relations individuelles ou professionnelles avec autrui autour de la question de l'affaire Dreyfus, il sera difficile d'en conclure quoi que ce soit : contrairement au reste de sa vie, la période la plus critique de l'Affaire (1898-1900) n'est marquée par aucune brouille significative avec des amis ou collaborateurs. Inversement, Jarry ne rejoint explicitement aucun parti, et n'appose son nom sur (presque) aucune liste. Pour autant, il convient de ne pas aborder la thématique du réseau de relation selon un angle strictement quantitatif (relation ou absence de relation ; relation positive de proximité ou négative d'hostilité), mais également de façon qualitative : ce qui change avec l'Affaire, c'est l'identité et la structuration même des réseaux concernés. Comme le souligne en

effet Bertrand Tillier dans *Les Artistes et l'affaire Dreyfus*, la temporalité particulière de la crise suscite une activation – ou parfois une réactivation – des réseaux esthètes autour d'un objectif commun qui dépasse les exigences antérieures de promotion et d'entretien des différents membres qui le composent : « selon une dimension plus associative et plus physique de l'engagement, les artistes réputés solitaires et marginaux manifestèrent leur présence dans le champ politique, en conférant une portée collective à un acte individuel[5]. » Concernant Jarry, ce moment de participation à un effort politique collectif tient en grande partie à son rapprochement avec le comité très dreyfusard de *La Revue blanche* : reste à identifier si ce rapprochement peut effectivement faire figure d'engagement de la part de l'auteur, et si oui dans quelle mesure précisément.

1. Rappel des évènements

Il est frappant que la période d'activité littéraire de Jarry (1893-1907) couvre parfaitement toute la durée des évènements de l'affaire Dreyfus, qui commence en 1894 avec la condamnation et la déportation d'Alfred Dreyfus au bagne pour trahison et s'achève en 1906 avec sa réhabilitation et sa réintégration dans l'armée française. Pour autant, cette remarquable convergence des dates semble inversement proportionnelle à l'importance que lui aura accordée l'auteur au sein de son œuvre. Cette convergence, ainsi que la position relativement ambiguë de Jarry sur l'Affaire, expliquent que de nombreux travaux abordant la question des rapports entre le monde culturel et cette période de scandale politique lui aient souvent prêté une attention particulière ; nous pourrions mentionner ceux de Christophe Charle[6], Pascal Ory[7], Paul-Henri Bourrelier[8] ou la thèse d'Assia Kettani[9], entre autres. La plupart du temps, Jarry est traité dans ces différentes études comme le partisan d'un discours apolitique, « au-dessus de la mêlée[10] », refusant de se compromettre dans une basse histoire politicienne. Ce n'est pourtant pas exactement le cas : Jarry parle de l'Affaire, il réfléchit à l'Affaire, il a un avis sur l'Affaire et ne cherche pas à toute force à éviter le sujet. Il est par ailleurs compliqué d'estimer qu'un auteur ait pu occuper sur la question de l'affaire Dreyfus une position de totale neutralité : cela supposerait que les individus existent indépendamment du contexte dans lequel ils évoluent. Or, quand une

[5] Bertrand Tillier, *Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2009, p. 154.
[6] Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels »*, *op. cit.*
[7] Pascal Ory, « Modestes considérations sur l'engagement de la société culturelle dans l'Affaire Dreyfus », art. cit.
[8] Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l'engagement*, *op. cit.*
[9] Assia Kettani, *De l'Histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus*, Thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès soutenue le 8 janvier 2010, Paris, Université Sorbonne Nouvelle.
[10] *Ibid.*, p. 288.

ligne de démarcation aussi intense que celle de l'Affaire fracture le champ littéraire et artistique, il n'est pas aussi évident qu'il n'y paraît de ne pas prendre position. Tout individu prenant place dans un champ est nécessairement situé dans ce champ, et il faut bien l'être d'un côté ou de l'autre de cette ligne de démarcation qui le fracture. Les tentatives pour s'en tenir à l'écart ou ne pas se prononcer marquent donc le plus souvent une adhésion à la tendance dominante, qu'elle soit antidreyfusarde ou, plus tard, dreyfusarde[11]. Cette inclination à minimiser le traitement que Jarry fait des évènements s'explique en partie par le fait que cette réaction semble bien en-deçà de celle de la plupart de ses fréquentations, et surtout bien en-deçà de ce que notre regard rétrospectif pouvait attendre d'un tel auteur, apparemment plus porté qu'un autre (en raison de ses succès antérieurs ainsi que de son goût pour le pamphlet, la satire et le libelle) à se saisir de l'occasion pour revenir sur le devant de la scène médiatique. Or cette déception des attentes du lecteur ou de la lectrice ne doit pas biaiser notre approche : ce n'est pas parce que Jarry n'a joué qu'un rôle très marginal dans l'Affaire qu'il n'y a pas du tout participé, ni qu'il ne s'y est pas intéressé.

Lors du premier procès et de la condamnation du capitaine Alfred Dreyfus en 1894, Jarry est en train de chercher ses marques au *Mercure de France*. Il ne s'agit alors que d'une relativement banale histoire de trahison, et l'Affaire n'en est pas encore une. Dès cette date, la presse, particulièrement la presse antisémite, se saisit des évènements, mais le monde culturel dans lequel Jarry évolue se tient encore très à distance de ce scandale militaire. De même, l'investigation et la publication par Bernard Lazare, journaliste anarchiste contacté par Mathieu Dreyfus, le frère du capitaine, du premier ouvrage « dreyfusard » n'a que très peu d'influence sur le champ savant et artistique, pas plus d'ailleurs que sur l'opinion publique au sens large. Ce n'est que durant les derniers mois de l'année 1897, à l'issue de la découverte du rôle joué par le commandant Esterhazy dans la rédaction du bordereau qui avait servi de base à la condamnation de Dreyfus, que la polémique éclate et marque une étape décisive dans le déroulé des évènements : en effet, un camp des défenseurs du capitaine se constitue au-delà des seuls investigateurs initialement liés au dossier (Mathieu Dreyfus, le lieutenant-colonel Picquart et Auguste Scheurer-Kestner) en ralliant les noms d'Émile Zola, qui fait paraître un article sur Scheurer-Kestner le 25 novembre 1897, ainsi que d'Octave Mirbeau et d'Anatole France. Ce mois de novembre 1897 marque donc, en même temps que la transformation d'un procès en affaire publique et du sujet de la culpabilité de Dreyfus en objet de débat, l'origine de la contre-offensive médiatique des

[11] Bertrand Tillier étudie en détail comment la « tentation de la réserve » des premiers mois a conduit à un engagement plus tardif chez de nombreux artistes dans un chapitre intitulé « La réserve impossible ». Bertrand Tillier, *Les artistes et l'affaire Dreyfus*, *op. cit.*, p. 93-108.

partisans du capitaine. Jusque-là, en effet, la presse était majoritairement utilisée comme relai des idées antisémites et nationalistes ; avec l'entrée conjointe des trois écrivains susmentionnés, rejoints quasi-instantanément par d'autres noms réputés, le camp adverse se soude et obtient une existence concrète dans l'espace public. À partir de cette constitution de deux partis opposés, le champ des producteurs culturels est scindé en deux. Quelles que soient les positions des auteurs et autrices à titre individuel, il est impossible de ne pas sentir les effets de cette scission qui touche l'ensemble du groupe, comme plus généralement l'ensemble de l'opinion publique.

Cette division ébranle encore plus encore la structure du champ culturel lorsque Zola décide d'utiliser l'article de presse pour forcer sa mise en procès pour diffamation et ainsi redonner un tour judiciaire à ce qui devient l'Affaire[12] : c'est le fameux moment du « J'accuse… ! » publié dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898. À cette date, c'est le procès d'un écrivain qui se joue, au nom de la défense d'un innocent condamné injustement. Cet acte, que l'on interprète très largement aujourd'hui, dans la lignée des travaux de Bourdieu[13] et de Christophe Charle[14], comme l'évènement fondateur de l'entrée de l'écrivain dans le champ politique, c'est-à-dire comme l'acte de naissance de la figure de l'artiste engagé, achève de lier les acteurs et actrices du champ culturel à celles et ceux des champs politique et judiciaire. C'est à cette période que commencent à se dessiner et à se cristalliser les positions collectives autour de la question, notamment par une intense activité pétitionnaire, qui officialise les rapports de force de chacun des deux camps. Pourtant, on ne trouve à cette époque rien chez Jarry, ni dans les textes sur lesquels il travaille, ni dans sa correspondance privée, qui fasse référence à l'Affaire. Ce n'est que bien après la condamnation et l'exil de Zola et le rebondissement de la fin de l'été 1898 qui va relancer la polémique – l'établissement de l'inauthenticité d'une des principales pièces ayant servi à l'accusation de Dreyfus, baptisée le « faux Henry » du nom du commandant qui l'a réalisée –, que Jarry va s'emparer des évènements en rédigeant l'*Almanach du Père Ubu* dans lequel figure à la fois une référence plus ou moins explicite à l'Affaire, bien que celle-ci soit observée par le petit bout de la lorgnette que constitue le scandale du *Monument à Balzac* de Rodin (scandale intrinsèquement lié à l'Affaire), mais également une pièce de théâtre originale consacrée aux évènements et reprenant le personnage d'Ubu. Il serait donc faux de dire que Jarry n'a pas cherché à s'impliquer dans le scandale médiatique le plus important de la période ; ce que nous pouvons constater en revanche, et nous y reviendrons, est que cette implication est tardive au regard de la majeure partie de ses contemporains et qu'elle n'a pas fait grand bruit. L'année 1899,

[12] Jean-Denis Bredin, *L'Affaire*, Paris, Fayard, 1993, p. 345-346.
[13] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*
[14] Christophe Charle, « Champ littéraire et champ du pouvoir : Les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales ESC*, n° 2, 1977, p. 240-264.

qui attise encore davantage les tensions, voit le jugement de 1894 passer en Cour de cassation puis finalement cassé le 3 juin. La révision va avoir lieu, et elle prendra place dans l'ancien lycée de Jarry, celui-là même qui vit naître le Père Ubu. Nombre de journalistes et d'artistes vont couvrir les évènements de très près dans la presse ; Jarry n'en dira pas un mot. Reconnaissant Dreyfus coupable de trahison, mais avec circonstances atténuantes, ce second procès aura porté à son comble et exacerbé les violences dans l'ensemble du pays. Cependant, en acceptant le verdict à condition d'être gracié le 19 septembre, le capitaine Dreyfus tourne la deuxième page de l'Affaire, celle du combat pour la révision, malgré la grande frustration du camp dreyfusard.

Paradoxalement, c'est bien davantage durant la troisième phase des évènements, la bataille pour la réhabilitation, que Jarry va davantage s'illustrer. À présent chroniqueur d'actualité à *La Revue blanche*, entre autres, il se voit dans une position plus encline à traiter de l'Affaire. Pourtant, il y fera d'abord peu allusion durant les années 1900 à 1902 : rien d'étonnant à cela, cette période constituant un moment d'apaisement relatif autour de la question. Jarry ne refuse toutefois pas complètement d'aborder le sujet : il choisit le plus souvent de l'évoquer sous forme d'allusions subtiles ou même par prétérition, excepté dans un compte rendu du livre de Georges Duruy, *Pour la justice et pour l'armée*, dans lequel il affirme explicitement sa conviction de l'innocence du capitaine. La mort de Zola, le 29 septembre 1902, est ainsi abordée comme prétexte pour traiter en réalité le sujet de la catastrophe d'Arleux. Là encore, ce n'est pas particulièrement surprenant, car le décès prématuré de l'écrivain n'est pas encore à cette époque envisagé comme un assassinat et ne suscite donc pas de polémique particulière susceptible de rouvrir le dossier de l'Affaire[15]. En revanche, Dreyfus se trouve à nouveau au centre de l'attention médiatique avec le discours de Jaurès du 6 et 7 avril 1903 qui relève tous les faux qui ont joué un rôle essentiel dans la condamnation du capitaine. La polémique est relancée. Jarry, qui accorde depuis 1902 une attention toute particulière aux questions d'escroquerie, de plagiat et de falsification dans ses chroniques, se saisit de l'occasion pour livrer plusieurs textes sur le sujet, principalement au *Canard sauvage* et à *La Plume*. De la fin de l'année 1903 au 12 juillet 1906, la procédure judiciaire suit son cours : démonstration est faite devant la Cour de cassation de la falsification de divers éléments-clés du procès, jusqu'au verdict final annulant non seulement le jugement du procès de Rennes, mais également toutes les décisions antérieures, y compris celles incriminant Dreyfus et demandant son passage en jugement. Le capitaine est donc finalement réhabilité, sans nécessité d'un troisième procès, puis réintégré dans l'armée en 1906. À cette époque, Jarry, dont la santé est plus que déclinante, s'éloigne de Paris et alterne entre des séjours à Laval et dans sa propriété insalubre du Tripode au Coudray. Occupé à rédiger son dernier roman, *La Dragonne*,

[15] Alain Pagès, *Émile Zola : de « J'accuse » au Panthéon*, Limoges, éditions Lucien Souny, 2008, p. 251-292.

qu'il n'achèvera pas, il se saisit une dernière fois de l'Affaire avec un angle d'attaque pour la première fois véritablement polémique. Dans les plans et les brouillons du roman qui nous sont parvenus, le personnage de Dreyfus sert en effet du modèle à l'un des principaux antagonistes du récit, dont certaines pages se teintent d'un antisémitisme particulièrement violent. Atténué dans des versions ultérieures du projet, cet antisémitisme dépasse largement le seul cadre de l'Affaire et sera donc abordé dans un chapitre dédié en troisième partie. Jarry meurt le 1er novembre 1907, après le dénouement purement judiciaire de l'Affaire, mais dans un contexte encore fortement marqué par les conséquences de cette dernière. Si le camp dreyfusard semble avoir gagné la bataille, le discours antisémite s'est largement diffusé dans la société et les tensions produites par les frustrations des uns et des autres sont loin d'être résorbées : le 4 juin 1908, au moment où le discours officiel entérine la légitimité du combat dreyfusard en faisant transférer les cendres de Zola au Panthéon, Alfred Dreyfus se fait tirer dessus à deux reprises par un journalistes d'extrême-droite proche de Drumont. Il convient donc de garder à l'esprit qu'au-delà des seules dates importantes de l'Affaire et de ses coups d'éclat spectaculaires, cette dernière a entrainé des changements politiques, sociaux et culturels majeurs qui ont parfois mis plusieurs années à se dévoiler entièrement.

2. Premier moment : relativisation des positions

De ce rapide tour d'horizon de l'Affaire, il ressort un fait frappant : Jarry n'est pas, comme on l'a souvent dit, resté de marbre face aux évènements. S'il ne participe pas à l'intense activité pétitionnaire qui constitue le deuxième niveau de l'engagement selon Pascal Ory, il va pourtant mettre ses compétences d'écrivain au service de la mise en littérature de l'Affaire, mais avec un angle d'attaque bien particulier qui explique qu'on ait longtemps refusé d'y lire une quelconque forme d'engagement, voire que l'on ait complètement passé sous silence les productions en question. Car Jarry n'utilise jamais la littérature à des fins argumentatives : il est flagrant que ce qui l'intéresse dans l'affaire Dreyfus est la question du faux de façon quasi exclusive. Observons à nouveau les moments où il fait paraître des textes en rapport avec l'Affaire : d'abord en réaction à la découverte du « faux Henry », assez longtemps après les péripéties du Balzac de Rodin qui lui servent de prétexte à l'évocation du scandale, plus longtemps encore après le « J'accuse… ! » et le procès de Zola qui ne suscitent aucune réaction publique de sa part ; ensuite en commentaire du livre de Duruy, à propos duquel il revient sur la question des faussaires dans l'armée ; enfin lors de ses chroniques au *Canard sauvage* et à *La Plume* qui sont principalement motivées par le discours de Jaurès dénonçant la longue liste de faux dans le

dossier Dreyfus. Même le personnage inspiré par Dreyfus dans *La Dragonne* n'échappe pas à cette thématique, bien qu'elle soit dans ce dernier roman abordée de façon beaucoup plus allusive que frontale. C'est donc cette question, et elle seule, qui semble intéresser Jarry dans l'affaire Dreyfus. En cela, il s'éloigne assez radicalement de ses contemporains, pour qui ce scandale pose les questions, entre autres, de l'autonomie de l'armée, de la justice individuelle contre la raison d'État, de la corruption judiciaire ou encore du rôle de l'écrivain et de l'artiste dans la cité. De tout cela, Jarry choisit de ne pas faire cas, préférant donc se concentrer uniquement sur la question des faussaires. Si l'on a pu lire dans cet angle d'attaque une volonté de se contorsionner pour éviter de prendre position pour ou contre l'un ou l'autre camp, cette analyse risque de faire perdre de vue un propos qui s'est pourtant maintenu sur la durée, de 1898 à 1903, et ce malgré les multiples rebondissements qu'a pu connaître l'Affaire. S'il avait simplement voulu à toute force éviter d'être enrôlé dans un camp, Jarry aurait aussi bien pu ne rien écrire sur la question ; le fait qu'il s'en saisisse toutefois, et chaque fois avec une perspective bien différente de celle de la plupart de ses fréquentations, doit nous conduire à nous interroger sur la forme très particulière que prend cette implication, forme qui n'est pas sans lien avec l'héritage de la pensée cynique étudiée au chapitre précédent.

La première tentative de Jarry de se saisir de l'Affaire est sans aucun doute la plus ambitieuse : il s'agit de l'*Almanach du Père Ubu*, rédigé durant le dernier trimestre 1898 et publié à l'orée de l'année 1899, au plus fort donc de la crise. Sur le papier, tout laisse attendre un projet spectaculaire : après le succès tumultueux des *Loups* de Romain Rolland représentée à L'Œuvre le 18 mai 1898 et largement acclamée par les dreyfusards comme une défense de leur position, on pouvait attendre de cet autre enfant de L'Œuvre, Jarry, rendu célèbre par une pièce largement interprétée comme une satire politique, une parution de même facture. On peut penser que Jarry compte en effet sur cette attente potentielle du public pour faire marcher son *Almanach* : on l'a vu, le secret que Terrasse, qui organise le projet avec Jarry, fait régner autour de la parution à venir, laisse croire qu'il s'attendait à un succès de scandale[16]. L'association même du nom de Jarry à celui de Bonnard – membre du groupe des Nabis, lequel, Maurice Denis excepté, s'est illustré dans la défense de Dreyfus en lien étroit avec la rédaction de *La Revue blanche*[17] – n'est pas, dans ce contexte hautement explosif, sans revêtir une connotation partisane propice à attiser la réaction des deux camps. Enfin, ressortir le personnage d'Ubu dans une œuvre originale

[16] Lettre de Claude Terrasse à Alfred Jarry datée du 8 octobre 1898, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXVII année 1898, fr. 66.

[17] Léon Blum évoque l'atmosphère militante de la rédaction de *La Revue blanche* durant la période de l'Affaire : « Nous nous retrouvions à la Revue, vers la fin de chaque journée. Outre les Natanson et Fénéon, il y avait là, de fondation Tristan Bernard, Coolus, le petit clan des peintres amis, c'est-à-dire Vuillard, Bonnard, Roussel, Vallotton. » Léon Blum, *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 92.

est loin d'être anodin à cette période : il est clair que le roi de Pologne possède une connotation tout à la fois polémique et politique à même de susciter l'intérêt d'un public en effervescence. Pourtant, force est de constater que le succès ne se produit pas, et que l'*Almanach* paraît dans une indifférence surprenante au sein d'un contexte où la moindre étincelle suffit à mettre le feu aux poudres. Cette indifférence n'est pas explicable par le caractère trop implicite ou alambiqué de la référence de Jarry à l'Affaire : en effet, par deux fois, il est clairement question de Dreyfus. La première est la courte pièce intitulée « L'Île du Diable », du nom de l'île où est incarcéré Dreyfus, introduite dans la rubrique « Éphémérides actuelles » de l'*Almanach* ; la seconde est la rubrique suivante, intitulée « Lettres et Arts », qui consiste en une avalanche d'allusions à l'Affaire – mais pas seulement –, allusions souvent motivées par des jeux onomastiques. Cette rubrique se conclut par le fameux « dénombrement homérique[18] » des personnalités circulant autour du *Monument à Balzac* de Rodin. Ce qui frappe d'emblée dans ces deux productions au ton assez similaire est l'accent mis non pas sur les idées, mais sur les noms : à l'opposé du traitement médiatique habituel de l'Affaire par le groupe qui commence à s'appeler celui des « intellectuels », Jarry choisit d'éviter complètement le débat autour d'idées abstraites pour ne s'occuper que des individus en présence dans chaque camp. Ce fait est d'autant plus frappant que l'*Almanach* n'est pas lié à une quelconque revue, et qu'il est financé en grande partie par Jarry lui-même, sans doute avec l'appui de Terrasse et de Bonnard[19] : *a priori*, les auteurs ont donc les mains libres pour exprimer clairement leurs idées. Pourtant, le fond de l'Affaire s'éclipse totalement au profit de ses acteurs et actrices.

L'*Almanach* procède comme une mise à distance de tous les protagonistes cités par le rire, rire qui se fait simplement selon la personnalité évoquée complice ou bien sarcastique. L'effet produit par le texte est celui d'un nivellement carnavalesque autant des protagonistes eux-mêmes que des différents sujets abordés. En définitive, la rubrique se moque de la même manière de l'affaire Dreyfus que de la direction de l'Odéon, de l'inutilité du Sénat, de la musique moderne, des attentats anarchistes, des revendications féministes, de l'École des Beaux-Arts, des Nabis et du *Monument à Balzac* de Rodin. L'Affaire est certes le fil rouge qui permet le plus souvent de passer d'une idée à l'autre, mais il semble bien qu'elle soit traitée sur le même ton que tout le reste. Tout semble une question de mots : le Père Ubu lie une idée à l'autre par le principe de la ressemblance onomastique et alterne entre considérations artistiques et critiques

[18] « Dénombrez-moi, s'il vous plaît, homériquement ce peuple, Père Ubu », demande Le Fourneau. OCG III, p. 440.

[19] *La Critique* publie un compte rendu sur l'*Almanach* signé par Émile Straus (dont on connaît la proximité avec Jarry et le milieu du Théâtre des Pantins), compte rendu qui mentionne Alfred Jarry comme éditeur de la brochure, tout en donnant comme adresse celle de Claude Terrasse. Martine [Émile Straus], « Almanach du Père Ubu », *La Critique*, 20 janvier 1899, n° 94, p. 15-16.

ciblées, le tout dans une relative indifférence aux motifs et aux positions réelles de ce grand spectacle qu'est la société. Plusieurs points retiennent particulièrement notre attention : d'une part, là où l'ensemble des contemporains s'accorde à voir des camps, Jarry ne voit que des individus : nulle mention n'est faite d'aucune collusion d'intérêt ni d'aucune relation de groupe entre tous les différents noms célèbres mentionnés. En cela, il reste parfaitement cohérent avec l'individualisme radical professé depuis ses premiers écrits. Même dans une crise aussi majeure que l'affaire Dreyfus, à ce point marquée par les tensions et les solidarités nouvelles qu'elle suscite, Jarry ne voit à l'œuvre que des individus isolés agissant dans leur propre intérêt. D'autre part, l'accent est mis sur la dimension symétrique des prises de positions opposées. Si, comme on l'a vu, Jarry, Terrasse et Bonnard marquent nettement leur sympathie à l'égard de certaines personnalités et leur hostilité à l'égard de certaines autres, le texte n'a de cesse de souligner la réversibilité des points de vue : Caran d'Ache, plus motivé par l'argent que par ses convictions, passe aisément d'un journal antidreyfusard (*Psst…!*) à un autre dreyfusard (*Le Sifflet*), les antidreyfusards « Déroulède, Pellieux, Gonse, Billot, Drumont, Marinoni, Xau[20] » sont renvoyés dos à dos avec Urbain Gohier, alors en procès pour « injure et diffamation de l'armée française » au prétexte que chacun d'eux critiquent l'armée française, enfin les compositeurs de musique ancienne et moderne sont « les mêmes, mais il y en a qui sont morts[21] ». La roue de la fortune maniée par Ubu n'a donc de cesse de renverser les positions de chacun et chacune pour brouiller toutes les identités, de manière à faire disparaître les enjeux des dissentions. Dernier point intéressant, Jarry ne sépare pas les questions artistiques des questions sociales et politiques et s'amuse bien plus de l'hybridation de ces différents sujets : on voit bien dans cette caractéristique la volonté de faire la part belle à la dimension spectaculaire de l'Affaire, contre un traitement plus politique ou moral. En n'abordant les évènements qu'à travers le prisme des apparences, qu'elles soient de l'ordre du jeu sur les noms, des représentations artistiques, des anecdotes médiatiques, Jarry dénie toute profondeur à la crise et la réduit à la simple agitation d'une société avide de polémiques, de brouilles et de coups d'éclats spectaculaires.

En cela nous retrouvons bien le principe de la falsification de la monnaie cynique évoquée antérieurement : le but de l'*Almanach* est de produire une représentation exagérée jusqu'à l'absurde de la comédie que constitue aux yeux de Jarry toute l'Affaire : on retrouve là l'une des ambitions de l'art tel qu'il le conçoit, à savoir de s'ériger en représentation consciente de sa facticité, et de se rendre par là même capable de critiquer toute prétendue vérité. En réalité, l'*Almanach du Père Ubu* de 1899 est une mise en pratique pure et simple du chapitre très théorique

[20] OCG III, p. 435.
[21] *Ibid.*, p. 432.

du « Droit au mensonge » de *L'Amour absolu* étudié plus haut[22] : l'artiste seul a le droit de mentir, parce qu'il permet de maintenir vacante la « case à vérité[23] » et d'éviter ainsi que celles et ceux qui ne possèdent pas, contrairement à lui, la conscience du caractère inaccessible du vrai ne la remplissent de leurs convictions mensongères. Placer une cause, quelle qu'elle soit, au-dessus de soi est donc forcément suspect et tous les protagonistes de l'Affaire sont également dans l'erreur aux yeux de Jarry. Cette « égalité dans la différence » des positions individuelles transparaît dans le fameux dénombrement homérique des différentes personnalités évoquées dans la rubrique, auxquelles s'adjoignent quelques nouveaux noms. Si l'on reprend le classement opéré précédemment en acceptant le présupposé selon lequel Jarry marque plutôt un hommage lorsqu'il évoque une œuvre ou un style, et plutôt un sarcasme lorsqu'il mentionne un nom ou un détail physique, on observe que les dreyfusards (en vert) et antidreyfusards (en rouge) sont assez régulièrement répartis sur l'ensemble des colonnes. Bien sûr, l'attribution de chaque individu à un camp[24] possède une dimension simplificatrice : certains, comme Henry de Bruchard, par exemple, ont changé de camp après l'année 1898, d'autres ont manifesté une sympathie pour l'un ou l'autre parti sans forcément la faire connaître publiquement, pour d'autres enfin, la rareté des documents qui nous sont parvenus empêche de trancher, sans que cela signifie qu'ils n'aient pas été actif en faveur ou contre Dreyfus. Cependant, il faut admettre que si nous avons aujourd'hui pour la plupart des personnalités citées une idée assez précise de leur degré d'engagement dans l'Affaire, cette visibilité était selon toute vraisemblance bien meilleure pour un auteur comme Jarry qui avait non seulement une lecture quotidienne de la presse contemporaine, mais également un accès direct aux récits circulant sur les uns et les autres grâce à sa bonne intégration dans les réseaux de sociabilités littéraires et artistiques. Pour nous, lecteurs et lectrices du XXIe siècle, la plupart des références sont devenues cryptiques, quand elles paraissaient évidentes à un contemporain de l'auteur bien informé des détails et des rebondissements, mais également de la vie privée de la plupart des acteurs et actrices du champ. Par exemple, lorsqu'apparaît dans le dénombrement homérique le nom de « Séverin, celui qui mime », il serait possible d'y lire, sans que cela ne soit complètement certain, une référence à Séverine, qui a joué un rôle bien plus actif dans le camp dreyfusard que le mime Séverin et dont le nom est par

[22] Voir la deuxième partie, chapitre 2, « Le négatif du collectif », section C.
[23] OCG III, p. 538.
[24] Pour cette répartition, nous nous appuyons principalement sur : les signatures du « Manifeste des intellectuels » publié dans *L'Aurore* du 16 janvier 1898 ; la pétition pour la révision du procès Dreyfus publiée dans *Le Temps* du 15 janvier 1898 ; les souscriptions pour le monument Henry publiées par Pierre Quillard dans *Le monument Henry : listes des souscripteurs classés méthodiquement et selon l'ordre alphabétique*, Paris, Stock, 1899 ; le travail d'Assia Kettani, *De l'Histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus*, *op. cit.* ; l'étude de Bertrand Tillier, *Les artistes et l'Affaire Dreyfus*, *op. cit.*

Référence à un titre	Référence à la pratique artistique	Référence au nom ou à l'apparence	Référence à une fonction non artistique	Référence à un fait médiatique	Autre
Abric Léon	Antoine André	Allais Alphonse	Chapuis Louis	Charbonnel Victor	Fénéon Félix
Bans Georges	Bagès Maurice	Becque Henri	de Freycinet Charles	Drumont Edouard	Garnier
Bartholdi Frédéric-Auguste	Bernard Emile	Bourgault-Ducoudray Louis Albert	Delcassé Théophile	Huysmans Joris-Karl	
Bergerat Emile	Bruneau Alfred	Coquelin Constant	Delombre Paul	Lugné-Poe	
Bernard Tristan	Carrière Eugène	Coquelin Ernest	Dupuy Charles	Meyer Arthur	
Bernhardt Sarah	Claretie Jules	Daudet Léon	Kikourt		
Bordes Charles	Colonne Edouard	de Bruchard Henry	Krantz Camille		
Bouillon Henri	Cremnitz Maurice	de Régnier Henri	Leygues Georges		
Charpentier Gustave	de Bouhélier Saint-Georges	Degas Edgar	Lockroy Edouard		
Coolus Romain	Denis Maurice	Delafosse Léon	Mougeot Léon Paul Gabriel		
de Bréville Pierre	Déroulède Paul	Demolder Eugène	Paytral Paul Louis		
Debussy Claude	Detaille Edouard	Guilbert Yvette	Rousseau Henri		
de Groux Henry	Diémer Louis	Guitry Lucien	Trouillot Georges		
Donnay Maurice	Dierx Léon	Héglon Meyriane	Viger Albert		
Dujeu	Dubois Théodore	Hüe Georges			
Dumur Louis	Dupont Paul	Laparcerie Cora			
Erlanger Camille	Dupuis Jean-Baptiste Daniel	Le Bargy Charles			
Fauchey Paul	Durand Auguste	Le Roux Hugues			
Fauré Gabriel	Franc-Nohain	Leroux Xavier-Napoléon			
Forain Jean-Louis	Germain Auguste	Mellot Marthe			
France Anatole	Hérold André-Ferdinand	Menier Emile-Justin			
France Louise	Hérold Alphonse	Rambosson Yvanhoé			
Gauthier-Villars Henry/L'Ouvreuse	Mellerio André	Renard Jules			
Gémier Firmin	Ranson Paul	Rey Ernest			
Gyp	Redon Odilon	Reynaldo Hahn			
Hermant Abel	Réja Marcel	Roussel Xavier-Ker			
Ibels Gabriel	Renoir Auguste	Salvayre Gaston			
Jacotot	Roty Oscar	Widor Charles-Marie			
Kahn Gustave	Samain Albert				
La Jeunesse Ernest	Schneklud Fritz				
Lorrain Jean	Schwob Marcel				
Loti Pierre	Sérusier Paul				
Louÿs Pierre	Séverin				
Mirbeau Octave	Toulouse-Lautrec				
Moreno Marguerite	Vallotton Félix				
Mounet-Sully	Vollard Ambroise				
Natanson frères	Vuillard Edouard				
Paladilhe Emile					
Rachilde					
Réjane					
Richepin Jean					
Roussel Georges					
Saint-Pol-Roux					
Straus Emile					
Thomé Francis					
Vallette Alfred					
Vandérem Fernand					
Zo d'Axa					

*Tableau 2 : Classement des noms cités par l'*Almanach *en fonction du type de référence à la personne citée et de l'implication dans l'affaire Dreyfus*

conséquent attendu par le lectorat de l'époque, cette dernière ayant choisi de refuser de répondre au juge d'instruction Bertulus à propos de la mort de Lemercier-Picart, mort liée de très près à l'affaire Dreyfus[25]. Une fois admis que nous n'avons aujourd'hui à disposition qu'une partie des allusions parfois très alambiquées de Jarry aux évènements[26] et qu'il faudrait, sans aucun doute, associer bien davantage des noms présents à un camp ou à l'autre, on peut se demander dans quelle mesure cette liste ne se fait pas elle-même parodie des longues listes de pétitions circulant depuis le début de l'Affaire. Il semble bien en effet que Jarry prenne plaisir à réunir toutes les forces en présence en utilisant la logique du jeu de mot et de l'association d'idée afin de faire alterner avec une grande fluidité des personnalités que tout oppose. L'effet comique vient redoubler ici la critique portée à l'ensemble des partisans, quels qu'ils soient.

Si Jarry met à distance les camps dreyfusards et antidreyfusards par l'utilisation d'un même comique onomastique et d'un même esprit parodique à leur égard, il ne faut toutefois pas forcer le trait jusqu'à le rendre totalement indifférent aux deux partis. L'humour de l'*Almanach* repose avant toute chose sur la référence complice, élément difficile à décoder aujourd'hui. Cette référence complice oriente le texte dans une direction particulière, qui n'est pas vraiment celle du camp antidreyfusard. Il n'est qu'à regarder la liste des « bons amis et sujets, gens notables de Paris[27] » que Jarry dresse un peu plus haut et qu'il reprend en grande partie dans le dénombrement homérique :

> Danville.
> Séruzier.
> Roussel, ex-directeur du Théâtre des Pantins.
> Franc-Nohain.
> Abel Hermant, chevalier de la Légion d'Honneur.
> Gandillot, idem. […]
> Vuillard. […]
> Antoine.
> Allais.
> Scheurer-Kestner.
> La Jeunesse.
> Jud[e]t.
> Gohier.
> Quillard.
> A.-Ferdinand Hérold.

[25] Lemercier-Picart, retrouvé pendu à son domicile rue de Sèvres, aurait participé à la confection de faux pour le compte d'Henry avant de le faire chanter. Il a été en contact avec Séverine pour lui vendre des informations, celle-ci a donc été convoquée pour témoigner durant l'enquête. Voir Séverine, « Lemercier-Picart », *Vers la lumière… impressions vécues : affaire Dreyfus*, Paris, Stock, 1900, p. 285-301 ; Joseph Reinach, *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, vol. 3, chapitre VIII, Paris, Éditions de la Revue blanche, 1903, p. 480-531.

[26] Autre exemple, le dialogue qui précède reprend quasi à l'identique une moquerie de Rachilde adressée à Jarry à propos de Rachel Kahn : « Madame Gustave Kahn vient de se convertir à la religion juive. Mon Dieu… que lui a-t-on coupé ? Tant pis si c'est la parole, elle est tellement spirituelle ». Lettre de Rachilde à Alfred Jarry reproduite dans Alain Mercier, « À propos de la "Vieille dame" et de Jean de Tinan. Trois lettres de Rachilde à Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 19 ; à mettre en relation avec le texte de Jarry, « Le Fourneau. – La parole, voulez-vous dire. Père Ubu. – Si on l'a coupée à Madame ***, tant pis, car elle est bien spirituelle », dans OCG III, p. 436.

[27] OCG III, p. 420.

Vallette.
Freycinet, au ministère de la guerre, sans rengagement[28].

Cette liste possède le point commun de ne compter que des noms ayant effectué les vingt-huit jours additionnels au service militaire pour les soldats de réserve. C'est à travers ce critère que Jarry se plaît à mêler, comme il l'a fait avec le dénombrement homérique, les plus ardents dreyfusards aux plus ardents antidreyfusards, comme Ernest Judet et Auguste Scheurer-Kestner. Toutefois, il est clair que si tous sont désignés comme « bons amis », les relations de proximité de Jarry appartiennent au camp dreyfusard. Parmi les différents noms cités, on compte en effet deux antidreyfusards, Judet et Franc-Nohain. Or, si nous n'avons aucune trace d'une quelconque relation entre Jarry et Judet, pas plus d'ailleurs que pour Scheurer-Kestner, Urbain Gohier, Abel Hermant ou Gandillot, Franc-Nohain est surtout connu à cette époque pour être l'auteur de *Vive la France !*, pièce pour castelet fortement antimilitaire jouée au Théâtre des Pantins et interdite de représentation en raison, justement, du contexte explosif de l'Affaire. Difficile donc de le ranger en 1898 dans le camp antidreyfusard. Figurent également dans la liste deux personnalités juives qui se prononcent peu quant aux évènements, Gaston Danville et Ernest La Jeunesse. Tous les autres sont à la fois dreyfusards et amis très proches de Jarry. Malgré sa volonté de montrer des affinités avec tous les camps, les juifs comme les dreyfusards ou les antidreyfusards, l'*Almanach* traduit en réalité l'insertion privilégiée de Jarry dans le camp dreyfusard. Il est peu probable que ce dernier ait véritablement cherché à brouiller cette position : pourquoi sinon cet hommage vibrant à Pierre Quillard, figure importante du parti dreyfusard, hommage qui n'a que peu d'équivalent dans toute la brochure ? Pourquoi la transformation, seul exemple de la liste, du titre du journal de Drumont de manière à faire de lui « celui qui ne parle pas librement[29] » ? Le plus probable est bien que Jarry se tourne en priorité vers ses amis, lesquels font presque tous partie des défenseurs du capitaine, sur un ton manifestant une complicité sarcastique. Il s'agit bien de s'adresser à Pierre Quillard, à André-Ferdinand Hérold, à Alfred Vallette avec qui, on le rappelle, il vient de cohabiter durant plusieurs mois, pour les ramener en plaisantant sur un pied d'égalité avec Ernest Judet ou Freycinet du seul fait de leur appartenance à la réserve de l'armée.

L'adresse complice de l'*Almanach* aux partisans de Dreyfus n'est donc pas à mettre en doute, mais elle n'en reste pas moins une posture extrêmement tiède à une période où les discours des deux côtés sont habitués à la quotidienneté de la violence polémique et à l'invective. Au plus fort d'une véritable campagne médiatique qui mobilise toutes les ressources des

[28] *Ibid.* p. 420-421.
[29] *Ibid.*, p. 449.

journalistes des deux camps (pamphlets, pétitions, investigations), la distance parodique et la minimisation par la boutade et le calembour auxquelles se livre Jarry paraissent largement en porte-à-faux. Cette même logique est utilisée dans la rédaction de la courte pièce intitulée « L'Île du Diable », ce qui explique sans doute en partie pourquoi ni les contemporains, ni les connaisseurs d'Ubu, ni les passionnés de l'Affaire n'en fassent grand cas. La pièce, largement tombée dans l'oubli, ne fait pas date, et ce malgré une orientation assez évidente en faveur du parti pro-Dreyfus. Dès la première scène en effet, Bordure, qui sera d'ailleurs désigné ensuite comme « Le capitaine », est assimilé à Dreyfus par le biais de la mention d'Alphonse Bertillon, lequel a identifié l'écriture du capitaine sur le fameux bordereau, principal élément accusant ce dernier lors du premier procès. À la deuxième réplique du Père Ubu, le parti de Jarry est pris :

> Père Ubu – Notre fils Malsain Athalie-Afrique est le vrai coupable, mais il est l'héritier de notre savoir théologique et de nos études au séminaire de Saint-Sulpice ; il s'est confessé de son crime à notre Chanoine, il en a été absous, il n'est plus coupable, il ne l'a jamais commis[30].

Malsain Athalie-Afrique est un jeu de mot typique de la plume de Jarry transformant le nom de Ferdinand Walsin Esterhazy (Esther-Asie) : en automne 1898, ce dernier, véritable auteur du bordereau, avait été acquitté dans un procès vite expédié. Pour beaucoup d'auteurs et d'autrices dreyfusards pourtant convaincus de sa culpabilité, l'autorité de la chose jugée a souvent empêché une affirmation aussi directe que celle à laquelle se livre Jarry dans ces lignes. Plus encore, Jarry associe explicitement l'acquittement d'Esterhazy à sa religion catholique, ce qui atteste, en plus de sa bonne connaissance des éléments de l'Affaire, d'un recul critique quant aux motifs antisémites à la source de la condamnation de Dreyfus. L'armée n'est pas plus ménagée que l'Église et Jarry prend soin de glisser dans son texte une référence à la défaite de Fachoda[31] ainsi qu'à assimiler le ministre de la guerre Freycinet à un marmot en bas âge :

> Nous avons la plus extrême confiance en notre tout jeune fils Freycinet, c'est à lui que nous remettons publiquement le commandement de nos estafiers et le grand-cordon de l'ordre de la Grande Gidouille, bien qu'il ne soit âgé (car, plus l'on approche du siècle, plus l'âge diminue) que de treize mois. […] L'âge est indispensable à la valeur guerrière. Nos généraux de treize mois attrapent toutes les maladies infantiles quand ils veulent encore dormir dans l'intérieur des canons remplis de neige ; mais cornegidouille, notre fils ne fait déjà plus de ce mortier dans sa culotte[32].

Pour finir, Bordure est exécuté hors de la scène, et le général Lascy exhorte le camp des anti-dreyfusards représenté par « Humbert, Meyer, Bec, Méline, Zurlinden, Mercier, Drumont, Pellieux, Gonse, Judet, Xau, Barrès, Gyp » à frapper les dreyfusards représentés par « Clemenceau,

[30] *Ibid.*, p. 424.
[31] *Ibid.*, p. 425.
[32] *Ibid.*, p. 428.

Gohier, Quillard, Pressensé, Rochevoort, Anatole France[33] ». Cette conclusion guignolesque synthétise bien l'ambiguïté de la position de Jarry dans tout l'*Almanach* : apparemment persuadé de l'innocence de Dreyfus et n'hésitant pas, contrairement à d'autres, à accuser Esterhazy en toutes lettres, cette prise de position manifeste est largement affadie par le choix d'un comique farcesque assimilant toute l'Affaire à une comédie grotesque où les antidreyfusards, à l'image de Caran d'Ache, sont mus par un intérêt essentiellement financier, et où les dreyfusards manquent singulièrement d'épaisseur. Observons que le nom de Zola n'est pas même cité parmi les principaux représentants de ce dernier camp !

L'ensemble de la brochure semble donc assez éclairant : sincèrement convaincu par l'innocence de Dreyfus, Jarry ne cache pas sa sympathie à l'égard du camp dreyfusard sans toutefois accorder aucun crédit à celles et ceux qui militent et s'engagent publiquement, dans la presse ou ailleurs, pour défendre la cause du capitaine. Pour Jarry, toute appartenance à un collectif qui nécessite la mise en retrait de ses propres intérêts personnels est une erreur, erreur qui, certes, n'est pas aussi condamnable que la tentation antidreyfusarde de défendre les institutions sacrées que sont la patrie et l'armée, mais une erreur tout de même. Aussi Jarry ne signe-t-il aucune des différentes protestations qui fleurissent dans la presse l'année 1898, exceptée celle concernant le refus du *Monument à Balzac* de Rodin[34] par la Société des Gens de lettres. Cette protestation, paraphée par nombre de dreyfusards, n'est pas sans lien avec l'Affaire ; Jarry lui-même fait le parallèle entre les deux scandales dans l'*Almanach*. En effet, la statue, commandée par Zola, devient dans la presse le symbole d'une lutte des avant-gardes esthétiques contre les autorités artistiques et politiques conservatrices, et ce, bien que Rodin lui-même ait plutôt penché du côté antidreyfusard[35]. Pour autant, le fait que Jarry choisisse de signer la pétition en faveur de Rodin, mais non pas celle en faveur de Zola ou de Dreyfus, montre bien que le premier critère pouvant amener à un quelconque engagement de sa part est bien plutôt le génie artistique individuel que la cause défendue. Zola, comme Rodin, sont perçus en cet automne 1898 comme des figures d'artistes brimés (le mot est faible en ce qui concerne Zola) par les autorités bourgeoises, mais le second suscite l'admiration de Jarry, quand le premier n'attise que son mépris[36]. Le dénombrement homérique de l'*Almanach* le montre bien : même en ces temps de revendication et

---

[33] *Ibid.*, p. 429-430.
[34] Voir Mathias Morhardt, « La bataille du "Balzac" », *Mercure de France*, 15 décembre 1934, p. 473.
[35] Comme le souligne Bertrand Tillié, « la quête de neutralité politique du sculpteur cachait mal ses opinions antidreyfusardes. » Bertrand Tillié, *Les artistes et l'affaire Dreyfus*, *op. cit.*, p. 100.
[36] Le mépris de Jarry pour Zola est par ailleurs bien plus manifeste que chez la plupart des autres symbolistes qui, s'ils cherchent effectivement à se distinguer du naturalisme, ont souvent salué la qualité de l'œuvre du romancier. Mallarmé lui-même, modèle de Jarry, a salué dans le « J'accuse… ! » un acte « héroïque ». Stéphane Mallarmé, lettre datée du 23 février 1898, dans Henri Mondor et L. J. Austin (éd.), *Correspondance*, tome X, novembre 1897-septembre 1898, Paris, Gallimard, 1984, p. 108.

d'engagement, ce qui compte avant tout pour caractériser les divers artistes, écrivains, politiciens mentionnés est leur œuvre, leur style, leur apparence ou leur nom, mais en aucun cas leur idéologie politique. L'*Almanach* prend clairement parti de ne *pas* organiser ses listes en fonction d'une quelconque orientation dans le débat sur l'Affaire : peu importe les idées, les mots seuls comptent et servent de logique de classement. C'est bien cette volonté de vider de sa substance toute l'Affaire, logique annonçant celle de l'absurde en ce qu'elle semble rompre le contact entre le signifiant et le signifié, qui peut expliquer le désintérêt total des contemporains pour l'*Almanach* : alors que la période s'évertue à repenser les rapports entre production artistique et engagement politique, Jarry prend parti pour l'autonomisation complète non pas des artistes eux-mêmes, mais des œuvres culturelles, bien supérieures selon lui aux contingences qui ont présidé à leur production.

3. Deuxième moment : interprétation symbolique de l'Affaire

En 1901, lorsque Jarry publie à *La Revue blanche* son compte rendu du livre de Duruy, *Pour la Justice et pour l'Armée*, sa position sociale a changé, mais apparemment pas ses opinions. À ce moment collaborateur régulier d'une revue connue pour son engagement dreyfusard et devenu définitivement *persona non grata* au comité du *Mercure de France*, dont la prise de position sur l'Affaire, exceptée celle de son directeur Alfred Vallette, était beaucoup plus mitigée, tout encourageait Jarry à montrer son attachement à la cause dreyfusarde, ne serait-ce que pour favoriser son intégration dans un réseau où il débute encore. Pourtant, il se contente de répéter sous forme théorique ce que professait déjà l'*Almanach*, à savoir sa conviction de l'innocence de Dreyfus, mais sa distance sarcastique à l'égard de certains individus des deux camps. Contre une lecture commune qui réduirait la position de Jarry sur l'Affaire à une volonté de ménager les partisans des deux côtés, le début de ce compte rendu vient attester du rejet de cette attitude modérée : « Livre animé des meilleures intentions et auquel seront reconnaissants le chou et la chèvre ménagés sur le titre[37]. » Fortement critique à l'égard de l'ouvrage de Duruy, Jarry nie toute valeur à une entreprise conciliatrice et rappelle son opposition à l'armée :

> Il est bien évident que l'on peut penser mal de l'état-major sans attaquer toute l'armée ; et cette idée est si vraie qu'elle s'use. Devons-nous rappeler à un savant universitaire le vieux sophisme du tas de blé : À combien de grains commence le tas ? Avec combien de faussaires l'armée reste-t-elle intègre[38] ?

[37] « Georges Duruy : *Pour la justice et pour l'armée* (Ollendorf) », [15 septembre 1901], OCG IV, p. 767.
[38] *Ibid.*

Ce que le compte rendu apporte comme élément nouveau, en revanche, c'est de souligner comment cette critique de l'institution militaire, manifeste depuis *Les Jours et les Nuits* paru en 1897, prend même le pas sur la défense du capitaine Dreyfus :

> Quant à Dreyfus, on sait bien qu'il est innocent, c'est même notre opinion personnelle : nous allons jusqu'à penser qu'il est le type du soldat et du bon officier subalterne, tout discipline et loyauté. La trahison implique un esprit délié, c'est travail de bureau et de grade supérieur[39].

Parce qu'il est le militaire typique, dévoué au corps de l'armée, Dreyfus ne mérite donc pas, malgré son innocence manifeste, l'énergie dépensée pour sa défense. Ce trait d'antimilitarisme est largement hérité de la fréquentation par Jarry des réseaux et des idées anarchistes dont il commence, comme on l'a vu, à se détacher. Cependant, une fois encore, Jarry est peu prolixe quant à cette position antimilitariste, préférant souligner un paradoxe logique que se livrer à une entreprise de persuasion en bonne et due forme. Exprimer publiquement son opinion diffère de chercher à convaincre son lectorat en mobilisant savoirs et savoir-faire d'écrivain ; Jarry choisit la première option. Le compte rendu s'achève donc sur une prise de distance à l'égard des idées et idéologies véhiculées par le livre commenté pour s'intéresser aux mots eux-mêmes, soulignant la substitution « lyrique[40] » du mot « reître », signifiant un homme grossier, au mot « traître » attendu dans la formule « Esterhazy, ce reître[41] ». Preuve s'il en est que, même lorsqu'il commente un ouvrage en prenant soin de marquer une distance critique quant à son positionnement opportuniste, l'attention de Jarry se porte avant tout sur les qualités littéraires et artistiques qui priment absolument sur toute autre matière.

Son activité de critique et de chroniqueur à *La Revue blanche* ne va pas par la suite contredire cette attitude. Rappelons que Jarry entre à *La Revue blanche* après avoir été évincé du comité du *Mercure de France* et sans grand enthousiasme pour une activité de chroniqueur et de bibliographe (terme employé à l'époque pour la production de comptes rendus de lecture) qu'il a refusé quelques années auparavant. C'est donc contraint par les circonstances, notamment par ses dettes qui s'accumulent et par l'échec commercial de ses derniers projets, qu'il se résigne à se livrer à une activité journalistique (l'époque utilise encore le terme de « publiciste ») régulière. Dans l'esprit de Jarry, comme dans celui de la plupart de ses contemporains, cette activité signifie laisser de côté le travail pour la postérité – désignée très régulièrement comme la seule juge valable de tout artiste – pour se consacrer à un travail certes plus rémunérateur, mais inscrit dans la courte durée. Jarry, constamment tiraillé entre son ambition artistique exigeante, fruit d'une éducation élitiste et de sa fréquentation des milieux symbolistes, et la figure auctoriale qu'il s'est

[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*

construite d'auteur fumiste à l'humour bouffon, voit une nouvelle fois les portes s'ouvrir pour la seconde seulement. Travailler comme chroniqueur de presse et non plus comme écrivain qui utilise la presse comme moyen de prépublier des œuvres autonomes signifie d'autant plus, dans ce contexte d'affaire Dreyfus, mettre son talent au service de la comédie universelle, de la fabrique de représentations factices et de la manipulation collective, soit de tout ce qu'il dénonçait dans « L'Île du diable ». Conserver ce hiatus présent à l'esprit permet de mieux saisir l'attitude paradoxale de Jarry à l'égard de l'Affaire durant les premières années de sa collaboration à *La Revue blanche* ; en effet, s'il ne refuse pas complètement toute occasion d'y référer, il le fait prioritairement de manière allusive ou par prétérition. L'allusion peut passer par exemple par le thème de l'erreur judiciaire, qui convoque aussitôt l'Affaire à l'esprit d'un contemporain, comme dans une chronique du 1er juin 1901 qui choisit de faire référence à un cas où l'erreur judiciaire est loin d'être prouvée[42] pour se livrer à la digression suivante :

> On n'est pas encore très accoutumé à se dire qu'il y a toujours erreur judiciaire. Il n'est pas impossible que dans quelques douzaines de siècles, l'opinion devenant publiquement admise que les vertus et les crimes sont choses sociales et arbitraires, on comprenne qu'il n'y a qu'une erreur judiciaire aussi grave que celle de condamner un innocent : c'est celle de condamner un homme que nos modes disent coupable[43].

La prétérition quant à elle permet de donner un tour encore plus incisif à la critique de l'armée, sujet de prédilection des chroniques, en établissant un lien, bien que sur le mode de la dénégation, entre critique des officiers et affaire Dreyfus : « Rappelons incidemment, sans faire allusion à l'Affaire, le code militaire, supérieurement résumé par le nègre Biassou dans *Bug-Jargal* : "In exitu Israel de Ægypto[44]". » L'affaire Dreyfus a donc laissé des traces, quand bien même il n'est pas question pour Jarry de rouvrir là un dossier sensible : partant de l'expérience du plus grand scandale médiatique du tournant du siècle, l'auteur de *Messaline* en profite pour approfondir la remise en question des institutions en rappelant la relativité de toutes les conventions sociales. L'Affaire est donc présente comme un arrière-fond n'ayant pas besoin d'être mobilisé pour éclairer une lecture désabusée de la société : il en a tellement été question qu'elle fait désormais figure d'élément culturel tacite.

Toutefois, il semble bien que Jarry se restreigne davantage lorsqu'il écrit dans *La Revue blanche* que dans les autres revues auxquelles il participe. La mort de Zola le 29 septembre 1902 est un bon exemple de cette différence de traitement. Par deux fois en effet, Jarry va rappeler

---

[42] La culpabilité de l'abbé Bruneau, condamné à mort puis exécuté pour le meurtre de l'abbé Constant Fricot en août 1901, est mise en doute par la confession sur son lit de mort de la domestique Jeannette Moreau, laquelle s'accuse du crime. Cette dernière dément pourtant cette version dans une lettre dont l'authenticité demeure incertaine.

[43] « L'abbé Bruneau », [1er juin 1901], OCG IV, p. 263-264.

[44] *Ibid.*, p. 389.

de façon agressive son mépris de celui qui est devenu le symbole de l'écrivain engagé. La première, subtile, paraît dans *La Revue blanche* du 15 novembre 1902 : « au moment où un écrivain célèbre est surpris par une mort sournoise, c'est un délassement pour l'esprit humain d'observer cette compensation – si toutefois deux destructions peuvent créer un équilibre : la catastrophe d'Arleux[45]. » Pour un lectorat attentif, il est clair que la mort de Zola est décrite comme un évènement aussi joyeux – puisque Jarry parle de « compensation » – que la catastrophe d'Arleux est terrible. Toutefois, l'attaque semble beaucoup moins virulente du fait de la tournure alambiquée que lors de sa réponse à l'enquête de *La Plume* du 15 octobre 1902. À la question « Que pensez-vous d'Émile Zola comme écrivain et comme homme ? », Jarry répond de façon lapidaire : « "Il n'y a rien de si propre que de la… bien lavée", dit un proverbe. Le mettre en action comme écrivain et comme citoyen, telle fut la tâche héroïque et naïve d'Émile Zola : il s'est employé à lessiver l'âme populaire et à dédorer l'honneur de l'armée[46]. » Le mot grossier ellipsé, la comparaison de Zola à un lessiveur, le qualificatif « naïf » ne laissent cette fois aucun doute quant à l'interprétation à donner à cette réponse, qui est par ailleurs largement en décalage avec les manifestations élogieuses de la majorité des autres réponses. L'attaque est claire : Zola poursuivait une tâche vulgaire qui n'a pas grand-chose à voir, selon Jarry, avec la littérature. Plus encore que dans *La Plume*, c'est dans *Le Canard sauvage* de son proche ami Franc-Nohain que Jarry reviendra de façon la plus explicite sur l'Affaire. Est-ce parce que ce dernier, qui a connu une « conversion[47] » le faisant prendre ses distances avec la jeunesse anarchiste du Boul'mich qu'il avait l'habitude de fréquenter pour retourner vers des valeurs plus traditionnelles – patriotisme, catholicisme, nationalisme –, partage davantage ses positions ? Ou bien faut-il simplement y voir un banal hasard de calendrier, le printemps 1903 sonnant, après la disparition de *La Revue blanche*, le retour de l'Affaire à la une de la presse ? Toujours est-il que ces deux chroniques constituent sans doute le traitement des évènements le plus développé sous la plume de Jarry depuis l'*Almanach* de 1899. Pourtant, là encore, le comique semble largement minimiser l'importance de cette actualité ; tout comme dans le cas de l'*Almanach*, ce ton contribue au brouillage des identités et explique que ces deux textes soient très peu étudiés dès lors qu'il s'agit de traiter du rapport de Jarry à l'Affaire.

---

[45] *Ibid.*, p. 390.
[46] *Ibid.*, p. 831.
[47] « Les contemporains de Franc-Nohain, la génération qui arrivait à l'âge d'homme vers 1895, ne concevait guère qu'il fût possible de ne pas être un révolté, un anarchiste, un socialiste à tout le moins. Avec le bon sens qui est le fond de sa nature, Franc-Nohain reconnut un jour qu'il y a des idées nécessaires, à la vie de ce pays et qu'il n'était pas de tâche plus noble pour un jeune écrivain que de s'employer à les défendre. Cette sorte de conversion fut un grand scandale. Ses amis du Boulevard, qui n'avaient pas, en ce temps-là, acquis leur philosophie d'aujourd'hui, s'étonnèrent qu'un camarade mît son talent au service de pensées qui leur semblaient si désuètes ; ils le lui dirent nettement, sans toutefois penser à mettre en question leur amitié. » Maurice Barrès, « Franc-Nohain ou La Haine du Mufle », *L'Écho de Paris*, 8 octobre 1913, p. 1.

Le premier paraît dans le numéro du 18-24 avril 1903 et revient sur le discours de Jaurès, alors vice-président de la Chambre, qui marque la réouverture de l'Affaire. Les élections législatives de 1902 se sont soldées par la victoire du Bloc des gauches et le radical Émile Combes est alors président du Conseil : le pouvoir politique est désormais favorable aux dreyfusards. Le point que choisit de développer Jarry dans sa chronique est la question, centrale dans le discours de Jaurès, des faux. Suivant son habitude, l'accent est mis sur la relativité de toutes les questions sociales. Partant de la dénonciation faite par Jaurès de la quantité de faux présents dans les deux procès Dreyfus, Jarry dérive vers ses considérations habituelles sur le caractère inaccessible de toute vérité, de toute authenticité :

> M. Jaurès : « Il faut bien que de temps à autre on se serve contre nous de pièces authentiques. »
>
> Monsieur Jaurès entend, à n'en pas douter : faux authentiques, de « vrais » faux.
>
> *
>
> Il a raison : la monnaie est « vraie » parce que c'est la personne régnante, l'État, république ou roi, qui la bat.
>
> C'est le plus fort qui bat.
>
> Pauvre plâtre des monnayeurs ! La monnaie est « vraie » quand son auteur, de par sa situation privilégiée, « n'est point passible de peines correctionnelles ». La patrie, la nation a le droit de rouer de coups la monnaie officielle, soit-elle d'un titre plus faible que celle que fabriquerait un simple particulier honnête homme[48].

La vérité, garante de l'authenticité d'une pièce, est donc toujours, nous rappelle Jarry, du côté du pouvoir ; en changeant de camp, le pouvoir a également changé de discours officiel pour passer d'un « conte » (le mot est utilisé par Jarry lui-même pour parler de l'histoire officielle[49]) antidreyfusard à un autre, dreyfusard. Le lien avec l'Affaire est rappelé de façon allusive à la fin de l'extrait : « La monnaie actuellement battue – les temps marchent – est en papier[50]. » Outre la comparaison avec la monnaie fiduciaire, qui repose, dans la conception de Jarry, sur la généralisation de la croyance au même titre que le discours officiel, il faut lire dans cette évocation du « papier » une référence au « papier pelure » du fameux bordereau, référence explicitée dès la phrase suivante : « Le papier – pelure ou autre – est une monnaie légale, trébuchante et ayant cours[51]. » Il en va donc de même, dans l'esprit de Jarry, de la facticité du bordereau et de la facticité du papier monnaie : peu importe la notion de « vérité », par ailleurs toujours contestable, seule compte l'autorité de celui qui professe l'authenticité ou la non-authenticité d'une pièce. On le voit, derrière l'évocation habituelle de la vaste comédie qu'est l'Affaire se lit à présent un constat plus désabusé : le changement d'orientation du gouvernement n'a en rien altéré le fonctionnement général de la société qui repose toujours sur la seule croyance, croyance elle-

[48] « L'Affaire est l'affaire », [18-24 avril 1903], OCG IV, p. 472.
[49] *Ibid.*, p. 548.
[50] *Ibid.*, p. 473.
[51] *Ibid.*

même rendue possible par la force du pouvoir étatique. Ce que met au jour Jarry, c'est le mécanisme religieux à la base du fonctionnement de la cité, mécanisme particulièrement manifeste lorsqu'il s'agit de l'Affaire.

Jarry fait donc de l'affaire Dreyfus une métaphore permettant d'aborder l'ensemble du fonctionnement social. Il faut des faux, comme il faut des contes pour amuser les enfants : la vérité n'est pas l'objet du débat public. Jarry aborde dès cette chronique un point qu'il choisira de développer davantage dans le second article qu'il consacre à l'Affaire : le côté spectaculaire des scandales médiatiques et judiciaires de l'époque. Après avoir réaffirmé une nouvelle fois sa conviction de l'innocence de Dreyfus, qu'il compare au Christ, de façon assez sarcastique là encore[52], Jarry rapproche le discours de Jaurès d'un autre évènement qu'il a considérablement commenté dans ses chroniques, la découverte de l'inauthenticité de la tiare de Saïtapharnès achetée par le Louvre en 1896 : « La tiare a été une transition pour reprendre l'Affaire. C'est Saïtapharnès qui a écrit le bordereau. La tiare, objet solide, est un calcul dans la bile de l'Affaire[53]. » La succession des affaires ne relèverait donc pas du hasard ; il faut des scandales pour occuper l'attention du peuple. Reprise et développée dans *Le Canard sauvage* du 9-15 août 1903, cette perspective rapproche cette fois les événements liés à Dreyfus d'une autre affaire qui avait fasciné Jarry, l'affaire Humbert. En 1879, Thérèse Humbert, aidée par son mari avocat, monte une série de procès contre les prétendus neveux, joués en réalité par ses frères, du millionnaire américain Robert Henry Crawford : ces vrais procès lui permettent d'accréditer la version selon laquelle elle aurait été l'une des héritières de Crawford pour lui avoir porté secours. Sur la base de cet héritage fictif, le couple obtient des prêts bancaires et s'achète un château, qu'ils rembourseront par la souscription de nouveaux prêts, jusqu'à ce que l'escroquerie finisse par être découverte. On voit bien ce qui a pu dans ce fait-divers retenir l'attention de Jarry : il semble en effet valider entièrement sa conception d'une société reposant uniquement sur le pouvoir de la fiction. En rapprochant cette situation de l'affaire Dreyfus, Jarry soutient donc que cette dernière repose sur les mêmes mécanismes fictionnels, comme s'il ne s'était agi que de la confrontation à grande échelle de deux récits rivaux, celui de la Patrie blessée contre celui de l'Innocent martyrisé. Mais Jarry va cette fois plus loin, en faisant de l'institution judiciaire non plus une autorité nécessitant, comme toute autorité, l'adhésion générale à une fiction, mais bien l'organe de production même de tous ces récits :

> Le juge, payé par le public, ne doit pas tant s'ingénier à combattre le malfaiteur, ennemi du public, qu'à flatter le goût du public.

[52] « Et Dreyfus, d'actualité en ces temps de Passion ? L'"autre" supplicié, homme modeste, on le força de porter sa croix. La mode a changé : celui-ci on l'a dégradé, ce qui est une façon de l'empêcher de porter la sienne. » *Ibid.*
[53] *Ibid.*, p. 477.

> Pour inventer une affaire, il faut du flair ; le flair policier, qui fait la France respectée au-dedans comme certains flairs militaires l'honorent au-dehors. Une affaire, cela se découvre, se médite et se construit comme une pièce de théâtre.
>
> Le sujet doit en être simple, classique, aisément compris des intelligences moyennes.
>
> Le « traître » fut un bon sujet et une bonne affaire.
>
> Cela évoquait l'idée de frontière, de l'étranger, de voyage, toutes suggestions exquises pour ceux des touristes à qui la modicité de leurs ressources interdit le déplacement vers d'autres coins du monde que celui de leur feu[54].

Le glissement n'est pas des moindres : il ne s'agit plus là simplement de dire que la justice doit être crue juste pour pouvoir s'exercer dans une société, mais bien de renverser les choses pour souligner que cette même justice s'exerce précisément afin d'être crue juste. Dans le premier cas la fiction est un outil pour rendre la justice, dans le second la justice est un outil pour maintenir la fiction. Il semble bien que le régime de suspicion généralisée introduit par l'Affaire n'ait fait que se renforcer dans l'esprit de Jarry, jusqu'à tenir les conséquences médiatiques des différents scandales marquants la IIIe République pour les causes mêmes desdits scandales.

Jarry revient une troisième fois sur cette idée le 15 décembre 1903 dans *La Plume*. Conservant toujours cette double perspective de l'Affaire comme spectacle et de la comparaison avec le scandale Humbert-Crawford, il développe plus avant ses idées dans une forme moins elliptique – ses chroniques au *Canard sauvage* procédant par courtes phrases et par association d'idées, dans le style de l'*Almanach* – et plus théorique. Cette fois, la chronique débute d'emblée par la mise en cause du gouvernement et l'affirmation de sa responsabilité dans les deux affaires qui occupent l'espace médiatique : « Avec deux affaires ingénieusement alternées, un gouvernement sagace sait ne jamais laisser manquer le bon Public de distractions aussi saines que variées[55]. » Malgré son titre, « L'Affaire Humbert-Dreyfus », la chronique ne donne en réalité qu'une relecture des évènements de l'affaire Dreyfus à travers le prisme du spectacle. Entièrement fondée sur la métaphore filée du théâtre, l'interprétation que livre Jarry de l'Affaire en cette fin d'année 1903 met l'accent sur la manipulation consciente des foules, sans oublier le rappel au *panem et circenses* romain :

> Le peuple ne se nourrit seulement pas de pain, mais aussi de parades militaires (*circenses*) : l'utile joint à l'agréable. C'est pourquoi dans cette affaire jumelle Humbert-Dreyfus, la fumée des millions du coffre-fort, voilà pour la nourriture solide ; les divers conseils de guerre, voilà pour la récréation des yeux et la récréation de l'esprit.
>
> Un spectacle militaire bien composé doit satisfaire à la formule d'Aristote : horrifier d'abord, apitoyer ensuite. La première scène, pathétique, le fut de par le rôle du Traître. L'Innocence Reconnue fit succéder à la Terreur, la Pitié. Mille autres passions accessoires furent déchaînées, non sans nuire à l'unité d'action[56].

[54] *Ibid.*, p. 592.
[55] *Ibid.*, p. 640.
[56] *Ibid.*, p. 641.

On le voit, aux yeux de Jarry, le littérateur possède cet avantage sur la foule de connaître toutes les ficelles du métier, et de ne pas pouvoir se laisser duper par des mécanismes grossiers. Si le thème du spectacle et de la fiction sont toujours omniprésents dans ce dernier texte, on mesure l'évolution qui le sépare de ceux de l'*Almanach* : d'un carnaval d'individus poursuivant tous leur intérêt pragmatique dans la défense ou dans l'accusation du capitaine, l'Affaire s'est transformée en pièce de théâtre consciemment orchestrée par un gouvernement cynique dans le but d'asseoir son autorité. Jarry insiste d'ailleurs sur la préparation dont la réhabilitation de Dreyfus a fait selon lui l'objet de la part des pouvoirs politiques : « Il était à craindre que de jeunes officiers, à l'âge encore où l'on joue au soldat, s'adonnâssent au puéril divertissement de brimer le Robinson de l'Ile-du-Diable. Aussi, rapporte l'interview d'un ancien magistrat de zouaves, le régiment a-t-il été préparé de longue main pour accueillir l'acquitté[57]. » Observons que, sans que l'on sache bien s'il s'agit là d'un trait sarcastique de l'auteur ou bien d'une véritable volonté d'user d'euphémismes, la violence du camp antidreyfusard est qualifiée de « vertueuse animosité » et de « puéril divertissement[58] ». Jarry achève sa chronique par un trait d'antimilitarisme semblant, là aussi, moins virulent que lors de ces premières parutions à *La Revue blanche* : « Être réintégré dans un vrai régiment, c'est bien ; non point dans un cadre de figurants, ni dans une boîte de soldats de plomb. Mais était-il bien sûr d'être sorti d'un contenant plus sérieux[59] ? » La boucle est bouclée, et le spectacle s'étend à toutes les institutions sociales quelles qu'elles soient : armée, gouvernement, justice, police ne sont qu'une vaste mascarade destinée à convaincre le peuple de leur utilité, mascarade à laquelle ce dernier se prête volontiers tant est grande l'envie de croire en des fictions. Seul lucide, l'artiste ne peut qu'adopter une attitude désabusée assez éloignée de la surenchère dans l'absurde qu'il avait choisi d'adopter jusque-là.

4. Troisième moment : vers la dénonciation d'une conspiration

Il semble donc s'opérer durant cette année 1903 une sorte de transition quant à la manière d'interpréter l'Affaire, transition qui s'explique à la fois par le changement de conjecture – les dreyfusards entrant au pouvoir – mais également par les changements survenus dans la vie de Jarry. En effet, ce dernier, quasiment privé de revenus depuis les arrêts successifs de *La Revue blanche* puis du *Canard sauvage* et de l'échec de sa collaboration avec *Le Figaro*, endetté et bientôt malade, se trouve de plus en plus isolé. Il s'éloigne d'abord de Paris pour se réfugier dans son

[57] *Ibid.*, p. 642.
[58] *Ibid.*, p. 641-642.
[59] *Ibid.*, p. 642.

Tripode au Coudray, puis, de plus en plus fréquemment à Laval où ses conditions d'existence se font un peu moins insalubres. Toutefois, l'inflexion dans le traitement de l'Affaire opérée dès 1903 laisse penser que l'attitude radicalement différente adoptée dans son dernier roman, *La Dragonne*, n'est pas le simple fait de son isolement et de sa maladie, bien que ces derniers y aient sans doute contribué. Sans entrer plus en détail dans ce chapitre sur les raisons possibles de cette inflexion, ce dont il sera question en troisième partie, il faut d'emblée souligner que l'antisémitisme de Jarry durant les dernières années de sa vie, particulièrement la période 1904-1907, est manifeste. On reviendra sur cet antisémitisme qui semble avoir été volontairement atténué dans les dernières versions de *La Dragonne*, mais en ce qui concerne l'Affaire proprement dite, il est évident que Jarry a changé de bord, comme d'ailleurs une grande partie de ses fréquentations : en juillet 1906, alors que Dreyfus vient d'être décoré de la Légion d'honneur, il écrit à Rachilde, et c'est là l'une des seules mentions de l'Affaire dans sa correspondance privée : « les régents du "comme-il-faut" actuels, les israélites, sémites juifs, ont imposé aux âmes simples l'eau claire — économique réforme — et "honoré" de par leur Légion leur Dreyfus[60]. » « Leur légion » et « leur Dreyfus » : on le voit, Jarry commence à faire des juifs une communauté extérieure à la société française et à les rapprocher, suivant les clichés antisémites de l'époque, d'une élite bourgeoise proche du pouvoir. Pour un auteur qui, jusque-là, avait préféré dénoncer les stéréotypes antisémites[61] et affirmé publiquement sa conviction non seulement de l'innocence de Dreyfus mais également de l'influence des motifs racistes dans ses deux condamnations, le changement de position semble brutal. Il faut rappeler que l'Affaire, bien que soldée par une victoire politique du camp dreyfusard et la réhabilitation de Dreyfus, a suscité sur le plan culturel une large banalisation des discours antisémites. L'hostilité à Dreyfus ne semble pas plus atténuée en 1910 qu'elle ne l'était en 1898 et nombre de dreyfusards de la première heure[62] partagent désormais les vues d'une extrême-droite bien mieux organisée et structurée au sujet du judaïsme[63]. La trajectoire de Jarry, qui paraît surprenante et brutale à la lecture de ses seules œuvres, est en réalité assez commune et reflète bien la mutation collective de ses différents cercles de sociabilité.

---

[60] Lettre de Jarry à Rachilde datée de juillet 1906 publiée dans Alastrair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, Paris, Bouche-Trou, 2010, p. 47.

[61] Voir le compte rendu de l'ouvrage de J. Marcus sur le meurtre rituel dans « Dr J. Marcus : *Étude médico-légale du meurtre rituel* », [15 janvier 1901], OCG IV, p. 727.

[62] Nous pouvons citer, entre autres, les noms de Jehan Rictus, Henry de Bruchard, Henri-Gabriel Ibels ou Franc-Nohain.

[63] « Mais, dans la longue durée, *L'Action française* demeure l'organe de l'antidreyfusisme, dont elle est née, avec une constance incomparable. Dans les années qui suivent la réhabilitation de Dreyfus, loin de rendre les armes, elle multiplie les manifestations symboliques : remise, le 29 juin 1907, à la salle Wagram, d'une médaille d'or au général Mercier ; meeting, le 4 octobre 1908, à Nîmes, contre l'inauguration du monument érigé à la mémoire de Bernard Lazare ; permanence dans le quotidien *L'Action française*, créé en 1908, d'attaques contre le "traître", ce qui vaut au journal quelques condamnations. » Michel Winock, « Les affaires Dreyfus », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 5, janvier-mars 1985, p. 25.

Dans *La Dragonne*, cette mutation prend la forme de deux références directes à Dreyfus. La première apparaît dans un chapitre écrit dès 1903 qui constitue la proto-*Dragonne* : il s'agit du personnage de l'abbé de Rayphusce que le héros, Erbrand Sacqueville, rencontre lors de l'épisode de « La Bataille de Morsang ». On peine pourtant à voir ce qui, dans ce personnage descendant en droite ligne de l'abbé de la Croix-Jugan dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly, motive le choix onomastique de Jarry. Mystérieux, puissant, excellent combattant et fin théologien, l'abbé semble en réalité être un avatar possible de Jarry lui-même. Si l'intertexte barbésien octroie une connotation diabolique au personnage, il faut se rappeler que Jarry, tout comme Barbès, est fasciné par la figure de Lucifer depuis *César-Antechrist* jusqu'à une lettre de 1906 où il se désigne lui-même sous les traits de « Lucifer prinç'ar Diaolou[64] ». Pourquoi donc affubler ce personnage fascinant, véritable rival d'Erbrand, du nom d'un capitaine que Jarry jugeait symbole de la médiocrité républicaine ? L'une des réponses possibles est sans doute de considérer que l'auteur du *Surmâle* ne cherche pas tant ici à renvoyer à la personne réelle de Dreyfus qu'à construire un patronyme suggérant d'emblée la duplicité du protagoniste : l'abbé de Rayphusce est un juif plus catholique que les catholiques, tout comme ces compositeurs juifs qui « font la seule bonne musique catholique ; car il est bien avéré que […] les prêtres ne tolèrent pas la musique catholique, et exhortent les compositeurs catholiques à travailler pour l'Olympia et les Folies-Bergères[65]. » Après sa mort, l'abbé de Rayphusce finit d'ailleurs « anabaptiste et canonisé[66] ». Si l'on peut y lire une pointe sarcastique sur une société qui ne fait plus de place qu'aux seuls juifs contre les chrétiens, il ne faudrait pas se contenter de cette interprétation très réductrice : l'abbé est avant tout un personnage extrêmement valorisé, qui exprime dans ses discours des interrogations métaphysiques que l'on sait être celles de Jarry dans sa correspondance. Le plus probable est donc que le choix de son nom renvoie au hiatus tant souligné par Jarry entre l'identité et l'apparence et participe là encore d'une réflexion sur les pouvoirs mystificateurs ou au contraire révélateurs de la fiction. Tout en étant un juif déguisé sous un patronyme de la noblesse française, l'abbé de Rayphusce est un plus sincère chrétien que les autres personnages du récit : son nom dit tout à la fois son mensonge et sa vérité.

Un second personnage renvoie à l'actualité de l'Affaire, ce dernier étant introduit plus tardivement dans la genèse du roman. Il s'agit du frère du premier, le lieutenant Durand qui a tour à tour été désigné dans les divers brouillons en tant que « Zweifuss », par jeu de mot, ou « Gontran de Saint-Crucifix ». Imaginé quelque part entre 1903 et 1906, il semble que ce

[64] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 28 mai 1906, OC III, p. 618.
[65] OCG III, p. 429.
[66] OCG VI, p. 378.

personnage n'ait pas d'abord eu d'origine juive ; ce n'est qu'en juin 1906 que Jarry le désigne comme un « Dreyfus sympathique[67] » et utilise dans ses brouillons pour s'y référer le nom de « Zweifuss » plutôt que de « Durand ». Ce personnage arriviste et mondain sera le suborneur de la fiancée du héros, Jeanne Sabrenas. Bien plus que son frère l'abbé de Rayphusce, avec lequel il possède finalement assez peu de points communs excepté le déguisement derrière un patronyme français et nobiliaire (la relation de fraternité n'étant par ailleurs jamais exploitée dans le récit), il est construit comme un personnage stéréotypé reprenant les clichés antisémites. Durand, ou Gontran, deviendra le prétexte à la rédaction des pages les plus violentes et racistes du roman ; si ce racisme sera ensuite expurgé par Jarry qui en censurera les passages les plus flagrants, il reste évident que l'évocation de l'affaire Dreyfus vient cette fois motiver un discours politique fortement hostile au camp dreyfusard. Pour la première fois durant la rédaction de ce roman, Jarry va donc envisager d'utiliser ses talents d'écrivain dans le pamphlet politique, passant là un pallier dans les différentes formes d'engagement délimitées par Pascal Ory. Il est intéressant de constater qu'après toutes ces années passées à afficher sa conviction de l'innocence de Dreyfus tout en refusant parallèlement de rejoindre un quelconque camp ou parti qui lui demanderait d'écrire pour une cause, Jarry choisisse finalement de mettre sa plume au service du discours antidreyfusard. Observons deux choses : premièrement, il ne se récuse pas, c'est-à-dire qu'il ne revient jamais sur la question de l'innocence de Dreyfus (il semble en effet qu'en 1906 ce ne soit plus le fond du problème). Deuxièmement, ce changement de position intervient au moment où il est justement le plus coupé de ses réseaux de fréquentations ; après avoir passé un long moment à rejeter l'idée de groupe qui, selon lui, ne peut qu'entraver le développement de l'individu de génie, il semble à présent considérer l'antisémitisme alors bien ancré parmi les cercles esthètes, notamment chez sa principale correspondante en lien avec le monde parisien, Rachilde, comme un moyen privilégié de renouer avec ces collectifs dont il se sent ostracisé. Ce dernier point ne remet évidemment nullement en cause la sincérité des prises de position antisémites de Jarry – il ne s'agit ici ni de réhabiliter ni d'excuser quoi que ce soit –, mais reste un élément important permettant d'expliquer pourquoi ce qui n'était jamais dit auparavant peut à présent être dit en toute quiétude. *La Dragonne* souligne donc, plus que les diverses réactions suscitées par les évènements de l'Affaire elle-même, les conséquences que cette dernière a pu avoir sur le long terme, et les changements de position qui ont pu s'opérer dans le passage de la révélation d'un scandale d'État à la mise en place d'une politique gouvernementale de réhabilitation de Dreyfus. Si continuité il y a dans les convictions de Jarry entre ces deux moments, c'est

[67] *Ibid.*, p. 517.

bien du côté de l'opposition systématique aux discours véhiculés par les pouvoirs institutionnels qu'il faut la chercher.

Si Jarry a fait l'objet de plusieurs études de la part des spécialistes étudiant le rapport des écrivaines et écrivains à l'affaire Dreyfus, c'est en grande partie parce qu'il ne peut pas être réduit à l'un des deux camps. Dreyfusard au moment où l'Affaire débute, mais sans autre forme d'engagement que la profession de foi publique, il deviendra antidreyfusard au moment où la République se servira de l'Affaire comme d'un moyen de légitimer l'arrivée au pouvoir du camp progressiste. Car, pour Jarry, la ligne de démarcation mise en valeur par toute cette suite d'évènements n'est pas tant celle opposant les dreyfusards aux antidreyfusards que celle distinguant les dramaturges du public. On le voit, sa conception, qui ne fait que s'accentuer, du monde social comme vaste théâtre destiné à tromper un peuple crédule repose sur une séparation très nette, fruit de sa jeunesse symboliste, entre ceux que l'époque appelle maintenant les intellectuels, et les autres. Tout pouvoir est par nature d'ordre fictionnel et seuls celles et ceux qui, comme lui, font profession de construire des fictions sont à même d'en distinguer la trame et ainsi d'en éviter la séduction. Ceci explique la grande facilité avec laquelle Jarry a pu passer d'un camp à l'autre : la ligne de démarcation n'est pas morale, ici, elle est intellectuelle. Celles et ceux qui sont capables de garder leurs distances avec la fiction officielle, quel que soit leur bord ou leurs idées, font partie de ces intelligences élues et amies. Ceci explique également que, lorsque le pouvoir change de main, Jarry change de camp : ce qui importe n'est pas tant la continuité de l'engagement que le refus d'adhérer au discours dominant.

Cette logique d'opposition au discours dominant ne doit pourtant pas amener à minimiser l'inflexion qui structure son discours. De 1903 à 1906, il est sensible que cette dénonciation des apparences fallacieuses des institutions républicaines progresse dans le sens de la mise en lumière d'un complot, jusqu'à frôler l'attitude paranoïaque à la fin de sa vie. Avant 1903-1904, Jarry semble penser que les acteurs de la vie politique sont eux-mêmes les dupes d'une cité reposant, comme toute construction sociale, sur des mécanismes religieux. Durant les trois ou quatre dernières années de sa vie (il est difficile de donner une date précise à une évolution aussi lente), il semble cette fois considérer que cette fiction est consciemment mise en place et maintenue par une petite élite corrompue et cynique. Les communautés juives ne seront pas par ailleurs les seules à faire les frais d'une telle évolution, Jarry se mettant à considérer toute autorité établie comme une potentielle menace et entrave à son émancipation. En réalité, tout se passe comme si Jarry avait toujours situé sa valeur intellectuelle dans sa capacité à s'opposer à la masse, à s'affirmer comme une exception : dès lors, il lui faut systématiquement se démarquer de tout groupe possédant une forte influence. Pour en revenir à l'Affaire, il est évident qu'il termine sa

vie en pensant qu'elle a été orchestrée par une élite désirant s'affirmer dans le champ politique ; en cela, il suit donc la trajectoire de nombre de jeunes gens anarchistes dans les années 1895 qui seront tentés de rejoindre l'Action française dans les années 1910. Une victoire politique, celle du camp dreyfusard, ne se solde donc pas automatiquement par une victoire culturelle, et il faudra du temps avant que l'Affaire ne prête plus à débat et soit de façon quasi-unanime considérée comme l'un des marqueurs centraux de la construction identitaire de la République française.

B. Jarry « critique politique »

De façon paradoxale, les bouleversements et les restructurations provoqués par l'Affaire dans le monde de la presse bénéficient à Jarry plutôt qu'ils ne le desservent. En mettant le pied de façon officielle et régulière à *La Revue blanche* en 1900, il entre dans un espace médiatique très impliqué dans la crise, mais également durablement soudé par cette dernière. Par sa position de relativisation du conflit, Jarry parvient donc à se rendre insoupçonnable dans le camp dreyfusard – il reconnaît après tout l'innocence du capitaine – tout en ne froissant pas ses amitiés antidreyfusardes – Franc-Nohain lui proposera ainsi de participer au *Canard sauvage* dès sa fondation. Cette stabilisation de réseaux de sociabilité s'accompagne de celle des revenus : l'année 1900 marque la fin de la première période de détresse financière de Jarry. Ce dernier n'en profite pas pour régler la dette Trochon, mais il ne semble pas contracter de nouvelles dettes non plus jusqu'à l'année 1906. La période 1900-1905, qui coïncide avec la production journalistique de Jarry, est donc une période d'aisance relative : si Jarry gagne à présent suffisamment pour vivre, ses rentrées ne sont cependant pas suffisantes pour investir (ce qu'il fait très régulièrement quand il possède des fonds), ni pour épargner (ce qu'il n'aurait probablement pas fait). Cette double stabilisation, sociale et financière, pourrait laisser penser que l'idéologie de Jarry va s'infléchir dans le sens de préoccupations désormais plus bourgeoises. Il n'en est pourtant rien : si l'idéologie est en effet influencée par les conditions matérielles et professionnelles de la vie de Jarry, elle ne va toutefois pas sans une forme d'inertie qui empêche ce dernier d'en changer selon les seuls intérêts du moment. En quittant le comité du *Mercure de France*, Jarry n'a donc abandonné ni l'élitisme ni l'individualisme qui le rattachaient à ce comité et à sa figure centrale, celle de Gourmont. En acceptant de devenir un « critique politique », selon les termes de Georges Bans, il se résout bien à faire évoluer son style vers plus de simplicité apparente et à traiter d'une matière sociale qu'il abhorre, mais à condition de le faire sur le mode du « déni de journalisme », c'est-à-dire en prenant soin de constamment dénoncer les effets de l'illusion médiatique à

laquelle il participe cependant effectivement. Cette critique est une manière de refuser de s'inclure lui-même dans la profession tout en acceptant paradoxalement d'en vivre : la dimension contradictoire d'un tel projet ne peut que refléter la profonde crise idéologique qui secoue Jarry durant ces années d'embourgeoisement relatif et de contribution à un discours de presse synonyme pour lui de *doxa* trompeuse et vulgaire.

Dans une étude abordant la dimension politique de l'œuvre de Jarry, les chroniques de presse et les comptes rendus constituent donc une matière de premier choix. Contraint par la forme de la chronique de traiter de l'actualité sociale et politique, Jarry reste pourtant libre de choisir quelle actualité commenter ou quel livre bibliographier. Il est donc intéressant de se demander quel tri il effectue dans l'ensemble de l'actualité à sa disposition, ainsi que l'angle qu'il retient pour réaliser ses articles de presse. Toutefois, le caractère morcelé du corpus des textes de presse, constitué de cent-soixante-six chroniques et de quatre-vingt-trois comptes rendus – chacun fonctionnant de manière autonome – nécessite une méthode d'analyse quelque peu différente de celle employée pour une prose continue. Les techniques de visualisation par réseaux rendues possibles par un logiciel comme R par exemple constituent une approche intéressante de ce type de corpus formé de nombreuses unités relativement indépendantes les unes des autres. L'avantage d'une telle visualisation est qu'elle permet de faire apparaître les points de convergence et de divergence d'un grand nombre de textes en une seule représentation graphique, sans avoir à comparer individuellement chaque élément du corpus. Ce type de représentation rend donc plus aisé la comparaison d'un grand nombre de textes brefs afin de chercher à identifier ce que Jarry considère comme une actualité pertinente et ce qu'au contraire il choisit de laisser de côté. Afin de rendre le résultat plus probant, il est utile d'étudier conjointement les textes provenant du corpus des chroniques et ceux provenant du corpus des comptes rendus. Souvent traités à part, ces deux types de publications sont pourtant écrits en même temps, destinés à la même revue et se répondent parfois les uns aux autres[68] : seule la matière première présidant à l'élaboration du texte varie, passant d'un ouvrage imprimé pour les comptes rendus à un fait d'actualité pour les chroniques. Encore faut-il souligner que cette dernière distinction est moins opérante chez Jarry que chez ses contemporains, tant sa conception de la chronique d'actualité tend à s'affirmer comme un traitement parodique des différents articles de presse traitant de cette actualité : dans les deux cas, la matière première est donc le plus souvent une matière textuelle. L'inconvénient d'une telle méthode reste cependant sa capacité à lisser les

[68] Jarry renvoie par exemple dans une chronique de *La Plume* traitant d'*Ixion* de Félicien Fagus à son compte rendu du même livre paru simultanément dans *La Revue blanche*. « La Mécanique d'"Ixion" », [15 mars 1903], OCG IV, p. 437 ; « Fagus : *Ixion* (Éditions de La Plume, 3F) », [15 mars 1903], OCG IV, p. 864.

différences entre les textes de façon à mettre davantage en lumière ce qui les relie (puisque nous sommes sur une représentation en réseau) que ce qui les oppose, ainsi que sa dimension essentiellement synchronique. Le risque est donc de considérer les cinq années de production journalistique de Jarry comme un ensemble dominé par quelques grandes orientations idéologiques et quelques grands points de convergence thématique en perdant de vue l'évolution du corpus sur la durée. Cet inconvénient n'est toutefois pas si pénalisant qu'il le paraît, la très grande majorité (96%) des textes ayant en réalité été écrits entre 1900 et 1903 et une large part d'entre eux (68%) ayant été publiés au sein de la même revue (*La Revue blanche*) et dans des conditions fort similaires. Ce traitement synchronique nous permettra, d'autre part, d'établir une cartographie assez nette des idées et valeurs défendues par Jarry durant les trois premières années du vingtième siècle afin de chercher à déterminer en troisième partie de cet ouvrage s'il y a bien eu, comme l'étude du traitement de l'affaire Dreyfus le laisse supposer, une inflexion idéologique autour de l'année 1903.

1. Un métier en voie de professionnalisation

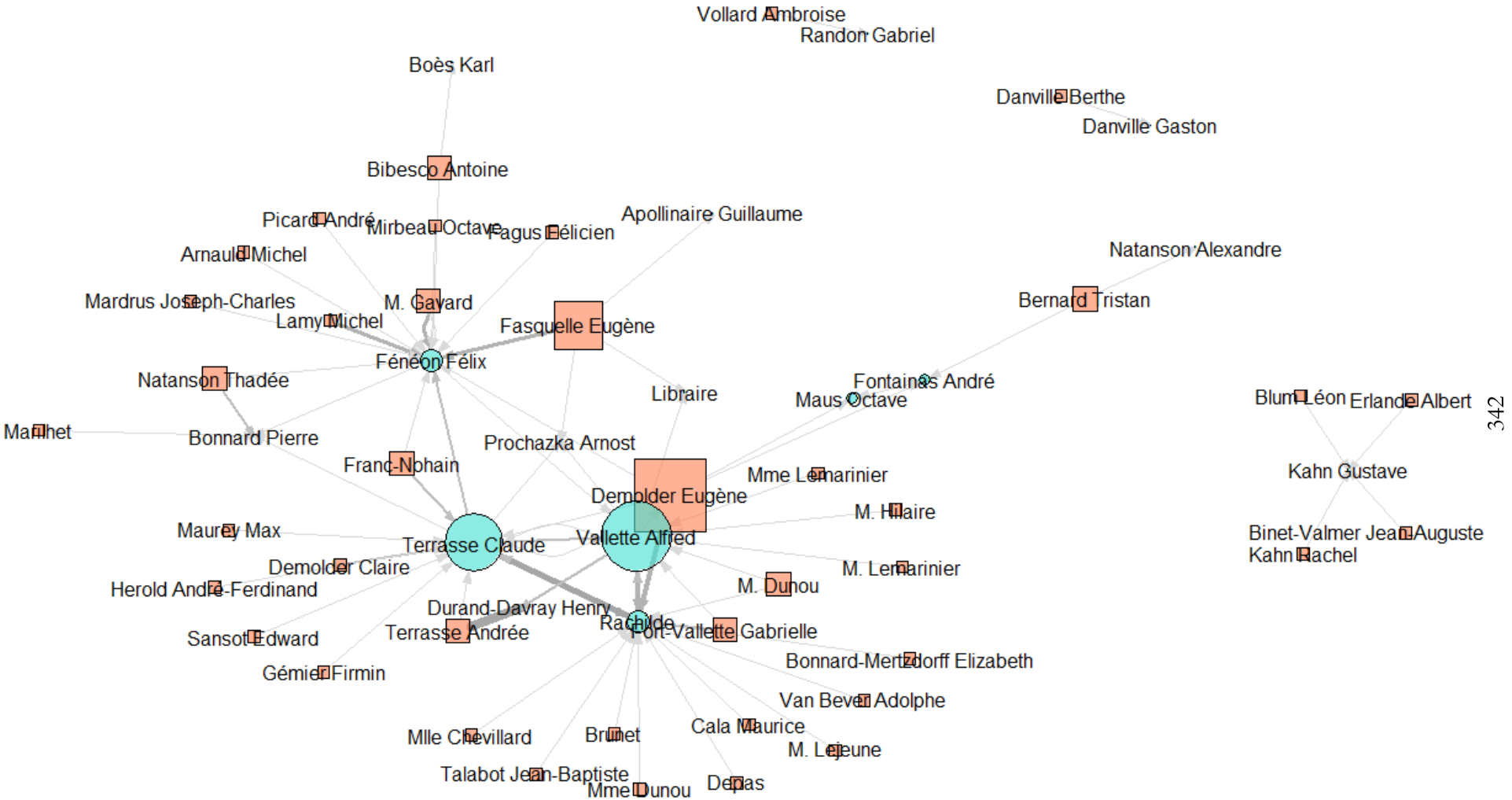
Le contexte de l'entrée dans la carrière journalistique de Jarry est marqué par de nombreuses mutations personnelles autant que collectives. Premièrement, cette entrée s'accompagne pour Jarry d'un changement de statut social : si le terme d'« embourgeoisement » peut sembler un peu fort pour parler d'un auteur et d'un milieu pour lequel la bourgeoisie constitue l'ennemi par excellence, il semble néanmoins se justifier. Rappelons cependant que la bourgeoisie à laquelle s'oppose Jarry n'a pas forcément le sens d'« élite politique et sociale » qu'on lui attribuerait spontanément aujourd'hui. Dans la perspective de Jarry, fort peu marxiste, les deux classes qui s'opposent sont la masse et l'individu, opposition fréquemment reformulée selon les concepts de *doxa* et d'intelligence. La classe bourgeoise, pour Jarry, s'identifie au premier terme, et ce, quelle que soit sa place dans la hiérarchie sociale ; ceci explique qu'il n'utilise pas tant du reste le terme de « bourgeois » dans ces chroniques que celui de « contribuable[69] ». Est donc un contribuable celui qui participe à la vie de la cité sans remettre en question sa légitimité. Jarry, qui n'a pas complètement renié son idéologie anarcho-symboliste, devient donc, lui aussi, un membre de cette masse médiocre, celle des contribuables, dès lors qu'il accepte un emploi régulièrement rétribué, d'autant plus qu'il s'agit d'un emploi de publiciste. Mais le terme d'« embourgeoisement » est également justifié dans le sens que nous lui accorderions aujourd'hui : alors qu'il

[69] Le mot revient vingt-trois fois sur le corpus.

s'approche de la trentaine, les cercles de fréquentations de Jarry, plus larges et plus diversifiés que jamais, ne sont plus tout à fait les mêmes qu'à son arrivée au *Mercure de France*. Tout d'abord, Jarry a reconstruit après son exclusion du comité du *Mercure* un réseau de sociabilité plus solide que durant les années précédentes de sa vie. Le graphique 5[70] qui fait apparaître les noms cités dans la correspondance privée (représentés par des sommets carrés) de Jarry ainsi que les destinataires des courriers (représentés par des sommets circulaires) atteste de cette bonne inclusion de l'auteur dans ses cercles de fréquentations : la visualisation souligne bien en effet le caractère polynodal du réseau. La position centrale qu'occupait Vallette durant les années qui précèdent semble remise en cause : si l'éditeur du *Mercure de France* est toujours un correspondant privilégié auquel on parle autant de sa vie professionnelle que de ses relations plus personnelles, il est désormais loin d'être seul à occuper cette fonction. On retrouve également au centre du graphique Claude Terrasse, dont la représentation précédente avait déjà fait ressortir le rôle-clé dans les relations sociales de Jarry, mais également celui de Félix Fénéon, qui semble connecté à toute la sphère sociale de *La Revue blanche*. Outre cette apparition de Fénéon qui, somme toute, pourrait remplacer Lugné-Poe en tant qu'agent principal de sociabilisation professionnelle, il faut souligner l'importance des noms de Demolder et de Franc-Nohain, lesquels sont mentionnés de façon très récurrente dans les lettres de Jarry. Il y a donc fort à parier que si ces noms, qui occupent une place déjà très centrale sur le graphique, ne sont pas aussi prégnants que ceux de Vallette ou de Terrasse dans la visualisation, c'est principalement parce que la correspondance qui leur était destinée n'a pas été entièrement retrouvée. Dans tous les cas, il est manifeste que, durant les années 1900-1905, la répartition des noms cités dans le corpus de la correspondance écrite par Jarry est bien plus homogène et échappe à la tripartition Vallette/Lugné-Poe/Terrasse (soit le groupe du *Mercure*, le groupe de *L'Œuvre* et le groupe des Pantins) qui prédominait durant la période précédente. Les fréquentations de Jarry sont donc plus variées et moins centrées autour d'une ou deux grandes figures prépondérantes assurant l'inclusion dans leurs réseaux respectifs.

Ensuite, il semble évident que la plupart de ces fréquentations qui, pour beaucoup, avaient un statut précaire dans la décennie précédente, commencent à devenir des personnalités bien établies dans le champ littéraire. La question est la suivante : Jarry continue-t-il simplement à fréquenter les mêmes individus qui ont simplement, avec le temps, trouvé des positions plus confortables et des revenus plus réguliers, ou bien change-t-il de milieu social en devenant journaliste ? Une comparaison rapide entre les deux graphiques laisse penser que les deux

[70] Pour plus de détails sur le protocole de construction du graphique, voir première partie, chapitre 2.



Graphique 5 : Visualisation en réseau des noms cités dans la correspondance de Jarry sur la période 1900-1905



Carte 1 : Adresses des principaux correspondants de Jarry sur la période 1893-1899



Carte 2 : Adresses des principaux correspondants de Jarry sur la période 1900-1905

phénomènes coexistent. En effet, de nombreuses nouvelles fréquentations apparaissent sur la période 1900-1905, fréquentations qui appartiennent le plus souvent à des classes sociales fortunées avec lesquelles Jarry avait auparavant peu de contacts. Les deux cartes précédentes[71], qui répertorient les adresses – quand elles sont connues – des différents correspondants de Jarry sur la période 1893-1899 et 1900-1905 tendent à appuyer ce constat. La première nous montre en effet des échanges avec des correspondants essentiellement domiciliés dans le quartier latin et à Montmartre, ce qui correspond, en effet, à la double sociologie des fréquentations de Jarry à l'époque (les cercles estudiantins et esthètes du Boul'mich', les milieux fumistes montmartrois). La seconde carte marque une nette évolution des échanges avec des correspondants domiciliés dans le XVIe et XVIIe arrondissements et dans des quartiers bien plus bourgeois. Le plus souvent, lorsque les échanges persistent d'une période à l'autre, il est possible de constater un changement d'adresse vers un quartier plus huppé. Le cas exemplaire de cette évolution socio-spatiale est bien évidemment l'établissement de la rédaction du *Mercure de France* au 26 rue de Condé au lieu du 15 rue de l'Échaudé en 1903, mais plusieurs autres fréquentations de Jarry connaissent la même trajectoire, comme Edouard Julia, par exemple, qui déménage de l'Odéon au quartier de la Plaine-Monceau. Mais ce phénomène ne doit pas occulter le fait que Jarry débute un grand nombre de nouvelles relations épistolaires sur la période 1900-1905, relations qui sont pour la plupart domiciliées dans les beaux quartiers, comme c'est le cas par exemple pour Mirbeau, Karl Boès ou bien évidemment les frères Natanson. Ces échanges sont directement liés à son insertion nouvelle dans les sphères journalistiques, puisque la plupart concernent des collaborateurs de *La Plume* ou de *La Revue blanche*. D'une part donc, la génération des symbolistes tardifs a cessé d'être dominée sur le plan économique et culturel et accède après 1900 à une certaine notoriété qui va de pair avec une stabilité financière accrue ; d'autre part Jarry lui-même a changé ses principaux cercles de fréquentations en passant du *Mercure de France*, où il était un représentant parmi d'autres de la jeunesse précaire publiant occasionnellement une œuvre, à un statut de publiciste. Ce dernier statut lui vaut désormais d'être considéré comme un pair par de grands noms du journalisme comme Mirbeau. Pour autant, les anciens centres de sa vie affective et professionnelle que sont le Quartier latin et Montmartre continuent d'être actifs sur la période 1900-1905, mais avec un recentrement autour de quelques personnalités choisies comme Alfred Vallette et Rachilde, Eugène Demolder ou Claude Terrasse.

Cet embourgeoisement est sans doute loin d'être un problème en soi pour Jarry. Rappelons que ce dernier est issu d'un milieu petit-bourgeois qui le destinait à une carrière

[71] Les fonds de carte contemporains ne gênent pas la lisibilité du propos, le tracé des rues de Paris et la répartition en arrondissements ayant peu évolués depuis 1860.

professorale ou savante et qu'il a longtemps été partagé entre un désir d'ascension sociale par les études et une promotion d'ordre symbolique par le biais des sphères artistico-littéraires. Jarry en 1900 n'est donc pas un transfuge de classe ; à peine retrouve-t-il son niveau de vie antérieur à sa période de détresse financière. Pour ce qui est des cercles sociaux fréquentés, il faut également rappeler que ce dernier a recherché la compagnie de personnalités issues de la haute bourgeoisie, comme le couple Danville. Si l'auteur de *Messaline* est hostile à la profession de journaliste, ce n'est pas par mépris pour de grands noms comme celui de Mirbeau par exemple, détenteur d'un fort prestige social et culturel comme polémiste tout autant que comme romancier. C'est son arrivée dans une carrière, et non pas dans un certain type de milieu social, qui engendre un paradoxe chez Jarry, d'autant plus que cette carrière subit à cette époque une progressive professionnalisation. Car les années 1890-1910 sont marquées par une accélération de la mutation du travail de journaliste : la massification de la presse et le couronnement du quotidien redessinent les contours du métier. Comme le montre Christian Delporte, le journalisme, qui attirait auparavant les enfants de bonnes familles soucieux de s'ouvrir, par la constitution d'un carnet d'adresse, les portes de l'administration, de la politique ou de la littérature, devient autour de la dernière décennie du XIXe siècle une profession en soi, et non plus une simple transition sociale :

> Mais avec les journaux de masse et les genres nouveaux qu'amène l'information, les choses changent. Plus pénible, moins valorisant, soumis à la pression de la hiérarchie, exigeant une entière disponibilité, le journalisme n'attire plus naturellement les élites sociales. Désormais, la presse est de plus en plus dominée par des individus issus des classes moyennes supérieures, venus des milieux enseignants et intellectuels, voire d'artisans ou de commerçants, pour qui le journalisme est un véritable travail grâce auquel ils gagnent leur vie : ils représentent déjà plus de 40 % de la profession au tournant du siècle[72].

Signe de cette professionnalisation, les associations de presse se multiplient : elles étaient une douzaine en 1885, pour 54 en 1900, tandis qu'en 1914, plus d'un journaliste sur deux appartient à au moins une de ces structures de mutualisation[73]. Face à ces évolutions, nombre d'écrivaines et d'écrivains s'affirment fortement critiques, relevant un appauvrissement du style et des idées de la profession au profit d'une simple relation de l'information, n'hésitant pas à conspuer le journaliste de métier tout en se posant en héritiers d'une pratique élitiste à la française :

> Derrière le flot de critiques, qui convoquent l'éthique et la morale et désignent les formes de l'information comme les « maladies du journalisme », perce la défaite de la presse à l'ancienne et le sentiment douloureux de la fin d'un monde. Même l'élite intellectuelle, désormais, lit la « grande presse », comme le déplore Paul Adam : « Que lisent donc nos bacheliers, licenciés,

[72] Christian Delporte, Claire Blandin, François Robinet, *Histoire de la presse en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 56.
[73] *Ibid.*, p. 61-62.

> docteurs, agrégés ? Que lisent leurs familles ? Des feuilles à télégrammes et à faits divers. L'esprit concierge est monté à la loge et à la bibliothèque » (*Revue hebdomadaire*, 25 mai 1907[74]).

Jarry, comme la plupart des publicistes de son milieu et de sa génération, participe à cette opposition à la modernisation du métier. Nombre de ses chroniques reviennent sur les principales innovations de la Belle Époque avec un regard sarcastique et une distance critique. Le reporter, nouvelle figure incarnant ce passage à une presse de l'information, fréquemment associée à l'idée d'américanisation du journalisme – idée qu'il convient toutefois de nuancer[75]–, devient la cible de ses attaques : « Les reporters modernes ne voient pas plus loin, du moins, que le bout de leur nez, lequel ils portent court. / Alors ils photographient[76]. » Tout au long de son travail de chroniqueur, Jarry va régulièrement pointer du doigt les différentes mutations du métier tels le poids croissant de la photographie de presse, le genre nouveau de l'interview ou l'importance accrue des faits divers :

> Quelle serait la forme du point d'interview ? Un simple hameçon de pêche à la ligne sans doute ; mieux encore, un davier à arracher les molaires, ou… une pince-monseigneur, voilà qui serait discret, exact, révérencieux, de bon goût et tout à fait bien[77].

Ce refus de la modernisation de l'écriture journalistique par Jarry est encore renforcé par son mode d'entrée dans la carrière, qui se fait par la voie de la chronique. En effet, comme le montre Marie-Ève Thérenty[78], la chronique, déjà critiquée dès son moment de gloire durant le Second Empire, puis sous le régime républicain par nombre de journalistes exerçant eux-mêmes le travail de chroniqueur (tels Mirbeau ou Barrès), représente par excellence ce goût français pour le « bavardage » et le primat du commentateur sur l'évènement qui peine de plus en plus, sous la IIIe République, à s'adresser au large public qu'ont conquis les journaux. À la fin de la Belle Époque, le genre est largement en perte de vitesse et n'apparaît plus que comme une vaine recherche de scandale vidée de tout contenu effectif, comme le souligne Auguste de Chambure :

> En un style souvent léger et humoristique, quelquefois grave, toujours vif, alerte et châtié, le chroniqueur touche à tout sans rien approfondir. […] [L]es chroniqueurs ont soutenu, souvent par dilettantisme et quelquefois pour étonner et scandaliser le lecteur — les paradoxes les plus étranges et les opinions les plus bizarres[79].

Soucieux donc, à la fois par idéologie personnelle (héritier de l'idéalisme de Gourmont, il dénie toute valeur à la réalité pour n'en octroyer qu'à la vision que l'écrivain pose sur cette réalité) et

---

[74] *Ibid.*, p. 55.
[75] « L'"américanisation" ne fut finalement pas si immédiate et si profonde qu'ils ne le craignaient. Les genres nouveaux ne firent pas disparaître le goût pour le récit, l'écriture, le style, bref l'identité littéraire du journalisme français. » *Ibid.*
[76] « Faits-divers », [27 septembre-3 octobre 1903], OCG IV, p. 621.
[77] *Ibid.*, p. 221.
[78] Marie-Ève Thérenty, « La chronique », Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 963.
[79] Auguste de Chambure, *À travers la presse*, cité par Marie-Ève Thérenty, « La chronique », art. cit., p. 953.

par intérêt professionnel (rédacteur de chroniques dans la presse culturelle), de conserver une tradition journalistique héritière du siècle passé, Jarry entre dans la carrière avec la conscience immédiate d'être déjà doublement dépassé. Cette conscience, qu'il partage avec un grand nombre de ses collaborateurs sur la période, peut donc expliquer ce paradoxal « déni de journalisme » que nous avons relevé et qui sera l'un des traits les plus constants de sa contribution à la presse.

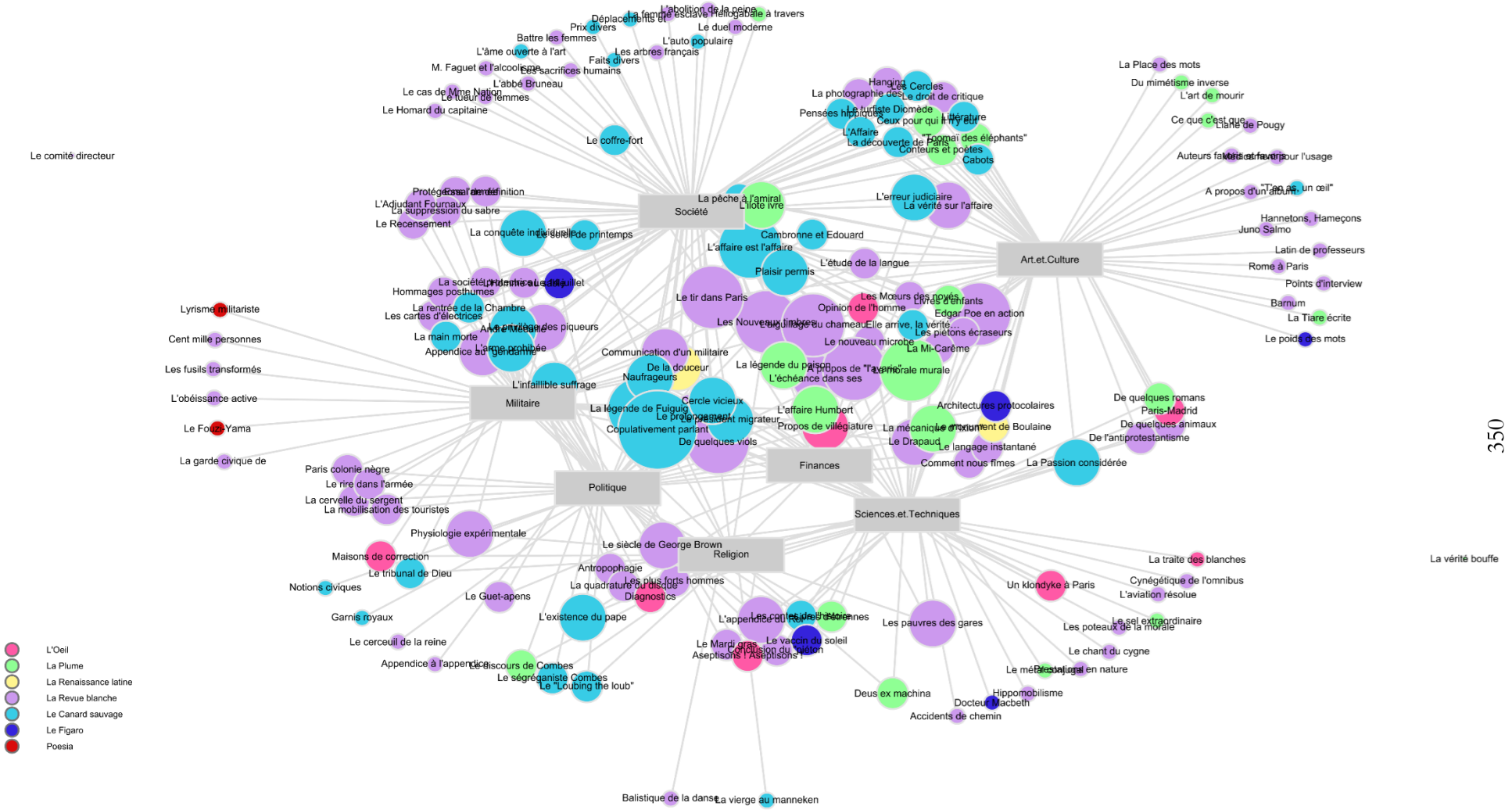
2. Modélisation en réseaux des corpus

Une fois ces éléments de contexte posés, il faut chercher à déterminer comment Jarry, lorsqu'il se saisit de ces formes extrêmement conventionnelles et peu compatibles avec ses ambitions hautement élitistes que sont la chronique et le compte rendu, met en pratique dans son écriture cette volonté de s'opposer aux mutations touchant sa situation personnelle et professionnelle. Cette méthode de l'écriture journalistique de Jarry aurait pu être approchée à petite échelle, en étudiant à l'intérieur de chaque texte la manière dont il se saisit de l'actualité et comment il la transforme pour construire un discours second volontiers subversif dans les règles de l'art. Toutefois, la nature relativement vaste du corpus de chroniques et de comptes rendus ainsi que les nombreux effets de récurrence d'un texte à l'autre nous incitent à privilégier une mise en réseau de ces textes, mise en réseau rendue possible par la réalisation d'une base de données établissant pour chaque texte les différentes thématiques abordées par l'auteur tout au long des cinq années de production d'articles. La première étape de réalisation d'une telle base réside dans la constitution d'un thésaurus regroupant les sujets traités par les articles de Jarry : étant donné la taille réduite du corpus (en comparaison des corpus moyens traités en Humanités numériques), il a été choisi de créer cette liste manuellement, sans avoir recours à un logiciel de *topic modelling*. Ce relevé a ensuite été synthétisé en différentes catégories, qui diffèrent selon la nature des textes. Ainsi, en ce qui concerne les chroniques, les catégories opérantes chevauchent à peu près le découpage classique de l'information en rubriques par la presse de l'époque : actualité militaire, religieuse, économique, politique (au sens étroit de tout ce qui est lié au gouvernement et à ses représentants), sociale, scientifique et technique, artistique et culturelle. En ce qui concerne les comptes rendus, la catégorisation comportera quelques nuances significatives : la thématique des finances compte en effet trop peu d'articles dédiés pour se constituer en rubrique autonome et sera donc rattachée au champ des sciences au titre de science économique. Il en va de même pour le domaine militaire qui deviendra une sous-catégorie du politique puisqu'il se limite ici principalement à tout ce qui concerne les relations extérieures et les conflits.

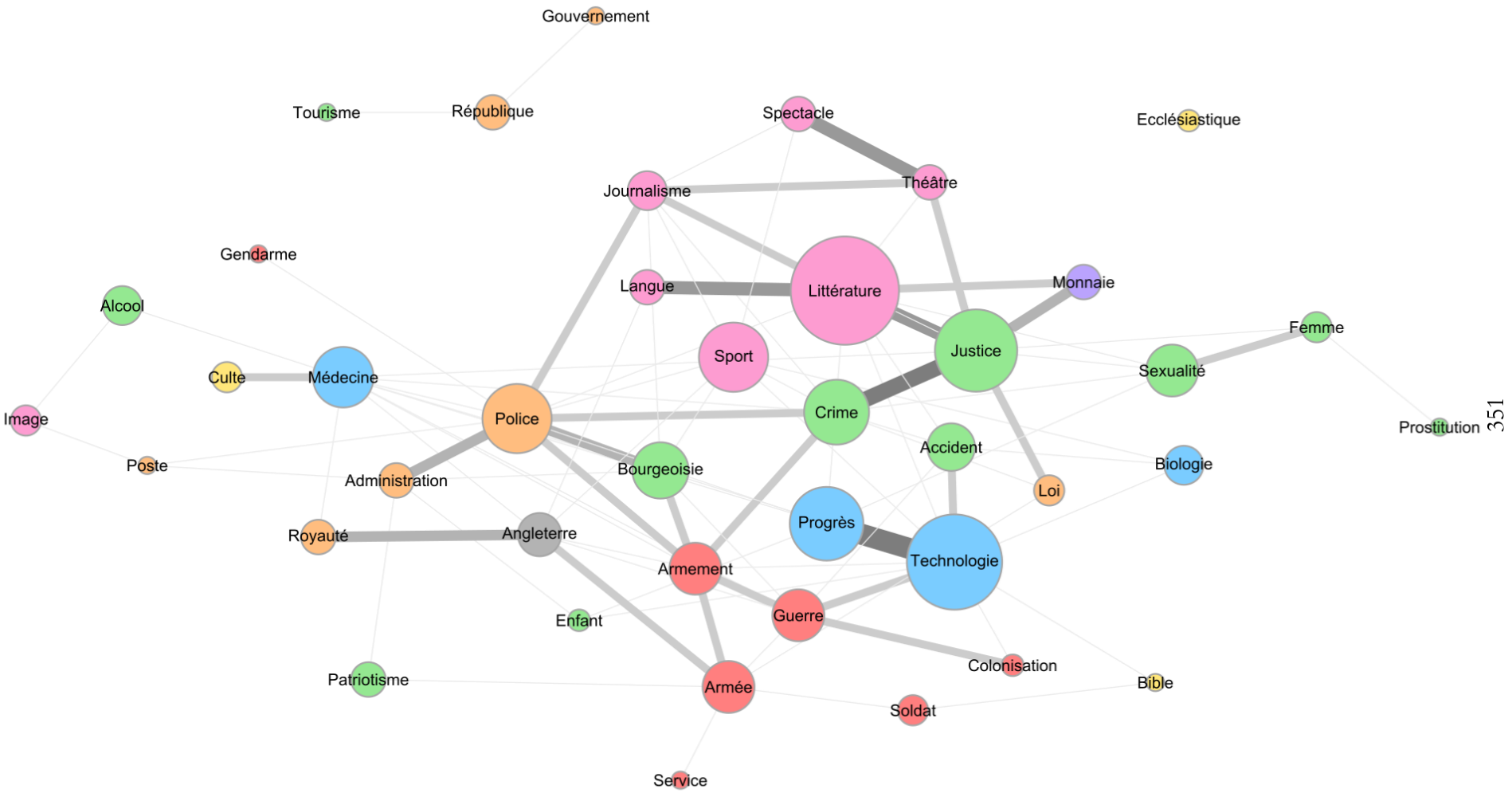
Une fois ces thèmes listés et classés, il est possible de les visualiser sous deux formes : soit en faisant apparaître chaque texte dans ses rapports de proximité ou d'éloignement avec les grandes catégories thématiques énumérées ci-dessus, soit en représentant directement les thèmes communs à tout le corpus et leurs relations mutuelles.

Dans la première représentation (Graphique A.1), chaque sommet circulaire symbolise une chronique, et chaque sommet rectangulaire l'une des grandes catégories du champ thématique traité par Jarry. Le lien entre une chronique et une catégorie est représenté par un trait nommé vecteur : plus une chronique sera multithématique, plus son sommet sera important, car il se voit connecté avec de nombreuses catégories. La place de chaque chronique sur la modélisation est également signifiante : les chroniques abordant le plus grand nombre de thèmes seront situées vers le centre tandis que les chroniques les plus spécialisées apparaitront davantage en périphérie. Le code couleur retenu fait référence à la revue de destination des textes, permettant ainsi de dégager des similitudes entre les sujets abordés par Jarry et le contexte de publication, étant entendu que ces périodiques n'étaient pas politiquement neutres. La seconde visualisation (Graphique B.1) abandonne les catégories englobantes et la référence au texte au profit de la seule représentation des thèmes du thésaurus. Dans ce modèle, le très grand nombre de thèmes et de liens entre ces thèmes (chaque fois que deux thèmes apparaissent dans la même chronique, ils sont connectés par un vecteur) implique de ne spatialiser que les plus importants afin d'obtenir un résultat lisible et exploitable. Il a donc été choisi de ne laisser apparaître que les entrées communes à plus de trois chroniques ainsi que les vecteurs mettant en relation ces entrées plus de deux fois dans tout le corpus. En guise d'exemple, le fait qu'un thème comme « femme » soit représenté dans le schéma en lien avec « prostitution » signifie qu'au minimum trois chroniques de Jarry traitent des femmes, et que parmi ces trois textes au moins deux parlent également de prostitution. Dans ce dernier modèle, la taille des sommets indique la fréquence du thème dans le corpus des chroniques et la taille des vecteurs indique la quantité des liens : plus le vecteur sera épais, plus les thèmes seront fréquemment évoqués ensemble. La couleur des sommets quant à elle renvoie aux catégories englobantes du champ de l'actualité (politique, militaire, artistique et culturel…). Le même travail a pu être effectué avec les textes des comptes rendus en lieu et place de ceux des chroniques (Graphiques A.2 et B.2) : les couleurs renverront donc cette fois aux catégories propres à ce dernier corpus.

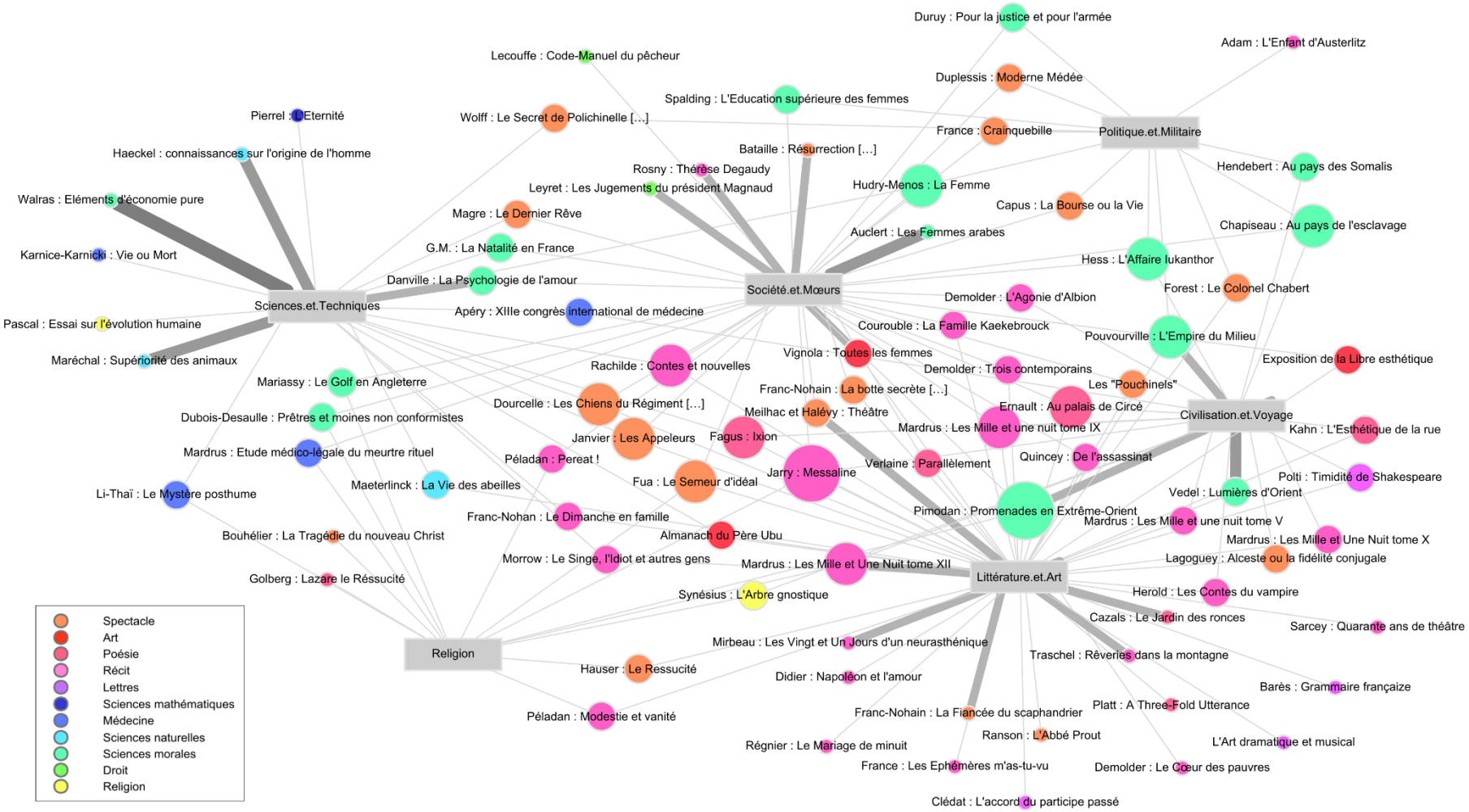
Notons d'emblée que cette technique de représentation graphique, comme toute technique de représentation, n'est pas exempte de défauts. Ici, c'est au niveau de la catégorisation que l'on observera le plus de flou méthodologique : comment délimiter les thèmes proprement



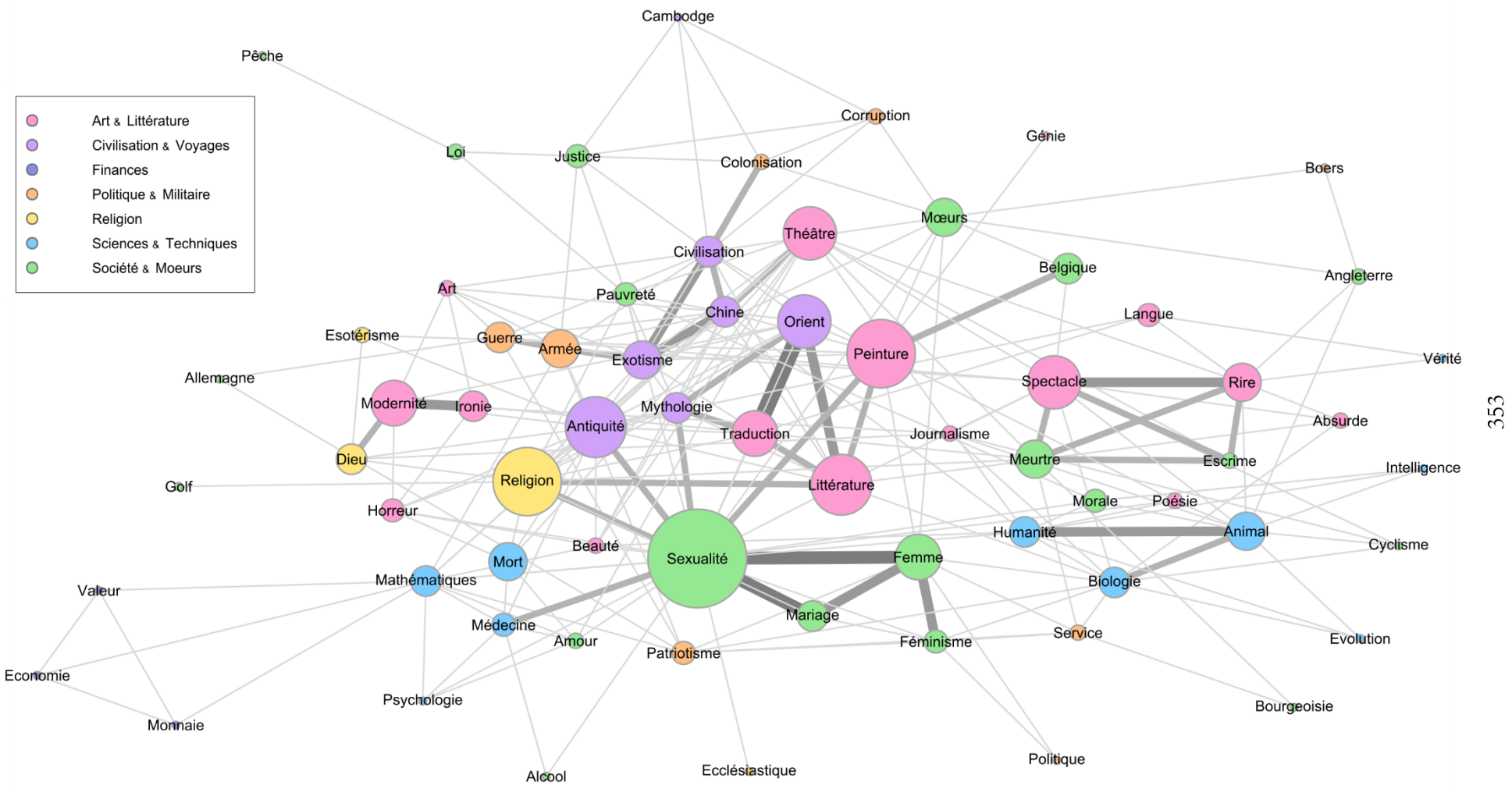
Graphique A.1 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les chroniques de Jarry



Graphique B.1 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les chroniques de Jarry.



Graphique A.2 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les comptes rendus de Jarry



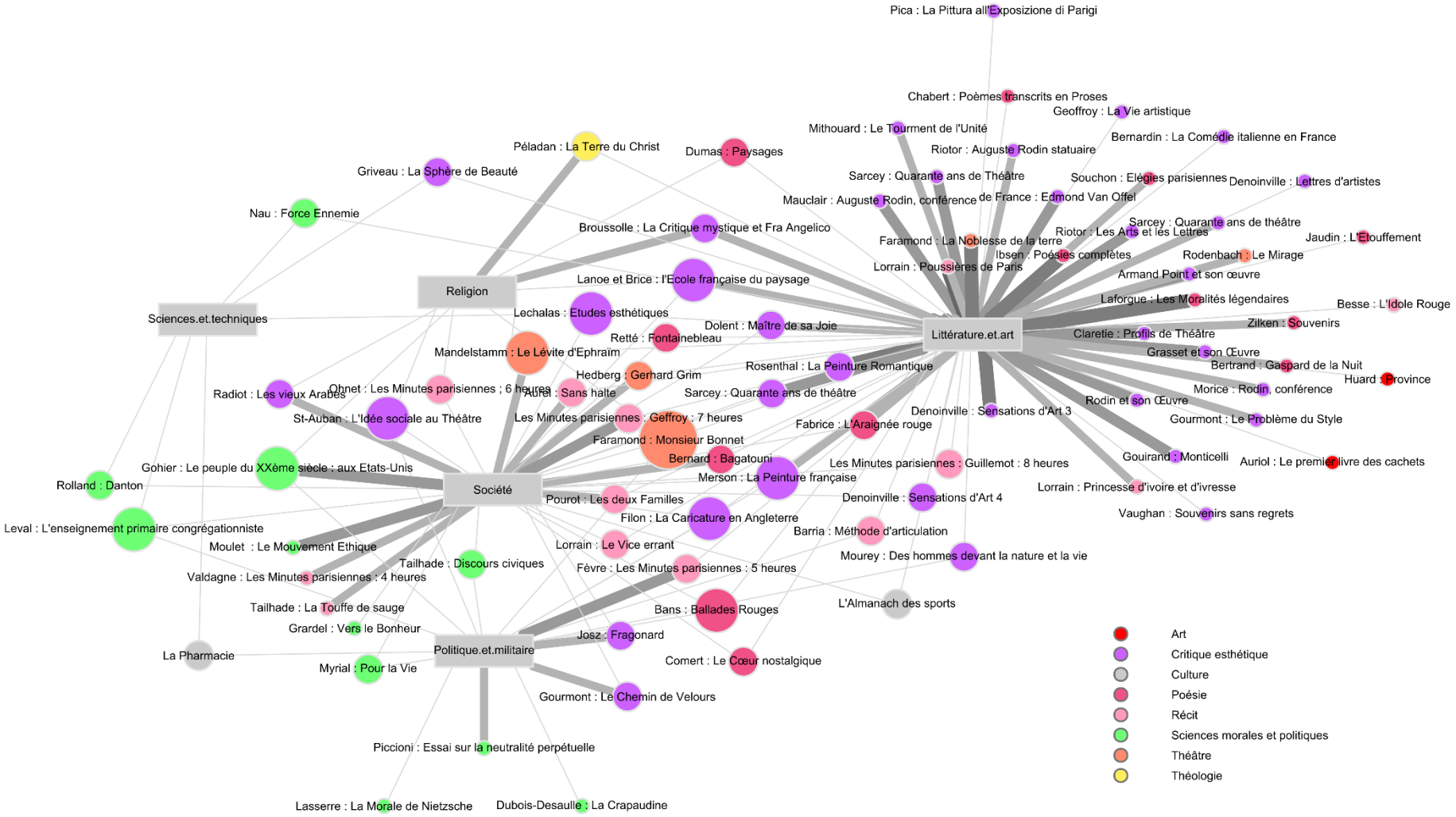
Graphique B.2 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les comptes rendus de Jarry

sociaux des thèmes politiques ? Une entrée comme « population » par exemple tient-elle davantage de l'analyse sociale ou de la réflexion politique ? Selon l'éclairage choisi par Jarry dans ses chroniques, ce terme polysémique pourra pencher plutôt d'un côté ou de l'autre, or les impératifs de classification empêchent de prendre en compte les subtilités sémantiques. La constitution du thésaurus implique de trouver des entrées qui obligent à lisser les ambiguïtés du texte, puis le regroupement de ces entrées en catégories opère une seconde étape vers la généralisation. À petite échelle, le résultat obtenu n'est donc pas opérant : il est peu utile d'utiliser la cartographie générale des chroniques pour déduire que tel texte est plutôt orienté vers la politique quand tel autre traite purement d'un sujet de société. C'est à grande échelle que le réseau, comme toute représentation de réseau du reste, prend tout son sens : si l'on perd dans la prise en compte de spécificités de chaque texte, on gagne dans la mise en évidence de phénomènes de récurrence et de communauté. Les regroupements et les isolats, les liens forts et les liens faibles, les centralités et les périphéries sont autant de résultantes qui, pour être valables au-delà d'un seul texte, deviennent pleinement productrices de sens.

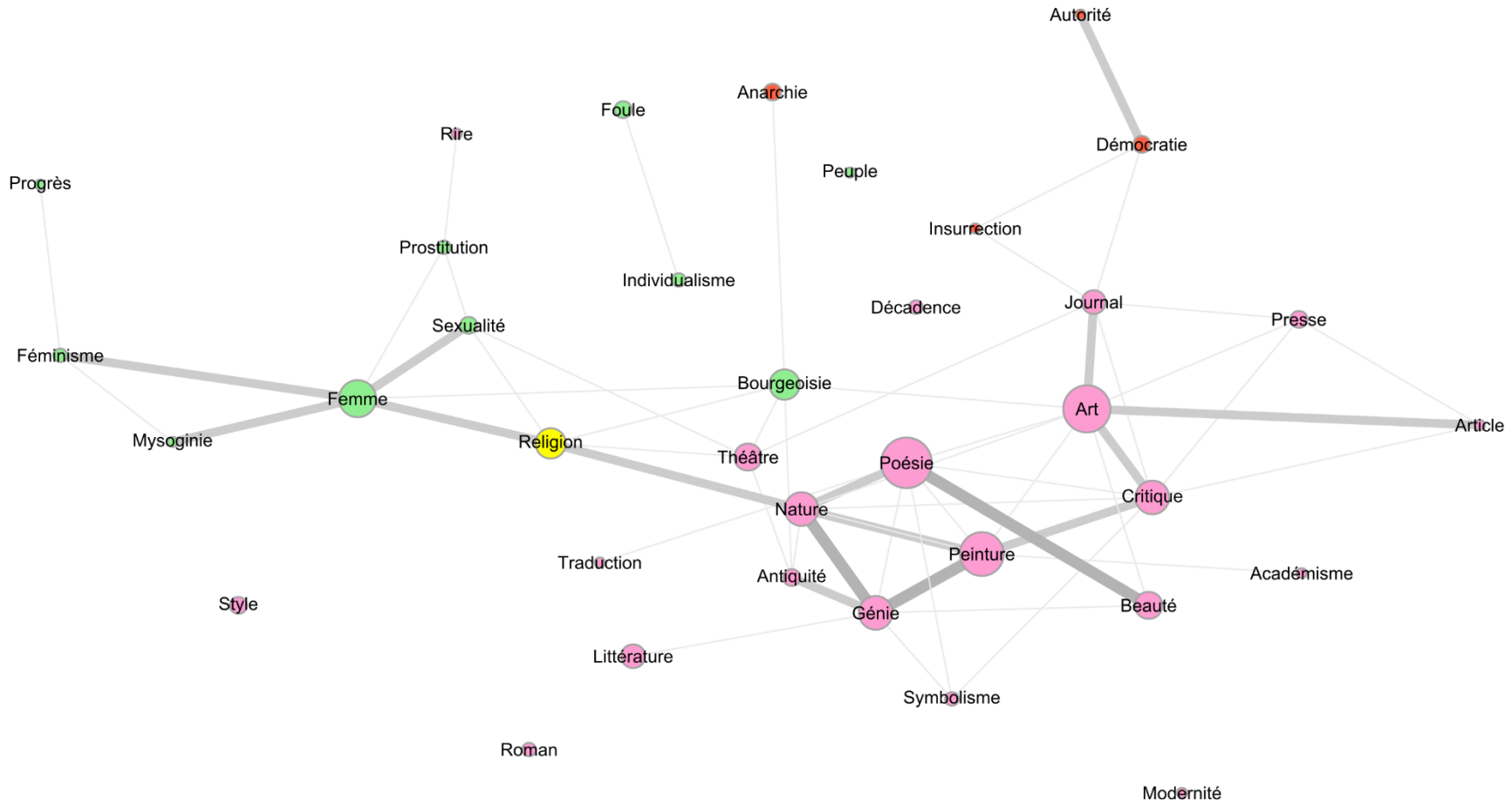
La principale et la plus évidente spécificité de ces deux corpus est sans aucun doute l'homogénéité de la répartition des articles dans ce réseau. On peut en effet constater que Jarry, contrairement à ce que l'on aurait pu penser, ne refuse pas d'aborder des sujets politiques ou de société pour se concentrer sur de seuls enjeux artistico-littéraires, bien au contraire. Mis à part le domaine de la religion et celui des finances, qui sont abordés de façon plus sporadique, l'ensemble des thématiques déterminées est pris en charge de façon équilibrée par l'auteur des chroniques. Il en va de même pour les comptes rendus : loin de se cantonner à sa seule expertise littéraire, Jarry se saisit au contraire de la porte d'entrée que sont les livres envoyés à *La Revue blanche*, puis aux autres revues qui la remplaceront, pour aborder des questions politiques, scientifiques et surtout sociales. Afin de mieux démêler ce qui relève d'une spécificité de notre corpus et ce qui appartient en propre au genre de la chronique ou du compte rendu de l'époque, il convient de comparer ces résultats avec un autre auteur. Dans une telle optique, les comptes rendus de Félicien Fagus semblent tout indiqués. En effet, Georges Faillet, véritable nom de Fagus, est strictement de la même génération que Jarry (il naît en 1872), il est comme lui attiré politiquement par l'interprétation que font les symbolistes du mouvement anarchiste et comme lui fasciné par la religion à la fin de sa vie. Son parcours paraît également très similaire à celui de Jarry puisqu'il travaille à *La Plume* et à *La Revue blanche* en même temps que ce dernier. Fortement influencé par les idées de Gourmont, de Tailhade, de Mirbeau, admirateur de Rachilde, Fagus reconnaît les mêmes modèles que son cadet. Toutes ces similitudes de vie, d'opinions, de fréquentations rendent donc la comparaison particulièrement fructueuse : plus les conditions de

production des textes seront proches, plus la moindre de leur différence deviendra signifiante. Pour terminer, il faut ajouter une dernière similitude qui n'est pas des moindres en ce qui concerne le protocole retenu pour étudier ces deux auteurs : leur corpus critique est de même taille (83 comptes rendus sont parus à *La Revue blanche* entre 1901 et 1903 pour Jarry contre 82 pour Fagus sur cette même période et dans cette même revue). Tout comme Jarry publie en même temps que ses critiques les rubriques « Spéculations » et « Gestes », Fagus publie sa « Gazette d'art » : parfaitement parallèles, les travaux de ces deux auteurs peuvent donc convenablement s'éclairer l'un l'autre.

La mise en réseau de ces productions critiques (Graphique A.3) se révèle pourtant peu semblable. On constatera en premier lieu la grande différence dans le choix des genres chroniqués : contrairement à Jarry, Fagus s'intéresse en majorité à des essais de critique esthétique (on classera dans cette dernière catégorie, étant donné le flou générique qui entoure souvent ce type de productions, tant des travaux de philosophie esthétique que des études sur des artistes). Les sciences formelles ou naturelles sont par contre rigoureusement absentes de son champ de lecture, qui manifeste une volonté de se focaliser sur deux sujets précis, l'art et la littérature. La répartition est en revanche beaucoup plus floue chez Jarry : non seulement les types d'œuvres sélectionnées sont plus divers, compte tenu de l'ouverture vers les sciences formelles et naturelles, mais ces œuvres permettent à Jarry d'aborder à peu près tous les champs du réel recensés : politique, militaire, culturel, littéraire, artistique, scientifique… Plus évidente encore semble la priorité donnée par Fagus aux considérations d'ordre esthétique : une grande partie des livres étudiés se rattachent uniquement à des sujets littéraires ou artistiques, sans lien vers une quelconque thématique sociale. Chez Jarry, cette priorité est également visible, mais de façon bien moins nette et l'on constate cet équilibre des sujets abordés dans la relative équidistance entre les sommets thématiques : toutes les catégories entretiennent des liens à peu près équivalents avec les autres, sans que l'une d'entre elles n'occupe une place centrale dans le réseau. Au contraire, chez Fagus, les sommets de ces mêmes catégories (exception faite du sommet « Civilisation et Voyage » qui ne fait même plus partie du schéma, n'étant opérant pour aucun texte du corpus de l'auteur) sont séparés en trois groupes : à droite, le sommet « Littérature et art » concentre à lui seul la quasi-totalité des textes – en comptant ceux qui en sont éloignés mais qui lui restent pourtant bel et bien reliés – au centre, les sommets « Religion », « Société et Mœurs » ainsi que « Politique et militaire » s'attachent une plus faible proportion des articles, et enfin à gauche, le sommet « Sciences Techniques » semble très périphérique, ne concernant que cinq comptes rendus sur les quatre-vingt-deux. L'ensemble des comptes rendus de Jarry se caractérise



Graphique A.3 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les comptes rendus de Fagus



Graphique B.3 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les comptes rendus de Fagus

donc par sa variété de sujets : loin de se retrancher dans l'évocation de l'art et de la littérature pour éviter d'avoir à traiter de sujets sociaux ou politiques, Jarry cherche au contraire à couvrir le plus de thématiques possibles, sans jamais s'enfermer dans l'une d'entre elles et en prenant soin de fréquemment les combiner. Il en va de même pour les chroniques, que l'auteur construit presque toujours à partir de l'actualité récente, rarement datée de plus d'un mois, et souvent issue des rubriques sociales (30%), politiques (22%) ou des faits divers (20%), le reste des nouvelles concernent l'actualité culturelle (15%) ou encore religieuse, économique ou sportive (le total des trois n'excédant pas 12%). Là encore, les chiffres nous indiquent une répartition relativement homogène du traitement de l'actualité, qui veille à toujours se diversifier. Ce parti-pris d'ouverture est par ailleurs explicitement défendu par l'auteur lorsqu'il choisit de rebaptiser ses chroniques (le titre « Spéculations » avait été hérité d'un chroniqueur antérieur) en « Gestes » :

> Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. Une dernière au Nouveau Cirque réalise autant de beauté qu'une première à la Comédie-Française. Tel mariage mondain ne mérite pas de nous distraire de la cérémonie des justes noces de tel étalon dans un haras, ni telle course d'automobiles de la performance, plus modeste mais édifiante, accomplie par une procession[80].

Ce traitement somme toute très équilibré de l'actualité va pourtant de pair avec la réduction à la portion congrue de cette dernière. En effet, si Jarry cherche à accorder une importance équivalente à toutes les activités humaines, c'est parce qu'il considère que l'activité en tant que telle compte moins que la réflexion qu'elle suscite chez le chroniqueur. Aussi va-t-il opter, en cohérence avec le genre de la chronique, pour un traitement extrêmement superficiel des faits relatés. Le plus souvent, les faits en question ne servent que de point de départ à l'écriture, voire parfois même à son seul intitulé ; supposés connus, ils sont rarement rappelés et plus rarement encore relatés en détail. Très vite, ce point de départ est abandonné pour ouvrir sur un commentaire parfois éloigné du sujet initial, soit par le biais d'une franche digression, par exemple dans « Le cas de Mme Nation[81] » où le fait divers est utilisé pour un éloge paradoxal de l'alcool, soit par un rapport d'analogie, le plus souvent assez flou, dont le meilleur exemple est sans doute « Cent mille personnes séquestrées[82] », où l'histoire de la recluse de Poitiers est détournée pour attaquer l'institution du service militaire. Ne s'attachant fréquemment qu'à l'apparence de l'actualité dont ils rendent compte, les « Spéculations » et les « Gestes » de Jarry vont parfois jusqu'à établir des rapprochements motivés par la seule ressemblance d'un nom : le cas le plus exemplaire est « Le monument de Boulaine[83] » où fusionnent l'érection du monument de Baudelaire

[80] « Barnum », [1er janvier 1902], OCG IV, p. 326.
[81] *Ibid.*, p. 245.
[82] *Ibid.*, p. 270.
[83] *Ibid.*, p. 400.

au cimetière Montparnasse et l'escroquerie de Boulaine, pour la seule raison d'une proximité patronymique somme toute légère. Le but de Jarry est donc d'évacuer le plus rapidement possible la référence au fait d'actualité dont il est question, de manière à laisser libre court à ses réflexions d'ordre politique, social ou artistique. Ce parti-pris n'est du reste pas nouveau chez l'auteur, puisque telle était déjà sa méthode dans ses critiques artistiques de jeunesse, lesquelles cherchaient à se substituer à la contemplation du tableau en lui-même, de même que dans les « Treize images » du *Faustroll* qui renvoient probablement moins à des œuvres picturales réelles qu'elles ne manifestent la virtuosité d'un écrivain capable de dépasser le peintre[84]. Le point de vue de Jarry sur son travail de critique n'a donc pas évolué : l'actualité en elle-même, qu'elle soit actualité culturelle ou actualité sociale, n'a pour lui que peu d'intérêt. Ainsi peut-il écrire sans scrupules des comptes rendus sur des pièces qu'il n'a pas vues, et revendiquer sans détours auprès de Fénéon, alors secrétaire de rédaction à *La Revue blanche*, que « Ce mode d'appréciation des pièces me paraît le meilleur, épargnant un temps précieux et étant le seul qui garantisse l'absolue impartialité[85]. » La grande ouverture thématique des chroniques et des comptes rendus ne doit donc pas être interprétée comme un désir réel de Jarry de traiter en profondeur les questions abordées, mais plutôt comme une volonté de relativisation de toute matière première servant à la production de textes journalistiques.

3. Un pouvoir de papier

L'ensemble des chroniques et des comptes rendus de Jarry tournent en effet autour d'une même idée directrice, pilier de la construction idéologique de l'auteur : la dimension essentiellement symbolique de tout pouvoir. Comme dans l'exemple de l'affaire Dreyfus développé au chapitre précédent, la critique politico-sociale des textes de presse de Jarry va donc essentiellement se concentrer sur la dénonciation du monde comme vaste spectacle. Cette perspective explique que l'on ait longtemps tenu Jarry pour un auteur apolitique, peu soucieux de se compromettre dans l'analyse de la société ou de ses institutions ; or, comme on l'a vu, il n'en est rien, Jarry traite bien de l'actualité, mais avec une distance ironique provenant de sa volonté de constamment relativiser les faits de société. Avoir une compréhension de la cité comme vaste illusion communément partagée n'équivaut pas à refuser de porter sur cette cité un regard critique ou analytique. Bien au contraire, il semble que les redondances que l'on peut relever dans les thématiques abordées par l'auteur du *Surmâle* dans ses articles suivent bien une certaine

[84] Voir Aurélie Briquet, « Les "Treize images", une combinatoire de cellules essentielles ? », art. cit.
[85] Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée de fin décembre 1902, OC III, p. 568.

« logique dans l'irrespect[86] », selon le terme de Pascal Pia, et manifestent une volonté de construire et d'approfondir cette critique sociale fondée sur la dimension essentiellement représentative de toute organisation collective. Pour s'en convaincre, on peut observer le deuxième graphique en réseau (Graphiques B.1 et B.2) des thématiques des chroniques et des comptes rendus, graphique que nous avions jusque-là laissé de côté. Cette visualisation ne représente plus les textes eux-mêmes mais simplement les entrées du thésaurus les plus récurrentes au sein du corpus en liant ensemble celles qui sont évoquées au sein des mêmes articles. Une rapide comparaison entre le réseau des chroniques (Graphique B.1) et celui des comptes rendus (Graphique B.2) permet de constater que les sujets évoqués sont dans les deux cas assez similaires, malgré des variations d'importance. Ainsi la thématique sexuelle est-elle absolument centrale dans les comptes rendus, centralité due au fait que Jarry, prenant comme point de départ la littérature et non pas une anecdote réelle, se permet davantage de développements sur le sujet. La référence à l'altérité culturelle est également considérablement plus développée dans ce dernier corpus, à tel point qu'elle en devient une catégorie à part entière. Dans les comptes rendus, l'Orient ou l'Afrique deviennent des manières de comprendre le monde occidental et sa littérature, phénomène qui, s'il est bien présent dans les chroniques, y reste assez marginal. Inversement, la technologie, très présente dans les « Spéculations » et les « Gestes », s'efface complètement dans le corpus critique où c'est davantage le rapport de l'homme à l'animal que le rapport de l'homme à la machine qui donne matière à réflexion. On le comprend, la méthode de Jarry dans les deux corpus est similaire : relativiser une thématique en la renversant. Pour critiquer la culture occidentale, il la rapproche de l'Orient, pour contester la modernité, il la compare à des technologies traditionnelles, pour saper la confiance en la supériorité de l'être humain, il construit une analogie avec l'animal, pour réfuter la légitimité de la loi, il valorise le crime.

Ce raisonnement par l'absurde qui cherche à démontrer la contradiction présente au sein de tout système social de valeurs est assez typique de la construction des chroniques de Jarry[87]. Si on compare en effet le graphique B.2 à la même représentation construite cette fois à partir du corpus des comptes rendus de Fagus (Graphique B.3), on constate d'emblée la place bien inférieure dévolue aux liens que l'on pourrait qualifier de « paradoxaux », c'est-à-dire rapprochant deux thématiques considérées comme contradictoires ou du moins peu compatibles. Chez Fagus, l'organisation des constellations est assez logique et représentative du système de pensée de l'auteur : au centre, le sommet « religion » indique la perspective choisie par Fagus,

[86] Pascal Pia, « Jarry et ses lumières », *Carrefour*, n° 1295, 23 juillet 1969.
[87] Pour plus de détails sur le fonctionnement logique interne aux chroniques, se référer aux études de Stéphane Ugarte et Daniel Grojnowski, « *La Chandelle verte* : 1. Logique de la chronique ; 2. Les lumières du délire », *Étoile-absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 26-34 et 35-50, suivies d'une discussion p. 50-53.

perspective lui permettant de développer deux de ses thèmes principaux que sont le culte de l'art, à gauche, et la critique des femmes, à droite. Nous sommes là très éloignés de Jarry, chez lequel la relativisation de toute matière par son contraire produit un réseau plus proche du rhizome que de l'organisation centralisée autour d'une idée maîtresse, et ce malgré l'importance que recouvre dans le corpus le thème extrêmement présent de la sexualité. Certaines constellations du modèle B.1[88], c'est-à-dire celui consacré aux chroniques de Jarry, apparaissent pourtant comme difficiles à interpréter : Justice-Monnaie-Littérature au centre, Médecine-Culte à gauche et République-Tourisme en haut. Or, il apparaît clairement que ces trois constellations obéissent à une logique similaire, à savoir la dénonciation de la dimension fictive du pouvoir. Par exemple, en associant la République, et particulièrement son président du moment, Émile Loubet, à la thématique de la villégiature, Jarry se plaît à rapprocher la politique d'un pur loisir dénué de toute ambition utilitaire, mieux, à un acte privé par excellence, puisque le tourisme s'oppose dans son ambition d'épanouissement personnel à l'activité productive et sociale. À cette critique des pouvoirs publics s'ajoute une seconde analogie concernant cette fois la médecine, qui est associée au culte religieux. Ce rapprochement est ici particulièrement clair et, s'il est surprenant au premier abord pour un lecteur actuel, il n'a rien de très original pour un contemporain de Jarry (il est d'ailleurs exploité dans un épilogue de Gourmont intitulé « Une petite religion nouvelle[89] ») : la médecine, par sa branche hygiéniste, se pose comme un discours d'autorité déterminant puis préconisant certains comportements sains contre d'autres, jugés délétères. Que l'on se souvienne que cette discipline n'est à l'époque ni débarrassée de l'accusation traditionnelle de charlatanisme, ni de celle d'intéressement, la réputation médicale permettant de brillantes carrières, et l'on comprendra le parallèle qui peut s'effectuer logiquement avec le personnel ecclésiastique. Enfin, la constellation la plus intéressante est sans aucun doute le triangle Littérature-Monnaie-Justice. En feuilletant rapidement les chroniques, on constate que toutes les occurrences du thème de la monnaie sont liées à un aspect précis de cette dernière : sa dimension fiduciaire. En effet, ce qui choque le plus Jarry dans sa réflexion sur l'argent est bien l'apparition récente d'une monnaie-papier dont la valeur provient de la confiance que la société lui accorde. Dès lors, le triangle s'éclaire : ce que partage la justice avec la littérature et la monnaie-papier, c'est bien sa dimension fictive. L'ensemble de ces trois constellations va donc dans le même

[88] Il est important de noter à propos de ce dernier modèle que, contrairement à celui construit à partir du corpus beaucoup moins ample des comptes rendus, les thèmes les moins présents ainsi que les liens les moins nombreux ont été supprimés du résultat final afin de permettre une bonne lecture de l'ensemble.
[89] Remy de Gourmont, *Épilogues*, *Réflexions sur la vie. Deuxième série, 1899-1901*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 248-257.

sens, à savoir souligner la dimension symbolique de l'autorité scientifique, politique ou judiciaire telle que la conçoit la IIIe République.

Si l'on s'intéresse à présent de plus près aux cibles retenues par Jarry dans ses chroniques, il est évident que la plupart concernent les institutions politiques françaises. L'État en lui-même ne possède pas d'existence concrète : il est une création fictive, un être de papier auquel la société tout entière doit pourtant obéissance. La critique de la dimension symbolique du pouvoir passe donc en premier lieu, et de façon fort convenue, par la relativisation de l'autorité de ses différents représentants. Le personnage emblématique de l'autorité étatique le plus représenté dans les chroniques est sans conteste le militaire, ce dernier incluant le gendarme. En effet, l'opposition de Jarry à l'institution militaire dans les années 1900-1905 n'est pas moindre que lors de la publication des *Jours et les Nuits* en 1897 et nombre de ses articles choisissent de tourner en dérision cette dernière, devenue presque intouchable en cette période d'affaire Dreyfus. Or, comme le souligne Christian Delporte, la profession de foi antimilitariste est l'un des rares motifs qui peut encore amener, en cette période de liberté de la presse, un journaliste à être condamné[90] : il ne faut donc pas diminuer le caractère réellement subversif de la critique de Jarry. Outre la dénonciation récurrente – et facile – de la bêtise du militaire, soldat, gendarme ou haut-gradé, l'auteur des chroniques se livre à la dénonciation du caractère fictif de l'armée. Insistons sur ce point : ce n'est pas contre une mentalité belliciste que Jarry s'insurge – il est grand amateur d'armes et fervent défenseur du duel – mais contre l'armée telle que la conçoit le régime républicain moderne, à savoir un regroupement de soldats fantoches, peu préparés à la guerre, et peu déterminés à la faire. Lorsqu'il se révolte contre le service militaire obligatoire dans « Cent mille personnes séquestrées », il se révolte en réalité contre sa propre expérience de l'encasernement et sa participation contrainte à ce qu'il juge une vaste mascarade, à savoir des hommes du peuple hâtivement formés aux exercices militaires sans aucune conscience de la réalité du combat. Ce point apparaît clairement dans la manière dont Jarry aborde les thématiques de l'armement des soldats : on voit bien en effet que le sujet de l'équipement militaire le passionne, et qu'il possède des connaissances réelles sur les sabres et fusils employés par chaque nation[91], mais il ironise ouvertement sur le caractère inoffensif de telles armes :

> Le fusil moderne n'est donc plus qu'une arme dont les effets sont invisibles, silencieux, d'une innocuité parfaite, autant dire nuls. Des philanthropes prétextent, afin de

[90] « Il est vrai que, de 1881 à 1914, les tribunaux n'ont guère à traiter plus de quinze ou vingt dossiers par an et le journaliste est acquitté dans un cas sur deux (jusqu'à quatre sur cinq, en 1910). Mais il est des sujets sensibles. Ainsi l'État engage fréquemment des poursuites contre des journalistes coupables, à ses yeux, de "provoquer les militaires à la désobéissance" et, plus largement, contre les auteurs d'articles antimilitaristes, particulièrement dans les années qui précèdent la guerre. » Christian Delaporte, Claire Blandin et François Robinet, *Histoire de la presse en France*, *op. cit.*, p. 60.

[91] Voir par exemple « La suppression du sabre » ou « Les fusils transformés » dans OCG IV, p. 285 et p. 311.

> conserver cet engin de paix, qu'il n'est pas impossible que la piqûre de la petite balle et sa circulation de part en part du corps n'aille pas sans une légère douleur. Mais qu'ils réfléchissent qu'à la guerre on n'est jamais exposé même à cette douleur légère ; le tir actuel se résume en ceci : des gens s'occupant à ce sport insane, de viser un but qu'ils ne voient pas et dont ils ignorent le plus souvent la position approximative. À peine les météorologistes avoisinants seront-ils à même de constater en quelques endroits imprécis des pluies de balles, ainsi que le populaire s'ébahit encore aux pluies de sang ou de crapauds[92].

Il en va de même dans son compte rendu de la pièce adaptée du *Colonel Chabert* où il livre de manière explicite sa vision de l'armée moderne comme pur spectacle :

> On ne se lasse point de voir des militaires au théâtre. Ceci se déduirait d'ailleurs de cette autre vérité, qu'on ne se lasse jamais de voir des militaires nulle part. Mais ne serait-ce pas surtout que les exercices singuliers où ils se complaisent et qui semblent leur fonction naturelle constituent de l'excellent théâtre ? Pantomime exquise, le rythme de leurs mouvements, assez prévu pour être un repos de l'esprit, assez simple pour n'impliquer point de savoir compter – sauf dans quelques cas très rares, tel le commandement : baïonnette… on ! – plus loin que trois ou quatre. Divertissement de l'œil, le jeu bariolé de leurs couleurs. Cette similitude du soldat et de l'acteur est attestée, sans doute possible, par la concordance des termes : on ne dit plus beaucoup « une parade », les goûts du public s'étant affinés ; mais on dira longtemps encore, souhaitons-le : « une revue ». […] Les auteurs latins affirmaient, d'une part qu'il est beau et décoratif de mourir pour la patrie, de l'autre qu'il est doux d'observer du rivage les catastrophes. Ces deux exigences ne pouvaient aboutir qu'à cette variante de l'ancien cirque : le champ de bataille entouré de fauteuils. Champs de bataille, champs de Mars, ces spectacles agrestes ne valent que par le contraste qu'ils présentent avec la vie citadine ; c'est pourquoi ces villégiatures chères à l'imagination bourgeoise ont été transportées, pour plus de commodité, dans le vaudeville, dernier stade, par un transformisme évident, de l'évolution de l'armée[93].

Ce que reproche Jarry à l'institution militaire française est d'être une institution fantoche, destinée au seul divertissement patriotique des bourgeois. La critique était déjà explicite dans sa réponse au questionnaire de 1897 où il revient sur la guerre de 1870 en affirmant « Il me paraît vraisemblable que cet évènement n'a jamais eu lieu, simple invention pédagogique en vue de favoriser les bataillons scolaires[94] » : l'armée moderne pour Jarry n'a pas pour objectif la guerre mais le seul enracinement du système social républicain.

Bien qu'il soit le plus représenté, le militaire est loin d'être la seule cible de l'auteur dans son projet de dénonciation d'un État purement symbolique, metteur en scène du grand spectacle qu'est la cité dans son ensemble. Par ordre d'importance apparaissent ensuite le juge, que Jarry dénonce comme le défenseur d'une loi absurde, le haut fonctionnaire et la personnalité politique, qu'il juge inutiles et incompétents, le policier, rarement évoqué à part dans le cas de l'agent des mœurs qui lui permet d'ouvrir sur le thème de la prostitution, les membres du clergé (personnels gérés jusqu'en 1905 par l'État français) dont Jarry critique les méthodes éducatives. À tous ces représentants institutionnels de l'État, il faut ajouter les multiples symboles des services publics

[92] *Ibid.*, p. 288.
[93] *Ibid.*, p. 852-853.
[94] OCG I, p. 483-484.

que Jarry se plaît à régulièrement critiquer et caricaturer : le timbre pour les PTT, l'omnibus pour les compagnies de transport, le gaz pour les monopoles publics. On le voit, la critique de Jarry va tout à fait dans le sens de celle de l'ensemble de la presse de l'époque, qui reproche la toute-puissance économique de l'État qui se nourrit de la sueur du contribuable. Mais il ajoute à cette critique très convenue une dénonciation plus large de la légitimité de toute gestion administrative de la vie collective. Dans un texte comme « La société protectrice des enfants martyrs », Jarry évoque l'assistance publique belge, laquelle est chargée, comme en France, de recueillir les enfants orphelins ou abandonnés. Ce qui l'intéresse est avant tout le nom de cette institution, à partir duquel il feint de croire qu'elle serait chargée de battre les enfants :

> Il existe en Belgique une institution dont le besoin, sans doute, en France, se fait sentir vivement : la Société pour la protection des enfants martyrs. Son mécanisme compliqué comprend, ainsi qu'il est aisé de le reconstituer, trois catégories de membres : ceux qui protègent les enfants, ceux qui ont mission de les martyriser, et d'abord ceux qui s'emploient à les faire[95].

La logique du texte est la suivante : s'il y a une institution qui se consacre à la protection des enfants maltraités, elle doit compter parmi ses fonctionnaires tous ceux qui contribuent à ce « service », c'est-à-dire les parents desdits enfants, ceux qui les battent et ceux qui les protègent. On perçoit là un schéma très récurrent dans les chroniques suivant lequel toute action implique systématiquement son contraire : agir contre un mal dans la société contribue du même coup à justifier l'existence de ce mal. En d'autres termes, puisque la raison d'être de l'administration en question est de lutter contre la maltraitance des enfants, il faut bien que cette maltraitance perdure pour justifier le travail des fonctionnaires. En définitive, ce que souligne Jarry, c'est que quand on veut lutter contre un fait social, on le produit. Ce renversement de l'opinion courante sur le service public est extrêmement fréquent dans les chroniques et se retrouve également dans la critique de l'armée évoquée plus haut. Par exemple, dans « Protégeons l'armée », il écrit : « Ainsi sera sauvegardée, présente et durable, la notion du militaire, indispensable au bonheur des hommes parce qu'elle implique la notion du civil[96]. » L'armée est donc nécessaire en ce qu'elle permet au civil d'exister en tant qu'individu autonome débarrassé de toute obligation militaire : toute chose appelant son contraire, l'organisation d'une institution dédiée à la protection militaire n'aurait servi qu'à engendrer des individus inaptes au domaine de la guerre. Dans la perspective de Jarry, les calculs du personnel politique et administratif à la tête de l'État sont systématiquement contre-productifs et ne peuvent mener qu'à la catastrophe, tant la société est

[95] « La société protectrice des enfants martyrs », [15 août 1901], OCG IV, p. 291.
[96] *Ibid.*, p. 254.

un organisme vivant réfractaire à toute possibilité de contrôle. La gestion politique rationnelle d'un pays, en plus d'être inutile, est donc dangereuse.

Inutilité et incompétence sont donc les deux piliers de la critique adressée par Jarry aux pouvoirs institutionnels du début du XXe siècle. Mais celle-ci ne serait pas complète si Jarry ne franchissait pas un pas supplémentaire en expliquant le maintien d'un système aussi peu fonctionnel par un troisième terme, celui de la croyance. C'est en cela que la métaphore du papier prend tout son sens dans les chroniques. Monnaie, timbre, bulletin de vote, couronne des lauréats, affiches, journaux, confettis, bordereau de l'affaire Dreyfus, livres, le thème du papier irrigue l'ensemble des articles de presse comme métaphore de la valeur symbolique. Le papier est en effet l'instrument par excellence du pouvoir républicain ; dépourvu de toute valeur en lui-même, il possède une autorité extraordinaire dès lors qu'un tampon ou qu'une signature lui confère le rôle de représentant du pouvoir en place. Tout comme l'hostie, il est un symbole dont l'efficacité repose sur la confiance collectivement partagée des rapports qu'il entretient avec un pouvoir réel, pouvoir réel qui, dans la perspective de Jarry, n'existe simplement pas. Dès janvier 1901, Jarry déploie l'idée d'un parallèle entre l'icône religieuse et cet autre symbole, le timbre :

> C'est une des superstitions humaines, quand on veut s'entretenir avec des proches momentanément éloignés, qu'on jette dans des pertuis ad hoc, analogues aux bouches d'égout, l'expression écrite de sa tendresse, après avoir encouragé de quelque aumône le négoce, si funeste pourtant, du tabac, et acquis en retour de petites images sans doute bénites, lesquelles on baise dévotement par-derrière[97].

Ce mécanisme de croyance est renforcé quelques semaines plus tard avec une nouvelle métaphore : le timbre cette fois non plus comme idole mais comme présence réelle de la reine de Hollande, ce que laisse entendre le titre même de la chronique : « Comment nous fîmes connaissance avec la reine Wilhelmine ». Sans doute faut-il voir derrière toute ces métaphores une résurgence de l'eucharistie sur le mode ironique : les symboles de l'autorité royale une fois actualisés par le mécanisme de la croyance deviennent le corps réel du monarque. Cette idée d'un pouvoir reposant essentiellement sur le symbole est partagée dans de nombreuses chroniques, dont les plus évocatrices sont sans doute « L'existence du Pape », dans laquelle Jarry affirme que le Pape est une invention de journalistes[98] avant de conclure de façon lapidaire que l'« on ne montre que ce qui n'est pas sûr, pour inspirer confiance[99] », ainsi que « Le Siècle de George Brown », texte entièrement construit autour de l'examen de la fonction de « roy de France (honoraire[100]) ». Tout pouvoir, républicain, monarchique ou autre, ne fonctionne donc de façon

---

[97] *Ibid.*, p. 216.
[98] « Il n'y a aucun pape vivant ; Marforio : il y a un homme empaillé habilement ou un automate perfectionné, inusable et infaillible… » *Ibid.*, p. 576.
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.*, p. 384.

effective que parce que le plus grand nombre accorde du crédit à ses différents avatars, persuadé qu'il est que ces avatars entretiennent un lien avec la source originaire de l'autorité. Or, pour Jarry, cette source originaire, pape, roi ou président, n'existe tout simplement pas ; un système politique efficace tient donc sa légitimité de sa capacité à masquer cette case vacante.

Pour Jarry, la politique est en définitive affaire de superstition. En cela, il est assez proche des conceptions d'un auteur qui lui est directement contemporain mais dont il ne peut pourtant avoir connaissance des travaux, ces derniers n'ayant pas encore été traduits ni diffusés en France, Georg Simmel. En effet, Simmel, lorsqu'il étudie le fonctionnement de la monnaie papier dans sa *Philosophie de l'argent*, souligne bien que l'argent ne repose que sur la seule confiance, à l'instar d'un système religieux. Pour ce dernier, la logique utilitariste ne suffit pas à expliquer le fonctionnement effectif de l'argent, puisque rien ne peut garantir que la personne avec qui je traite va accorder à ma monnaie la même reconnaissance de valeur que je lui attribue moi-même. L'usage de l'argent dans nos sociétés ne peut donc s'expliquer logiquement qu'en ayant recours à la foi :

> Le crédit commercial lui aussi comporte dans bien des cas un élément de cette foi supra-théorique, […]. Comme je l'ai dit, il s'agit ici, dans une très large mesure, d'une simple conclusion inductive, mais il y a en outre un supplément de cette « foi » socio-psychologique apparentée à la foi religieuse. Le sentiment de sécurité personnelle qu'assure la possession de l'argent est peut-être la forme et l'expression la plus concentrée et la plus aiguë de la confiance dans l'organisation et dans l'ordre étatico-social. Ce processus subjectif représente pour ainsi dire la puissance supérieure de cet ordre qui crée la valeur du métal : cette dernière étant déjà donnée, c'est alors grâce à cette double confiance qu'elle va jouer un rôle pratique dans les échanges commerciaux[101].

Or, cette perspective coïncide parfaitement avec les réflexions sur la monnaie déjà mentionnées plus haut que développe la chronique « L'Affaire est l'Affaire[102] », où Jarry revenait sur la dimension essentiellement fiduciaire de toute monnaie en faisant de l'autorité de la personne qui la produit la seule garantie de son utilisation. Tout pouvoir, qu'il soit celui de l'État, de ses institutions ou de l'argent qu'il fait circuler, provient donc essentiellement du consensus de la croyance. Le système républicain, en tant que système politique, possède donc un fonctionnement essentiellement religieux, ce qui est souligné de manière extrêmement claire dans « Le Loubing the Loob », chronique qui ne cesse de développer l'analogie entre le voyage d'Émile Loubet en Algérie et la première Croisade. Ceci explique sans doute le refus de Jarry de prendre au sérieux le vote évoqué dans « Le prolongement du chemin de fer de ceinture[103] » ne provient pas seulement d'un désintérêt pour la réalité électorale, mais également de la réflexion sur la facticité du

[101] Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, Sabine Cornille et Philippe Ivernel (trad.), Paris, PUF, 2013, p. 197-198.
[102] « L'Affaire est l'affaire », [18-24 avril 1903], OCG IV, p. 472.
[103] « Nous aurions volé aux urnes en son honneur, le 27 avril, si nous avions su comment on s'y prend et n'avions eu peur d'être ridicule en un sport qui nous est inconnu. » *Ibid.*, p. 361.

système représentatif. L'élection est un acte de foi qui renforce un système auquel il ne veut pas adhérer.

La symbolique du papier est constamment utilisée au sein des chroniques pour dénoncer un pouvoir essentiellement représentatif et de nature religieuse, mais c'est sans aucun doute la forme du papier journal qui s'avère la plus récurrente au sein du corpus. Si le système politique de la IIIe République, ni plus ni moins pour Jarry que tout système politique, est une religion, ses prêtres en sont sans aucun doute les journalistes. Le journal, et particulièrement le quotidien, devient ainsi le véritable lieu de la fabrique de la croyance partagée. Dans « La cervelle du sergent de ville[104] », par exemple, il fait mine de commenter l'autopsie d'un policier dont le crâne ne renfermerait que des vieux journaux afin de souligner la manière dont le discours médiatique constitue l'unique rapport à la société. David F. Bell montre clairement, dans un article important intitulé « *La chandelle verte* and the *fait divers* », que la critique adressée par Jarry à ce nouveau type de contenu journalistique cherche à mettre en exergue le caractère fictif de ce dernier, et, au-delà, de toutes les conventions sociales véhiculées par le discours médiatique :

> Jarry poursuit sa réflexion en comparant le fait divers au feuilleton, un genre qui, selon lui, fait les délices du concierge. Cette analogie suggère une idée plus radicale et inquiétante – le fait divers n'est pas, en fait, un incident observé et ensuite rapporté, mais, plutôt, une fiction : « mais le fait divers est-il autre chose, sinon qu'un roman, du moins qu'une nouvelle due à la brillante imagination d'un reporter ? » (p. 467). De façon paradoxale et troublante, ce nouveau genre qui semble être au plus près de la réalité, qui implique toujours d'être couverts sur le terrain (« ils photographient » [p. 467]), est également le plus susceptible de fabrication, de simulation[105]. [Traduction libre].

La presse est donc l'outil le plus efficace dans le système politique contemporain de Jarry pour établir et maintenir un consensus qui est le seul garant de sa pérennisation. Comme le montre David F. Bell, peu importe la véracité ou la fausseté des évènements, cette question n'est plus opérante : seul compte désormais le caractère consensuel ou non de la représentation, ou comme le dit le critique, l'aspect visible ou invisible des conventions qu'elle met en jeu[106]. On voit bien ce phénomène à l'œuvre dans une chronique comme « Les plus forts hommes », où Jarry décrit deux automates dans une vitrine figurant un Anglais et un Boer en lutte. Selon l'auteur, les fils des pantins sont des fils télégraphiques : ils reproduiraient donc en temps réels l'évolution des deux camps. Plus encore, « cet appareil, comme tout appareil électrique, est

---

[104] *Ibid.*, p. 221.

[105] "Jarry continues his reflections by comparing the *fait divers* to the *feuilleton*, a genre which, according to him, is the delight of every *concierge*. This analogy suggests something more radical and disquieting — the *fait divers* is not, in fact, an incident witnessed and then reported, but, rather, a fiction: 'mais le fait-divers est-il autre chose, sinon qu'un roman, du moins qu'une nouvelle due à la brillante imagination d'un reporter?' (p. 467). In a paradoxical and unsettling way, the news item which seems to be the closest to reality, which always implies on-the-spot coverage ('ils photographient' [p. 467]), is also the most susceptible to fabrication, to simulation." David F. Bell, "*La Chandelle verte* and the *fait divers*", *L'Esprit créateur*, vol. 24, n° 4, janvier 1984, p. 52.

[106] *Ibid.*, p. 54.

réversible, c'est-à-dire capable non seulement d'être influencé par les mouvements des armées au Transvaal, mais réciproquement d'imprimer aux belligérants sud-africains ses impulsions propres[107]. » La seule vraie guerre pour l'œil du chroniqueur parisien et de la foule qui, comme lui, regarde la vitrine, est celle que se livrent ces marionnettes : peu importe la vraie bataille, seule compte la théâtralisation de la bataille dans la presse.

4. Parodies journalistiques

Cette conception de la presse comme principal vecteur de l'adhésion du peuple à une religion politique interroge le propre rapport de Jarry à l'écriture journalistique. Or, justement, cette question n'a de cesse d'être posée par le chroniqueur lui-même, qui élabore à de multiples reprises des arts poétiques journalistiques permettant de justifier sa pratique personnelle de l'écriture de presse. Pour l'expliquer, on peut reprendre le couple visible/invisible évoqué par David F. Bell : le but de Jarry est en effet de produire des articles de presse qui, en outrepassant et en exagérant les conventions habituelles du genre, se dénoncent eux-mêmes comme lieu de fabrique d'une croyance[108]. Jarry deviendrait donc en quelque sorte un faussaire du journalisme, en admettant, selon le jeu de mot construit par François Caradec, que le « faux sert[109] », c'est-à-dire que Jarry lui attribue bien une vertu pédagogique. Cette idée explique l'importance absolument centrale dans notre corpus de la thématique du faux, déjà abordée à propos de l'affaire Dreyfus : que ce soit en rapport avec l'Affaire, avec la tiare de Saïtapharnès, avec l'affaire Humbert, avec le faux-monnayage, avec les différents auteurs qu'il accuse de plagiat[110], Jarry se saisit constamment de toute matière lui permettant de traiter la question de la contrefaçon. Dans une chronique intitulée « L'échéance dans ses rapports avec le suicide », il va même jusqu'à défendre explicitement le rôle du faux-monnayeur, figure à laquelle il s'identifie de façon assez visible : « nous avons esquissé une théorie de la fabrication de la monnaie fiduciaire en libre concurrence, opération dite irrévérencieusement par l'État faux monnayage quand il ne la perpètre pas lui-même[111]. » De façon très concrète, c'est par la parodie que va s'exprimer chez Jarry ce recours au faux-monnayage : en reprenant constamment le discours médiatique dominant de façon à le détourner, le caricaturer, le renverser, les chroniques contribuent à en montrer les ficelles et à

---

[107] « Les plus forts hommes », [1er mars 1901], OCG IV, p. 230-231.
[108] L'exemple par excellence de cette déformation parodique est sans aucun doute « La passion considérée comme course de côte », texte finement étudié dans sa dimension parodique par Daniel Sangsue. Daniel Sangsue, « Parodie et humour noir : "La passion considérée comme course de côte" », *Poétique*, n° 118, avril 1999, p. 219-237.
[109] François Caradec, *Entre miens, d'Alphonse Allais à Boris Vian*, Paris, Flammarion, 2010, p. 117.
[110] Voir « Correspondance » et « Toomai des éléphants, par Gorges d'Esparbès » dans OCG IV, p. 786 et 418.
[111] « L'échéance dans ses rapports avec le suicide », [15 novembre 1901], *ibid.*, p. 314.

rendre visible ce que le consensus social gardait caché. Cette parodie est particulièrement évidente dans le fait que Jarry, quand il écrit, commence par se présenter comme lecteur des journaux. Le relevé des titres de presse mentionnés par Jarry balaie la plupart des orientations politiques, du républicanisme conservateur du *Temps* jusqu'à l'opposition catholique de *La Croix* en passant par l'anarchisme des *Temps nouveaux*. Cette volonté d'ouverture est confirmée par la place faite à la presse spécialisée (presse féminine avec *Femina*, *La Vie heureuse*, *La Maison rustique des dames*, presse féministe avec *La Fronde*, revues culturelles avec *L'Art moderne* et *La Plume* notamment, organes de diffusion scientifique avec *La Revue internationale de l'enseignement*, ou parascientifique avec *Le Spiritualisme moderne*) ainsi qu'à la presse régionale. Cependant, exceptée *La Patrie* mentionnée deux fois, un seul titre revient fréquemment, parfois plus explicitement que d'autres : il s'agit du *Journal*, grand quotidien littéraire de sensibilité républicaine, mais défendant une ligne éditoriale se voulant apolitique. Ce choix n'est pas étonnant : le *Journal*, pour un lecteur comme Jarry, représente fidèlement la *doxa* républicaine. Notons que cette lecture est suffisamment attentive pour que certaines maladresses de style deviennent les points de départ de ses chroniques[112].

Les parodies journalistiques de Jarry suivent souvent le même processus : après la reprise parfois explicitement sourcée d'un fait médiatique débattu par la presse quotidienne, il choisit de se livrer à un éloge paradoxal renversant la position admise par ladite presse. Cet éloge paradoxal conduit, le plus souvent, à valoriser la criminalité et à attaquer les contradictions internes à la loi ou aux mœurs. Ce faisant, il reprend en l'inversant ce que Dominique Kalifa identifie comme le rôle pédagogique du fait divers à la Belle Époque :

> Limpides car strictement « figuratifs », marqués par une faible médiation esthétique, ces récits constituent en effet un matériau où s'affichent assez explicitement les stratégies de moralisation et de normalisation par lesquelles le corps social entend réduire ses transgressions et réguler ses écarts. Qu'ils s'expriment sur le mode de l'injonction, de la fable ou de la pédagogie récréative, tous ces récits, qui tendent par nature à l'édification, contribuèrent largement à la diffusion d'un discours et d'un imaginaire homogènes de la normativité. Contemporains, voire consubstantiels du pouvoir policier moderne, ils en disent la puissance et la légitimité croissantes, attestant dans l'ordre de la représentation de cette certitude de la punition sur laquelle s'adosse le système répressif moderne[113].

Or, qu'il s'agisse d'Ardisson, le violeur de cadavres de petites filles, de Gilmour, l'assassin méthodique, ou de Vidal, le tueur de femmes, Jarry prend systématiquement la défense du criminel. Par exemple, lorsqu'il aborde le sujet hautement médiatisé de Casque d'or, il le fait sous l'angle

---

[112] Voir « La mobilisation des touristes » qui ironise sur une tournure maladroite du *Journal* du 19 septembre 1901 à propos de la revue de Dunkerque. OCG IV, p. 304.

[113] Dominique Kalifa, « Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 144.

de la chronique sportive : celle-ci l'autorise en effet à avoir recours au registre épique[114]. De même, dans « Les cartes d'électrices[115] », il se livre à l'éloge de la prostitution – qui, si elle est à l'époque tolérée, reste criminelle aux yeux de la morale, quand elle ne l'est pas également à ceux de la loi, comme dans le cas des « insoumises[116] » –, défendant l'idée que les prostituées constituent le meilleur exemple d'émancipation féminine. Sa perspective se différencie là de celle d'un Gourmont, par exemple, lequel a également pour objectif dans ses chroniques de « traiter tous les sujets comme si on les rencontrait pour la première fois ; n'accepter aucune opinion toute faite ; être celui qui s'instruit à mesure qu'il regarde ; dissocier les idées et les actes ; n'être dupe d'aucune construction : les mettre aussitôt en morceaux ; n'avoir aucune croyance[117]. » Mais, là où le traitement du thème de la criminalité par Gourmont se veut analytique, Jarry adopte un ton parodique : sa conception du journalisme n'a pas vocation à tirer des conclusions abstraites, mais à relativiser par le rire la portée du consensus médiatique.

Car, comme le souligne là encore David F. Bell[118], la fausse-monnaie journalistique de Jarry entend agir comme un *pharmakon*, comme un remède dans le mal. Jarry lui-même développe cette image du *pharmakon* dans une chronique intitulée « La légende du poison » :

> [C]hacun a été à même d'observer que ces substances, qu'on est convenu d'appeler poisons, constituent, dans bien des conjonctures, une nourriture excellente. Ce qui tue, d'après la menace d'horrifiques étiquettes rouges, est en même temps ce qui fait vivre, sous le titre de médicaments[119].

Cette chronique peut être considérée comme un véritable art poétique de l'ensemble du projet journalistique de Jarry. Publiée en février 1903, après sa récente expérience d'un refus de la part de Constantin de Brancovan[120], directeur de *La Renaissance latine* (dans laquelle Jarry espérait se faire une place pour pallier la disparition imminente de *La Revue blanche*) elle atteste en effet d'un retour réflexif de l'auteur sur sa pratique du genre et semble marquer une tentative d'autojustification. Se concluant par la maxime « Le poison est simplement, pour le corps humain, l'inattendu[121] », elle affiche d'emblée le projet de Jarry : produire des articles de presse faisant surgir l'inattendu dans les conventions médiatico-sociales. Si cet inattendu est considéré comme un *pharmakon*, c'est parce qu'il peut aussi bien être destructeur que guérisseur ; nul doute que Jarry, qui s'est fait connaître par *Ubu roi*, pièce retournant le discours d'un professeur contre lui-même,

---

[114] « Liane de Pougy aux Folies-bergères », [1er février 1902], OCG IV, p. 335.
[115] *Ibid.*, p. 302.
[116] Étaient appelées ainsi les prostituées qui refusaient de déclarer leur profession à l'État.
[117] Remy de Gourmont, « L'heureuse ignorance », *Mercure de France*, 1er avril 1901, p. 179.
[118] David F. Bell, "*La Chandelle verte* and the *fait divers*", art. cit., p. 55.
[119] « La légende du poison », [1er février 1903], OCG IV, p. 425.
[120] Constantin de Brancovan renvoie à Jarry son papier après sa virulente critique contre Georges d'Esparbès, ce qui met un terme à la brève collaboration de ce dernier à *La Renaissance latine*.
[121] « La légende du poison », [1er février 1903], OCG IV, p. 427.

ne soit parfaitement conscient de la capacité de la parodie à succès à saper les discours d'autorité. Au-delà de ses seuls écrits journalistiques, cette fonction parodique correspond tout à fait au projet artistique de Jarry depuis ses débuts et qu'il ne cesse de rappeler dans presque tous ses écrits, à savoir que la supériorité de l'art sur toutes les autres formes d'activité humaine tient à son caractère fictif revendiqué. Dans la conception de l'auteur, toute vie sociale est une vie faite de représentations, et l'art seul permet d'en prendre conscience, en assumant son caractère factice et illusoire. Ceci explique donc l'importance accordée par Jarry aux différents « faux » évoqués dans les chroniques et comptes rendus, contrefaçons à propos desquelles il développe assez régulièrement, comme ici dans l'affaire de la tiare de Saïtapharnès, une théorie de la vérité artistique :

> La tiare est un bonnet de coton en or.
> Faux ou vrai, bonnet jaune, jaune bonnet.
> Et puis Saïtapharnès avait horreur de ce genre de coiffure.
> C'est bien la tiare de Saïtapharnès, mais Saïtapharnès n'a jamais porté de tiare.
> Saïtapharnès, en tant que porteur de tiare, n'a jamais existé.
> « Saïtapharnès », mais c'est la signature du fabricant de l'objet.
> Le faux peut quelquefois n'être pas faux – sans blague[122].

Parce qu'elle est un objet d'art, la tiare n'a pas de valeur historique ou scientifique ; peu importe donc qu'elle ait ou non appartenu à Saïtapharnès. L'art n'a pas de prétention à dire le vrai, mais à faire exister la fiction et à exciter l'imagination : en cela, il est plus vrai que tous les discours se prétendant véridiques.

En juin 1903, Jarry poursuit cette autojustification de sa pratique journalistique à travers un texte essentiel, « La vérité bouffe ». Ce texte approfondit la question du rapport entre l'art et la vérité évoquée au-dessus, question absolument centrale dans la construction idéologique et esthétique de l'auteur. Si l'article de presse peut être envisagé comme *pharmakon*, encore faut-il en effet distinguer la potion du poison, le texte qui libère des conventions sociales de celui qui les cimente. Dans « La vérité bouffe », Jarry développe une théorie du rire comme instrument de vérité :

> S'il y a tant d'espèces de vérités, il n'y a point d'inconvénient à admettre qu'il existe une vérité bouffe.
>
> La vérité serait peut-être même toujours bouffe, si comme nous l'écrivions précédemment, sa découverte se reconnaît à ce qu'elle déclenche le rire.
>
> Parmi les vérités du second ordre – entendons : les plus variables, et celles qu'on ne reconnaît point spontanément, mais d'après l'autorité et la tradition – parmi celles-là classons la vérité historique.
>
> Celle-ci est temporaire ; la vérité bouffe est éternelle[123].

[122] « Elle arrive, la vérité… », [4-10 avril 1903], *ibid.*, p. 458-459.
[123] « La vérité bouffe », [1er juin 1903], *ibid.*, p. 521.

La seule manière d'accéder de façon certaine à la vérité se fait donc par le rire, c'est-à-dire par la relativisation à travers le comique des prétentions de tous les discours sérieux, de toutes les certitudes héritées des traditions et de conventions humaines ; comme le souligne Daniel Grojnowski, Jarry érige ainsi « le paradoxe en condition *sine qua non* de la connaissance[124] ». Empruntant le terme de « bouffe » au registre de l'opéra, Jarry fait immédiatement le lien avec le domaine de la production artistique : c'est bien l'œuvre d'art qui, en venant parodier tous les discours d'autorité bien établis, peut se permettre de venir provoquer ce rire salvateur. Appliqué au domaine du journalisme, cet art poétique souligne donc le fait qu'un bon article de presse est un article « bouffe », un article détournant les codes conventionnels de l'écriture journalistique de manière à susciter le rire et donc à remettre en question ce discours premier. La seule bonne pratique du journalisme sera donc parodique. Puisque la société tient essentiellement par un acte de foi entretenu méthodiquement par les pourvoyeurs de croyances que sont les journalistes, rire et faire rire de ces discours de l'ordre du sacré devient le meilleur moyen de saborder leur autorité. Détourner est donc finalement un moyen de retourner les armes de la cité contre elle-même. Si devenir journaliste a posé un problème idéologique pour Jarry qui perçoit la presse comme un pouvoir institutionnel, en parodiant les clichés de la presse, et plus généralement de tous les discours officiels, il parvient toutefois à se construire une conception de l'activité de chroniqueur compatible avec les enjeux du genre. On comprend dans cette optique que sa participation à la presse satiriste comme *Le Canard sauvage* avait sans doute pour lui plus d'intérêt que ses rubriques critiques dans les revues « sérieuses » comme *La Revue blanche* ou *La Plume* : ce n'est pas de la provocation que de dire que le rire est la seule vérité, mais une méthode qui rend conciliables ses conceptions idéologiques avec l'activité journalistique.

Les années 1900-1903 ont donc été pour Jarry une période de reconstruction sociale et financière : contre toute attente, l'affaire Dreyfus n'a pas tant mis à mal son cercle de sociabilité qu'elle lui a permis, en pénétrant au sein d'une réaction militante toujours désireuse d'élargir ses rangs par des noms de collaborateurs réputés, de diversifier et de stabiliser son réseau de fréquentations sans avoir à prendre position de manière trop clivante. Après son exclusion de la revue et de la maison d'édition du *Mercure de France*, la rédaction de *La Revue blanche* lui ouvre ainsi les portes de milieux sociaux qu'il n'avait pas l'habitude de fréquenter et lui assure simultanément des revenus réguliers, régularité qu'il n'avait pas connu depuis l'année 1896 et son emploi au service du Théâtre de l'Œuvre. Cette reconstruction passe également par l'abandon d'une perspective hermétique qui était principalement destinée au lectorat du *Mercure*, ou plutôt à l'image que Jarry se faisait dudit lectorat (image sans doute alimentée par le prestige dont

[124] Daniel Grojnowski, « Les lumières du délire », art. cit., p. 37.

jouissait à ses yeux la revue durant ses années de jeunesse) pour lui préférer un style susceptible de plaire à un plus large public dont il avait déjà fait l'expérience avec *L'Amour en visites* (œuvre destinée là aussi à une publication hors des comités mercuriaux). Si ce style est un bon révélateur des évolutions idéologiques, il ne faudrait pourtant pas conclure qu'en cherchant à vivre de sa plume, donc à correspondre aux attentes des directeurs de publication, Jarry ait renié toute perspective élitiste et opéré une volte-face éthique. L'élitisme de Jarry se réfugie au contraire durant sa période journalistique dans le recours à un rire relativiste qui brouille les frontières entre le bouffon et le sérieux et semblent rendre grandement indécises toutes les prises de positions personnelles de l'auteur.

Bien qu'ils répondent à la gageure de devoir traiter d'actualité tout en conservant une perspective largement hostile à toute activité sociale et politique, les articles de presse de Jarry parviennent à concilier sa perspective antérieure avec les codes imposés par le genre de la chronique. C'est en grande partie grâce au recours à la parodie des clichés de presse ainsi que de la *doxa* sociale qu'ils relaient que Jarry parvient à faire tenir ensemble ces deux exigences. En choisissant de faire moins référence à l'actualité qu'à son traitement médiatique, les chroniques de Jarry contribuent à vider cette actualité de tout contenu, allant jusqu'à douter de son existence même : dans la perspective de l'auteur, le discours médiatique est la seule réalité, et n'existent que les représentations et les conventions sociales qu'il contribue à construire et alimenter. La parodie de Jarry cherche donc à constamment tout relativiser en montrant l'origine discursive de tout fait de société. Dans cette conception où tout n'est que représentation, discours, fiction médiatique, le rapport traditionnel à la vérité ne peut qu'être profondément bouleversé. Ce rapport est donné comme clé de lecture par Jarry lui-même à un moment où il se sent incompris dans sa pratique de la chronique : la seule vérité est la capacité à relativiser la prétention au vrai. Le vrai ne peut donc plus être compris que négativement, comme un révélateur du faux. C'est précisément cette vertu que Jarry accorde au rire, et particulièrement au rire parodique.

Si l'auteur de *La Chandelle verte* parvient par cette théorie du rire à concilier les enjeux de l'écriture journalistique et son idéologie personnelle, il ne va pourtant pas, comme on pourrait le croire, jusqu'à renoncer complètement à construire un discours sérieux. Parmi les nombreux paradoxes de l'auteur, il faut compter celui-ci : chaque fois qu'il défend le bien-fondé d'un rire relativiste venant subvertir les discours d'autorité admis et transmis par les conventions sociales, il cherche en même temps à élaborer une littérature peu comique caractérisée par sa dimension savante et parfois même par ses ambitions à traiter de métaphysique. C'est que les deux tentations semblent aller de pair chez Jarry : la volonté de tout relativiser, de tout remettre en question par le rire, quitte à interroger les présupposés mêmes de la vie collective, est souvent motivée et

justifiée par la recherche d'un principe supérieur que Jarry nomme parfois « Vérité » ou « Absolu ». On retrouve cette opposition entre la mise en scène d'*Ubu roi* et la rédaction des *Jours et les Nuits*, entre la formation du Théâtre des Pantins et l'écriture de *L'Amour absolu*, entre le projet de l'*Almanach* et celui du *Faustroll* et, à l'époque qui nous concerne, entre la pratique régulière des chroniques et les élaborations consécutives de *Messaline* et du *Surmâle*. C'est donc parce qu'il peine à se défaire de l'idée d'une certaine transcendance artistique que Jarry est enclin à écrire simultanément en vue de l'idéal littéraire le plus élevé et en vue de faire rire sur la vanité de toute chose, y compris des aspirations démesurées des jeunes littérateurs obsédés d'absolu.

IV. De *Messaline* au *Surmâle*, transition vers le cynisme vulgaire

L'activité de chroniqueur de Jarry n'implique en rien la négligence d'une production littéraire plus personnelle : avant même son entrée officielle dans la rédaction de *La Revue blanche*, celle-ci prépublie, en juillet 1900, *Messaline*, dernier roman en date de l'auteur. En 1901, les maisons d'édition de *La Revue blanche* éditent le volume et feront paraître un an plus tard, sans prépublication cette fois, *Le Surmâle*. Parallèlement, Jarry poursuit une activité littéraire d'une grande productivité : en même temps que ses papiers pour la presse, il travaille également sur des traductions : son adaptation des *Silènes* de Grabbe trouve enfin preneur à *La Revue blanche* et *La Vogue* publie en 1901 celle d'*Olalla* de Stevenson, cette dernière portant de nombreuses marques d'une exécution bâclée, ce qui laisse penser que l'auteur cherche avant tout à obtenir une rémunération rapide[1]. En plus de cette contribution au monde des revues, Jarry continue à tenter de faire vivre le personnage d'Ubu auprès des milieux fumistes. En 1900 il collabore de nouveau avec Terrasse et Bonnard, sous le patronage cette fois de Vollard, qui prend en charge tous les frais d'édition, au projet d'un second *Almanach du Père Ubu* et propose, par l'intermédiaire de Jehan Rictus[2], une version d'*Ubu roi* adaptée au cabaret des Quat'z'Arts et rebaptisée pour l'occasion *Ubu sur la Butte*. Il donne également deux conférences, l'une sur les marionnettes au cercle de la Libre Esthétique à Bruxelles le 21 mars 1902, et l'autre au Salon des Indépendants le 8 avril 1902 intitulée « Le Temps dans l'Art ». Cette période d'intense activité sur des fronts très différents atteste d'une certaine recherche de succès commercial, ou du moins de la diffusion de son œuvre auprès d'un public relativement vaste. Seuls *Messaline* et *Le Surmâle* y parviennent pourtant effectivement, le premier s'engouffrant dans la brèche provoquée par l'engouement pour *Quo Vadis* (Jarry ayant commencé à publier *Messaline* en même temps que la parution de ce dernier texte[3]), le second étant fréquemment et élogieusement comparé à *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. Sans nul doute, ces deux romans constituent, *Ubu roi* excepté, l'apogée de la carrière d'écrivain de Jarry en termes de reconnaissance critique comme de rentrées financières. Son exclusion du comité du *Mercure de France* semble de ce fait avoir profité à l'auteur qui, en s'adaptant aux contraintes de sa nouvelle maison d'édition, construit une littérature plus accessible dans le style, dans le choix des sujets, ainsi que dans la conduite de la narration. Ce n'est pourtant

[1] « Jarry ne semble avoir ni cherché à entrer dans le style de Stevenson ni à l'adapter au rythme de la langue française ni à se l'approprier. Le lecteur est de ce fait constamment gêné par des tournures qui, sans être incompréhensibles, ni, d'ailleurs, erronées, ne sont tout simplement pas l'usage, et reflètent en général une traduction mot à mot. » Isabelle Krzywkowski, « Notice » d'*Olalla*, OCG V, p. 230.

[2] D'après Rictus, « on joue ce soir aux 4-Z-arts *Ubu roi* et […] c'est moi qui ai mis en rapport l'auteur avec Trombert. » Jehan Rictus, *Journal quotidien*, *op. cit.*, 25 novembre 1901, p. 212.

[3] *Quo Vadis* paraît en juin 1900 et *Messaline* est prépubliée en juillet 1900. Voir OCG V, p. 13-14.

pas pour cette dernière raison que *Messaline* et *Le Surmâle* sont fréquemment étudiés ensemble, mais bien évidemment parce qu'ils traitent d'une même thématique : la performance sexuelle, envisagée sur le plan (presque) exclusivement quantitatif.

Pourtant, il semble qu'il y ait en définitive plus de différences que de similitudes entre ces deux œuvres. Si *Messaline* emprunte une matière antique et demande à Jarry une documentation érudite extrêmement savante dont le travail de Brunella Eruli[4] a souligné l'ampleur, *Le Surmâle* est quant à lui un roman d'anticipation davantage inscrit dans le sillage de la science-fiction faustrollienne que dans le genre historique de *Messaline*. Cette différence pourrait être perçue comme la simple volonté d'explorer le même thème en faisant varier le genre du personnage principal (féminin pour *Messaline*, masculin pour *Le Surmâle*, comme les titres l'annoncent assez clairement) et l'époque concernée, de façon à ce que les deux textes soient les pendants l'un de l'autre, comme le propose Henri Béhar[5] de façon fort convaincante. Toutefois, sur le plan idéologique, il semble que *Messaline* et *Le Surmâle* s'inscrivent dans deux perspectives bien différentes, et qu'aux préoccupations métaphysiques typiques de l'écriture de Jarry avant 1900 réponde le pragmatisme bien différent d'un héros « moderne », André Marcueil, qui annonce déjà par certains traits celui de *La Dragonne*. Plus encore, bien que la plupart des commentateurs et commentatrices aient mis l'accent sur la relative simplicité de *Messaline*, il faut souligner que cette simplicité n'est perçue comme telle qu'en regard des productions antérieures de Jarry et de leur recherche volontaire d'hermétisme. *Messaline* porte à bien des égards, comme le montre Julien Schuh[6], la trace des techniques stylistiques et narratives antérieures de Jarry, quand l'écriture du *Surmâle*, au contraire, semble reprendre et mettre à profit certaines réflexions directement issues de ses chroniques de presse. Enfin, le changement de genre des protagonistes au sein de deux œuvres dont la thématique centrale est justement la performance sexuelle n'équivaut pas à un simple renversement symétrique et montre bien plutôt chez Jarry une certaine relativisation dans la manière d'envisager le coït : de porte d'entrée vers l'absolu dans *Messaline*, il devient un « acte sans importance[7] » dans *Le Surmâle*. Il a cependant été décidé de poursuivre la tradition en étudiant ces deux romans conjointement de façon à privilégier une approche diachronique laissée de côté au chapitre précédent ; cette variété des approches permettra justement de s'interroger sur l'évolution qu'a connue la pensée de Jarry durant les premières années du siècle.

---

[4] Brunella Eruli, « Sur les sources classiques de Messaline : collages et montages », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, 1979, p. 67-83.
[5] Henri Béhar, « Notice » du *Surmâle*, OCG V, p. 286.
[6] « Jarry n'abandonne donc pas ses procédés stylistiques antérieurs, même si *Messaline* semble d'une lecture plus aisée que ses livres précédents, où les traditions narratives étaient bousculées. » Julien Schuh, « Notice » de *Messaline*, *ibid.*, p. 20
[7] *Ibid.*, p. 326.

Cette évolution tient en grande partie à un changement de conception de l'auteur de ses rapports avec l'espace collectif et conduira au tournant réactionnaire de la fin de sa vie. *Messaline*, écrite avant le début officiel de sa carrière journalistique, est encore marquée par son obsession pour la quête de l'absolu, assimilé au dieu Phalès, mais abandonne d'ores et déjà tout idéal de vie collective en marge de la cité. Dans la lignée de ce que proposait *L'Amour absolu*, roman avec lequel il partage bien des points communs, le texte de *Messaline* se concentre sur une héroïne radicalement solitaire, radicalement incomprise et radicalement ambitieuse, prête à aller chercher l'idéal qu'elle poursuit jusque dans l'anéantissement d'elle-même. Ces deux textes, écrits peu après l'exclusion de Jarry des éditions du *Mercure de France*, sont centrés sur la thématique de la solitude de l'individu d'exception. Au contraire, André Marcueil, héros du *Surmâle*, est bien intégré à la petite société bourgeoise constituée de notabilités issues des domaines de la médecine, de la chimie, de l'ingénierie, de l'armée, société singulièrement dépourvue d'artistes. Ce dernier roman, imaginé au sommet de la carrière journalistique de Jarry, marque bien l'adhésion de ce dernier à un milieu mondain qu'il n'envisage toutefois qu'avec une distance ironique, bien loin de l'admiration sans faille professée dans le *Faustroll* pour ses « pairs ». L'acceptation des règles du jeu social par le Jarry des années 1900-1903 laisse donc des marques jusque dans sa manière d'envisager la construction romanesque ; son *ethos* d'écrivain, ne pouvant plus se cristalliser autour du refus des conventions collectives, doit opérer une mue vers une nouvelle identité que l'on pourra caractériser, au sens courant du terme, de cynique.

A. Messaline : le génie au féminin ?

Messaline et *Le Surmâle* apparaissent à bien des égards comme les développements conséquents de pistes de réflexions abordées par l'œuvre antérieure de Jarry. La thématique de la relation de couple était déjà présente dès ses premiers écrits avec « Haldernablou » (dont le titre insiste d'emblée sur la notion de double), mais également à travers la figure idéalisée de Valens dans *Les Jours et les Nuits*. À partir de 1898, Jarry semble innover en introduisant au sein de cette thématique un élément féminin, élément auparavant radicalement absent de la parité recherchée par l'auteur (qu'il s'agisse de parité amoureuse, comme dans « Haldernablou », ou amicale, comme dans *Les Jours et les Nuits*). *L'Amour en visites* avait déjà exploré une variété de figures féminines selon le procédé cher au genre de la littérature frivole du catalogue, mais ce recueil ne semble à aucun moment aborder la question du rapport à l'*alter ego*, excepté de façon négative à travers le personnage de Félicie Picarel, la fiancée bourgeoise, lequel permet au personnage de Lucien d'exprimer toute son aversion pour le mariage. L'année 1898 est marquée par deux

œuvres importantes sur le sujet du couple, *L'Amour absolu* et *Par la taille* (texte écrit en 1898 mais publié seulement en 1906), ainsi que dans une moindre mesure par le *Faustroll*, roman qui peut être interprété comme la peinture d'une galerie d'*alter ego* amicaux. Laissons de côté cette dernière œuvre déjà étudiée plus haut pour observer ce qui, dans les deux premières, préfigure déjà les thèmes de *Messaline* et du *Surmâle*. *Par la taille*, œuvre en un acte et chantée possède un argument très simple : un bossu et un géant en mal d'amour, sur le point de se suicider, entendent une jeune fille exprimer sa passion pour un homme. Les deux pensant être l'homme en question, ils confrontent cette dernière qui finit par leur révéler qu'elle ne peut aimer qu'un « homme ordinaire[8] ». Sur le ton comique et léger, la pièce traite donc de la déception amoureuse et de l'impuissance de l'individu d'exception, bossu ou géant, à séduire les femmes, ces dernières incarnant un ordre bourgeois obsédé par la normalité. Ce rapport à la norme est repris et considérablement développé dans *Le Surmâle*, qui emprunte d'ailleurs tout un passage à *Par la taille*, celle de la description physique du personnage masculin par l'intermédiaire de son permis de chasse. Dans *Le Surmâle*, le narrateur suggère que si André Marcueil, le protagoniste, « possédait un permis de chasse, nul doute que son signalement n'y portât : menton rond, visage ovale, nez ordinaire, bouche ordinaire, taille ordinaire[9]… » Or cette nomenclature reprend trait pour trait celle donnée par l'homme idéal par la jeune fille de *Par la taille* :

> Ah ! qu'il est beau celui que j'aime…
> La preuve en est en ce permis
> De chasse.
> Menton rond, visage ovale,
> Nez ordinaire, (*Musique.*)
> Je l'aime !
> Bouche ordinaire :
> (*Musique.*) Je l'aime !
> Taille ordinaire : (*Musique.*)
> Je l'aime[10] !

Dans les deux cas, aborder la thématique du couple hétérosexuel implique de se confronter aux attentes sociales et à leurs standards : ce que soulignent les deux textes, c'est bien, dans la continuité des perspectives antérieures de Jarry, que l'homme de génie, dans sa singularité physique et morale (le lien est fait entre les deux dès la première réplique du bossu[11]), est inadapté à toute relation amoureuse car trop radicalement exceptionnel. Dans *Par la taille* comme dans *Le Surmâle*

[8] OCG VI, p. 150.
[9] OCG V, p. 328.
[10] OCG VI, p. 150.
[11] « Le génie se reconnaît / Comme toute rareté de la nature, / À un je ne sais quoi, quelque chose d'à peine visible, un rien modifié dans la stature. » *Ibid.*, p. 139.

en effet – sauf exception[12], sur laquelle nous reviendrons –, les femmes sont les représentantes d'une *doxa* sociale particulièrement réfractaire à la singularité et toute recherche amoureuse de la part des protagonistes ne peut conduire qu'à une fatale déception.

L'Amour absolu développe encore plus que *Par la taille* ce thème de la recherche d'un *alter ego* féminin : Emmanuel, capable de manipuler les volontés d'autrui selon ses désirs par ses pouvoirs de magnétiseur, cherche à faire surgir Miriam, la Vierge et donc la femme idéale, de Varia, la mère bourgeoise. Là encore, *Le Surmâle* emprunte un passage significatif à ce texte de 1898, celui de l'interruption du geste meurtrier d'une femme par la seule puissance du regard :

> La femme sauta, dégaîna de ses cheveux une longue épingle en forme de glaive, et pour une vengeance immédiate, visa les yeux de Marcueil qui luisaient à hauteur des siens. Marcueil laissa agir sa force : ses yeux se défendirent d'eux-mêmes.
>
> Sous leur regard d'hypnotiseur, au moment où la femme abattait l'arme, elle s'endormit, cataleptique.
>
> Le bras qui se prolongeait d'acier resta horizontal[13].

Cet extrait réfère directement au passage suivant de *L'Amour absolu* :

> Tout nu, les bras rigides, Emmanuel se crucifie sur le linceul préparé du lit, mais il lâche – oh, si doucement, les deux noirs Muets de son regard.
>
> – Dodo, chuchote-t-il.
>
> Varia tombe.
>
> En tombant, elle frappe.
>
> Mais le Khandjar n'obéit plus à l'hypnotique[14].

Le réemploi quasi à l'identique de la scène (le couple nu venant d'avoir un rapport sexuel, la femme cherchant à poignarder l'homme, la référence à l'hypnose et à la force du regard) laisse penser qu'il se joue là un épisode important dans la manière dont Jarry conçoit les rapports de couple. Ce que partagent *Le Surmâle* et *L'Amour absolu* est bien cette représentation de l'*alter ego* féminin dédoublé : tout comme Emmanuel Dieu fait surgir la femme idéale sacrificielle, Miriam, de la femme réelle, Varia, André Marcueil provoque par ses discours l'apparition d'Ellen Elson, femme passionnée, qui retournera à la fin du texte à son statut de bourgeoise. Toutefois, dans sa confrontation avec l'homme de génie, la femme aimée, devenue par l'acte sexuel avec ce dernier une femme exceptionnelle, ne peut supporter sa métamorphose et tente d'y mettre fin en assassinant son amant. Créature de l'homme, elle ne peut toutefois y parvenir ; dans *L'Amour absolu*, Emmanuel finira par tuer Varia pour libérer Miriam, tandis que, dans *Le Surmâle*, l'anéantissement de Marcueil provoquera le retour aux conventions sociales d'Ellen : « Elle a imposé une seule clause à l'acceptation d'un époux : qu'il fût capable de maintenir son amour dans les

---

[12] Dans ce dernier roman, les femmes ordinaires, représentées par les « petites femmes » balayant un large spectre de la féminité sur le même principe du catalogue évoqué à propos de *L'Amour en visites*, s'opposent à Ellen Elson, femme exceptionnelle se rapprochant davantage de Messaline.

[13] OCG V, p. 399.

[14] OCG III, p. 531.

sages limites des forces humaines[15]… » Comme la plupart du temps chez Jarry, c'est le regard de l'individu de génie qui produit la réalité qu'il désire : la femme exceptionnelle n'est à ce titre rien de plus que la projection par ce dernier d'un fantasme d'*alter ego* féminin sur une femme ordinaire. On peut toutefois observer qu'entre *L'Amour absolu* et *Le Surmâle* semble s'opérer un changement du traitement par la narration du personnage féminin : Varia est constamment rejetée, que ce soit par le discours méprisant du narrateur, par le personnage d'Emmanuel qui finira par la tuer, par Miriam elle-même qui la voit comme une rivale, tandis qu'Ellen, malgré l'ironie finale de son retour à la médiocrité, reste construite comme un personnage globalement positif. Entre les deux, l'écriture de *Messaline* semble un jalon ayant permis d'approfondir le type de la femme d'exception, celle qui désire être désirée par le mâle absolu.

Ce dernier roman possède probablement encore plus de points communs avec *L'Amour absolu* que *Le Surmâle*. En effet, les deux textes semblent se répondre sur plusieurs points, dont le plus évident est sans doute la répartition des personnages principaux en trois groupes de protagonistes qui reprend bien évidemment la structure femme/mari/amant du théâtre de boulevard : femme passionnée (Messaline et Miriam)/homme divinisé (Emmanuel et Mnester)/homme ordinaire (le notaire et Claude). *Messaline* emprunte une fois encore à *L'Amour absolu* le motif de la femme divisée entre ses aspirations idéales et ses désirs de satisfactions bourgeoises ; cette division semble suivre dans ce dernier roman la séparation de l'œuvre en deux parties. Dans la première partie, en effet, le lecteur suit la recherche effrénée par l'héroïne du Bonheur sous les traits du dieu Phalès, puis du pantomime Mnester ; dans la seconde, il constate l'abandon par cette dernière de cette quête existentielle pour se livrer à l'adultère avec un patricien du nom de Silius. La transition est effectuée de façon brutale par le constat suivant : « Sans doute pour avoir multiplié les ressemblances de Mnester, Messaline s'aperçut un jour qu'elles n'avaient qu'un modèle ; et il n'est du caractère d'aucune femme d'hésiter longtemps entre un dieu unique, fût-il de l'amour, et un nombre pluriel d'hommes[16]. » Messaline, la courtisane exceptionnelle, reprend donc sa place de femme ordinaire en préférant la masse des hommes au dieu de la virilité incarné qu'est Mnester, tout comme Varia reprend fréquemment le contrôle de Miriam, échappant ainsi aux volontés d'Emmanuel. Une autre caractéristique commune aux deux romans est la présence d'un personnage représentant essentiellement l'homme de la médiocrité, personnage qui semble disparaître dans *Le Surmâle*. Au notaire dans *L'Amour absolu* répond en effet la construction de Claude dans *Messaline*, les deux partageant de nombreux traits

[15] OCG V, p. 421.
[16] *Ibid.*, p. 124.

communs : ils sont vieux, chauves[17], fascinés par leur femme, dont ils ne comprennent ni la vraie nature, ni la tentation d'adultère (Varia, outre sa relation avec Emmanuel quand elle devient Miriam, se livre à l'adultère avec le douanier), et sont absorbés par une activité créative comprise d'eux seuls (le travail du bois pour le notaire, *Les Livres des Dés* pour Claude) au point de perdre contact avec le réel. Figures intrigantes auxquelles la bêtise confère un certain génie, ils sont pourtant clairement envisagés comme des anti-modèles par la narration : « Et parce qu'il était évident à tout le monde que je n'étais bon à comprendre aucune des affaires présentes, on me fit augure : j'eus la charge de prévoir l'avenir[18] », dit Claude. Cependant, alors que jusque-là les deux figures d'antagoniste évoluent dans des sphères bien distinctes et évitent toute confrontation directe (Claude pas plus que le public ne comprend l'idéal viril que représente Mnester, le notaire contrairement à sa femme n'a aucune idée de la nature divine d'Emmanuel), *Le Surmâle* opère en quelque sorte leur réunion en faisant de cette tension un élément de construction à part entière du personnage de Marcueil, qui oscille entre déguisement d'homme médiocre et déguisement de puissance virile. Le rapport à la normalité, toujours présent comme un repoussoir dans les écrits de Jarry, devient, dans ce dernier texte, bien plus ambigu.

Messaline et *Le Surmâle* s'inscrivent donc tous deux dans le sillage des réflexions de Jarry sur le couple ouvertes par des œuvres comme *Par la taille* ou *L'Amour absolu*, réflexions abordées exclusivement dans leur dimension hétérosexuelle après 1897, le motif de l'homosexualité étant congédié comme une expérience de jeunesse dans une phrase du *Surmâle*[19]. La comparaison entre ces deux textes permet toutefois de mettre en lumière un changement manifeste de perspective sur ces questions. On a trop souvent voulu faire de *Messaline* la simple contrepartie du *Surmâle*, séparant ainsi artificiellement ce roman historique des préoccupations qui étaient celles de Jarry au moment de l'écriture, donc autour de 1899, pour le rapprocher du contexte d'écriture de 1902. Or, *Messaline* semble tout à fait, tant dans le style que dans les thématiques traitées, s'inscrire dans la poursuite des productions de Jarry sur la période 1897-1899. En effet, malgré toutes les nouveautés apportées par ce « roman de l'ancienne Rome[20] » (documentation, cadre historique réaliste, point de vue féminin), il n'en reste pas moins que son héroïne, comme Emmanuel Dieu, constate la profonde médiocrité du monde qui l'entoure, médiocrité incarnée sous les traits de son mari Claude, par comparaison avec un absolu qu'elle conçoit comme le dieu

[17] Les descriptions de Claude et du notaire sont étrangement similaires : « Tu es beau parce que tu es vieux, vieux, et chauve, si chauve qu'on ne peut pas plus nu ! ni plus laid, ô mon amant ! », *ibid.*, p. 143 ; « Il avait donc le droit, le devoir presque de n'avoir plus de cheveux sur son crâne ogival, et les lèvres rasées ; et […] d'épanouir des favoris d'ivoire correctement égratigné », OCG III, p. 507.
[18] OCG V, p. 80.
[19] André Marcueil dans sa jeunesse « essaya des vices "contre nature", juste le temps d'apprendre, par expérience, quel abîme séparait sa force de celle des autres hommes. » *Ibid.*, p. 343.
[20] *Ibid.*, p. 67.

Phalès. Si le roman semble bien se distinguer des écrits précédents de l'auteur, cela n'est en réalité dû qu'à sa principale innovation : le changement de genre du point de vue adopté. En faisant du personnage central une femme, Jarry ne se contente en effet pas de plaquer les constructions habituelles de ses protagonistes masculins sur une impératrice. En effet, Messaline *n'est pas* un être semi-divin ; contrairement à Aldern, César-Antechrist, Sengle, Faustroll, Emmanuel, André, Erbrand, sa féminité l'empêche d'accéder au statut d'être supérieur. En tant que femme, elle recherchera donc à dépasser les limites du concevable par le biais de son rapport au masculin ; en d'autres termes, elle tentera de se perdre dans un homme qui réalise pour elle la quintessence de la masculinité, Phalès, tout comme Miriam abdiquait sa volonté – comparée à la fragilité des ailes du papillon – au profit d'Emmanuel :

> Eh ! assez ! L'autre croirait que c'est arrivé. Et maintenant, ma petite Miriam, MYRRHE plutôt, toi qui es morte, ressuscite à la vie des notaires.
> – Je ne veux pas !
> – Réveille-toi ! Pas quoi ? dis-le encore ?
> – Pas… pas…
> … Papillon[21].

La soumission totale de Messaline est mise en scène de façon similaire dans l'épisode de ses fiançailles avec Silius où le don absolu d'elle-même finit par accorder à ce dernier le titre d'Empereur :

> – Mais je t'ai donné toute ma vie ! Mais je t'aime, Silius ! Mais mon corps, que tu ne repousses pas… Veux-tu donc aussi arracher ma peau, qui est à Claude ? Je t'aime !
> – Oui, Valéria, tu nous aimes bien tous les deux – je ne compte pas la plèbe des autres – tous les deux, *moi et César*.
> … Lève-toi ! tu ne m'as rien donné, aucune parcelle d'amour puisqu'il me manque une parcelle de ton amour ! Ou si tu me donnes tout, si tu te donnes toute… Celui qui possède absolument la femme de César est… Je suis César[22] !

La dilution de l'identité des femmes au sein des volontés masculines est donc ce qui leur permet de transcender leur infériorité de genre et de les ranger parmi les femmes d'exception aux yeux de l'auteur, comme le souligne d'ailleurs ce passage de *Surmâle* : « Puis [Ellen] fit le geste qui n'est permis qu'aux souveraines, elle se mit à genoux devant l'homme[23]. » Paradoxalement, la souveraineté des personnages féminins est donc atteinte dans l'expérience de la sujétion.

La quête poursuivie par Messaline n'est ainsi en aucun cas la symétrique de celle du Surmâle, et ce malgré la similitude des actions exercées par les deux protagonistes (la multiplication des rapports sexuels). André Marcueil n'est d'ailleurs pas dans une quête, pas plus que tous les autres avatars masculins cités ci-dessus : en tant qu'homme d'exception parachevant

---

[21] OCG III, p. 504.
[22] OCG V, p. 129.
[23] *Ibid.*, p. 403.

l'idée de masculinité (le Surmâle), il est autonome, autosuffisant et incarne par là le modèle du héros de Jarry par excellence. Seuls les personnages féminins ont un vide à combler, vide qu'elles identifient comme le manque d'homme. Là où l'homme supérieur désire l'autosuffisance pleine et entière, la femme désire l'homme supérieur. Il suffit pour s'en convaincre de regarder d'un peu plus près le personnage de Mnester dans *Messaline*, qui partage bien des traits avec les avatars habituels de Jarry, dont les jambes arquées[24], les pieds minuscules[25], la forte pilosité[26], le goût pour la morsure érotique des lèvres[27] et bien sûr le pénis disproportionné[28]. Ce personnage, qui représente en effet l'homme semi-divin typique de Jarry, à tel point qu'il peut éclipser le soleil par sa danse[29], est caractérisé par sa totale autosuffisance : lorsque Messaline, en même temps que le lecteur, le découvre, il est replié sur lui-même en position autoérotique que Jarry nomme « le baiser de Narcisse[30] ». Le texte, comparant cette position à un œuf[31] – image traditionnelle de l'individu absolu chez Jarry, comme on sait – souligne bien que, contrairement à Messaline, le personnage n'a besoin de personne d'autre que de lui-même pour assouvir ses désirs ; autonomie qui est confirmée par le fait que, fouetté et drogué par l'impératrice, il se refusera à elle jusqu'au bout du roman[32]. Là où la performance sexuelle de Marcueil relève de son désir de prouver à la médiocrité du monde qu'un homme supérieur existe, celle de Messaline ne provient en fait que du plus profond inassouvissement. Les femmes, quand elles sont suffisamment extraordinaires pour dépasser la perception bourgeoise du monde et ses satisfactions faciles, ont besoin de l'intermédiaire de l'homme pour connaître l'absolu ; Jarry l'écrit d'ailleurs en toutes lettres : « une femme […] apprend par son sexe[33] ». *Messaline*, en choisissant de placer la narration à travers un regard féminin, traite donc pour la première fois réellement de la quête de l'absolu ; tous les autres personnages de Jarry ou presque coïncident précisément avec sa définition de l'absolu, c'est-à-dire l'individu conscient de sa divinité et du caractère infini de ses possibilités.

---

[24] Mnester a des « jambes de Pan » (*Ibid.*, p. 108), celles d'Erbrand Sacqueville se caractérisent par leur forme « arquée » (OCG VI, p. 343).
[25] Mnester possède « deux pieds plus courts que des sabots de chèvre » (OCG V, p. 107), Erbrand des pieds d'une « exiguïté native » (OCG VI, p. 341) et Sengle chausse du 35 (OCG II, p. 644).
[26] La « toison » du dos de Mnester est semblable « aux plumes du poitrail des oiseaux nocturnes » (OCG V, p. 108) tandis que Faustroll est recouvert d'un « satyrique pelage noir » (OCG III, p. 52).
[27] Messaline expérimente la morsure de Mnester (*Ibid.*) tout comme André Marcueil celle d'Ellen (OCG V, p. 396) et Félicie celle de Lucien (OCG III, p. 317).
[28] Ce trait est un marqueur caractéristique à la fois de Mnester (OCG V, p. 108) et bien sûr de Marcueil, cette « difformité » (OCG V, p. 342) faisant l'objet de l'ensemble du chapitre II du *Surmâle.*
[29] « Et à cette minute on cessa de voir la danse. / Le cirque se remplit de nuit soudaine, de tumulte et d'horreur. / Un disque noir mordait à même le soleil. » OCG V, p. 116.
[30] *Ibid.*, p. 107.
[31] Mnester ressemble en effet à « un œuf énorme, plus immaculé qu'en son nuage de lait la lune », *ibid.*
[32] On peut du moins interpréter ainsi la substitution de l'urine au sperme d'un Mnester drogué durant son coït avec Messaline : « ce n'est pas Phalès, ni Mnester, mais un tout petit enfant dans son berceau, qui a oublié sa divinité, qui s'est oublié, en moi ! » *Ibid.*, p. 123.
[33] *Ibid.*, p. 131.

En rétablissant une focalisation masculine, *Le Surmâle* laisse donc de côté cette dernière perspective pour rétablir celle, bien plus ancienne et bien plus fréquente, du décalage entre l'être d'exception et la médiocrité du monde. Ce faisant, on pourrait croire que Jarry reprend la question de la relation entre individu et collectif là où il l'avait laissée dans le *Faustroll* ; or le roman semble au contraire marquer une véritable évolution idéologique de l'auteur sur la question. En effet, Messaline, tout comme l'ensemble de ses prédécesseurs, ne souffre pas d'être sous-estimée ou déconsidérée, et à aucun moment l'opinion d'autrui ne semble véritablement la concerner, de sorte qu'elle ne cache pas ses adultères ni ne se préoccupe d'anonymat (malgré la perruque blonde utilisée pour se rendre à Suburre, qui fait bien plutôt référence à sa dualité interne d'impératrice-prostituée qu'à une volonté calculatrice de n'être pas reconnue). Sa quête concerne simplement le dépassement de sa condition féminine dans la fusion avec la toute-puissance masculine. André Marcueil, au contraire, est tiraillé entre son déguisement d'homme ordinaire et sa volonté de montrer au grand jour à quel point il est virtuellement capable de toutes les prouesses possibles. Le roman, bien loin de se limiter à la seule représentation d'un concours du plus grand nombre de coïts, est construit comme une succession de performances physiques venant chaque fois opérer une revanche contre un personnage manifestant du scepticisme à l'égard du protagoniste : Marcueil détruit d'abord le dynamomètre pour contredire le général Sider qui le croit faible, il bat ensuite le record de la course des Dix Mille Milles contre un train qu'il recouvre de fleurs en réaction à l'indignation d'Ellen (« Tu n'as pas de cœur[34] ! »), puis entretient des rapports sexuels quatre-vingt-deux fois en vingt-quatre heures avec cette dernière en réponse à l'incrédulité du docteur Bathybius. Le fil rouge du *Surmâle* est donc constamment celui de la revanche sociale face à un monde inapte à réaliser la profonde supériorité du protagoniste. C'est seulement lorsqu'il sera question de mariage, donc de soumission à la médiocrité de la vie civile, que Marcueil sera vaincu par la machine – non cependant sans l'avoir en premier lieu rendue amoureuse de lui – et finira par succomber. Rappelons d'ailleurs que le caractère subversif du *Surmâle* provient en grande partie, non pas du fait d'évoquer les questions sexuelles, mais de refuser une conception de la sexualité comme moyen au service d'une fin, la procréation au sein de la famille bourgeoise. Comme le souligne Jean-François Chassay à la suite d'Annie Le Brun[35], en ces temps d'obsession pour la dépopulation, le caractère « gratuit » des coïts d'Ellen et de Marcueil, gratuité dûment soulignée par le narrateur[36], peut être interprété comme un acte

[34] *Ibid.,* p. 359.
[35] Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant », postface au *Surmâle*, Paris, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1990, p. 143-215.
[36] « Ils se repoussèrent au moment précis où d'autres s'enlacent plus étroitement, car tous les deux ils se souciaient d'eux seuls et ne voulaient point préparer d'autres vies. » OCG V, p. 396.

politique s'opposant à la subordination du plaisir individuel aux exigences de la vie sociale : « ce n'est pas d'aimer comme une machine que l'on reproche au surmâle, mais de ne pas aimer comme une machine sociale. […] Parce qu'il se trouve hors de la norme bourgeoise, Marcueil est irrécupérable et monstrueux[37]. » Le thème de la revanche sociale symbolisé par Marcueil, thème qui est loin d'être nouveau sous la plume de Jarry (*Les Jours et les Nuits* présentaient la revanche de Sengle sur le monde de la caserne, *Faustroll* celui du docteur sur les huissiers, etc.), semble ainsi considérablement plus développé dans *Le Surmâle* parce qu'il constitue le premier roman où le personnage incarnant l'individu extraordinaire apparaît caché, incognito.

B. Marcueil et les masques

Jusqu'à *Messaline* comprise, il semble que l'interrogation autour de la question de l'être humain semi-divin soit développée comme une succession de postures différentes cherchant à dessiner les traits de cet individu exceptionnel : que serait l'artiste de génie ? le scientifique de génie ? l'amant de génie ? la femme de génie ? Or, avec *Le Surmâle* s'opère un basculement manifeste : si André Marcueil constitue un nouveau type de l'être de génie, c'est bien celui de l'être de génie intégré à la société. Messaline, toute femme tentée par la satisfaction facile qu'elle est, n'est en aucun cas une femme du commun : elle est impératrice, et le texte prend soin de nous rappeler à bien des moments qu'elle diffère de la foule autant que l'être humain de l'animal :

> – C'est Apollon et c'est Orphée, dirent des voix dans le peuple. Si l'on ouvrait les carcères, les bêtes, lâchées par le cirque, se coucheraient…
> – Peuple, couche-toi ! cria Messaline[38].

Élevé par un notaire et sa femme, Emmanuel Dieu n'est pas leur fils naturel et manifeste très tôt auprès de sa mère son omnipotence, quant à Faustroll, c'est à peine s'il appartient encore à l'humanité, puisqu'il peut à volonté modifier son apparence corporelle, voire s'en passer définitivement. Or, Marcueil, lui, est dans une recherche permanente d'incognito. Le récit n'a de cesse de multiplier les masques et les déguisements : le monocle qui cache l'œil, les peintures de l'Indien, les masques des coureurs cyclistes, l'ombre dissimulatrice du Pédard, le masque de chauffeuse rose d'Ellen et le masque de chauffeuse noir de l'une des cocottes… Les personnages jouent sans cesse à dissimuler leur véritable identité, au point de ne plus savoir toujours différencier le masque de ce qu'il cache. Comme dans *L'Amour absolu*, les protagonistes semblent

---

[37] Jean-François Chassay, « Monstre et gender : de Geoffroy Saint-Hilaire à la tératologie fictive », *Épistémologies*, n° 14, 12 décembre 2014 [revue en ligne : https://epistemocritique.org/monstre-et-gender-de-geoffroy-saint-hilaire-a-la-teratologie-fictive/ ; consulté le 23/06/2024].
[38] OCG V, p. 114.

donc diffractés dans une infinie variété d'identités alternatives, à ceci près que, contrairement à ce dernier roman, le personnage central n'est pas le seul témoin de cette diffraction. L'ensemble de la société assiste à la succession de Marcueil, du Pédard et de l'Indien, tout comme à la transformation d'Ellen « la vierge[39] » en Ellen la « courtisane experte[40] ». En ce qui concerne Marcueil, le processus va toutefois encore plus loin, puisqu'à ces identités effectives, dûment constatées par la présence de nombreux témoins oculaires, il faut ajouter toutes les identités supposées que la narration aborde comme autant de possibles, dont la plus évidente est sans aucun doute « la bête[41] », le Marcueil sadique qui a violé jusqu'à la mort une fillette et à propos duquel le narrateur précise qu'il n'est « pas de ceux qui battent les Femmes [car quelque chose] en lui leur était bien trop cruel, pour qu'il eût besoin d'y ajouter[42]. » Marcueil apparaît bien comme constamment déguisé : l'Indien n'est pas la révélation de sa véritable apparence, mais simplement l'une des apparences, celle de la survirilité, qu'il lui plaît d'adopter ; sur sa nature réelle, le roman ne tranche pas, préférant laisser la place à une indétermination laissant ouverte toute la variété des possibles.

De cette façon, Marcueil s'oppose frontalement à la description sociale du permis de chasse qui cherche à lui attribuer une identité fixe : en tant qu'être exceptionnel, il peut prendre à loisir toute forme d'identité, mais choisit pourtant de se faire le plus banal possible. Contrairement aux anciens héros de Jarry, Marcueil possède donc un masque social tout à fait crédible et n'est pas la représentation parachevée d'un individu sauvage refusant d'être réduit à une identité construite selon des normes et des conventions humaines toujours aliénantes. S'il semble un point de détail, ce trait marque pourtant un tournant majeur dans l'évolution idéologique de Jarry et son importance semble encore confirmée par le fait que le style même du roman semble lui faire écho. Michel Arrivé souligne en effet la jonction qui se fait entre la recherche de « caractéristique insignifiance[43] » du héros du *Surmâle* et l'expérimentation esthétique effectuée par son auteur :

> [C]e qui me gêne un peu, dans le roman « moderne » qu'est *Le Surmâle* […] comme dans le « roman de l'ancienne Rome » qu'est *Messaline*, c'est, peut-être, un souci un peu trop apparent du lecteur. Du lecteur à conquérir. C'est ce souci qui rend compte, à mes yeux, de certains aspects, tantôt un peu trop faciles, tantôt inutilement spectaculaires, de l'écriture. Suis-je

[39] *Ibid.*, p. 340.
[40] *Ibid.*, p. 397.
[41] *Ibid.*, p. 344.
[42] *Ibid.*, p. 396.
[43] *Ibid.*, p. 327.

> mauvais juge ? La « caractéristique insignifiance » prêtée au Surmâle André Marcueil me paraît un peu facile[44].

Les différents analystes ont souvent souligné ce « souci du lecteur » dans l'écriture du *Surmâle*, qui est d'ailleurs probablement le plus grand succès romanesque de Jarry. Ce dernier, qui jusque-là, y compris encore dans *Messaline*, cherchait à manifester son *ethos* d'auteur dans une écriture parfois très hermétique, jouant sans cesse avec des ruptures de la diégèse, des dédoublements de personnages, des formules elliptiques, des clefs de lectures et des marques d'ironie discrète, semble dans *Le Surmâle* abandonner ce parti-pris d'une originalité conçue comme obscurité, cette recherche de monstruosité à tout prix (on se souvient que Jarry a en effet fait du monstre un symbole de son idéal esthétique pré-1900[45]). Cette évolution est souvent interprétée, y compris par Michel Arrivé ci-dessus, comme une volonté d'obtenir un succès commercial ; or cette volonté n'est pas nouvelle (on a vu comment il compte capitaliser sur la figure d'Ubu en tentant de la maintenir vivante dans les sphères esthètes et cherche à percer dans le genre de l'opérette par le biais de ses collaborations multiples avec Claude Terrasse, figure désormais renommée dans ce dernier domaine) et ne suffit pas à elle seule à expliquer l'évolution du style. Ce qui frappe en revanche dans l'écriture du *Surmâle*, trait qui n'était pas présent dans *Messaline*, c'est l'impact non-négligeable de la reprise de motifs et de *topoï* développés au sein des productions journalistiques de l'auteur.

Nombreux sont en effet les passages du *Surmâle* qui développent des sujets abordés dans certaines chroniques de Jarry. Il serait probablement très long d'en constituer une liste exhaustive, mais nous pouvons en mentionner certains à titre d'exemple de la richesse et de la variété du jeu d'écho entre production romanesque et production journalistique. Le thème de la machine, par exemple, qui structure l'ensemble du roman, est un élément particulièrement récurrent des textes de presse de Jarry qui semble relativement absent de son œuvre antérieure, à part sans doute dans le *Faustroll* et ses développements, comme *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*. Dans ce dernier texte cependant, la machine en question était d'ordre purement fictif, or, dans *Le Surmâle*, exception faite de la Machine-à-inspirer l'amour finale, l'objet mécanique est présent par le biais de nombreuses références à des technologies actuelles en 1902 : automobile, train, bicyclette et autres dynamomètres ne sont pas des engins de science-fiction, quand bien même Jarry leur fait parfois subir quelques transformations. Rappelons d'ailleurs que le roman n'était pas au départ conçu comme un roman

---

[44] Michel Arrivé, « *Le Surmâle* d'Alfred Jarry, romance gaillarde sur l'amour et la pataphysique » [en ligne : http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1797193-le-surmale-d-alfred-jarry-romance-gaillarde-sur-l-amour-et-la-pataphysique ; consulté le 23/06/2024].

[45] « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté. » OCG I, p. 530.

d'anticipation, mais que Jarry choisit de déplacer la date de 1902 à 1920 après la rédaction d'une bonne partie de l'œuvre[46] : les nombreuses références à la technologie ont donc probablement moins pour vocation d'imaginer un avenir possible que de représenter le présent dans sa modernité. On trouve également dans le roman, formulé par l'ingénieur Arthur Gough, un énoncé à la base de la constitution de nombreuses chroniques de Jarry, dont « Cynégétique de l'omnibus[47] » publié en décembre 1901, soit à peu près en même temps que la fin de la rédaction du *Surmâle* :

> – Je n'aurais jamais cru cela possible… jamais… mais c'est si naturel, au fait ! murmura le docteur : en ce temps où le métal et la mécanique sont tout-puissants, il faut bien que l'homme, pour poursuivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves… Simple adaptation au milieu… Mais cet homme-là est le premier de l'avenir[48]…

Outre cette image de l'animal-machine très fréquente dans les chroniques, la référence à l'actualité devient pour la première fois un élément constitutif de l'écriture romanesque ; dès le tout début du texte, la narration s'ouvre en effet par une référence directe à la grande affaire médiatique du tournant du siècle :

> Les hôtes d'André Marcueil, au château de Lurance, en étaient arrivés, ce soir-là, à une conversation sur l'amour, ce sujet paraissant, d'un accord unanime, le mieux choisi, d'autant qu'il y avait des dames, et le plus propre à éviter, même en ce septembre mil neuf cent vingt, de pénibles discussions sur l'Affaire[49].

En modifiant l'année de la diégèse de 1902 à 1920 sans modifier la référence à l'affaire Dreyfus, Jarry produit un effet humoristique qui rejoint de nouveau le point de vue défendu dans ses chroniques : en ce début de XXe siècle, l'Affaire commence « à peine[50] ». Autre actualité de la Belle Époque que l'on retrouve de façon insistante dans les textes publiés à *La Revue blanche* et à *La Plume*, la référence à la dépopulation revient dans *Le Surmâle* dans la discussion des notables au sujet des performances de Marcueil l'Indien :

> – La dépopulation n'est plus qu'un mot, larmoya d'admiration le sénateur.
> – À peine un mot, chantonna le général.
> – La patrie peut compter tous les jours sur une centaine de défenseurs de plus, s'écrièrent-ils ensemble.
> – Quatre-vingt-deux seulement, rectifia en bégayant Bathybius. Mais quand l'Indien daignera s'en donner la peine, ce sera en vingt-quatre heures, en ne supposant que du SIX à l'heure : cent quarante-quatre[51] !

---

[46] Voir Henri Bordillon, « Marcueil dans le texte. Quelques éléments pour une approche nouvelle du *Surmâle* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, 2014, p. 54.
[47] « Cynégétique de l'omnibus », [15 décembre 1901], OCG IV, p. 319.
[48] OCG V, p. 420.
[49] *Ibid.*, p. 326.
[50] « L'Affaire est l'affaire », [18-24 avril 1903], OCG IV, p. 478.
[51] OCG V, p. 401.

Ce concept de dépopulation et son corollaire, l'exhortation à la repopulation, est bien évidemment pour Jarry l'occasion rêvée de manifester son hostilité à l'égard d'un État omniprésent qui s'immisce dans l'intimité de l'individu jusqu'à détourner le moment privé de l'acte sexuel à son propre profit. Il faudrait ajouter à cette liste les points de vue sur l'alcool comme « suraliment[52] » que Jarry développe – contre le point de vue de la médecine hygiéniste qui fait de la lutte contre l'alcoolisme l'un de ses combats majeurs – en parallèle dans ses chroniques et comptes rendus[53] et dans *Le Surmâle* où il devient un élément-clé de la course des Dix Mille Milles.

Au-delà de la seule référence à l'actualité contemporaine, auparavant très peu présente, voire complètement absente, des œuvres de Jarry, *Le Surmâle* marque un rapprochement avec la technique d'écriture journalistique dans le choix même des épisodes représentés. Le roman s'ouvre en effet par une conversation mondaine entre des notabilités militaires et scientifiques. Cet échange de mondanités n'a pas d'équivalent dans les textes antérieurs de l'auteur où les dialogues sont assez souvent construits comme des monologues entre des personnages marqués par des scissions internes, comme dans la scène finale de *Messaline* ou dans les échanges d'Emmanuel avec Miriam et Varia. Or, ici, aucun effet de miroir, aucun symbole, aucun recours au fantastique, le dialogue mime de façon réaliste le déroulement d'une soirée entre personnes de la bonne société en reprenant les clichés habituels : conversation adaptée aux dames, arrivée impromptue de la jeune fille pure, conversation des hommes seuls poursuivie au bar … Chacun des protagonistes possède les opinions caractéristiques de son milieu social : le général est terre-à-terre et borné, le docteur positiviste et sceptique, l'ingénieur américain moderne et pragmatique, l'actrice légère et spirituelle. On peut voir dans cette volonté de représenter les discussions mondaines, volonté d'autant plus manifeste qu'elle occupe sur deux chapitres (les chapitres I et III) un quart complet du roman, une conséquence de la fréquentation des milieux de la presse par Jarry pour deux raisons. D'abord, parce que la presse en tant que production collective impose un travail bien plus dialogué que ce dont Jarry avait auparavant l'habitude lorsqu'il se trouvait en situation d'écriture ; il est donc tout à fait possible que cette dimension participative, parce qu'elle occupe une place importante dans la vie de l'auteur, transparaisse dans le choix de ses sujets romanesques. Ensuite parce que l'activité de chroniqueur régulier, comme on l'a vu, met Jarry en contact avec des milieux sociaux qu'il fréquentait peu jusque-là et qui ne correspondent pas tout à fait aux cercles esthètes du Boul'mich' ou des soirées de Rachilde. Il faudrait alors lire dans cette longue évocation des milieux mondains la construction d'un tout nouvel

[52] *Ibid.*, p. 349.
[53] Voir par exemple le compte rendu de « G. M. : *La natalité en France en 1900* » et la chronique « M. Faguet et l'alcoolisme » dans OCG IV, p. 228 et 209.

ethos d'écrivain qui intègre pour la valoriser l'insertion de l'auteur dans les milieux bourgeois, et ce malgré la distance ironique avec laquelle sont traités la plupart des personnages. Le narrateur prend d'ailleurs soin de préciser que les diverses personnalités mentionnées ne sont médiocres que parce qu'elles sont ensemble : « Ces personnalités diverses et notables eussent pu rajeunir le lieu commun, sans effort vers le paradoxe et rien qu'en laissant s'exprimer, chacune, sa pensée originale ; mais le savoir-vivre rabattit aussitôt les propos de ces gens d'esprit et illustres, à l'insignifiance polie d'une conversation mondaine[54]. » Cette volonté de Jarry de représenter son changement de milieu social est rendue manifeste par une phrase apparemment anodine glissée par Marcueil (dans lequel la plupart des analyses s'accordent à lire un avatar de plus de son auteur) : « – Aïe ! fit à part Marcueil, qui n'aimait pas la scolastique, ni aucune espèce de philosophie ou littérature, peut-être parce qu'il les possédait trop[55]. » Cette phrase, ajoutée au fait qu'aucun littérateur n'est présent à la soirée donnée par Marcueil au château de Lurance, souligne une certaine volonté de mettre à distance son ancienne identité d'auteur symboliste. Plus encore, Marcueil est perçu par la bonne société présente comme un diseur de paradoxes, réputation qui n'est probablement pas sans lien avec la manière dont le lectorat de *La Revue blanche* ou *La Plume* reçoivent les chroniques de Jarry à l'époque de leur publication. L'*ethos* d'auteur que Jarry se constitue dans *Le Surmâle* est donc celui d'un écrivain bien vu des milieux bourgeois, ne cherchant plus à choquer à tout prix son auditoire, mais manifestant un goût particulier pour l'ironie de façon à souligner son décalage avec lesdits milieux.

La construction de ce nouvel *ethos* scriptural, bien différent comme on le voit de l'identité esthète anarcho-symboliste antérieure, explique probablement le choix d'un modèle littéraire nouveau : Villiers de l'Isle Adam. En effet, si l'arrivée de Jarry dans le champ esthète se situe probablement sous le patronage de Lautréamont, comme l'a montré Sylvain-Christian David[56], *Le Surmâle* ne cache pas sa dette envers l'auteur des *Contes cruels*. Les liens entre le roman de Jarry et *L'Ève future* sont nombreux et ont été plusieurs fois étudiés[57] ; nous en rappellerons sans entrer dans les détails quelques éléments : Marcueil est construit d'après des traits emprunté à la personnalité même de Villiers puisqu'il était originairement issu de la noblesse (le manuscrit conservé par la bibliothèque de Laval fait apparaître « André de Marcueil »), noblesse qui a laissé des traces dans la version finale du texte, notamment au chapitre II où il est précisé que sa mère

[54] OCG V, p. 327.
[55] *Ibid.*, p. 358.
[56] Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry ou le secret des origines*, *op. cit.*
[57] Voir par exemple Philippe Sabot, « Eros, Thanatos, Technè, À propos d'un "roman moderne" d'Alfred Jarry », *Methodos*, n° 15, 2015 [en ligne : https://methodos.revues.org/4245 ; consulté le 23/06/2024] ; Christophe Domino, « *Le Surmâle* d'Alfred Jarry : roman moderne ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 13-14, 1982, p. 9-10.

était « comme toutes les mères *nées*[58] ». Plus encore, le personnage possédait le titre de « Comte[59] » qui était également l'un des surnoms de Villiers. Le nom du docteur Bathybius, personnage essentiel à l'intrigue du *Surmâle*, semble également inspiré par le docteur Bathybius Bottom de « La Machine à gloire ». Enfin, le sujet même du roman, en présentant un homme-machine surviril, renvoie à celui de *L'Ève future*, où la femme supérieure est en effet mécanique. Or, le fait que Jarry laisse apparaître la référence à Villiers en ces années 1901-1902 où l'auteur des *Contes cruels*, décédé depuis plus de douze ans, n'est au cœur d'aucune actualité particulière ni d'un processus commémoratif quelconque, laisse penser que ce patronage n'est pas le produit d'un simple effet de mode. On comprend bien ce qui peut attirer un auteur comme Jarry au début du XXe siècle dans la figure de Villiers : originaire de Saint-Brieuc, également journaliste, dramaturge et romancier proche du symbolisme, ce dernier incarne l'image de l'auteur en mal de gloire et en grande détresse financière qui aura connu le succès peu de temps avant sa mort. Villiers appartient donc à ce schéma de la revanche sociale qui paraît central dans la construction du *Surmâle*. Mais plus encore, l'auteur a été abondamment considéré comme un illuminé de son vivant, notamment en ce qui concerne ses prétentions au trône de Grèce[60]. Nul doute que Jarry, occupé depuis 1897 au moins[61] à s'inventer une origine illustre du côté maternel de sa généalogie[62], ne défende à travers Villiers sa propre conception de l'homme de génie constamment méprisé par la foule. On retrouve d'ailleurs dans un passage du *Surmâle* un intéressant plaidoyer en faveur de la véracité des récits du baron de Münchhausen, qui n'est pas sans lien avec cet héritage de Villiers :

> – S'il est étonnant qu'elles [les aventures du baron] lui soient arrivées, énonça imperturbablement Marcueil, il l'est beaucoup moins qu'on n'y ait pas ajouté foi. Et c'est fort heureux pour le baron ! Car peut-on imaginer l'existence insupportable que mènerait dans la société envieuse et malveillante des hommes celui qui aurait dans sa vie de tels miracles ! – toujours puisqu'il paraît que ce sont des miracles. On le rendrait responsable de toutes les actions inexpliquées et de tous les crimes impunis, comme on brûlait jadis les sorciers…
>
> – On l'adorerait comme Dieu, dit Ellen Elson que son père avait rappelée depuis que la conversation était redescendue, en l'honneur du baron de Münchausen, à la portée des jeunes filles.

---

[58] OCG V, p. 342.

[59] Pour plus de détails sur les changements entre manuscrit et version éditée du texte, voir Henri Bordillon, « Marcueil dans le texte », art. cit.

[60] « Ce prodigieux rêveur se crut prédestiné… et les siens, son père en tête, le crurent aussi. Ils le voyaient déjà entrant dans Athènes, couvert de la pourpre et caracolant sur un destrier blanc tenu en main par des coureurs palikares ! Comment ce songe s'écroula., il n'est guère utile de le dire. Mais l'orgueil douloureux du maître subit là un coup terrible, car la chronique lui fut dure, alors ! » Paul Lagardère, « Un grand méconnu », *Le Petit Parisien*, 26 décembre 1905, p. 4.

[61] Jarry signe sa lettre à Hugo Kosterka datée de 1897 « Alfred-Henri Jarry-Quernest de Coutouly d'Orsay », Lettre inédite à Hugo Kosterka figurant en Annexe II.

[62] Sur les recherches généalogiques de Jarry, voir Henri Bordillon, « Alfred Jarry, le "dernier Dorset" ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2013, p. 101-128.

> – Et de quelle liberté ne jouirait-il pas, achevait Marcueil, si l'on pense que, commît-il des crimes, l'incrédulité universelle lui fournira ses alibis[63] !

Si l'homme d'exception fait forcément face à l'incrédulité des individus moyens, alors selon Jarry la réciproque est également vraie, et éveiller la suspicion de la société bourgeoise est une condition suffisante au statut de génie. C'est donc *parce qu'il* n'a pas été compris par ses contemporains que Villiers est un auteur d'exception, tout comme Marcueil le diseur de paradoxes, et bien sûr tout comme Jarry lui-même.

Une nouvelle fois, Jarry renverse une situation vécue comme avilissante (son insertion au sein d'une classe sociale auparavant si décriée, son arrivée tardive dans une carrière où il fait face à une rude concurrence et connaît un succès somme toute modéré, son expérience après le scandale d'*Ubu roi* des différents échecs critiques, son exclusion de son principal cercle professionnel…) en preuve logique de supériorité : c'est *parce qu'*il est considéré comme un auteur sur le retour, faiseur de paradoxes et transgressif par snobisme[64], qu'il s'affirme comme un artiste d'exception, dans la lignée du baron de Münchhausen et de Villiers. Le fait d'être cru médiocre est selon Marcueil une condition *sine qua non* d'existence du génie, qui serait mis en pièce s'il révélait son vrai visage au reste du monde. Cette réflexion sur la nécessité pour l'être d'exception de vivre incognito est une vraie nouveauté du *Surmâle* qui ne trouve aucun écho dans *Messaline*, ce dernier roman présentant plutôt le schéma inverse à travers la figure de Claude, vieillard lâche et stupide élevé au rang d'empereur. Or, elle est tout à fait intéressante en ce qu'elle semble symptomatique du passage d'un héritage de la pensée cynique ancienne à ce que l'on a qualifié antérieurement, avec l'appui de Suzanne Husson, de cynisme « vulgaire ». L'un des traits séparant cynisme philosophique et vulgaire réside, on l'a vu, dans la manière de se penser comme un modèle ou du moins comme un contre-modèle : Diogène écrit une *République* qui propose une vision du bien commun alternative à la *République* de Platon. Or, la particularité du cynique vulgaire est de ne pas chercher à se poser en *exemplum* ni à réformer la cité mais simplement à feindre d'accepter le contrat social qu'elle propose pour servir son propre intérêt, en reniant quand il est nécessaire toute légitimité à ce contrat. Le cynisme vulgaire repose donc sur un pacte d'hypocrisie[65] vis-à-vis de la cité, hypocrisie assumée et justifiée par le fait que l'intérêt individuel, suite à la crise nihiliste, devient la seule valeur absolue d'un système de pensée

---

[63] OCG V, p. 340.

[64] Les souvenirs de Rachilde permettent de saisir l'image que Jarry a laissé à ses contemporains. À propos de la dernière partie de sa vie, elle écrit : « Il […] vivait comme un reclus, dormant le jour après avoir passé la nuit à boire et à étourdir ses camarades par les récits les plus contradictoires, mélangeant, comme en son propre verre, les mixtures les moins faites pour s'accorder entre elles : histoires grecques et latines, physiques et pataphysiques, essais de nouvelles peintures et merveilleux paradoxes d'où sont sorties les plus absurdes formules de notre temps. » Rachilde, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, *op. cit.*, p. 41.

[65] Voir deuxième partie, chapitre 2, « Le Négatif du collectif », section C.

métaphysique profondément mis à mal[66]. André Marcueil semble se poser comme archétype de cette mentalité cynique qui ne cherche absolument plus à proposer un autre modèle de vie possible hors des conventions bourgeoises et républicaines (comme le faisait encore le *Faustroll*) mais théorise l'acceptation apparente des règles du jeu social pour mieux les subvertir.

Contourner les règles et les lois dans son propre intérêt est d'ailleurs une piste de réflexion abordée à plusieurs reprises dans les chroniques et comptes rendus de Jarry. Dans sa critique parue dès 1900 du livre d'Henry Leyret intitulé *Les Jugements du président Magnaud*, par exemple, il exprime l'opinion suivante :

> Enfin, et ceci est de toute importance : aujourd'hui, un individu indépendant et intelligent peut envisager ainsi la Justice : un mécanisme terrible, et absolument inoffensif parce qu'il s'abat avec justesse sur certains points, et pas ailleurs, lesquels sont signalés très explicitement et à l'avance par la lettre de la loi. Il y a beaucoup plus d'actes dont l'impunité est garantie que de crimes et délits proprement dits ; et pourtant ces actes ne diffèrent nullement des crimes et des délits, lesquels d'ailleurs, dans une foule de cas très légaux, on peut librement commettre[67].

Connaître le droit permet donc d'en maîtriser les failles et ainsi de commettre des actes semblables aux crimes et aux délits en toute légalité. Et Jarry d'illustrer cette réflexion dans son compte rendu des ouvrages de Gaston Lecouffe, *Code-Manuel du pêcheur* et *Code-Manuel du chasseur*, en donnant au lectorat « une petite nomenclature d'actes, totalement permis, mais crus par quelques-uns prohibés, et que tout pêcheur à la ligne peut sans péril avoir le courage de commettre[68] ». Marcueil représente toutefois le franchissement d'une étape supplémentaire dans cette réflexion : il ne se contente plus de se livrer à des actes légaux, bien que condamnables aux yeux de la morale, du fait de zones grises législatives, mais s'amuse à transgresser la loi de façon spectaculaire. Comme le développe Jarry à propos du baron de Münchhausen, l'apparence médiocre de Marcueil lui assure une parfaite impunité vis-à-vis de crimes et de délits considérés comme extraordinaires. Le passage susmentionné, évoquant l'incrédulité de la société face aux exploits du baron, prépare déjà l'évocation par le gendarme de la découverte du cadavre sur les terres de Marcueil de la petite fille « *violée à mort*[69] ». Et en effet, la culpabilité de Marcueil n'effleure pas même l'esprit du gendarme. Ce dernier ne se contente donc pas de théoriser le crime sous couvert d'anonymat social : il le met directement en pratique, tout en prenant bien soin de révéler à son auditoire qu'il en est l'auteur afin de manifester plus clairement sa totale impunité :

> – Il y a six jours ? demanda Marcueil. La justice est lente… six jours… Le jour de mon départ précisément, car j'ai fait un petit voyage… j'ai accompagné des amis… en chemin de fer. Ils

[66] Voir première partie, chapitre 3, « Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste ».
[67] « Henry Leyret : *Les Jugements du président Magnaud, réunis et commentés* (Stock) », [15 novembre 1900], OCG IV, p. 707.
[68] *Ibid.*, p. 696.
[69] OCG V, p. 381.

> étaient en chemin de fer… Étrange excursion ! il y a eu d'autres viols encore, par une coïncidence curieuse, exactement sur notre route, et aussi un vol à main armée, comme par hasard, et, on ne sait comment, deux assassinats. Mais vous disiez : un viol sur les terres de Lurance[70] ?

La dimension criminelle du personnage vient donc confirmer la théorie initiale : l'être exceptionnel peut prendre la loi à son propre piège en défiant le vraisemblable.

Mais André Marcueil ne jouira pas longtemps de cette liberté : il est très vite rattrapé par l'ordre bourgeois qui tente de l'utiliser à son profit puis, finalement, le met à mort. La dimension christique de cette exécution est d'ailleurs soigneusement rappelée par Jarry :

> [L]es deux Américains, qui « avaient de la Bible » et du Nouveau Testament, eurent besoin de quelques minutes de sang-froid et d'appel à leur sens pratique pour chasser l'image, pitoyable et surnaturelle, du Roi des Juifs diadémé d'épines et cloué en croix.
>
> Était-ce une force capable de rénover ou de détruire le monde, qu'ils avaient mise aux abois[71] ?

Parce qu'il est exceptionnel et évolue dans un système de valeur que ne peut comprendre ni accepter les hommes positivistes du XXe siècle, Marcueil est donc sacrifié comme l'a été le Christ au moment de sa propre révolution culturelle et religieuse. Le roman pourrait ainsi s'achever sur une apothéose, comme la plupart des textes antérieurs de Jarry ; pourtant, la fin du texte, bien plus pessimiste, suggère que le passage de Marcueil n'aura eu aucune incidence sur la société qui l'entoure. Les toutes dernières lignes, qui font office d'épilogue, racontent le mariage bourgeois d'Ellen et sa récupération d'une des larmes de verre du Surmâle pour orner une bague « qu'elle porte fidèlement[72] ». Cette fin est sujette à deux interprétations (au moins) : premièrement, Ellen peut porter la bague par fidélité à un idéal passé, celui du Surmâle, idéal que, comme Messaline, elle a choisi consciemment de trahir en menant une vie bourgeoise médiocre. Deuxième possibilité, le terme « fidèlement » est purement ironique et souligne le détournement pratique du corps de Marcueil, qui devient un élément de joaillerie, un bel objet de curiosité. Dans les deux cas, il est manifeste que l'ordre social du XXe siècle, dont Ellen fait à présent partie, cherche à faire du monstre, du criminel, de l'exceptionnel un élément décoratif en le vidant de toute sa substance d'irréductible altérité. Dans *Le Surmâle*, la capacité du héros à remettre en question l'ordre du monde semble grandement compromise. Messaline avait certes été une autre victime sacrificielle de l'ordre bourgeois du monde qui ne tolère pas l'adultère, mais, ce faisant, elle avait ouvert la voie à Agrippine, figure parachevée de l'épouse criminelle dont le nom est le dernier mot du roman. La conclusion du *Surmâle* semble bien plus dérisoire : lorsque Marcueil manifeste toute l'étendue de ses potentialités au monde, il est immédiatement utilisé par celui-ci et du

[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*, p. 418-419.
[72] *Ibid.*, p. 421.

même coup dépossédé de lui-même. À l'apothéose finale qui achève presque tous les récits de Jarry s'oppose cette trahison de l'idéal marquant la fin amère de ce « roman moderne ».

Là où *Messaline* postulait encore une possibilité pour les êtres d'exception de vivre hors des normes et des conventions, ou plutôt au-dessus des normes et des conventions, sans se cacher et même de façon outrancière (jusqu'à un certain point toutefois), *Le Surmâle* pose un regard beaucoup plus critique venant souligner l'ingérence constante du monde social dans les aspects les plus intimes de la vie de l'individu. L'idéal d'un bouleversement social et politique par l'exemple d'un être extraordinaire venant ouvrir le chemin à d'autres semble radicalement abandonné et la seule vie possible pour l'individu-vrai est celle d'une vie cachée, en dissociation constante avec ses propres valeurs, à la manière de Marcueil au début du roman : « Mais pourquoi Marcueil éprouvait-il le besoin de se cacher et de se trahir à la fois ? De nier sa force et de la prouver ? Pour vérifier si son masque tenait bien, sans doute[73]… » Ce qui est abandonné entre *Messaline* et *Le Surmâle* est donc la possibilité d'une vie en marge de la cité, d'un espace alternatif à l'ordre social républicain. Entre les œuvres de jeunesse de Jarry et *Le Surmâle* s'opère le passage du système de valeur nihiliste de celui qui prétend rejeter un monde vidé de son sens au système de valeur cynique (au sens courant du terme) de celui qui l'accepte tel qu'il est tout en cherchant à en subvertir les règles à son propre profit quand il le peut. L'idéologie du cynisme vulgaire considère donc tout projet politique comme vain ; il ne s'agit ni de révolutionner ni de réformer la cité mais de s'y adapter, d'en maîtriser en totalité les règles et les arcanes de façon à pouvoir détourner ces dernières à son profit. Et *Le Surmâle* construit justement tout une théorie de l'« adaptation au milieu[74] » : « La conformité avec l'ambiance, le "mimétisme" est une loi de la conservation de la vie. Il est moins sûr de tuer les êtres plus faibles que soi que de les imiter[75]. » Cette théorie, si elle ne profite pas à André Marcueil qui se fait rattraper par la normativité sociale, sera toutefois bénéfique au prochain héros romanesque de Jarry, Erbrand Sacqueville, lequel, imaginé peu de temps après la publication du *Surmâle*, réussira pour la première fois à échapper au destin tragique des héros de l'auteur[76]. Durant les années 1901-1903, Jarry semble donc abandonner tout espoir de penser autrement les rapports au collectif et se résigne à feindre l'adhésion au système politique en place dans la mesure où cette adhésion lui est socialement et financièrement utile. Ce faisant, son idéologie connaît une lente inflexion d'une théorie du rejet de toute compromission et de recherche intransigeante d'autonomie à une réflexion autour de l'idée d'une dualité de la vie en société, le masque devenant le garant nécessaire au maintien de

[73] *Ibid.*, p. 344.
[74] *Ibid.*, p. 420.
[75] *Ibid.*, p. 343.
[76] C'est en tout cas ce que nous laissent supposer les derniers travaux et brouillons de Jarry, le roman étant inachevé.

la liberté individuelle. Toutefois, le risque est grand de n'être alors réduit qu'au seul masque, aussi faut-il que ce qu'il cache, « la bête », s'exprime d'autant plus violemment que son existence est remise en question : ceci explique sans doute pourquoi la thématique sadique, loin d'être nouvelle sous la plume de Jarry, semble omniprésente dans *Le Surmâle*.

Cet élément sadique (et sadien) sur lequel s'est penché, entre autres, Philippe Sabot dans son article[77] « Eros, Thanatos, Technè, À propos d'un "roman moderne" d'Alfred Jarry », a gêné certains commentateurs actuels comme Henri Béhar qui tente, pour le rendre acceptable, de distinguer nettement Marcueil de Jarry :

> Pas d'exploit sportif, amoureux, sans destruction. Voilà ce qu'enseigne Jarry. Ce qui ne signifie pas qu'il adhère à cette conception brutale de l'homme.
>
> À certains égards, le Surmâle peut passer pour un autoportrait de Jarry lui-même, par ses traits physiques, notamment à propos de ses enfances. De fait, on ne sait quasiment rien de la vie intime de l'auteur, de sa sexualité apparemment ambivalente. Ce trait serait alors fantasmé[78].

Si effectivement Jarry laisse peu, voire pas du tout, transparaître de détails sur sa vie affective et sexuelle dans sa correspondance, nombreux sont les éléments qui laissent penser que Marcueil est bien, dans la lignée des autres héros de l'auteur, une projection fantasmée de la vie de ce dernier. Tout d'abord, comme dans la plupart des textes de Jarry, le personnage est construit en reprenant des éléments biographiques facilement identifiables : l'enfance marquée par l'aura de la figure maternelle, à laquelle est adjointe ici la présence d'une sœur qui ne fait que renforcer la corrélation entre l'auteur et le personnage[79], la volonté de la famille de l'orienter vers la carrière militaire, qui transparaît également dans *La Dragonne* avec le personnage d'Erbrand[80], la mention d'un ancêtre figurant effectivement dans la généalogie de Jarry, avec un décalage de vingt ans sur sa date de naissance s'expliquant facilement, comme le fait Henri Bordillon[81], par la postposition du récit vingt ans après la période prévue, etc. À tous ces éléments encourageant l'identification Jarry-Marcueil, il faut ajouter le portrait physique du héros, celui-ci reprenant des signes caractéristiques des divers avatars de l'auteur déjà évoqués plus hauts : poils drus, yeux noirs, taille plutôt inférieure à la moyenne et hypertrophie pénienne. On pourrait objecter que cette description, tout comme celle de Mnester dans *Messaline*, va dans le sens d'un idéal de virilité dionysiaque souvent confirmée par la comparaison avec le satyre. Cette remarque est pertinente, mais il faut admettre que l'un n'empêche pas l'autre, et que Jarry peut tout à fait adhérer à cet

---

[77] Philippe Sabot, « Eros, Thanatos, Technè, À propos d'un "roman moderne" d'Alfred Jarry », art. cit.
[78] Henri Béhar, « Notice » du *Surmâle*, OCG V, p. 291.
[79] *Ibid.*, p. 341.
[80] Tout comme Marcueil, Erbrand était destiné à la carrière militaire : « Et cette année-là, afin qu'il pût continuer son externat suivant ses mêmes habitudes mais selon la nécessité cette fois de la "préparation" [au concours de Polytechnique] plus sérieuse d'un lycée de Paris, son père et sa mère l'y accompagnèrent. » OCG VI, p. 317.
[81] Voir Henri Bordillon, « Marcueil dans le texte », art. cit., p. 56.

idéal dionysiaque parce qu'il possède, entre autres, l'avantage de correspondre à la vision qu'il se fait de lui-même. Le fait que Marcueil se situe dans la longue liste des projections fantasmatiques de l'auteur n'implique pas, bien sûr, que Jarry ait tué ou violé, mais là n'est pas la question : ce qui importe ici est principalement le fait qu'il cherche effectivement à se représenter lui-même en violeur et en assassin dans le cadre de la fiction.

Quant à une supposée distance critique de Jarry vis-à-vis de Marcueil, rien dans le roman ne vient appuyer cette théorie. Car, en effet, il serait bien possible que Marcueil ne corresponde en aucun cas à l'individu Jarry et soit tout de même porteur des valeurs de son auteur, ou vice-versa. Ce qu'il faut chercher à déterminer est, bien plus que l'emprunt de traits biographiques, si Marcueil apparaît dans la diégèse comme un personnage positif ou négatif, et si l'une des instances du récit, personnage, narrateur ou évènement, vient par moment mettre à distance ou nuancer la vision du monde qu'il propose. Or, il faut bien en convenir, Marcueil est présenté comme le personnage qui a raison du début à la fin de la diégèse : envers et contre tous et toutes, il soutient que l'impossible est possible, et le réalise devant témoins. Plus encore, il faut le souligner, Marcueil est *le seul* personnage auquel n'est appliqué aucune distanciation ironique, à aucun moment : Ellen, à la fin du récit, devient une bourgeoise rangée, Bathybius est trop positiviste pour être perspicace, le général Sider est borné et ne parvient pas même à comprendre les sous-entendus de sa conversation avec Marcueil, William Elson, bien que chimiste de génie, cède à sa préoccupation sociale des convenances et du mariage, le gendarme qui enquête sur la mort de la fillette la traite quelques lignes plus loin de « petite morveuse[82] »… Plus encore, Marcueil apparaît par moment comme le véritable chef d'orchestre du récit, plus encore que le narrateur qui feint une position d'ignorance ou de retrait afin de lui conserver la subtilité de ses effets d'annonce. C'est le cas par exemple lors des différents changements de narration qui délèguent la parole à des personnages ignorants comme Ted Oxborrow ou le docteur Bathybius, ainsi qu'au début de l'œuvre lors de la mention de la possible participation de Marcueil (en tant que spectateur) à la course des Dix Mille Milles :

> – Je ne sais pas si je suis, moi aussi, nerveux, dit Marcueil ; mais je suis sûr d'avoir toujours le mal de mer en chemin de fer, et peur des accidents. À défaut de ma sédentaire personne, que mes vœux vous accompagnent.
> – Mais vous verrez au moins l'arrivée ? insista Elson.
> – *Au moins* l'arrivée, je tâcherai, acquiesça Marcueil, en scandant ses mots d'une façon bizarre[83].

Plus généralement, on retrouve également la position de subordination du narrateur devant un Marcueil tirant les ficelles de l'intrigue dans le maintien jusqu'à très tard de la dénomination

[82] OCG V, p. 382.
[83] *Ibid.*, p. 333.

« L'Indien » au moment de la réalisation de l'exploit sexuel, quand le lecteur ou la lectrice ont pourtant compris avant même l'arrivée du personnage qu'il s'agit bien du héros. Ainsi, le dispositif narratorial semble constamment venir appuyer les diverses mises en scène du personnage de façon à manifester chaque fois plus spectaculairement l'étendue de sa puissance. Personne n'échappe donc à la critique dans *Le Surmâle*, excepté donc le châtelain de Lurance, qui semble ainsi se faire le porte-voix de l'idéologie de Jarry, sans nuances apparentes.

Mais pourquoi, alors que la thématique sadique est présente depuis les premiers écrits de l'auteur, semble-t-elle faire davantage réagir dans *Le Surmâle* ? On l'a vu, l'individu-vrai est associé depuis longtemps pour Jarry à la domination d'autrui, et le motif du « viol à mort » était déjà utilisé dans le *Faustroll*, de façon plus discrète, mais pas beaucoup plus ambiguë. Il prend toutefois une dimension nouvelle au sein d'un récit beaucoup plus réaliste – malgré les éléments de science-fiction – que les précédents : André Marcueil, contrairement à Aldern ou à Faustroll, parle et agit comme un notable de 1902. L'élément sadique du récit semble donc bien plus violent au sein d'un récit dont le lectorat reconnaît l'univers comme crédible que dans la construction métaphorique d'un Paris en archipel ou bien dans le château fantasmatique d'Aldern. Non seulement plus violent, mais également plus présent : l'évocation du coït meurtrier ne se limite pas au seul exemple de la fillette retrouvée sur les terres de Lurance, mais semble un symbole récurrent sur l'ensemble de l'œuvre à travers, par exemple, la destruction du dynamomètre, dont la narration fait directement, dès le titre du chapitre, une image de la « femelle[84] » et qui devient rapidement un « être traqué qui cherche une issue[85] », ou bien dans la (fausse) mort d'Ellen épuisée par la vigueur de Marcueil. Il semble que le paroxysme de l'ardeur virile se conçoive chez Jarry dans la destruction du partenaire sexuel :

> La fin de l'Amour.
> « L'Indien tant célébré par Théophraste » savait bien que la fin viendrait de la femme, mais il supposait que cet être joli, fragile et futile (il rit à ce mot, se le figurant mentalement prononcé à la latine par un Dominicain : *foutile*) cet être futile renoncerait à la volupté si elle n'était plus la fin immédiate, si elle n'était que le moyen d'une volupté plus exaspérée, plus héroïque et plus sur la limite de la douleur. Il avait mis sept femmes, en réserve, dans la galerie, pas autrement qu'Arthur Gough n'aurait emmené sept automobiles de rechange… en cas de *panne*[86].

Il ne s'agit pas tant ici de déplorer qu'*Eros* et *Thanatos* soient toujours liés, mais plutôt de rendre possible par la mort la réification du partenaire, réification qui seule autorise sa totale possession et donc le sentiment amoureux. Le roman insiste bien : Marcueil n'éprouve pas d'amour pour

[84] *Ibid.*, p. 344.
[85] *Ibid.*, p. 355.
[86] *Ibid.*, p. 409-410.

Ellen avant la mort de celle-ci. Une fois morte, en revanche, il la contemple longuement, son regard la transformant en objet enfantin, décoratif et inoffensif, afin de faciliter l'appropriation :

> Les dents étaient de minutieux joujoux bien en ordre. La mort en avait rapproché avec soin les deux rangs, comme de minuscules dominos, vierges de points – trop enfants pour savoir compter – dans une boîte de surprises.
>
> Les oreilles, à n'en pas douter, avaient été « ourlées » par quelque dentellière.
>
> Les bouts des seins étaient de curieuses choses roses qui se ressemblaient mutuellement, et à rien autre.
>
> Le sexe avait l'air d'un petit animal éminemment stupide, stupide comme un coquillage – vraiment, il en avait bien l'air – mais non moins rose[87].

Comme le montre Anne Larue dans « *Le Surmâle* de Jarry, roman de la démesure narcissique », « tout se passe comme si, pour être aimée, la femme devait être morte, c'est-à-dire immobile, absente du processus, ignorante même des sentiments qu'on lui porte[88]. » Plus encore que dans *L'Amour absolu*, où les moments de violence sont finalement souvent évoqués de façon détournée ou elliptique, le sadisme s'inscrit dans *Le Surmâle* au centre de la relation entretenue par les deux personnages principaux. Le meurtre de l'autre n'est plus une simple conséquence de la bestialité du héros (comme dans *Faustroll*) ou de sa jalousie (comme dans *L'Amour absolu*), mais une condition nécessaire à la pleine et entière jouissance de celui-ci ; ceci explique sans doute que les analyses aient davantage relevé la présence du sadisme dans ce dernier roman que dans les textes qui l'ont précédé.

À cette évolution s'ajoute une autre mutation majeure dans l'écriture du *Surmâle* qui en paraît le corollaire : la volonté de poser sur tous les éléments du roman, décors, personnages, évènements, un regard distancié et critique, y compris-même vis-à-vis de la propre pratique scripturale antérieure de l'auteur. Concrètement, ce qui se joue entre *Messaline* et *Le Surmâle* est l'abandon d'une perspective métaphysique (au sens de recherche logique des principes premiers de la réalité, y compris le principe divin) pour lui substituer une perspective scientifique. Ce trait a été peu souligné tant il semble aller de soi dans le passage d'un « roman de l'ancienne Rome » à un « roman moderne », pourtant, il s'agit d'une innovation majeure lorsque l'on constate que toutes les productions de Jarry antérieures au *Surmâle*, exception faite probablement du cycle ubuesque, construisaient un univers et des personnages autour de concepts empruntés au champ de la métaphysique. L'absolu, thème cher à Jarry, se trouve toutefois reformulé en « impossible[89] » dans le *Surmâle* : loin d'être une variation lexicale sans importance, cette substitution souligne comment la narration choisit de reformuler les enjeux habituels de l'auteur dans un

[87] *Ibid.*, p. 410.
[88] Anne Larue, « Corps et records : *Le Surmâle* de Jarry, roman de la démesure narcissique », Éliane Allouch, Marie-Claude Lambotte et Vladimir Marinov (dir.), *La démesure narcissique*, Paris, Nolin, 2004, p. 21.
[89] Comme le dit Bathybius, « j'ai vu, face à face, l'Impossible. » OCG V, p. 415.

cadre explicatif qui est celui des sciences modernes. La perspective métaphysique reste toutefois présente dans le roman, mais elle est reléguée à une « étrange élucubration scientificolyricophilosophique[90] » du docteur Bathybius, c'est-à-dire du personnage incarnant le positivisme. Or, cette « élucubration » ressemble précisément aux nombreuses variations de Jarry sur la question de Dieu que l'on peut trouver dans le *Faustroll* ou dans *L'Amour absolu*. En plus de la réutilisation possible d'un fond de tiroir – ce ne serait pas la première fois –, il est donc possible de voir ici une distanciation de l'auteur vis-à-vis de ses productions littéraires antérieures, puisque ce n'est pas à André Marcueil qu'est attribuée la dissertation, mais à Bathybius, quand ce genre de texte était auparavant issu de l'imagination des avatars de Jarry. De plus, en laissant de côté les préoccupations métaphysiques pour se concentrer sur la seule *phusis*, le roman ne dote pas comme à l'accoutumé le protagoniste de caractéristiques divines, mais au contraire très humaines. Faustroll pouvait à loisir modifier ou se passer de son corps, Emmanuel contrôlait les volontés d'autrui, Sengle modifiait le cours des évènements par la pensée, mais André Marcueil possède simplement une capacité érectile soutenue doublée d'une force musculaire très conséquente. L'homme de génie, l'être d'exception ne se caractérise donc plus tant par un intellect supérieur capable de contrôler la matière que par la force et la vigueur de son corps. Il devient donc moins un être semi-divin qu'un exemplaire d'homme particulièrement puissant, c'est-à-dire précisément un Surmâle. Le modèle de l'individu-vrai évolue donc sensiblement pour passer de l'intellectuel capable de penser en dehors des schémas conventionnels à l'individu fort. Notons au passage que Jarry donne, et ce n'est pas anodin, une explication biologique à cette supériorité physique :

> – Vous dites alors, et j'en suis flatté, que moi et d'autres nous sommes la résultante de générations surexcitées par le sang des viandes et la force des vins… l'explosion d'une compression ! La mode des définitions change. Un peu plus près de l'âge de pierre, au dix-neuvième siècle par exemple, c'est ce qu'on aurait appelé « avoir de la race[91] » !

Ce passage montre parfaitement comment le discours rationnel permet de développer l'image d'un individu exceptionnel tout en restant dans le cadre de l'humanité, comme produit d'une évolution antérieure de l'espèce, et non plus en recouvrant à des explications scientifico-lyrico-philosophiques comme se plaisait à le faire Jarry dans ses textes antérieurs.

Cette distanciation par l'intermédiaire d'une description positiviste du monde se retrouve constamment dans la volonté du narrateur de justifier chacun des partis-pris du roman par une explication logique utilisant un vocabulaire scientifique : en cela, *Le Surmâle* se rapproche bien davantage de la science-fiction que les autres textes de Jarry, lesquels ne convoquaient

[90] *Ibid.*, p. 390.
[91] *Ibid.*, p. 350.

pourtant pas moins des inventions farfelues et des mécaniques irréalistes. Ainsi le sentiment amoureux est-il ramené à l'« acte en puissance », c'est-à-dire à la « sensation affaiblie[92] » du désir, le pouvoir de l'alcool comme suraliment est-il expliqué dans le détail comme « explosion d'une compression[93] », le décollage de la quintuplette de cyclistes est-il justifié par le fait « qu'un mobile roulant animé d'une vitesse suffisante s'élève et plane, l'adhérence au sol étant, par la vitesse, supprimée[94] », l'élément fantastique du phonographe meurtrier est-il analysé par Marcueil comme « cette voix impérieuse qui était maîtresse de ses sens hyperesthésiés, de sa moelle et presque de son cerveau[95] » et l'invention finale de la « Machine-à-inspirer l'amour[96] » est-elle élaborée d'après l'expérience de Faraday dûment décrite. L'adoption d'une perspective scientifique permet de transformer les différentes thématiques que sont l'amour, l'amitié, le sport, l'acte sexuel, la mort en autant d'objets d'étude traités de manière toute théorique. Ce qui importe surtout, on le comprend, c'est le refus de la narration de se charger d'un discours sentimental ou émotionnel, quel que soit d'ailleurs le personnage faisant office de narrateur ou le point de vue adopté : le coureur cycliste Ted Oxborrow ne fait pas plus de cas de la mort de son partenaire Jewey Jacobs (excepté pour l'inconvénient de l'odeur et le risque de perdre la course) que le narrateur omniscient ne s'attarde à raconter la psychologie de Marcueil dont la jeunesse apparaît comme une simple suite d'expériences sexuelles envisagées « avec logique[97] ». Le recours régulier au discours scientifique est donc utilisé afin de réorienter le système de valeurs antérieur des productions littéraires de Jarry de manière à poser l'existence de l'individu d'exception non plus au-dessus du monde, mais bien au sein de celui-ci. Évoluant désormais au sein de la cité, le génie s'en distingue à présent par sa capacité à la considérer comme son jouet, ce que souligne le *leitmotiv* trois fois répété, dont une fois à l'avant-dernière phrase du roman : « à peine un jeu[98] ».

La focalisation du roman, qui suit la plupart du temps le point de vue de Marcueil, nous incite en effet à nous représenter le monde qui l'entoure à la fois comme un jeu et comme le terrain de réalisation d'exploits sportifs. Le jeu ou le sport, qui sont traités de manière assez similaire dans le texte, sont envisagés comme autant d'activités nécessitant l'acceptation de règles afin de mettre à l'épreuve sa force. Faire du monde son terrain de jeu signifie, dans la perspective qui est celle du roman, concevoir l'ensemble des autres éléments de la diégèse, personnages, objets, évènements, comme autant d'instruments en vue d'une seule fin : la performance. Ce

[92] *Ibid.*, p. 329.
[93] *Ibid.*, p. 350.
[94] *Ibid.*, p. 370.
[95] *Ibid.*, p. 407.
[96] *Ibid.*, p. 417.
[97] *Ibid.*, p. 343.
[98] *Ibid.*, p. 334, 336 et 421.

phénomène est particulièrement visible dans l'épisode de la course cycliste où le narrateur, à la manière d'un reporter, cède temporairement la parole à l'athlète pour donner à lire son point de vue sur l'exploit sportif qu'il vient de réaliser. Or, là où le sport est souvent l'occasion de célébrer les capacités physiques humaines, Jarry choisit de faire courir un mort : il ne s'agit donc pas de glorifier la force vitale, mais de réduire l'être humain à une pure mécanique, à un moyen – vivant ou mort, cela importe peu – en vue de la fin supérieure qu'est la performance. Cette mécanique humaine s'oppose au Pédard, l'ombre sublime de Marcueil, qui à aucun moment ne concourt avec elle. Il est en effet entendu dès le début que Marcueil transcende le jeu et qu'il ne se situe pas sur le même plan que les coureurs cyclistes, coureurs qui ne peuvent pas même l'apercevoir. Ce schéma se reproduit lorsque la performance sexuelle de Marcueil et d'Ellen transforme cette dernière en jouet, comme on l'a vu ci-dessus : chaque fois, la supériorité incontestable de Marcueil réifie le reste de l'humanité et le renvoie au statut de pur objet avec lequel s'amuser. On comprend bien que le discours scientifique n'est qu'un instrument parmi d'autres de cette transformation du monde en « joujoux[99] ». Cette transformation ne semble pas avoir d'équivalent dans *Messaline* ; en effet, dans ce dernier roman, l'activité sexuelle répétée n'a jamais pour objectif la seule performance mais la poursuite d'un idéal, le Bonheur, idéal qui échappe constamment à l'héroïne. On pourrait facilement objecter que cette différence est le seul fruit de la variation du genre du personnage principal, mais ce ne semble pas être le cas. En effet, si l'on remonte aux textes antérieurs à *Messaline*, on constate que, dans *L'Amour absolu*, le narrateur ne décrit pas non plus le coït comme une performance visée pour elle-même. L'acte sexuel et le meurtre de Varia par Emmanuel qui s'ensuit est surtout perçu comme l'occasion de libérer Miriam, la femme idéale, de la prison de chair de « la femme du notaire[100] » : « Emmanuel Dieu savait si bien que par le *meurtre* de Varia […] il n'avait pas tué Miriam ! / AU CONTRAIRE. / La vraie Miriam était en dehors de Varia[101]. »

La réification du monde semble donc un trait nouveau du *Surmâle*, trait qui s'explique par le fait que l'individu-vrai, Marcueil, entretient désormais un commerce soutenu avec ledit monde, et qu'il n'occupe plus une position surplombante et détachée. Afin de s'en convaincre, il est facile de comparer la construction d'un héros comme André Marcueil à celle de son précédent direct, Valérius l'Asiatique (qui n'est autre que la première itération de Mnester puisque, comme le montre Julien Schuh[102], il meurt par le feu tel un phénix avant de renaître dans le

[99] *Ibid.*, p. 301.
[100] OCG III, p. 520.
[101] *Ibid.*, p. 551.
[102] Valérius est une incarnation du Phénix solaire ; selon la légende, sa mort par combustion laisse un œuf, principe de virtualité et de régénération – on retrouve ici la synthèse telle que la définit Jarry » ; « Une variante du *Ms Natanson*

corps ovoïde du danseur sublime). La mort de Valérius l'Asiatique est décrite comme le parachèvement de son ascèse : « très calme[103] », il se tranche la gorge « sur son lit de sieste » avant d'être transformé en un « cocon[104] » assurant sur le bûcher sa renaissance. Cette mort sublime de détachement est construite en symétrique exacte de celle de Marcueil, qui meurt de sa confrontation violente avec la société, ridiculisé, comparé à « un chien, une casserole à la queue » et dont le cadavre porte encore après son trépas les traces de cette lutte acharnée : « Et le corps d'André Marcueil, tout nu, et doré par places d'or rouge, restait entortillé autour des barreaux, ou les barreaux autour du corps… / Le Surmâle était mort là, tordu avec le fer[105] ». On commence à voir nettement dans ce parallèle que la mystique ou la pratique ascétique n'intéressaient finalement Jarry qu'en tant que mise en scène de sa radicale hétérogénéité avec l'espace de la cité. Ce qui importe en définitive est moins d'accéder à une quelconque connaissance des principes premiers que de se distinguer de la norme sociale. Ce phénomène est parfaitement traduit par la récurrence des motifs du sport où l'important n'est pas le profit tiré de la victoire mais la victoire elle-même, en tant qu'elle distingue l'individu de la foule. Birgit Wagner montre bien, à cet égard, comment l'opposition entre la pratique sportive aristocratique d'Ellen et de Marcueil permet de les mettre socialement à l'écart des coureurs de la quintuplette :

> Le profit des coureurs est évidemment assuré par le prix de la course et rentre donc pleinement dans une économie qui échange travail corporel contre une rétribution monétaire. Marcueil et Ellen, par contre, appartiennent tous les deux à l'élite riche et oisive qui pratique le sport sur le mode de l'art pour l'art. Leur prix – leur record – ne saurait être monétaire : il s'agit d'un classique prix d'honneur[106].

La performance sportive apparaît donc dans le texte comme un jeu, un loisir dépourvu de finalité extérieure permettant à Marcueil de prouver sa supériorité sur le reste du monde en prenant place au sein de celui-ci. En jouant selon les règles du jeu social, le héros de Jarry évolue pour la première fois au milieu de ses semblables ; descendu de son piédestal, il ne peut plus crier comme Messaline « Peuple, couche-toi », ni feindre d'ignorer la présence de la foule. Il lui faut donc s'en distinguer selon d'autres méthodes, méthodes qui consistent principalement à rabaisser par la relativisation et la réification l'ensemble de ce qui l'entoure.

Et Marcueil ne se contente pas d'opérer ainsi avec les êtres humains, mais plus généralement avec toutes les valeurs sociales. En réalité, le protagoniste s'oppose bien plus souvent à

---

affiche clairement l'équivalence de Mnester, se relevant de sa position en boule, avec l'éclosion de l'œuf de l'Asiatique en Phénix. » Julien Schuh, « Notice » de *Messaline*, OCG V, p. 31 et 32.

[103] *Ibid.*, p. 102.

[104] *Ibid.*, p. 103.

[105] *Ibid.*, p. 421.

[106] Birgit Wagner, « Le sport, le corps et les machines. À propos du *Surmâle* d'Alfred Jarry », Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc, Michel Brousse (dir.), *Écrire le sport*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque francophone de Limoges du 31 janvier au 2 février 2002, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, p. 139.

des machines, lesquelles incarnent des concepts humains, qu'à des individus. Lorsqu'il bat le dynamomètre, il affirme sa supériorité face à la notion même de force (« C'est plein, plein de force, et plein, plein de nombre là-dedans[107] »), lorsqu'il dépasse le train et la quintuplette, il triomphe de l'idée même de progrès (les cinq coureurs asservis à la quintuplette pouvant être lus comme une métaphore de la société future où le progrès social et technologique passe par la dissolution de l'individu dans une mécanique collective) et lorsque qu'il retourne la Machine-à-inspirer l'amour contre elle-même, il s'affranchit finalement du sentiment amoureux lui-même. Car l'amour est bien le thème central du roman, à condition de le comprendre négativement : le texte n'a de cesse, en effet, de chercher à en nier l'existence en tant qu'idéal. L'amour, valeur suprême de la culture judéo-chrétienne, est constamment réduit au fil des pages à une simple manifestation physique ou même clinique en réaction à une excitation. On a souvent insisté sur le fait que le roman traitait davantage de sexualité que d'amour ; il serait plus précis de dire que le roman passe son temps à chercher à rabattre l'amour sur la seule sexualité, comme le montre parfaitement du reste la phrase initiale de l'œuvre : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment[108]. » L'énoncé aurait conservé la même structure logique en remplaçant « l'amour » par « le sexe », mais aurait grandement perdu en ironie : l'essentiel du propos n'est pas tant de dire que les capacités sexuelles humaines n'ont pas de limites que de nier la part sentimentale de l'amour pour en faire le simple résultat d'une mécanique biologique, celle du désir. Cette dégradation du sentiment en réaction corporelle se retrouve à de multiples reprises dans l'œuvre : lorsqu'Ellen reproche à Marcueil de ne pas avoir de cœur, celui-ci lui répond « – Je… n'ai pas de cœur, madame, soit […]. Alors, je le remplace sans doute par autre chose… puisque vous êtes venue », phrase qui insinue bien qu'Ellen est avant tout séduite par ses capacités sexuelles (d'autant plus que le chapitre II jouait déjà sur l'ambigüité cœur/pénis). De même, lorsque la baronne de Saint-Jurieu demande à l'assemblée si l'amour n'est pas un sentiment, Marcueil se hâte de rapprocher l'amour du désir et d'expliquer son existence même par le renouvellement constant de ce dernier : « il succède toujours à l'acte accompli un autre acte qui garde ceci de… sentimental qu'il ne s'accomplira que tout à l'heure[109]. » L'amour final de Marcueil pour Ellen s'explique donc uniquement, si l'on poursuit le fil de cette logique, par l'impossibilité de satisfaire le désir après la mort de la jeune femme. L'amour n'est donc ni plus ni moins qu'un désir frustré.

[107] *Ibid.*, p. 354.
[108] *Ibid.*, p. 326.
[109] *Ibid.*, p. 329.

Dans ce roman mécaniste qu'est *Le Surmâle*, dégrader l'ensemble de la société et de ses valeurs semble apparaître comme la condition *sine qua non* pour l'affirmation de la supériorité du héros. Là où les êtres d'exceptions antérieurs que construisaient Jarry semblaient mépriser et ignorer le monde de la cité, *Le Surmâle* pose la question de l'affirmation du caractère extraordinaire de l'individu lorsque celui-ci est contraint de prendre part au collectif. Les œuvres de Jarry ont toujours eu vocation à relativiser un élément menaçant : professeur autoritaire, amant en position de rivalité, mentor encombrant, *alter ego* fusionnel, fiancée trop bourgeoise, femmes hautaines sont autant de figures qu'il faut renverser par l'écriture afin de réaffirmer sa propre puissance. Or, dans *Le Surmâle*, c'est sans conteste la vie bourgeoise qui joue ce rôle d'antagoniste : progrès, amour, santé, mariage, procréation ne sont que les différents échos de cette réussite sociale vécue comme une normalisation que Marcueil doit dépasser en l'annihilant. Le trajet du héros est donc de restaurer sa singularité au sein d'une collectivité d'individus : ainsi faut-il comprendre le constat darwinien de Marcueil : « Ce ne sont pas les plus forts qui survivent car *ils sont seuls*[110]. » Singularité et solitude vont désormais de pair, à des années-lumière du rêve communautaire du *Faustroll*. L'acceptation des règles du jeu social induit l'échec du rêve de vie en marge avec un ou plusieurs *alter ego* partageant ce même désir d'émancipation. La perspective amoureuse elle-même est fondamentalement décevante et ne peut plus conduire, comme dans *L'Amour absolu*, à la totale dissolution d'une volonté individuelle dans celle de son partenaire. Ellen n'est pas Messaline : là où cette dernière érigeait le corps en objet de culte sacré, Phalès, allant jusqu'à sacrifier sa vie pour lui, Ellen se contentera de réduire celui du Surmâle en ornement de joaillerie pour des fiançailles bourgeoises. Roman d'amour cynique et de sexualité mécanique, *Le Surmâle* est donc également un roman sur la solitude résultant de l'échec d'une pensée du collectif conçue sur un mode élitiste (élitisme de la communauté de pairs qui sélectionne les siens ou élitisme de la relation amoureuse qui choisit un partenaire). Maintenir à tout prix cette perspective élitiste, y compris lorsque l'on évolue dans un cadre démocratique comme un simple contribuable, implique donc de savoir, quand il le faut, rompre les liens avec une vie sociale perçue comme un nivellement vers le bas et accepter son absolu isolement. « Ce ne sont pas les plus forts qui survivent car *ils sont seuls* » : cette opposition entre force et coopération n'est pas de Darwin, mais bien de Jarry. C'est dire que dans son système idéologique, la nécessité d'être « le plus fort » rend désormais inévitable ce double sacrifice : celui du collectif et celui de la survie.

[110] *Ibid.*, p. 343-344.

Troisième partie :

Le passé. le repli identitaire (1904-1907)

L'individualisme radical et l'élitisme de Jarry, traits caractéristiques de sa pensée politique, n'ont pu que rendre délicate son insertion au sein des réseaux professionnels, particulièrement dans le cas des réseaux professionnels de presse, lesquels sont propices, par la dimension collaborative du travail, aux relations de rivalité, d'antagonisme, mais aussi d'émulation et de coopération. La carrière journalistique de Jarry durera donc trois ans : dès le début de l'année 1904, il ne fait plus paraître que très irrégulièrement des articles. Son alcoolisme croissant, ainsi que sa difficulté à se soumettre à des contraintes de production, lui ferment bientôt la porte de cette source de revenus. Il tente donc parallèlement de se concentrer sur l'écriture d'opérettes, en collaboration avec ses amis Demolder et Terrasse, mais se voit confronté aux mêmes problématiques. Dépourvu de comité lui assurant désormais un débouché fiable pour ses projets littéraires autonomes, et peu enclin à se plier aux exigences d'une écriture à plusieurs, Jarry se trouve donc de plus en plus isolé au seuil de la dernière période de sa vie. Cet isolement ne fait que s'aggraver quand s'y ajoutent des problèmes de santé, dès l'année 1904 ; son cercle de fréquentation, auparavant varié et bien installé, se restreint de plus en plus aux seules figures de Vallette et de Rachilde. Le mépris du monde social qui était le sien durant la période précédente va donc se transformer en amertume au fur et à mesure que les échecs se multiplient et que les portes se ferment.

La gageure qui se pose à lui n'est donc plus désormais tant de manifester la supériorité de son génie face à un collectif sceptique qui ne voit en lui qu'un auteur fantasque et bouffon, mais de continuer simplement à exister au sein de ce collectif. Sans remettre aucunement en cause ses principes idéologiques, Jarry va donc choisir de faire de l'écriture un espace d'affirmation de soi dans le rejet de toutes les exigences d'autrui. Plus qu'une innovation, il s'agit là d'une radicalisation des positions prises antérieurement : désormais, ce n'est plus seulement contre le monde bourgeois (au sens large) que se conçoit son *ethos* d'auteur, mais contre l'ensemble de ses fréquentations, et particulièrement de ses fréquentations littéraires. Le sentiment d'exclusion dont il est victime nourrit en effet cette forme de rejet contre ses collaborateurs perçus plus que jamais comme des rivaux menaçants. Ce n'est donc plus seulement l'espace de la cité, mais le milieu littéraire tout entier qui apparaît désormais, dans une sorte de paranoïa, comme corrosif pour l'intégrité de son génie. Dans cette perspective, l'identité d'auteur construite par Jarry semble de plus en plus se constituer dans la surenchère : à partir de mi-1903 et de son séjour chez Terrasse au Grand-Lemps, il se met à se nommer lui-même Père Ubu dans sa correspondance, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. Plutôt que de faire évoluer cette identité qui a fait son succès avant d'être mise à mal par des expériences répétées de l'échec dans le champ littéraire, Jarry choisit donc d'en grossir démesurément les traits, composant et diffusant une image

de lui-même en trublion excessif sur tous les plans, image que la postérité nous a en partie léguée. Il faut aujourd'hui, comme le souligne à juste titre Patrick Besnier[1], relever soigneusement comment cette posture a été largement façonnée par les contraintes de la survie dans un milieu où, tout du moins dans l'optique qui est celle de Jarry, prestige rime avec singularité. Toujours est-il qu'à cette période, plus qu'à aucune autre dans la vie de l'auteur, le masque tend à se confondre avec ce qu'il cache.

Tant que son état de santé et le maintien de ses relations amicales le lui permettent, la stratégie littéraire de Jarry sur la période est duale : d'une part, multiplier les projets collaboratifs, en s'associant avec des amis afin de produire, le plus souvent à deux, des œuvres permettant d'assurer sa subsistance en cette période marquée par les dettes de toutes sortes ; d'autre part, tenter de vivre de sa gloire passée en cherchant à tirer profit de ses anciens succès. Plus que jamais, il se trouve donc dans une situation de dépendance qui lui est d'autant plus insupportable qu'elle va précisément à l'encontre de son idéal autarcique. Les divers projets de collaboration se soldent pour la plupart par un échec, tout comme d'ailleurs la seconde stratégie, qui se heurte au désintérêt d'une grande partie des contemporains pour la figure d'Ubu, laquelle semble appartenir désormais au passé, tout comme les groupes symbolistes et fumistes qui l'avaient vue naître. Jarry place donc en parallèle une grande partie de ses espoirs en son dernier grand projet autonome, le roman intitulé *La Dragonne*, qu'il entame en 1902, au lendemain de la publication du *Surmâle*, mais que sa situation précaire empêche de mener à bien. Si *La Dragonne* constitue un tournant dans les représentations politiques développées par Jarry, il est nécessaire afin d'en rendre compte efficacement de prendre en considération la situation sociale particulière de son auteur au moment de la rédaction. Écrit en grande partie durant ses séjours de plus en plus nombreux à Laval où il est logé et soigné par sa sœur, ce roman porte en effet en creux l'espoir de pouvoir retrouver une place au sein d'un milieu qui le considère à présent comme un marginal, aux deux sens du terme, c'est-à-dire à la fois comme un excentrique et comme un écrivain mineur sur la scène littéraire parisienne.

Dans les divers écrits de ces années 1904-1907, la tendance nettement réactionnaire amorcée à la fin de la période précédente semble s'accentuer, jusqu'à culminer au sein de ce dernier texte qui concentre toutes les récriminations de l'auteur à l'encontre des cercles littéraires dont il se sent à présent, physiquement et symboliquement, exclu. La question s'est longtemps posée de savoir comment cette œuvre fortement marquée par l'antisémitisme et une certaine fascination pour la question militaire pouvait prendre place dans l'évolution littéraire d'un Jarry

[1] « Rien dans la vie de Jarry ne matérialise mieux le masque, le mufle d'Ubu que le cortège d'anecdotes qui l'accompagne et semble se substituer à elle. » Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, p. 10.

en grande partie perçu comme un agitateur opposé aux valeurs bourgeoises. Or, comme on le verra, *La Dragonne* ne témoigne pas tant d'une césure que d'une accentuation des conceptions idéologiques antérieures de Jarry. Il serait faux de faire de Jarry une figure d'écrivain passant de la gauche à la droite puis à l'extrême-droite de l'échiquier politique : bien au contraire, la vision du monde extrêmement élitiste et hiérarchique qu'il développe depuis ses tout premiers écrits ne fait ici que se durcir dans un rejet plus général encore de toute altérité. Il faudra donc se demander ce qui rattache un roman comme *La Dragonne* à la pensée d'extrême-droite telle qu'elle se développe et s'organise dans les premières années du XXe siècle. Cette période, qui voit arriver une droite nationaliste républicaine en rupture avec l'ancienne extrême-droite essentiellement royaliste, est caractérisée par la théorisation et l'organisation de ces courants de pensée au sein de canaux de diffusion et de structures d'actions politiques inédits. Dans ce contexte particulier d'organisation d'une nébuleuse idéologique relativement neuve, *La Dragonne* semble offrir un point de vue original, ayant peu été étudié en tant que tel, sur la question.

En effet, la vision extrêmement hiérarchique que l'on a nommée individualisme radical dans ce travail, qui postule qu'il existe au sein du peuple quelques individus-vrais et une masse indifférenciée d'êtres humains sans personnalité singulière, interdit en grande partie l'adhésion de Jarry aux modèles conçus et pensés comme désirables par une large partie de ces droites nationalistes, modèles qui prônent la soumission de l'individu devant certaines idées collectives, comme la Patrie, l'Église ou l'Armée. Tout en adhérant largement aux valeurs xénophobes, racistes, autoritaires sur lesquels se rejoignent souvent ces différents courants de pensée, l'individualisme radical de Jarry se maintient catégoriquement à l'encontre de toute conception holiste de la société. Cette configuration assez particulière, bien qu'il ne s'agisse bien sûr pas là d'un cas unique, laisse penser qu'une étude approfondie du système d'idées et de valeurs de *La Dragonne* pourrait être utile de façon plus large aux études abordant la question de l'histoire de la pensée d'extrême-droite en France. Il serait donc fructueux de chercher à déterminer quelle position adopte précisément Jarry dans ce dernier texte concernant les grands marqueurs identitaires de cette pensée, comme le nationalisme, la religion ou l'armée, et ce afin, d'une part, de clarifier nettement l'évolution de cette position par rapport aux années précédentes et, d'autre part, de la situer sur l'échiquier de la pensée d'extrême-droite. Enfin, une telle analyse devra nécessairement poser la question, laissée de côté jusque-là, de la pensée raciste de l'auteur, au-delà même du seul antisémitisme qui semble en constituer la forme la plus prégnante dans ses textes. Ces dernières questions ne pourront bien sûr être envisagées qu'en reprenant des éléments des productions textuelles précédant la période concernée, afin de dessiner le parcours intellectuel et idéologique de Jarry au lendemain du succès du *Surmâle* et jusqu'à la veille de sa mort le

1er octobre 1907. L'enjeu, ici, est de déterminer comment les valeurs réactionnaires qui jalonnent un texte comme *La Dragonne* deviennent progressivement centrales pour l'affirmation identitaire d'un auteur enchaînant les échecs commerciaux, malade et, qui plus est, de plus en plus isolé sur la scène littéraire.

I. Communs et dépendances

Dans une lettre de 1906, Jarry évoque une période de dix ans de souffrance[2], faisant remonter à 1896 et au succès d'*Ubu roi* le début de ses ennuis financiers. Ce faisant, il efface d'un trait les ventes conséquentes de *Messaline* et du *Surmâle*, manifestant son insatisfaction à l'égard de sa carrière d'auteur probablement restée plus confidentielle qu'il ne l'aurait souhaité. Cependant, s'il fallait dater précisément le début de la période de déclin, ce serait bien plus probablement au milieu de l'année 1903 qu'il conviendrait de placer le début de la misère. À cette période, *La Revue blanche* cesse de paraître et *Le Canard sauvage* connaît le même sort quelques mois plus tard. Sa subsistance régulière n'étant plus assurée que par ses chroniques à *La Plume*, qu'il arrêtera en janvier 1904, Jarry choisit alors de placer tous ses espoirs dans sa collaboration avec deux amis de longue date : l'écrivain Demolder, qui habite à Corbeil-Essonnes, non loin du barrage du Coudray, où il fait des escales de plus en plus longues, fuyant Paris et son logement insalubre de la rue Cassette, et le musicien Claude Terrasse, qui connaît une période de succès depuis les années 1900. Sur la quantité de projets d'opérettes et d'opéra-bouffes élaborés par le trio, peu se concrétiseront, seront édités, et un seul, *Le Manoir enchanté*, semblera attirer l'attention de la critique du vivant de Jarry. Le projet du *Pantagruel*, quant à lui, s'éternise, et le succès escompté du côté de la production lyrique ne se produit donc pas. Si les séjours répétés au Grand Lemps permettent tout du moins à l'auteur du *Surmâle* de survivre dans des conditions décentes, le retour à Paris et le début de l'année 1905 annoncent le début de sérieux problèmes de santé, aggravés par un alcoolisme croissant (le Grand Lemps semblant avoir été un séjour particulièrement arrosé[3]). Devant le peu d'engouement suscité par les pièces lyriques coécrites avec Demolder, Jarry tente donc un retour au journalisme, d'abord au *Figaro*, où il entre probablement par l'intermédiaire de Mirbeau, puis l'année suivante à *Poesia*, revue fondée par son ami Marinetti. Dans les deux cas, il se contente de livrer deux chroniques. Son caractère intraitable, peu soucieux des délais et peu enclin à la critique, l'incite à mettre fin à la première collaboration ; il achève sans doute la seconde du fait de ses difficultés à reprendre un rythme de travail régulier et l'aggravation de ses difficultés de santé.

La décélération brusque de ses publications inaugure autour de 1905 la période des dettes. En effet, vers cette date, il achète un terrain au Coudray-Montceaux et y fait bâtir un

[2] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 29 juin 1906, OC III, p. 621.
[3] « [Demolder] joue pour l'instant à la balle dans le jardin avec les gosses Terrasse, en attendant l'instant (qui est 4 fois par jour) d'aller boire au Café Brosse en jouant au matador. » Lettre de Jarry à Rachilde datée de fin novembre 1904 et publiée dans Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, *op. cit.*, p. 24.

logement sommaire, dépourvu de cheminée ou de poêle[4], ce qui le rend inhabitable l'hiver, qu'il baptise le Tripode. Il utilise, pour l'achat du terrain, soit une partie de la somme des trois mille francs que Terrasse lui a avancée, valant pour une partie de ses droits sur le *Pantagruel*, soit ses revenus tirés du *Manoir enchanté*[5]. Le terrain est payé, mais non pas l'édification de la cabane améliorée, laquelle est construite par un charron nommé Dubois qui réclamera, jusqu'à la fin de la vie de Jarry, la somme de 1220 F. Cette dette vient s'ajouter aux nombreuses autres non soldées : celle de Trochon, qui continue à le relancer depuis dix ans (en ayant toutefois visiblement abandonné l'idée des intérêts), et celle des commerçants du Coudray auprès desquels Jarry vit à crédit : « ce boucher a ceci de mauvais qu'il trouve moins normal que le bistro le crédit de 3 ou 6 mois[6]. » Cette fuite loin de la vie parisienne et son recentrement autour de sociabilités restreintes illustre parfaitement l'attitude qui est celle de Jarry sur la période : fuir le domaine compétitif et exigeant de la presse et des revues pour se concentrer sur une production littéraire plus périphérique, par exemple l'opérette ou l'opéra-bouffe, en collaboration avec des amis proches, voire intimes. Sa recherche d'autonomie est ainsi traduite par deux processus en apparence contradictoires : premièrement, un éloignement des milieux mondains dont il était tant question dans *Le Surmâle* pour leur préférer une vie frugale sur les bords de Seine à se nourrir de poissons pêchés par soi-même ; deuxièmement, un rapprochement avec certaines personnalités essentielles de son réseau de sociabilité, notamment Vallette et Rachilde, mais également Demolder et Terrasse, rapprochement s'apparentant à bien des égards à une relation de dépendance. Comme à son habitude, Jarry mise sur le petit groupe restreint de personnalités amicales pour surmonter les difficultés financières et administratives de la vie au sein de la société.

Cette vie sociale qui se concentre autour de maisons éloignées de la vie parisienne, comme la Villa Vallette au Coudray, la demeure de Terrasse au Grand-Lemps, la « Demi-Lune » à Corbeil-Essonnes (résidence de Félicien Rops, puis du couple d'Eugène et Claire Demolder), ou encore son propre « Tripode », est moins que jamais une vie autarcique. Tout en se donnant l'illusion de vivre sobrement de sa pêche en cherchant à rendre habitable sa petite propriété, Jarry est constamment sous la pression des créanciers, d'une part, et de ses collaborateurs, d'autre part, lesquels exigent qu'il réalise le travail pour lequel il s'est engagé. Ce rêve d'une vie d'ascète rendue possible par la solidarité d'un groupe restreint amical et professionnel tourne très vite court : presque aucune production littéraire de la période ne rencontre de succès, si tant

[4] « Ledit tripode peut être crépi (à Laval on dit "pouffi" dans le monde des maçons) de nos propres mains, et un poêle quelconque y être établi pour brûler le bois mort qui nous encombre, en attendant une vraie cheminée. » Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 8 février 1907, OC III, p. 648.
[5] Alastair Brotchie, *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, *op. cit.*, p. 428.
[6] Lettre de Jarry à Alfred Valette datée du 8 février 1907, OC III, p. 648.

est qu'elle ait pu être menée à bien, et Jarry finit par se brouiller temporairement avec la plupart des personnes qu'il fréquente. Le temps de la collaboration voit donc se succéder une période de grand isolement où, les problèmes de santé venant s'ajouter au reste, l'auteur du *Surmâle*, parti se faire soigner par sa sœur à Laval et ne revenant que très épisodiquement sur Paris, dépend presque exclusivement du savoir-faire comptable de Vallette pour assurer sa survie. Cette dernière période, celle des années 1906-1907, est caractérisée par la recherche désespérée de rentabilisation de son œuvre auprès des quelques réseaux professionnels où son nom semble encore signifiant ainsi que par la poursuite chimérique d'un retour qui n'aura pas lieu à travers un projet ambitieux et interminable : celui de *La Dragonne*.

A. Le temps des collaborations subies

1. Les derniers poèmes

L'année 1903 marque donc une césure dans la vie de Jarry, césure à laquelle il est important de se référer afin de prendre toute la mesure de l'inflexion idéologique qui sera celle de la période 1904-1907. On s'en souvient, son entrée dans la profession de journaliste avait signé pour lui un premier compromis vécu comme avilissant avec le monde de la cité, compromis marqué par un infléchissement de ses thématiques littéraires du côté de l'autojustification face à des choix de vie en apparence conformes aux conventions sociales de l'époque. Bien loin toutefois de le libérer du poids contraignant du compromis, la fin de sa collaboration dans les milieux de la presse signe un nouvel échec, plus difficile encore à assumer qu'il le prive de pratiquement toute rentrée financière. Le compromis, si difficile à accepter dans le système de valeurs de Jarry, n'aura porté que peu de fruits, lui assurant une vie confortable durant trois ans, tout au plus. Le choc de la cessation de *La Revue blanche* est violent pour l'auteur, qui s'enquiert de la possibilité pour les frères Natanson de poursuivre l'entreprise[7], d'autant plus qu'elle l'éloigne desdits frères ainsi que de Fénéon, ceux-ci s'étant révélés des amis et collaborateurs généreux à son égard[8]. Dès l'hiver 1902, Jarry anticipe la fin de la revue en cherchant à entrer dans un périodique concurrent, *La Renaissance latine*, tout en espérant auprès de Fénéon que « la fin de la revue ne nous empêchera pas trop de nous revoir[9]. » Il faut donc lire ses textes publiés dans les derniers numéros de *La Revue blanche* comme autant d'adieux conscients à la revue. Or,

[7] Voir la lettre de Jarry à Félix Fénéon du 9 avril 1903, OC III, p. 574.
[8] Les frères Natanson et Fénéon seront d'ailleurs parmi les derniers soutiens de Jarry lorsque, ruiné, il ne peut plus se permettre de rentrer à Paris en 1907.
[9] Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée de décembre 1902, OC III, p. 566.

de manière intéressante, Jarry publie dans ces numéros des textes en décalage profond avec ses productions habituelles, textes qui comptent probablement parmi les dévoilements intimes les plus marqués de l'auteur. De façon symptomatique, il renoue avec le genre poétique, délaissé depuis *Les Minutes de sable mémorial* en 1894 ; pourtant, rien dans ces vers n'atteste d'un quelconque héritage du symbolisme. Le 15 février, la revue publie deux poèmes franchement opposés : *Madrigal*, d'une part, poème en forme de compliment adressé à une prostituée, et *Le Bain du roi*, texte appartenant au cycle ubuesque. Le 15 avril, dans le dernier numéro de la revue, il fait paraître deux autres poèmes, *Bardes et cordes* et *Le Chaînier*. Les thématiques ainsi que les différents styles retenus pour ces poèmes attestent d'inspirations très diverses : tandis que *Madrigal* et *Le Chaînier* comptent parmi les rares évocations de la vie intime du poète, l'une dans sa dimension sentimentale et l'autre dans son ambition à peindre son quotidien, *Bardes et cordes*, initialement intitulé *La Mort du roi*, et *Le Bain du roi* font une plus large place à la mise en scène de soi. Oscillant entre expression lyrique d'un moi mélancolique et représentation de l'artiste en majesté, il est fort possible que la plupart de ces textes n'aient pas initialement été prévus pour être publiés, mais viennent remplir le vide des derniers numéros de *La Revue blanche* – laquelle ne peut plus faire paraître de nouvelles œuvres en plusieurs livraisons – en même temps qu'ils assurent un pécule un peu plus confortable à leur auteur, puisqu'on sait par Fagus que la revue paie mieux les vers que la prose[10].

Madrigal est un texte particulièrement atypique sous la plume de Jarry. Adressé à une prostituée, réelle ou fictive, ce poème est l'une des seules productions de l'auteur à se départir d'un ton de supériorité empruntant au fantastique (avant 1900) ou au sarcasme (après 1900). La récurrence de la référence à Messaline pour la troisième fois dans son œuvre, et chaque fois pour défendre la supériorité morale et intellectuelle des prostituées sur le reste des femmes[11], laisse imaginer une sensibilité sincère de Jarry à la question de la prostitution, d'autant plus que cette question est ici abordée sans aucune ironie ni aucune distance satirique. Comme l'a souligné Rachilde[12], le poème s'inscrit dans une veine baudelairienne où la prostituée est un *medium* permettant au poète d'atteindre les régions de l'idéal, qui devient dans les mots de Jarry « l'absolu[13] ». Il paraît exagéré de prétendre, comme le fait André Frédérique dans sa préface à l'édition Gallimard des *Œuvres poétiques complètes* de Jarry, qu'il « s'en faut pour que ce soit un poème

[10] « Par parenthèse, la R.B. qui payait la page de prose quatre francs, raquait de cinq balles pour les vers. » Fagus, *Lettres à Paul Léautaud, avec un avant-propos et des notes du destinataire*, Paris, La Connaissance, 1928, p. 73.
[11] Voir dans *Le Surmâle*, « il n'y a de vraies femmes que les Messalines » (OCG V, p. 348) ou « Les cartes d'électrices » (OCG IV, p. 302-303).
[12] « Donc le *Madrigal* est quelque chose d'aussi merveilleusement beau qu'un sonnet de Baudelaire, avec cette différence, essentielle, que ça ne ressemble qu'à du Jarry. » Lettre de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1903, publiée dans « Textes inédits de Jarry et de ses contemporains », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 26-27, p. 73.
[13] OCG V, p. 791.

d'amour[14] » : si l'on compare ce poème au reste de l'œuvre poétique de Jarry, il paraît inévitable de constater à quel point l'auteur abandonne ici toute mise en scène spectaculaire de soi pour se représenter dans la nudité d'une relation intime. Combien de fois, en effet, Jarry a-t-il usé d'un « je » si proche d'un « je » biographique, en poésie ou en prose ? Plus encore, ce pronom personnel apparaît au moment de la reprise d'un motif récurrent sous sa plume, celui de la paradoxale virginité des prostituées : « Tant que je n'eus point pris votre trottoir / Vous étiez vierge et vous n'étiez point née[15]. » Ce motif, qui apparaît dans la phrase de Marcueil affirmant que « pour… certains hommes, toutes les femmes sont vierges[16]… », est donc ici relié au *topos* de la rencontre amoureuse. Pour se convaincre que cette rencontre est effectivement sentimentale, et non seulement intéressée par les services sexuels proposés par la femme, il suffit de constater qu'au vers immédiatement précédent, Jarry en reprend le vocabulaire typique en évoquant une « double destinée[17] ». Or, nulle trace ici d'une quelconque ironie alors que la quatrième strophe venait, en changeant de mètre, d'évoquer le souvenir des promenades amoureuses champêtres :

> Tel le clapotis des carpes nourries
> À Fontainebleau
> A des voix meurtries
> De baisers dans l'eau[18].

Le passage du décasyllabe au pentasyllabe, en rapprochant le poème de la chanson d'amour, lui ôte son potentiel de sarcasme. Dès la première strophe, du reste, le poème plaçait le « je » poétique en position d'égalité face à la prostituée, dont la chambre est une voie d'accès à l'absolu : « Dormez enfin, et fermons la fenêtre : / La vie est close, et nous sommes chez nous[19]. » De maison close, la chambre devient un espace hors du monde, propice à la fuite amoureuse autant qu'à l'élévation spirituelle.

Il s'agit donc là d'un cas presque unique dans toute l'œuvre de Jarry où la relation amoureuse n'est plus perçue sous l'angle de la domination. De nombreux éléments laissent penser, comme le montre André Frédérique[20], qu'il pourrait s'agir là de l'évocation d'une relation effective avec une prostituée. Tout d'abord, Jarry lui-même écrit qu'il ne reconnaît pas d'autres

---

[14] André Frédérique, préface à Alfred Jarry, *Œuvres poétiques complètes*, Henri Parisot (éd.), Paris, Gallimard, 1945, p. 9.
[15] OCG V, p. 792.
[16] *Ibid.*, p. 346.
[17] *Ibid.*, p. 791.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*
[20] André Frédérique, préface à Alfred Jarry, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*

formes d'imagination que l'« imagination scientifique[21] », et force est de constater qu'un grand nombre de ses œuvres est inspiré par sa vie et ses relations biographiques, lesquelles sont ensuite transformées de façon fantasmatique. Le fait que le fantasme soit ici beaucoup moins présent, se retranchant au profit d'une évocation sensible du couple dans l'intimité de la chambre, ne permet en rien d'affirmer qu'il en irait ici autrement. Plus encore, c'est dans la grande récurrence du motif de la prostituée-femme de génie que l'on peut voir un indice de ce renvoi à une partenaire réelle : la question de la prostitution semble en effet extrêmement présente dans ses écrits entre 1900 et 1903. Plus qu'un intérêt théorique pour la question, il serait donc possible de lire dans le caractère récurrent de cette thématique une volonté de défendre une femme dont le statut social est méprisé et marginalisé en suivant le schéma habituel de Jarry, c'est-à-dire en inversant la hiérarchie des valeurs entre le mal et le bien :

> La boue à peine a baisé la chaussure
> De votre pied infinitésimal,
> Et c'est d'avoir mordu dans tout le mal
> Qui vous a fait une bouche si pure[22].

Certains détails biographiques, bien qu'assez ténus, semblent aller dans le sens de cette hypothèse. Tout d'abord, Jarry évoque la forêt de Fontainebleau. Or, lors de sa réconciliation avec Louis Lormel en 1907, lorsque celui-ci lui propose de lui dédier l'un de ses récents poèmes, Jarry choisit le poème intitulé « Fontainebleau » en se justifiant de la sorte : « Si vous me demandez une préférence, je désirerais "Fontainebleau", parce que… ayant une petite maison de campagne tout près, je connais la forêt et admire la vérité littéraire de ce qu'elle vous a inspiré[23]… » La double aposiopèse de cette phrase laisse imaginer un attachement à la forêt plus important que ne l'implique la simple proximité géographique. La mention de la forêt dans *Madrigal* n'est donc probablement pas anecdotique. Deuxième élément, là aussi assez mince, il figure parmi les souscripteurs des obsèques de Jarry pendant l'hiver 1907 un contributeur anonyme dont seules les initiales ont été données : H.G[24]. Or, on sait par le manuscrit du roman étudié que le personnage de l'actrice Henriette Cyne du *Surmâle*, qualifiée de « spirituelle », s'appelait antérieurement Hélène Gyne. Comme le souligne Henri Bordillon[25], ce double renvoi à l'idéal féminin a ensuite glissé vers le personnage d'Ellen Elson, qui contient elle aussi dans son nom une redondance

---

[21] « Plusieurs, séduits, candidement, par l'imagination scientifique (nous ne comprenons d'ailleurs point d'autre imagination), même Wells, qui est un grand homme, s'efforcèrent d'induire ce qui se passerait dans un autre monde *si l'on y allait*. » « Ce que c'est que les ténèbres », [1er mai 1903], OCG IV, p. 488.
[22] OCG V, p. 792.
[23] Lettre de Jarry à Louis Lormel datée du 29 mai 1907, OC III, p. 659.
[24] Louis Dumur, « Sépulture Alfred Jarry », *Mercure de France*, 15 décembre 1907, p. 757.
[25] Henri Bordillon, « Marcueil dans le texte. Quelques éléments pour une approche nouvelle du *Surmâle* », art. cit., p. 54.

du féminin (Elle) en même temps qu'un élément masculin (son). Le traitement fort positif du personnage d'Henriette Cyne, actrice et probablement cocotte, laisse imaginer qu'il a pu servir de matrice à la « Surfemelle » Ellen Elson, transcrivant ainsi peut-être de manière très littérale un attachement de l'auteur envers une H.G. réelle. Enfin, troisième élément, il est intéressant de constater que Marcueil, désespéré d'avoir perdu Ellen, se met à faire des vers (vers dédiés à une Hélène mythique) ; or c'est précisément ce que fait Jarry en retournant à la poésie après tant d'années sans s'y être intéressé.

Sans se perdre plus avant en conjectures, il faut donc constater que Jarry, au moment de l'écriture de ce poème, publié en février 1903 – mais il a pu être écrit bien avant et être, par exemple, contemporain de *Messaline* ou des vers du *Surmâle* –, semble plus que jamais décidé à laisser tomber le masque d'auteur potache et fumiste pour laisser entrevoir la sincérité d'une relation intime, phénomène assez nouveau pour surprendre Rachilde qui ne tarit pas d'éloges sur le texte[26]. Pourtant, dans le même numéro de février 1903, comme par effet de compensation, figure également une pièce ubuesque intitulée *Le Bain du roi* où Jarry reprend le ton grotesque et la surenchère de métaphores sexuelles qui ont fait son succès dans la société littéraire parisienne. Probablement postérieur à *Madrigal*, ce dernier poème est dédié à Eugène Demolder, auteur dont Jarry se rapproche énormément sur la période 1903-1905. Demolder devient en effet son collaborateur régulier sur la plupart des projets lyriques ; les deux auteurs partagent en effet un goût certain pour la plaisanterie grivoise et la boisson alcoolisée, goût qu'ils placent tous deux dans le sillage de l'héritage rabelaisien. Comme le souligne Alain Chevrier, le motif même du bain du roi permet de faire un parallèle avec un projet commun aux deux hommes : « L'insistance sur la culotte du roi est peut-être aussi une allusion à leur travail commun sur un autre monarque, *Le Bon Roi Dagobert*, qui avait mis sa culotte à l'envers[27]. » Il faut donc probablement lire dans ce retour du roi Ubu sous la forme poétique une résurgence de la veine fumiste de Jarry – cette veine caractérisée par son goût pour le grotesque, sa proximité avec les milieux montmartrois et la reprises de thématiques considérées comme frivoles destinées à choquer la bourgeoisie – de façon à opérer une transition entre son *ethos* de journaliste et celui qu'il commence à reconstituer d'auteur d'opérette à l'humour bouffon. *Le Bain du roi* coche ainsi toutes les cases des attentes concernant Jarry, autant que *Madrigal* s'en éloignait : comme le montre Alain Chevrier, il s'agit d'une parodie d'un poème parnassien[28] sur le mode burlesque évoquant la fascination antérieure de Jarry pour l'héraldique avec une distance ironique. Le roi Ubu est, comme à

[26] Lettre de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1903, « Textes inédits de Jarry et de ses contemporains », art. cit., p. 73.
[27] Alain Chevrier, « Notice » du *Bain du roi*, OCG V, p. 794.
[28] Alain Chevrier, « Sur un sonnet héraldique de Jarry : *Le Bain du roi* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 82.

son habitude, un bouffon de carnaval : assimilé par son « lard » au cochon dont il partage l'appétit et les dimensions imposantes, il se plaît à mettre en présence les isotopies élevées de la guerre aristocratique et chevaleresque (« dragon », « guerre », « écu[29] ») et de la grossièreté de la vie bourgeoise moderne (« maroufle », « pantoufle », « vulgaire », « Tour Eiffel[30] »). Nous sommes donc là en plein dans un poème « bouffe » qui, à l'instar des recommandations de Jarry dans « La vérité bouffe[31] », vient relativiser toute chose par son contraire et offre ainsi l'avantage de masquer la présence de l'auteur dans ce vaste processus carnavalesque. À peine Jarry semble-t-il se dévoiler qu'il prend soin de recourir à son masque privilégié, celui d'Ubu, afin d'éviter de détruire par trop d'évocation de la vie intime l'*ethos* d'auteur froid et cynique, comique par détachement de tout, qu'il a mis tant d'énergie à bâtir et à maintenir des années durant.

Comparons à présent ces deux poèmes publiés dans le numéro du 15 février 1903 de *La Revue blanche* aux deux ultimes textes que Jarry fait paraître dans cette revue lors de sa dernière parution le 15 avril 1903. Le poème intitulé *Le Chaînier* semble renouer avec la veine intimiste, non sans emprunter néanmoins à l'héritage sabbatique du jeune symboliste que fut Jarry, en décrivant les mouvements du toueur, ce bateau-treuil capable de remonter le courant en tirant des convois de péniches, que Jarry observe probablement dans son logement chez les Dunou au barrage du Coudray. Une fois encore, cette évocation de l'intime (mais d'une intimité cependant mise à distance par la dimension descriptive et la focalisation sur la machine du poème) est contrebalancée par un autre texte, plus singulier et mettant davantage l'accent sur la mise en scène de soi, *Bardes et cordes*. Ce dernier poème ne retient pas moins l'attention que *Madrigal* parmi la variété des productions de Jarry par son ton sombre et mélancolique. La veine sabbatique est également présente, mais le choix du sujet interroge : l'auteur y traite en effet de la mort d'un roi (*La Mort du roi* était d'ailleurs le premier titre du poème) sans qu'il soit possible d'y lire une référence quelconque à l'actualité. Cette référence vide, chez un auteur qui a constamment habitué son lectorat à construire ses ouvrages par clins d'œil et par renvois à des situations vécues, a incité Henri Bordillon à y lire un hommage d'un Jarry royaliste à Louis XVI dans sa notice de l'édition Pléiade[32] ; or, comme le montre Alain Chevrier[33], cette interprétation ne tient pas. D'une part, les anachronismes seraient très nombreux venant d'un auteur adepte de la précision historique (comme le prouve son travail sur *Messaline*) : les vingt-et-un coups de fusil appartiennent au rituel des cérémonies républicaines et non pas monarchiques (cent un coups de canon

[29] OCG V, p. 797-798.
[30] *Ibid.*
[31] « La vérité bouffe », [1er juin 1903], OCG IV, p. 519-524.
[32] Henri Bordillon, « Notice » de *Bardes et cordes*, OC II, p. 932.
[33] Alain Chevrier, « Notice » de *Bardes et cordes*, OCG V, p. 800.

annonçaient la mort du roi), le Louvre n'est plus habité par les rois de France depuis 1662, date de l'installation de Louis XIV à Versailles, la place de la Concorde n'a été baptisée ainsi qu'après l'exécution de Louis XVI, en 1795. Sans aucun doute, la coloration renaissante du poème est due, en plus de l'écriture contemporaine du *Bon Roi Dagobert*, à sa contrainte formelle identifiée pour la première fois par François Caradec[34] : faire, comme le veut l'expression populaire, rimer hallebarde avec miséricorde (c'est-à-dire ne pas faire rimer, la similitude étant uniquement visuelle). Jarry se pique donc de relever le défi et de construire un schéma de rimes en -arde et en -orde, rimes extrêmement rares, qui atteste une fois encore, après *Le Bain du roi*, de sa volonté de recherche stylistique dans le sillage des parnassiens. Pour autant, contrairement à ce dernier poème, le ton du texte n'est absolument pas parodique ou burlesque : il s'agit donc véritablement de déployer ici tout son savoir-faire de poète virtuose. L'évocation grave et mélancolique du décès royal interroge forcément quant à l'identité du roi en question : s'il ne s'agit pas d'un hommage royaliste, de qui est-il ici question ?

Un détail retient l'attention, celui de la foule présente à l'enterrement, qui est ainsi évoquée : « Corse, kalmoucke, kurde, iroquoise et lombarde, / Le catafalque est ceint de la jobarde horde[35]. » Alain Chevrier voit dans cette foule disparate un motif carnavalesque supplémentaire, faisant ainsi du roi un roi de carnaval. Cependant, une fois encore, le ton lugubre du poème, on ne peut plus éloigné du poème *Le Bain du roi*, semble contredire cette lecture joyeuse. La nationalité des participants aux obsèques pose problème : d'une part, elle interdit une fois encore la lecture royaliste, puisqu'il y a fort à parier qu'un hommage au dernier monarque absolu français, symbole nationaliste s'il en est, ne mettrait pas l'accent sur cette dimension internationale et bigarrée du peuple se rendant aux obsèques. Bien sûr, le choix de ces différentes nationalités est orienté autour de l'allitération en -k, mais elle n'est pas non plus anodine (elle ne convoque pas de marocains ou de turcs, par exemple) : elle met l'accent sur des particularités régionales, et non pas nationales, et prend grand soin de varier les continents. En réalité, l'image de cette foule semble aller à l'inverse de tout idéal nationaliste défendant la pureté du peuple français uni sous un seul drapeau malgré ses particularités locales : il s'agit ici d'un hommage international ne se plaçant sous l'autorité d'aucun état particulier. Il y a donc fort à parier que Jarry construit ce poème suivant ses convictions antipatriotiques et antiétatiques. Ce point admis, reste l'énigme de l'identité du roi dont il est question. Évacuons d'emblée la référence à un monarque réel : outre qu'elle contredit justement l'idéal antipatriotique susmentionné, une telle référence ne possède aucun écho dans l'actualité. La reine Victoria est morte peu de temps auparavant, et

[34] François Caradec, « Sur *Bardes et cordes* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 39-40, 1988, p. 31-33.
[35] OCG V, p. 806.

Jarry en a longuement (et sarcastiquement) parlé, mais il s'agissait d'une reine. Le coup d'état serbe de mai 1903, dont il parlera également avec insistance, ne s'est pas encore produit au moment de la publication. Aucun autre roi dont Jarry aurait pu avoir connaissance ne semble trépasser à cette période, et le roi du poème est manifestement français. Reste alors l'hypothèse la plus probable : le roi en question n'est pas un vrai monarque, mais un monarque symbolique. Dans le système de valeurs qui est celui de l'auteur, le vrai *primus inter pares* n'est pas un dirigeant politique mais bien plus probablement un artiste, et plus précisément un écrivain. Or, durant l'automne 1902, deux écrivains célèbres disparaissent : Émile Zola le 29 septembre et Lucien Mühlfeld le 1er décembre. Les dates semblent correspondre à l'époque de la rédaction du poème : Jarry pourrait donc tout simplement rendre hommage à un pair disparu. La référence au premier est toutefois très peu probable, compte tenu de la faible estime en laquelle Jarry tient Zola, comme on l'a vu[36]. Reste donc le second, véritable aristocrate des lettres, beau-frère de Paul Adam, ancien secrétaire de rédaction de *La Revue blanche* avant d'être remplacé par Fénéon, collaborateur régulier du théâtre de l'Œuvre, romancier et critique réputé. Toutefois, malgré tous ces détails rapprochant Lucien Mühlfeld de Jarry, et malgré le caractère subit de la mort de ce dernier, caractère sur lequel appuie le poème *Bardes et cordes*, il n'en reste pas moins que Jarry fait très peu référence à la vie ou à l'œuvre de Mühlfeld[37]. Il est même possible qu'il ne l'ait pas fréquenté, celui-ci ayant quitté la rédaction de *La Revue blanche* au moment où Jarry entrait en contact avec le périodique. Du reste, les comptes rendus des obsèques du jeune auteur ne mentionnent pas la présence du poète de *Bardes et cordes*[38].

S'il ne s'agit donc pas d'un hommage explicite, ce poème pourrait renvoyer à un deuil symbolique, celui de *La Revue blanche*, dont il vient enrichir l'ultime numéro. Le qualificatif même de la revue – blanche – autoriserait cette métaphore royale. La variété ethnique de la foule présente s'expliquerait donc par le goût affiché du périodique pour les questions internationales et son antinationalisme évident depuis l'affaire Dreyfus. Toutefois, il serait surprenant que Jarry, dans son hommage, soit passé d'une reine (puisqu'il s'agit d'une revue) à un roi, déplacement que les nombreux anachronismes empêchent de justifier par la seule volonté de respecter les faits historiques. Quand il s'agit de la papauté, Jarry n'hésite pas à aller chercher une légendaire papesse Jeanne ; il est difficile de croire qu'il aurait refusé la mise en majesté d'une revue pour un motif de précision historique. Reste donc une hypothèse qui permettrait d'expliquer à la fois la transfiguration royale et le caractère hétéroclite de la foule présente à l'enterrement : Jarry

[36] Au sujet de l'opinion de Jarry sur Zola, voir la deuxième partie, chapitre 3, « Écritures en réseau », section A.
[37] Jarry évoque Mühlfeld une seule fois dans sa critique d'un livre de Fernand Hauser pour signaler la préface de Mühlfeld. « Fernand Hauser : *Le Ressuscité* (Charles) », [1er août 1901], OCG IV, p. 760.
[38] Voir par exemple « Les obsèques de Mühlfeld », *L'Écho de Paris*, 4 décembre 1902, p. 1.

s'auto-représente sous les traits du monarque décédé. Les anachronismes sont ainsi expliqués (il peut se plaire à imaginer un hommage républicain pour son enterrement), de même que le ton particulièrement funèbre contrastant avec l'évocation d'un banquet et avec la population carnavalesque qualifiée de « jobarde[39] » venue assister à l'enterrement. Ce parallèle est appuyé par le premier titre du poème, *La Mort du roi*, qui renvoie évidemment au poème publié en février, *Le Bain du roi*. Jarry se représentant régulièrement sous les traits d'un monarque (Ubu ou non), il est loisible de voir dans *La Mort du roi* une évocation de son propre trépas. Dans ce cas, la foule agglutinée autour du catafalque serait justement choisie pour mettre l'accent sur les amitiés transnationales de Jarry. Ainsi l'adjectif « corse » qui ouvre l'énumération pourrait-elle renvoyer à Valéry, dont le père est originaire de Corse[40], Valéry qui sera d'ailleurs parmi les souscripteurs des obsèques de Jarry. Le terme « kalmouk » peut évoquer les origines slaves des Natanson, avec une imprécision géographique assez courante à l'époque. Le mot « kurde » fait bien évidemment penser à Constantin de Brancovan, le directeur de *La Renaissance latine* avec lequel Jarry se brouille justement durant le moment probable de la rédaction du poème, moment qui coïncide par ailleurs avec la découverte de ses origines kurdes[41]. Il serait donc possible d'y lire une pique ironique discrète, comme il en a par ailleurs écrites à la même période dans son compte rendu de *La Botte secrète*[42]. Le « lombard » pourrait renvoyer à Marinetti, qui participe à *La Revue blanche* et qui sera le dernier à publier ses chroniques ; et enfin le terme « iroquois », que Jarry emploie pour désigner son avatar André Marcueil dans *Le Surmâle*[43], pourrait être une allusion à de nombreux amis nés en Amérique, comme Stuart Merrill ou Georges Polti, tous deux souscripteurs pour les obsèques de Jarry, ou encore le peintre Odilon Redon, également souscripteur, dont la mère était créole et originaire de la Nouvelle-Orléans.

Qu'il s'agisse en définitive d'un hommage à *La Revue blanche* défunte ou à lui-même importe peu : ce qui compte est que Jarry, dans tous les cas, cherche à se mettre en scène au milieu d'une foule hétéroclite et bigarrée, transnationale, qui représente pour lui une communauté d'individus singuliers. L'hommage rendu au roi n'est pas celui d'un peuple uni, d'une nation communiant face au deuil de son monarque, mais bien plutôt d'un collectif carnavalesque de personnalités irréductibles à une masse homogène. Il est donc très difficile de lire dans ce poème une inflexion idéologique vers une recherche des traditions monarchistes françaises ou vers le

---

[39] OCG V, p. 806.
[40] Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 18.
[41] « Le costume de la pièce est, en effet, assez exotique pour être dit kurde, mais en outre, j'ai appris, hier, que mon Bibescul est d'origine kurde, ou si l'on veut bibeskurde. » Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée du 11 février 1903, OC III, p. 571.
[42] « Les Théâtres », [15 février 1903], OCG IV, 845-846.
[43] OCG V, p. 387.

regret d'un passé glorieux enfui. Il s'agit bien plutôt du constat amer de la fin d'une époque : celle de son intégration parmi les réseaux littéraires esthètes. Si *Bardes et cordes* est effectivement une autoreprésentation du poète en roi trépassé, cela signifierait donc que Jarry avait conscience que la période faste (toute proportions gardées) de son activité littéraire était désormais terminée. Il est également possible que son état de santé commence déjà à se dégrader, bien qu'aucun élément de sa correspondance n'en fasse mention avant la fin de l'année 1904. Dans tous les cas, il s'agit selon toute vraisemblance ici de la prise de conscience mélancolique de la fragilité de son insertion dans le champ littéraire, d'où la nécessité de la célébrer et le mettre en scène dans ce poème extrêmement travaillé. Si Jarry, de fait, ne participe plus à *La Revue blanche*, il lui reste encore, durant quelques mois, *Le Canard sauvage* (lequel, comme toutes les jeunes revues, ne doit pas rétribuer ses collaborateurs de façon bien conséquente) ainsi que la bien installée revue de *La Plume*. Lors d'un dîner rituel de cette dernière revue, dont Julien Schuh a montré toute l'importance en termes de cohésion de groupe[44], Jarry récite à Apollinaire qu'il vient de rencontrer le poème *Bardes et cordes* : « il récita des vers aux métalliques rimes en *orde* et en *arde*[45]. » Aussi peut-on lire dans ce poème qu'il partage à un jeune littérateur encore inconnu une sorte de carte de visite manifestant à la fois son talent de versificateur digne des meilleurs parnassiens, sa culture symboliste savante empruntant au *decorum* médiéval et renaissant des motifs lyriques, ainsi qu'une célébration en forme de *theatrum mundi* du milieu carnavalesque, international et bon vivant dans lequel il s'inscrit et duquel il craint d'être isolé. Cette crainte se réalise effectivement puisque son départ pour le Grand Lemps chez Terrasse à la fin de l'année 1903, sans doute pour passer l'hiver dans des conditions moins insalubres et frugales que dans sa « Grande Chasublerie » de la rue Cassette (où il ne mettait déjà presque plus les pieds durant le printemps et l'été), le coupe définitivement de la revue qui cesse de le publier en janvier 1904. Ce départ de la rédaction ne se fera sans doute pas sans regrets, puisque Jarry prend soin d'écrire à Karl Boès, directeur de rédaction de la revue : « 589 kilomètres et dix-huit mètres de regrets… et un toast par kilomètre à la prospérité d'Émile Verhaeren[46] », Émile Verhaeren étant à l'honneur cette année-là au dernier dîner de *La Plume* en date.

[44] Julien Schuh, « Les dîners de *La Plume* », *Romantisme*, n° 137, 2007, p. 79-101.
[45] Guillaume Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1039.
[46] Lettre de Jarry à Karl Boès datée du 22 janvier 1904, OC III, p. 580.

2. Résurrection du *Pantagruel*

Les derniers poèmes publiés par Jarry manifestent donc à toute force sa volonté de promouvoir une identité d'auteur fondée sur l'humour potache et burlesque ainsi que sur sa bonne insertion au sein de cercles littéraires variés. Ce faisant, il souligne surtout comment cette identité se trouve menacée au tournant de l'année 1903. En 1904 en effet, Jarry ne fera plus paraître que deux chroniques à *La Plume* et deux autres au *Figaro* avant de cesser toute activité journalistique jusqu'en 1905. Le temps de la « jobarde horde[47] » est donc terminé : pour survivre, il lui faut désormais se rendre dépendant des solidarités de son réseau amical, et tout particulièrement du groupe Terrasse-Bonnard-Demolder. Une allusion de Rachilde dans *Alfred Jarry, le surmâle des lettres* laisse entendre qu'elle semble tenir ces derniers pour responsables de l'alcoolisme et de l'effondrement physique de Jarry[48]. Bien sûr, elle pourrait viser Pierre Quillard ou André-Ferdinand Herold avec qui Jarry s'est conséquemment enivré lors du premier phalanstère ; toutefois, une lettre de Jarry datée de 1907 laisse penser qu'elle pense bien au trio plus éloigné d'elle formé par Terrasse-Bonnard-Demolder : « Notre concierge a chronométré que notre précieuse santé s'est affaiblie exactement depuis le Grand-Lemps. Vous aviez raison[49] ! » Le recentrement autour de ce groupe, son départ de Paris et le choix d'une spécialisation temporaire sur le genre de l'opérette en espérant un succès commercial apparaissent donc *a posteriori* comme responsables de la situation critique dans laquelle Jarry se trouve les derniers mois de son existence. Pourtant, en 1904, le choix semblait raisonnable. Eugène Demolder, écrivain d'origine belge que Jarry connaît au moins depuis l'époque du premier *Almanach*[50], possède de nombreux points communs avec l'auteur du *Surmâle*. Figure marginale de la vie littéraire parisienne, il fréquente peu les sociabilités de la capitale et semble se tenir à l'écart des querelles de groupes ou d'écoles[51]. Jarry se rapproche probablement de lui au moment de son installation quasi-permanente au barrage du Coudray, dont Demolder est le voisin. Les deux auteurs partagent un goût commun pour la vie rustique, pour la boisson, pour la peinture (Demolder est le gendre de Félicien Rops,

---

[47] OCG V, p. 806.

[48] « Et ses meilleurs amis, littérateurs et poètes comme lui, n'auraient pas dû lui permettre de boire… en buvant avec lui. Ces Messieurs, bourgeois fort à leur aise, gens comme il faut, avaient, eux, le refuge de leur ménage ou de leur famille, les repas réguliers et les bons sommeils en des lits confortables, tandis que la solitude farouche d'Alfred Jarry le laissait sans défense contre lui-même. Ou il mangeait trop un jour, ou il ne mangeait pas du tout le lendemain et n'en buvait que mieux. » Rachilde, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, *op. cit.*, p. 111.

[49] Lettre de Jarry à Rachilde datée du lundi 7 juillet 1907, OC III, p. 680.

[50] Eugène Demolder figure en effet probablement dans le fameux dénombrement homérique sous le nom « Mulder ». OCG III, p. 450.

[51] « Si la vie ne lui donna peut-être pas la renommée à laquelle il avait droit par son œuvre, ne le plaignons pas trop d'avoir paisiblement, à l'abri de la gloire, cultivé les jacinthes et les tulipes, d'avoir cultivé un jardin. » Robert de Bury [Jean de Gourmont], « Les Journaux », *Mercure de France*, 16 décembre 1919, p. 762.

auquel il rend fréquemment hommage) et pour Rabelais. Il semble pourtant que l'idée d'associer Demolder à l'interminable projet du *Pantagruel* soit venu de Terrasse, lequel se trouve probablement lassé de la mauvaise volonté de Jarry. Dans une lettre que ce dernier adresse au compositeur, il précise en effet : « Quand vous m'avez proposé la collaboration Kâpitaine [surnom de Demolder], vous savez que j'ai été le Ier, vous m'offrant quatre mille d'avances, à boucler à trois, sachant que les affaires n'allaient pas[52]. » On observe que Jarry associe ici la participation de Demolder au projet à l'avance des trois mille francs reçus par Terrasse sur ses droits futurs sur l'œuvre (Terrasse croyant jusqu'au bout à un succès[53]) ; il est donc probable que le musicien ait négocié l'intervention d'un auteur ami, sans doute plus rigoureux sur les délais, afin d'achever la pièce aussi vite que possible.

Le livret publié par Terrasse en 1911 du *Pantagruel*, seule version accessible du long travail occupant Jarry, Terrasse et Demolder sur la période 1903-1907, c'est-à-dire plus ou moins jusqu'à la mort de Jarry et la maladie de Demolder, puis Terrasse seul entre 1907 et 1911, manifeste un changement d'orientation conséquent vis-à-vis du projet initial. Bien sûr, cette évolution est en partie due à l'extension des ambitions du projet, celui passant d'une synthèse de l'œuvre Rabelais très proche des textes d'origine, et probablement destinée au Théâtre des Pantins, à un opéra-bouffe proposant une aventure originale empruntant parfois des passages et renvoyant par clins d'œil elliptiques au matériau de base. Si le premier projet consistait ni plus ni moins en une adaptation de Rabelais pour la scène (de castelet ?), le second est davantage envisagé comme une réinterprétation de l'univers et des personnages de l'auteur[54]. La dimension érudite et parfois incompréhensible pour un lecteur peu féru de Rabelais s'estompe en comparaison des premiers travaux menés par Jarry seul ; l'écriture du livret de 1911 manifeste bien moins la volonté de respecter presque religieusement le texte de base et oriente le projet de façon à le faire correspondre aux attentes de l'opéra-bouffe[55]. De manière générale, l'œuvre semble subir la même inflexion dans le choix de ses thèmes et de leur traitement que toutes les pièces lyriques de Jarry sur la période : réduction de l'humour noir, de l'ironie et de la violence, atténuation des plaisanteries trop ouvertement sexuelles ou scatologiques, affirmation de valeurs hédonistes. Il est difficile cependant de lire dans cette réorientation un changement de mentalité du seul Jarry, la plupart de ces pièces, le *Pantagruel* au premier chef, ayant été coécrites avec Demolder. Pour

---

[52] Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée de janvier 1907, OC III, p. 641.
[53] « On dit que Claude Terrasse, le musicien, a grande confiance en cette pièce. » Lettre d'Alfred Vallette à Charlotte Jarry datée du 17 novembre 1907, publiée dans Joël Surcouf, *Alfred Jarry, autour d'un testament*, Catalogue des Archives départementales de la Mayenne, Fonds 403 J, Laval, 2007, p. 21.
[54] Sainmont distingue ainsi le « Rabelais collaborateur » de la première version d'un « Rabelais fournisseur » pour la deuxième. Jean-Hugues Sainmont, « Dix ans de la vie de Jarry. L'interminable histoire de Pantagruel », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 1954, p. 19-38.
[55] Voir la « Notice » au *Pantagruel* de Diana Beaume dans OCG VI, p. 883-907.

autant, il convient d'accepter que la dimension collective d'une œuvre n'empêche en rien d'analyser ses enjeux idéologiques[56] : en choisissant d'apposer son nom sur la couverture du livret, Jarry reconnaît comme sienne l'œuvre résultant d'un travail commun, et assume la paternité des idées et des valeurs qu'elle véhicule. Les changements opérés par rapport au premier état du texte qui nous est parvenu via le manuscrit du Harry Ransom Center doivent donc être tenus pour des changements acceptés par Jarry, qui, bien que se désintéressant progressivement du projet, ne le renie à aucun moment. Bien au contraire, lorsque, pendant l'hiver 1906, il tente désespérément de trouver de quoi rembourser les dettes qui s'accumulent, il songe à vendre définitivement ses droits sur le *Pantagruel*, non sans expliquer : « Il va sans dire qu'il me resterait du *Pantagruel* la part de gloire littéraire, c'est-à-dire que j'arrangerais aussi longtemps qu'il serait utile vers, etc.[57]. » Cette précision montre clairement que le détachement croissant de Jarry vis-à-vis du projet – le 1er décembre 1906, il écrit en effet à Claude Terrasse au sujet des coupures sur le texte que « quelqu'un (ce qui était mon cas) qui l'avait presque oublié, comprend[58] » – n'est pas dû à une divergence d'opinion fondamentale avec ses collaborateurs.

La version définitive du *Pantagruel*, probablement coupée par Terrasse, mais non pas réécrite, est donc le fruit d'une stratégie consciente de ses auteurs de gommer le caractère subversif du matériau de base, subversion qui faisait sans doute partie de l'intérêt initial de Jarry pour le projet, afin de le réorienter en espérant un succès commercial. Le ton carnavalesque funèbre du banquet initial disparaît, ainsi que la noirceur générale du propos qui se cristallise autour des questions amoureuses : désirs de mariage, craintes du cocuage, coups de foudre inopinés se placent comme principaux éléments de l'intrigue. La référence à la Dive bouteille qui faisait le lien entre quête charnelle des plaisirs corporels et quête spirituelle parodiant celle du Graal est réduite à un simple titre accolé au nom de Pantagruel[59] et remplacée par une quête de la Toison d'or pas même montrée sur scène. Références trop savantes, enjeux sérieux ou scènes violentes sont soigneusement expurgées de l'œuvre finale. Le meilleur exemple de cette réorientation est sans aucun doute le fameux passage des moutons de Panurge que l'on a vu tant décrié par Terrasse. Si, comme le soulignent Patrick Besnier[60] et Diana Beaume[61], le passage est finalement conservé dans la version finale malgré les réticences du musicien, il subit des

[56] Jarry, comme la plupart des auteurs du reste, n'écrit pas coupé de tout contact avec le monde qui l'entoure et nombre de ses œuvres sont en réalité le fruit d'une élaboration commune (*Ubu roi* bien évidemment, mais également *L'Amour en visites* qui intègre probablement un chapitre de Rachilde, le *Faustroll*, écrit à proximité d'un public d'initiés auquel il se destine, l'*Almanach* pensé et rédigé à plusieurs mains, la plupart de ses pièces lyriques, qui portent deux noms sur la couverture, etc.).
[57] Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée du 6 décembre 1906, OC III, p. 640.
[58] Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée du 1er décembre 1906, *ibid.*, p. 639.
[59] « Voici le roi de la Dive Bouteille ». OCG VI, p. 1010.
[60] Patrick Besnier, « Notice » du *Pantagruel*, OC III, p. 814.
[61] Diana Beaume, « Notice » du *Pantagruel*, OCG VI, p. 888.

transformations majeures qui soulignent parfaitement cette volonté des auteurs de mettre l'accent sur la légèreté et le comique de la scène ; or, Terrasse ne souhaitait probablement pas tant supprimer la scène que la « modifier ou […] refaire complètement[62] », ce qui a effectivement été le cas. Comme on l'a vu dans le chapitre 1 de la partie II, Jarry avait plusieurs raisons de tenir particulièrement à cette scène : d'abord parce qu'elle constitue un morceau d'anthologie, que les connaisseurs de Rabelais attendront, ensuite parce qu'elle correspond en tout point au schéma de la revanche cher à l'auteur. En effet, Panurge, traité de cocu par Dindenault, s'en venge par la ruse, tuant du même coup tous les moutons, Dindenault et tous les autres bergers. Toutefois, non seulement le passage est considérablement réduit dans la version finale (de treize pages d'échange entre Panurge et Dindenault dans l'édition Garnier, il n'en reste qu'à peine six), mais ses enjeux changent du tout au tout. Dindenault ne fait pas une offense claire et nette à Panurge, comme dans la première version de Jarry, laquelle reprend fidèlement celle de Rabelais, mais se contente de l'invectiver en même temps qu'il négocie le prix de son mouton. Ce n'est donc plus par esprit de revanche mâtiné de mesquinerie que Panurge achète puis jette ledit mouton à la mer, mais pour remercier les dieux de l'océan de l'avoir épargné durant la tempête. Le fait que Dindenault et les rois soient emportés avec le reste du troupeau n'est qu'une conséquence fâcheuse de son geste, conséquence peu tragique du reste, puisqu'ils ressurgiront tous à la fin du texte. Le comique de la situation ne repose donc plus tant sur la chute attendue que sur la gouaille de Dindenault, lequel veut tirer le plus grand profit de son mouton, et sur l'opportunisme de Panurge, qui oublie sa résolution de dresser une chapelle aux saints qui l'ont sauvé de la noyade. Le geste initial de Panurge, qui pouvait être interprété dans le système idéologique symboliste comme anarchiste (il sacrifie par volonté individuelle de vengeance tout un groupe d'innocents grâce à un stratagème ingénieux), est réduit à la bouffonnerie inconséquente d'un personnage caractérisé par sa puérilité et sa lâcheté.

De manière générale, l'œuvre est construite selon un système dual opposant Panurge, l'hédoniste décomplexé, et frère Jean, singulièrement devenu un chrétien ascétique et tempérant, qui répond aux envies de beuveries du premier par « Bois, être impur ! Et moi / Je vais prier pour toi[63]. » Ces personnages, et en réalité surtout le premier des deux, semblent au centre de toute l'intrigue, Pantagruel et Allys étant réduits aux rôles de roi et reine de conte de fées, sans plus de développement que ceux du « bon roi » et de la « princesse en détresse ». Aucun obstacle ne vient contrarier leur amour, qui est aussi instantané que superficiellement développé. C'est

[62] Lettre de Claude Terrasse à Alfred Vallette datée du 6 juin 1908, publiée dans les *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 1954, p. 37.
[63] OCG VI, p. 989.

bien plutôt Panurge et son double incarnant sa bonne conscience, frère Jean, qui font office de protagonistes : Panurge seul est présent dans la majorité des scènes[64], lui seul affronte des obstacles, se confronte à des antagonistes[65], lui seul subit un conflit intérieur[66]. Ce faisant, Jarry et Demolder inscrivent la pièce dans la continuité du *Panurge* de Hervé daté de 1879 et du grand succès du *Panurge* de Planquette joué à la Gaité en 1895-1896, représentation à laquelle Jarry et Terrasse ont probablement assisté, comme le suppose Patrick Besnier[67]. En décalant ainsi la perspective autour de ce personnage secondaire, les auteurs s'inscrivent dans le sillage de pièces réputées tout en développant une nouvelle réflexion, presque absente du projet initial, autour de thématiques habituelles dans le genre de l'opéra-bouffe : la relation de couple, la tempérance ou l'intempérance, l'opportunisme social. Ces questions, récurrentes dans la plupart des textes que Jarry produit avec Demolder[68], affleurent dès la première apparition du personnage de Panurge. En effet, l'épisode des cloches de Notre-Dame, décrochées par Gargantua chez Rabelais, est attribué à Pantagruel depuis la première version de Jarry. Mais dans le livret de 1911, on constate rapidement que ce passage, raconté en cinq vers par Pantagruel durant la première scène de l'acte I, n'est plus qu'un prétexte pour voir Panurge se faire assaillir par une foule de bourgeois décidés à le pendre en réparation du crime. Pantagruel sert donc d'introduction avant l'arrivée du vrai protagoniste, lequel entre en scène directement par un conflit avec un groupe des bourgeois. Difficile de ne pas lire ici une critique de la bourgeoisie du XXe siècle telle que la présente régulièrement l'opéra-bouffe : le chœur des bourgeois constitue une foule sans identité, prompte à obéir au prêtre et à changer d'avis, désireuse de lyncher celui qui ne suit pas leurs convenances, sans aucun souci de justice (Panurge n'a en effet pas volé les cloches de Notre-Dame). Panurge, au contraire, campe le bon-vivant paillard et féru de bonnes boissons ; personnage bouffon, il pourrait donc tout à fait s'inscrire dans l'optique de relativisation de l'ensemble des discours sociaux qui est celle de Jarry en 1903.

Or, la perspective est en réalité très différente : loin de critiquer une certaine bourgeoisie (la bourgeoisie médiocre, obéissant à l'État et à ses représentants ainsi qu'aux normes sociales et morales en vigueur) pour en glorifier une autre (la bourgeoisie élitiste et individualiste des milieux artistiques ayant grandi durant la période symboliste), comme le fait habituellement Jarry dans ses œuvres, il s'agit ici de retrouver une certaine image, qui semble obséder les discours

[64] Il apparaît en effet dans vingt-et-une scènes sur trente-sept.
[65] Il s'oppose, par exemple, aux bourgeois et à Dindenault, ce que ne fait pas Pantagruel.
[66] Toute l'exposition plante le personnage de Panurge autour de la question du mariage, notamment l'acte I scène VII qui est entièrement consacré au dilemme de Panurge.
[67] Patrick Besnier, « Notice » du *Pantagruel*, OC III, p. 808.
[68] Des œuvres comme *Jef* ou *Pieter de Delft* posent en effet la question de l'intempérance des protagonistes, d'autres comme *L'Amour maladroit* celle du couple.

médiatiques de la première moitié du XXe siècle[69], de la « franche gaité », c'est-à-dire d'un type de comique prétendument de tradition nationale prérévolutionnaire surtout construit en opposition avec l'humour noir, le sarcasme et l'ironie, lesquels sont perçus comme autant de marqueurs du rire « fumiste » moderne identifié par Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin[70]. En ce début de XXe siècle, c'est également contre la représentation d'une culture allemande marquée par la pesanteur et le sérieux que la revendication de légèreté, de frivolité, devient progressivement un trait considéré comme caractéristique des sphères culturelles françaises[71]. La réorientation de la production artistique comique de Jarry du milieu du théâtre et des marionnettes vers les genres de l'opérette et de l'opéra-bouffe semble donc aller de pair avec une certaine conformation aux attentes du public : abandon de la dimension érudite et philologique du projet d'origine, remplacée par des références culturelles plus facilement accessibles (la Toison d'or, le manteau de Pénélope, les renvois aux dieux de la mythologie gréco-latine), mise au ban des éléments graves ou sérieux de l'histoire originale (la mort de Babedec, la noyade de Dindenault), accent mis sur les romances des trois personnages masculins principaux sans allusions sexuelles apparentes. Or, pour ce travail, il est certain que la plume de Demolder, qui s'était déjà exercée dans *Jef* ou dans *L'Agonie d'Albion* à exalter un certain hédonisme franco-belge contre le puritanisme anglais, est plus pertinente que celle de Jarry, à laquelle on attribue, depuis *Le Surmâle*, un « ton de mystification abstraite et d'humour américain[72] ». Ce n'est donc peut-être pas tant parce qu'il refuse de se plier aux exigences d'un public vulgaire, comme l'interprète Patrick Besnier[73], que Jarry ne parvient pas à envisager une fin possible au projet du *Pantagruel* et qu'il s'en désintéresse progressivement, mais parce qu'il ne convient tout bonnement plus à la nouvelle orientation du projet, malgré son désir de tirer des bénéfices de ce travail entrepris de longue date.

Comme on l'a vu avec *Léda*[74], Jarry est capable de mettre de côté ses convictions individualistes et élitistes lorsque le travail l'y oblige et ne rechigne pas à apposer son nom sur une œuvre qui ressemble peu à ses préoccupations esthétiques. Il en va probablement de même pour le *Pantagruel* : oppressé qu'il est par une situation financière et physique en rapide déclin, il lui

---

[69] À titre indicatif, une recherche de l'expression exacte sur la base de donnée de Retronews donne 403 résultats dans la presse sur la décennie 1850-1859, contre 2500 résultats sur la décennie 1900-1909, 3499 résultats sur la décennie 1930-1939 et seulement 201 résultats sur la période 1940-1949.

[70] Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914 : anthologie,* Paris, Omnibus, 2001.

[71] Voir à ce sujet l'enquête « Sur l'influence allemande » publiée dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1903, où Sidney Lee affirme par exemple que « La plupart des écrivains anglais préfèrent l'élégance du style français à la pesanteur allemande. » Sidney Lee, réponse à l'« Enquête sur l'influence allemande », *Mercure de France*, 1er janvier 1903, p. 123.

[72] Michel Arnauld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, 15 mai 1902, p. 155.

[73] Patrick Besnier, « Notice » du *Pantagruel*, OC III, p. 812-813.

[74] Voir la deuxième partie, chapitre 1, « Intimités », section C.

faut rentabiliser rapidement le fruit de ses travaux en espérant en tirer un revenu substantiel capable d'assurer sa survie. Ce faisant, il apporte ses compétences de versificateur et son excellente connaissance de Rabelais à un projet dont le ton et l'ambition correspondent à présent peu à ses vues artistiques, et s'en met à l'écart lorsque le travail, devenu trop exigeant, dépasse en pénibilité la récompense qu'il espère en obtenir. Une lettre de 1906 adressée à Jean Saltas suggère en effet que Jarry ne s'est pas éloigné du travail sur le *Pantagruel* par hostilité face à l'orientation que prenait le projet, mais bien plutôt parce que l'incessant report de la représentation lui faisait perdre tout espoir d'en tirer des bénéfices rapides à une période où il avait besoin de rentrées immédiates : « Retour dudit Dauphiné. – Représentation remise à l'hiver prochain. Dépression morale. Dettes[75]. » La collaboration se termine mal, et la correspondance Demolder-Terrasse montre que Jarry n'est plus nommé que « le Sagoin » et voit la colère de Terrasse aller croissant[76]. Lorsqu'en janvier 1907, Jarry aborde le sujet *Pantagruel*, c'est pour tenter d'obtenir un nouveau prêt de Terrasse, celui-ci lui ayant apparemment proposé quatre mille francs initialement lors de l'avance sur ses droits, ce que Jarry aurait refusé. À ce moment, Jarry, désespéré par l'accumulation des dettes, ne pense plus à achever l'œuvre, mais à trouver à toute force des rentrées d'argent, quitte à emprunter à Terrasse pour rembourser entre autres… Terrasse lui-même[77]. Cet échec collaboratif est le premier d'une longue série et, si ni Terrasse ni Demolder ne semblent avoir décidé de couper les ponts définitivement avec Jarry, celui-ci attribue bien le début de ses déboires de santé à cette période de travail acharnée au Grand Lemps : « Début de la maladie : fin de la terrible besogne du *Pantagruel*, 6 mois en Dauphiné nov. 1903-mai 1904 — je n'aime pas la montagne — et n'être pas chez moi[78]. »

3. Espérances lyriques

Le *Pantagruel* est par ailleurs loin d'être une œuvre isolée dans la production de Jarry de l'époque. En effet, il est possible de constater que Jarry repense entièrement son activité littéraire de la période autour de considérations commerciales à travers la profusion d'opérettes qu'il produit alors, parfois seul, souvent en collaboration avec Demolder. Durant l'automne et l'hiver 1903-1904, il écrit *L'Objet aimé*, une pastorale inspirée de Töpffer, il collabore à *Jef*, au *Moutardier du pape* (alors intitulé *La Papesse*) ainsi qu'à *Pieter de Delft* avec Demolder. Le premier est très

[75] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée de fin janvier 1906, OC III, p. 614.
[76] Lettres de Claude Terrasse à Eugène Demolder datées de 1905, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXXIV année 1905, f. 12-16.
[77] Voir la lettre de Jarry à Claude Terrasse datée de fin janvier 1907, OC III, p. 641.
[78] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 25 mai 1906, *ibid.*, p. 614.

certainement écrit seul puisqu'il le reprend dans le projet formé en 1905 de l'édition de son *Théâtre mirlitonesque* avec Edward Sansot, ce qu'il n'aurait pas pu faire s'il en avait partagé les droits. Concernant *Jef* et *Pieter de Delft*, il est difficile, une fois encore, de connaître précisément la part jouée par Eugène Demolder, mais Alain Chevrier la suppose importante[79], d'autant que le premier texte, par sa confrontation entre un belge, un marseillais et une anglaise, semble tout à fait dans la lignée des thématiques chères à Demolder, et que le second est directement inspiré de l'un de ses contes. Demolder, suivant les normes de l'écriture pour la scène de l'époque, laquelle s'avère fréquemment collaborative, se montre donc prêt à associer Jarry à ses projets, permettant ainsi à ce dernier d'en tirer un revenu potentiel. Sans s'appesantir sur cette question, il convient de souligner qu'il s'agit là, une fois encore, d'une écriture collective, et que les pièces imaginées par Jarry seul vont globalement dans le même sens que celles produites en collaboration avec Demolder, c'est-à-dire dans celui d'une recherche de succès commercial par une adaptation aux exigences du genre léger de l'opérette. L'année suivante, sur la période de l'automne et de l'hiver 1904-1905, Jarry et Demolder réitèrent cette collaboration et achèvent *Le Bon Roi Dagobert*, *L'Amour maladroit*, ainsi que leur plus grand succès, *Le Manoir enchanté*, cette dernière pièce étant (enfin) représentée le 10 janvier 1905 et recevant un certain enthousiasme de la part du public, puisqu'elle sera jouée de nouveau le 23 décembre de la même année[80]. Après cette date, il semble que la relation de Jarry avec Demolder, parallèlement et sans doute pour la même raison que sa relation avec Terrasse, se soit refroidie, et les deux auteurs ne collaborent plus. Plus encore, Jarry cherche en 1906 à effacer les corrections faites par Demolder sur *Le Moutardier du pape* afin de le faire paraître sous son seul nom chez Sansot[81]. Cette succession d'échecs pourrait montrer deux choses ; d'une part, que l'écriture collective, très probablement vécue comme une situation de mise en dépendance, est difficilement supportée par Jarry. D'autre part, qu'en l'absence de réel succès des pièces coécrites, les questions d'argent viennent probablement nourrir des tensions dans le groupe Jarry-Terrasse-Demolder, tensions qui mènent progressivement à sa dissolution. Il ne faut donc pas oublier que cette activité littéraire et artistique soutenue prend place au sein de relations amicales et que les problématiques auxquelles font face les trois artistes en question ne sont pas uniquement d'ordre esthétique, mais parfois simplement d'ordre interpersonnel.

---

[79] Voir Alain Chevrier, « Notice » de *Jef*, dans OCG V, p. 493.
[80] « Constatons toutefois le grand succès des artistes qui ont prêté leur concours, et surtout de l'opéra bouffe inédit le *Manoir enchanté*, dont la musique, de M. Claude Terrasse, a été fort applaudie. » « Banquet offert au Comité exécutif de l'Exposition de Liège », *Gil Blas*, 24 décembre 1905, p. 2.
[81] Voir la lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 10 juin 1906, OC III, p. 629.

Ceci étant, les préoccupations qui sont celles de Jarry sur la période 1900-1903 semblent se poursuivre dans un certain nombre de ses pièces lyriques, mais sous une forme quelque peu atténuée. Concrètement, on voit par exemple dans *L'Objet aimé* ressurgir la thématique du couple, du mépris de la femme aimée pour le protagoniste, laquelle lui préfère encore une fois un homme ordinaire qui possède à nouveau les caractéristiques typiques des personnages médiocres chez Jarry[82] (« Menton rond, visage ovale, / C'est bien moi l'Heureux Rival[83] ! »), ainsi qu'une forme de réduction des personnages à leur simple fonction scénique, au point de refuser de leur donner un nom. Se retrouve également dans cette pastorale la critique à l'égard des gendarmes, familière du lectorat des chroniques de Jarry. Ce qui intéresse Jarry chez Töpffer provient sans doute de cette représentation exagérée et sans conséquence de la violence : comme au Guignol, les personnages se suicident, se transpercent par le sabre, brûlent le village, puis reviennent à la vie à la scène suivante comme si de rien n'était ; une grande part de la dimension plaisante de la pièce provenant justement de ce comique de répétition. Plus généralement, l'œuvre entière tourne autour du principe des apparences, principe qui reviendra dans la pièce postérieure du *Bon Roi Dagobert*. Dans les deux cas, on observe l'importance des vêtements : dans *L'Objet aimé*, suivant un principe très cohérent avec la perspective de Jarry, c'est le costume du maire qui fait son autorité et donc son usage possible de la Force armée, laquelle se met à chanter :

> Suivons l'habit,
> L'habit du maire !
> Donc il n'est pas ordinaire.
> Il éblouit, il ébaudit !
> Et la Force armée suit l'habit.
> Quéque chos'nous dit
> Que c'est l'autori
> – Té suprêm' qu'habi
> – Te dans un habit
> D'un tel acabit.
> Suivons l'habit[84] !

Dans *Le Bon Roi Dagobert*, l'accessoire de la culotte, rendu évidemment central par le choix même du sujet, devient à la fois le révélateur de la vérité (le roi est fait cocu par Aglaë) et son meilleur camouflage. En effet, le roi Dagobert, qui a porté par erreur la culotte d'Oculi, avec qui Aglaë le trompe, s'est rendu ridicule aux yeux de la Cour. Le ministre Eloi propose alors le stratagème suivant, qui correspond tout à fait aux réflexions sur la vérité construite par Jarry peu de temps avant :

---

[82] Voir la deuxième partie, chapitre 4 « De *Messaline* au *Surmâle* ».
[83] OCG VI, p. 53.
[84] *Ibid.*, p. 50.

ÉLOI
Tu diras que c'était de la doublure, que tu avais mis ta culotte à l'envers.

DAGOBERT
Ce n'est pas du talent que tu as, c'est du génie ! Mais le croiront-ils ?

ÉLOI
Écoute, ô maître ! Pour la postérité je composerai une chanson où l'on dira que t'avais ta culotte à l'envers !

DAGOBERT
Et la postérité le croira ?

ÉLOI
On croit toujours plus à la légende qu'à l'histoire.

Difficile de ne pas faire un parallèle entre ce dénouement et une chronique comme « Les contes de l'histoire », par exemple, qui affirme au sujet du coup d'état serbe dans *Le Canard sauvage* de juillet 1903 : « Voilà un conte de fées propre à bercer suffisamment n'importe quel enfant au sommeil de facilité moyenne. / C'est comme cela qu'on écrit l'Histoire[85]. » De manière générale, toute la réflexion menée par *Le Bon Roi Dagobert* autour de la priorité donnée par le personnage éponyme à sa postérité fantasmée plutôt qu'à ses désirs présents correspond bien à la critique de Jarry sur l'omniprésence de la fable dans le domaine politique telle qu'analysée dans la partie précédente[86].

Ces éléments, ainsi que quelques autres[87], laissent penser que Jarry a bien participé activement à l'élaboration de ce dernier texte, et ce malgré le fait que le manuscrit soit essentiellement de la main de Demolder. Pourtant, si les motifs de ces deux pièces semblent similaires à l'œuvre antérieure de Jarry, ils paraissent toutefois largement édulcorés. Ainsi, contrairement à *Par la taille*, le protagoniste, M. Vieuxbois, finit par évincer le rival et par convoler avec l'Objet aimé. Le maire, saoul, détruit tout le village, mais la Force armée arrive pour lui rendre son costume et rétablir ainsi le bon ordre des choses (dénouement inventé par Jarry, qui ne suit plus en cela Töpffer). Il en va de même dans *Le Bon Roi Dagobert* où le cocuage et la naïveté du roi aboutissent finalement à une fin heureuse conciliant les intérêts de tous les personnages. Le comique de Jarry se fait donc bien moins grinçant, bien moins amer et vengeur, que dans un roman comme *Le Surmâle*, par exemple. Plus encore, on ne constate aucune projection de l'auteur dans l'un de ses personnages, ni aucune volonté de manifester la supériorité de l'un des protagonistes sur les autres, trait récurrent de sa production s'il en est. Éloi n'est pas la projection

[85] « Les contes de l'Histoire », [28 juin-4 juillet 1903], OCG IV, p. 548.
[86] Voir la deuxième partie, chapitre 3, « Écritures en réseau », section B.
[87] On sait que Jarry s'est documenté au sujet de Dagobert et de son ministre Éloi, notes publiées dans OCG V, p. 619-620, et que l'on retrouve la même rémanence d'un vers célèbre de Malherbe (« Mais la garde qui veille aux barrières du Louvre / N'en défend point nos rois ») à la fois dans *Le Bon Roi Dagobert* et le poème de Jarry *Bardes et cordes*, écrit à la même période.

fantasmatique du génie de l'ombre capable, par ruse, de résoudre toutes les situations : bien qu'il joue effectivement ce rôle dans la narration, rien dans le dialogue ne vient à aucun moment faire son éloge ni le dépeindre en personnage exceptionnel. À l'image de l'intrigue de *Pieter de Delft*, la notion de génie semble disparaître pour laisser place au coup de génie. Dans cette dernière œuvre en effet, adaptée d'un conte de Demolder, le peintre Pieter de Delft, ivrogne et dépensier, finit par satisfaire les exigences de sa femme et de sa fille qui attendent qu'il fasse fortune en peignant par hasard dans un plat : il initie ainsi la faïence de Delft. La vision du génie artistique développée ici est à des années lumières de celle de Jarry : il s'agit de faire de l'artiste un produit des contingences. Si Jarry ne récuse pas la part de hasard présente dans toute création, il faut admettre qu'il le fait souvent en déifiant cette dimension aléatoire, construisant par exemple une figure « dieu Hasard[88] » assez proche de la notion de destin. Or, rien de tout cela ne semble subsister dans ces pièces lyriques, où le génie est remplacé par l'homme rusé ou, tout simplement, chanceux. Le même phénomène de normalisation touche les personnages féminins qui ne suivent plus la bipartition femmes médiocres attirées par des hommes ordinaires/femmes exceptionnelles attirées par l'homme de génie, qui présidait encore à un texte comme *Par la taille*. L'Objet aimé éponyme est complètement passif et déclare sa flamme au premier homme se présentant à elle, Aglaë dans *Le Bon Roi Dagobert* est une cocotte mais ne possède en aucun cas la dimension sublime de la « courtisane experte[89] » Ellen Elson ou de Messaline l'impératrice-prostituée. Le personnage féminin de *L'Amour maladroit* partage ce caractère volage et inconséquent en sentant s'affaiblir sa passion pour le personnage masculin dès lors qu'il est habillé comme un paysan :

ELLE
Ah ! Ce costume ! (Elle se tord de rire.) Vous ressemblez à mon marchand de poulets, au marché… C'est trop drôle !… (Elle rit.) … Ah ! Ce sarrau !… Ce bonnet !

LUI
C'est pour ne pas attraper de rhume !

ELLE
Où est votre élégance ?… Ces sabots !

LUI
Je ne suis pas encore habitué à marcher dedans !

ELLE
Ça se voit ! Vous êtes grotesque !

LUI
Voyons ! Voyons ! Ce n'est pas l'habit qui fait le moine !

[88] Lettre de Jarry à Édouard Jacquemin datée du 6 novembre 1906, OC III, p. 638.
[89] OCG V, p. 397.

ELLE
Mais peut-être l'amoureux !

LUI
Je vous aime !

ELLE
Il me semble que c'est un cocassier qui me fait une déclaration[90] !

Loin de s'intéresser à des personnages singuliers, exceptionnels dans leurs relations avec le reste du monde, les opérettes de Jarry et Demolder dépeignent donc un monde bourgeois, frivole, se caractérisant par une certaine philosophie hédoniste et opportuniste : bien boire, bien manger, gagner de l'argent, profiter de la solitude amoureuse, apparaissent comme les motivations principales des personnages mis en scène.

Il ne faudrait pas voir en cela la seule marque de Demolder. Jarry est en effet tout à fait conscient des attentes typiques du public d'opérettes ou d'opéra-bouffe et sait adapter son style en conséquence. Certains éléments restent caractéristiques de l'écriture de pièces lyriques de Jarry, éléments qui apparaissent clairement pour peu que l'on compare les textes qu'il coécrit avec Demolder, c'est-à-dire *Pantagruel*, *Pieter de Delft*, *Le Bon Roi Dagobert*, *Jef*, *L'Amour maladroit* et *Le Manoir enchanté*, et ceux qu'il signe seul, soit *Par la taille*, *L'Objet aimé* et *Le Moutardier du pape*. Concernant ce *Moutardier*, il est très incertain qu'il ait été rédigé par Jarry seul, puisque ce dernier écrit à Terrasse en juillet 1903 qu'« entre deux parties de boules Demolder et moi avons sacrifié quelques loisirs à vous élucubrer ce nouveau pape. Voyez s'il est digne de votre musique[91]. » Cependant, Jarry se l'approprie en 1906 en prétendant avoir « rétabli des "coupures" de "collaborateur", *Le Moutardier* étant bien à moi maintenant que je lui ai rendu sa première forme… ça ne fait d'ailleurs qu'une dizaine de vers remis[92]. » Il convient de rester sceptique face à cette minimisation du travail de Demolder : en 1906, les deux auteurs sont en froid, et Jarry a désespérément besoin d'argent. L'insistance de ce dernier laisse par ailleurs penser que Demolder a bel et bien participé, puisque, dans le cas inverse, il ne serait pas nécessaire de démontrer le contraire à Vallette. Mais en définitive, le fait que Jarry s'approprie *Le Moutardier* et non pas *Jef* ou *Le Bon Roi Dagobert* suggère que la part de l'auteur de *L'Agonie d'Albion* doit y être moindre que dans leurs autres collaborations. *Le Moutardier du pape* semble concentrer en effet de nombreux traits caractéristiques de Jarry, notamment de multiples références à l'affaire de la tiare de Saïtapharnès, qui l'occupe énormément dans ses chroniques de presse de 1903[93], un vocabulaire

[90] *Ibid.*, p. 755.
[91] Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée du 21 juillet 1903, OC III, p. 575.
[92] Lettre de Jarry à Alfred Vallette du 10 juin 1906, *ibid.*, p. 629.
[93] Voir par exemple « Elle arrive, la vérité », OCG IV, p. 457.

typique comme « mirifique[94] », un goût prononcé pour la plaisanterie sexuelle, anticléricale (la camérière a eu des rapports sexuels avec les trois derniers papes) et scatologique (le « chœur des infidèles constipés[95] » et l'histoire centrale de la chaise percée). De plus, si l'on compare rapidement *L'Objet aimé*, *Par la taille* et *Le Moutardier du pape*, il semble évident que la contribution de Demolder conduit généralement à une simplification de l'intrigue. Ces trois pièces, en effet, sont marquées par une succession de rebondissements plus ou moins décousus, par des personnages-fonctions opérant une pause dans le déroulé des évènements, ainsi que par un certain goût pour la mise en scène guignolesque, c'est-à-dire pour la représentation de meurtres, suicides, bagarres sans conséquences. Cette comparaison permet donc d'affirmer que Jarry possède une vision personnelle de son travail d'écriture lyrique, et qu'il ne fait pas que suivre les traces de Demolder en tablant sur un éventuel succès. Tout en réorientant considérablement son style dans le sens d'une simplification, en abandonnant ses thématiques sérieuses au profit d'une valorisation de la légèreté, en diminuant les références savantes sans pour autant se départir de toute exigence d'érudition et en minimisant son goût pour la cruauté et l'ironie, il conserve ces différents marqueurs esthétiques de façon plus atténuée afin de les rendre compatibles avec les genres auxquels il s'attèle.

Tout comme il le fait dans sa fréquentation de milieux sociaux très variés, Jarry manifeste bien – à contre-courant de l'image d'auteur radicalement singulier qu'il cherche en permanence à maintenir et qui perdure jusqu'à nous – sa bonne capacité d'adaptation et sa volonté d'ajuster ses conceptions esthétiques en fonction des circonstances. Cette image d'un auteur capable de se livrer à des exercices variés et à intégrer les contraintes des différents genres qu'il expérimente permet d'éclairer d'une façon nouvelle la phrase de Rachilde extraite de sa préface au *Jardin des Ronces* de Cazals, phrase que Jarry tenait particulièrement[96] à faire figurer en épigraphe de l'édition du *Moutardier du pape* : « Et je sais de récentes œuvres de lui, le portrait de l'auteur d'*Ubu Roi*, par exemple, qui portent assez haut sa compréhension, naïve et forte, de l'effroyable mélancolie des monstres obligés au déguisement[97]. » Que Jarry se reconnaisse tout à fait dans ce « monstre obligé au déguisement », cela n'a rien de surprenant : le monstre correspond à sa représentation traditionnelle du génie comme personnage radicalement hétérogène, le déguisement est une thématique récurrente, comme on l'a vu, depuis le début de sa période journalistique et culmine dans la rédaction du *Surmâle*. Ce qui est nouveau, en revanche, est la référence à la « mélancolie » : en effet, jusque-là, Jarry ne cherchait pas tant à s'auto-représenter en personnage sensible

[94] OCG VI, p. 222.
[95] *Ibid.*, p. 209.
[96] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 1er mai 1907, OC III, p. 655.
[97] OCG VI, p. 159.

mais plutôt en incarnation de la froideur et du détachement ironique. Le masque commence donc à devenir pesant, et probablement faut-il moins y lire la métaphore du masque de Père Ubu, ce personnage farcesque, excentrique et bouffon, que le masque social d'un auteur ayant accepté de s'adapter aux exigences bourgeoises, de produire des chroniques journalistiques et des opérettes sans grand succès, et donc finalement rattrapé par ce spectre de « l'homme ordinaire » qui ne cesse, même dans ses dernières productions, de le hanter. La période d'intense collaboration qui démarre à la fin de l'année 1903 et se poursuit jusqu'en 1906 est rendue nécessaire par différentes contraintes physiques et financières : moins en forme, Jarry a besoin de créer rapidement des textes dont la publication ou la représentation lui fourniraient instantanément de quoi rembourser ses dettes et survivre. La meilleure solution est donc sans aucun doute le genre lyrique, qui associe brièveté et possibilité de succès commercial, et s'y consacrer avec un partenaire connaisseur du genre augmente d'autant les capacités de production et les chances de succès. Toutefois, dans la perspective qui demeure malgré tout extrêmement hiérarchique et élitiste de Jarry, cette collaboration est lourde à porter, surtout quand elle n'atteint pas ses objectifs. Ainsi après avoir repris *Le Moutardier du pape* et tenté de le publier avec Sansot au début de l'année 1906, Jarry profite donc de ses probables recherches sur l'histoire de la papesse Jeanne pour effectuer une dernière tentative de collaboration, cette fois loin de Terrasse et de Demolder.

L'année 1906 se consacre en effet en grande partie, outre la reprise du travail intensif sur *La Dragonne* – son ultime grand œuvre et probablement dernier espoir de réussite dans un genre plus élitiste que celui de l'opérette –, au travail de traduction du roman *La Papesse Jeanne* de l'écrivain grec Rhoïdis, en collaboration avec son ami le docteur Jean Saltas. Ce dernier apparaît probablement à Jarry au début de l'année comme une personne de confiance capable de le dépanner dans les moments où la misère désormais prégnante de son quotidien l'empêche de travailler[98], succédant par là à Terrasse et Demolder. La rapidité avec laquelle la relation épistolaire avec Saltas succède à celle avec Terrasse manifeste la position de totale dépendance à laquelle est désormais réduite Jarry : les collaborations, loin de naître d'ambitions artistiques communes, sont à présent indispensables pour mener à bien son activité littéraire. Rapidement cependant, il se passera au sujet de *La Papesse Jeanne* la même chose qu'avec le *Pantagruel* : la solidarité des milieux artistiques et littéraire, certes effective dans un espace où peu d'institutions prennent en charge le secours mutuel, n'est pas dépourvue de toute contrepartie, et Saltas, comme Terrasse, attend de Jarry qu'il avance le travail pour lequel il profite d'un soutien

[98] « Hiver terrible à Paris, sans feu… et quelquefois les pieds dans l'eau. » Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 25 mai 1906, OC III, p. 614.

économique. Ce dernier semble en effet s'y consacrer pleinement, mais il est vite rattrapé par la dégradation brutale de son état de santé. La méningite tuberculeuse qui l'emportera, évolution probable de ses différents épisodes grippaux, s'intensifie, et le 11 mai 1906, suite à son travail intensif et à ses conditions de vie catastrophiques, il subit une crise violente qui l'oblige à partir le matin même se faire soigner à Laval par sa sœur. Un mois plus tard, alors qu'il semble quelque peu remis, l'insistance de Saltas à ce qu'il reprenne le travail provoque un accès de colère de sa part. Il écrit à Vallette[99] ainsi qu'à Fénéon[100] avec lequel il semble reprendre contact afin de discréditer Saltas qu'il qualifie de « sot[101] » ; du même coup, il envisage de récupérer le travail fourni sur *La Papesse Jeanne* afin de produire un court roman qui, publié rapidement, lui permettrait de survivre quelques temps :

> [E]t j'avais toutes mes notes (qui sont ici) pour faire de *La Papesse Jeanne* un roman court dans le genre de *Messaline*… moins vendable… mais où l'on touche seul. Et je risque un mois de travail à refaire 450 pages qui sont surtout un « mot à mot » informe pour l'instant. D'ailleurs j'ai jusqu'à mon retour pour réfléchir[102].

Soit que Vallette le lui ait déconseillé, soit qu'il n'ait pas eu la force de commencer un nouveau projet, cette idée est toutefois vite abandonnée. Désormais, il accuse ses différents collaborateurs de tous les malheurs qui lui sont arrivés, comme il l'écrit dans une lettre à Rachilde : « quant aux in-18 et pièces de théâtre, désormais "je chasse tout seul", cet isolement n'étant dirigé que contre ceux que vous apprenez bien apparemment[103]. » Ce faisant, il décide de se réorienter vers une nouvelle – et dernière – stratégie : profiter de son séjour à Laval pour travailler de façon autonome, et publier sous son seul nom un texte majeur qui lui assurera un retour dans les bonnes grâces des milieux littéraires. En attendant cette sortie du tunnel, Jarry tente par tous les moyens de tirer profit de ses productions et de sa célébrité passée. De cette identité d'auteur construite sur la différenciation de la norme et l'autarcie, il ne reste désormais qu'un nom de plume qu'il faut tenter, par tous les moyens, de monnayer.

---

[99] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 8 juin 1906, *ibid.*, p. 628.
[100] Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée du 8 juin 1906, *ibid.*, p. 627.
[101] *Ibid.*
[102] Lettre de Jarry à Alfred Vallette du 10 juin 1906, *ibid.*, p. 630.
[103] Lettre de Jarry à Rachilde du 10 juin 1906, *ibid.*, p. 630-631.

B. Déclin, dettes et déni : les dernières années de la correspondance de Jarry

1. Se payer de mots

Les deux dernières années de la vie de Jarry, celles où s'accélère la déchéance physique, morale et économique, voient se multiplier des projets dont la majorité n'aboutit pas. Après sa crise du 11 mai 1906, il n'est plus en mesure d'ébaucher une nouvelle œuvre, aussi tente-t-il principalement de mener à bien le chantier de *La Dragonne*, tout en cherchant des expédients plus ou moins honnêtes pour pallier sa situation d'endettement. L'inachèvement de la quasi-totalité des entreprises menées à cette période explique que l'on en ait principalement connaissance par le biais de la correspondance. L'échange épistolaire s'avère ainsi un point de contact entre la sphère de l'individu et l'espace social particulièrement fécond pour l'analyse, à condition de garder à l'esprit qu'il ne représente qu'un reliquat de la vaste activité communicationnelle de Jarry. La lettre est une trace doublement fragmentaire de cette activité : fragmentaire d'abord en ce qu'elle n'est que l'une des modalités possibles de l'échange interpersonnel, l'échange par voie postale ; fragmentaire ensuite par la dimension incomplète du corpus, qui peut conduire à surestimer la place de certaines interactions pour la seule raison que celles-ci nous sont parvenues, et que d'autres non. Ceci posé, la correspondance de Jarry constitue un acte de communication différée, inscrit dans une temporalité plus longue et dans une réception potentiellement plus large (l'écrit pouvant être montré) que la simple parole, qui possède une dimension stratégique pertinente pour notre propos. À cette période de la vie de Jarry, très souvent, la correspondance tend à utiliser des techniques littéraires à des fins pragmatiques. Elle se révèle en particulier éclairante quant aux tentatives désespérées de l'auteur de négocier tout ce qu'il lui reste de sa renommée passée ainsi que sa volonté d'orienter ses destinataires afin de tenter d'obtenir d'eux des prêts, et par là d'éviter de devoir entamer une nouvelle collaboration. Se trouvant dans l'impossibilité d'agir ou de réagir par des moyens concrets, ses lettres utilisent donc la rhétorique comme palliatif à une situation d'impuissance vécue.

Jarry s'est en effet brouillé avec bon nombre de ses amis et collègues, bien que ces brouilles revêtent un caractère moins définitif que par le passé : contrairement à Fargue, Gourmont et Beck, Terrasse et Demolder continuent leurs relations, de loin, avec l'auteur du *Surmâle*. Ces disputes n'ont pas pour seule cause la volonté de Jarry de rejeter sur autrui les raisons de ses échecs successifs et sa volonté frustrée d'indépendance ; elles sont également étroitement liées à son alcoolisme, lequel semble atteindre durant ces deux dernières années son point culminant. En effet, bien que l'on ait accusé Rachilde de forcer le trait dans son portrait de Jarry,

la correspondance commerciale retrouvée de ce dernier laisse peu planer le doute quant à ses dépenses réelles en matière d'alcool. Depuis son retour du Grand Lemps, cet alcoolisme semble être devenu insurmontable. Un dessin de Claire Demolder représente Jarry avant et après son séjour de six mois chez Terrasse ; ce dernier, athlétique à son départ, est représenté sous forme sphérique à son retour[104]. Jarry lui-même fait référence à cette rapide prise de poids dans sa lettre de septembre 1904 à Rachilde : « Le *Pantagruel*, au point maintenant, est une chose propre. Nous avons également appris à jouer au bézigue. Et maintenant nous allons maigrir[105] ! » Or, il est probable que ce changement physique ne soit pas la simple conséquence de repas plus réguliers, mais également d'une accélération de la consommation de boissons alcoolisées, l'essentiel de la vie sociale de Jarry au Grand Lemps semblant tourner autour du fameux Café Brosse. Par ailleurs, le graphique 6 représentant les dettes de Jarry pour lesquelles nous possédons des factures, et qui sont donc quantifiables, montrent bien une accumulation des dépenses impayées auprès de débits d'alcools à partir de l'année 1906. Bien sûr, ces chiffres ne donnent qu'une idée très partielle des réelles dépenses de l'auteur : les nombreux noms des commerçants lui ayant fait crédit dans sa correspondance[106] attestent bien que les factures dont nous disposons ne représentent que la partie émergée de l'iceberg.

De plus en plus incontestable, cet alcoolisme transparaît à présent dans ses échanges avec son cercle social, lequel se trouve de moins en moins fourni. Bien sûr, le terme n'est jamais prononcé sous la plume de Jarry, qui devient expert du déni sur la question, mais il est possible de le lire entre les lignes. Ce dernier, qui a tant œuvré pour se forger une réputation d'auteur singulier, indiscipliné face à la médiocrité sociale, faisant de l'alcool la source de sa puissance physique et intellectuelle, se voit à présent dépassé par le retour de bâton d'une réputation d'alcoolique patenté qu'il cherche désespérément à contredire. La crise du 11 mai a probablement débuté la veille en présence de Jean Saltas, ainsi que d'autres relations de Jarry, puisque ce dernier écrit au docteur douze jours plus tard : « Merci et excuse de tout, et à bientôt… et mille pardons aussi de vous avoir fait faire connaissance avec l'Impossible. On n'a pas écrit pour rien *Le Surmâle*[107]. » Sa correspondance, qui se multiplie après cet évènement, tente sur le mode de la dénégation de revenir sur la rumeur qu'il pense circuler sur son compte et à laquelle il se réfère continument comme à une « intoxication » ou à une surabondance de « toxines » :

> Je suis et serai plus raisonnable que vous ne pensez. […] Quant aux vins vieux, rassurez-vous, ils n'ont pas été débouchés. […] Le thermomètre sera bien utile, le quinium pourrait, selon votre avis préalable, se prendre dans du lait ou de l'eau, et les autres

[104] Voir la reproduction du dessin dans Philippe Cathé, *Claude Terrasse*, L'Hexaèdre, Paris, 2004, p. 141.
[105] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 7 septembre 1904, OC III, p. 585.
[106] Voir par exemple la lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 30 août 1907, *ibid.*, p. 689-690.
[107] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 23 mai 1906, *ibid.*, p. 612.

> médicaments, excitants, n'étaient demandés que pour le dernier coup de collier à *La Dragonne*. Ils peuvent attendre, le plus pressé est de guérir. Maintenant, autre avis à vous demander : il est certain qu'il y a eu intoxication ancienne, mais ceci s'est combiné avec des privations diverses, pieds mouillés, etc. Peut-être serait-il bon, après la première élimination des toxines, de m'indiquer s'il faudra rester aux viandes blanches ou varier[108] ?

Le lendemain, il envoie une nouvelle lettre à Saltas, en précisant : « Nous autres, Occidentaux, sommes cuirassés contre les "toxines", qui pour nous sont, d'expérience ancestrale, des aliments[109]. » Puis, les relations entre les deux collaborateurs devenant de plus en plus tendues en raison de l'impossibilité pour Jarry d'avancer *La Papesse Jeanne*, ce dernier se fait de moins en moins cordial :

> Je ne vous ai pas écrit depuis trois semaines, il est vrai, c'est-à-dire depuis votre lettre au docteur Bucquet [le médecin chargé de soigner Jarry à Laval], qu'il m'a communiquée. J'ai su avec grande satisfaction que vous n'aviez pas perdu une minute — dans l'intérêt de ma santé sans doute — pour lui écrire, mais, ceci soit dit entre nous, ou plutôt tous les médecins de Laval le savent et l'approuvent, il hausse les épaules à l'histoire des toxines. Je lui ai soumis le cas de votre régime personnel, il a eu grand'peine à ne pas sourire. […] Je vous prie donc de couper court à la légende répandue par vous, à moins que vous n'aimiez mieux me laisser la détruire moi-même. *Errare humanum est*… Vallette, Rachilde, Fénéon, Fasquelle, le « Tout-Paris » et tous les médecins d'ici savent le cas[110].

Effectivement, la correspondance simultanée envoyée à Fénéon, Vallette et Rachilde, c'est-à-dire aux principaux soutiens dont il dispose à Paris, atteste bien de cette même volonté de justification de son état de santé cherchant à couper court à la rumeur d'alcoolisme :

> Le bruit a été répandu, par une « coquetterie inconsidérée » de ma part, que le « Père Ubu » buvait comme un templier. À vous je puis avouer comme à un vieil ami qui fut si charmant au temps de *La Revue blanche* (et grâce à Vallette je n'ai rien à demander à personne, ce que je n'ai jamais fait, d'ailleurs), je puis avouer… que j'avais un peu perdu l'habitude de *manger* et que c'était ma seule maladie[111].

La récurrence quasi-obsessionnelle de ce sujet dans ces échanges de la deuxième moitié de l'année 1906 manifeste un souci important de maintenir à toute force une réputation qui commence à lui échapper. La position de plus en plus périphérique qu'il occupe dans les cercles de sociabilités littéraires ne suffisent plus à le protéger, voire se mettent à le desservir : d'auteur bouffon excentrique et génial, Jarry se met progressivement à passer pour une fréquentation encombrante et irresponsable, en bref, un « sagouin ».

Exilé qu'il est à Laval, la correspondance devient alors un moyen privilégié de tenter de garder le contrôle de son *ethos* artistique si patiemment élaboré. Les lettres de Jarry ne recourent pas au déni sur la seule question de l'alcoolisme, mais plus généralement sur l'ensemble de la situation de détresse et de dépendance qui caractérise les dernières années de sa vie. Comme on

---

[108] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 22 mai 1906, *ibid.*, p. 611.
[109] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 23 mai 1906, *ibid.*, p. 612.
[110] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 14 juillet 1906, *ibid.*, p. 632-633.
[111] Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée du 8 juin 1906, *ibid.*, p. 626-627.

peut le voir dans la lettre à Fénéon citée ci-dessus, Jarry nie également avoir demandé de l'aide à quiconque pour survivre : or, il suffit de regarder les différents projets dans lesquels il est alors engagé – ou bien même de se rappeler de l'avance des trois mille francs faite par Terrasse trois ans plus tôt – pour constater la grande exagération d'un tel propos. Ce qui est intéressant ici est que Jarry, même au plus fort de son désespoir, veut maintenir à tout prix cette image d'auteur autarcique qui ne doit rien à personne. À présent que cette situation d'indépendance n'est plus qu'un lointain souvenir, si tant est qu'elle ait jamais existé, Jarry la verbalise expressément dans sa correspondance. De même, ses relations épistolaires et la distance qu'elles impliquent lui permettent de déguiser la réalité de sa situation médicale : ainsi n'a-t-il de cesse de prédire un retour prochain à Paris et un rétablissement complet, alors que sa situation ne fait que se dégrader entre novembre 1905 et le début de son influenza[112] et le 1er novembre 1907, date de sa mort. De façon symptomatique, le mot « mort » apparaît au moins 12 fois sous la plume de Jarry à partir de 1906, en ne comptabilisant que les occurrences relatives à la sienne propre. Pourtant, ce mot n'est presque jamais employé en référence à l'imminence de son décès : soit l'auteur, en proie à la fièvre et au délire, le charge d'un symbolisme mystique, soit il l'évoque comme une expérience passée et surmontée. À l'avant-veille de sa mort encore, Jarry, paralysé du bas du corps et hospitalisé, demande à Rachilde : « quand reprennent les mardis ? que nos jambes ressuscitent d'ici là[113] ? » Tout porte à croire que la symétrique directe de cette thématique réside dans le sujet du Tripode, sa cabane au Coudray. Ce mot figure parmi les plus fréquents au sein de sa correspondance, si l'on excepte les termes faisant partie des usages épistolaires, et semble prendre de plus en plus de place au fur et à mesure que s'éternise le séjour de Jarry à Laval. Il s'agit finalement moins de parler du retour réel que de contester la possibilité de la mort, cette mort qui « n'est que pour les autres[114] ». La frivolité du propos entreprend donc de minorer le drame intime, pour ce qui est de la correspondance avec les proches, et de le nier purement et simplement le reste du temps.

À cet égard, durant les dernières années de sa vie, Jarry semble redoubler d'effort pour manifester sa vitalité par lettres interposées. Il est évident que son isolement à Laval se traduit par une hausse directe de l'implication dans sa correspondance, clairement lisible sur le graphique 7. Bien que Jarry soit, d'après ses dires, bien intégré dans les milieux bourgeois de Laval – il ne se lasse pas de faire savoir qu'il fréquente un évêque[115] – il lui est primordial de

---

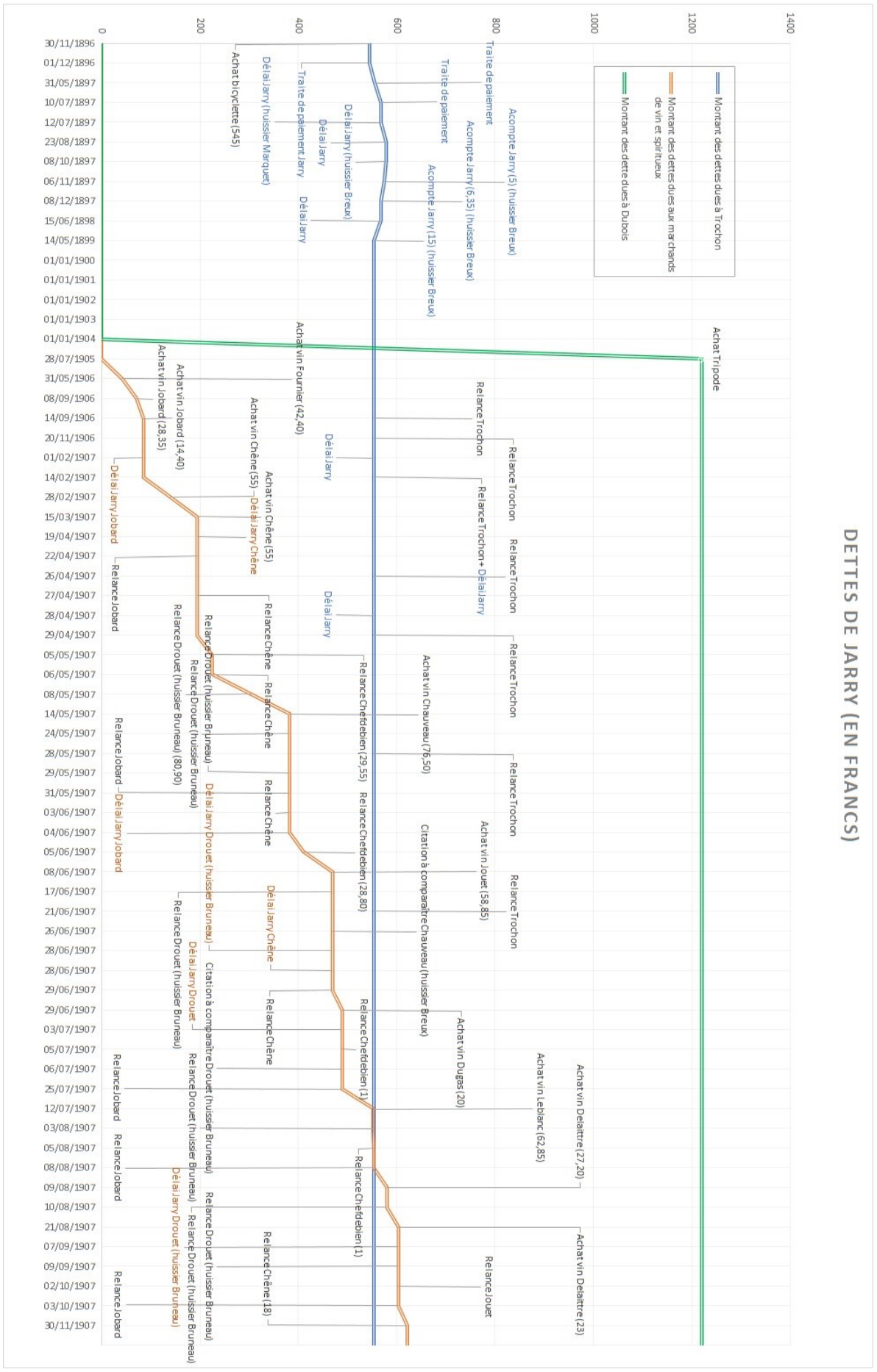
[112] Dans une lettre du 31 juillet 1906 à Marinetti, Jarry écrit en effet « depuis novembre j'ai été très gravement malade de l'influenza, avec deux rechutes – je vous écris au lit. » *Ibid.*, p. 635.
[113] Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, *op. cit.*, p. 59.
[114] Lettre de Jarry à Rachilde datée de juin 1907, OC III, p. 659.
[115] Dans une lettre à Alfred Vallette datée du 25 juin 1907, il le qualifie de « notre féal Évêque ». *Ibid.*, p. 661.

maintenir sa position au sein des cercles parisiens. Se trouvant dans l'impossibilité de s'y rendre, il lui faut donc se mettre en scène par ses courriers. Tout montre dans les lettres des deux dernières années de sa vie cette préoccupation de maintenir le contact : il s'agit moins de dire quelque chose que de continuer à exister symboliquement auprès du groupe. Ainsi s'explique sans doute l'abondance des envois (parfois jusqu'à trois le même jour !), le choix du *medium* de la carte postale représentant Laval ou ses environs – il faut montrer l'endroit où l'on vit, le rendre palpable pour le lecteur ou la lectrice, afin que son existence ne puisse être contestée – et par-dessus tout l'expédition de photographies. En 1906, Jarry a en effet fait l'acquisition d'un Kodak[116], et il envoie à Rachilde et Vallette des portraits de lui soulignant sa vitalité et son énergie, par exemple en posant à la salle d'escrime avec Maître Blaviel[117], alors que le seul fait de rester debout est un effort conséquent pour le malade. Son écriture même devient prétexte à manifester sa force et son désir de conserver auprès des époux Vallette la même place qu'il avait en quittant Paris : lorsqu'elle est évoquée, c'est pour signifier que sa main ne tremble pas[118]. Lorsque Rachilde lui signifie qu'il « écrit comme un sagouin[119] », Jarry rétorque aussitôt que c'est à cause d'une « encre qui boit[120] » : maintenir les apparences, aussi ténues soient-elles dans une lettre, c'est maintenir son identité auprès du groupe qui lui reconnaît sa place et sa valeur dans la société. Les lettres de Jarry durant les deux dernières années de sa vie semblent donc perdre le contact avec la réalité qu'elles décrivent : à l'image de ses avatars antérieurs, il ne s'agit plus là de rendre compte de conditions de vie effectives, mais bien d'alimenter une projection fantasmée de soi en aristocrate lavallois soigné sur ses terres, pratiquant l'escrime, vivant des rentes de son patrimoine immobilier, se documentant sur la vie de ses ancêtres et reprenant des forces grâce à la vie au grand air et aux nourritures de la campagne. L'écriture, qui a toujours été pour Jarry un moyen de se mettre en scène en tant qu'artiste, retourne ici encore dans l'intimité de sa correspondance la situation d'impuissance vécue en autocélébration narcissique.

La même autonomisation de l'écriture apparaît, et rend probablement le procédé encore plus manifeste, dans sa correspondance commerciale, c'est-à-dire dans les nombreux échanges qu'il entretient avec les cabaretiers ou leurs huissiers qui le poursuivent pour ses dettes non-soldées. Le graphique 6 présente l'évolution de ces dettes, réparties en trois courbes : la dette

---

[116] Voir la lettre de Jarry à Rachilde datée du 15 mai 1906, *ibid.*, p. 607.
[117] Voir la lettre de Jarry à Rachilde et Vallette datée de juillet 1906, *ibid.*, p. 635.
[118] « Vous voyez que l'écriture n'est plus tremblée et que tout est rassurant », lettre de Jarry à Jean Saltas du 29 mai 1906, *ibid.*, p. 622.
[119] Lettre de Rachilde à Jarry datée du 22 juin 1907 et publiée dans Alastrair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, *op. cit.*, p. 56.
[120] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 1er juillet 1907, OC III, p. 671.



Graphique 5 : Évolution des dettes de Jarry auprès de ses différents créanciers

Trochon, qui poursuit Jarry depuis l'année 1897, le commerçant n'ayant pas renoncé à être payé jusqu'à la mort de ce dernier ; la dette Dubois, le charron du Coudray qui a édifié le Tripode ; les diverses dettes liées à ses crédits chez les marchands de vins. Pour compléter ce tableau, il faudrait ajouter un autre crédit auprès du commerçant Bouvier-Dreux, de 33,50 francs, pour l'achat de son appareil photo, mais cette somme restant minime en comparaison des autres, il ne nous a pas paru pertinent de la faire figurer sur une courbe supplémentaire pour des questions de lisibilité. Le graphique reporte la plupart des courriers échangés entre les commerçants et Jarry : en couleur apparaissent ceux que celui-ci envoie afin de faire patienter ses destinataires. On observe assez clairement que Jarry utilise sa maîtrise de l'écriture afin de promettre des remboursements qui n'arrivent jamais, quitte à mettre en péril sa crédibilité, ainsi que celle de sa sœur. Cette méthode est celle employée depuis la première dette Trochon de 1897 ; si l'on connaît peu de lettres écrites par Jarry à Trochon, les réponses de celui-ci en revanche en disent long sur les procédés utilisés par l'écrivain pour retarder indéfiniment le paiement de sa dette. Tout d'abord, il exhorte le commerçant à la patience, promettant à plusieurs reprises un paiement imminent. Cette stratégie ne durant qu'un temps, Jarry fait ensuite semblant de ne pas comprendre, forçant ainsi son interlocuteur à se réexpliquer :

> Je ne m'étendrai pas plus longtemps à la réponse de votre lettre, vous parlez de réparations de bicyclette, il ne s'agit point de cela, il s'agit d'une bicyclette Clément que vous êtes allé chercher à l'usine dans mon nom et qui vous a été délivrée, vous saviez parfaitement à ce moment-là que vous vous [*sic*] n'en aviez pas le droit, et que vous n'aviez aucune lettre vous autorisant à demander à l'usine Clément une bicyclette dans mon nom. C'est cette bicyclette que vous n'avez pas payée[121].

Il détourne également les accusations de Trochon en le confrontant à son tour, l'obligeant ainsi à constamment se justifier :

> Je tiens à vous dire que j'ai relu toutes mes lettres et que je n'ai jamais rien trouvé qui puisse vous autoriser à m'écrire des lettres comme vous m'en avez écrites[122] […].

À ces accusations il ajoute l'intimidation, à travers l'étalage de la puissance de ses relations professionnelles, puissance largement exagérée, mais qui a pourtant l'air de rassurer Trochon sur sa fréquentabilité :

> J'ai plusieurs fois eu affaire avec la Maison Hachette, je vous dirai même que j'ai eu un cousin employé dans cette Maison et qui y a toujours eu de bonnes relations, et je suis flatté pour vous que vous ayiez [*sic*] une belle situation dans cette Maison, seulement j'aurais su que vous y étiez, il y a longtemps que je vous aurais écrit pour avoir une solution[123].

---

[121] Lettre de Jules Trochon à Jarry datée du 14 février 1907 et publiée dans *Autour d'un testament*, *op. cit.*, p. 30.
[122] Lettre de Jules Trochon à Alfred Jarry datée du 29 avril 1907, Fonds Gabrielle Fort-Vallette, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, catalogage en cours.
[123] Lettre de Jules Trochon à Jarry datée du 14 février 1907 et publiée dans *Autour d'un testament*, *op. cit.*, p. 31.

Enfin, jouant sans cesse de l'alternance entre soumission feinte et démonstration de force, Jarry va jusqu'aux menaces et aux insultes, comme l'attestent deux réponses de Trochon :

> D'un autre côté je vous renouvelle de cesser votre genre de correspondance car les termes qu'elle contient s'appliquent plutôt à vous qu'à moi […]. Je ne me permettrai pas de vous qualifier du procédé que vous employez, je vous laisse juge et j'espère que vous voudrez bien m'écrire une lettre où vous cesserez votre système maladroit[124] […].
>
> En réponse à votre carte du 26 courant, je vous prierai de cesser vos menaces à mon égard, car je déposerai une plainte contre vous comme chantage[125] […].

Ces différents procédés semblent particulièrement efficaces avec un commerçant comme Trochon qui, en tentant toujours de démentir Jarry, donne du crédit à sa parole, quand les longues années d'attente auraient dû l'instruire depuis longtemps sur ses véritables intentions.

Ce système fonctionne toutefois beaucoup moins bien lorsque les dettes se multiplient auprès d'un grand nombre de commerçants, accentuant d'autant les chances de tomber sur un interlocuteur moins conciliant. Comme on peut l'observer sur le graphique 6, Trochon renonce bien vite à mettre son affaire entre les mains d'un huissier, tandis que du côté des marchands de spiritueux, les citations à comparaître se multiplient. Le commerçant Drouet, situé à Laval, adopte un ton bien moins complaisant auprès de Jarry que son collègue Trochon et lui écrit le 5 juillet 1907 : « Faites-moi donc je vous prie le plaisir de ne plus m'ennuyer avec votre prose, je ne vous ferai plus l'honneur de vous répondre. C'est de l'argent que je veux, et que je *vais essayer d'avoir*[126]. » Cette réponse souligne que le cas Trochon est loin d'être une exception et que Jarry n'a pas modifié sa stratégie : ses talents d'écriture lui servent à créer un écran de fumée entre lui et les différents courriers de relance, afin au minimum de gagner du temps, voire de lasser complètement ses interlocuteurs. Concrètement, Jarry à la fin de sa vie se paye de mots : si l'on observe les différentes factures reportées sur le graphique 6, il apparaît en effet nettement que la plupart des commerçants en question poursuivront leurs courriers jusqu'à la mort de l'auteur, et parfois même après. La même désinvolture s'applique au paiement des loyers, de sorte qu'Henri Garnier, le propriétaire de la rue Cassette, lassé des retards de paiements de Jarry, qu'il a pourtant acceptés jusque-là avec patience, comme il prend soin de le signaler (« Depuis plusieurs années vous n'avez payé qu'une seule fois à l'échéance[127] »), finit par lui donner congé en mai 1907, malgré son regret d'expulser « un locataire probe, honnête et digne d'intérêt[128]. »

---

[124] Lettre de Jules Trochon à Jarry datée du 21 juin 1907, Fonds Gabrielle Fort-Vallette, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, catalogage en cours.
[125] Lettre de Jules Trochon à Jarry datée du 26 avril 1907 et publiée dans les *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, 1953, p. 119.
[126] Lettre de Drouet à Jarry datée du 5 juillet 1907, Fonds Gabrielle Fort-Vallette, Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, catalogage en cours.
[127] Lettre de Henri Garnier à Jarry datée du 15 mai 1907, OC III, p. 991-992.
[128] *Ibid.*

Plutôt que de se résigner, Jarry tente alors d'organiser depuis Laval un stratagème afin de relouer la rue Cassette sous un autre nom et ainsi d'éviter l'expulsion : « Cypa (Cyprien Godebski, le frère de Misia) serait enchanté de faire cette location… au besoin se targuant du nom de Monsieuye Ubu, vocable inconnu à M. Condomines [le concierge]. Idée baroque, mais qui n'est point d'un malade. Idée en tout cas énorme[129] ! » Si Vallette se charge bien vite de le dissuader, Jarry souligne par l'élaboration de cette « idée énorme » à quel point le jeu sur les mots fait pour lui office de rempart contre les menaces officielles, qui bénéficient, elles, de l'autorité légale. Ce stratagème n'est d'ailleurs que la réitération de celui qu'il a monté en juillet 1906[130] en faisant racheter le Tripode par sa sœur Charlotte afin d'éviter les poursuites du charron, ce qui ne fonctionnera d'ailleurs qu'un temps limité. Confiant dans sa capacité à manipuler le langage et à travers lui la grande fiction sociale, Jarry tente jusqu'au bout d'opposer la ruse à la force du droit ; ce faisant, il se heurte la plupart du temps à plus fort que lui, bien que son décès le relève finalement de la plupart de ses responsabilités (le reste échéant à Charlotte).

2. Rançonner la gloire

Cette stratégie de se payer de mots s'étend bien sûr à son activité littéraire, qui devient de plus en plus assujettie à la nécessité de payer ses dettes (ou du moins certaines d'entre elles, comme celle de Dubois par exemple, qui l'empêche d'envisager un retour au Coudray) et d'assurer sa survie. Les années 1906-1907, marquées par un affaiblissement brutal de l'état de santé de Jarry, se consacrent essentiellement à tenter de rentabiliser l'œuvre passée et la célébrité de son nom de plume, célébrité qui, comme on l'a vu, semble à présent largement entamée. La première méthode mise en place par Jarry pour tirer profit de la postérité antérieure consiste à publier les inédits. Cette dernière méthode n'est pas nouvelle, et l'on a déjà vu à de nombreuses reprises comment l'auteur de *Messaline* tentait d'utiliser les fonds de tiroirs et les états antérieurs de sa production littéraire. Dès la fin 1905, c'est-à-dire avant que le désespoir n'atteigne son paroxysme, Jarry négocie auprès d'Edward Sansot, éditeur de ses amis Tailhade et Marinetti, la publication en six volumes d'un *Théâtre mirlitonesque*, collection regroupant *Ubu sur la butte*, *Par la taille*, *Ubu intime*, *L'Objet aimé*, *Le Moutardier du pape* et *Siloques, superloques, soliloques et interloques de Pataphysique*. On le voit, ce projet de publication ne possède fondamentalement pas d'autre unité que de regrouper un ensemble de textes inédits en volume, en excluant les collaborations, qui

[129] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 25 juin 1907, *ibid.*, p. 662.
[130] « Toujours est-il que je rentre le 26… et, aventure comique, que je rentre… chez ma sœur ! au tripode vacciné contre Dubois. » Lettre de Jarry à Rachilde datée du 13 juillet 1906, *ibid.*, p. 632.

forceraient à un partage des droits[131] : la liste regroupe en effet la pièce commencée en 1888 des *Polyèdres*, rebaptisée *Ubu intime*, que Jarry avait déjà fait paraître par morceaux, une réduction d'*Ubu roi* à destination du théâtre de marionnettes des Quat'z'arts, jouée mais jamais éditée, trois pièces lyriques dont l'une, *L'Objet aimé*, a déjà été partiellement prépubliée dans la revue d'Apollinaire, *Le Festin d'Ésope*, en 1903, ainsi qu'une sélection de ses chroniques de presse. On voit là clairement la volonté de faire feu de tout bois, sans désir d'unité ou d'ordre apparent ; Jarry écrira d'ailleurs à Rachilde en juillet 1906, après la publication des deux premiers – et seuls – volumes de la collection, que ceux-ci ont « l'importance d'une pipe en sucre[132] ». Au printemps 1906, Vallette organise parallèlement à cette publication une souscription de luxe pour un tirage du *Moutardier du pape*, dont Jarry a récupéré le manuscrit fin 1905. Mi-avril, il évoque ce projet auprès de Jean Saltas : « Et puis, j'ai été fort occupé par un travail nouveau : on ne fera certainement pas la représentation qui me déplaît à divers points de vue, mais le *Mercure* organise un tirage de grand luxe et par souscription de ma pièce, *Le Moutardier du pape*, qui roule sur le même sujet que *La Papesse*[133]. » Si Jarry semble avoir été peu impliqué dans l'organisation de cette édition, il ne prend toutefois visiblement pas la peine de signaler que la pièce devait paraître simultanément chez Sansot ; peut-être espère-t-il que l'éditeur ne se rende compte de rien, ou plus probablement est-il incapable de refuser une parution sous les presses du *Mercure*, après toutes ces années d'exclusion. Toujours est-il que Sansot ne fera paraître que les deux premiers volumes de la collection prévue, tandis que *Le Moutardier du pape* édité par Vallette se vendra très peu. En juin 1907, il fait pour la dernière fois éditer un texte entièrement inédit chez Victor Lemasle, fruit, selon ses termes, d'une « besogne de deux heures[134] », et projettera la rédaction d'un ouvrage sur Robespierre, les deux répondant probablement à des commandes d'un éditeur ami qui ne publiera que deux textes avant de retourner à ses activités de marchand d'autographes[135].

Tant que sa santé le lui permet, Jarry tente également de reprendre une activité de chroniqueur de presse, profession qui aura été en définitive la plus stable de sa carrière. En 1905, il publie deux papiers dans la revue de son ami Marinetti, *Poesia*, l'une en juillet et l'autre en septembre. Cependant, ses problèmes de santé le rattrapent très vite : en septembre, il se fait opérer d'une rage de dents qui dure depuis un an[136], et la grippe le frappe peu de temps après. Quelques

---

131 Nous pouvons d'ailleurs souligner ici que, contrairement à l'opinion avancée par Henri Bordillon dans son introduction de *Léda*, ce n'est pas par désintérêt pour la pièce que Jarry ne la fait pas figurer au sommaire de la collection, mais bien parce qu'elle a été coécrite par Berthe Danville, avec laquelle il faudrait par conséquent s'arranger pour un partage des droits. Henri Bordillon, introduction à *Léda*, *op. cit.*, p. 27.
132 Lettre de Jarry à Rachilde datée du 16 juillet 1906, OC III, p. 634.
133 Lettre de Jarry à Jean Saltas du 18 ou 19 avril 1906, *ibid.*, p. 600-601.
134 Lettre de Jarry à Victor Lemasle datée du 6 février 1907, OCG VI, p. 241.
135 Voir *ibid.*, p. 243, note 1.
136 Lettre de Jarry et Eugène Demolder à Rachilde et Alfred Vallette datée du 6 octobre 1904, OC III, p. 587.

mois plus tard, il espère encore, comme il l'écrit à Vallette, « trouver pour attendre […] une "correspondance" étrang[ère] comme vous me disiez à propos de Marinetti[137]. » Cette correspondance n'aura jamais lieu, mais Jarry, très affaibli par sa grande crise de mai, utilisera tout de même à bon escient l'amitié de Marinetti en lui envoyant des poèmes de… Charlotte, sa sœur, tout en prenant bien soin de déguiser cette relation de parenté[138]. Il semble donc évident que pour Jarry à cette période, publier devient une nécessité vitale, qui surpasse largement une quelconque exigence quant à la qualité de ce qu'il fait paraître (le fait que Jarry n'ait jamais mentionné par le passé l'activité littéraire de sa sœur laisse penser, en effet, que ce n'est pas par estime de son travail qu'il fait parvenir ses textes à Marinetti). Nécessité vitale, la publication l'est à deux points de vue : d'abord, afin de permettre une rentrée d'argent rapide et donc espérer se rétablir ; ensuite, parce qu'isolé dans la province lavalloise, il lui faut à tout prix maintenir vivant un nom de plume qui intéresse de moins en moins les éditeurs et rédacteurs. Partiellement rétabli de sa maladie du printemps, Jarry participe en décembre 1906 à une soirée de *Vers et prose*, la revue de Paul Fort dans laquelle il fait paraître un chapitre de *La Dragonne* et ambitionne sans doute de publier, sans pour autant mener le projet à son terme. Jehan Rictus fait à cette occasion dans son journal le portrait d'un écrivain affaibli et diminué par l'alcool[139]. Il ne renonce cependant pas à la carrière journalistique puisqu'en décembre 1906 il affirme à Claude Terrasse qu'Albert Calmette (et non pas Fernand, comme il l'écrit[140]), son lointain cousin, va le recommander auprès de Gaston Calmette, directeur au *Figaro*, probablement afin de lui permettre d'effectuer un retour dans les colonnes du journal. Le projet échoue toutefois, tandis qu'il continue ses tentatives en suivant une nouvelle stratégie : intégrer la rédaction de la revue *Chanteclair*, organe de promotion du laboratoire Carnine Lefrancq qui propose des articles culturels et artistiques. Alors qu'il pense l'affaire entendue, notamment par l'entremise de Franc-Nohain, il découvre fin janvier[141] qu'il n'en est rien et qu'il ne participera pas à la revue. Après ce dernier espoir, Jarry semble désormais trop affaibli pour continuer à chercher un journal acceptant de le publier.

---

137 Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 10 juin 1906, *ibid.*, p. 629.

138 « Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset est jeune encore, mais mon aînée pourtant et très proche parente à moi en Bretagne (son nom est le même que celui de ma mère). Depuis des années elle a écrit beaucoup de vers, qu'elle n'avait jamais voulu publier, sauf, étant toute petite fille, une pièce ou deux dans des feuilles bretonnes. » Lettre de Jarry à Filippo Tommaso Marinetti datée du 31 juillet 1906, *ibid.*, p. 636.

139 « J'y ai vu Jarry, l'immortel auteur d'*Ubu roi* qui prit un pernod épais sur les 11 heures du soir sous prétexte de se remettre de fatigues énormes qu'il avait endurées dans la journée ? » Jehan Rictus, *Journal quotidien*, *op. cit.*, lundi 8 décembre 1906, p. 225.

140 « Fernand Calmette (le médecin) va écrire pour moi, au *Figaro*, à G. Calmette. » Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée du 1er décembre 1906, OC III, p. 639.

141 « Nohain a été trompé aussi bien que moi dans cette affaire qui n'était, contre toute apparence, pas sérieuse, mais le plus malin s'y serait trompé. » Lettre de Jarry à Claude Terrasse de fin janvier 1907, *ibid.*, p. 641.

Troisième démarche entreprise afin d'assurer sa survie, après le projet éditorial avorté et la tentative d'intégrer une rédaction journalistique : la liquidation des stocks. Cette stratégie prend place tant dans le domaine des stocks « littéraires », c'est-à-dire des brouillons textuels non achevés, que dans celui des stocks « éditoriaux », soit les exemplaires invendus de ses livres précédents. Une fois encore, il s'agit de tirer un bénéfice aussi rapide que possible de son travail et de sa renommée passée. En ce qui concerne le premier cas, Jarry prétend durant tout le mois de janvier 1907 auprès de ses différents correspondants[142] avoir deux livres en cours chez Fasquelle. Dans une lettre à Vallette qui lui demande des explications, il finit par expliquer comment il a imaginé morceler *La Dragonne*, qui devient de plus en plus dense et de moins en moins achevable, pour en publier un passage autonome :

> Un nouvel in-18 est parfaitement en train, et peut aller assez vite, des chapitres faisant hors-d'œuvre (ce qui est quelque peu ou quelque beaucoup notre défaut quand nos in-18 sont trop courts) ayant été retirés de *La Dragonne*, qui est bien assez longue. Nous cherchons toujours le titre. Nous aurons certainement fini avant fin février et de ceci et du roman grec pourrons tirer assez pour tenir un bon bout de temps[143].

Une fois encore, il est donc essentiel de faire savoir que l'on va publier plutôt que de publier réellement quelque chose de consistant. Et une fois encore, Jarry s'avance considérablement en considérant l'affaire faite avant d'en avoir obtenu la certitude auprès de son éditeur Fasquelle. Le second cas concerne ses différentes tentatives pour revendre, auprès de Mme Melet, libraire à la galerie Vivienne, comme il l'avait déjà fait pour les reliquats de *L'Amour absolu* en 1905[144]et peu de temps avant pour ceux d'*Albert Samain*, les deux exemplaires de luxe du *Moutardier du pape* dont il dispose, soit celui de sa sœur et un invendu conservé par Vallette, ce dernier acceptant de le lui laisser[145], manière indirecte et moins humiliante de faire l'aumône. Mme Melet refuse toutefois la transaction[146], probablement après avoir constaté que les deux précédents ouvrages vendus par Jarry ne s'écoulaient pas. Dans un cas comme dans l'autre, les tentatives de Jarry se heurtent à la perte de confiance d'un milieu de l'édition et de la librairie lassé par les dénégations constantes de l'écrivain et sa déformation incessante de la réalité afin de masquer sa position précaire d'auteur à la santé déclinante et aux opportunités de publication de plus en plus limitées.

---

142 Voir les lettres à Claude Terrasse, Jean Saltas et Victor Gastilleur des mois de janvier-février 1907, *ibid.*, p. 640-646.
143 Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 8 février 1907, *ibid.*, p. 647-648.
144 Lettre de Jarry à une librairie datée du 19 octobre 1905, *ibid.*, p. 593.
145 « En réalité je crois qu'il faudrait à peu près tout pour couvrir ce débit — mais nous désirerions savoir de vous, fut-ce approximativement, de combien d'ex, nous pourrions disposer sans trop de sans-gêne. Nous avons déjà ici l'ex. n° 19 – vous nous disiez : ne vous gênez pas – pour l'autre luxe – mais… tout d'même ! » Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 2 juillet 1907, *ibid.*, p. 674.
146 « La difficulté sera, Mme Melet n'ayant pas marché (nous nous excusons de n'avoir point encore remercié Van Bever pour cette course qu'il fit en notre nom) de trouver le retour et quelque peu pour attendre Fasquelle. » Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 26 août 1907, *ibid.*, p. 685.

Face à tous ces échecs, il reste un dernier recours possible pour Jarry, qui apparaît très clairement comme la dernière solution souhaitée : emprunter. Il ne s'agit plus à présent de vendre ses droits ou de réclamer une avance sur un projet en cours, mais bien simplement de demander purement et simplement une somme d'argent sans offrir de contrepartie. Pour Jarry, auteur partisan de l'indépendance la plus totale de l'individu, il va sans dire qu'il s'agit là d'une humiliation sans précédent. Il est possible de se faire une idée de la difficulté que représente une telle perspective en observant les différents subterfuges utilisés par Vallette afin de subvenir indirectement aux besoins de l'auteur de *La Dragonne* tout en rendant la chose acceptable par ce dernier : il organise une souscription de luxe du *Moutardier du pape*, sans répondre en cela à une quelconque demande de sa part[147], il incite probablement Victor Lemasle à lui commander des ouvrages alimentaires[148], il l'aide à réfléchir aux stratégies possibles face à ses créanciers[149]. Fin janvier 1907, Jarry se résout cependant à chercher à emprunter de l'argent ; il se tourne d'abord vers Claude Terrasse, tout en présentant sa requête comme une transaction. Jarry propose ainsi, comme on l'a vu, de vendre ce qu'il lui reste de droits sur le *Pantagruel*, revenant sur l'ancienne proposition verbale de quatre mille francs pour négocier un millier de francs supplémentaire[150]. Terrasse refuse évidemment ce prêt qui survient à un moment où le *Pantagruel* semble plus que jamais avorté. Finalement, expulsé de la rue Cassette, Jarry n'a plus d'autres choix que de se tourner vers ses relations fortunées, et c'est auprès des frères Natanson qu'il tente sa chance, non sans réticence, probablement parce qu'il n'a guère entretenu le contact depuis l'époque de *La Revue blanche.* Alexandre Natanson, son frère Thadée et, plus tard, Octave Mirbeau, prennent ainsi en charge une partie des loyers dus par Jarry à son propriétaire Henri Garnier[151], financent ses allers-retours entre Laval et Paris[152] et tentent d'interférer auprès de Fasquelle pour accélérer la publication de *La Dragonne*[153]. Ceci étant, ces démarches, entamées au printemps 1907, ne peuvent que retarder l'inéluctable, et Jarry, de retour depuis un mois à Paris, meurt le 1er novembre 1907, incapable de bouger, non sans avoir pris soin d'écrire à Thadée Natanson cinq

147 « Il y avait surtout l'énervement créancier, presque entièrement éteint grâce à l'initiative de Vallette et au *Moutardier* ». Lettre de Jarry à Claude Terrasse de janvier 1907, *ibid.*, p. 641.
148 Henri Béhar, « Notice » d'*Albert Samain (souvenirs)*, OCG VI, p. 238.
149 Voir les nombreuses lettres d'Alfred Vallette à Jarry durant le printemps et l'été 1907 dans les Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXXVI.
150 Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée du 6 décembre 1906, OC III, p. 639-640.
151 « Ceci est d'autant mieux, que notre sagouin de propriétaire de la rue Cassette, après avoir encaissé l'or de Natanson, nous a signifié congé sous le prétexte que ça n'arrivait jamais à jour fixe. » Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 29 mai 1907, *ibid.*, p. 658.
152 « Enfin, je pense que l'or de Natanson arrivera à temps — je lui ai demandé de trouver cinq louis pour aller et retour ». Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 2 juillet 1907, *ibid.*, p. 675.
153 Lettre de Jarry à Thadée Natanson datée du 28 août 1907, *ibid.*, p. 686-687.

jours plus tôt : « Je n'ose emprunter le louis… mais s'il était possible ce serait du temps de gagné vers la guérison définitive[154]. »

3. Correspondre pour continuer d'exister

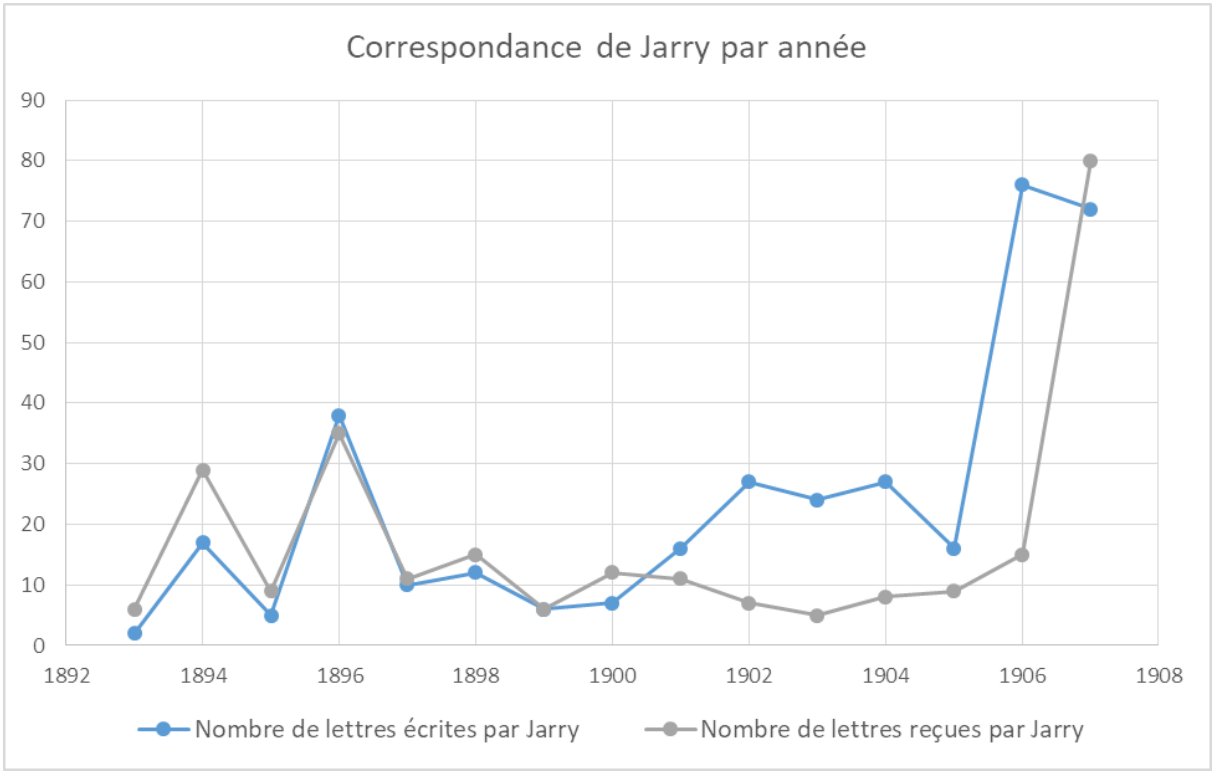
Toutes ces stratégies successives destinées à assurer la survie de Jarry nous éclairent sur plusieurs points importants. Pour commencer, elles manifestent la position d'absolue dépendance de Jarry vis-à-vis des sphères littéraires dont il fait partie. Ce n'est en effet sans doute pas par vanité que Jarry, ruiné, continue d'acheter et d'envoyer presque tous les jours des cartes postales et des cadeaux « à un sol » à Rachilde et Vallette, ni qu'il prend soin de constamment prétendre auprès de Jean Saltas, de Claude Terrasse, avoir plusieurs projets littéraires en cours d'élaboration : il lui faut absolument conserver l'aval de ces différentes sociabilités afin d'exister en tant qu'auteur. Ce qui apparaît clairement dans ce bref résumé des dernières années de la vie de Jarry, c'est que la réputation littéraire peut sembler plus vitale que l'activité littéraire elle-même : elle conditionne la bonne volonté des éditeurs, des groupes de presse. En cela, un auteur marginalisé socialement puis géographiquement comme l'est Jarry peut, malgré une renommée passée qui n'est pas non plus si ancienne (*Ubu roi* a tout juste dix ans), avoir toutes les peines du monde à se faire une place. En définitive, Jarry, qui rêvait dans ses années de jeunesse d'occuper une place centrale au sein d'un comité, se faisant le garant de l'insertion d'auteurs et d'autrices dépendant de sa structure de publication, aura toujours été subordonné au patronage de personnalités plus centrales que lui dans le champ littéraire esthète jusqu'à la fin de sa vie. Cette situation de subordination apparaît clairement lorsque l'on regarde le graphique 8, qui représente les destinataires principaux, en quantité de lettres écrites, de Jarry durant sa carrière. Les différents pics correspondent aux différents garants de l'intégration littéraire de Jarry au fil des ans : Vallette sur la période 1893-1895 (époque du *Mercure*), Lugné-Poe en 1896 (époque de L'Œuvre), de nouveau Vallette en 1897-1899, Fénéon en 1901-1903 (époque de *La Revue blanche*), Karl Boès en 1903 (époque de *La Plume*), puis enfin Vallette et Rachilde, et dans une moindre mesure Jean Saltas, en 1905-1907. Deux constats semblent s'imposer : d'abord, on voit bien sur ce graphique que Jarry entretient une relation épistolaire étroite principalement avec les correspondants remplissant l'office de soupape d'admission socio-professionnelle, relation qu'il délaisse par la suite. Ensuite, on peut remarquer que la dernière période, marquée par un accroissement considérable du volume de lettres, est la seule qui voit Jarry dépourvu de tout organe de diffusion

[154] Lettre de Jarry à Thadée Natanson datée du 26 octobre 1907, *ibid.*, p. 695.

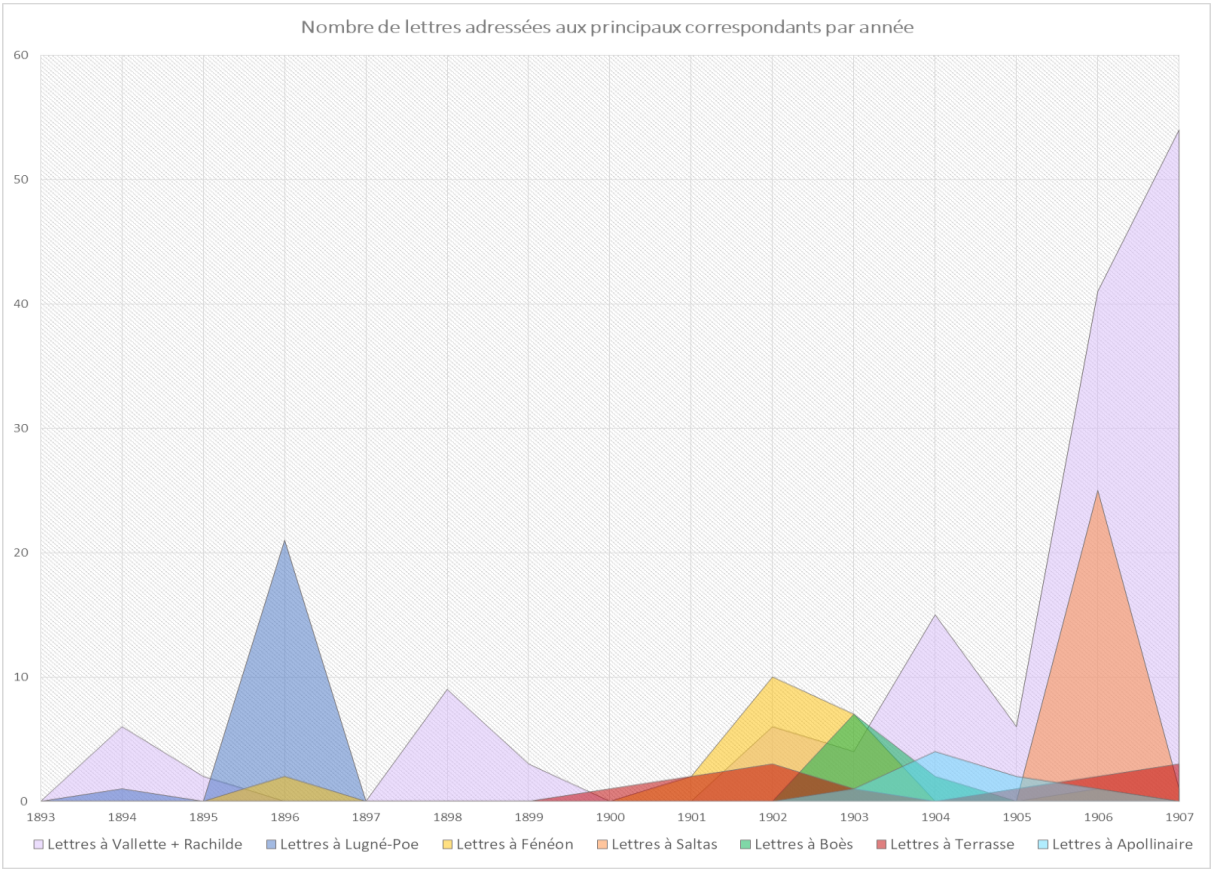
littéraire défini, excepté un accord de Fasquelle pour la publication de *La Dragonne*. Dans ce cas précis, Vallette et Rachilde viennent donc combler l'absence de tout vecteur d'intégration professionnel, et l'insistance de Jarry sur la dimension affective de sa correspondance souligne clairement cette nécessité de remplir par les liens amicaux cet espace que sa situation de carrière laisse à présent vacant. Parce qu'ils sont restés ses relations les plus suivies et que les soirées du *Mercure* demeure son instance principale de sociabilisation littéraire et affective, Vallette et Rachilde sont à la fin de sa vie le dernier lien possible avec un milieu dont il se sent de plus en plus exclu.

Les stratégies déployées par Jarry dans sa correspondance montrent donc bien comment cette subordination à un ami principal, porte d'entrée d'un champ professionnel spécifique, devient dans le cas de Vallette et Rachilde presque une mise sous tutelle. Si l'on observe le graphique 9[155], qui nous présente les principaux destinataires de Jarry sur la période 1906-1907 ainsi que les principales personnes mentionnées dans ses lettres, cette dimension de dépendance semble particulièrement nette. En effet, contrairement aux mêmes graphiques touchant les périodes précédentes, le poids central du couple Vallette-Rachilde apparaît écrasant. Tous les autres nœuds de sociabilité de Jarry, Terrasse par exemple, ou Jean Saltas, semblent liés à ce duo central. Plus encore, les noms les plus fréquemment évoqués sont loin d'être les destinataires principaux, comme Eugène Fasquelle qui occupe une place écrasante dans les différentes mentions faites par Jarry, sans pourtant être un interlocuteur suivi de ce dernier. Ce détail montre clairement comment Vallette, en particulier, joue à présent un rôle d'intermédiaire : c'est avec lui que l'on parle d'un travail éditorial qui ne dépend pourtant pas de sa responsabilité. Enfin, contrairement aux périodes précédentes, on observe une surreprésentation manifeste des noms évoqués n'appartenant pas au domaine littéraire – lesquels sont aisément repérables, puisqu'il s'agit des noms inscrits derrières l'abréviation M. ou Mme, le prénom ayant rarement été retrouvé – en particulier autour de Rachilde et, dans une moindre mesure, autour de Vallette. Ceci s'explique par deux raisons : premièrement, comme évoqué plus haut, il faut compenser l'absence de lien professionnel par l'exhibition des liens amicaux. Ce cas concerne davantage Rachilde, qui fait office de confidente intime sur la période, et auprès de laquelle Jarry n'a de cesse de déployer différentes attentions, marques d'affections et références à des évènements privés ne pouvant pas toujours être décodées par un commentateur contemporain[156]. Deuxièmement,

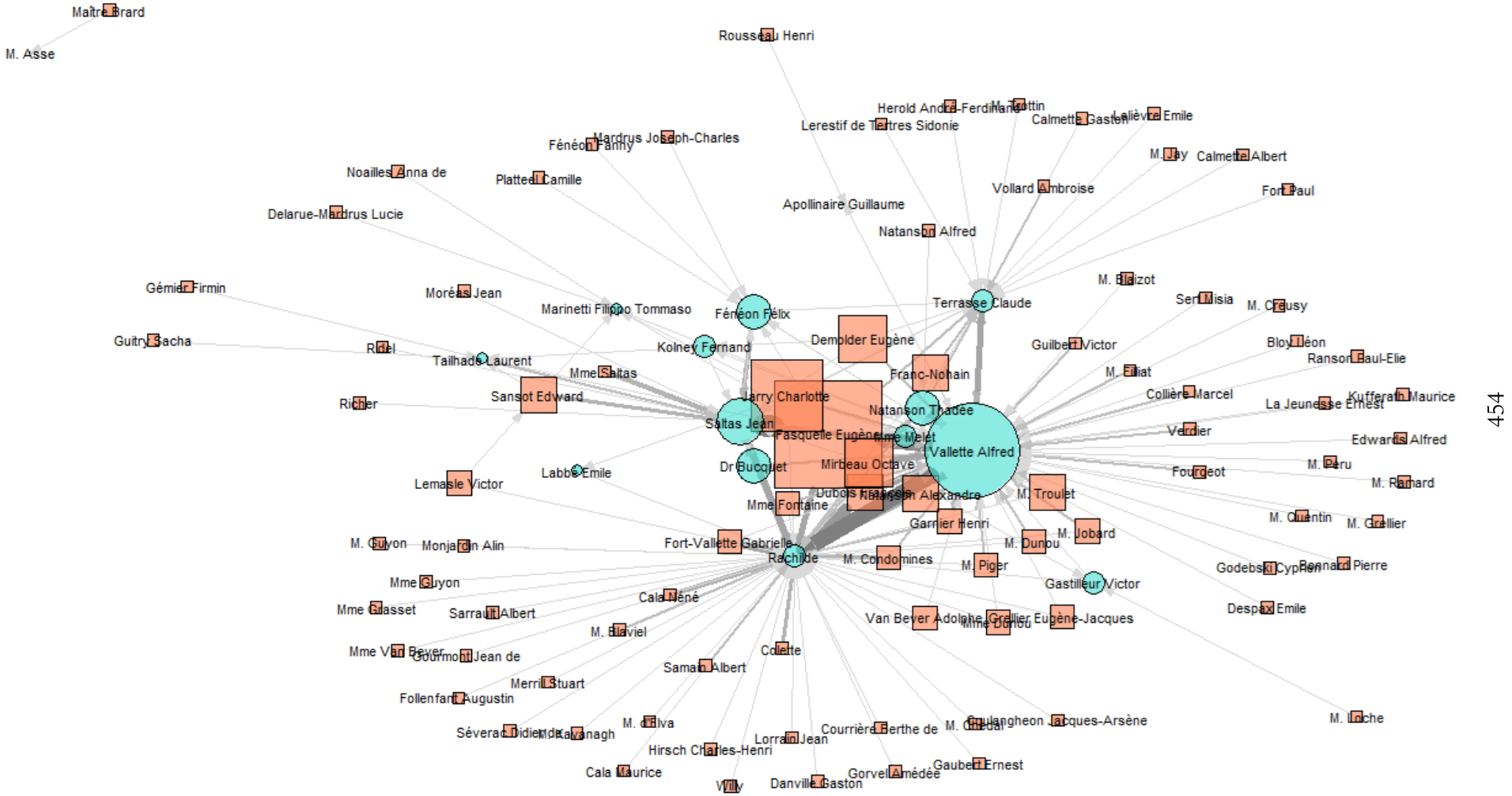
[155] Concernant le protocole de réalisation du graphique, voir la première partie, chapitre 2, « Intégrer le groupe : Jarry à travers champs ».
[156] Voir, par exemple, les multiples références à « la serpent » dans les lettres de Jarry à Rachilde.



Graphique 7 : Évolution quantitative de la correspondance de Jarry



Graphique 8 : Évolution quantitative des lettres écrites par Jarry selon les principaux destinataires



Graphique 9 : Visualisation en réseau des principaux noms cités dans la correspondance de Jarry sur la période 1906-1907

et cela concerne donc davantage l'éditeur du *Mercure de France*, ces différents noms renvoyant à des personnalités extra-littéraires, noms quasiment absents dans la correspondance antérieure, se rapportent aux créanciers de Jarry. Dubois, Troulet, Garnier, Jobard, Condomimes, Piget sont autant de particuliers à qui Jarry doit de l'argent. Le fait que ces dettes soit l'un des sujets centraux d'échange avec Vallette sur la période rend bien compte de la manière dont Jarry remet sa vie privée dans les mains de son ancien éditeur. Ce phénomène va plus loin encore qu'on ne pourrait le croire, puisqu'un certain nombre de noms présents appartenant à des gens de lettres sont mentionnés également pour des raisons financières, comme dans le cas de Thadée ou d'Alexandre Natanson, ou encore de Mirbeau, qui occupe une place considérable sur le graphique. Enfin, il convient de noter la présence de nombreuses mentions de Charlotte Jarry, totalement absente des échanges antérieurs de l'auteur : là encore, il ne s'agit pas tant d'un dévoilement d'une relation intime auprès d'un réseau amical éloigné que d'un assujettissement de cette même sphère de l'intimité à la question financière. Charlotte, on s'en rappelle, fait office de prête-nom pour reconquérir le Tripode, mais également de prête-main pour écrire les lettres de son frère lorsque celui-ci est trop affaibli pour y parvenir. La place importante qu'elle tient sur le graphique atteste donc bien du statut de complète dépendance de Jarry sur la fin de sa vie.

Cette situation de dépendance permet de mettre l'accent sur le caractère à double tranchant de l'insertion sociale de Jarry au sein des milieux esthètes. En effet, la dernière partie de sa vie, et notamment cette surabondance de correspondance des deux dernières années, indique bien la priorité donnée non pas tant à son œuvre ou son activité littéraire qu'au rôle social qu'il entend jouer auprès des adeptes des soirées du *Mercure*. Jusqu'à ses derniers jours, Jarry cherchera à s'informer sur ces soirées, qui semblent en définitive bien plus lui importer que le sort de *La Dragonne*. Ceci explique par ailleurs le poids fondamental joué par Rachilde : s'il reste un organe d'insertion professionnelle à Jarry, ce sont bien les soirées du *Mercure* qu'elle continue d'organiser. Ceci atteste donc que Jarry, pour ses contemporains, est probablement moins un auteur qu'un personnage. Sa place au sein des comités esthètes ne lui est pas tant attribuée en raison du succès, commercial ou d'estime, de ses publications, qu'en vertu de ses qualités d'anomalie sociale. Conformément à son projet artistique, Jarry est bien devenu un monstre, c'est-à-dire celui qu'on montre devant un public de curieux. De là provient sans doute à la fois l'obsession du Jarry durant ses dernières années pour le thème du masque, qui ne se réduit pas tant au personnage de Père Ubu qu'à tout ce spectacle social auquel il se plie, probablement de moins en moins de bonne grâce, ainsi que son passage à la postérité par une série d'anecdotes plus ou moins imaginaires que liste Patrick Besnier au début de sa biographie[157]. Ce processus s'accentue

[157] Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 13-17.

probablement après 1904, c'est-à-dire au moment où Jarry n'a plus tant d'activité éditoriale que d'activité sociale, puisque c'est à ce moment seulement qu'il commence à se désigner lui-même dans sa correspondance « Père Ubu », c'est-à-dire finalement à accepter l'office de monstre littéraire qu'on lui demande de remplir. Les souvenirs de Rachilde sur Jarry confirment, par ailleurs, tout en prenant soin de démystifier une partie des légendes circulant sur son compte, l'influence prégnante de cette réputation de bête curieuse, essentiellement construite lors des soirées littéraires, sur la vie de ce dernier[158]. Après la mort de l'auteur, une relation distante comme Jehan Rictus (il ne se rendra pas à l'enterrement) semble déjà tout à fait consciente de cette dépendance de Jarry au rôle social qu'il avait pris l'habitude de jouer auprès des sphères artistiques parisiennes :

> D'ailleurs Jarry qui s'abandonnait et se saoulait mécaniquement, victime de ses propres fumisteries, Jarry m'intéressait peu… C'est une victime des cénacles et en particulier du *Mercure de France*… […] Les victimes du *Mercure* comme lui j'en ai connu, tels, Dubus, Laurent Tailhade, Jean de Tinan, Paul Fort, Jean Moréas… Il faut sortir de ces milieux et n'y retourner que de loin en loin…
>
> L'a-t-on assez couvé rue du Four, et rue de Condé, le pauvre Jarry ! L'a-t-on assez protégé, soutenu, admiré. Il y avait des Mardis où tout le monde avait pris pour parler sa façon guignolesque d'articuler… Et il y avait jusqu'à Pierre Quillard et ce grand fourneau de Ferdinand Hérold qui imitaient ces intonations fumistes de marionnettes[159].

Jarry, qui n'a eu de cesse de chercher à s'éloigner de la norme sociale, ou plutôt à se construire négativement vis-à-vis d'elle, finit donc par devenir un phénomène de foire assimilé et récupéré par les milieux littéraires dans un position de totale subordination. Le pari était en effet difficile à tenir, tant espoir de complète autarcie et mépris de la réussite sociale semblent peu conciliables : au moment où il se résignait à abandonner le second, le premier s'avérait n'être plus à sa portée.

Malgré la colère et l'attitude presque paranoïaque de Jarry durant ses dernières années, lequel tend à voir en tous ces collaborateurs ou ex-collaborateurs des obstacles à sa réussite, les réseaux littéraires dans lesquels il s'est intégré poursuivent cependant bien l'une de leur fonction première de caisses d'assistance, dans un contexte où viennent tout juste d'apparaître certaines sociétés de secours mutuel destinées aux écrivains et les premiers syndicats professionnels[160]. Ainsi, au moment de sa mort, vingt amis commencent par prendre en charge les frais d'obsèques, avant que le *Mercure de France* n'ouvre finalement une souscription ralliant vingt-neuf autres donateurs et permettant d'obtenir la somme de 715 francs. Cette souscription donne une

---

158 Rachilde, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, *op. cit.*

159 Jehan Rictus, *Journal quotidien*, *op. cit.*, 3 novembre 1907, p. 99-100.

160 La Société des poètes français est créée en 1902. Voir sur ce sujet Boris Gobille et Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, n° 214, 2006, p. 113-139.

image assez nette des relations de Jarry à la veille de son décès. On observe, par exemple, que la plupart de ses fréquentations ne lui ont pas tenu rigueur des disputes spectaculaires qu'il a pu déclencher. Claude Terrasse, Jean Saltas et, plus surprenant, Léon-Paul Fargue, font partie des premiers souscripteurs, c'est-à-dire de la liste des « intimes », tandis que Louis Lormel fait partie de la seconde ; à l'enterrement de Jarry a par ailleurs été remarquée la présence de Remy de Gourmont[161]. Le réseau social fréquenté par Jarry est donc loin de s'avérer démissionnaire et remplit pleinement son office de secours mutuel et de travail mémoriel, et ce malgré les conflits survenus de son vivant. La somme récoltée n'a toutefois permis d'obtenir le paiement de l'emplacement du cimetière de Bagneux que pour cinq années[162] ; or, quelques renouvellements plus tard, Jarry semble déjà une figure du passé, et la tombe disparaît. Les dernières années de la vie de Jarry ont donc été marquées par une intensification des enjeux complexes qui l'unissaient à son groupe social dans lequel il a toujours vu une échappatoire aux contraintes de la vie dans la cité, au sens large du terme. À une époque où il se trouve plus que jamais confronté à un besoin de solidarité, ce groupe qui possède la particularité d'être à la fois amical et professionnel se révèle insuffisant : les collaborations, pourtant minutieusement pensées afin d'obtenir un succès rapide, ne fonctionnent pas et se révèlent exigeantes, et son rôle de pilier des soirées du *Mercure* ne peut plus se maintenir depuis Laval. Paradoxalement, ce réseau qui représente pour Jarry un univers parallèle, plus informel, permettant d'échapper à une vie sociale aliénante, se révèle également contraignant : le monde littéraire oublie vite celui qui ne le fréquente plus assidument. En voulant s'émanciper d'une cité méprisée en prouvant sa supériorité artistique, sésame permettant l'accès à une petite société élitiste, Jarry se retrouve donc dans une situation de dépendance totale, incapable qu'il est de jouer au sein de cette dernière un rôle structurant, comme Vallette ou Rachilde par exemple. À vouloir toujours revendiquer son altérité, faisant de celle-ci la caution de son indépendance, Jarry s'est retrouvé finalement jusqu'au bout en situation de marginalité.

Il est donc intéressant de constater que l'évolution drastique de sa situation durant les deux dernières années de sa vie n'aura pas suscité un changement du système de valeurs qui est le sien depuis le début : à une pensée essentiellement hiérarchique et individualiste rêvant de manifester sa supériorité individuelle contre une société considérée comme factice et mensongère succède après 1900 une perspective de réussite au sein de la cité, afin d'en retourner les

[161] « Dans l'assistance, particulièrement nombreuse, nous avons remarqué MM. Octave Mirbeau, Lucien Descaves, Tristan Bernard, Franc-Nohain, Natanson, Romain Coolus, Jules Adler, Fasquelle, André Fontaine, Alfred Athis, Jules Renard, Adrien Mithouard, Edmond Dujardin, Remy de Gourmont, Charles Morice, Alphonse Séché, Félicien Fagus, etc. » « Alfred Jarry », *Comœdia*, 4 novembre 1907, p. 3.
[162] Alastair Brotchie, *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, *op. cit.*, p. 481.

règles contre elle-même. Entre 1904 et 1907, Jarry conserve cette dernière optique, mais l'effondrement qu'il subit sur le plan physique, psychologique et financier aggrave à la fois son amertume et son désir de revanche envers un milieu qui le cantonne systématiquement à un rôle prédéfini, rôle devenant au fur et à mesure de plus en plus périphérique. Contraint à surjouer pour continuer d'exister ce personnage bouffon et fumiste qu'il s'est construit, conduit par l'impossibilité de produire des œuvres nouvelles, coupé qu'il est de toute instance de diffusion, à se recentrer sur un passé glorieux et à chercher à valoriser une identité antérieure, Jarry finit sa vie conscient du hiatus de plus en plus manifeste séparant son idéal de vie de ses conditions matérielles de subsistance. L'écriture des dernières parties de *La Dragonne* prend forme dans ce contexte de frustration et de ressentiment : sans dénoter véritablement vis-à-vis des enjeux idéologiques antérieurs de Jarry, elle manifeste clairement, comme on va le voir, un durcissement de ses positions.

II. *La Dragonne*, roman d'un déraciné ?

Tout au long de ce travail semble s'être dessiné le motif récurrent d'une production littéraire bifrons de la part de Jarry : ses œuvres comiques, souvent chargées de relativiser le monde social, d'en montrer la facticité, d'en subvertir l'autorité afin de mettre à mal la croyance en sa légitimité, sont le plus souvent construites en parallèles de textes sérieux – malgré des récurrences ponctuelles d'éléments grotesques –, textes davantage conçus comme des représentations fantasmées mettant en scène l'idéal individualiste de l'auteur. Ce couple associant la satire d'un monde décevant et le rêve compensatoire d'une revanche personnelle, pour schématique qu'il soit, semble encore une fois se retrouver dans les productions des dernières années, productions opposant aux diverses opérettes la longue rédaction, jamais achevée, de l'ambitieux roman *La Dragonne*. Ce projet romanesque entamé en 1902, au lendemain de la parution du *Surmâle*, connaît une évolution assez similaire à celle du *Pantagruel*, constamment repris, modifié, réorienté. S'il est sans doute l'une des meilleures sources textuelles afin d'aborder la dimension politique de la dernière partie de la production de Jarry en ce qu'il semble se rapprocher d'une idéologie réactionnaire et prendre position ouvertement sur des sujets d'actualité, il convient cependant de garder à l'esprit ce caractère extrêmement protéiforme du texte, caractère encore accentué par le fait que la version publiée en 1943 intègre, afin de rapprocher le roman d'un état apparent d'achèvement, des ajouts de Charlotte Jarry, ainsi que quelques légères modifications de Jean Saltas. Même sans cela, le projet de *La Dragonne* est constamment repensé par Jarry au fil des ans, comme en attestent les multiples plans qui nous sont parvenus[1], de sorte que son orientation semble bien différente en 1902, 1904, 1906 et 1907. À bien des égards, la version finale du roman telle qu'elle est publiée est constituée d'éléments incompatibles tant dans leur intention que dans leur réalisation, ce qui conduit à une multiplication des incohérences[2]. Étudier la représentation politique qu'élabore une telle production suppose donc, avant toute chose, de distinguer nettement les différents états du texte qui semblent, comme souvent chez Jarry, prendre forme autour d'un canevas lié à la localité et à la temporalité de l'écriture.

Le noyau originel de *La Dragonne* est indiqué par les deux plans les plus anciens qui soient connus, respectivement nommés plans 1 et 2 par l'édition Garnier[3]. Cette trame, qui succède directement au *Surmâle*, est rédigée en région parisienne dans des conditions sensiblement

[1] Voir « L'atelier de *La Dragonne* » dans OCG VI, p. 413-654.
[2] Les incohérences les plus notables concernent le personnage de Jeanne, qui trahit Erbrand puis meurt avant de reparaître et de le rejoindre sans plus de justifications. À titre d'exemple de ces incertitudes narratives, Jeanne passe de blonde dans l'épisode de « La Bataille de Morsang » à brune dans le noyau savoyard. Voir *ibid.*, p. 382 et p. 309.
[3] *Ibid.*, p. 413-415.

similaires à ce dernier et semble donc située dans le prolongement de ce « roman moderne ». On y retrouve un élément central du projet, qui sera conservé jusqu'à très tard, avant de s'effacer dans les plans finaux devant des développements peu compatibles : la trahison de Jeanne Sabrenas, alors nommée Cécile, qui rompt ses fiançailles avec Erbrand Sacqueville, qui s'appelle encore Édouard, et devient fille à soldats dans un épisode envisagé de longue date, mais jamais rédigé, « Le Mess noir ». Tout comme dans *Le Surmâle*, on retrouve au cœur de l'intrigue la thématique chère à Jarry de la revanche sociale, la trahison de Jeanne résultant de son mépris envers son fiancé qu'elle considère trop faible de complexion et d'ambition[4], ce dernier ne souhaitant pas être militaire. Dans ce plan 1, on retrouve la mention d'une « 2e partie[5] » qui constitue probablement le passage le plus nettement défini à cette période et dont les étapes successives seront détaillées dans le plan 2[6] : « La Bataille de Morsang ». Ce passage racontant le vengeance d'Erbrand qui extermine à lui seul tout un régiment, et prouve ainsi sa supériorité guerrière, avant de mettre à mort Jeanne et de jeter son corps à la Seine, est le premier à être rédigé et publié dans le numéro du 1er avril 1903 de *La Revue blanche*, Jarry confiant d'ailleurs à Rachilde que l'écriture de ces pages n'avait été entièrement réalisée « qu'entre 1 h et 10 h du matin[7] ».

À ce premier projet finalement assez proche du *Surmâle* mettant en scène un héros d'apparence banale, méprisé pour sa médiocrité physique ainsi que pour sa position sociale peu prestigieuse, et dont l'appartenance nobiliaire est encore subtilement évoquée, succède un noyau presque naturaliste qui semble donner une ampleur inédite à la représentation des milieux bourgeois déjà esquissée par ce dernier roman. Ce noyau est très clairement inspiré du séjour de Jarry au Grand-Lemps et de sa fréquentation assidue du café Brosse, ce que l'auteur confirme d'ailleurs lui-même dans une lettre à Claude Terrasse[8]. Le cadre y est savoyard, la couleur locale est appuyée, la représentation des cercles de notables, avec leurs conversations et leurs occupations, finement détaillée. Ces chapitres ont sans doute été rédigés entre novembre 1903, moment de l'arrivée de Jarry chez Claude Terrasse, et le printemps 1906, moment de la publication de « Omne viro soli » dans *Vers et prose*, le gros du travail ayant probablement été effectué au cours de l'année 1904[9] en parallèle de la rédaction du *Pantagruel*. Le tout semble former un ensemble relativement homogène, marqué par une certaine ironie satirique à l'encontre des rêves et

[4] « "Mais alors, continua-t-elle, monsieur tout-nu, tu n'es pas un malingre ni un lâche… puisque tu n'es pas mort ? – Oh oui, ils sont trop morts, eux, là-bas, par terre." » *Ibid.*, p. 384.
[5] *Ibid.*, p. 414.
[6] *Ibid.*, p. 415.
[7] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 30 juin 1907, OC III, p. 666.
[8] Lettre de Jarry à Claude Terrasse datée de fin janvier 1907, *ibid.*, p. 441.
[9] Les chapitres « Le livre scellé de sept sceaux » et « Tout le portrait de son père » peuvent être datés de fin 1904 par l'intermédiaire d'une lettre à Saltas dans laquelle Jarry indique avoir « retrouvé deux chapitres, écrits il y a plus d'un an, que je croyais perdus et que je me voyais obligé de recommencer », *ibid.*, p. 598.

prétentions bourgeoises ; le personnage de Jeanne est bien plus développé que ne le laissait supposer le projet initial et semble rejoindre à cette époque le rang des possibles avatars de l'auteur, passant ainsi du stade de traîtresse à celui d'*alter ego* féminin d'Erbrand. La question nobiliaire reparaît également, de manière moins subtile que précédemment, comme caution de la distinction sociale de Jeanne ainsi que d'Erbrand, ces deux personnages s'avérant radicalement irréductibles à la médiocrité de leur environnement bourgeois. Le rôle de la famille quant à la construction identitaire de ce duo de protagonistes se révèle ainsi, en définitive, assez peu prégnant : Jeanne hérite d'un sang noble par sa condition bâtarde, et Erbrand, issu d'une famille illustre, est radicalement affranchi de cette dernière, affranchissement symbolisé par la mort rapide et peu approfondie du couple parental.

Le troisième noyau est sans aucun doute le plus radicalement différent de tout ce que Jarry a pu produire antérieurement : il s'agit du noyau lavallois, rédigé à partir de mai 1906, au moment où l'auteur, sujet à des graves problèmes de santé, est rapatrié chez sa sœur afin d'y être soigné. Le plan 3, daté approximativement d'avril 1906, nous indique en effet que, jusque-là, toute la dernière partie du roman prenant pour cadre le décor breton n'était pas du tout envisagée ; elle ne le sera qu'au moment du plan 4, c'est-à-dire précisément le 27 mai 1906. Ce noyau lavallois, probablement élaboré sur une période relativement courte, c'est-à-dire durant le printemps et l'été 1906, vient repenser entièrement l'intrigue du roman et redessiner le contour des principaux personnages ébauchés. Il s'agit sans aucun doute des pages les plus réactionnaires de toute l'œuvre de Jarry : Erbrand est de retour par le train dans un Pell-Bras très proche du Laval de l'auteur après dix années d'absence. Ce retour, assimilé à un voyage dans le temps, se fait seul, Jeanne ayant disparu du récit, et Erbrand se transforme en grand seigneur triomphant renouant avec son passé et son identité locale ainsi qu'avec sa famille, laquelle lui rappelle l'importance de son lignage. Cette reconstruction d'Erbrand en aristocrate catholique breton, qui va à l'encontre des principaux traits de caractères développés antérieurement pour le personnage[10], est l'occasion d'élaborer une galerie de portraits des différents membres de la famille, très probablement inspirés des relations effectives que Jarry renoue à l'occasion de ses séjours à Laval et à Lamballe. La fin envisagée du roman voyait Jeanne ressurgir dans l'intrigue, venant du même coup gommer toute la trame antérieure de la vengeance et de l'assassinat, cette dernière étant reléguée par un tour de passe-passe narratif au rang de fantasme alcoolisé, et Erbrand reprendre possession de son héritage, la Table ronde. Ce noyau contient également les passages les plus antisémites de l'œuvre, passages qui, s'ils seront atténués dans la version « définitive », semblent marquer un véritable tournant sur la question.

[10] Le personnage était originellement, comme on l'a vu, aussi bien rattaché à la Normandie qu'à la Bretagne.

Enfin, le dernier noyau, largement resté à l'état d'ébauche, est constitué par le développement d'un projet narratif en friche depuis le tout début du projet, celui concernant les mœurs des mariniers. Largement inspiré par la vie frugale de Jarry sur les bords de Seine, cette partie est sans aucun doute la représentation du peuple la plus approfondie que l'on puisse trouver au sein de ses productions. Entamée probablement dès le début de l'année 1907, en même temps que Jarry s'attèle aux coutures et aux reprises de la très vaste et peu cohérente matière de *La Dragonne*, elle devait initialement permettre d'introduire l'épisode de « La Bataille de Morsang », mais se résume principalement à quelques pages développant le personnage du « Mangeux de Crocos[11] » ainsi qu'à la longue chanson du « Mouss' de la Pirrouïte ». Cette trame manifeste en tout cas un nouveau changement d'orientation du projet, qui délaisse quelque peu la matière lavalloise et bretonne pour se consacrer à l'évocation réaliste et documentée[12] des conditions de travail des mariniers, bien loin de l'histoire d'Erbrand et de Jeanne, à un moment où Jarry espère pouvoir rejoindre son Tripode au Coudray. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas de gommer la perspective précédente : le retour dans le passé d'Erbrand, sa réunion avec Jeanne et son lignage légendaire dans une osmose poétique, ainsi que l'expérience mystique inspirée par la fièvre cérébrale du 28 mai 1906, sont confirmés dans une lettre écrite à Rachilde le 30 juin 1907[13]. Il est en réalité probable que, durant l'année 1907, les forces de Jarry ne lui permettent pas de mener à bien les chapitres envisagés, et qu'il choisisse alors de se concentrer sur les raccords et les divers éléments indépendants, telle la chanson du Mousse, afin d'attester de l'avancement d'un projet qui semble à présent reçu avec un certain scepticisme par Vallette et Rachilde[14], et peut-être même par l'éditeur Fasquelle lui-même. Il serait donc réducteur de ne lire dans l'évolution du projet postérieure à mai 1906 qu'un passage momentané n'ayant pas eu de conséquences durables sur la construction du roman.

Ces quatre noyaux ayant été abordés, et l'évolution de la trame du récit ayant été esquissée à grand traits, il s'agit donc à présent de s'intéresser à la manière dont ce roman marque ou non une évolution quant aux thématiques chères à Jarry jusque-là. En effet, il semble s'opérer au cours de la rédaction une refondation complète de l'*ethos* d'écrivain de ce dernier en réaction aux bouleversements que connaît sa vie sur la période. Les différentes productions de Jarry, on l'a vu, tournent généralement autour de la problématique de la définition d'une identité individuelle dans ses conflits avec le contexte social qui l'entoure ; or, bien que constamment soucieux

[11] OCG VI, p. 349.
[12] Jarry conserve en effet des articles de journaux sur le monde de la batellerie. Voir *ibid.*, p. 453-455.
[13] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 30 juin 1907, OC III, p. 666.
[14] En août 1907, Jarry écrit à Rachilde : « Notre in-18 *Dragonne*, madame Rachilde – libre à vous de n'y pas croire – est empaqueté et n'attend plus qu'un mot d'Alex. Natanson ou de Mirbeau pour être expédié. » Lettre de Jarry à Rachilde datée du 26 août 1907, *ibid.*, p. 686.

de manifester son opposition parfois symétrique à ce contexte, il reste en définitive extrêmement influencé par les différents milieux au sein desquels il écrit et à qui ses textes entendent s'adresser. Là réside tout le paradoxe d'un auteur qui, en voulant à toute force manifester son autonomie pleine et entière, cherche constamment à prendre place dans une logique d'opposition qui souligne en définitive son étroite dépendance à l'égard des modèles sociaux par lui rejetés. *La Dragonne* n'échappe pas à ce paradoxe, mais la violence de la crise subie par Jarry en mai 1906 produit une inflexion plus importante que toutes celles qu'a pu connaître son œuvre par le passé. En rattachant plus ouvertement son texte à un système idéologique réactionnaire, il vient modifier, sans pour autant le renier, son paradigme élitiste et individualiste antérieur. Il faut donc à présent étudier le nouveau modèle, assez original, qui surgit de la confrontation de ces deux optiques, celle propre à cette nouvelle droite nationaliste dont René Rémond place l'acte de naissance au moment de la crise boulangiste[15] et celle, radicalement individualiste, qui était la sienne jusqu'à présent. Pour ce faire, nous étudierons l'évolution du système de pensée interne au roman, mais également sur un laps de temps plus large, empruntant à des fins de comparaison, quand cela est nécessaire, aux productions des périodes antérieures, suivant les quatre enjeux centraux que constituent le nationalisme, le paradigme racial, l'institution militaire et enfin le rapport à la religion.

A. Nationalisme

1. *La Dragonne* et les théories nationalistes de son époque

Dans un article consacré à l'affaire Dreyfus, Michel Winock revient sur les deux modèles de pensée constitués en camps et souligne comment le rapport de force ainsi formé va devenir matriciel pour l'élaboration des oppositions politiques de l'ensemble du XXe siècle. Il définit cet antagonisme selon les critères suivants :

Dreyfusisme	*Antidreyfusisme*
Vérité	Autorité
Justice	Ordre
Raison	Instinct/Lois naturelles
Universalisme	Nationalisme exclusif (antisémitisme, xénophobie)
Droits de l'homme (individualisme)	Préservation sociale (holisme[16])

[15] « Mutation décisive qui date, on le sait, des années 1887-1899 : le boulangisme a dressé l'acte de naissance du nationalisme, et l'affaire Dreyfus son acte de baptême », René Rémond, *Les Droites en France*, p. 150.
[16] Michel Winock, « Les affaires Dreyfus », art. cit., p. 24.

Ce qui apparaît clairement dans les deux listes constituées par Winock, c'est que le Jarry du début de *La Dragonne*, qui est, comme on l'a vu, sensiblement le même que celui du *Surmâle*, possède des traits caractéristiques des deux colonnes. L'importance de son élitisme, de sa pensée hiérarchique pourraient le faire pencher pour cet antidreyfusisme constitutif de la plupart des pensées d'extrême-droite au tournant du siècle, tandis qu'au contraire son individualisme radical et son rejet de toute forme de holisme l'en empêchent. Rien de plus éloigné de Jarry en 1902 que l'idée des intérêts supérieurs d'un groupe ou d'une institution devant lesquels doivent s'effacer les questions individuelles ; rien de plus méprisé cependant par ce même Jarry que l'idée d'une société égalitaire répondant aux principes du rationalisme positiviste. Nous nous sommes déjà étendus longuement en première partie de ce travail sur le second point, c'est-à-dire l'incompatibilité des perspectives de l'auteur des *Jours et les Nuits* avec les idéologies « humanitaires », il faut à présent s'attarder sur le premier, en cherchant à comparer le système de valeurs d'un texte comme *La Dragonne* avec une pensée nationaliste de plus en plus affirmée au début du XXe siècle.

En effet, le tournant du siècle est caractérisé, comme le montre René Rémond[17], par une profonde mutation des marqueurs idéologiques séparant traditionnellement gauche et droite. Le nationalisme, autrefois apanage du radicalisme républicain, glisse peu à peu au moment de la crise boulangiste, et plus encore au moment de l'affaire Dreyfus, du côté de la droite. Au même instant, cette crise médiatique majeure vient redistribuer les cartes de l'antisémitisme : auparavant bien ancré à gauche chez les républicains comme chez les pères du socialisme défendant le peuple contre le banquier juif, incarnation du grand bourgeois exploiteur[18], l'Affaire produit une nouvelle ligne de démarcation idéologique en donnant la quasi-exclusivité à la droite du discours antisémite construit et théorisé, lequel devient une arme de défense de la patrie trahie contre l'étranger menaçant. Cette redéfinition des marqueurs gauche/droite à la fin du XIXe siècle explique qu'au tout début du XXe siècle le discours de l'extrême-droite ne se situe plus dans la continuité de la tradition légitimiste du siècle précédent[19]. La défaite contre l'Allemagne, l'enracinement d'un régime politique que beaucoup jugeaient provisoire et les crises parlementaires ont suscité une large défiance vis-à-vis des institutions, plaçant du même coup à l'ordre du jour la volonté de rendre à la France une supposée grandeur passée. Il s'agit moins de retourner à un

[17] René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 153.
[18] « Dans les années 1890, la violence antibourgeoise d'un Barrès, d'un Rochefort, d'un Drumont, peut aisément faire croire que l'antisémitisme est une école socialiste. À la veille de l'Affaire cette idée est relativement bien enracinée. En effet, les pères du socialisme sont antisémites : Proudhon, Fourier et surtout son disciple Toussenel accréditent l'idée selon laquelle le pouvoir en France est aux mains de la finance juive. » Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1972, p. 243.
[19] René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 148-149.

système politique antérieur, jugé plus légitime, que de placer la nation entre les mains d'un pouvoir fort, capable de résister à l'influence des puissances étrangères. On le voit, les nouvelles droites nationalistes se distinguent de la droite contre-révolutionnaire traditionnelle dans leurs positions vis-à-vis de la scène internationale : ce n'est plus d'un problème franco-français qu'il s'agit, mais bien d'une relation de compétition à l'échelle européenne, voire mondiale. Le durcissement identitaire, la conception de la nation comme communauté fermée, le désir d'institutions autoritaires sont appuyés par cette accentuation des rapports de rivalités interétatiques. C'est dans ce contexte que naît et se développe l'Action française, dont les théories comme les modes d'actions, tout en empruntant aux traditions antérieures de la droite, s'affirment radicalement hétérogènes au discours légitimiste du XIXe siècle[20].

Le nationalisme est donc loin d'être un détail anecdotique de la pensée d'extrême-droite au tournant du siècle. Bien au contraire il s'agit sans doute là de l'élément essentiel et probablement d'un des seuls points de convergence de cette nébuleuse idéologique parfois très contradictoire. Or, l'individualisme radical et aristocratique de Jarry ne semble dans les deux premiers noyaux de *La Dragonne* pas réellement compatible avec ce nationalisme. En laissant pour l'instant de côté toute la partie lavalloise du roman, sur laquelle on reviendra, et en ne se concentrant donc que sur les chapitres rédigés entre 1902 et le début de 1906, il semble bien qu'Erbrand, en tant que personnage positif central du récit, porteur d'une vision encore une fois jamais contredite dans le système de la fiction, se situe tout à fait dans la lignée des personnages individualistes, antimilitaires et cosmopolites de Jarry. Premier point, qui n'est pas des moindres, Erbrand est un Sacqueville, et l'épisode de « La Bataille de Morsang » nous précise qu'il s'agit là de la lignée des Sackeville émigrée en Angleterre avec Guillaume le Conquérant. Bien loin pour l'instant de toute origine celte et arthurienne, le protagoniste des premières moutures de *La Dragonne* est un descendant de vikings dont la famille prospère en Angleterre depuis le XIe siècle. Erbrand lui-même renie ses origines bretonnes, se considérant comme le produit « autant d'atavismes vendéens, normands ou monceaux que bretons[21]. » Plus encore, dans la première version de « La Bataille de Morsang » publiée en avril 1903 par *La Revue blanche*, Erbrand était assimilé à la fois à un Anglais et à un Allemand, dans une volonté manifeste de faire avant tout de lui un personnage anti-Français :

> – Tiens ! ce patronyme et ce prénom ne me sont pas inconnus.
> – Ce n'en est plus le même porteur, dit Sacqueville, à moins qu'il n'ait bien vieilli ou que je n'aie bien rajeuni.

[20] René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 171-172.
[21] OCG VI, p. 318.

> – Ce… porteur, dit l'abbé, a pris dans une autre nuit, celle des temps… […] L'Angleterre avec monsieur Guillaume… le Normand. Et à quelle autre équipée vous amusez-vous, monsieur ? Vous prenez la France avec Guillaume… II[22] ?

Dans la version finale du roman, cette mention de Guillaume II a symptomatiquement disparu, sans doute trop subversive dans un contexte de germanophobie exacerbé. L'origine germanique d'Erbrand est du reste tout à fait cohérente avec la pensée politique de Jarry développée par exemple dans ses chroniques. Ce dernier n'a en effet jamais caché ni son anglophilie ni sa germanophilie : admirateur de Nietzsche, de Poe, de Kipling, de Wells, il manifeste dans toute sa littérature un fort tropisme américain et anglo-saxon prioritairement, allemand dans une moindre mesure. Il n'est qu'à constater que Jarry fait œuvre de traduction et qu'il se tourne exclusivement, excepté durant sa collaboration avec Saltas sur *La Papesse Jeanne*, vers l'adaptation d'œuvres germaniques ou britanniques : Coleridge, Grabbe, Stevenson deviennent ainsi des références récurrentes dans sa production littéraire, y compris dans les dernières ébauches de *La Dragonne*[23]. De plus, en choisissant pour Erbrand une ascendance germanique à une époque où les théories raciales omniprésentes construisent l'identité française sur l'appartenance gauloise et celte contre les peuples Francs et Saxons – de Vercingétorix contre Clovis[24] – le choix dynastique de Jarry peut difficilement être perçu comme une volonté d'exalter le roman national. Ce choix entre par ailleurs en résonnance avec sa vision hiérarchique de la société. En effet, comme le souligne Carole Reynaud-Paligot, l'identité nationale opposant le gaulois au peuple germain repose en grande partie sur la transposition au sein d'un modèle de pensée raciale de la division en classes sociales à l'intérieur du peuple français. Ainsi cette relecture antagoniste vient-elle proposer une lecture héréditaire d'une division sociale où les Francs, fondateurs de la dynastie mérovingienne, seraient les ancêtres de l'aristocratie française, tandis que les bons gaulois, joviaux et désorganisés, serviraient d'ascendants aux gens du peuple[25]. Faire d'Erbrand un Sackeville est donc doublement logique dans la conception de Jarry en 1902-1905 : aristocrate

---

[22] *Ibid.*, p. 440.

[23] Jarry prévoit en effet de réutiliser les *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung* de Grabbe, qu'il a traduit sous le titre *Les Silènes* en 1898, en épigraphe d'un chapitre probablement écrit en 1906.

[24] « Pour les Républicains patriotes, Vercingétorix est préférable à Clovis, fondateur de la royauté et de surcroît d'origine germanique. Le mythe gaulois gagne une grande partie de l'opinion française des républicains aux royalistes et après la défaite de 1870, il peut continuer à tenter de redonner grandeur et unité à une nation en proie aux doutes et aux complexes face à la montée en puissance de son voisin allemand. » Carole Reynaud-Paligot, *La République raciale, paradigme racial et idéologie républicaine (1860-1930)*, Paris, PUF, 2006, p. 155.

[25] « En France, deux ancêtres, Germains et Gaulois, traduisent la grande question sociale du tournant du XVIIIe siècle : noblesse versus bourgeoisie. Le mythe germanique prend naissance en France en réponse au malaise d'une noblesse menacée par l'essor de la bourgeoisie et par les attaques du pouvoir monarchique. […] Le mythe germanique naît de cette volonté de donner un fondement historique à la supériorité du sang noble, il émerge, non pas pour des motifs nationalistes, comme il le sera en Allemagne, mais pour des motifs sociaux, en vue de répondre au déclin de la noblesse. […] Les Gaulois deviennent alors les ancêtres emblématiques d'une France bourgeoise et populaire. Une vague celtomane balaie la première moitié du XIXe siècle. » *Ibid.*, p. 42-43.

inadapté à la médiocrité du monde bourgeois, il s'affirme plus proche de la noblesse allemande ou anglaise que du bourgeois français. Dès lors, il est difficile de voir dans le personnage principal de *La Dragonne* un avatar de la culture nationale menacée par la rivalité grandissante avec les grandes puissances européennes, bien au contraire.

Pour un auteur qui a constamment développé sa représentation d'un monde social comme pure fiction, il semble en effet aller de soi que les idées de nations, de frontières ou de patries font partie du vaste panel de symboles construits de toutes pièces et agités devant les individus pour les rendre gouvernables et par là asseoir l'autorité d'un système politique. Peu avant la rédaction des premières moutures de *La Dragonne*, Jarry s'était montré particulièrement critique dans ses chroniques de presse à l'égard de tous les partisans du nationalisme en qui il voit des individus crédules ne remettant pas en question les croyances collectives. La position de l'auteur de *La Chandelle verte* est très explicite sur la question : que ce soit dans les (très) nombreux textes où il se moque de la dévotion envers le drapeau, qu'il écrit successivement « drapaud[26] » ou bien « drap-peaux[27] », ou bien dans ceux reprenant à des fins satiriques l'argumentaire patriotique conventionnel de la presse française, par exemple dans « La mobilisation des touristes[28] », les positions nationalistes sont toujours ramenées à la bêtise d'une *doxa* bourgeoise. On retrouve tout à fait cette position critique dans le deuxième noyau de *La Dragonne*, celui consacré justement à la peinture des notabilités savoyardes. Toute cette partie peut apparaître comme une longue « Spéculation » au ton ironique venant montrer de l'intérieur la médiocrité des conventions bourgeoises. Le personnage du père de Jeanne, M. Martin Paranjeoux-Sabrenas, juge de paix de son état, ne figure pas dans les tout premiers plans du roman : il a été rajouté suite au séjour de Jarry au Grand-Lemps, directement inspiré par les conversations des convives du café Brosse. Or, ce personnage justement, qui incarne parfaitement la médiocrité, est caractérisé par le décalage entre la faiblesse de sa complexion (il ne supporte pas l'alcool[29], ce qui en fait un anti-modèle évident pour Jarry) ainsi que de son intellect (il perd constamment au jeu, aux boules comme aux cartes) et la grandeur de ses rêves de gloire militaire. Dans ce roman où tout semble tourner, du moins dans les deux premières parties, autour de la question de l'armée, et où tous les personnages désirent directement ou indirectement – par mariage, comme Jeanne, par rapport sexuel, comme Jeanne et sa mère, ou par filiation, comme Martin Paranjeoux – entrer en contact avec le monde militaire, seules les aspirations de Martin Paranjeoux et du sous-

[26] « Le Drapaud », [15 avril 1902], OCG IV, p. 354.
[27] *Ibid.*, p. 387.
[28] *Ibid.*, p. 304.
[29] Jarry écrit de Martin Paranjeoux qu'« il fût sobre par goût et par force, le vin même lui donnait la "brûle" », OCG VI, p. 294.

lieutenant Durand de Saint-Crucifix, sans conteste les deux personnages les plus violemment ridiculisés du romans, semblent avoir pour origine des motivations patriotiques. L'obsession de Martin Paranjeoux pour le métier des armes est ainsi expliquée :

> M. Paranjeoux avait rêvé de faire en quelque sorte par truchement pour la gloire militaire de la France ce qu'il n'avait su accomplir de sa personne. Avoir un fils ! ce serait encore son sang qui serait versé sur la frontière, ou ailleurs ou pas du tout, mais serait, sous ses yeux, du moins en puissance de l'être[30].

Inutile de préciser qu'il se révèlera aussi inapte à mener à bien ce projet que tous les autres, puisqu'il aura une fille. Quant au sous-lieutenant, son patriotisme n'a rien à envier à celui du juge de paix avec qui il partage d'ailleurs plus d'un trait de caractère (sa blondeur, son snobisme, son inaptitude à la boisson), puisque dans un fragment du dossier de *La Dragonne*, ce personnage alors rebaptisé « Zweifus » pour les raisons que l'on verra, manifeste par son intervention lors du dîner mondain chez les Paranjeoux sa totale affinité avec les valeurs de son hôte : « Mourir pour la patrie, soupira dramatiquement Zweifus[31]. » La critique du monde social bourgeois dans *La Dragonne* passe donc en grande partie par la critique d'un nationalisme béat qui va généralement de pair avec l'impuissance totale des personnages qui le professent à le mettre en pratique.

Malgré sa dimension élitiste et hiérarchique très prononcée, la vision du monde que Jarry développe dans les premières moutures de son dernier roman ne semble donc pas conciliable avec la pensée des extrême-droites nationalistes telle qu'elle se constitue au début du XXe siècle. S'il partage en effet avec le chef de file du nationalisme contemporain Charles Maurras cette conception très inégalitaire de la société, les positions de Jarry quant au concept de nation sont trop radicalement symétriques de celles de Maurras pour qu'il lui soit possible d'adhérer à la théorie des « quatre États confédérés[32] » faisant des juifs, des francs-maçons, des protestants et des métèques des parasites dont l'expulsion est nécessaire au rétablissement de la grandeur de la France. Plus tentante est sans doute l'idée de rapprocher Jarry de Barrès, inspirateur de Maurras, avec qui il partage de nombreux points communs : critique de la grande bourgeoisie, défense de l'égoïsme et de l'individualisme, représentation aristocratique de l'artiste, attaque contre la médiocrité des institutions parlementaires. Pourtant, en ce qui concerne les deux premiers noyaux de *La Dragonne*, rien ne vient confirmer ce parallèle. En effet, comme le montre Zeev Sternhell, Barrès dès ses débuts en politique, et malgré les différents revirements que connaîtra sa trajectoire idéologique, s'affirme comme un nationaliste convaincu de la nécessité de viser l'unité nationale :

---

[30] *Ibid.*, p. 295.
[31] *Ibid.*, p. 523.
[32] Charles Maurras, « Demain », *L'Action française*, 3 novembre 1908, p. 1.

> Très tôt, la pensée de Barrès privilégie le sentiment d'appartenance au groupe-nation, elle revendique la nationalité comme caractéristique essentielle de tout groupe humain, et s'applique à en maintenir la cohésion. Barrès considère le passé national comme le patrimoine commun à tous les Français, la conservation de ce patrimoine et la participation aux valeurs qu'il représente comme le signe distinctif de la nationalité […]. Ainsi Barrès évoque cet héritage comme un tout indivisible, pour le meilleur comme pour le pire : ce sera une des grandes constantes de sa pensée, et aussi la raison principale de son refus de rallier l'Action française[33].

Il est donc difficile de situer sur un même plan politique l'égoïsme défendu par Barrès et l'individualisme radical de Jarry. Bien que l'auteur de *La Dragonne* paraisse comme Barrès pétri d'un nietzschéisme exaltant le développement de chaque instant du « Moi » contre l'influence aliénante des « Barbares[34] », il s'en distingue nettement quant aux moyens d'assurer cette indépendance. Pour Barrès en effet, l'individu se déploie pleinement dans toute sa puissance lorsqu'il accepte son hérédité : la pensée hiérarchique de Barrès se fonde directement sur la notion d'innéité. Il construit dès 1889 dans *Un homme libre* sa vision de l'individu ancré dans un passé et une terre, en bref, dans un déterminisme qui le constitue entièrement[35]. Cette idée d'un déterminisme de la lignée et de la terre est si puissante dans la vision de Barrès qu'elle vient bientôt contredire son individualisme même, qui s'efface devant les nécessités de l'intérêt collectif. En 1902, lorsqu'il publie *Scènes et doctrines du nationalisme*, Barrès, très influencé par Jules Soury[36], écrit ainsi :

> L'individu ! son intelligence, sa faculté de saisir les lois de l'univers ! Il faut en rabattre. Nous ne sommes pas les maîtres des pensées qui naissent en nous. Elles ne viennent pas de notre intelligence ; elles sont des façons de réagir où se traduisent de très anciennes dispositions physiologiques. Selon le milieu où nous sommes plongés nous élaborons des jugements et des raisonnements. La raison humaine est enchaînée de telle sorte que nous repassons tous dans les pas de nos prédécesseurs. […] Voilà pourquoi le Moi s'anéantit sous nos regards d'une manière plus terrifiante encore si nous distinguons notre automatisme qui est tel que la conscience plus ou moins vague que nous pouvons en prendre n'y change rien[37].

L'individualisme de Barrès ne prend donc tout son sens qu'à condition d'être subordonné à ce qui constitue l'un des piliers de sa doctrine sur la période 1896-1902 : le « nationalisme organique[38] ».

Le personnage d'Erbrand, comme la plupart des avatars de Jarry, semble constitué à rebours de cette conception barrésienne, du moins dans les premières versions du roman. En effet, la plupart des personnages valorisés par Jarry sont construits selon le modèle du monstre, c'est-à-dire de l'anomalie sociale, donc dans une relation d'opposition et de conflit ouvert avec

---

[33] Zeev Sternhell, *Barrès et le nationalisme français*, *op. cit.*, p. 223-224,
[34] Maurice Barrès, *Le Culte du moi*, tome I, *Sous l'œil des Barbares*, Paris, Émile-Paul, 1911.
[35] « C'est là que notre race acquit le meilleur d'elle-même. Là, chaque pierre façonnée, les noms mêmes des lieux et la physionomie laissée aux paysans par des efforts séculaires nous aideront à suivre le développement de la nation qui nous a transmis son esprit. En faisant sonner les dalles de ces églises où les vieux gisants sont mes pères, je réveille des morts dans ma conscience. » *Ibid.*, tome II, p. 102.
[36] Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, *op. cit.*, p. 256-259.
[37] Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, tome I, Paris, Félix Juven, 1902, p. 17
[38] Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, *op. cit.*, p. 246-282.

tout ce qui tenterait de leur attribuer une identité définie. Échapper à toute définition, forcément réductrice, tel est le projet de la plupart de ses héros qui répondent presque toujours à un fantasme de transcendance des codes et des conventions socio-culturels. Concrètement, cela signifie que les avatars de l'auteur ont rarement une famille, une origine géographique ou des marques identitaires reconnaissables : par principe, ils sont pensés comme des représentants d'une altérité radicale, inaccessibles à la compréhension commune. Le premier Erbrand n'échappe pas à cette règle : son origine aristocratique, nouveauté (relative) sous la plume de l'auteur, le rattache moins comme on l'a vu à une famille effective qu'à une incarnation de l'anti-Français. La succession des combats de « La Bataille de Morsang » souligne parfaitement cette volonté d'émancipation individuelle vis-à-vis de toutes les institutions sociales : le monde des soldats, qu'il balaie sans même tirer un coup de feu, le monde des officiers, qu'il combat en la personne du capitaine Canon, le monde religieux, représenté par l'abbé de Rayphusce avec lequel il a d'abord une joute verbale puis un duel à l'épée, et enfin le monde matrimonial qu'il assassine à travers la figure de Jeanne. Dans les deux noyaux initiaux, la famille d'Erbrand n'apparaît pas, et ce n'est que vers fin 1905[39] que Jarry ajoute le chapitre devant faire office de raccord intitulé « Les Sidérodromanes » puis « l'X », chapitre présentant l'origine sociale d'Erbrand. Avant ces pages, le protagoniste était essentiellement caractérisé par l'épisode de la vengeance lors de « La Bataille de Morsang » et, à part le fait qu'il ne soit pas militaire, aucune indication sur son origine familiale ou son milieu social n'était donnée dans la narration. Il s'inscrivait par là dans la longue lignée des personnages quasi-divins et apparus *ex-nihilo* dans les fictions de Jarry : Sengle, Faustroll, Emmanuel Dieu (qui est pourtant celui dont la famille est la plus développée, mais dans une logique d'opposition manifeste entre l'individu exceptionnel et son milieu de développement médiocre), Messaline, Marcueil, possèdent en effet tous avec Erbrand le point commun de n'être déterminés ni par leur ascendance, ni par leur origine géographique.

Au contraire, les parents de Jeanne occupent une place centrale dans le récit dès 1903 : l'hérédité de cette dernière est présentée tout à la fois comme un facteur valorisant (elle est issue d'une famille de grands seigneurs grâce à l'adultère de sa mère) et limitant (elle hérite de l'obsession ridicule de ses parents pour le monde militaire). Toutefois, le personnage de Jeanne est présenté, tout du moins à cette époque, plutôt positivement, comme l'un des avatars possibles de Jarry, à qui elle emprunte de nombreux traits biographiques[40] ; or, c'est justement par sa

[39] Le chapitre n'apparaît en effet dans aucun plan avant celui du 27 mai 1906. Par ailleurs, dans les brouillons préparatoires à ce chapitre, on trouve une singulière insistance sur la famille bretonne d'Erbrand, qui devient alors davantage Erbrand de l'Ermelinaye que Sacqueville, avec la première apparition du nom de Coltolly. Ces détails laissent penser que le chapitre aurait été écrit après le voyage à Lamballe qu'il effectue durant l'été 1905.

[40] La description de l'enfance de Jeanne, de son caractère, de ses jeux offre de nombreux points de recoupement avec un texte d'inspiration biographique comme *L'Amour absolu*, par exemple. Voir OCG VI, p. 309-311.

capacité à défier les règles et conventions du milieu familial qu'elle s'affirme comme l'*alter ego* d'Erbrand. Le chapitre « Le Livre scellé de sept sceaux » relate ainsi la manipulation innocente employée par Jeanne pour s'instruire sur la sexualité auprès de son confesseur l'abbé Bapt. Le narrateur prend soin de justifier une telle attitude d'émancipation : « Elle agissait en jeune fille saine, physiquement et autrement, qui n'a pas trouvé dans les livres d'histoire naturelle – mis entre ses mains "pour son brevet" – d'enseignement sur certaines fonctions physiologiques[41]. » Le personnage de Jeanne atteste également, bien que Jarry souscrive, comme l'ensemble de son époque, à une vision de l'individu extrêmement marquée par le déterminisme biologique, que l'hérédité n'est conçue chez lui que comme une succession de hasards provoquant parfois une personnalité exceptionnelle, sans qu'il ne soit nullement question d'un culte à rendre aux ancêtres comme chez Barrès. Certes, la personnalité hors-norme de Jeanne est le produit de sa double ascendance, « cette qualité précieuse et double, d'être bâtarde de grand seigneur, et, par corollaire nécessaire, fille de catin[42] », et c'est bien ce double héritage qui la conduit à toujours suivre son caprice et à quitter le milieu bourgeois pour devenir une fille à soldats. Toutefois, cette origine familiale reste complètement ignorée par Jeanne : l'hérédité n'est qu'un accident de parcours, accident qui permet parfois, par un hasard heureux, de produire des êtres évoluant en dehors des normes et conventions sociales. C'est donc, paradoxalement, l'héritage génétique de Jeanne, comme celui d'Erbrand, qui l'incite à rejeter sa bonne éducation bourgeoise et à s'enfuir de chez elle, et en aucun cas le respect dû à ses ancêtres, lesquels ne pourraient d'ailleurs comprendre le caractère extraordinaire de sa nature. Plus largement, pour Jarry, on l'a vu, l'être humain supérieur est toujours défini comme une exception qui vient bouleverser la compréhension habituelle du monde social. Dès lors, il apparaît clairement qu'il lui est difficile de souscrire, du moins dans cette partie de sa vie, aux théories de Barrès sur l'acceptation par l'individu de son appartenance à un groupe social homogène déterminé par la terre et l'ascendance. Ce point, loin d'être un détail, souligne une différence fondamentale entre deux conceptions politiques du monde : pour Barrès, l'individu trouve sa place et son épanouissement au sein d'un groupe, pour Jarry il ne peut s'affirmer qu'en manifestant son incompatibilité essentielle avec ledit groupe.

2. Rejet de l'entreprise coloniale

Ce rejet de l'idée de groupe social supérieur à l'individu explique la position particulière que Jarry tient durant ces années 1902-1905 quant à la question de la colonisation,

[41] *Ibid.*, p. 312.
[42] *Ibid.*, p. 308.

intrinsèquement liée à celle du nationalisme. Comme le montre Christophe Charle, l'entreprise coloniale française joue en effet un rôle prépondérant au tournant du siècle tant dans la construction du sentiment national que dans l'enracinement du régime républicain :

> L'histoire de la France au XIXe siècle place les élites au cœur d'une ambivalence : elles sont à la fois profondément inquiètes sur leur légitimité à occuper le pouvoir, du fait de l'instabilité chronique des régimes qui se succèdent au cours du siècle, et en même temps profondément persuadées de la supériorité de la France comme nation, comme civilisation et comme projet politique émancipateur, comparés à ceux des nations voisines et a fortiori aux peuples dit « arriérés ». Refonder le projet impérial sur de nouvelles bases, c'est peut-être trouver la solution à cette tension paradoxale entre un sentiment de force et de fragilité, d'obligation de grandeur et d'impression de déclin, puisque le poids démographique de la France ne cesse de se réduire face à l'expansion des populations de langue anglaise et allemande en Europe comme en outre-mer.
>
> En devenant l'institutrice de l'humanité en retard, la République impériale fait ainsi coup double, elle efface le sentiment d'infériorité né de la défaite et de l'instabilité politique, conforte la légitimité des nouvelles élites qui étendent l'empire alors que les monarchies l'ont perdu, ouvre des perspectives d'expansion à une société moins dynamique que ses voisines, fonde un sentiment d'appartenance sur la domination et le complexe de supériorité par rapport aux populations colonisées[43].

L'extrême-droite nationaliste, quant à elle, est divisée sur la question : pour une partie d'entre elle, le projet impérial, fruit du gouvernement républicain, n'est qu'un leurre détournant l'attention du seul vrai projet militaire qui vaille, la récupération de l'Alsace-Lorraine, tandis que pour une autre, il s'agit là d'un bon moyen de stimuler la rivalité entre les nations européennes et de manifester la supériorité française[44]. Or, Jarry ne souscrit en aucun cas ni à la position républicaine dominante, ni à la critique issue d'une frange de l'extrême-droite nationaliste, au contraire. Si la référence à la domination coloniale est assez présente dans ses écrits de l'époque, elle ne se rattache jamais à une quelconque valorisation du sentiment national ; il est d'ailleurs un fervent admirateur de Kipling, qui promeut un projet impérialiste rival. Il se sert bien plutôt, comme souvent dans sa littérature, du sujet de la colonisation pour présenter une radicale altérité culturelle destinée à venir relativiser le sentiment de supériorité des civilisations européennes. Cette relativisation n'est pas tournée, on s'en doute, vers l'affirmation d'une quelconque égalité des races – puisque l'époque pense l'altérité culturelle principalement selon ce concept explicatif –, mais bien plutôt vers une volonté critique et subversive à l'égard des représentations autosatisfaites des différentes puissances européennes :

> Ainsi, chaque peuple se répète qu'il est le plus puissant et le plus courageux de la terre, qu'il est « à la tête » de l'humanité. Malheureusement, l'humanité est une espèce de bête ronde avec des têtes tout autour.

---

[43] Christophe Charle, « Introduction », Carole Reynaud-Paligot, *La République raciale*, *op. cit.*, p. 17-18.

[44] Raoul Girardet parle d'un hiatus entre « nationalisme de vocation continentale » et « nationalisme d'expansion extra-européenne ». Raoul Girardet, *L'idée coloniale en France*, Paris, Hachette, 2005, p. 151.

> Ainsi encore, Gérard le Tueur de lions oubliait le fauve pour songer au prestige de la France relevé par lui aux yeux des Arabes[45].

Ce principe est à la base de nombreuses chroniques de presse de Jarry abordant la question, comme la fameuse « Paris colonie nègre », qui, en renversant par la fiction la situation de domination exercée par les colonisateurs sur les colonisés, ne s'attache pas tant à élever, au nom d'une idéologie « humanitaire » égalitariste, les derniers au rang de civilisation éclairée, qu'à manifester l'élément de sauvagerie dissimulé derrière toute culture prétendument supérieure :

> M. Girard, commissaire de police de Belleville, recherche activement, dit-on, un Nègre qui, après avoir absorbé diverses consommations dans un café de la rue de Palikao, se serait enfui sans payer, et en renversant, d'un coup de tête dans le ventre, le garçon de l'établissement. […]
>
> Il dégustait, dans l'intérêt de la science africaine, les produits de notre sol ; et qu'a-t-il fait, par son coup de tête dans le ventre du garçon, que s'exercer à courtoisement reproduire ce qu'il devait, non sans motifs, conjecturer être le salam du pays, le renfoncement solide et cordial tel qu'il se pratique à l'encontre du nombril des nègres statufiés en carton, munis d'un dynamomètre, dans les promenoirs de music-halls ? Nul doute que, si on ne l'eût interrompu, il n'eût pas tardé à planter quelques drapeaux, brûler des monuments choisis et emmener plusieurs personnes en esclavage[46].

Cette même critique de la violence exercée par une entreprise coloniale dite civilisatrice se retrouve dans l'*Almanach* de 1901, intitulé « Ubu colonial ». On retrouve en effet dans ce dernier texte, et ce malgré la réduction des Noirs réunionnais à des clichés racistes (ces derniers étant représentés comme fainéants et passifs), une volonté similaire de traiter la culture du dominant de façon aussi dépréciative que celle du dominé afin de montrer que « le blanc ne serait autre chose qu'un nègre retourné comme un gant[47]. » Une fois encore, il s'agit moins de porter un réel intérêt à la culture réunionnaise qu'à s'en servir pour renverser le civilisateur en position de sauvage, comme le souligne le discours colonisateur du Père Ubu :

> Notre première difficulté là-bas fut qu'il ne fallait point songer à nous procurer des esclaves, l'esclavage étant malheureusement aboli ; nous fûmes réduit à entrer en relations diplomatiques avec des nègres armés qui étaient mal avec d'autres nègres dépourvus de moyens de défense ; et quand les premiers eurent capturé les seconds, nous emmenâmes le tout comme travailleurs libres ; par pure philanthropie, afin d'éviter que les vainqueurs mangeassent les vaincus, et comme cela se pratique dans les usines de Paris[48].

Le coup est double : en même temps qu'il attaque les justifications éducatrices et émancipatrices de la conquête coloniale républicaine, Jarry critique les mêmes justifications paternalistes utilisées par la bourgeoisie capitaliste à l'égard du monde ouvrier. En renvoyant dos à dos les deux processus de domination, il renoue avec sa compréhension habituelle du concept de culture :

---

[45] « Essai de définition du courage », [15 mai 1901], OCG IV, p. 261.
[46] *Ibid.*, p. 242-243.
[47] *Ibid.*, p. 161.
[48] *Ibid.*, p. 150.

une fiction destinée à donner bonne conscience aux entreprises égoïstes des groupements humains, rendant ainsi possible leur pérennisation.

Ce refus assez catégorique de toute exaltation du sentiment national par le biais d'un projet colonial se retrouve dans les deux premiers noyaux de *La Dragonne*, écrits à peu près en même temps que les chroniques de presse susmentionnées. De façon intéressante, ce dernier roman, qui, malgré la thématique militaire matricielle, n'aborde pas directement le sujet de la colonisation, utilise tout de même ce dernier en dressant un parallèle évident entre les Noirs et le peuple. L'idée est, comme dans l'*Almanach* de 1901, de faire des dominés, classes populaires françaises comme populations colonisées, des images d'une altérité sociale fantasmée, capable de venir bouleverser la compréhension du monde diffusée par des dominants autosatisfaits. La part de fantasme présente dans une telle représentation est d'ailleurs revendiquée par Jarry en tant que telle, manifestant par là à la fois sa conscience du phénomène et son désintérêt pour la réalité factuelle des conditions de vie desdits dominés : « Nous nous étions toujours douté que, de même que le vrai Chinois est bien le Chinois de paravent, le nègre bon teint ne diffère pas de celui que conçoivent les petits enfants[49] » écrit-il en 1901. Le quatrième noyau de *La Dragonne* déploie pleinement cette vision d'une altérité fantasmée dans la peinture, bien plus épique que réaliste, qu'il construit des mœurs des mariniers, lesquels sont explicitement comparés à des « sauvages », soit ici à des Natifs américains, sans connotation négative, on l'aura compris. Dans sa peinture des mariniers de la Seine, Jarry introduit ainsi son personnage du Mangeux de Crocos par un double postulat d'exotisme. Le premier, constitutif de son nom même, provenant de sa capture d'un crocodile échappé d'une ménagerie foraine, le second renvoyant par analogie à Fenimore Cooper : « Personne ne savait quel était son nom. Il en conquit un autre. Nathaniel Bampoo ne s'est pas appelé du premier jour HawKeye[50]. » D'emblée exclu de la société civile au point de n'avoir pas même de patronyme, le Mangeux de Crocos figure parfaitement cette altérité sauvage servant de contrepoint à la culture dominante bourgeoise et positiviste. Ce passage, rédigé durant la dernière année de la vie de Jarry, atteste que, malgré le changement manifeste d'orientation politique qui se produit chez lui après l'aggravation de sa maladie au printemps 1906, sa conception des relations entre culture dominante et culture dominée n'a pas radicalement évolué. Sa fascination pour les récits de voyage et l'exotisme, manifeste depuis ses premiers écrits, malgré le déplacement d'un tropisme marqué par l'Orient des *Mille et une nuits* vers un autre, tourné vers les peuples mythifiés par les récits de conquête américains, anglais ou français, est toujours utilisé de la même manière pour exalter la nature sauvage (à laquelle sont

[49] *Ibid.*, p. 755.
[50] OCG VI, p. 348.

incontestablement ramenés lesdits peuples dans la compréhension européenne contemporaine) contre la société civilisée. Loin donc de se servir du projet colonial pour souder un quelconque sentiment national, Jarry l'utilise tout au contraire comme levier critique à l'égard de cette identité toujours suspecte chez lui : l'identité de groupe.

S'il est donc difficile de rapprocher le début de *La Dragonne* d'une idéologie issue du terreau des droites nationalistes à cause d'un individualisme radical qui exclut toute compréhension de l'être humain comme élément d'une communauté, quelle qu'elle soit, dont il serait tenu de défendre l'intérêt supérieur, il n'en va toutefois pas de même pour tout le noyau rédigé à partir de 1906. Pour se faire une idée du bouleversement moral que connaît Jarry au printemps, il est possible de comparer les chapitres écrit probablement après un premier voyage à Lamballe le 1er août 1905[51], ou après un éventuel second voyage en février 1906[52], et ceux directement postérieurs à l'épisode fiévreux du 28 mai 1906. Dans les premiers, qui deviendront les chapitres « Les Sidérodromanes » et « L'X », Jarry intègre ses retrouvailles avec une partie de sa famille bretonne perdue de vue depuis une dizaine d'années en décidant de développer par une analepse l'adolescence d'Erbrand, ses études, ainsi que son origine familiale. De cet instant date sans doute sa volonté d'en faire un Polytechnicien, de même que le choix de ne plus tant rattacher le personnage au nom de Sacqueville qu'à celui, maternel, de l'Ermelinaye. Observons que, comme souvent chez Jarry, le fait biographique est quasiment immédiatement transfiguré en littérature et que son passage en Bretagne dote instantanément Erbrand d'une lignée armoricaine auparavant absente. Pour autant, ce retour sur le passé du personnage manifeste encore clairement son détachement vis-à-vis des contingences familiales : dans les brouillons du chapitre, les parents décèdent en une phrase lapidaire (« Et cette année-là, d'une / au cours d'une / épidémie, sa mère puis son père moururent, ce qui fut providentiel pour eux quant à leur fortune[53] ») qui devait être reportée dans un autre passage, jamais écrit, et Jarry prend soin de préciser que le couple était détaché (déraciné, pour reprendre un terme barrésien) de ses origines bretonnes :

> Les Sacqueville étaient casaniers et n'étaient même point retournés en Bretagne, où ~~ils~~ Me Sacqueville avaient des parents dont elle ne parlait jamais – depuis dix ans qu'ils l'avaient quittée.
>
> ~~On prétexta~~ // Ils // alléguaient pour ne point quitter Paris, ~~même l'été~~ l'hiver, qu'ils restaient avec leur fils ; et l'été, aller aux bains de mer, ils en étaient rassasiés[54].

[51] Dans une lettre à Apollinaire, Jarry évoque son départ à Lamballe pour le mardi suivant. Lettre de Jarry à Guillaume Apollinaire datée du 28 juillet 1905, OC III, p. 591.
[52] Jarry envoie à Rachilde une carte postale de Lamballe datée par l'édition Pléiade de février 1906, mais de février 1905 dans les notes. Le cachet étant illisible, il pourrait également s'agir du voyage que Jarry effectuerait à Lamballe en février 1907. *Ibid.*, p. 597.
[53] OCG VI, p. 476.
[54] *Ibid.*, p. 479.

Quelques semaines plus tard, la cure de Jarry à Laval réoriente complètement le récit en ajoutant une partie entière consacrée au retour en Bretagne et faisant d'Erbrand un grand seigneur, descendant du roi Arthur, rentrant sur ses terres pour prendre possession de son héritage. Cette fois, le chapitre n'a de cesse de valoriser la Bretagne et ses habitants comme contrepoids à la modernité dans cet imaginaire du retour aux sources : la régression d'Erbrand sur les lieux de son enfance coïncide avec le retour à un ordre social et politique ancestral et harmonieux. La parabole du « fils prodigue » semble présider l'extrait : en établissant la jonction avec un passé qu'il croyait perdu, Erbrand parvient à rétablir un équilibre cosmique révélant un ordre politique juste et pérenne. Ainsi la Bretagne d'Erbrand est-elle rétive au libéralisme et, dans le cabaret où ce dernier s'arrête pour acheter une tartine beurrée et une bolée de cidre, les aubergistes lui répondent à sa grande stupéfaction : « nous ne vendons point de cidre ni de tartines de beurre… on les donne[55]. » Lieu situé dans un passé mythifié, enclave de résistance à la modernité, comme le montre le motif du « chouan » faisant office de trait d'union entre la Vendée, Laval et Rennes[56], la Bretagne de *La Dragonne* est une nouvelle manière littéraire de représenter l'en-dehors de la cité bourgeoise, et particulièrement l'anti-Paris.

L'accent n'est plus mis dans ce noyau lavallois sur la différence de l'individu avec son milieu, mais au contraire sur son adéquation avec une terre de légende impossible à assimiler par la France républicaine, et sur l'image d'harmonie qui s'en dégage. Là où la problématique d'Erbrand dans le premier noyau tournait principalement autour d'une supériorité cachée sous des apparences médiocres, l'Erbrand de cette trame narrative est un « maître[57] » reconnu comme tel par le peuple et par sa famille, malgré dix années d'absence. Cet enjeu de la reconnaissance, auparavant au cœur de l'intrigue, est ici donné comme acquis. Le message est clair, l'échec du héros à la capitale et en Savoie est immédiatement compensé par la place de « triomphateur[58] » qui lui est sans discussion accordée dans sa patrie natale : les liens de la famille et de la terre ne mentent pas. Harmonie de l'homme et de son milieu naturel, stabilité des classes sociales bien distinctes et se reconnaissant comme indispensables les unes aux autres, culte des traditions et des héritages dominent l'extrait. C'est donc une vision franchement légitimiste de la noblesse qui transparaît dans cette troisième mouture, montrant une classe sociale prestigieuse, possédant la seule voiture de la ville, reconnue comme légitime par les paysans et commerçants du bourg : « Ces paysans ont la courtoisie, qu'ils réservent à leurs maîtres héréditaires seuls, de leur parler français. Ils opposent leur propre langue aux étrangers, et ce leur est un moyen de rester

[55] *Ibid.*, p. 389.
[56] *Ibid.*, p. 353.
[57] *Ibid.*, p. 390.
[58] *Ibid.*

impénétrables[59]. » Si les classes populaires sont ici mentionnées, elles ont à peine droit à la parole et sont moins peintes à la manière d'un roman réaliste que comme la caution du bien-fondé de la domination aristocratique. Le terme de « maître » est significativement omniprésent dans ces lignes, signe que l'aristocrate est avant tout celui qui a le loisir d'être indépendant :

> Et [Erbrand] n'eut jamais mieux l'impression d'être son maître que lorsque sur la place de l'église, avant de sonner chez le général selon une habitude qu'étant petit il avait en rentrant chez soi, ayant enjambé le ruisseau qui là-bas remplace les trottoirs, il prit ses précautions contre la façade, sans vergogne et sans que nul y trouvât à redire[60].

La reprise d'un idéal politique contre-révolutionnaire est d'ailleurs explicite au moment où le personnage principal, visitant la forêt de Paimpont, est mis face à face avec son « tombeau de famille, [dont] la croix que la Révolution humaine n'a point atteinte ici est au milieu[61]. » Plus encore, lors de sa description du marquis de Coltolly, le narrateur prend la peine, fait complètement inédit sous la plume de Jarry, de souligner son adhésion à une pensée réactionnaire légitimiste :

> Il ne se séparait guère d'une musette ; non point le biniou paysan, mais la pimpante cornemuse recouverte en soie brochée et brodée, au chalumeau et au bourdon incrustés d'argent et de nacre de perles, qui fit fureur un bon temps – et au bon temps – parmi les seigneurs du dix-huitième siècle[62].

Entre le personnage d'Erbrand du début du roman et celui du troisième noyau textuel, les enjeux politiques ont donc fortement changé : laissant de côté sa conception individualiste habituelle, Jarry choisit de représenter un idéal social reprenant en presque tous points le modèle légitimiste.

Cette inflexion brutale – mais pas pour autant incohérente si l'on se rappelle de l'aspect hiérarchique qu'a toujours possédé la pensée de Jarry – du système de valeurs du roman induit-elle un rapprochement idéologique de Jarry avec les droites nationalistes sur la période 1906-1907 ? La proximité de Jarry avec l'Action française semble accréditée par une citation d'Henry de Bruchard, ligueur et antisémite, se référant à l'époque de rédaction des pages bretonnes de *La Dragonne* :

> Jarry, sur ses derniers temps, après un long séjour en province, était rentré à Paris avec des instincts de polémiste, qu'il eût été bien curieux de le voir développer. Il désirait collaborer à un quotidien politique afin d'y mener des campagnes antisémites. « Moi aussi, je suis revenu aux bons principes ! » me disait-il lors de notre dernière rencontre à un mardi du *Mercure*. Il ajouta : « Moi aussi, je sors d'une famille réactionnaire. Désormais j'appartiens à l'Église. » Et conclusion : « J'aimerais polémiquer chaque matin à *la Libre Parole*, et l'après-midi perforer un juif, car vous savez, Seigneur, que je suis très fort au pique-boyau[63]… »

---

[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*, p. 396.
[62] *Ibid.*, p. 406.
[63] Henry de Bruchard, *Petits Mémoires du temps de la Ligue*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912, p. 53-54.

Il faut d'emblée restituer l'incertitude autour de cette citation : Henry de Bruchard, bien que se prétendant un ami de longue date de Jarry, était surnommé par ce dernier « celui qui bruche[64] » dans l'*Almanach* de 1899, le bruche étant un insecte nuisible. De plus, son propre revirement politique – il avait en effet commencé par épouser la cause dreyfusarde – pouvait l'inciter à accentuer une évolution similaire chez autrui. Peut-être également que Jarry, dans la plus grande misère à cette époque, ne rechignait pas à complaire aux opinions politiques de ses interlocuteurs en espérant décrocher une place à *La Libre Parole*. Reste qu'il est peu probable que ces propos soient tout à fait ironiques à la lecture d'un passage de *La Dragonne* rédigé à la même période, « Le Porc-grome », passage à l'antisémitisme prononcé mettant en scène un couple juif dévoré par des cochons en réparation de la mort du Christ. Il serait un peu simple de ranger cette anecdote du côté d'un simple goût pour la provocation, comme si la provocation ne pouvait pas choisir ses cibles et ses méthodes.

Pour autant, la couleur légitimiste du troisième noyau de *La Dragonne* ne correspond pas tout à fait aux enjeux structurant les théories et les actions des mouvements des droites nationalistes. Tout d'abord, la Bretagne dépeinte n'est jamais rattachée, malgré l'évidence du parallèle, à un microcosme français. La culture celte n'est pas l'élément originel servant à construire une identité nationale, mais bien au contraire un principe de résistance à cette construction, comme nous l'indiquent les notes prises par Jarry au moment de l'écriture de cette partie du roman :

> langue ~~se perd dans~~ l'origine ~~dans~~ / se perd dans / la nuit préhistorique
> occupation romaine
> 12e siècle invasion normande
> XIIe au 15e s. croisades et querelles entre maisons de Blois et de Montfort plus tard annexion de la Bretagne rien n'y fit / (moitié du 15e) /
> le barde Taliésin au 6e s. nous conserverons à jamais notre dieu et notre langue[65]

La lignée que Jarry met en scène à travers la famille des Ermelinaye vit donc cachée dans une Bretagne qui feint l'appartenance à la nation française pour mieux dissimuler son maintien des traditions ancestrales et en particulier contre-révolutionnaires. En cela, Jarry n'est ni proche de la pensée de Barrès, qui accepte complètement l'héritage de la Révolution et ne conteste pas la légitimité républicaine, ni de celle de Maurras, dont la pensée royaliste n'est pas influencée par le sentiment de la permanence d'une culture ancestrale mystique, mais par un calcul positiviste faisant de la monarchie le meilleur moyen de maintenir l'autorité du gouvernement sur le peuple[66]. Il en va de même dans la représentation de la famille dans le roman. En effet, si cette

[64] OCG III, p. 441.
[65] OCG VI, p. 481.
[66] « Les écrivains de l'Action Française, ces nouveaux "doctrinaires", sont, quoi qu'ils en aient, les fils du XIXe siècle rationaliste et positiviste ; Jules Lemaître avait vu clair quand il annonçait l'apparition d'une nouvelle race de royalistes, qu'il appelait judicieusement positivistes. Leur royalisme n'est pas une foi : Maurras, Bainville se sont rangés

thématique familiale est substantiellement développée, elle ne donne pourtant jamais lieu à sa valorisation comme groupe ou comme organisme social. C'est bien plutôt une réunion hétéroclite de personnalités originales que Jarry développe dans les portraits du général ou du marquis de Coltolly. Significativement, l'accent est très peu porté dans la narration sur leurs interactions, mais bien plutôt sur leur description ; le marquis n'est pas même relié à l'intrigue, il n'échange ni avec Erbrand, ni avec son grand-père. Ce même marquis est d'ailleurs dépeint comme un personnage franchement anachronique :

> Physiquement, il était éternellement vêtu d'un vieux costume de velours vaguement brun, qui n'avait, de mémoire locale, point de commencement, et dont le propriétaire paraissait vouloir ignorer que la fin fût toujours prochaine. Erbrand, en tant qu'ex-polytechnicien, l'eût proclamé asymptote à la ruine, c'est-à-dire, comme on sait, « s'en approchant toujours et n'y atteignant jamais ». Ce vieux costume moulait d'ailleurs admirablement un corps resté d'un adolescent athlétique — quoique le marquis ne parût point avoir d'âge — et sous le vieux velours transparaissait la vieille race[67].

Le marquis, que le narrateur présente avec admiration, constitue finalement une transmutation du héros traditionnel de Jarry, exceptionnel et autocrate, sous les traits d'un aristocrate illuminé et solitaire. Le personnage du cousin Coltolly se situe en marge de la société, à la fois respecté et incompris par un peuple qui ne l'intéresse pas et sur lequel il n'exerce aucun pouvoir politique. Il passe ses journées seul, à grimper aux arbres et à pêcher, et son légitimisme semble bien plus une manière de revendiquer une vie possible au sein de la cité, sans responsabilité quelconque vis-à-vis de cette dernière, qu'à rétablir la puissance d'une caste aristocratique bafouée par la Révolution. Malgré la valorisation tardive par Jarry des concepts de la terre natale et de la lignée dans *La Dragonne*, l'imaginaire qui se déploie dans le roman, par sa représentation d'une culture millénaire ininterrompue, par sa construction d'un idéal d'aristocratie locale repliée sur ses terres et résignée à la vie cachée, par son aspect anachronique, est donc en réalité bien plus proche de la droite réactionnaire légitimiste du XIXe siècle que du nationalisme de combat qui renouvelle l'extrême-droite de la pensée politique du début du XXe siècle.

La rêverie légitimiste du noyau lavallois de *La Dragonne* semble en effet tout à fait correspondre à la description que donne René Rémond de ces pensées réactionnaires qui ont traversé tout le siècle précédent et qui s'avèrent à bien des égards dépassées à la Belle Époque :

> Surtout cette société dont [les légitimistes] portent l'idéal, c'est celle où ils vivent : cette société rurale dont les cadres et les mœurs sont infiniment plus lents à se défaire que ceux de la brillante mais fragile civilisation urbaine ; de sa bienfaisance une longue familiarité avec ses lois, ses usages, ses vertus les a profondément convaincus[68].

à la monarchie, au terme d'une enquête critique, comme à la formule politique la plus satisfaisante, à la forme de régime recommandée par l'expérience historique. » René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 172.

[67] OCG VI, p. 406.

[68] René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 129.

Et quelques pages plus loin :

> Tout est signe en effet pour des esprits à qui le surnaturel est familier : le providentialisme qui commande leur interprétation de l'histoire contemporaine postule la pensée de l'Ennemi. Peu d'époques furent aussi accueillantes que celle-là aux prestiges et aux mirages du satanisme, dont l'évolution inscrit alors dans la littérature du temps, de Barbey d'Aurevilly (un légitimiste) à J.-K. Huysmans, une traînée sulfureuse. Mais l'illuminisme, habile à déchiffrer les signes, ne l'est pas moins à en inverser le sens : son alchimie excelle à transmuer la réalité, à lire dans les malheurs d'aujourd'hui les triomphes de demain. Dans cet éclairage d'Apocalypse, les âmes mystiques croient vivre les jours annonciateurs du Jugement[69].

Nul doute que cet idéal d'une aristocratie introvertie et mystique corresponde plus à la troisième mouture du roman que les appels au peuple, à la glorification du chef et à la préservation de l'armée auxquels se livre les tenants de la droite nationaliste. Comment expliquer, en définitive, cette inflexion de l'optique du roman vers un idéal réactionnaire déjà en partie anachronique au moment de l'écriture ? D'une part, il faut rappeler que Jarry dans sa production littéraire, quoiqu'il en ait, est fortement influençable et s'adapte très souvent à son contexte de réception. Or, en cette période de printemps-été 1906, il se trouve dans une situation de grande vulnérabilité sur le plan physique, moral et financier, et ses principaux appuis se trouvent être sa famille proche et quelques notables de Bretagne. Pour Keith Beaumont, la fréquentation de ce milieu catholique lavallois constitue l'explication principale du tournant légitimiste de *La Dragonne* :

> Il n'est guère étonnant qu'il ait été conduit à se situer du côté des opposants catholiques à la République, d'autant plus qu'il n'avait jamais tout à fait coupé ses liens avec la religion de son enfance, moment de sa vie qui semble revêtir une importance grandissante à ses yeux au moment où il rédige la dernière partie de *La Dragonne*. Et il ne serait pas étonnant non plus qu'il ait adopté l'ensemble des positions politiques et sociales de ses nouveaux compatriotes et coreligionnaires, y compris l'antisémitisme, qui était profondément enraciné dans l'esprit de beaucoup de catholiques de l'époque, persuadés que la campagne de persécution de l'Église était le résultat d'un gigantesque complot monté par les juifs, les protestants et les francs-maçons[70].

Il serait en effet cohérent que *La Dragonne* intègre dans sa trame des éléments empruntés aux discussions avec des connaissances familiales plus âgées, tout comme les échanges concernant la patrie et l'armée du deuxième noyau du roman étaient empruntés aux nombreuses soirées passées au café Brosse.

Mais plus encore, il faut se rappeler que Jarry vit son éloignement de Paris comme une situation d'échec : sa maladie est la cause directe de sa misère, résultat de ses continuels insuccès littéraires. En construisant la troisième mouture du roman, il vient donc en repenser de fond en comble le projet : il ne s'agit plus de mettre en scène un personnage exceptionnel sous des apparences médiocres, mais bien de manifester à son lectorat parisien que son départ à Laval n'est pas la fuite d'un alcoolique rattrapé par ses vices. La réaction de colère dont fait état sa

---

[69] *Ibid.*, p. 133.
[70] Keith Beaumont, « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, n° 25-28, 1985, p. 26.

correspondance à l'égard de Jean Saltas qui, comme on l'a vu au chapitre précédent, semble accréditer l'idée d'une maladie liée à l'alcool, montre assez à quel point Jarry refuse d'être perçu comme un trublion victime de ses excès de boisson. On peut donc avancer l'hypothèse que le portrait idéalisé de la Bretagne rejoint la préoccupation manifestée par sa correspondance des années 1906-1907 de donner à lire son quotidien à Laval sous le jour le plus flatteur possible. Ainsi, se transformer littérairement, à travers l'avatar d'Erbrand, en un grand seigneur de retour sur son fief, redécouvrant les bénéfices de ses racines et du terreau familial, resterait-il un moyen de dépeindre positivement un séjour probablement vécu comme une souffrance. Le fait que Pell-Bras soit construit et représenté comme un anti-Paris montre assez comment le projet romanesque peut se voir entièrement réorienté de façon à faire de l'échec parisien une étape sur la route du succès breton : « Il y avait dix ans juste qu'il n'était retourné à Pell-Bras, se figurant, le naïf d'alors, que sa vie était dans la grande ville[71]. » De cette façon, tout l'épisode relatif à la bataille issu du premier noyau devient inutile, puisque ce n'est plus par sa puissance militaire cachée qu'Erbrand manifeste sa supériorité, mais par son adhésion à un passé dont l'avaient détourné les illusions pernicieuses de la capitale ; Jarry le transforme donc en un simple « possible[72] » narratif et le relègue au rang de rêve éthylique. En définitive, malgré le changement évident (et conséquent) de moyens, la fin reste la même : construire littérairement un *ethos* d'écrivain affirmant la supériorité de celui-ci sur le monde qui l'entoure. Erbrand, dans le troisième noyau de *La Dragonne*, n'est plus un conquérant, il n'a plus rien à prouver, aussi le personnage de Jeanne fait-il son retour, non plus en tant qu'enjeu de la vengeance, ni en tant qu'objet de conquête, mais cette fois en simple spectatrice attestant de la supériorité incontestée du dernier descendant de la lignée de l'Ermelinaye. La Bretagne mystique et idéale que dépeint *La Dragonne* coïncide donc avec ce projet d'une peinture de l'auteur en position de souveraineté. Plus qu'une réflexion sur l'identité régionale et la nécessité pour l'individu de faire partie d'un tout plus grand que lui, ces chapitres tentent de reconstruire une identité profondément mise à mal tout en continuant d'affirmer sa radicale hétérogénéité vis-à-vis de son lectorat bourgeois. Le culte de la terre et de la famille présent dans *La Dragonne* ne contredit donc jamais l'individualisme prégnant de Jarry, mais vient au contraire le seconder : sa vision aristocratique et hiérarchique de la société s'accommode finalement assez bien de conceptions légitimistes, pour peu que ces dernières soient conçues de manière à laisser l'individu d'exception vivre en autocrate isolé sur ses terres, n'ayant de compte à rendre à personne et ne plaçant aucun intérêt de groupe au-dessus des siens.

---

[71] OCG VI, p. 387.
[72] *Ibid.*, p. 518.

B. Racisme et antisémitisme

1. Présence du paradigme racial dans les œuvres de Jarry

Le système idéologique que Jarry développe dans ses textes du XXe siècle et dans les deux premiers noyaux de *La Dragonne*, par leur dimension antinationaliste, sont peu suspects de xénophobie et même plutôt portés vers un cosmopolitisme aristocratique. Il n'en reste pas moins qu'ils s'inscrivent dans un contexte culturel où le paradigme racial est prédominant et très peu contesté. La pensée racialiste, théorie scientifique selon laquelle l'humanité est divisée en différentes races marquées par des caractéristiques physiques, morales et intellectuelles transmises par hérédité, est consensuelle au tournant du siècle et même les scientifiques qui se prononcent en faveur d'une égalité des races n'échappent pas à cette grille de lecture biologique. Hannah Arendt a parfaitement montré comment ce paradigme est utilisé en soutien des politiques impériales[73] ; il est en effet l'un des socles sur lesquels se construit puis s'appuie la légitimité du gouvernement républicain français. Encore faut-il, comme le fait Caroline Reynaud-Paligot[74], apporter une nuance importante à ce constat : il n'existe pas, au tournant du siècle, une pensée racialiste, mais des pensées racialistes, ce système interprétatif pouvant aussi bien conduire à une volonté de purification ethnique qu'à une foi aveugle dans le rôle de l'éducation comme principe d'assimilation des races dites « arriérées » et donc d'uniformisation de l'humanité. Précisons d'emblée que le terme de racialisme ne sera pas utilisé ici dans le sens qui lui est parfois attribué de pensée de la division de l'espèce humaine en races sans volonté de hiérarchisation entre ces dernières, dans une sorte d'« égalité dans la différence ». Cette pensée, comme le montre parfaitement Caroline Reynaud-Paligot, semble anachronique : le paradigme racial s'est construit comme un concept venant appuyer la domination et l'exploitation d'une population par une autre à partir du XVIIIe siècle et s'est développé conjointement à l'expansion du scientisme ; il est, dans son origine, intrinsèquement lié à une compréhension hiérarchique de l'humanité. Pour reprendre les termes de Caroline Reynaud-Paligot, « [l]e terme ne paraît guère heuristique pour la période étudiée tant la hiérarchisation est omniprésente et structure quasiment toutes les analyses[75]. » L'idée d'une égalité des races semble simplement absente des discours théoriques du XIXe et XXe siècles et la classification de ces dernières en termes de stades dans l'évolution de l'humanité paraît relativement consensuelle. Poids de l'hérédité et de l'innéité dans les domaines

[73] Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, *L'Impérialisme*, Martine Leiris (trad.), Paris, Le Seuil, 2006, p. 67-70.
[74] Caroline Reynaud-Paligot, *La République raciale*, *op. cit.*, p. 23.
[75] *Ibid.*, p. 22.

physiques, intellectuels et moraux, attribution de traits typiques en fonction de l'origine géographique et raciale des individus, sont deux composantes essentielles des pensées racialistes au tournant du siècle, lesquelles se diffusent bien au-delà des seules communautés scientifiques par le biais de nombreux ouvrages ou d'activités de vulgarisation, notamment scolaires[76]. Il serait donc vain de considérer l'antisémitisme ou le racisme de Jarry sous l'angle uniquement positif ou négatif, comme étant présent ou non-présent, mais il convient au contraire de se demander quelles représentations racistes sont mobilisées dans ses textes et à quelles fins, afin d'en déterminer la spécificité et d'y lire des éléments qui le rapprocheraient, par exemple, plutôt du paternalisme des raciologues républicains ou plutôt du racisme excluant des partisans de l'extrême-droite nationaliste. Enfin, il faut conserver à l'esprit que l'antisémitisme est une forme très particulière du racisme et que bien des scientifiques racialistes de l'époque ne souscrivaient pas à l'idée d'une quelconque « race juive[77] » : la proximité physique et culturelle des personnes racisées comme « Juives » au sein de la société française au tournant du siècle, quelles que soient leurs pratiques religieuses, implique de traiter la question de façon spécifique et de ne pas l'englober simplement dans une analyse plus vaste des éléments racistes déployés dans les textes de Jarry.

Un retour en arrière semble nécessaire afin de ne pas aborder la question à l'aune du seul texte de *La Dragonne*, dont on a vu l'aspect intrinsèquement contradictoire. Comme on l'a vu à propos des chroniques de presse et de l'*Almanach*, les personnages dont l'élaboration emprunte à une pensée raciale chez Jarry sont majoritairement des Noirs et des Natifs américains, les deux incarnant dans sa littérature une humanité sauvage opposée à la civilisation européenne, humanité plus proche de la bestialité et de la vie naturelle – qu'il valorise – que du raffinement – à ses yeux factice et complaisant – des sociétés modernes, dans une reprise tout à fait conventionnelle des stéréotypes de l'époque. L'exemple par excellence de cette récupération renversée des clichés contemporains est constitué par le personnage de l'Indien dans *Le Surmâle* : malgré l'anachronisme évident, Jarry choisit de faire de « l'Indien tant célébré par Théophraste[78] », détenteur du record du nombre de coïts à la suite, non pas un Indien mais bien un Natif américain, désigné successivement comme « Iroquois[79] » puis « Peau-Rouge[80] ». La comparaison de

[76] *Ibid.*, p. 156-159.
[77] « Suivant, là encore, les analyses établies dès les années 1880, la plupart des anthropologistes français, qualifient de mythe et de légende la notion de race juive. Les Juifs ne constituent nullement un groupe ethniquement homogène, ils appartiennent à une communauté religieuse et sociale à laquelle sont venus s'agréger, de tout temps, des individus appartenant à des races diverses. Il n'y existe donc pas plus de race juive que de race chrétienne ou de race musulmane. » *Ibid.*, p. 330.
[78] OCG V, p. 337.
[79] *Ibid.*, p. 387.
[80] *Ibid.*, p. 401.

l'homme au sauvage d'Amérique est en effet un moyen efficace de valoriser une image de la virilité comme force animale, instinct, puissance sexuelle, ce que ne lui permettrait pas la référence à la culture indienne perçue comme mystérieuse et raffinée par des générations d'orientalistes du XIXe siècle dont Jarry a fait partie[81]. Tout en inversant, comme à son habitude, la hiérarchie conventionnelle des valeurs, qui ici place habituellement la culture au-dessus de la nature, et le raffinement au-dessus de la brutalité, Jarry ne remet aucunement en question la légitimité des stéréotypes qu'il vient réutiliser. Nous retrouvons bien là le schéma souvent évoqué au sein de ce travail, du passage en négatif d'une conception politique : si le noir devient blanc et le blanc devient noir, les contours de l'image n'en sont pour autant nullement modifiés. Le renversement symétrique des valeurs, malgré son apparence choquante et subversive, est en réalité conservateur : il s'agit d'un anti-modèle destiné à rappeler la relativité du paradigme dominant, et non pas d'une proposition politique alternative. Cette représentation en négatif de la *doxa* raciste est particulièrement dans un texte comme l'*Almanach* de 1901, où l'essentiel du ressort comique provient du jeu d'opposition sur le couple noir/blanc :

> Les nègres de basse extraction, qu'on distingue un peu dans l'obscurité parce qu'ils portent des gilets en linge blanc de couleur, ne se rebiffent aucunement et disent au contraire : « Pardon, mon blanc. » Les nègres chics, tout de noir habillés, on ne les voit pas du tout : ils arrivent sur vous comme une cheminée vous tomberait sur la tête, vous écrasent les orteils et vous défoncent la gidouille ; après quoi ils vous traitent de « sale nèg'[82] » !

Les stéréotypes, loin d'être nuancés ou contredits, sont donc centraux dans ce texte où Ubu, qui incarne l'absurdité du discours colonial républicain dominateur et agressif sous des dehors philanthropiques, présente une population noire définie principalement comme la symétrique exacte des Blancs, tout en conservant la même propension aux comportements absurdes :

> Mais les nègres nous indiquaient le chemin, parce que nous avions commis l'imprudence de peindre sur notre façade : Défense de déposer des ordures ; et, comme le nègre ne se plaît qu'à désobéir il en accourait de tous les coins de la ville. Je me souviens d'un négrillon qui venait de très loin, tous les jours, vider le pot de chambre d'une dame sous les fenêtres de notre salle à manger, et qui nous le montrait en disant :
>
> – *Vous autres, regarde un peu : moi li noir mi fait caca jaune, mon maîtresse qui lé blanc li fait caca noir*[83].

Tout comme les différents protagonistes de l'affaire Dreyfus dans le premier Almanach, Noirs et Blancs sont donc renvoyés dos à dos, aussi égoïstes, trompeurs, fainéants les uns que les autres. Encore faudrait-il nuancer cette analyse en précisant que, comme pour l'*Almanach* de 1899, la rédaction d'« Ubu colonial » a été largement collective et intègre, entre autres, Terrasse,

[81] Voir, par exemple, son compte rendu de la traduction des *Mille nuits et une nuit* de Mardrus dans OCG IV, p. 691-695.
[82] *Ibid.*, p. 158.
[83] *Ibid.*, p. 161.

Bonnard et Vollard. Toutefois, il est facile d'observer que Jarry fait usage d'un humour très similaire lors de la rédaction du *Surmâle* en choisissant, comme le souligne Birgit Wagner[84], de faire du seul coureur noir de la quintuplette un simple d'esprit – conformément aux représentations racistes de l'époque qui s'accordent généralement à considérer les Noirs comme fortement limités intellectuellement –, qu'il baptise, dans la lignée directe du comique de l'*Almanach*, « Sammy White ».

2. Les « insinuants intrus »

La reprise des stéréotypes concernant les Natifs américains et les Noirs sont donc pour Jarry des moyens de faire contrepoint à la *doxa* culturelle française et plus généralement européenne ; en règle générale, le recours auxdits stéréotypes ne sert en aucun cas à l'élaboration de personnages, mais permet seulement de définir une identité (par exemple, celle de Marcueil) par ses limites (par exemple, l'Indien). Il en va tout autrement de la racialisation des Juifs[85], qui occupe une place plus prégnante dans l'œuvre de Jarry et qui ne peut pas servir d'antithèse à la culture dominante, pour la simple et bonne raison que les poncifs de l'époque, largement nourris et diffusés par l'antisémitisme de la fin du XIXe siècle, véhiculent l'image d'une communauté juive intégrée à la haute bourgeoise, image dont la famille de Rothschild est l'incarnation emblématique. Comme le rappelle en effet Pierre-André Taguieff dans « L'invention racialiste du Juif[86] », Édouard Drumont semble être parmi les premiers en France à opérer la fusion entre cet anticapitalisme judéophobe faisant des juifs une bourgeoisie triomphatrice de la Révolution et ce qu'il nomme un « nationalisme ethnique » à base racialiste. Cependant, c'est à travers les textes de Barrès que cet antisémitisme trouve la formulation scientifique qui rend possible sa vulgarisation. Deux caractéristiques distinguent, toujours selon Pierre-André Taguieff, cet antisémitisme moderne : l'idée d'une race juive radicalement hétérogène et inassimilable, idée justifiant son expulsion ou son extermination, et celle d'un complot politico-financier juif[87]. Or, bien que dès 1895 et la rédaction des *Jours et les Nuits*, Jarry reprenne sous sa plume des éléments antisémites, il ne semble pas y avoir de trace d'une telle conception des juifs avant l'année 1903. La caricature donnée par le roman de 1895 n'en reste pourtant pas moins violente : au tout début du texte, Sengle et ses amis défilent nus dans un atelier de peintre, et le narrateur se livre à une

[84] Birgit Wagner, « Le sport, le corps et les machines », art. cit., p. 135.
[85] La majuscule ici employée permet de souligner que les traits attribués aux personnes ainsi désignées sont conçus comme appartenant à une race bien plus qu'à une communauté religieuse.
[86] Pierre-André Taguieff, « L'invention racialiste du Juif », *Raisons politiques*, n° 5, 2002, p. 29-51.
[87] *Ibid.*, p. 30.

description des corps les plus laids aux corps les plus beaux. Le personnage juif de Severus Altmensch, inspiré d'Ernest La Jeunesse, est d'abord mis en avant pour sa monstrueuse difformité, Jarry insistant sur la maigreur et le caractère efféminé du personnage qualifié d'« eunuque » et de « faune […] châtré » ainsi que sur « ses ongles taillés en griffes », puis vient le tour de l'Allemand Freiherr Suszflasche, « presque aussi ignoble », d'allure infantile « comme l'exige de ses pareils Schopenhauer », puis de deux personnages français « beau[x] de traits », avant de terminer par Sengle lui-même, « modèle d'atelier[88] ». Les stéréotypes antisémites concernant la supposée laideur juive sont visiblement bien assimilés par l'auteur et sa volonté de hiérarchiser les peuples en fonction de critères raciaux est d'autant plus manifeste qu'il s'agit d'un concours de beauté. Reste toutefois que la cible visée est probablement davantage l'individu réel Ernest La Jeunesse que la communauté juive – bien que l'extrait ne cache pas son mépris à l'égard du groupe tout entier – et que le discours antisémite est avant tout utilisé comme un moyen en vue de caricaturer un autre auteur et ce faisant de se mettre en valeur soi-même, individu inclassable, supérieur même aux Français.

Une violence similaire est déployée à l'égard d'un personnage juif dans *Le Surmâle*. Lors de la course des Dix Mille milles, une quintuplette formée de cinq vélos reliés entre eux auxquels sont attachés cinq coureurs cyclistes concourt contre un train. Parmi ces cinq coureurs figurent Sammy White, dont on a déjà parlé, le narrateur de la course Ted Oxborrow, Georges Webb, qui sera peu développé, le pilote Bill Gilbey et l'élément central du récit au nom doublement juif, Jewey Jacobs. Comme le souligne Birgit Wagner[89], c'est significativement ce dernier qui va périr au cours de la course puis va être « entraîné » par le reste de l'équipe afin de continuer à pédaler, même mort. La construction d'un humour sarcastique et morbide apparaît particulièrement dépréciative à l'égard de ce personnage en ce qu'elle vient mêler des éléments sadiques, habituels sous la plume de Jarry, à la reprise de stéréotypes antisémites. C'est par exemple par l'odeur, élément récurrent du discours antisémite[90], que le narrateur s'interroge sur l'état physique de Jewey Jacobs, associant d'abord cette odeur aux excréments avant de conclure qu'il s'agit d'une « puanteur *cadavérique*[91] ». Relativisant aussitôt cette mort, « terrible surtout parce qu'elle aurait pu nous faire perdre la course[92] », Ted Oxborrow approfondit la description morbide et scatologique du personnage défunt en s'indignant de ce qu'il « continuait à faire ce qu'il

[88] OCG II, p. 642-643.
[89] Birgit Wagner, « Le sport, le corps et les machines », art. cit., p. 135.
[90] « Chez les plus huppés il y a une odeur […], un relent […] qui indique la race et les aident à se reconnaître entre eux. » Édouard Drumont, *La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, tome I, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1886, p. 106.
[91] OCG V, p. 367.
[92] *Ibid.*, p. 366.

avait à faire sous mon nez, dans sa terre à foulon[93] ! », avant d'expliquer les raisons imposant au mort de continuer à courir avec ses coéquipiers :

> Jewey Jacobs était engagé à marcher, lui quatrième, dans la grande et honorable course du *Perpetual-Motion-Food* ; il avait signé un dédit de vingt-cinq mille dollars, payables sur ses courses futures. Mort, il ne courrait plus et ne pourrait pas payer son dédit. Il lui fallait donc marcher, vif ou mort[94].

L'évocation d'un motif pécuniaire pour expliquer la conduite *post-mortem* d'un personnage défini comme juif n'est évidemment pas gratuite. La construction de Jewey Jacobs en épouvantail affublé des traits stéréotypés du discours antisémite puis violemment dégradé par l'instance narratoriale va tout à fait dans le même sens que le concours de beauté des *Jours et les Nuits*. Mais plus encore, on peut lire dans ce passage, comme on l'a vu[95], une image en réduction du contre-modèle social par excellence selon Jarry : enchaînés à leur machine, les cinq coureurs, qui sont une incarnation de la diversité de la société américaine selon le modèle du *melting-pot*, terme qui sera employé pour le première fois en 1908[96], deviennent les rouages d'une mécanique à laquelle ils s'abandonnent corps et âmes, jusqu'après leur mort. Ainsi les obligations contractuelles et financières lient-elles Jewey Jacobs à la quintuplette alors même que son cadavre est en train de se putréfier sur celle-ci. Contre ce système holiste qui place tous les individus au même niveau et annihile l'intérêt personnel, Marcueil apparaît comme l'être humain d'exception et bat à lui seul non seulement le train, mais également la quintuplette, qui avait pourtant décollé suite aux coups de pédale surhumains de Jewey Jacobs. L'individu supérieur jouissant de sa liberté pleine et entière dépasse donc le collectif mécanique. Ce qui semble particulièrement intéressant au sein de cette construction symbolique, c'est que la micro-société de la quintuplette se concentre particulièrement sur le personnage de Jewey Jacobs qui en devient l'élément central, le juif devenant alors dans la conception de Jarry le moteur même de la machine bourgeoise. Puisque la compréhension sociale de Jarry est radicalement individualiste et anti-nationaliste à cette période, l'élément méprisé qu'est le juif n'est pas l'Autre absolu, toujours valorisé dans son œuvre, mais le Même, cette conscience collective médiocre qui espère assimiler et déposséder l'être d'exception de son statut d'autocrate.

Malgré cette reprise affichée de clichés antisémites violents, Jarry ne semble pourtant pas souscrire à l'idée d'un complot juif, comme son traitement de l'affaire Dreyfus semble le prouver. En effet, l'auteur de l'*Almanach* récuse l'idée d'une trahison du capitaine et identifie

---

[93] *Ibid.*, p. 368.
[94] *Ibid.*
[95] Voir la deuxième partie, chapitre 4, « De *Messaline* au *Surmâle* ».
[96] La première occurrence du terme semble dater de la pièce *The Melting Pot* d'Israel Zangwill, publiée en 1908.

clairement les présupposés antisémites à l'origine de sa condamnation[97]. De plus, ni dans *Les Jours et les Nuits*, ni dans *Le Surmâle*, la construction violente des personnages juifs ne se met au service d'une dénonciation d'un quelconque groupement d'intérêt. Les juifs n'apparaissent pas dans les différents textes de Jarry comme un collectif, une nation dans la nation destinée à saborder de l'intérieur l'unité de la patrie, mais bien toujours comme des individus reprenant des éléments caractéristiques de certaines descriptions issues des théories racistes de l'époque. Pour reprendre la classification donnée par Pierre-André Taguieff, il s'agit donc bien là de racisme « secondaire », c'est-à-dire xénophobe ou ethnocentriste, mais non pas de racisme « tertiaire » dit « scientiste » intégrant ces stéréotypes abusifs dans un système de pensée doctrinaire justifiant l'action violente ou excluante[98]. La preuve que Jarry n'utilise pas sa compréhension dépréciative des juifs à des fins purificatrice apparaît dans un compte rendu du 15 janvier 1901 de *La Revue blanche* à propos des « meurtres rituels », des assassinats religieux prétendument perpétrés par ces derniers à l'encontre de chrétiens, élément important d'un discours antisémite cherchant à faire passer les juifs pour une menace et justifiant ainsi l'idée de leur exclusion. Jarry, fidèle à son habitude, recourt à des arguments scientifiques pour trancher une question de société, et rejette l'hypothèse par des arguments logiques :

> On désigne, comme on sait, sous le nom de meurtre rituel le meurtre qu'on accuse les juifs de commettre sur des chrétiens dans le but de mêler du sang de leurs victimes au pain azyme dont ils font usage pendant la Pâque. L'étude du Dr J. Mardrus, pleine d'intérêt au lendemain du procès de Polna, prouve qu'on n'a jamais pu établir que la quantité de sang trouvée dans le cadavre d'une victime et autour d'elle, fût inférieure à celle qu'on devait trouver normalement, soit de 7,15 à 7,7 % du poids total du corps, selon Welcker. En outre, l'incision dite rituelle n'a jamais pu être constatée ; elle est d'ailleurs fort compliquée et n'exige l'observance de pas moins de six prescriptions capitales de la part du sacrificateur, à qui il est défendu : 1° *de faire des pauses* ; 2° *de peser* ; 3° *de couvrir* ; 4° *de transgresser* ; 5° *de déchirer* ; 6° *de pénétrer*. MM. les assassins ne savent point encore de si propre besogne[99].

En plein débat sur l'existence de ces assassinats, la mise en exergue par Jarry de l'absurdité d'un meurtre impossible à réaliser est sans conteste une prise de position contre les arguments antisémites faisant du juif un étranger inassimilable, dangereux et comploteur. Il ne faut donc pas conclure de la facilité avec laquelle il reprend les clichés antisémites à une quelconque adhésion à une doctrine justifiant l'expulsion ou l'extermination d'un groupe.

Comme on l'a vu à propos de l'affaire Dreyfus, cette orientation semble changer autour de 1903, soit un an environ après l'arrivée au pouvoir du Bloc des gauches, majoritairement

---

[97] Voir la deuxième partie, chapitre 3, « Écritures en réseau », section A.
[98] Pierre-André Taguieff, « Les présuppositions définitionnelles d'un indéfinissable : le racisme », *Mots. Les langages du politique*, n° 8, 1984, p. 71-107. Caroline Reynaud-Paligot a toutefois montré à propos du racisme « tertiaire » scientifique que l'élaboration d'une théorie racialiste n'équivaut pas systématiquement à la justification d'une attitude agressive à l'égard des personnes racisées. Caroline Reynaud-Paligot, *La République raciale*, *op. cit.*, p. 23.
[99] « Dr J. Marcus : *Étude médico-légale du meurtre rituel* », [15 janvier 1901], OCG IV, p. 727-728.

favorable à Dreyfus. Au moment du discours de Jaurès d'avril 1903 marquant une réouverture de l'Affaire, la classe politique au pouvoir semble intrinsèquement associée au camp dreyfusard. Jusque-là, soutenir le capitaine revenait donc à s'opposer au pouvoir établi, peu enclin à la révision du procès ; tout change au moment où ledit pouvoir passe dans les mains de l'opposition. Les théories du complot juif alimentée par les discours de l'extrême-droite nationaliste depuis une dizaine d'années se voient greffées sur l'ancien antisémitisme anticapitaliste. Jarry suit cette évolution et paraît bien plus sensible après 1903 à l'idée d'une affaire Dreyfus mise en scène par une classe dirigeante manipulatrice soucieuse de se maintenir au pouvoir en détournant l'attention populaire sur un sujet clivant[100]. L'association juifs = pouvoir est encore renforcée par l'anticléricalisme d'un Émile Combes, lequel, désigné président du Conseil en 1902, mène dès son arrivée au pouvoir une politique qui aboutira en 1905 à la séparation de l'Église et de l'État, politique sur laquelle Jarry s'étend énormément dans ses chroniques et qui est largement perçue à l'époque comme le triomphe des communautés non catholiques et en particulier juives. Huit ans après le début de l'Affaire, l'antisémitisme semble donc connaître un fort regain d'adhésion, ralliant de nouvelles catégories de population opposées à l'action du Bloc des gauches. Jarry, déjà sensible aux discours généralisants et dépréciatifs à l'encontre des juifs, semble donc dès cette date associer ces derniers non plus à une simple *doxa* bourgeoise médiocre mais à un groupe politique œuvrant dans l'ombre du gouvernement. Si cette optique n'est pas encore clairement formulée dans ses chroniques de 1903, elle le sera dans une lettre à Rachilde de juillet 1906 où Jarry affirme, comme on l'a vu, que « les régents du "comme-il-faut" actuels, les israélites, sémites juifs, ont imposé aux âmes simples l'eau claire – économique réforme – et "honoré" de par leur Légion leur Dreyfus[101]. » *La Dragonne* constitue à cet égard un bon exemple de l'ampleur prise après 1903 par la pensée raciste dans les productions textuelles de Jarry, exemple sur lequel nous allons à présent, après ce détour rétrospectif, nous attarder. Il faut toutefois conserver à l'esprit que, bien que Jarry ait manifesté un intérêt à l'égard des discours antisémites dès ses premières publications, intérêt par la suite alimenté par les changements de contexte politique et les rebondissements de l'Affaire, il en va pour cette question comme pour celle de ses idées réactionnaires : l'année 1906 marque une forte inflexion dans sa construction idéologique.

Si l'on compare en effet le traitement des personnages juifs dans le premier et le troisième noyau de *La Dragonne* (le deuxième et le quatrième n'en contenant pas), l'écart entre les

[100] Voir « L'Affaire est l'Affaire », [18-24 avril 1903], OCG IV, p. 471-478.
[101] Lettre de Jarry à Rachilde datée d'entre le 21 et 25 juillet 1906 et publiée dans Alastrair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, *op. cit.*, p. 47.

passages rédigés avant et après la crise de mai 1906 semble évident. Le personnage de l'abbé de Rayphusce qui apparaît dans l'épisode de « La Bataille de Morsang » rédigé en 1903 est en effet l'interlocuteur privilégié d'Erbrand concernant la religion et développe des thèses mystiques faisant écho à certaines idées de Jarry, notamment en ce qui concerne une vie *post-mortem* du cerveau en décomposition[102]. Le personnage est pris au sérieux par le narrateur qui l'introduit, dans la plus pure tradition du romantisme noir cher à Jarry, comme un être imposant et surnaturel sorti de l'obscurité :

> Une silhouette noire, comme d'un mastodonte, abattait l'herbe de son pas lourd et silencieux. Ce n'était rien de plus qu'un homme très grand de noir drapé. Une longue courbure claire se profilait de dessous son bras comme une défense. L'aumônier militaire avait deux mètres de taille, des épaules horizontales, des mains vastes, un considérable nez en rostre tombant. La brise de nuit tordait de côté sa barbe grise de missionnaire. Sa tonsure lui permettait de porter sur lui, où qu'il allât, et même s'il survivait à cette nuit-là, une réduction de la lune. Pour l'instant, le chaudronnier céleste lui confectionnait, avec le satellite, derrière sa tête un beau nimbe de saint en cuivre rouge. Il fit un pas et Sacqueville le vit mieux[103].

Aussitôt après, Jarry complète ce portrait par la description d'objets mystérieux, mi-religieux, mi-militaires, dont il dote son personnage :

> Ce qui sous son bras gauche s'étendait, c'était, large, courbe et nue, la lame d'un bancal ramassé n'importe où. D'une poche droite de sa soutane s'exhibait un goulot bouché : la fiole du cordial pour les moribonds. Il se mit à parler, comme tout seul, mais d'une voix tonnante[104].

Cette évocation convoque expressément le portrait d'un autre abbé, celui Jéhoël de la Croix-Jugan dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly, également nommé Frère Ranulphe de Blanchelande :

> Il avait gardé son manteau et son austère capuchon noir, et il s'en venait, silencieux parmi ceux qui chantaient, avec cette majesté presque profane, tant elle était hautaine ! qui se déployait dans son port impérieux. Il avait un livre dans sa main gauche, tombant négligemment vers la terre, le long des plis de son manteau, et de la droite il tenait un cierge, presque à bras tendu, comme s'il eût essayé d'écarter la lumière de son visage. Dieu du ciel ! avait-il la conscience de son horreur[105] ?

Du reste, le portrait de l'abbé n'est pas la seule référence au texte de Barbey. On pourrait même dire que *L'Ensorcelée* apparaît comme une source d'inspiration très probable de *La Dragonne* : le prénom de Jeanne, son caractère, le personnage aristocratique d'Erbrand, son origine normande, l'abbé de Rayphusce, la présence diabolique, sont autant d'indices de cette filiation qui opère à l'instar du patronage de Villiers de l'Isle-Adam dans *Le Surmâle*. Ce détour par l'œuvre de Barbey

---

[102] On peut comparer, à titre d'exemple, le discours de l'abbé (OCG VI, p. 374-375) avec la lettre adressée à Rachilde le 28 mai 1906 dans laquelle Jarry écrit « [Le Père Ubu] croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses *rêves* qui sont le Paradis » (OC III, p. 617).
[103] OCG VI, p. 369.
[104] *Ibid.*, p. 370.
[105] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, Paris, Flammarion, 1966, p. 92

nous indique que le personnage de l'abbé de Rayphusce, bien trop proche de motifs littéraires hautement valorisés par Jarry, ne saurait être interprété négativement. Il est d'ailleurs évident que le combat d'Erbrand contre l'abbé est un duel de maîtres – le prêtre ayant même inventé une nouvelle garde – et, si la victoire du dernier des Sacqueville est complète, Jarry précise tout de même que l'abbé, après sa mort, est « anabaptiste et canonisé[106] ».

Une fois établi le caractère mélioratif du portrait de l'abbé de Rayphusce, il est également intéressant de constater que le débat théologique qui l'oppose à Erbrand dépasse de loin tout point de vue judéo-centré. Au contraire, l'abbé, comme son nom l'indique, semble opérer une synthèse mystique de l'Ancien et du Nouveau Testament, ce que confirme son long soliloque :

> « L'Esprit est ce Dieu futur et éternel, le même qui engrosse les vierges et qui, au commencement, flottait et sous l'espèce de qui l'homme communiera, quand il n'y aura plus besoin de communion, ou que Dieu, resté en arrière, communiera de l'homme… dès que l'homme aura "battu le record" de Dieu. L'Esprit, au commencement, flottait… Dieu n'a commencé, vraisemblablement, que ce jour-là, car Moïse a voulu dire : l'Esprit qui flotte sur les eaux, c'est Dieu, et c'est pourquoi la transsubstantiation est claire, et c'est après cette vérité, qui s'ébauchera seulement à la fin des temps, que commencera le commencement. Or, je vois à certains signes, certains, que c'est cette nuit-ci la fin des temps[107]. »

Tradition judaïque et chrétienne se rejoignent donc dans le thème apocalyptique. Le motif eschatologique est en effet particulièrement présent dans le passage : Erbrand est comparé à l'Exterminateur, l'abbé monologue sur la fin des temps et en arrive à la conclusion que « Dieu est mort[108] », et la fin du duel est marqué par le constat que « Le voile du temple se déchire[109] ». Si le personnage est bien juif, le débat ne porte que sur des considérations théologiques et aucunement sur des critères raciaux et seule la référence sarcastique au tabou sexuel des juifs orthodoxes marque une distance ironique d'Erbrand avec la question religieuse :

> – Vous autres, au fait, reprit Sacqueville, vous autres, monsieur de Rayphusce, dans… l'ancienne loi, vous creusiez pour certaines révélations, confessions, si vous voulez, de la troisième âme l'« Επιθυμια » de Platon, un trou hors du camp avec l'herminette, couverts de votre manteau.
>
> – C'était pour n'être point vus du soleil. Dieu n'était encore que le soleil. L'être humain n'était encore qu'une bête de nuit[110].

Encore peut-on penser que Jarry cède avant tout au plaisir d'évoquer la masturbation de manière savante. La folie mystique de l'abbé se rapproche de celle du docteur Bathybius dans *Le Surmâle*, qui, comme dans l'extrait susmentionné, semble reprendre à son compte, malgré sa caractérisation positiviste, les idées théologiques de Jarry. De façon similaire, l'abbé de Rayphusce, à l'encontre de ce que laisse supposer au lectorat son origine juive clairement marquée, développe

---

[106] OCG VI, p. 378.
[107] *Ibid.*, p. 375.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*, p. 378.
[110] *Ibid.*, p. 372.

une pensée sur la spiritualité extrêmement proche du catholicisme hétérodoxe de Jarry. Le personnage de l'abbé est donc bien un interlocuteur de choix, et s'oppose à Erbrand comme un obstacle à surmonter afin d'affirmer sa supériorité, non plus simplement physique, mais également spirituelle.

En revanche, le noyau lavallois de 1906 comporte sans aucun doute les passages les plus violemment antisémites de toute l'œuvre de Jarry. À nouveau, il ne faut pas sous-estimer dans ce durcissement du discours raciste la part jouée par la crise de mai : en effet, les parties probablement rédigées entre l'été 1905 et les premiers mois de 1906, après le voyage de Jarry à Lamballe, font apparaître pour la première fois le personnage du sous-lieutenant Durand. À cette époque, il s'agit principalement d'un personnage snob et obséquieux dont rien ne laisse entendre qu'il est juif, puisque son nom complet est « Jules Gontran de Saint-Crucifix-Durand[111] ». Jarry reprendra toutefois cette particularité de déguiser un nom, ici le patronyme roturier de « Durand », par un autre, le titre de « baron de Saint-Crucifix », pour en faire un élément venant dissimuler une identité juive, et ce à partir de son plan du 27 mai 1906. À cette date, le chapitre du « Porc-grome » mettant en scène le sous-lieutenant, sa femme et son fils enlisés et dévorés vivants par des cochons est écrit, puisque Jarry cherche un endroit dans le plan où le « caser[112] », le personnage commence à s'appeler Jacob ou Rebec de son prénom, et Zweinfuss ou Schweinfuss de son nom, et à devenir le suborneur de Jeanne. Dans le plan 4 du 27 mai, Jarry manifeste toute son hostilité à l'égard du « beau lieut. juif[113] » qu'il affuble d'un « anus artificiel[114] », idée qui ne semblera pas être conservée puisque dans le plan 6, retravaillé postérieurement au 27 mai, il redevient simplement un « Dreyfus sympathique[115] ». Le passage du « Porc-grome » semble donc avoir été élaboré de façon autonome puis greffé sur un personnage constitué antérieurement comme un contre-modèle, le sous-lieutenant, sans qu'aucun élément de la narration n'introduise jamais sa femme et son fils. Il est de toute façon rédigé après les pages faisant apparaître ledit sous-lieutenant, puisqu'une note sur le plan du 27 mai précise de « vérifier dans manuscrit pseudonyme mondain choisi par le juif[116] ». Jarry avait donc déjà eu le temps d'écrire et d'oublier le nom dudit personnage au moment où il tente de raccorder le passage du « Porc-grome » ainsi que l'évocation de l'arrivée de la famille juive en Bretagne et le rejet qu'ils suscitent de la part des habitants[117]. Tous ces éléments nous permettent par conséquent d'estimer que la rédaction

---

111 *Ibid.*, p. 597.
112 *Ibid.*, p. 508.
113 *Ibid.*, p. 504.
114 *Ibid.*
115 *Ibid.*, p. 517.
116 *Ibid.*, p. 503.
117 Le personnage avait probablement été imaginé durant l'été 1905, après le passage de Jarry à Lamballe, soit près d'un an auparavant.

de ces passages à charge ont eu lieu courant mai, après l'effondrement du 11 et avant la crise fiévreuse du 28. Par la suite, Jarry tentera d'effectuer les raccords nécessaires pour intégrer l'extrait, mais n'y parviendra jamais véritablement. Dans le plan 8, estimé selon Julien Schuh[118] daté de l'été 1907, le titre du chapitre est cette fois suivi d'un point d'interrogation. Probablement que Jarry, qui recourt à présent régulièrement à Thadée Natanson pour ses problèmes financiers ainsi pour servir d'intermédiaire avec l'éditeur Fasquelle[119] (qui a repris la maison d'édition de *La Revue blanche*) estime peu judicieux de lui faire parvenir un manuscrit aussi ouvertement antisémite. Dans une lettre de juillet adressée à Alfred Vallette, il s'inquiète déjà de l'effet produit sur les frères Natanson par : « un petit vers échappé dans *Le Moutardier* ("Chœur des Fidèles Constipés") : "Tout de même, on n'est pas des juifs[120]". » S'il est possible que Thadée Natanson ne se soit pas offusqué d'un tel passage, qu'aurait-il pensé de l'extermination de la famille Durand-Schweinfuss par les porcs de Bretagne ?

Le moment de la rédaction et la virulence particulière qui caractérise le chapitre du « Porc-grome », ainsi que les bribes textuelles qui lui sont associées, laissent penser qu'une fois encore Jarry intègre à toute force, et sans trop se soucier de la cohérence d'ensemble, un évènement biographique marquant à son projet littéraire. La nature de cet évènement semble évidemment, compte tenu des dates, liée à son effondrement du 11 mai, à propos duquel il écrit à Jean Saltas le 19 mai qu'il « se fait un tel bruit à Paris sur mon aventure que vous ne pouviez pas souhaiter de meilleur *lançage* pour *La Papesse Jeanne*[121]. » L'effondrement en question a sans doute été public et spectaculaire, et automatiquement interprété par les témoins comme le résultat de son alcoolisme, étant donné la virulence avec laquelle il s'en défend par la suite. Il est donc possible que Jarry cherche, comme il le fait très régulièrement, à contre-attaquer littérairement via « Le Porc-grome » celles et ceux qui entachent selon lui sa réputation. Trois couples fréquentés par Jarry pourraient correspondre à la transposition littéraire du chapitre : les Kahn, les Danville et les Saltas. Le premier couple, celui des Kahn, est constitué de Gustave Kahn et d'Élisa Rose Dayre, qui se convertit au judaïsme suite à l'affaire Dreyfus et prend le nom de Rachel Kahn ; personnages extrêmement influents dans « l'écosystème médiatique[122] » fréquenté par Jarry, il est peu probable qu'il se soit attaqué à eux, d'autant que leurs noms ne sont guère mentionnés dans sa correspondance contemporaine. Le second, celui des Danville, semble doublement lié à Jarry, puisqu'il collabore avec Berthe Blocq, véritable nom de Berthe Danville, sur

[118] OCG VI, p. 577.
[119] Voir la lettre de Jarry à Thadée Natanson datée du 28 août 1907, OC III, p. 686.
[120] Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 2 juillet 1907, *ibid.*, p. 674.
[121] Lettre de Jarry à Jean Saltas datée du 19 mai 1906, *ibid.*, p. 609.
[122] Julien Schuh, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », art. cit.

Léda, tout en fréquentant assidument son mari Armand Blocq. Le troisième, celui de Jean et Blanche Saltas, est proche du second (Jean Saltas sera d'ailleurs témoin lors du remariage de Gaston Danville[123]). On sait que Jarry tiendra essentiellement Jean Saltas pour responsable des rumeurs courant sur son alcoolisme, et que celles-ci provoqueront une violente dispute entre eux, que Jarry comptait faire aller jusqu'au duel[124]. Durant l'été 1907, il semble encore bien décidé à se venger d'une façon ou d'une autre de son ancien collaborateur, comme le montre la lettre à Rachilde du 9 juillet 1907 où il parle d'un « traquenard » destiné à le piéger[125]. Pourtant, Jean Saltas est de confession orthodoxe[126] et lui-même d'ailleurs probablement assez antisémite[127] ; par ailleurs, le début de la brouille entre lui et Jarry date de début juin, un mois après la rédaction probable du « Porc-grome ». Il serait donc possible que le chapitre ait été rédigé après la venue d'un couple d'amis en Bretagne, peut-être pour lui rendre visite suite à sa crise du 11 mai, visite qui se serait mal terminée, ce qui expliquerait par exemple que Jarry, en proie à son délire de la nuit du 28 mai où il s'imagine commander Lucifer, écrive à Rachilde dans une lettre fiévreuse que « Danville doit être soûl à l'heure actuelle par les soins de "Lucifer, prinç' ar Diaolou" qui a bien lutté pour lui[128]. » Toutefois, et ce n'est pas un détail compte tenu de la rareté des personnages d'enfants sous la plume de Jarry (excepté lorsqu'il s'agit de ses propres souvenirs de jeunesse), aucun des couples en question ne semble avoir de fils, ni même de fille, en ce qui concerne les deux derniers.

Il n'en reste pas moins que tout le noyau lavallois de *La Dragonne* semble tourner autour du sujet de l'alcool bien plus qu'autour de la question militaire. Les plans de mai 1906 ajoutent en effet à la trame antérieure une série de chapitres présentant la descente aux enfers d'Erbrand se saoulant « méthodiquement[129] » suite à la trahison de Jeanne. Les pages écrites quelques semaines auparavant intégraient déjà, dans un changement manifeste d'orientation du personnage du docteur Némorin – bon vivant rabelaisien dans le noyau savoyard, qui devient à présent partisan du discours hygiéniste antialcoolique –, un débat autour de la question récurrente chez Jarry de la corrélation entre alcool et force vitale :

---

123 Archives de Paris, actes du 14e arrondissement, n° 948, Mariage Blocq-Pierre, 1er juin 1926, cote 14M290.
124 Lettre de Jarry à Rachilde datée du 9 juillet 1907, OC III, p. 681.
125 *Ibid.*
126 Dossier de la légion d'honneur de Jean Saltas, archives nationales, n° de notice c-124574, cote 19800035/565/64380 [en ligne : https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/337014 ; consulté le 23/06/2024].
127 Il collabore en tout cas à la traduction de *La Papesse Jeanne* avec Jarry qui contient de nombreux passages antisémites et donnera un article intitulé « Le souvenir d'Alfred Jarry » dans *Je suis partout* le 8 octobre 1943.
128 Lettre de Jarry à Rachilde datée du 28 mai 1906, OC III, p. 620.
129 OCG VI, p. 526.

> Dans les couvents on jeûne et on vit de légumes pour dompter la chair ! Pour moi – les races fortes opposant, même, dans la lutte : l'inertie barrière infranchissable – sont destinées à vivre – pratiquant les sports et mangeant du gibier « en gentilshommes » !
>
> Nous entendîmes également le docteur Némorin :
>
> – Très cher ami, permettez ? Aujourd'hui il est correct d'offrir de l'eau à une dame dans un dîner ; il y a le five o'clock ! Vous avez peut-être cet esprit « français » adorant le danger et les aventures ? D'autres aimeront la paix du lac tranquille – le repos du lys dans une sombre vallée !
>
> Comme le docteur souriait lui-même de ses bonnes lèvres bienveillantes, quoiqu'un peu sceptiques, personne n'eut envie de se moquer.
>
> C'est peut-être un sang plus calme – ou chaud par lui-même – sans avoir besoin de la rosée de la vigne ?… dont les premières vendanges remontent jusqu'à Sodome[130] ?

On sent pertinemment dans ce passage la volonté de réhabiliter le personnage du docteur Némorin, inspiré de Jean Saltas[131] avant que ce dernier ne soit considéré comme un ennemi, malgré son adhésion à un système de valeurs opposé à l'*hybris* de Jarry. L'opposition alcool/eau semble donc une réduction symbolique de l'opposition aristocratie/bourgeoisie et plus généralement du couple individu d'exception/médiocrité de la norme. Loin d'être une digression pour notre propos, le rapport obsédant à l'alcool et à sa défense en tant que principe vital des êtres supérieurs semble en réalité extrêmement liée à l'antisémitisme qui se déploie dans le troisième noyau de *La Dragonne*. En effet, l'attaque la plus récurrente à l'égard des populations juives dans ces pages comme dans la correspondance privée de Jarry semble justement liée au fait qu'elles soient peu sujettes à la boisson. Cette caractéristique, probablement largement inspirée par la sobriété du docteur Danville, est bien problématique pour Jarry en ce qu'elle rapproche les populations en question des discours hygiénistes antialcooliques, venant réalimenter l'idée d'une connivence entre juifs et culture bourgeoise républicaine. Le vin, élément dionysiaque et boisson sacrée de la chrétienté, est d'ailleurs associé dans *La Dragonne* à l'élément marin, avec lequel il partage les aspects liquides et salés[132], participant ainsi indirectement au châtiment expiatoire réservé aux juifs du roman pour avoir endossé la responsabilité de la mort du Christ, vieil argument de l'antijudaïsme depuis le Moyen-Âge :

> Quand le couvercle de sable / [à l'encre] re / tomba / [à l'encre] ô qu'il comptait vite le temps / fut assez épais pour que ce ne fut plus un baptême, la mer accourait, et eux, les trois, vite, vite, descendaient toujours, la mer accourait, qui a, comme chacun sait, la même composition que celle du sang. […]
>
> Et le sang éternel qu' / ~~e leurs pères~~ / ils avaient répandu retomba sur leurs têtes[133].

La racialisation des juifs sous la plume de Jarry passe donc de leur association sarcastique à la culture bourgeoise dominante incapable de comprendre la supériorité de l'individu d'exception

---

[130] OCG VI, p. 330. Ce passage est probablement rédigé par Jarry, bien que de la main de Charlotte dans le manuscrit.

[131] Le docteur Némorin est comme son modèle docteur, « quelque peu grec » (*ibid.*, p. 330), et son nom joue sur le mot *nemorensis* (forestier) par rapprochement avec *saltus* (boisé).

[132] Il est précisé à plusieurs reprise en effet que la mer « a la composition du sang vital ». *Ibid.*, p. 330 et 393.

[133] *Ibid.*, p 501.

à leur construction en tant qu'antithèse absolue de l'identité et des valeurs auquel adhère cet individu. Parce que son *ethos* auctorial est mis à mal, Jarry construit à travers la figure des juifs une image d'une menace qu'il faut détruire afin de réaffirmer une identité triomphante dans une forme de racisme que l'on peut bien ici qualifier de « tertiaire » selon la nomenclature donnée par Pierre-André Taguieff.

La logique, on le voit, est la même que dans le nationalisme antisémite excluant des nouvelles pensées d'extrême-droite, avec la différence, toujours la même, qu'elle ne n'a pas comme point de départ un groupe, une nation, mais bien un individu isolé, toujours compris comme radicalement incompatible avec toute organisation collective. Il s'agit donc de renverser l'éloignement de Paris, perçu comme un échec cuisant, en choix positif en attaquant directement celles et ceux qui feraient courir des bruits sur son état de fragilité physique, psychologique et financier. En d'autres termes, ce n'est pas Jarry qui est alcoolique, mais les juifs de son entourage qui le prétendent parce qu'en tant que juifs, donc radicalement incompatibles avec son mode de vie aristocratique, ils sont incapables de comprendre que sa consommation d'alcool, symbole de l'ensemble de ses excès, est une force. Ceci peut expliquer que l'on trouve parmi les passages les plus antisémites de *La Dragonne* certaines références semblant évoquer directement le docteur Saltas, malgré le christianisme de ce dernier, Jarry englobant dans un même qualificatif insultant à ses yeux – le Juif – tous ses ennemis complotant pour le faire passer pour alcoolique. Dans une lettre à Rachilde datée du 10 juin 1906, soit peu de temps après le début du conflit l'opposant ouvertement à Saltas, il écrit : « Quant au régime… c'est drôle comme quand on a à manger comme tout le monde. On ne boit plus guère que comme tout le monde… (exception faite des juifs et des Levantins[134]). » Le terme de « Levantin », qui se réfère explicitement à Saltas, né en Crète, est sans doute flou à dessein, de façon à laisser entendre que ce dernier serait musulman et donc abstème. Juifs et Orientaux sont donc tous deux englobés comme altérité radicale du système de valeurs de Jarry qui se construit en empruntant à l'image stéréotypée du Breton son goût pour l'alcool, assimilé à la puissance et à la force. De même, dans *La Dragonne*, le personnage du sous-lieutenant Durand est affublé de traits caractéristiques de Saltas, comme sa passion pour le thé, donc une boisson à base d'eau, élément suffisamment lié au docteur pour que Jarry emploie dans une lettre à Rachilde de fin juin 1906 l'expression « une espèce de *saltas* (ce nom est devenu légendaire ici pour la passoire à thé – et *passera* dans la langue… c'est la gloire[135] ! » Plus clairement encore, Jarry opère la fusion entre le Juif construit comme l'Ennemi absolu et

[134] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 10 juin 1906, Alastrair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel, Éric Walbecq (éd.), *Crocodile pliant & noix phourrées*, *op. cit.*, p. 38.
[135] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 30 juin 1906, OC III, p. 670.

Saltas dans un passage des brouillons de *La Dragonne* devant se trouver dans le chapitre « Le Roi boit » : « des méthodes d'entraînement – un juif, pourri des maladies d'Orient et des ghettos / [deux mots illisibles au crayon], dirait des régimes[136]. » Si cette dénomination pourrait également renvoyer à Gustave Kahn, lequel a fait son service militaire en Afrique du Nord[137], elle désigne bien plus probablement Saltas (que Jarry qualifie justement d'« oriental » dans une lettre à Fénéon[138]) avec qui il est justement en grande conversation épistolaire à cette période à propos de son « régime » curatif[139].

Le Juif devient donc pour Jarry l'Autre absolu au point d'englober même des personnes non juives, mais simplement considérées comme menaçantes pour son identité à la fois personnelle et d'auteur. De façon significative, cette racialisation particulièrement violente et excluante est élaborée au sein de ses écrits destinés à Rachilde, dont l'antisémitisme est notoire[140]. C'est en effet dans la correspondance à Rachilde qu'apparaissent les seules attaques, déjà mentionnées, à l'encontre des juifs dans les écrits épistolaires de Jarry ; c'est également à cette même Rachilde que Jarry, au moment de sa crise de fièvre du 28 mai, demande d'achever son roman[141] – ce qu'elle refusera –, et lègue sa propriété du Tripode – ce qu'elle déclinera également[142]. Or, Rachilde joue désormais un rôle considérable dans la vie sociale de Jarry : en effet, bien que Vallette continue de prendre en charge la vie administrative et matérielle de l'auteur de *Messaline*, c'est cette dernière, et elle seule, qui le lie à toute la fréquentation des sociabilités littéraires parisiennes, dont il est désormais physiquement exclu, via les fameux mardis qui occupent une place si importante dans sa correspondance. Rachilde demeure, en quelque sorte, le dernier maillon le rattachant à tout ce cercle de fréquentation qui assure désormais bien plus, comme on l'a vu au chapitre précédent, la permanence de son identité auctoriale que de ses publications, lesquelles sont relativement confidentielles et assez espacées dans le temps. Jarry a besoin pour continuer d'exister en tant qu'auteur de la mémoire de ce groupe d'esthètes et d'artistes, mémoire en grande partie fondée sur le succès d'*Ubu roi* dix ans auparavant. Perdre le contact avec

---

136 OCG VI, p. 528.
137 Francis Carmody, « La doctrine du vers libre de Gustave Kahn », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 21, 1969, p. 40.
138 Lettre de Jarry à Félix Fénéon datée du 8 juin 1906, OC III, p. 627.
139 Le terme revient une dizaine de fois dans le corpus des lettres de Jarry adressées à Jean Saltas.
140 Rachilde écrit dans une lettre à Léon Bloy « Merci… Mais je préfère le boudin au sang de juif ! Croyez-vous qu'il y aurait encore des pauvres (surtout de ceux qui ne crient pas) s'il n'y avait plus de juifs. Et dire que vous nous avez promis votre salut par eux. » Lettre de Rachilde à Léon Bloy publiée par extrait dans le catalogue de la vente 6, « Écrivains et poètes du XIXe-XXe », par Aguttes du 19 juin 2018 à l'hôtel Drouot, lot 1001 [en ligne : https://www.aguttes.com/lot/92002/8913175 ; consulté le 23/06/2024].
141 « L'écrivain que j'admire le plus au monde voudrait-il le reprendre, utiliser à son gré ce qu'il y aura de fait, et le finir, soit pour lui, soit en collaboration posthume ? » Lettre de Jarry à Rachilde datée du 28 mai 1906, OC III, p. 617.
142 Rachilde, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, *op. cit.*

Rachilde signifie donc ne plus avoir sa place aux mardis du *Mercure* qui sont bien plus vitaux pour l'auteur de *La Dragonne* que la maison d'édition de la revue, qui ne le publie plus depuis plusieurs années. Ceci explique donc le poids extraordinaire que représentent les échanges avec Rachilde à partir de 1906, poids manifeste tant dans le nombre de lettres que dans tous les efforts déployés par Jarry pour maintenir vivante une complicité amicale désormais indispensable. Bien plus que Vallette, Fénéon, Natanson ou tous les autres, Rachilde est la caution de la survie de Jarry dans les sphères littéraires parisiennes. Sans remettre en cause la sincérité de l'adhésion de Jarry aux discours antisémites, il est donc particulièrement évident que le fait de retrouver les marques de cette adhésion dans des écrits spécifiquement destinés à Rachilde n'est pas une coïncidence. Dans ses tentatives désespérées pour maintenir vivante l'amitié qui l'unit à cette dernière, Jarry appuie sur les éléments qui les rapprochent idéologiquement, comme à cette période son antisémitisme et son légitimisme[143], tout en tentant parallèlement de faire endosser à leurs connaissances communes de confessions juives – par exemple les Danville – la responsabilité des rumeurs sur son alcoolisme. Rachilde, en effet, ne cache pas son mépris pour les boissons alcoolisées, et elle construira dans son portrait posthume de Jarry, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, une représentation de ce dernier sous les traits d'une victime tragique de son penchant immodéré pour la boisson[144]. L'antisémitisme de *La Dragonne* fait donc coup double : renvoyer sur autrui la cause des rumeurs sur son état en même temps que marquer sa connivence avec une personnalité essentielle à son intégration sociale et professionnelle.

Jarry adhère ainsi pleinement aux considérations racistes de son temps, avec cette particularité qu'il renverse fréquemment les stéréotypes – dont il ne conteste pas par ailleurs la légitimité – afin de relativiser la position de la culture dominante. Ce faisant, il ne vient pas défendre la position de l'opprimé, mais bien plutôt montrer que l'ensemble de l'humanité est également crédule et soumis aux fictions sociales, exception faite bien sûr de quelques individus hors-normes capables de se défaire des représentations du modèle culturel en vigueur. Les clichés antisémites connaissent toutefois un traitement différent dans la mesure où ils ne concernent plus l'altérité radicale d'une population étrangère, mais une communauté perçue comme socialement dominante dans le système bourgeois et républicain de la IIIe République. La critique adressée aux juifs et la reprise des clichés racistes les concernant sont utilisées de la même manière que celles concernant le monde bourgeois, c'est-à-dire avec une ironie sarcastique montrant la position de supériorité de l'artiste sur cette *doxa* sociale médiocre et imbue d'elle-même.

---

[143] Jarry écrit à Rachilde qu'il lui écrit de son pays lavallois « resté le seul *blanc* de toute la France ». Lettre de Jarry à Rachilde datée du 8 mai 1907, *ibid.*, p. 656.
[144] Rachilde, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, *op. cit.*, p. 160-167.

Pour autant, il n'y a pas jusqu'en 1906 d'adhésion de la part de Jarry aux théories faisant des juifs une menace à exclure, bien au contraire. Ce n'est qu'au moment où son identité d'auteur est profondément menacée et où Rachilde devient la garante de sa survie dans le monde des lettres que Jarry reprend à son compte les théories nationalistes faisant du Juif l'Ennemi à abattre. Toutefois, cette reprise se fait hors de toute ambition de défense d'un groupe : il ne s'agit pas du traditionnel *eux contre nous*, mais bien plutôt du *eux contre moi* plaçant l'auteur en victime innocente d'une cabale destinée à le salir. L'antisémitisme agressif du troisième noyau de *La Dragonne*, tout en manifestant une forme de durcissement évident du discours raciste antérieur, ne remet donc pas en cause la compréhension essentiellement individualiste du monde par Jarry : il ne s'agit pas de défendre les Bretons, ni sa famille, contre la présence des « insinuants intrus[145] », mais bien plutôt de les ériger en anti-modèle permettant de valoriser son identité propre par une logique d'opposition. Ce n'est, du reste, pas la première fois que Jarry procède ainsi : Fargue, Courrière, sans doute Gourmont, Beck et d'autres en ont déjà fait les frais. La principale différence réside ici dans l'adjonction aux méthodes habituelles de la libelle d'éléments racistes issus du discours antisémite excluant développé par les droites nationalistes depuis une vingtaine d'années. Sans souscrire complètement à la conception holiste développée par ces idéologies, Jarry leur emprunte donc effectivement un certain nombre de représentations violentes destinées à asseoir sa propre individualité dans un contexte marqué par la fragilisation extrême de sa construction identitaire sur le plan amical comme professionnel.

C. Lyrisme militariste

La manière dont est abordée dans *La Dragonne* la question militaire est une preuve manifeste du refus de Jarry d'adhérer à toute conception holiste des idéologies d'extrême-droite et, cette fois, jusqu'au bout de sa vie. Contrairement aux questions de la famille et de la terre, ou bien à celle de l'antisémitisme, le tournant de la crise de 1906 ne semble en effet pas opérer de mutation majeure de la manière dont Jarry conçoit son rapport à l'armée au sein de ses productions textuelles. Cette absence de rupture ne signifie toutefois pas qu'il n'y ait aucune évolution entre *Les Jours et les Nuits* et *La Dragonne*, mais cette évolution suit toujours un fil rouge : celui de la critique virulente à l'encontre de l'armée. Dès *Les Jours et les Nuits*, en effet, Jarry semble s'inscrire dans cette littérature antimilitariste qui se constitue presque en genre littéraire, dans la lignée des *Sous-Offs* de Lucien Descaves ou de *Biribi* de Georges Darien, genre qui amène régulièrement ses auteurs devant la justice. La position de Jarry sur la question de la conscription est assez

[145] OCG VI, p. 494.

tranchée : la caserne est le lieu du nivellement social par excellence où l'être supérieur ne peut plus faire valoir son statut d'exception. Vécu comme un monde de lois et de règlements auxquels il est impossible de se soustraire, le monde militaire annihile tout le prestige de l'insertion dans un champ intellectuel très individualiste et très compétitif. Il n'est qu'à voir la manière dont Jarry, féru de sport et sportif lui-même, oppose à cette idéal agonistique de la performance sportive ses représentations très dépréciatives des exercices militaires tout au long de sa vie : à l'opposé d'une pratique physique qui appelle au dépassement de soi et à la domination des autres, le monde de la caserne promeut une activité sans but, obligatoire, similaire pour tous les participants et dont la finalité n'est pas la distinction du meilleur mais l'uniformisation du groupe, comme le montre le passage déjà évoqué du franchissement de la poutre dans *Les Jours et les Nuits* où « tous les petits paysans […] coururent comme sur des branches d'arbres, et on fut étonné que là Sengle regarda ses pieds, trembla sur ses jambes et sauta, écœuré de l'exercice, avant deux pas[146]. » Jarry, homme de lettres, traduit d'ailleurs cette opposition de valeurs entre une conception égalitaire et hiérarchique du collectif en termes d'usage de la langue. Comme le montre très bien María de los Ángeles Vega Vazquez dans sa thèse intitulée *La Bretagne à l'encre, Jarry, Segalen, Suarès : une traversée culturelle et littéraire*, les exercices militaires de la caserne sont rapprochés de l'usage d'un langage de communication opposé à toute pratique magique de la langue à travers l'expression des « lèvres militairement domestiquées pour la convention du langage[147] » :

> La gymnastique, l'exercice que Sengle craignait le plus, semble ici nécessaire pour la communication. […] Jarry fait insister le narrateur sur le dressage presque militaire du langage conventionnel, le vocabulaire militaire est omniprésent : militairement, épier, uniforme et la gymnastique (exercice que le personnage principal du roman détestait le plus [lors] de son séjour militaire). Tous ces éléments portent à croire que le narrateur, le personnage et l'auteur combattent la langue conventionnelle et préfèrent le silence, symbole de langue libre, aux lèvres domestiquées[148].

L'utilisation du langage à des fins poétiques, artistiques, est donc un moyen de se distinguer d'une humanité obéissant aux exercices et aux conventions préconisés par les autorités collectives, humanité qui trouve sa place et s'épanouit naturellement au sein de la caserne. L'art dans sa compréhension symboliste, le rêve, la fuite dans un imaginaire idéal apparaît dans tout le roman comme un moyen de rétablir une perspective élitiste au sein d'un espace arbitrairement niveleur.

---

146 OCG II, p. 666.
147 *Ibid.*, p. 739.
148 María de los Ángeles Vega Vazquez, *La Bretagne à l'encre, Jarry, Segalen, Suarès : une traversée culturelle et littéraire*, thèse de doctorat sous la direction de Patrick Besnier soutenue le 23 avril 2009 à L'Université du Maine, p. 76.

La critique du monde militaire revient de manière plus diversifiée dans le vaste corpus des articles de presse de Jarry, cette fois en n'abordant plus la question uniquement sous l'angle de l'expérience et de la souffrance individuelle mais sous un aspect plus systémique et théorique. Les chroniques de Jarry posent en effet fréquemment la question de l'utilité de l'armée et viennent remettre en cause son fonctionnement interne. On sort là de la simple critique du soldat médiocre et de la bêtise des officiers incapables de reconnaître la supériorité d'un artiste de génie pour s'adonner à la satire de tous les corps militaires : le gendarme (cible privilégiée des premières chroniques), les officiers, l'État-major, les sapeurs, le ministre de la guerre, tous ceux qui approchent de près ou de loin le monde de l'armée sont égratignés par le sarcasme de Jarry. Dans le corpus de presse des premières années, c'est la légitimité même de l'existence de l'armée qui est attaquée. Il est, comme on l'a vu, fréquemment question de l'innocuité du matériel militaire et du caractère fictif de la préparation à la guerre : comme le reste des conventions sociales, l'armée n'est qu'une vaste mascarade destinée à maintenir la cohésion du groupe et sa gouvernementalité. Ainsi dans « Protégeons l'armée » Jarry effectue-t-il le constat d'une armée fossilisée, dont il ne subsiste plus que des symboles et maintenue en vie par la force de la croyance collective :

> Si le zèle du ministre de la guerre ne se ralentit pas, d'ici fort peu de jours une certaine association de personnes en armes, bien connue sous le nom abrégé d'« armée », aura vécu : il est présumable en effet que, de suppression d'abus en suppression d'abus, il n'en restera plus rien. Il est temps que s'émeuvent de cette disparition imminente les antiquaires, les historiens, les folkloristes et les conservateurs de nos monuments nationaux. S'il est du ressort de ces fonctionnaires de veiller au bon entretien de la partie morte de l'armée, trophées de victoires ou reliques de défaites, dans des musées spécialement aménagés, il ne leur appartient pas moins d'en maintenir la partie vivante, la génération sous les drapeaux, dûment enclose dans d'autres locaux pareillement disposés à cet effet[149].

Loin d'être l'instrument du relèvement national dans la compétition entre les puissances européennes, par l'intermédiaire de la colonisation ou dans le conflit direct entre lesdites puissances, l'armée est une institution vétuste et inefficace qui, comme tout groupement d'individu, fonctionne sur un prestige social largement usurpé. Pourtant, il ne faudrait pas conclure trop vite de cette critique de l'institution militaire prégnante à un engagement pacifiste de Jarry : si l'armée est inutile, c'est d'abord parce qu'elle est collective. Il existe d'autres formes de conflits hautement valorisés par Jarry – comme le duel, qu'il qualifie de « meilleure façon de supprimer qui vous encombre, sans se salir, du bout des doigts, d'un très long doigt, et quasi légalement[150] » – qui se distinguent des combats de masse dans lesquels aucune gloire ni aucun prestige n'entrent en jeu :

---

[149] « Protégeons l'armée », [1er mai 1901], OCG IV, p. 254.
[150] *Ibid.*, p. 643.

> Les combats de gladiateurs, dont la tradition s'est conservée pure depuis l'Antiquité, nous offrent trois catégories de Gestes, selon le nombre des adversaires de chaque côté : (a) un contre un : duel, boxe, lutte ; – (b) un contre plusieurs : attaques nocturnes et actes de dévouement ; – (c) plusieurs contre un : exécutions légales et exploits militaires[151]…

Le principal reproche que Jarry effectue à l'encontre du monde militaire est donc, une fois encore, sa dimension anti-individualiste. C'est parce que l'armée n'est pas un espace réservé à l'émulation d'une petite élite sociale qu'elle n'a plus rien de désirable pour l'individu d'exception soucieux de se distinguer de la masse. On peut difficilement faire plus éloigné de la position sur la question de l'Action française, à propos de laquelle Olivier Forcade souligne :

> Dès sa fondation, la doctrine du mouvement répond largement aux aspirations politiques du monde militaire : l'unité et l'appel au soldat, la patrie et la défense nationale, la religion et une conception organiciste de la société, porteuse incidemment d'un anti-intellectualisme lié au refus de l'individualisme et à la nécessité de la discipline collective dans les armées[152].

Ce reproche d'anti-individualisme est celui qui apparaît le plus nettement lors de la rédaction du noyau initial de *La Dragonne*, « La Bataille de Morsang » : le projet de ce passage tout entier est de montrer la supériorité d'un homme seul sur le groupe, groupe toujours suspecté de priver l'individu de ses capacités de réflexion autonome. Erbrand commence par exterminer sans tirer une seule balle l'ensemble du régiment, tellement médiocre qu'il ne se rend pas compte qu'il n'est attaqué que par lui-même, avant de confronter certaines personnalités remarquables en une série de duels : le capitaine, l'abbé, Jeanne. La volonté de rétablir une hiérarchie au sein d'un monde nivelé où les individualités deviennent interchangeables – aucun soldat, sinon Taupin, ne possède un nom, ce dernier incarnant le personnage du bouffon sublime dans sa dimension grotesque cher à Jarry – se lit dans la description du champ de bataille, qui revient avec insistance sur la figure circulaire que forment les membres de la troupe :

> Donc, le champ de bataille – champ, car les balles y fauchèrent les herbes et des éclosions de fleurs y furent hâtées et le résultat fut le même que si l'on y avait lâché un troupeau des langues pacifiques des moutons, – donc, le champ de bataille ressemblait trait pour trait – les traits légèrement incurvés comme des sabres et les bases des temples antiques, étant les trajectoires – à un simple et honnête cyclone. Or on sait que le centre d'un cyclone – qu'il soit de vent ou de balles, et le vent « domestique » ne sert qu'à « lancer dans le monde » les balles, – ce centre est la bonace. Cyclone est cercle. La mort y est centrifuge. La mort est toujours centrifuge, ce qui explique l'inexplicable longévité de Dieu et de quelques hommes. Le cyclone est un trou avec de la mort autour. Erbrand Sacqueville se sentait, comme son alliée Eliade, chez lui dans ce fourreau[153].

La comparaison des soldats au mouton qui ouvre le passage se retrouve d'ailleurs dans certaines chroniques datées de la même époque : « En un mot, peut-on être mouton sans troupeau, ou

---

[151] *Ibid.*, p. 327.
[152] Olivier Forcade, « Les milieux militaires et l'Action française de 1898 à 1940 », Michel Leymarie, Jacques Prévotat (dir.), *L'Action française, culture, société, politique*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2008, p. 122.
[153] OCG VI, p. 356.

militaire tout seul ? Non, la conquête militaire ne peut faire battre nos cœurs chauvins, répétera l'opinion publique, que si l'on se met à plusieurs à la faire[154]. » Preuve s'il en est que la critique de l'armée est toujours plus ou moins corrélée chez Jarry à la critique du groupe ; l'image du mouton, loin d'être anodine, souligne l'idée que l'armée perd à la fois tout prestige et toute efficacité à cause de la conscription. Les nombreux sarcasmes de Jarry quant à l'innocuité totale des armes militaires ou à l'inutilité des exercices préparatoires doivent être interprétés dans ce contexte extrêmement critique à l'égard d'une armée de métier ouverte au peuple et fonctionnant sur le principe de batailles de masse. Jarry attribue d'ailleurs cette mutation au moment de la Révolution, qui substitue à l'idée d'une carrière militaire comme fonction prestigieuse réservée à la noblesse l'idéal d'une armée du peuple défendant ses droits, idéal hérité de la bataille de Valmy : « Voilà exactement cent ans qu'il n'est plus de bon ton d'être militaire, puisqu'on ne le naît plus. / On le parvient[155]. » Erbrand est donc un aristocrate prérévolutionnaire plongé de façon anachronique dans l'univers militaire du début du XXe siècle. En cela, le roman de Jarry correspond davantage à une veine littéraire antimilitaire qu'antimilitariste, comme le souligne clairement Jean-Philippe Lecomte dans son article « L'antimilitarisme, proposition de définition » :

> Plus généralement, c'est la qualification d'antimilitariste traditionnellement appliquée à la majeure partie des critiques du service militaire et de la vie de caserne que cette définition invite à reconsidérer. Ces critiques, pochades aigres-douces ou attaques virulentes, relèvent avant tout d'un mouvement où se mêlent étroitement une insurrection de l'individu contre les entreprises (réelles autant que fantasmées) d'uniformisation et de standardisation opérées sur la masse des conscrits et un rejet des normes rigides et parfois absurdes de l'univers militaire – cette dernière dimension invitant à les considérer comme « antimilitaires » (*cf. supra*) plutôt qu'antimilitaristes.
>
> Cette double dimension individualiste et « antimilitaire » constitue une constante des critiques du service militaire, dans des textes qui ni nous semblent pas relever d'une forme ou l'autre d'antimilitarisme, par rapport aux discours antimilitaristes que nous avons évoqués. De là naît certainement l'ambiguïté majeure qui conduit, abusivement, à considérer toute critique du service militaire ou de l'institution militaire comme le produit et la manifestation d'une attitude ou d'une opinion antimilitariste[156].

Cette distinction qui correspond parfaitement au propos de notre auteur permet donc de le rattacher à la critique antimilitaire que Jean-Philippe Lecomte identifie comme une critique bourgeoise et individualiste, si l'on comprend par là cette fraction de la bourgeoisie à laquelle appartient Jarry qui se rêve en position d'aristocrate.

Comme à propos de toutes les autres questions abordées dans *La Dragonne*, le roman manifeste un approfondissement de son idéal réactionnaire au fil du travail d'écriture de Jarry.

---

154 « La conquête individuelle », [30 août-5 septembre 1903], OCG IV, p. 606.
155 *Ibid.*, p. 607.
156 Jean-Philippe Lecompte, « L'antimilitarisme, proposition de définition », *Les Champs de Mars*, n° 9, 2001, p. 130-131.

Si l'épisode de « La Bataille de Morsang » peut être lu comme une réécriture de l'éternel projet de revanche sociale de son auteur, les noyaux ultérieurs soulignent à plusieurs reprises l'avilissement que représenterait pour Erbrand la carrière des armes, malgré les multiples pressions sociales qu'il subit pour la rejoindre, en particulier de la part de son beau-père. Les passages écrits courant 1906, comme « l'X », « les Sidérodromanes » ou les notes pour « Si Monsieur veut », développent considérablement ce discours méprisant à l'égard d'une institution militaire considérée comme peuplée de bourgeois parvenus en cela incompatible avec l'élitisme aristocratique d'Erbrand : « La mère, (par souvenir du commandant) : mais les soldats en temps de guerre couchent dans la boue. / Herb., mais moi Mme si je me grisais je me réveillerais peut-être aussi dans le ruisseau », écrit Jarry dans le plan 4. À cette même occasion, il prend soin de rappeler « idée directrice du livre Herb. Sac. ne veut pas être militaire n'importe quel parvenu peut l'être aujourd'hui[157]. » La condition de militaire devient donc aux yeux de Jarry inconciliable avec sa fidélité à un idéal contre-révolutionnaire, ce qui est aussitôt ajouté à la narration dans le choix d'Erbrand de s'engager dans la Marine[158] – corps de l'armée marqué par une forte dimension antirépublicaine, plus élitiste et plus fermé que l'Armée de terre, laquelle recourt à la conscription, qu'Édouard Lockroy définit dans ses souvenirs comme « extrêmement restreint et absolument fermé, form[ant] une sorte de nation aristocratique, étroitement hiérarchisée, où domine l'esprit de corps et où les galons tiennent lieu de titres[159] » –, avant de le faire finalement quitter Polytechnique. Cette image de la démission revient d'ailleurs quelques pages plus loin dans l'échange d'Erbrand avec son aïeul le général, lequel évoque un cousin Marie-Guy ayant également démissionné par fidélité avec ses convictions politiques, sa compagnie ayant été chargée d'expulser une congrégation de l'église Notre-Dame de Pritz-des-Périls :

> – Ah ! tu as démissionné, mon petit, comme ton cousin Marie-Guy… Allons, fais la guerre à ce pâté de sanglier et à ces fioles de vieux bourgogne… Il aurait fallu le voir avec ses « hercules » devant l'aire qui est le parvis de Notre-Dame de Pritz-des-Périls, tu sais bien, l'église ressemble à une grange… La compagnie de Marie-Guy – la compagnie de l'Escoublière – avait remporté le prix au concours régional de gymnastique pour ses mouvements nouveaux d'assouplissement avec massues… Hé, hé ! il avait son idée, le cousin… Sur l'ordre du préfet, d'enfoncer les portes, ils sont venus non pas avec leurs massues, mais avec des demoiselles de paveurs… Et ils ont dansé, mon petit, pour commencer, et rien de plus… Si ! ils raffermissaient la terre du passé… Ils dansaient devant l'église comme David devant l'arche[160].

Fait intéressant, les exercices de gymnastique militaire tant décriés dans l'œuvre de Jarry deviennent donc ici un entraînement dissimulé pour retourner contre l'État anticlérical ses propres

---

[157] OCG VI, p. 504.
[158] *Ibid.*, p. 316.
[159] Édouard Lockroy, *La Marine de Guerre – Six mois rue Royale*, Nancy-Paris, Berger-Levrault, 1897. Cité dans *Revue d'Histoire maritime*, n° 14, 2001, p. 25.
[160] OCG VI, p. 392.

armes. Et le militaire insurgé qui nie la légitimité du gouvernement républicain en faisant acte de désobéissance relie du même coup le présent médiocre à un passé idéalisé dans une célébration de l'honneur aristocratique d'Ancien Régime. La démission d'Erbrand, par cette parenthèse narrative renvoyant à un personnage qui n'interviendra jamais dans la diégèse, est du même coup revalorisée, passant d'un échec social (l'interruption des études et l'impossibilité de mener à bien une carrière militaire prestigieuse) en choix politique marquant son refus de reconnaître la légitimité d'une organisation au service d'un État rejeté pour ses positions anticléricales. Le changement d'orientation politique du gouvernement en 1903 n'a donc pas été sans conséquences sur la pensée politique de Jarry de ce point de vue également. Ce dernier se distingue par là d'une grande partie des textes antimilitaristes de la Belle Époque qui tendent principalement, selon la catégorisation effectuée par Jean-Philippe Lecompte[161], à remettre en question la nécessité de la guerre (antibellicisme), le rôle trop prégnant de l'armée dans le champ politique (antimilitarisme institutionnel) ou bien sa menace pour la démocratie (antimilitarisme républicain ou révolutionnaire).

Il semble ainsi manifeste que l'idéal de Jarry d'un monde militaire comme carrière élitiste favorisant la compétition et l'émulation d'une petite élite aristocratique, très proche finalement de sa conception du sport, est de façon surprenante assez éloignée de la question de la guerre. L'armée est presque constamment envisagée dans les chroniques ou dans *La Dragonne* comme un élément d'intégration et de prestige social, mais elle est plutôt rarement reliée à la question concrète du combat, et l'est souvent sur le mode de la dénégation : « Ainsi sommes-nous amené à établir qu'il n'est point désirable de travailler, comme certains utopistes, à la pacification universelle par la suppression de l'armée : il s'en faut de fort peu qu'elle ne soit elle-même l'agent pacificateur et, en tout cas, l'élément le plus pacifique de la Nation[162]. » Or, c'est justement sa composante principalement bourgeoise qui est cause de ce hiatus entre monde militaire et réalité de la guerre :

> L'appréhension de la guerre jette les officiers militaires, professionnels guerriers, en une tumultueuse panique.
>
> Voyez-vous un contrôleur ou un balayeur que l'idée de contrôler ou balayer précipiterait également en une tumultueuse panique ?
>
> Mais chez nos officiers militaires, dont le courage se relève en bosse sur l'uniforme, ce recul devant la guerre n'est que modestie, simple modestie[163].

L'armée selon Jarry n'est donc pas là pour faire la guerre, et cherche à tout prix à l'éviter, conséquence de sa professionnalisation qui en fait un l'instrument d'une ascension sociale bien plus

---

[161] Jean-Philippe Lecompte, « L'antimilitarisme, proposition de définition », art. cit., p. 111-133.
[162] « La suppression du sabre », [1er août 1901], OCG IV, p. 288-289.
[163] « L'Affaire est l'Affaire », [18-24 avril 1903], *ibid.*, p. 475.

qu'une organisation destinée à mener des batailles. Il l'écrit d'ailleurs explicitement dans sa chronique « André médaillé » : « Le ministre de la Guerre doit donc être, par définition, un homme pacifique. C'est le commencement de sa devise : "*Si vis*…" qui a donné : "civisme" et "civil[164]". » L'accession au pouvoir de la classe bourgeoise a donc entraîné une peur panique de la guerre, celle-ci ne pouvant plus être comprise comme une pratique aristocratique permettant la distinction honorifique. À cette conception « sportive » de la lutte armée, Jarry oppose fréquemment une représentation violente de la guerre de masse envisagée comme le défouloir de la bassesse humaine :

> Le massacre des petits enfants est restauré d'ailleurs, au naturel, dans toutes les guerres, et le fut dans la plus récente. C'est un des sports favoris du militaire d'ajuster, comme à la cible, les petits enfants sur le sein de leur mère et de les en détacher à coups de fusil. Le tireur serait disqualifié, – il va sans dire, – s'il touchait la mère, ce qui prouve que dans l'armée est toujours vivace la vieille galanterie française[165].

Cette dénonciation ironique, apparemment froide mais en réalité peu suspecte de complaisance envers les soldats en question, se retrouve également à propos non plus de guerres mais du maintien de l'ordre par l'armée, en ce tournant du siècle marqué par des mouvements sociaux spectaculaires tant par leur ampleur que par la violence de leur répression. Jarry prend plusieurs fois ouvertement parti pour les manifestants contre la force armée[166] et conteste toute légitimité à l'usage de la violence par l'État, privilégiant à l'inverse l'autodéfense individuelle :

> Mais personne n'ignore que ces grandes avenues sont spécialement réservées à ce que nous appellerons « les tirs de guerre en chambre », quand l'armée ou la police jugent à propos de s'exercer au maniement des armes à feu sans sortir des fortifications. Ayant pour cible le plus souvent une foule, opérant eux-mêmes en troupe, les tireurs peuvent mériter des distinctions honorifiques sans avoir à s'inquiéter de trop de précision. Mais ces stands sont le monopole de l'État, et le simple particulier qui voudrait s'y faire la main individuellement, dans l'intérêt de cette partie de la Défense nationale, sa propre sécurité, serait appréhendé avec violence[167].

La guerre comme le maintien de l'ordre, dès lors qu'ils sont commandités par une institution supra-individuelle et ne répondent plus à des enjeux personnels d'affirmation de soi, ne sont donc que les expressions de la loi du plus fort, celle de l'État, soutenue par la bêtise et de la cruauté d'une foule belliqueuse consciente de la puissance du nombre.

Tout en dénonçant à de multiples reprises la violence de la guerre, Jarry souligne paradoxalement que son principal avantage réside justement dans la réduction de la population nationale. On sait à quel point il n'a de cesse de fustiger l'obsession de la dépopulation lors de ces premières années du siècle, obsession étroitement liée à un discours militariste soucieux

---

[164] *Ibid.*, p. 460.
[165] *Ibid.*, p. 810.
[166] Voir « Les fusils transformés », i*bid.*, p. 311-313 et « L'obéissance active », *ibid.*, p. 386-389.
[167] *Ibid.*, p. 337-338.

d'augmenter les rangs des conscrits ; renverser le cliché journalistique et faire de la guerre une manière de lutter contre la surpopulation est donc une prise de position manifeste à la fois antinationaliste et antimilitaire. Il écrit par exemple dans « Le privilège des piqueurs de fûts » que « la tâche du piqueur de fûts est louable, et comparable de tous points à celle du militaire : celui-ci a pour mission de soulager par une ponction hygiénique la pléthore de l'humanité vivante : de même celui-là se dévoue à obvier à la mévente des vins[168]. » Ce parti-pris, loin de se limiter à un renversement logique absurde purement destiné à choquer, est en réalité parfaitement cohérent avec sa dénonciation des actes barbares des militaires évoquée ci-dessus. En effet, Jarry ne manifeste de compassion à l'égard des victimes qu'à condition que celles-ci lui semblent s'affirmer comme des individus au sens fort du terme : les grévistes de Montceau-les-Mines, par exemple, luttent dans un combat extrêmement inégalitaire contre la force armée de l'État afin de défendre leurs droits individuels, ce faisant, ils font preuve à ses yeux d'un courage que n'ont pas les soldats participants à des campagnes par obéissance au commandement, commandement lui-même encore plus critiqué du fait qu'il envoie ceux-ci se battre à sa place. Encore une fois, tout est une question de nombre : ceux qui ont besoin de la force du groupe pour suppléer leur faiblesse personnelle ou qui se battent pour une cause collective sans lien avec leur intérêt individuel ne méritent aucune pitié particulière. Ce dernier cas est synthétisé avec force dans le personnage de Martin Paranjeoux-Sabrenas dans le deuxième noyau de *La Dragonne*, le noyau savoyard. Ce dernier personnage semble en effet entièrement destiné à représenter le paradoxe d'un être constamment présenté comme impuissant et fantasmant une carrière militaire par l'intermédiaire d'autrui. Le prestige dont jouit au début du XXe siècle l'institution militaire est donc aux yeux de Jarry le corolaire direct de la lâcheté d'une bourgeoisie uniquement intéressée par l'apparat et dépourvue de toute volonté de mettre réellement sa vie en jeu. On comprend dès lors que la guerre moderne ne puisse susciter une quelconque forme d'intérêt de sa part, en ce qu'elle est, justement, en partie professionnelle et suppose donc un hiatus entre les enjeux de ceux qui la commandent, par exemple la défense nationale ou la conquête coloniale, et de ceux qui la font, que Jarry réduit principalement à l'intérêt pour le solde, terme d'ailleurs assez récurrent dans son œuvre. Dans une conception féodale fantasmée, il oppose donc à cette guerre de masse moderne une guerre aristocratique entre des familles rivales luttant pour leur domination personnelle et le maintien de leur prestige social. Il s'agit donc en définitive d'une conception interne et sociale de la guerre, qui n'aborde pratiquement jamais la question de la compétition entre grandes puissances européennes, thème cher aux nationalistes, pour la

[168] *Ibid.*, p. 408.

simple et bonne raison que la géopolitique n'intéresse guère Jarry, puisqu'elle se situe à l'échelle des groupes humains et non plus des individus.

Singulièrement, les rédactions des années 1906-1907 de *La Dragonne*, soit au moment où Jarry embrasse une idéologie clairement réactionnaire, atténuent grandement les références à l'armée. C'est à cette époque qu'il choisit de faire démissionner Erbrand (bien que ce choix soit en réalité nécessaire pour raccorder le texte ultérieur avec l'épisode de « La Bataille de Morsang » qui spécifie qu'Erbrand n'est pas militaire, Jarry ne semble pas à cette période se soucier des incohérences de ce type) et qu'il en fait le descendant du roi Arthur. L'identité d'Erbrand est nettement redéfinie à partir de 1906 non plus dans l'opposition à un type de modèle social bourgeois privilégiant la carrière militaire sur toutes les autres, mais dans la fusion avec une identité bretonne retrouvée. On observe dans les pages du noyau lavallois un retour en force du style de ses poésies symbolistes de jeunesse, faisant la part belle à de nombreux stéréotypes du romantisme noir : hiboux, crânes, cimetière etc. Or, ces stéréotypes correspondent également, comme le montre María de los Ángeles Vega Vazquez, à la représentation de la Bretagne comme terre de magie plus ou moins inquiétante et peuplée de créatures légendaires[169] : la volonté d'adhérer à une identité bretonne, laissée de côté durant la période de la gloire parisienne, s'effectue donc dans le renoncement à la critique de la déception du monde bourgeois au profit de l'exaltation du mystère breton. Ce faisant, Jarry entend substituer à l'image dévalorisante de la guerre et du monde militaire professionnel la représentation en majesté d'un combat sublime, celui opposant Erbrand à Lucifer, largement inspiré par son délire de la nuit du 28 mai. On quitte ici la représentation du combat collectif pour retrouver le motif du duel contre un ennemi imposant si cher à l'auteur. La dimension doublement réactionnaire de ce noyau du roman, réactionnaire politiquement (il défend un idéal contre-révolutionnaire) et réactionnaire biographiquement (il prône une identité bretonne essentiellement rattachée à sa propre enfance) s'effectue donc au détriment du traitement de la question militaire : de ce côté, il n'y a pas d'adhésion quelconque de Jarry aux thèses de la droite nationaliste jusqu'à la fin de sa vie. *La Dragonne* éclaire donc parfaitement le cheminement idéologique de Jarry, qui mêle des éléments de ce que Winock définissait comme la pensée du dreyfusisme et de l'antidreyfusisme, à savoir un individualisme manifeste opposé à toute défense d'un collectif ou d'une institution couplé à une haine du

[169] « Les poèmes de ces recueils [*Ontogénie*, *Les Minutes de sable mémorial* et *La Revanche de la Nuit*] explorent une géographie de la Bretagne où la nature et les phénomènes atmosphériques accueillent sans aucun mal la géographie des mythes et des légendes bretonnes autour de la mort. La géographie réelle est engloutie par la géographie ténébreuse de la Bretagne, enrichie par les légendes, les superstitions locales et par la fantaisie jarryque. La géographie choisie par Jarry dans *Ontogénie*, *Les Minutes de sable mémorial* et *La Revanche de la nuit* est propice aux danses macabres, aux sorcières, aux naufrages, aux Korrigans et à l'Ankou,…C'est la Bretagne des trépassés, du légendaire culte de la mort héritée des Celtes qui occupa la place principale dans ses premiers travaux. » María de los Ángeles Vega Vazquez, *La Bretagne à l'encre*, *op. cit.*, p. 272.

rationalisme et à la valorisation de l'instinct et de la force humaine. La troisième voie choisie par Jarry, y compris durant son tournant réactionnaire, voie qui critique l'ensemble du monde social comme oppressif et décevant, républicains comme antirépublicains, français comme étrangers, gouvernants comme gouvernés, n'est finalement que le revers de son idéalisme de jeunesse qui ressurgit plus que jamais dans la dernière partie de sa vie et les pages bretonnes de *La Dragonne*. La critique iconoclaste du monde militaire par Jarry, dont il ne faudrait pas minimiser la portée subversive dans un contexte de préparation politique à un conflit armé, a donc pour corolaire direct son fantasme d'un combat aristocratique en un contre un permettant la manifestation ultime de la puissance cachée de l'individu. En définitive, comme l'écrit Hans Belting : « l'iconoclasme n'est que l'envers du culte des images[170] », et sa critique amère de l'institution militaire présente n'est que le revers de son idéalisation du métier des armes.

D. L'Église contre l'État

La représentation des institutions religieuses dans l'œuvre de Jarry et spécifiquement dans *La Dragonne* suit cette même logique de l'idolâtrie iconoclaste évoquée par Hans Belting – logique que l'on pourrait reformuler comme la pensée que tout est négligeable au regard d'un idéal vécu comme irréalisable – avec toutefois une évolution plus marquée sur la question qu'en ce qui concerne le rapport à l'armée. Cette évolution est, comme on s'en doute, principalement liée à l'actualité politique fortement agitée par les mesures anticléricales aboutissant le 9 décembre 1905 à la loi de séparation des Églises et de l'État, mesures qui l'amènent à prendre ouvertement parti pour la défense de l'Église contre un État républicain jugé illégitime à gouverner en matière religieuse. Pourtant, rien ne présageait dans ses textes antérieurs d'une telle défense farouche des institutions catholiques : suivant son habitude, Jarry s'affirme toujours contre le pouvoir en place, quitte à changer son fusil d'épaule lorsqu'il le faut. Issu d'une famille catholique mais peu pratiquante – ses parents oublieront en premier lieu de baptiser sa sœur Charlotte[171] – et peu respectueuse des usages religieux – sa mère n'hésitera pas à vivre séparée de son mari avec ses enfants[172]– il grandit dans une culture chrétienne prégnante mais fortement associée à un imaginaire légendaire hérité de la culture celte via la lignée maternelle. Le catholicisme de Jarry est indéniablement issu d'un syncrétisme entre christianisme et paganisme celte ; il participe fortement à sa construction d'une identité auctoriale et reparaît à de multiples reprises

[170] Hans Belting, *La vraie image : croire aux images ?*, Jean Torrent (trad.), Paris, Gallimard, 2007, p. 213.
[171] Marianne Bourgeois, *Alfred Jarry avait une sœur*, Paris, L'Hexaèdre, 2014, p. 15.
[172] *Ibid.*, p. 16.

dans ses textes de jeunesse comme le marqueur d'une radicale altérité à l'égard du monde parisien qu'il cherche à intégrer en s'en différenciant. Le Jarry des premières années revendique déjà son identité bretonne, Henri Béhar parlera d'ailleurs de « celtitude[173] », et utilise constamment des motifs religieux à mi-chemin entre druidisme et foi chrétienne. Le meilleur exemple en est certainement la figure centrale de Sainte-Anne d'Auray, patronne de la Bretagne, que Sengle désigne comme intermédiaire avec le monde du divin dans *Les Jours et les Nuits*. Cette réappropriation de la religion chrétienne autorise l'auteur à s'affranchir de tout dogmatisme, permettant ainsi comme dans *L'Amour absolu* une réécriture synthétique de la Passion du Christ, de la Nativité, de la Chute d'Adam, du voyage de Sinbad le marin et de l'inceste d'Œdipe (entres autres), dans un mélange fort peu conventionnel à l'égard des dogmes religieux, mais loin de manifester une quelconque hostilité envers la culture judéo-chrétienne. Là encore, le récit prend place dans une Bretagne fantasmée, celle de Lampaul, qui autorise une synthèse poétique brouillant les frontières des identités cultuelles et culturelles nettement distinctes. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Jarry déplace Laval, ville du Maine à cheval entre influences culturelles bretonnes, angevines et normandes, à Lampaul, commune finistérienne à l'identité armoricaine bien marquée. Ajoutons à cela que la Bretagne est toujours chez Jarry plus ou moins associée au monde de la petite enfance et à une certaine conception poétique et magique du monde, comme le développent très clairement *L'Amour absolu* ainsi que l'épisode du pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray dans *Les Jours et les Nuits*[174] et l'on comprendra aisément que le catholicisme de Jarry est conçu comme un univers échappant essentiellement à la rationalité.

Toutefois, comme on l'a vu lors de la première partie de ce travail, la culture religieuse de Jarry est régulièrement subvertie dès ses productions de jeunesse de manière à inverser la hiérarchie des valeurs traditionnelles dans le catholicisme. Parmi les premiers avatars poétiques de l'auteur des *Minutes de sable mémorial* figure bien évidemment l'Antéchrist de César-Antechrist, sorte de surhumain nietzschéen venant renverser la hiérarchie traditionnelle des valeurs. Comme Nietzsche, Jarry reproche au catholicisme de rabaisser le corps, la confiance dans la force physique et dans la puissance individuelle, de détériorer la cruauté, le désir de domination au profit du sacrifice de soi, de la valorisation de la faiblesse et de la promotion de l'égalité humaine. La poésie de sa jeunesse promeut donc, en même temps que la culture bretonne, une inversion des valeurs faisant la part belle au nocturne sur le diurne, au diabolique contre la sainteté, à la puissance sexuelle contre l'élévation spirituelle. Très inspiré comme on l'a vu par Lautréamont, Jarry élabore des avatars sadiques tout-puissants, à l'image d'Haldern dans « Haldernablou », qui sont

[173] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 25.
[174] OCG II, p. 692-695.

autant de manières de s'opposer à une certaine conception chrétienne humaniste. Ce faisant, il ne s'affirme pas irréligieux, loin de là, mais défend une réinterprétation du dogme catholique mettant en valeur ce qui est traditionnellement avili, rabaissé, méprisé et rejetant ce qui est défendu et valorisé. Ses écrits de jeunesse ne sont donc en aucun cas adogmatiques, mais présentent en réalité une image en négatif du dogme catholique assez proche de la fascination pour l'occulte d'une grande partie des productions littéraires du XIXe siècle dont Michel Décaudin explicite bien le mécanisme dans son édition de *César-Antechrist*[175] et que Keith Beaumont a judicieusement utilisée pour éclairer les textes Jarry[176]. L'auteur s'y fantasme en nouveau Christ capable de venir refonder le culte chrétien en renversant la perspective religieuse traditionnelle pour en dégager la part cachée, mystérieuse ; nous sommes là très proche de la logique de l'idolâtrie iconoclaste évoquée plus haut, qui n'est autre qu'une tentative de réactualisation du culte. Ceci explique qu'à cette époque, les personnages de prêtres soient relativement absents de ses écrits. Aspirant à une rénovation des valeurs chrétiennes par le biais d'une transformation esthétique inversant leur hiérarchie traditionnelle, Jarry ne peut se contenter de mettre en scène un interprète de l'Église ; ses productions artistiques de jeunesse représentent donc de façon privilégiée des avatars christiques porteurs simultanément d'une apocalypse et d'une palingénésie[177]. César-Antechrist, Emmanuel et Faustroll sont les exemples les plus évidents de cette double tentation destructrice et recréatrice, et Sengle lui-même, juste avant sa renaissance en Sisyphe, « n'avait pas prévu qu'il fut plus complet, dans la culbute de tout, de repousser aussi du talon, pas trop directement sans doute, Dieu[178]. » Le caractère hétérodoxe des conceptions religieuses de Jarry telles qu'elles transparaissent dans ses différents écrits ne doit donc pas amener à conclure à un quelconque athéisme de sa part, ni même à une mise à distance de la foi chrétienne. Il s'agit bien plutôt, comme on l'a vu pour le rapport à l'institution militaire, d'une relativisation de ce qui est au nom de ce qui devrait être ; loin d'être dégradée, la religion chez Jarry est représentée comme un absolu irréductible aux bassesses de la vie terrestre effective. Le renversement des valeurs chrétiennes traditionnelles apparaît là encore dans cette optique relativement conservatrice : dans l'optique de Jarry, subvertir la foi chrétienne est nécessaire pour la sauver : « Le jour et la nuit, la vie et la mort, l'être et la vie, ce qu'on appelle, parce qu'il est actuel, le vrai, et son contraire, alternent dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père[179]. »

---

[175] Voir Michel Décaudin (éd.), note 312 des *Minutes de sable mémorial*, Alfred Jarry, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 1264.
[176] Keith Beaumont, « Jarry et le catholicisme », art. cit., p. 15-20.
[177] Voir Julien Schuh, « *César-Antechrist*, un écrin occulte pour Ubu », art. cit., p. 18.
[178] OCG II, p. 711.
[179] *Ibid.*, p. 183.

Une première évolution a lieu autour de 1900, lorsque Jarry cesse de mettre en avant la culture bretonne dans sa production littéraire au profit d'une certaine adhésion aux codes des sphères artistes parisiennes : alors qu'en 1896 il publiait encore une revue intitulée *Perhinderion*, on ne trouve plus trace de la langue bretonne où de références culturelles celtes dans *Messaline*, *Le Surmâle*, ses opérettes ou ses chroniques de presse. Singulièrement, les origines même de ses différents avatars sur la période ne font plus apparaître un quelconque lien avec la Bretagne (Marcueil, par exemple, est né à Lurance, situé à « peu de kilomètres, au sud-ouest, de Paris[180] »), alors que *L'Amour absolu*, publié en 1898, exploitait encore largement cette thématique armoricaine. Au goût symboliste pour le mysticisme, le folklore, l'imaginaire succède donc l'ironie pseudo-scientifique des milieux de la presse parisienne d'une Belle Époque férue de modernité. Dans ses chroniques journalistiques, Jarry ne cache pas son adhésion aux thèses évolutionnistes et manifeste à plusieurs reprises l'importance que recouvrent à ses yeux les travaux de Haeckel, importance que Frédéric Chambe a étudiée dans « Jarry, Haeckel, Monère, Bathybius[181] ». La quête métaphysique de l'auteur des *Minutes de sable mémorial* semble donc se déplacer d'une recherche d'un principe divin à une quête d'ontologie via les travaux des naturalistes et notamment les spéculations d'Haeckel sur les monères, que le dictionnaire Larousse consulté par Jarry qualifie de « matière organique sous sa forme la plus simple[182] ». Les monères ne sont pas nouvelles sous la plume de Jarry, mais il est manifeste qu'elles sont utilisées avant 1900, tout comme le nom d'Haeckel, au service de développements poético-théologiques[183], quand elles apparaissent davantage au cœur de raisonnements scientifiques ou pseudo-scientifiques durant les premières années du XXe siècle. La transition de l'un à l'autre domaine, qui semble conserver en creux la même ambition centrale de la quête des premiers principes, se fait autour de la rédaction du *Faustroll*, roman dont le personnage principal possède la double caractéristique d'être un scientifique et génie en même temps qu'un être divin prenant place dans la succession logique des avatars déifiés de l'auteur. La pataphysique d'Ubu, devenue entre-temps faustrollienne, remplace avantageusement le vocabulaire métaphysique employé dans ses premiers écrits et opère la mue entre un occultisme breton très ancré dans le XIXe siècle et un modernisme parisien bien installé dans le XXe siècle. Cette inflexion dans le style et les références de Jarry, qui a déjà été étudié dans ce travail, rejoint son intégration à un nouveau milieu social favorable aux innovations scientifiques et techniques bien plus qu'à la nostalgie de la tradition : l'auteur de *Messaline* tiendra

[180] OCG V, p. 345.
[181] Frédéric Chambe, « Jarry, Haeckel, Monère, Bathybius », *L'Étoile-Absinthe*, n° 31-32, 1986, p. 24-27.
[182] « Monère », *Nouveau Larousse illustré*, Paris, 1903.
[183] On peut relever, dans *Les Minutes de sable mémorial*, « Voletez en signes de croix, noires monères » (OCG II, p. 153), et la mention de Haeckel dans « Âmes solitaires » au milieu d'un développement sur la nature de Dieu (OCG I, p. 383).

d'ailleurs ces fréquentations pour responsables de son changement de goût dans *La Dragonne* où il évoque l'épisode probablement biographique de la vente de son « mobilier ancien dont il s'était défait, assez sottement, pour apaiser les plaisanteries de ses amis, férus d'art nouveau, sans doute parce que leur passé n'était point ancien, mais qui le convertirent à cet échange[184]. »

Cette époque est marquée par un recul des réflexions théologiques de Jarry, recul qui se manifeste concrètement par la mise à distance des spéculations de Bathybius dans *Le Surmâle* et de celle de l'abbé de Rayphusce dans *La Dragonne*. En effet, ces spéculations sont reléguées à des personnages secondaires et intégrées non sans un certain décalage ironique au récit par le narrateur, de façon très similaire d'ailleurs à la reprise d'anciens textes de Jarry attribués avec force critique au lieutenant Vensuet dans *Les Jours et les Nuits*. De plus, un nouveau personnage, autrefois quasiment absent des écrits de l'auteur, semble apparaître comme corollaire de ce recul : le prêtre. Tout se passe donc comme si l'éloignement des réflexions théologiques allait de pair avec le développement des thématiques anticléricales dans ses écrits des premières années du XXe siècle. Cet anticléricalisme reste toutefois très modéré, quoiqu'en dise Jarry lorsqu'il se défend de la pointe antisémite du *Moutardier du pape* en prétextant « Je blague bien le pape[185] ! », et il est loin d'égaler dans un corpus comme celui des comptes rendus et des chroniques la fréquence de la satire à l'encontre de l'institution militaire, par exemple. Lors du scandale impliquant, en mai 1903, Sœur Marie Sainte-Rose, en charge du couvent Refuge Notre-Dame-de-la-Charité, laquelle faisait subir aux pensionnaires des supplices à caractère scatologique, entre autres, Jarry invente un dialogue avec un ami fictif, lequel se fait l'avocat du diable et défend les méthodes de la sœur. Le ton ironique laisse toutefois peu de place à la dénonciation desdits supplices, tout en évitant l'attaque généralisée à l'égard du personnel de l'Église :

> Mais revenons à nos religieuses.
>
> Les « croix de langue », c'est bien aussi. Cela prouve l'excellente tenue du tout-à-l'égout et autres water-closets de la Congrégation. Sain comme l'œil : on en mangerait.
>
> Nous saluâmes à cet hommage spontané rendu à ce périodique où nous écrivons.
>
> « Mais la bouse de vache en tartines ? nous enquîmes-nous.
>
> – Vous savez bien, reprit doctoralement notre savant ami, que, quand les Hindous n'ont pas d'eau du Gange, ils se débarbouillent avec de la bouse de vache. Il paraît que c'est meilleur. Au petit goûter de quatre heures, un bol de lait ou la tartine de l'autre chose, c'est toujours de la vache[186].

Il ne fait toutefois aucun doute que le projet de traduction de *La Papesse Jeanne*, traduction débutée en 1906 très probablement à l'initiative de Jarry, quoiqu'en dise Saltas[187], rend compte,

---

184 OCG VI, p. 387-388.

185 Lettre de Jarry à Alfred Vallette datée du 2 juillet 1907, OC III, p. 674.

186 « Maisons de correction », [12 juillet 1903], OCG IV, p. 563.

187 Jean Saltas écrit dans sa préface à l'édition de 1943 de *La Dragonne* avoir été à l'origine du projet, se contredisant lui-même puisqu'il avait mentionné avoir répondu à une sollicitation de Jarry dans un article antérieur. Jean Saltas, « Souvenirs d'Alfred Jarry », *Les Marges*, n° 91, 15 janvier 1922, p. 28-37.

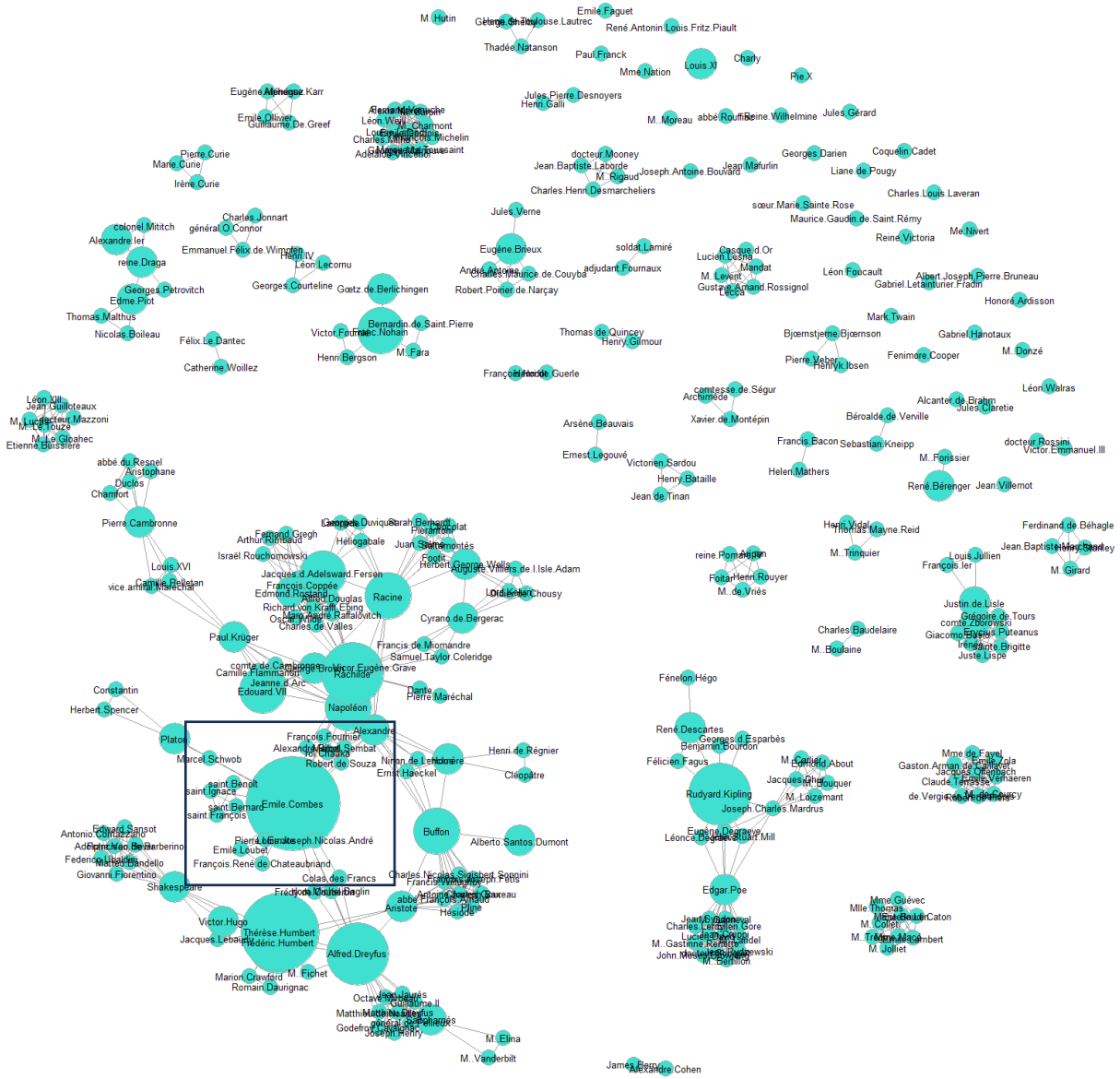
dans la lignée de la rédaction du *Moutardier du Pape* avec Demolder, d'un intérêt pour la satire anticléricale. Toujours dans cette optique, le texte de 1903 déjà mentionné « L'existence du pape[188] » souligne le parti-pris de Jarry contre une institution dépassée et obscurantiste. Pourtant, il faut resituer cette critique dans le projet plus général des chroniques, où toute réalité sociale est pointée du doigt comme factice et où tout pouvoir institutionnel est dénoncé comme illégitime : dès lors, il apparaît clairement que le personnel clérical n'est pas le plus contesté ni le plus moqué de tous les acteurs sociaux que mettent en scène les chroniques de presse de Jarry.

Après la victoire du Bloc des gauches en 1903, cette critique va même jusqu'à disparaître : la politique menée par Combes depuis son accession au pouvoir fait passer du côté du soutien au gouvernement républicain en place la défense de thèses anticléricales. Les cibles de la satire de Jarry deviennent désormais les acteurs de cette politique et principalement Émile Combes lui-même, dont le nom revient seize fois dans ses chroniques, ce qui en fait l'un des noms propres les plus cités et lui confère une place centrale dans le réseau des textes de presse, comme le montre le graphique 10. Ce dernier graphique met en effet en relation les noms mentionnés dans un même papier au sein du corpus des chroniques de presse, la taille des sommets étant corrélée au nombre d'apparition du nom. Il apparaît clairement que non seulement Émile Combes possède le sommet le plus imposant, mais qu'il figure également au sein de la constellation la plus importante du corpus à une place elle-même particulièrement centrale : cela signifie que le nom de Combes est mis en lien avec d'autres figures importantes dans le système des textes de presse de Jarry. Il s'agit donc d'une référence récurrente dans sa lecture de l'actualité, comme le sont d'ailleurs les noms d'Alfred Dreyfus ou des époux Humbert qui figurent non loin sur le graphique. À bien des égards, le ministère Combes semble donc bouleverser la conception politique du monde de Jarry, bien plus encore que celui de Dreyfus, tout du moins sur cette période 1901-1903, comme le souligne justement Keith Beaumont :

> Après la crise dreyfusienne – que Jarry semble avoir regardée de haut, sans prendre aucunement parti – le moment le plus aigu du conflit se situe vers 1905-06, au moment même où Jarry, malade, se réfugie à Laval, la Mayenne étant, avec la Bretagne, l'une des régions catholiques les plus ferventes. Pendant l'année qui suivit la promulgation de la Loi de Séparation en décembre 1905, les tentatives des autorités civiles pour faire l'inventaire des biens de l'Église provoquèrent des remous un peu partout en France, et surtout dans les régions fortement catholiques. […] Jarry se laissa certainement emporter par l'enthousiasme général, s'identifiant pleinement aux luttes de ses compatriotes lavallois, et se vantant dans une lettre à Rachilde d'être dans le département le plus "blanc" de France[189].

La critique au sujet des lois anticléricales se durcit dès l'année 1903. En février, Jarry commence par reprocher à Combes de vouloir substituer à la « religion pour le peuple », qu'il

[188] « L'existence du pape », [19-25 juillet 1903], OCG IV, p. 573.
[189] Keith Beaumont, « Jarry et le catholicisme », art. cit., p. 26.



Graphique 10 : Visualisation en réseau des noms propres cités dans une même chronique de presse de Jarry

méprise, une religion civile, reprenant son discours ainsi que celui du député socialiste Marcel Sembat en une profession de foi républicaine égalitariste : « Plus de paradis, mais l'Avenir, la Vérité, la Justice, le Progrès, tous égaux, tous bourgeois, tous élus, comme dans le discours si neuf du compagnon Un Tel *sur le grand nombre des élus*, un paradis social, quoi[190] ! » En mars, il insiste sur la relative inutilité des mesures anti-congrégationnistes de Combes en affirmant que « Personne n'échappera désormais à la sainte parole, tandis qu'auparavant ceux-là seuls qui ne craignaient point un dérangement allaient se fournir de religion[191]. » En mai, deux semaines après l'expulsion des Chartreux de leur monastère en application des décrets Combes, Jarry reprend la question en réutilisant ses thématiques antérieures de l'apocalypse et de la genèse dans un texte intitulé « Le Tribunal de Dieu ». Il y aborde en effet clairement la question de la laïcisation de l'État républicain comme une mutation de la société civile qui cherche à se débarrasser de croyances traditionnelles hors d'usage : « Liberté d'imposer aux petits enfants, quand ils n'ont point encore l'âge de raison, ses idées religieuses. […] Depuis mil neuf cent trois ans nous subissons cette influence divine, laquelle fut précédée, durant des milliers de siècles, de l'influence d'autres dieux. On s'imagine qu'une si longue hérédité accumule ses effets… / Point du tout : elle s'use[192]. » Cependant, ce rejet d'une conception éculée de la foi chrétienne va immédiatement de pair avec un retour en force de la figure christique :

> La justice des hommes a condamné à la déportation Dieu, comme un voleur. […]
> C'est la force qui a le droit de rendre la justice.
> Or, ce jour-là, les rôles changeraient…
> Ou du moins : on pourrait causer.
> Le fils de Dieu a été à bonne école – comme on apprivoise un éléphant sauvage entre deux de ses congénères domestiques – entre les deux larrons.
> Et il est « costeau[193] ».

En quête de substitution d'un catholicisme musclé à un dogme affaibli, les idées religieuses de Jarry n'ont donc pas tant changé depuis ses textes de jeunesse. Le texte s'achève d'ailleurs par la décapitation de l'ancien Dieu, condamné par l'être humain moderne qu'incarne par excellence Émile Combes, avant d'inverser, dans une pirouette finale, le rôle du bourreau et du condamné : « Dieu est libre. / M. Combes – qui n'y croit pas – a promis une forte prime à l'agent de la sûreté qui lui rapporterait la tête de Dieu. / C'est alors que Dieu le jugera – comme le guillotiné observe curieusement le bourreau à travers sa lunette[194]. » La réalité divine échappant, comme tout

[190] OCG IV, p. 431.
[191] *Ibid.*, p. 444.
[192] *Ibid.*, p. 498.
[193] *Ibid.*, p. 497.
[194] *Ibid.*, p. 500.

absolu, par essence à la compréhension humaine, elle n'a pas à s'inquiéter des mutations dans les systèmes de croyance de telle ou telle nation.

« Le Tribunal de Dieu » aborde encore avec ironie la question de la démission militaire en réaction à l'utilisation de l'armée pour expulser les congrégations religieuses. Cette thématique devient un élément central dans *La Dragonne* puisque dans le noyau narratif de 1906, Erbrand démissionne en parallèle de son cousin Marie-Guy, lequel brise son épée précisément par refus de forcer les portes de Notre-Dame de Pritz-des-Périls. Bien que n'étant pas spécifiquement motivée, la démission d'Erbrand est forcément rapprochée de celle de son cousin sur laquelle s'étend longuement son grand-père : l'argument moral et religieux du refus de l'expulsion des congrégations rend l'échec du personnage principal à embrasser la carrière militaire acceptable, voire honorable, aux yeux d'une famille traditionnaliste dans laquelle il retrouve toute sa place et son prestige. La mise en pratique effective des mesures du gouvernement Combes a donc fortement contribué à modifier le point de vue de Jarry sur la question : son optique n'est désormais plus relativiste, et le discours du grand-père est empreint d'empathie pour les religieux et les traditions chrétiennes. La grande différence du noyau lavallois de *La Dragonne* avec les critiques antérieures adressées au gouvernement Combes provient en effet de l'abandon d'un narrateur ironique et distancié ; parce qu'il écrit malade au sein d'un famille légitimiste et qu'il renoue avec son identité bretonne, Jarry pour la première fois de sa vie littéraire prend ouvertement parti pour un camp politique : celui de la pensée légitimiste et de la défense des valeurs chrétiennes traditionnelles qu'elle suppose. Cette évolution apparaît clairement dans sa correspondance : lors de sa crise du 28 mai, il écrit à Rachilde « Qu'on le croie ou pas le Père Ubu, sans que personne ait renouvelé ses idées théologiques, a demandé lui-même l'extrême-onction[195] » : la précision suppose bien que cette demande du sacrement de l'extrême-onction a dû paraître surprenante à son entourage parisien. Un an plus tard, Rachilde écrira d'ailleurs à Jarry « Mais j'oublie que vous êtes catholique et que vous croyez en l'intervention de l'Autre[196]. » Cette allusion n'est pas sans rappeler la fascination exercée dans la première partie de la carrière de Jarry par les figures négatives du christianisme, Satan, Antéchrist, monstres et autres figures héritées du romantisme noir. Son retour en Bretagne s'accompagne donc de la récupération de thématiques chrétiennes abandonnées durant sa période journalistique avec toutefois une perspective syncrétique moins accentuée – concrètement, la référence à l'Orient ou aux cultes païens se fait bien moins présente, sans être néanmoins radicalement absente – ainsi que d'une défense

[195] Lettre de Jarry à Rachilde datée du 28/29 mai 1906, OC III, p. 618.
[196] Lettre de Rachilde à Jarry datée du 5 mai 1907, citée dans Maurice Saillet « Si Monsieur veut (…Si Jarry avait voulu) », *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 27, 1965, p. 43.

nouvelle du clergé, conséquence directe de la politique menée par le Bloc des gauches sur la période.

Cette défense du clergé va de pair avec une évolution dans le traitement infligé au personnage du prêtre. Loin de la distance mi-respectueuse mi-sarcastique avec laquelle le chroniqueur traitait les membres du clergé depuis la sœur jusqu'au pape dans ses textes de presse, Jarry introduit dans *La Dragonne* un personnage d'abbé de Saint-Pligeaux censé expliquer les notions trop complexes pour le lecteur ou la lectrice. Si ce personnage n'a pas été beaucoup développé par l'auteur faute de temps, il faut tout de même noter le changement conséquent qui s'est opéré depuis l'écriture de l'abbé de Rayphusce, ennemi et rival spirituel d'Erbrand avec lequel il se livre à une joute théologique dont le contenu provient probablement d'une récupération des propres spéculations métaphysiques de Jarry. Hautement valorisé, l'abbé de Rayphusce est pourtant vaincu par Erbrand, dans un souci de dépassement de son discours. Il s'agit bien de mettre un terme à l'impasse de la réflexion métaphysique menée depuis les toutes premières œuvres de l'auteur, comme le souligne la conclusion du duel entre les deux hommes où Erbrand, d'une formule concise, fait taire l'abbé en même temps qu'il s'assure la victoire :

> – None ! none ! none ! (Il battit le fer, comme une cloche, trois coups) la neuvième heure du soleil, trois heures après midi ! Le soleil se couvrit de ténèbres, les pierres se fendirent, de nombreux morts ressuscitèrent, coururent par la ville et apparurent à plusieurs… Jean a baptisé dans l'eau, mais dans peu de jours…
>
> – Le voile du temple se déchire, dit Sacqueville, et pour la première fois, depuis le duel avec l'abbé, il se fendit et ramena vivement à lui Ampéliade, comme on repêche une noyée.
>
> Il la repêchait du sang de l'abbé et l'abbé tombait, à plat sur le dos, au fleuve, puis, par une réaction du choc, il culbuta en avant, exhibant d'abord sa tonsure, peu après son fond de culotte auquel les pans de sa soutane épanouirent une collerette de chérubin calciné[197].

Le retour d'un abbé dans la dernière partie de *La Dragonne* est donc d'autant plus surprenant que cette fois il n'y a plus aucune distance entre les propos tenus par ce personnage « qui n'est dans le roman que pour expliquer les mots inintelligibles autrement[198]. » Il est d'ailleurs envisageable que la volonté de Jarry de supprimer l'épisode du duel avec l'abbé de Rayphusce du chapitre de « La Bataille de Morsang » ne provienne pas, comme l'interprète Julien Schuh dans l'édition Garnier[199], de son « double-emploi[200] » (le mot est de Jarry) avec le massacre des juifs dans « le Porc-grome », le passage étant, comme on l'a vu, assez peu antisémite, mais plutôt de la récupération de son discours religieux pour nourrir celui de ce nouvel abbé de Saint-Pligeaux dans une perspective à présent bien plus didactique qu'ironique. L'abbé, en effet, qui s'avère

[197] OCG VI, p. 377-378.
[198] *Ibid.*, p. 507.
[199] *Ibid.*, p. 493.
[200] *Ibid.*, p. 506.

être l'oncle d'Erbrand et également son « premier précepteur[201] », devient le relai de l'idée centrale de la troisième partie de *La Dragonne* : l'unité de la langue, et la nature essentiellement verbale de toute réalité. Symétriquement au passage du duel avec de Rayphusce, la visite nocturne d'Erbrand en compagnie de son grand-père, de sa femme et de l'abbé dans la forêt de Paimpont, qui se révèle être celle de Brocéliande, ne conduit pas à un dépassement des réflexions métaphysiques, mais bien plutôt à une expérience mystique accompagnée et commentée par le pédagogue. Le prêtre n'est donc plus le rival à dépasser, la tentation intellectuelle à surmonter, mais le guide et conseiller venant aider le narrateur à verbaliser l'ineffable.

C'est bien là l'ambition des chapitres devant s'intituler « Pégase » et « E pur si muove » dans le dernier plan de Jarry : établir un nouveau culte à mystère, centré autour de la figure du roi Arthur et de Lucifer. Erbrand connaît en effet dans la dernière partie du roman un enthousiasme au sens des cultes mystériques. On trouve de la main de Jarry dans le récit du voyage dans la forêt l'omniprésence du thème du soufre, ainsi que l'association berzélius-Belzébuth ; la découverte de l'ascendance arthurienne coïncide avec la revalorisation de Lucifer. Charlotte poursuivra cette volonté de son frère en développant l'épisode du combat entre Erbrand et Lucifer :

> Lucifer était un jeune homme très beau ; — aux grandes ailes, silencieuses et douces comme celles de Pégase. —
>
> Il souffrait, disait-il, de l'exil impardonné !
>
> On flambe — de tous les nerfs ; tu sais, dans la fièvre cérébrale : il me disait : ton Dieu te laisse brûler ?
>
> Viens — viens ! Il fait moins chaud dans mon royaume. — Et — ces maîtresses qui t'attendent !
>
> Tu m'ouvrirais l'océan qui m'écrase ! depuis mille ans ; — ou, — les enfers[202] !

Prince en exil, la figure du Diable chez Alfred-Charlotte prend des allures d'archange, et le culte mystérique poursuit la thématique chère à Jarry de l'inversion des valeurs. Une fois pénétrés dans la forêt, Erbrand, Jeanne (ressuscitée), l'abbé et l'aïeul se trouvent dans un monde de signes, un monde magique où tout fait sens, depuis le hibou jusqu'à l'hermine. Libéré des contraintes sociales d'abord par le retour sur la terre de Bretagne, Erbrand est ensuite libéré de tout souci matériel, plongé dans un rêve où le mot seul, et son étymologie plus fantaisiste que scientifique, fait sens. À un imaginaire de l'ascèse, Jarry emboite le pas en réalisant une poétique du dépouillement temporel et de l'anagogie, faisant du verbe la seule réalité tangible, capable de restituer derrière l'identité figée et instrumentale du langage rationnel l'entière virtualité du sens littéraire :

---

[201] *Ibid.*, p. 388.
[202] *Ibid.*, p. 403.

« pour qui sait lire il n'y a qu'une langue au monde et […] pour celui-là il n'y a jamais eu de Babel[203]. »

Ainsi la boucle réactionnaire de *La Dragonne* semble-t-elle bel et bien bouclée : la réaction narrative, retour du personnage sur son propre passé, se double d'une réaction idéologique, fuite hors de la société moderne, s'appuyant elle-même sur une réaction esthétique, retour de l'auteur à un style symboliste abandonné depuis quelques années. Auteur, narrateur et personnages évoluent donc parallèlement dans la même direction, en arrière, vers un passé que l'on sait perdu, mais dont on pense encore pouvoir restituer, par le pouvoir créateur du verbe, un fantôme consolateur, en ces temps où le présent n'offre lui-même plus guère d'espoir. C'est d'ailleurs précisément ce que Jarry s'emploie à faire simultanément à la rédaction de ces pages, en tentant d'exhumer les traces rattachant sa famille à la lignée illustre des Dorset, comme l'a attentivement étudié Henri Bordillon[204]. La dimension fictive et fantasmatique de ce retour en arrière reste pourtant, contrairement aux écrits de jeunesse également empreints de mysticisme, parfaitement consciente et se livre par le biais d'un calembour sur « Antan, hanter[205] ». Dans la dernière partie de sa vie durant laquelle sont rédigées ces fragments inachevés, la religion revêt bien pour Jarry cette dimension de retour sur un passé qui ne passe pas, celui du rêve d'une fusion avec un principe unique et absolu au nom duquel la réalité tout entière revêtirait un caractère dérisoire et mensonger. Malgré toutes ses tentatives pour lui substituer une perspective scientifique tout aussi soucieuse d'accéder à un principe unique à l'origine de toute chose, la tentation métaphysique de Jarry perdure donc jusqu'à sa mort et explique son volte-face final en matière de religion : il ne s'agit pas tant d'une incohérence, pour peu que l'on resitue la mobilisation d'un vocabulaire scientifique dans cette optique, que d'une dernière tentative pour accéder à l'absolu qu'il a tour à tour placé dans le psychisme de l'individu, dans la monère en tant que matière originaire, et pour terminer en Dieu. Ce n'est donc pas simplement la maladie et la peur de la mort qui mènent Jarry à adopter une foi plus orthodoxe et à défendre le clergé, mais le contexte social dans lequel il est plongé à cette période de sa vie qui l'incite à explorer une autre piste dans sa quête des premiers principes : celle de l'acceptation d'une tradition chrétienne.

---

[203] *Ibid.*, p. 388.
[204] Henri Bordillon, « Alfred Jarry, le "dernier Dorset" ? », art. cit.
[205] *Ibid.*

CONCLUSION

Dans *L'élite artiste*, Nathalie Heinich soutient que la substitution de la figure de l'artiste en lieu et place de celle de l'aristocrate reste, malgré la hiérarchie qui en résulte, un progrès de la démocratie : le modèle méritocratique aurait remplacé un privilège de naissance foncièrement inégalitaire[1]. Pour pertinents que soient les arguments de Nathalie Heinich sur l'aristocratisation des élites artistiques, cette explication d'une transition vers un paradigme plus démocratique semble un effet de lecture rétrospective. L'idée d'une société méritocratique permettant de faire tenir ensemble ambitions égalitaristes et inégalités sociales effectives est le fruit d'une lutte durant une bonne partie du XIXe siècle entre une bourgeoisie valorisant l'effort individuel et un modèle aristocratique encore en vigueur au lendemain de la Révolution. Il est peu probable que la transition de la figure de l'aristocrate vers celle de l'artiste, qui s'opère comme on l'a vu au tout début du siècle, se soit appuyé sur une conception sociale qui deviendra dominante bien des années plus tard. Plus encore, il semble bien que l'idée d'un artiste transcendant le corps social et la masse du peuple soit en grande partie le fruit d'une conception innéiste du génie[2], conception innéiste qui domine largement l'ensemble du XIXe siècle : difficile de soutenir, dans de telles conditions, que « c'est une nouvelle morale qui s'édifie ainsi, où à l'orgueil arrogant de la lignée aristocratique se substitue la fierté tranquille de celui qui s'est fait lui-même, sans léser quiconque[3]. » Faire de l'artiste une figure consacrée à l'intérieur des sociétés postrévolutionnaires semble plutôt prolonger que contester le modèle hiérarchique antérieur, à condition de remplacer le privilège du nom par celui du talent, les deux étant perçus comme un don reçu par l'individu à la naissance de façon tout aussi aléatoire. Tout comme l'aristocrate devra par la suite tenir son rang, réaliser des prouesses et s'affirmer par là à la hauteur de son nom, l'artiste devra prouver son talent aux yeux de la cité par la création de chefs d'œuvre intemporels.

Bien plus qu'une adaptation de l'élite aristocratique en contexte démocratique, le groupe d'auteurs et d'autrices que nous avons étudié, les symbolistes tardifs, les fumistes, les artistes esthètes du tournant du siècle, se révèle donc une réappropriation de certaines conceptions hiérarchiques d'Ancien Régime. Parce qu'ils sont issus le plus souvent de milieux petits-bourgeois très éduqués ne possédant pas de titre nobiliaire, ils ne défendent pas réellement le retour à une stratification sociale prérévolutionnaire, mais revendiquent pourtant la perpétuation d'une culture héritée de cette dernière période. Ils sont bien les héritiers, par leur scolarisation

[1] Voir Nathalie Heinich, « La transformation des élites », *L'Élite artiste*, *op. cit.*
[2] Voir Darrin McMahon, « Géniologie », *Fureur divine. Une histoire du génie,* Christophe Jaquet (trad.), Paris, Fayard, 2016.
[3] Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, *op. cit.*, p. 318.

notamment, de la culture de l'élite aristocratique ; en tant qu'héritiers, ils en assurent la pérennisation. Entre eux et les tenants du capital économique, largement issus des milieux bourgeois, la bataille de la légitimité fait rage. Il s'agit donc de valoriser son capital intellectuel face à cette bourgeoisie qui, forte de sa position sociale désormais surplombante, promeut sa propre culture et son propre système de valeurs, et de réclamer une domination symbolique en tant que dépositaires des connaissances et des valeurs de l'ancienne élite. Pour ce faire, ils s'appuient sur un concept que nous avons baptisée individualisme radical et qui descend en droite ligne de la façon dont la société hiérarchisée de l'Ancien Régime représentait l'individu comme une entité opposée à la masse que constitue le peuple. Louis Dumont le montre parfaitement dans son *Essai sur l'individualisme* : les sociétés hiérarchiques n'ignorent pas, en effet, le concept d'individu, mais lui donnent souvent une acception différente de celle qu'elle recouvre dans nos sociétés modernes à prétention égalitaire, notamment en le figurant de façon négative, comme un élément exclu du monde social holiste[4]. En reprenant à leur compte les valeurs et les codes de la culture nobiliaire, les auteurs et les autrices esthètes du tournant du siècle font de cette optique le fer de lance de leur représentation de la cité idéale.

Faire des comités esthètes de cette période l'incarnation d'un modèle élitiste greffé via la méritocratie dans un contexte démocratique paraît donc quelque peu arbitraire : les valeurs défendues par ces comités sont très majoritairement antidémocratiques. En cette fin du XIXe siècle, l'idée selon laquelle l'artiste est un nouvel aristocrate est largement répandue parmi ces groupes, à ce détail près qu'il ne s'agit pas là d'une revendication d'une domination politique mais purement culturelle : les écrivaines et écrivains de la période ne prétendent plus gouverner, guider le peuple ou la patrie, mais simplement occuper un espace à part, en marge de la cité, où ils seraient libres de pratiquer leur art sans se soucier des contraintes du collectif. Cette marginalisation apparaît comme désirable justement parce qu'elle n'est pas le fruit d'un processus subi par le groupe mais le résultat d'une situation de domination symbolique en cours de construction. Au moment de l'affaire Dreyfus, un nouveau pas est franchi dans cette lutte pour l'hégémonie culturelle et la plupart des anciens symbolistes deviennent alors des auteurs et autrices engagés, dans un camp ou bien dans l'autre. L'artiste sort de sa posture de gratuité et se revendique désormais en tant qu'« intellectuel[5] » défendant sa légitimité à parler au nom du collectif. Cette collusion des élites culturelles et politiques autour de l'affaire Dreyfus tend bien à rappeler qu'aucun champ n'évolue jamais de façon parfaitement autonome et que, malgré leur prétention

[4] Voir Louis Dumont, « De l'individu-hors-du-monde à l'individu-dans-le-monde », *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1993.
[5] Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels »*, *op. cit.*

à l'autarcie, les sphères littéraires esthètes sont intégrées à l'espace plus large de la cité et subissent bien les conséquences des conflits et des secousses qui la traversent. Plus encore, il semble bien qu'elles ne subissent pas passivement ces conséquences mais se saisissent à cet instant d'une possibilité de peser sur une affaire originairement diplomatique. Ce faisant, elles s'affirment comme détentrices d'un nouveau pouvoir, le pouvoir médiatique, dans lequel leur prestige symbolique devient un outil de poids afin d'exercer une influence en dehors des seuls champs artistiques où elles évoluent en temps normal.

Malgré la brièveté de sa vie et de sa carrière littéraire, Alfred Jarry traverse ce moment de reconfiguration des élites culturelles au sein de la société des XIXe et XXe siècles. Fortement marqué par les idées symbolistes auxquelles il adhère dès le tout début de sa carrière, il se montre plus rétif que la plupart de ses contemporains à ce passage d'un idéal d'autarcie des comités esthètes vers la revendication de leur pouvoir médiatique et de leur engagement dans les questions politiques. Amené plutôt de force que de gré à occuper une carrière journalistique, Jarry utilisera l'ironie et la parodie afin de sans cesse dénoncer ce même pouvoir médiatique que son système de valeurs hérité du XIXe siècle le conduit à mépriser. Jusqu'à la fin de sa vie en effet, il semble rester fidèle à une conception où l'artiste ne doit pas intervenir sur les questions sociales ; là où ses contemporains voient l'occasion de promouvoir le groupe en occupant une position surplombante y compris dans le champ politique, Jarry demeure partisan de la nécessité d'une autarcie complète des sphères artistiques et littéraires vis-à-vis de la cité. Par cette prise de position, il s'affirme dans la continuité de la pensée individualiste radicale qui ne considère comme individu que l'être strictement autonome et émancipé des contraintes du collectif. Dans cette optique, toute situation au sein de la société, même la plus hégémonique qui soit, reste une situation de dépendance à l'égard de la communauté, et ne peut donc s'affirmer comme véritablement individuelle. Cette croyance dans le caractère absolu de l'individu – à l'origine du premier sens de notre titre, « le négatif du politique », c'est-à-dire comme opposition radicale et systématique de l'individu avec le collectif – fonde donc le désir de se tenir dans une position de pleine et entière autarcie.

Cette absolutisation du concept d'individu est, comme on l'a vu, la principale constante dans son œuvre : malgré l'évolution successive de quelques idées de l'anarchisme individualiste vers certaines thèses de l'extrême droite nationaliste, il semble bien que le système de valeurs qu'il défende conserve la cohérence de la recherche d'un principe absolu, héritage d'une pensée métaphysique au sens nietzschéen du terme. Longtemps, il fera de l'individu ce principe absolu, dans une sorte de synthèse entre l'individu et le divin qui prend fréquemment dans ses textes l'apparence de la sphère. Vers la fin de sa vie, il paraît davantage tourné vers des conceptions

religieuses plus traditionnelles, non sans leur adjoindre des éléments hérités de son optique individualiste antérieure. Quoi qu'il en soit, cette adhésion à l'idée d'un principe absolu régissant le monde explique la volonté systématique de relativisation du monde social à l'œuvre chez Jarry. En effet, quel que soit le système politique en place, il sera toujours factice et mensonger aux yeux de qui connaît la seule vérité, que cette vérité se formule sous le concept de la transcendance de l'individu ou du divin. Celui qui, comme Jarry, s'attaque constamment à tout ce qu'il voit défend très probablement une idée qu'il ne voit pas : la dimension négative des œuvres de Jarry – c'est-à-dire, selon le second sens donné à notre titre, leur ambition de penser un monde sans politique – provient, en réalité, d'un idéalisme contrarié.

Dans l'optique qui est la sienne, l'individu est la seule vérité qui soit, et toute forme de vie en société serait une forme d'acculturation de ce donné primordial en face duquel tout le reste n'est qu'illusoire. Cette idée, malgré son apparence égalitaire – aucune appartenance à une classe quelconque n'empêchant *a priori* de s'émanciper du carcan des convenances sociales – est en réalité fortement élitiste, étant entendu que seuls celles et ceux qui se déferont de leurs croyances collectives pourront accéder au statut de vrai individu, tous les autres étant entravés par leur incapacité à s'en affranchir. Il s'agit donc là de créer une hiérarchie stricte séparant les vrais individus, qui partagent cette foi dans leur propre caractère absolu, des autres, moins humains, qui donneraient la priorité à des instances communes. Pour ouverte qu'elle semble être, cette foi est extrêmement exigeante puisqu'elle implique de mettre à distance tous les bénéfices pouvant être tirés de la vie dans la cité afin de revendiquer sa pleine et entière indépendance, sur le plan intellectuel tout du moins. Chez Jarry, cela passe par le refus d'occuper une situation dominante dans le champ politique, d'exercer une profession stable soumise aux impératifs du travail dans une économie capitaliste, de faire la moindre concession sur la liberté artistique et de chercher à obtenir un profit matériel de ses productions littéraires. Ce faisant, il réussit à se différencier de nombreux autres producteurs du champ esthète, occupant un temps une place qui lui sera peu contestée : celle de bouffon du symbolisme.

Car en réalité cette idéologie individualiste radicale et sa dimension fortement élitiste n'est pas si contestataire qu'elle le semble, et ce sera là le troisième sens de l'expression « le négatif du politique ». En effet, tout comme la négation est intrinsèquement corrélée à l'affirmation qu'elle réfute, l'idéologie individualiste radicale, en partant du principe qu'une poignée d'individus, au sens absolu du terme, possèdent le droit de vivre seuls en autarcie au milieu de la cité, ne répondant qu'à leurs propres lois et ne rendant de comptes à personne d'autre qu'à eux-mêmes, tend à avoir besoin en arrière-plan de ce monde social qu'elle n'a de cesse de désavouer. En effet, pour valoriser l'individu compris comme l'inverse du collectif, l'individualisme

radical a besoin de l'existence de ce collectif ; il est l'un des deux membres d'une conception binaire sans laquelle ni le premier ni le deuxième terme ne peuvent exister. Confronté à une situation de domination sociale relative, Jarry pouvait donc chercher à lutter pour l'ascension de son groupe comme l'on fait nombre de ses contemporains ou bien renverser le modèle hiérarchique établi de façon à s'autoproclamer en situation de force. Parce qu'il voit la relativité des croyances sociales, parce qu'il défend l'idée du caractère absolu de son *ego*, l'auteur qu'est Jarry aurait donc plus de valeur que tous les participants de ce système qui ne lui laisse finalement qu'une place assez marginale. Ce renversement de perspective, aussi subversif soit-il, n'est en réalité que temporaire puisque, circonscrit à ses seuls adeptes fort peu nombreux, il ne modifie pas réellement la manière dont se conçoivent les rapports hiérarchiques dans la société. Finalement assez conservatrice, cette perspective individualiste symétrique de la *doxa* collective contemporaine cède assez vite le pas au consensus commun, lequel sortira renforcé de ce renversement à 180°, certes brutal, mais finalement peu préjudiciable aux représentations sociales admises.

Ceci explique donc que l'on ait souvent fait de Jarry un auteur apolitique adepte de la provocation gratuite. Du point de vue de ses conséquences politiques, les œuvres de Jarry peuvent en effet sembler une pure bouffonnerie sans conséquence : il ne cherche aucunement à modifier l'organisation politique de la cité, pour la simple et bonne raison que cette organisation lui est nécessaire afin d'exister dans l'opposition. Pour autant, s'agit-il vraiment là d'un simple exercice ludique ? Pour purement verbal que soit ce passage d'une réalité à son négatif photographique, ce renversement transformant le blanc en noir et le noir en blanc afin de s'imaginer passer d'une situation d'oppression à une situation de domination, n'a-t-il aucune conséquence sur la façon dont le collectif démocratique se construit, au degré de transgression qu'il accepte et juge légitime ? Valoriser le meurtre, défendre l'idée d'une purge du peuple à la guerre, hiérarchiser les êtres humains, rire du viol, propager les clichés antisémites, participe à révéler les discours que les sociétés jugent acceptables, bien qu'elles doivent passer par la forme indirecte de la provocation ironique. Le renversement des valeurs qui inverse les conceptions admises dans les textes de Jarry n'est donc pas tant subversif ; il se contente de valoriser, sans s'en cacher, les rapports de domination favorables à l'auteur. Ce faisant, il conduit bien plus à nous montrer la face monstrueuse, parce qu'inattendue et inhabituelle, de nos propres croyances, qu'à l'interroger ou à la dénoncer.

Qu'en est-il alors des nombreuses études faisant de Jarry un auteur prenant parti, à la faveur de ce même goût pour l'ironie et le sarcasme, contre la culture bourgeoise dominante ? Grâce à la notoriété disproportionnée d'*Ubu roi* en comparaison du reste de son œuvre, cette

lecture reçoit un appui solide tendant à faire de Jarry un excentrique opposé à la hiérarchie culturelle traditionnelle. Même Henri Béhar dans *Les Cultures de Jarry*[6], malgré la subtilité de son analyse, et malgré la prise en compte de la forte présente de références issues de la culture classique la plus traditionnelle, aborde l'auteur comme un adepte des contre-cultures, prenant notamment comme exemple pour défendre ce propos la forte présence de la culture potachique dans ses œuvres. Or, Jarry n'entend pas bouleverser la hiérarchie culturelle traditionnelle, il n'y a qu'à voir comment il réagit à l'idée d'une modernisation de l'orthographe[7], mais bien plutôt s'approprier – selon une logique très répandue des classes dominantes qui absorbent les références et productions des classes dominées pour les faire siennes, tout en conservant apparente leur origine sociale, qui leur confère un surplus d'exotisme – un matériau artistique hétérogène à son bagage intellectuel propre, celui de la bourgeoisie éduquée de la IIIe République. Loin de défendre la culture populaire ou les prétentions artistiques des potaches, Jarry utilise les productions qui en sont issues afin de se différencier dans le champ esthète. C'est bien par la sortie de ces productions de leur contexte d'origine et leur réinsertion dans un système littéraire de plus en plus symboliquement dominant qu'il leur donne une valeur artistique. Pour le dire autrement, dans l'optique de Jarry, c'est le geste de l'écrivaine ou de l'écrivain qui transforme n'importe quelle production en œuvre littéraire, y compris les productions qui, sans cela, n'avaient pas de valeur intrinsèque. Il ne milite donc aucunement pour la reconnaissance de la légitimité littéraire des auteurs et autrices issus du peuple, loin de là, mais affirme l'idée selon laquelle tout ce que l'artiste s'approprie devient œuvre d'art, du simple fait de son statut d'artiste.

Marginalisé au sein de comités littéraires dont le rôle s'affirme de plus en plus dominant tant sur le plan symbolique que politique par l'intermédiaire de la constitution d'un pouvoir médiatique, Jarry construit donc dans ses œuvres une représentation alternative de l'espace social dans lequel les valeurs s'inverseraient de façon à donner tout pouvoir à celles et ceux qui, comme lui, se sentent insuffisamment reconnus par le collectif. En faisant de ce sentiment d'écart, de ce *seul contre tous*, le critère de reconnaissance d'une élite très restreinte, Jarry cherche à poursuivre la construction d'une image idéalisante de l'artiste en même temps qu'il constate la difficulté de penser une communauté dont le seul point commun serait de s'opposer à la norme. Purement verbale, la contestation qu'il met en place est donc peu menaçante pour le système établi parce qu'elle n'en constitue que le reflet inversé ; peu menaçante ne signifie pourtant pas peu séduisante, dans le mesure où cette pensée radicale, fortement hiérarchique, très antidémocratique, niant toute réalité au collectif et plaçant l'individu au rang d'absolu connaîtra jusqu'à

[6] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*
[7] Voir « Le langage instantané », [1er juin 1901], OCG IV, p. 267.

nos jours un développement important chez nombre d'artistes se revendiquant du même cynisme provocateur et du même goût pour une transgression paradoxalement conservatrice.

ANNEXES

Télégramme de Rachilde à Jarry daté du 16 septembre 1897

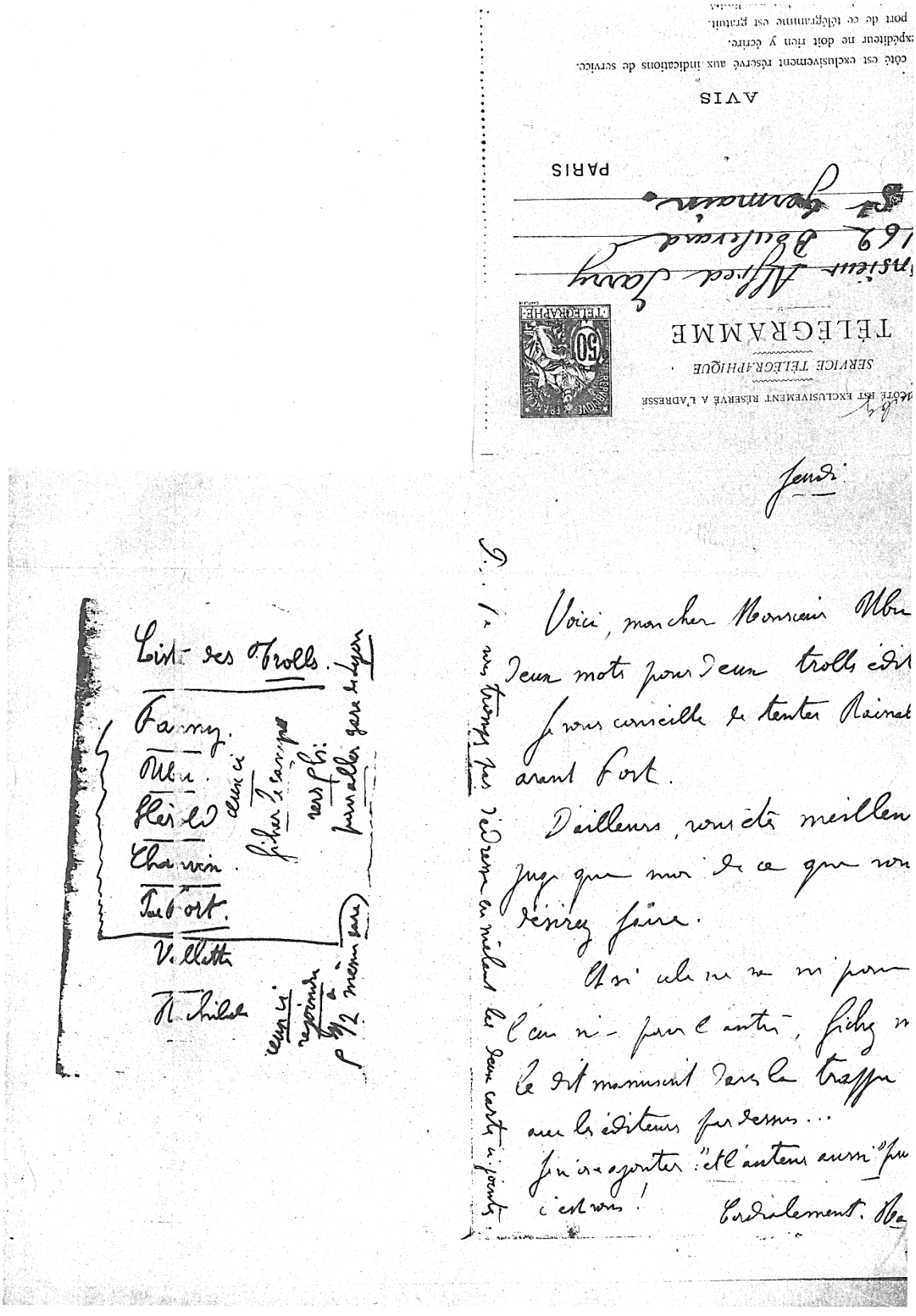


Image 1 : Copie conservée dans le fonds Henri Bordillon.

Jeudi

Voici, mon cher Ubu, deux mots pour deux trolls éditeurs.

Je vous conseille de tenter Raina[mot coupé] avant Fort.

D'ailleurs, vous êtes meilleur juge que moi de ce que vous désirez faire.

Et si cela ne va ni pour l'un ni pour l'autre, fichez moi ledit manuscrit dans la trappe avec les éditeurs par-dessus…

Je n'ose ajouter « et l'auteur aussi » puisque c'est vous !

Cordialement.

Rachilde

PS : ne vous trompez pas d'adresse en mêlant les deux cartes ci-jointes.

[Au dos :]

Liste des trolls

[encadré]

Fanny.

Ubu.

Hérold.

Chanvin.

Paul Fort.

Ceux-ci ficher le camp vers 9h pour aller gare de Lyon

[à côté]

Vallette

Rachilde

Ceux-ci rejoindre à 9 ½ même gare

Lettre inédite de Jarry à Hugo Kosterka estimée vers automne 1897

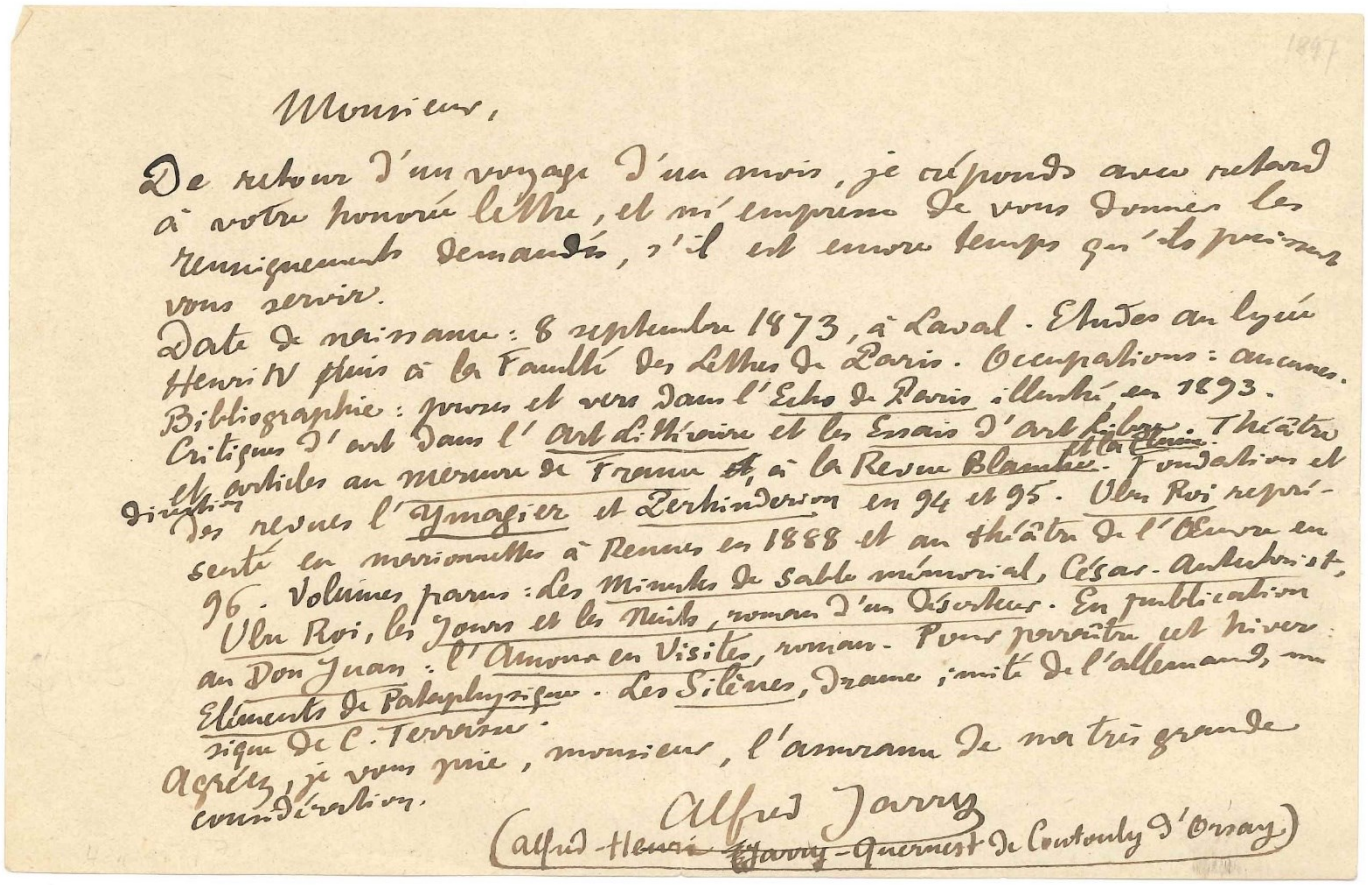


Image 2 : Lettres & Manuscrits Autographes, Ader, 22 Juin 2016, lot 215.

Monsieur,

De retour d'un voyage d'un mois, je réponds avec retard à votre honorée lettre, et m'empresse de vous donner les renseignements demandés, s'il est encore temps qu'ils puissent vous servir.

Date de naissance : 8 septembre 1873, à Laval. Études au lycée Henri IV puis à la Faculté des Lettres de Paris. Occupations : aucune. Bibliographie : proses et vers dans *L'Écho de Paris* illustré en 1893. Critique d'art dans *L'Art Littéraire* et les *Essais d'Art Libre*. Théâtre et articles au *Mercure de France* et à la *Revue Blanche*. Fondation et direction des revues l'*Ymagier* et *Perhinderion* en 94 et 95. *Ubu roi* représenté en marionnettes à Rennes en 1888 et au théâtre de l'Œuvre en 96. Volumes parus : Les *Minutes de Sable mémorial*, *César-Antechrist*, *Ubu roi*, les *Jours et les Nuits, roman d'un déserteur*. En publication au *Don Juan* : l'*Amour en Visites*, roman. Pour paraître cet hiver : *Éléments de Pataphysique*. Les *Silènes*, drame imité de l'allemand, musique de C. Terrasse.

Agréez, je vous prie, monsieur, l'assurance de ma très grande considération.

Alfred Jarry

(Alfred-Henri Jarry-Quernest de Coutouly d'Orsay)

Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898

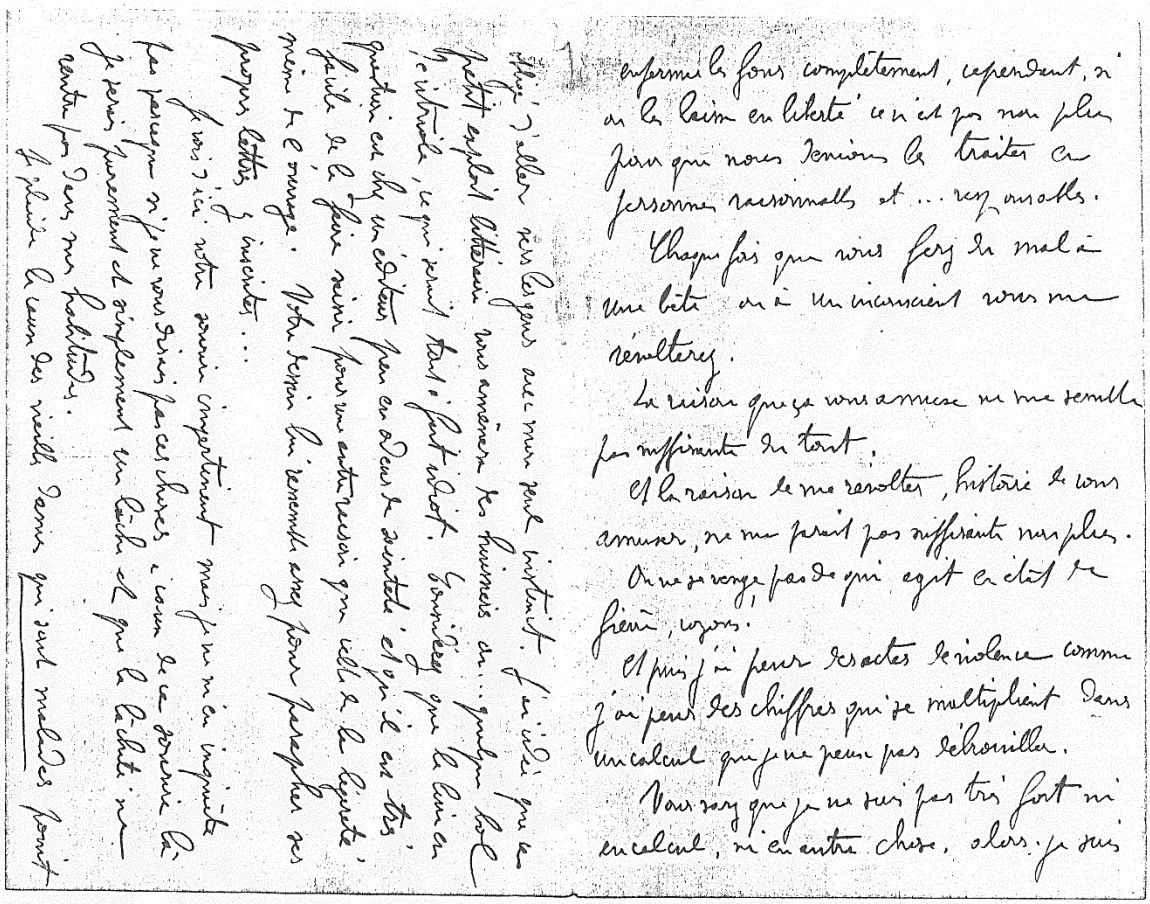


Image 3 : Copie conservée dans le fonds Henri Bordillon.

16 février 98.

Je suis attristée, mon petit Alfred, par cette histoire de la vieille dame.

Mon Dieu oui et malgré l'inutilité, pour ne pas dire l'imbécilité de mes efforts, je veux vous tirer encore par la manche pour vous glisser de timides observations.

Ça vous amuse mais je ne comprends pas du tout pourquoi.

Et chaque fois que je ne comprends pas, moi, je cherche à comprendre...

Je n'y a pas à tortiller : c'est de la diffamation et si elle est moins folle que l'habituelle elle peut vous faire aller en cour d'assises.

Alors ?..

Elle a été sotte, ridicule, méchante, mais tout cela tombe devant le cas de folie humaine constaté par vous même, mais elle vous a rendu service !

Il est peut être regrettable que je ne recule pas

16 février 98.

Je suis attristée, mon petit Ubu, par l'histoire de la *vieille dame*.

Mon Dieu oui et malgré l'inutilité, pour ne pas dire l'imbécilité de mon effort, je vais vous tirer encore par la manche pour vous glisser de timides observations.

Ça vous amuse mais je ne comprends pas du tout pourquoi.

Et chaque fois que je ne comprends pas, moi, je chercher à comprendre…

Il n'y a pas à tortiller : c'est de la diffamation et si elle est moins folle que d'habitude elle peut vous faire aller en cour d'assise.

Alors ?…

Elle a été sotte, ridicule, méchante, mais tout cela tombe devant le cas de folie dûment constaté par vous-même, mais elle vous a rendu service !

Il est peut-être regrettable qu'on ne veuille pas enfermer les fous complètement, cependant si on les laisse en liberté ce n'est pas non plus pour que nous devions les traiter en personnes raisonnables et… responsables.

Chaque fois que vous ferez du mal à une bête ou à un inconscient vous me révolterez.

La raison que ça vous amuse ne me semble pas suffisante du tout.

Et la raison de me révolter, histoire de vous amuser, ne me semble pas suffisante non plus.

On ne se venge pas de qui agit en état de fièvre, voyons !

Et puis j'ai peur des actes de violence comme j'ai peur des chiffres qui se multiplient dans un calcul que je ne peux pas débrouiller.

Vous savez que je ne suis pas très fort ni en calcul, ni en autre chose, alors je suis obligé d'aller vers les gens avec mon seul instinct. J'ai idée que ce petit exploit littéraire vous amènera des huissiers ou… quelque bol de vitriol, ce qui serait tout à fait idiot. Considérez que le livre en question est chez un éditeur peu en odeur de sainteté et qu'il est très facile de le faire saisir pour une autre raison que celle de la légèreté même de l'ouvrage. Votre dessin lui ressemble assez pour parapher ses propres lettres cy inscrites…

Je vois d'ici votre sourire impertinent mais je ne m'en inquiète pas parce que si je ne vous disais pas ces choses à cause de ce sourire là je serais purement et simplement un lâche et que la lâcheté ne rentre pas dans mes habitudes.

Je plaide la cause des vieilles dames *qui sont malades* point en mon nom mais au seul titre de la logique.

Et Ubu n'est pas fou, je le sais et il est assez fort en logique pour comprendre que ce n'est ni un fou ni un sot qui lui parle. Je vous en prie, *prenez garde à votre peinture*… *de mœurs* et tâchez, au moins, de ne point salir votre avenir de petit homme de génie.

Ceci dit pour le seul calme de ma conscience et sans espoir, du reste, de vous influencer… car j'ai horreur de conseiller les camarades, passons à un autre crime…

Puisqu'il fait beau et que vous devez courir beaucoup en bicyclette voudriez-vous me chercher, le long des rives non fleuries de la Seine, un bateau dans le genre de votre *as* ? Je voudrais donner le mien aux jeunes pigeons que vous savez et en avoir un autre dans lequel je puisse entrer sans le frisson de terreur qu'il me communique. Il faut que je prenne cette petite précaution contre mes nerfs sans cela je ne pourrais pas *troller* cet été, je le sens. Puisque vous avez déniché les deux premiers, vous en trouverez bien un troisième, dits…

Vous êtes bien méchant, Ubu !

Rachilde

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire

A. Éditions de référence

1. Œuvres complètes Garnier

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome I, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2012.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome II, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2012.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome III, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2013.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome IV, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2015.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome V, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2019.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, tome VI, Paris, Garnier, coll. Classiques, 2021.

2. Œuvres complètes Gallimard

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, sous la direction de Michel Arrivé, tome I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Bordillon, tome II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

—, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Bordillon, tome III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

B. Autres éditions utilisées

GOURMONT, Remy de et JARRY, Alfred, *L'Ymagier*, n° 1 à 8, octobre 1894-décembre 1896.

JARRY, Alfred et ROSENVAL, Karl, *Léda*, sous la direction de Noël Arnaud, Henri Bordillon et Patrick Besnier, Paris, C. Bourgois, 1987.

JARRY, Alfred, *Almanach illustré du Père Ubu*, présenté par Patrick Besnier, Bègles, Castor Astral, 2006.

—, *César-Antechrist*, précédé de *Les Minutes de sable mémorial*, édité par Philippe Audoin, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1977.

—, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *L'Amour absolu*, édité par Noel Arnaud et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1980.

—, *La Chandelle verte : lumières sur les choses de ce temps*, édité par Maurice Saillet, Paris, Libraire générale française, coll. Le Livre de poche, 1969.

—, *La Chandelle verte : lumières sur les choses de ce temps*, édité par Patrick Besnier, Bègles, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus, 2006.

—, *La Dragonne*, préface de Jean Saltas, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1943.

—, *L'Amour absolu*, postface de Patrick Besnier, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2001.

—, *L'Amour absolu*, précédé de *Souvenirs* du docteur Saltas et de *Notes* de Charlotte Jarry, Paris, Les Marges, 1932.

—, *L'Amour absolu*, suivi de *L'Autre Alceste*, préface de Maurice Saillet, Paris, Mercure de France, 1952.

—, *L'Amour en visites*, édité par Patrick Besnier, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2007.

—, *Le Manoir enchanté et quatre autres œuvres inédites*, présenté par Noël Arnaud, Paris, La Table Ronde, 1974.

—, *Les Jours et les Nuits, roman d'un Déserteur*, préface de Maurice Saillet, Paris, Mercure de France, 1964.

—, *Les Minutes de sable mémorial*, suivi de *César-Antechrist*, avec les croquis de l'auteur, avant-propos de Jean Saltas, Paris, Fasquelle, 1932.

—, *Le Surmâle : roman moderne*, édité par Annie le Brun, Paris, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1990.

—, *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, préface de Paul Edwards, Lyon, À rebours, 2002.

—, *Œuvres poétiques complètes*, édité par Henri Parisot, Paris, Gallimard, 1945.

—, *Œuvres*, édité par Michel Décaudin, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.

—, *Tout Ubu*, édité par Maurice Saillet, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1962.

—, *Ubu*, édité par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.

C. Correspondance hors éditions de référence

1. Correspondance écrite par Jarry

JARRY, Alfred, deux lettres à Rachilde datées de novembre 1898, reproduites par Patrick Besnier dans « Deux lettres d'Alfred Jarry à Rachilde », *Histoires littéraires*, n° 23, 2005, p. 115-119.

—, lettre à Armand Silvestre datée du 17 novembre 1896, éditée par Jean-Paul Goujon dans « Une lettre inédite d'Alfred Jarry à Armand Silvestre », *L'Étoile-Absinthe*, n° 63-64, p. 5-12.

—, *Crocodile pliant & noix phourrées*, édité par Alastrair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Éric Walbecq, Paris, Éditions du Bouche-Trou, 2010.

—, lettre à l'Administration du Théâtre des Pantins datée du 21 décembre 1897, reproduite dans Noël Herbin, « Faustroll aux Pantins », *L'Œil bleu*, n° 8, mars 2009, p. 45.

2. Correspondance reçue par Jarry

BOURRET, Auguste, lettre à Alfred Jarry datée du 21 janvier 1894, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXIII, année 1894, f. 32.

COURRIÈRE, Berthe de, lettres à Alfred Jarry datées de 1894, reproduites par Henri Bordillon dans « L'amoureuse en visites. Lettres inédites de Berthe de Courrière et Rachilde à Jarry », *Double Face*, n° 4, printemps 1987, p. 8-12.

FARGUE, Léon-Paul, lettres à Alfred Jarry datées de 1893-1894, reproduites par Jean-Paul Goujon dans « Lettres inédites de Léon-Paul Fargue à Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 43-45, 1989, p. 8-27.

FÉNÉON, Félix, lettres à Alfred Jarry datées de 1896 à 1906, reproduites par Henri Bordillon dans « Correspondance de Jarry avec Fénéon », *L'Étoile-Absinthe*, n° 5-6, 1980, p. 7-24.

FILIGER, Charles, lettres à Alfred Jarry datées de 1894 à 1896, reproduites par Emmanuel Peillet dans « Lettres de Charles Filiger à Alfred Jarry », *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-24, 1963-1964, p. 7-18.

FONTAN, E., lettre à Alfred Jarry datée du 23 février 1896, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXV bis, année 1896, f. 67.

FORT, Pierre, lettres à Alfred Jarry datées de 1898, reproduites par Jean Marvier dans « Lettres de Pierre Fort éditeur de *l'Amour en Visites* à Alfred Jarry », *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n° 22-24, 1963, p. 19-26.

GOURMONT, Remy de, lettres à Alfred Jarry datées de 1894-1895, éditées par Vincent Gogibu dans *Correspondance*, t. III, Paris, Éditions du Sandre, 2015.

LORMEL, Louis, lettres à Alfred Jarry datées de 1894 à 1907, reproduites par Jean-Hugues Sainmont dans « Lormel et Jarry », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, 1956, p. 58-64.

LUGNÉ-POE, Aurélien, lettres à Alfred Jarry datées d'août 1896, reproduites par P. Lié [Emmanuel Peillet] dans « À l'Œuvre », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 1954, p. 42.

MARDRUS, Joseph-Charles, lettre à Alfred Jarry datée de 1900, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXIX, année 1900, f. 46.

QUILLARD, Pierre, lettre à Alfred Jarry datée du 21 janvier 1899, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXVIII, année 1899, f. 75.

RACHILDE, lettre à Alfred Jarry datée du 16 février 1903, reproduite dans « Textes inédits de Jarry et de ses contemporains », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 26-27, 1957, p. 29-90.

—, lettre à Alfred Jarry datée du 5 mai 1907, citée par Maurice Saillet dans « Si Monsieur veut (…Si Jarry avait voulu) », *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 27, 1965, p. 43.

—, lettres à Alfred Jarry datées de 1898, reproduites par Alain Mercier dans « À propos de la "Vieille dame" et de Jean de Tinan. Trois lettres de Rachilde à Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 46, 1990, p. 18-19.

SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES, lettre à Alfred Jarry datée du 27 janvier 1897, reproduite dans *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 26-27, 1957, p. 55.

TERRASSE, Claude, lettre à Alfred Jarry datée du 8 octobre 1898, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXVII, année 1898, fragment 66.

TOUCHARD, Alfred, lettre du 18 mars 1896, Papiers Noël Arnaud, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, XXV bis, année 1896, f. 6786.

TROCHON, Jules, lettre à Alfred Jarry datée du 26 avril 1907, reproduite par Jean-Hugues Sainmont dans « Chapitre V : Les Lieux », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, 1953, p. 117-125.

D. Cours Bergson

JARRY, Alfred, « Cours Bergson », Cahier α, 1891-1892, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21129-B'-I-13 (1/6) A.

—, « Cours Bergson », Cahier A, 1892-1893, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21130-B'-I-13 (2/6) A.

—, « Cours Bergson », Cahier B, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21131-B'-I-13 (3/6).
—, « Cours Bergson », Cahier C, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21132-B'-I-13 (4/6).
—, « Cours Bergson », Cahier D, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21133-B'-I-13 (5/6).
—, « Cours Bergson », Cahier E, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Jacques Doucet, Ms 21134-B'-I-13 (6/6).

E. Catalogues d'archives reproduisant des autographes de Jarry.

GRAHAM, Edouard, *Passages d'encre. Échanges littéraires dans la bibliothèque Jean Bonna. Envois, lettres et manuscrits autographes 1850-1900*, Paris, Gallimard, 2008.
SURCOUF, Joël, *Alfred Jarry, autour d'un testament*, *catalogue des Archives départementales de la Mayenne : fonds 403 J et autres documents*, Laval, Archives départementales de la Mayenne, 2007.

II. Bibliographie secondaire

Tous les liens hypertextes contenus dans cet ouvrage ont été vérifiés et étaient fonctionnels à la date du 23 juin 2024.

A. Sur Alfred Jarry

1. Témoignages des contemporains

« Alfred Jarry », *Comœdia*, 1ère année, n° 35, 4 novembre 1907, p. 3.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Feu Alfred Jarry », *Œuvres en prose complètes*, édité par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, t. II, Paris, Gallimard, 1991, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1039-1041.

ARNAULD, Michel, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, vol. 28, 15 mai 1902, p. 155-158.

« Banquet offert au Comité exécutif de l'Exposition de Liège », *Gil Blas*, 27e année, n° 9568, 24 décembre 1905, p. 2.

BAUËR, Henry, « Chronique », *L'Écho de Paris*, 13e année, n° 4590, 19 décembre 1896, p. 1.

—, « Premières représentations », *L'Écho de Paris*, 13e année, n° 4583, 12 décembre 1896, p. 3.

BLOY, Léon, *Journal I, 1892*-1907, édité par Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, 1899.

CHASSÉ, Charles, *Dans les coulisses de la gloire : d'Ubu Roi au Douanier Rousseau*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1947.

—, *Sous le masque d'Alfred Jarry, les sources d'Ubu-Roi*, Paris, Floury, 1921.

« Courrier des Théâtres », *Le Mot d'ordre*, 8e année, n° 2250, 29 décembre 1897, p. 4.

DUMUR, Louis, « Sépulture Alfred Jarry », *Mercure de France*, vol. 70, n° 252, 15 décembre 1907, Genève, Slatkine Reprints, p. 756-757.

GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.

LAUBREAUX, Alain, « Jean Saltas et le cycle d'Ubu », *La Dépêche (Toulouse)*, 69e année, n° 25489, 22 juin 1938, p. 4.

LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire I, 1893-1906*, Paris, Mercure de France, 1975.

LORMEL, Louis, « Alfred Jarry, souvenirs », *L'Étoile-Absinthe*, n° 39-40, 1988, p. 24-28.

—, « Entre soi », *La Plume*, n° 203, 15 septembre 1897, p. 605-606.

—, « Les débuts du symbolisme. Rémy de Gourmont, Alfred Jarry et *l'Art littéraire* », *Le Gaulois*, 56e année, 3e série, n° 16131, 3 décembre 1921, p. 4.

LUGNÉ-POE, Aurélien, *La Parade, Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, t. II., Paris, Gallimard, 1931.

MARTINE, « Almanach du Père Ubu », *La Critique*, n° 94, 20 janvier 1899, p. 15-16.

MASSIAC, Théodore, « Courrier des Théâtres », *La Petite République*, 25e année, n° 8876, 3 août 1900, p. 4.

MENDÈS, Abraham Catulle, « Premières représentations », *Le Journal*, 5e année, n° 1536, 11 décembre 1896, p. 2.

RACHILDE, « Roman », *Mercure de France*, vol. 23, n° 91, juillet 1897, Genève, Slatkine Reprints, p. 143-150.

—, *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres*, édité par Paul Gayot et Édith Silve, Paris, Arléa, 2007.

RÉMOND, Georges, « Souvenirs sur Jarry et quelques autres », *Mercure de France*, vol. 323, n° 1099, mars 1955, p. 427-446 et vol. 323, n° 1100, avril 1955, Genève, Slatkine Reprints, p. 656-677.

SALTAS, Jean, « Souvenirs d'Alfred Jarry », *Les Marges*, vol. 23, n° 91, 15 janvier 1922, p. 28-37.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 36e année, n° 12980, 14 décembre 1896, p. 1-2.

« Théâtres », *Le Temps*, 36e année, n° 12978, 12 décembre 1896, p. 3.

TERRASSE, Claude, lettre à Alfred Vallette datée du 6 juin 1908, reproduite par Jean-Hugues Sainmont, *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 1954, p. 37.

VALBELLE, Roger, « Deux représentations retentissantes. M. Firmin Gémier nous dit ce que furent la répétition générale et la Première d'"Ubu roi" », *Excelsior*, 1ère année, n° 3980, 4 novembre 1921, p. 2.

YEATS, William Butler, *Autobiographies*, Londres, Macmillan, 1955.

2. Ouvrages et articles critiques

a. Études transversales

ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry : d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table ronde, coll. Les vies perpendiculaires, 1974.

ARRIVÉ, Michel, « Argot et littérature : le cas de Jarry », *Covariations pour un sociolinguiste : hommage à Jean-Baptiste Marcellesi*, sous la direction de Régine Delamotte-Legrand et Bernard Gardin, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 1998, p. 67-75.

—, « Problème de sémiotique littéraire : les langages de Jarry », *Documents de travail et prépublications*, n° 15, 1972, p. 1-38.

—, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

—, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1976.

BEAUME, Diana, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse de doctorat sous la direction de Patrick Besnier soutenue le 15 juin 2010, Laval, Université du Maine.

—, « Jarry, le goût de l'érudition gratuite et sa fontaine renaissante », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 13-28.

—, « Petite histoire du rire sérieux des origines à Faustroll », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 49-64.

BEAUMONT, Keith, « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, n° 25-28, 1985, p. 11-29.

—, *Alfred Jarry. A Critical and Biographical Study*, Leicester, Leicester University Press, 1984.

BÉHAR, Henri, *Jarry : le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, coll. Thèmes et textes, 1973.

—, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, coll. Littérature de notre siècle, 2003.

—, *Littéruptures*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. Bibliothèque Mélusine, 1988.

—, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

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

—, « Alfred Jarry et Darien », *L'Étoile-Absinthe*, n° 33-34, 1987.

BORDILLON, Henri, « Études jarryques », *Organographes du Collège de 'Pataphysique*, n° 6, 1978, p. 83-85.

—, *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval, Éditions Siloé, coll. Biographies, 1986.

BOURGEOIS, Marianne, *Alfred Jarry avait une sœur*, Paris, L'Hexaèdre, coll. Bibliothèque pataphysique, 2014.

BRIQUET, Aurélie, « Une entreprise de déconstruction des autorités du tournant du siècle : les romans d'Alfred Jarry », *Littératures*, n° 65, 2011, p. 37-48.

—, *Le Jeu des genres dans l'œuvre romanesque d'Alfred Jarry : transformations, hybridations, mélanges*, thèse de doctorat sous la direction de Dominique Combe soutenue le 25 octobre 2013, Paris, Université Sorbonne III.

BROTCHIE, Alastair, *Alfred Jarry : une vie pataphysique*, traduit par Gilles Firmin, Dijon, Les Presses du réel, coll. L'écart absolu, 2019.

BRUN, Sarah, « La veine farcesque chez Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2009, p. 13-24.

CARADEC, François, « Alfred Jarry et Rabelais », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, p. 17-28.

—, « Alfred Jarry et Rabelais (suite) », *L'Étoile-Absinthe*, n° 35-36, 1987, p. 31-37.

—, *À la recherche de : Alfred Jarry*, Paris, Seghers, coll. Cahiers insolites, 1974.

—, *Entre miens, d'Alphonse Allais à Boris Vian*, Paris, Flammarion, 2010.

CUTSHALL, James A., "'Celui qui dreyfuse'. Alfred Jarry and the Dreyfus Case", *Symposium*, vol. 43, n° 1, 1989, p. 20-36.

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

DE LOS ÁNGELES VEGA VAZQUEZ, María, *La Bretagne à l'encre, Jarry, Segalen, Suarès : une traversée culturelle et littéraire*, thèse de doctorat sous la direction de Patrick Besnier soutenue le 23 avril 2009, Le Mans, Université du Maine.

DE NIJS, Pieter, "Marcel Duchamp and Alfred Jarry", *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, n° 10, juin 2016, p. 77-98.

DELEUZE, Gilles, « Un précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry », *Critique et clinique*, 1993, p. 115-125.

DUBBELBOER, Marieke, "Alfred Jarry: An Imagination in Revolt", *French Studies*, vol. 61, janvier 2007, p. 113.

ERULI, Brunella, *Jarry : i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini, 1982.

FELL, Jill, *Alfred Jarry*, Londres, Reaktion Books, coll. Critical lives, 2010

—, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

GODA, Yosuké, « Le cours de Bergson et la quête de l'absolu chez Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2009, p. 25-36.

GOSZTOLA, Matthieu, *Alfred Jarry, critique littéraire et sciences à l'aube du XXe siècle*, Paris, Éditions du Cygne, coll. Portraits littéraires, 2013.

—, « Mise au point : La violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 75-80.

PENNEC, Jos, « Le voyage initiatique de Jarry à Pont-Aven en 1894 », *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international Laval, sous la direction d'Henri Béhar et de Julien Schuh, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 31-52.

POLLIN, Karl, *Alfred Jarry : l'expérimentation du singulier*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

RÉGIBIER, Philippe, *Ubu sur la berge. Alfred Jarry à Corbeil (1898-907)*, Les Presses du Management, coll. LPM actualité, 1999.

SCHUH, Julien, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », *Histoires littéraires*, n° 28, 2006, p. 7-24

—, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2014.

—, « Fargue e(s)t Jarry », *Ludions*, n° 14, 2014, p. 45-57.

—, « Jarry et *Le Magasin pittoresque* : une érudition familière », *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2010, p. 101-134.

—, « Jarry le jeune Daim », *Actualité de Remy de Gourmont*, Éditions du Clown Lyrique, 2008, p. 143-158.
—, « Jarry synthétiste », *L'Étoile-Absinthe*, n° 115-116, 2007, p. 91-104.
—, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 39-59.
—, « Un écrivain sans imagination. La prose synthétique d'Alfred Jarry », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, 2009, p. 38-47.

b. Études sur les œuvres du corpus

- *Les Minutes de sable mémorial* et autres poèmes :

BEAUME, Diana, « "L'Autoclète" : Résonnances esthétiques de la magie de l'espace feuilleté », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 65-72.
—, « Les revers du jeu macabre dans les "Lieds funèbres" », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 33-50.
—, « Quelques remarques sur le "Linteau" des *Minutes de sable mémorial* et les "bordures" du chaos régulier », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 27-32.
BÉHAR, Henri, « Compter les *Minutes* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 177-196.
—, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n° 17-18, 1977, p. 185-201.
BRIQUET, Aurélie, « Au pays de l'Opium », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 97-118.
CARADEC, François, « Sur *Bardes et cordes* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 39-40, 1988, p. 31-33.
CHEVRIER, Alain, « Les Énervés de Jumièges au fil des *Minutes de sable mémorial* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 119-134.
—, « Sur un sonnet héraldique de Jarry : *Le Bain du roi* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 81-99.
—, « Un monogramme caché dans le blason des Minutes », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 11-26.
EDWARDS, Paul, « Concordance : Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexes », *L'Étoile-Absinthe*, n° 83-84, 1999, p. 4-57.
—, « "Prologue de conclusion" : la source iconographique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 91-92, 2001, p. 71-76.
FINTER, Helga, « Ubu hétérologue : remarques sur Jarry, la littérature et le mal », *L'Étoile-Absinthe*, n° 25-28, 1985, p. 31-42.
GODA, Yosuké, « Du vampirisme littéraire », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 51-64.
—, « Le jeu mystique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 81-96.

GOSZTOLA, Matthieu, « Tapisseries », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 135-176.

GRIVEL, Charles, « L'explosion mémoriale », *Alfred Jarry*, sous la direction d'Henri Bordillon, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, p. 259-290.

JOUET, Jacques, « À propos du vers (de mallarmirliton) d'Alfred Jarry », *Jarry, monstres et merveilles*, sous la direction de Patrick Besnier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. La Licorne, 2007, p. 89-98.

SCHUH, Julien, « L'œuvre selon Jarry. Synthèse, linéament, événement », *L'Étoile-Absinthe*, n° 107-108, 2006, p. 43-56.

—, « Jarry lauréat : Les concours mensuels de *L'Écho de Paris* (1892-1894) », *Des Prix*, XIIe Colloque des Invalides, édité par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, coll. En marge, 2009, p. 103-122.

—, « "Phonographe" : Des vertus musicales de l'éguisier », *L'Étoile-Absinthe*, n° 126-127, 2011, p. 73-80.

VÉDRINE, Hélène, « "Il est stupide de commenter soi-même l'œuvre écrite […], car il n'y a qu'à regarder et c'est écrit dessus" : pour une lecture matérielle et visuelle des *Minutes de Sable Mémorial* par Alfred Jarry », *Revue italienne d'études françaises*, n° 8, 2018 (en ligne ; DOI : 10.4000/rief.2503).

- *César-Antechrist* :

BODSON, Guy, « Pour en finir avec *César-Antechrist* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 47-48, 1990, p. 4-24.

BORDILLON, Henri, « Ubu l'Antéchrist », *Europe*, n° 623-624, 1981, p. 107-112.

CHAMBE, Frédéric, « Alfred Jarry de l'héraldique à l'identité des contraires », *L'Étoile-Absinthe*, n° 103-104, 2005, p. 41-61.

—, « Sur Jarry et l'héraldique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 35-36, 1987, p. 6-17.

MARANGONI, Alessandra, « Que font Énoch et Élie dans *César-Antechrist* ? Sur l'orthodoxie de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 65-74.

SAINMONT, Jean-Hugues, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 5-6, 1952, p. 53-65.

SCHUH, Julien, « *César-Antechrist*, un écrin occulte pour Ubu », *Jarry, monstres et merveilles*, sous la direction de Patrick Besnier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. La Licorne, 2007, p. 13-45.

- *L'Ymagier* et *Perhinderion* :

BORDILLON, Henri, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982, p. 12-13.

FELL, Jill, « Alain Jans et Richart Gheym : les artistes "inconnus" de *L'Ymagier* », *Jarry, monstres et merveilles*, sous la direction de Patrick Besnier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. La Licorne, 2007, p. 99-109.

—, « La roue de Sainte Catherine : Jarry, Breton et la méthode paranoïaque-critique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 15-25.

KALANTZIS, Alexia, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, sous la direction d'Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2008, p. 279-294.

PERNOUD, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n° 115, 1997, p. 59-65.

- *Ubu roi* et le cycle ubuesque :

APOLON, J., PETITFAUX, G. et TEMPLENUL, A., « Zoologie politique », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 52-56.

ARTINIAN, A., LIÉ, P. et COQUERY, M., « À l'Œuvre », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 31-51.

BÉHAR, Henri, DUBBELBOER, Marieke et MOREL, Jean-Paul, *Commentaires pour servir à la lecture de l'*Almanach du Père Ubu illustré 1899, *L'Étoile-Absinthe*, n° 121-122, 2009.

BESSON, Vincent, « Félix-Frédéric Hébert au lycée de Moulins », *L'Étoile-Absinthe*, n° 69-70, 1996, p. 7-28.

BORDILLON, Henri, « Jarry à l'Œuvre », *L'Étoile-Absinthe*, n° 4, 1979, p. 8-23.

CORNILLE, Jean-Louis, « Le secret de polichinelle », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 97-109.

DRUART, René, « Un témoignage sur la Générale d'*Ubu Roi* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 20, 29 juin 1955, p. 53.

DUBBELBOER, Marieke, « L'écriture visuelle dans les *Almanachs du Père Ubu* : Jarry et Bonnard », *Alfred Jarry et les arts*, Actes du Colloque international Laval, sous la direction d'Henri Béhar et de Julien Schuh, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 139-152.

ERULI, Brunella, « Dans la sphère d'Ubu », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 185-196.

FINTER, Helga, « Le rire d'Ubu : notes sur les antécédents d'un nouveau type de comique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 143-157.

GODA, Yosuké, « Jarry face à la censure théâtrale À propos de la genèse textuelle d'Ubu sur la butte », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, 2014, p. 27-48

LIÉ, P., « La 2e représentation d'*Ubu roi* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 20, 29 juin 1955, p. 47-52.

LUTEMBI, « Ubu chassé », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 70-71.

ROBILLOT, Henri, « La presse d'*Ubu roi* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 73-88.

SAINMONT, Jean-Hugues, « Occultations et Exaltations d'*Ubu Cocu* », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 29-30.

—, « Ubu ou la création d'un mythe », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 3-4, 27 octobre 1951, p. 57-69.

SCHUH, Julien, « Ubu, c'est l'Autre », *L'altérité en spectacle. 1789-1918*, sous la direction de Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le spectaculaire, 2015, p. 233-243.

TROVATO, Loredana, « *De l'inutilité du théâtre au théâtre* : Alfred Jarry théoricien de l'art dramatique », *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, sous la direction de Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 285-296.

- *Les Jours et les Nuits* :

BÉHAR, Henri, « Jarry à l'épreuve [Note pour une édition critique de Les Jours et les Nuits] », *L'Étoile-Absinthe*, n° 9-12, 1981, p. 119-125.

—, « L'écriture du rêve dans Les Jours et les Nuits », *Alfred Jarry*, sous la direction d'Henri Bordillon, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 137-153.

DESSY, Clément, « Peinture synthétiste et littérature : *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2009, p. 37-50.

EDWARDS, Paul, « Spéculations : Sengle photographe », *L'Étoile-Absinthe*, n° 71-72, 1996.

SAILLET, Maurice, « Note sur l'ethnographie d'un peuple étranger à la Chine », *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n° 26, 1964, p. 11-14.

SAINMONT, Jean-Hugues, « Déchiffrement d'un fragment inédit d'Alfred Jarry concernant *Les Jours et les Nuits* », *Dossiers acénonètes du collège de 'Pataphysique*, n° 26, 1964, p. 6-10.

TORTAJADA, Maria, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et "précinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895*, n° 40, juillet 2003, p. 5-23.

- *L'Amour en visites* :

CHEVRIER, Alain, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 119-120, 2008, p. 63-74.

SAGET, Justin, « Notes pour servir à la Grande Histoire de la Vieille Dame », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 5-6, 1952, p. 17-22.

SIBONY, Daniel, « La visite amoureuse (entretien avec Charles Grivel, Paris, 27 octobre 1984) », *Revue des Sciences Humaines*, n° 203, juillet-septembre 1986, p. 67-85.

- *L'Amour absolu* :

BORDILLON, Henri, « En marge de L'Amour absolu », *L'Étoile-Absinthe*, n° 13-14, mars 1983, p. 34-40.

—, « L'Amour absolu, rêve mallarméen », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, p. 29-51.

BRIQUET, Aurélie, « Silences de *L'Amour absolu* : blancs et ponctuation », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, 2014, p. 167-178.

CLANCIER, Anne, « Jarry avait-il lu Freud ? Une lecture de *L'Amour absolu* », dans *Alfred Jarry*, sous la direction d'Henri Bordillon, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, p. 235-258.

DELAPORTE, Clémentine, « "Un homme dans le genre de Dieu" : construction de l'artiste comme criminel dans *L'Amour absolu* d'Alfred Jarry », à paraître.

EDWARDS, Paul, « Concordance : Faune et flore de *L'Amour absolu* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 4-28.

—, « Jarry/Janet. Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 95-96, 2002, p. 107-120.

EHRICH, Riewert, « Emmanuel Dieu – un autre Œdipe », *L'Étoile-Absinthe*, n° 19-20, 1983, p. 40-47.

ERULI, Brunella, « L'Immaculée Conception », *L'Étoile-Absinthe*, n° 7-8, décembre 1980, p. 49-60.

SAILLET, Maurice, « Relativement à *L'Amour absolu* », *Cahier du collège de 'Pataphysique*, n° 8-9, 1952, p. 69-75.

SAINMONT, Jean-Hugues, « Chapitre VII Anteros », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, 6 avril 1953, p. 133-140.

- *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* :

BESNIER, Patrick, « Dénombrement du peuple. Jarry et les écrivains de son temps », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 9-15.

BRIQUET, Aurélie, « Les "Treize images", une combinatoire de cellules essentielles ? » *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2015, p. 51-59.

CHEVRIER, Alain, « D'une source possible de Bosse-de-Nage et de son ha ha chez Bonaventure des Périers », *L'Étoile-Absinthe*, n° 128-129, 2012, p. 29-38.

—, « Sur Bosse-de-nage : de gibbon au papion », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2015, p. 47-49.

—, « Sur le docteur Faustroll et Monsieur Lajaunisse », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2015, p. 21-26.

DELAPORTE, Clémentine, « "Des Obeliscolychnies pour les chiens" : utopie cynique dans le *Faustroll* d'Alfred Jarry », *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, édité par Judith Cohen, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. Convergences, 2022, p. 101-115.

EDWARDS, Paul, « H.-G. Wells, Jarry et l'atome bouffon. Essai d'épistémocritique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 83-84, 1999, p. 61-65.

—, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », *L'Étoile-Absinthe*, n° 95-96, 2002, p. 69-88.

EHRICH, Riewert. « Docteur Faustroll et Diogenes Teufelsdroeckh », *L'Étoile-Absinthe*, n° 49-50, 1991, p. 26-29.

FISHER, Ben, *The Pataphysician's Library. An Exploration of Alfred Jarry's Livres pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

—, « Précisions sur les imprécisions de Jarry sur les mystères subsistants des livres pairs et du "petit nombre des élus" », *Jarry, monstres et merveilles*, sous la direction de Patrick Besnier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. La Licorne, 2007, p. 110-127.

FOULC, Thieri, « "Cf. Pataph." : Jarry écrivain », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 3-8.

GEORGES, Matthieu, « Fragments d'un discours sur l'érotique : éléments d'une "pataphysique des corps" chez Alfred Jarry », *Encrages, cahiers d'esthétique*, n° 2, septembre 2001, p. 62-84.

HERBIN, Noël, « Faustroll aux Pantins », *L'Œil bleu* n° 8, mars 2009, p. 39-46.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 31-37.

—, « Les 13 images, de l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », *Alfred Jarry et les arts*, Actes du Colloque international Laval, sous la direction d'Henri Béhar et de Julien Schuh, Tusson, Du Lérot, 2007, p. 129-138.

LHERMITTE, Agnès, « "Une encre de poudre et de gin" : Dr Faustroll et M. Schwob », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 117-129.

PETITEAUX, Georges, « De la surface de Dieu », *Subsidia Pataphysica*, n° 22, 1973, p. 67-69.

STEAD, Évanghélia, « Jarry et Beardsley », *L'Étoile-Absinthe*, n° 95-96, 2002, p. 49-67.

VAUBERLIN, Philippe, « Les livres pairs et la parité », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, 1956, p. 16-22.

- Le Théâtre des Pantins et les œuvres lyriques :

ARNAUD, Noël, « Jarry et le mirliton », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 62-80.

BEAUME, Diana, « Paroles dégelées. À propos du manuscrit de *Pantagruel* », *L'Étoile-Absinthe*, 2014, p. 61-78.

BELLENGER, Remy, *Le Théâtre des Pantins, récit d'une enquête*, Paris, l'Hexaèdre, coll. Bibliothèque pataphysique, 2015.

BESNIER, Patrick, « Jarry et le théâtre mirlitonesque : éloge du mineur », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 5, 2009.

BORDILLON, Henri, « Autour de *Pantagruel* », *Double face*, n° 7 à 10, 1988.

—, « Ronde autour du Théâtre des Pantins. 18 lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse », *L'Étoile-Absinthe*, n° 29-30, 1986, p. 5-27.

CATHÉ, Philippe, « Chronique jarryque : De l'utilisation des restes », *L'Expectateur*, n° 8, 1998, p. 72-73.

—, « Le Théâtre des Pantins : D'un avatar d'*Ubu Roi* aux prolégomènes de *Pantagruel* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 158- 184.

GODA, Yosuké, « Jarry face à la censure théâtrale », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, 2014, p. 27-48.

HÉRISSON, Armelle, « Le mirliton, polyèdre d'idées », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2015, p. 9-20.

—, « Le projet mirlitonesque et les opus Sansot », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, p. 217-234.

SAINMONT, Jean-Hugues, « Dix ans de la vie de Jarry. L'interminable histoire de *Pantagruel* », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 1954, p. 19-38.

- Les chroniques et comptes rendus de presse :

BELL, David F., "*La Chandelle verte* and the *fait divers*", *L'Esprit créateur*, vol. 24, n° 4, janvier 1984, p. 48-56.

BESNIER, Patrick, « "S'il me plaît" : Sur deux critiques théâtrales de Jarry à *L'Art littéraire* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 5-11.

GROJNOWSKI, Daniel et UGARTE, Stéphane, « *La Chandelle verte* : 1. Logique de la chronique ; 2. Les lumières du délire », *Étoile-absinthe*, n° 77-78, 1998, p. 26-34 et p. 35-53.

PIA, Pascal, « Jarry et ses lumières », *Carrefour*, n° 1295, 23 juillet 1969.

SANGSUE, Daniel, « Parodie et humour noir : "La passion considérée comme course de côte" », *Poétique*, n° 118, avril 1999, p. 219-237.

- *Messaline* :

ARNAUD, Noël, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, 1979, p. 53-65.

DAVID-DE PALACIO, Marie-France, « Messaline dans le roman "peplum" du tournant du siècle », *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 231-254.

EDWARDS, Paul, « L'Asiatique Hindou de *Messaline* et la poésie du souffle », *L'Étoile-Absinthe*, n° 95-96, 2002, p. 129-131.

EHRICH, Riewert, « *Messaline* d'Alfred Jarry, tentative de "best-seller" ou livre hermétique ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 61-62, 1994, p. 5-23.

ERULI, Brunella, « Sur les sources classiques de Messaline : collages et montages », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, 1979, p. 67-83.

—, « D'une Messaline à l'autre », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 113-120.

—, « Le Phénix du texte », *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, sous la direction de Henri Bordillon, Paris, Pierre Belfond, 1985, p. 191-203.

FELL, Jill, « La danse de Mnester », *L'Étoile-Absinthe*, n° 91-92, 2001, p. 39-46.

FOULC, Thieri, « Le Chinois de Messaline », *Subsidia pataphysica*, n° 23, 1974, p. 93-98.

—, « Mnester ou l'art du sphéricubiste », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 120-125.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Les Jardins de Messaline : un florilège de l'art de réécrire », *Les Décadents à l'école des Alexandrins*, actes du colloque international des 30 novembre et 1er décembre 1996 à l'Université de Valenciennes, 1996, p. 239-256.

—, « De la réécriture. Quelques remarques sur décadence et avant-garde dans *Messaline* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 91-92, 2001, p. 33-38.

PALACIO, Jean de, « Messaline décadente, ou la figure du sang », *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 31, p. 209-228.

- *Le Surmâle* :

ARRIVÉ, Michel, « *Le Surmâle* d'Alfred Jarry, romance gaillarde sur l'amour et la pataphysique », (en ligne ; http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1797193-le-surmale-d-alfred-jarry-romance-gaillarde-sur-l-amour-et-la-pataphysique).

BORDILLON, Henri, « Marcueil dans le texte. Quelques éléments pour une approche nouvelle du *Surmâle* », *L'Étoile-Absinthe*, n° 132-133, 2014, p. 49-60.

CHAMBE, Frédéric, « Jarry, Haeckel, Monère, Bathybius », *L'Étoile-Absinthe*, n° 31-32, 1986, p. 24-27.

CHASSAY, Jean-François, « Monstre et *gender* : de Geoffroy Saint-Hilaire à la tératologie fictive », *Épistémologies*, n° 14, 12 décembre 2014 (en ligne : https://epistemocritique.org/monstre-et-gender-de-geoffroy-saint-hilaire-a-la-teratologie-fictive/).

DOMINO, Christophe, « *Le Surmâle* d'Alfred Jarry : roman moderne ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 13-14, 1982, p. 5-13.

DUBBELBOER, Marieke, « Un univers mécanique : la machine chez Alfred Jarry », *French Studies*, vol. 58, n° 4, 2004, p. 471-483.

LARUE, Anne, « Corps et records : *Le Surmâle* de Jarry, roman de la démesure narcissique », *La démesure narcissique*, dirigé par Éliane Allouch, Marie-Claude Lambotte et Vladimir Marinov, Paris, Nolin, 2004, coll. Actualités psychopathologiques et culturelles, p. 15-22.

SABOT, Philippe, « Eros, Thanatos, Technè, À propos d'un "roman moderne" d'Alfred Jarry », *Methodos*, n° 15, 2015 (en ligne : https://methodos.revues.org/4245).

WAGNER, Birgit, « Le sport, le corps et les machines. À propos du *Surmâle* d'Alfred Jarry », *Écrire le sport*, sous la direction de Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc, Michel Brousse, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque francophone de Limoges du 31 janvier au 2 février 2002, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Regards croisés sur le sport 2005, p. 129-140.

- *La Dragonne* :

BEAUMONT, Keith, « Jarry et le catholicisme », *L'Étoile-Absinthe*, n° 25-28, 1985, p. 11-29.

BORDILLON, Henri, « Alfred Jarry, le "dernier Dorset" ? », *L'Étoile-Absinthe*, n° 134, 2013, p. 101-128.

DAVID, Sylvain-Christian, « Descendit ad Inferos », *Alfred Jarry*, sous la direction d'Henri Bordillon, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Pierre Belfond, 1985, p. 305-319.

SCHUH, Julien, « *La Dragonne* : un "répertoire de l'irréalisé actuel" », *Alfred Jarry, du manuscrit à la typographie*, sous la direction d'Henri Béhar et de Julien Schuh, Tusson, Du Lérot, 2014, p. 79-101.

B. Sur les comités symbolistes et fumistes

1. Ouvrages et articles contemporains

ALBERT, Henri, « L'Œuvre », *Mercure de France*, vol. 10, n° 49, 1er janvier 1894, Genève, Slatkine Reprints, p. 81-82.

ALEXANDRE, Arsène, « Résurrection des poètes », *Paris*, 2 novembre 1892, p. 1-2.

« Au jour le jour », *Le Courrier du soir*, 12e année, n° 4346, 18 janvier 1889, p. 1.

BARRÈS, Maurice, « Franc-Nohain ou La Haine du Mufle », *L'Écho de Paris*, 30e année, n° 10649, 8 octobre 1913, p. 1.

BURY, Robert de, « Les Journaux », *Mercure de France*, vol. 136, n° 516, 16 décembre 1919, Genève, Slatkine Reprints, p. 757-763.

CHILRA, Jean de, *L'Heure sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1898.

—, *La Princesse des ténèbres*, Paris, Calmann Lévy, 1896.

CLARETIE, Georges, « Gazette des Tribunaux », *Le Figaro*, 69e année, 3e série, n° 69, 10 mars 1923, p. 2.

DANVILLE, Gaston, *La Psychologie de l'amour*, Paris, Félix Alcan, 1900.

DARIEN, Georges, *Le Voleur*, Paris, Stock, 1898.

DEGRON, Henri, « Catulle Mendès », *La Plume*, n° 152, 15 août 1895, p. 357-359.

DUMUR, Louis, « Petits aphorismes », *Mercure de France*, vol. 5, n° 32, 1er août 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 340-344.

FAGUS, Félicien, *Aphorismes*, Paris, Sansot, 1908.

—, *Lettres à Paul Léautaud, avec un avant-propos et des notes du destinataire*, édité par Paul Léautaud, Paris, La Connaissance, coll. Les Textes, 1928.

FARGUE, Léon-Paul, « un Sage », *Mercure de France*, vol. 264, n° 899, 1er décembre 1935, Genève, Slatkine Reprints, p. 247-251.

GOURMONT, Remy de, « Choses d'Art », *Mercure de France*, vol. 5, n° 30, juin 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 185-187.

—, « Dernières conséquences de l'Idéalisme », *Mercure de France*, vol. 10, n° 51, 1er mars 1894, Genève, Slatkine Reprints, p. 193-202.

—, « La Fête nationale », *Mercure de France*, vol. 5, n° 31, juillet 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 193-197.

—, « Le Joujou patriotisme », *Mercure de France*, vol. 2, n° 16, 1er avril 1891, Genève, Slatkine Reprints, p. 193-198.

—, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, 25 juin 1892, p. 321-325.

—, « L'heureuse ignorance », *Mercure de France*, vol. 38, n° 136, 1er avril 1901, Genève, Slatkine Reprints, p. 173-179.

—, « Nouveaux masques », *Mercure de France*, vol. 24, n° 95, 1er novembre 1897, Genève, Slatkine Reprints, p. 327-358.

—, *Correspondance*, édité par Vincent Gogibu, t. I à III, Paris, Éditions du Sandre, 2010.

—, *Épilogues, Réflexions sur la vie. Deuxième série, 1899-1901*, Paris, Mercure de France, 1923.

—, *Historie tragique de la princesse Phénissa*, Paris, Mercure de France, 1894.

—, *Le Château Singulier*, Paris, Mercure de France, 1894.

—, *Le Latin mystique*, préface de Joris-Karl Huysmans, Paris, Mercure de France, 1892.

—, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1896.

—, *Les Petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Édition de la revue biblio-iconographique, 1900.

—, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893.

—, *Lilith*, dans *Essais d'art libre*, n° 8-9, septembre-octobre 1892, p. 49-147.

—, *Promenades philosophiques. Première série*, Paris, Mercure de France, 1927.

—, *Sixtine : roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, 1923.

HURET, Jules, « La jeune littérature et le théâtre de "l'Œuvre" », *Le Figaro*, 43e année, 3e série, n° 175, 24 juin 1897, p. 4.

JOURDAIN, Francis, *Né en 76*, Paris, Éditions du Pavillon, 1951.

KAHN, Gustave, *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

LAGARDÈRE, Paul, « Un grand méconnu », *Le Petit Parisien*, 3e année, n° 10651, 26 décembre 1905, p. 4.

LÉAUTAUD, Paul, « Remy de Gourmont. Journal littéraire 1906 (Fragments) », *Mercure de France*, vol. 263, n° 895, 1er octobre 1935, Genève, Slatkine Reprints, p. 50-70.

LEE, Sidney, réponse à l'« Enquête sur l'influence allemande », *Mercure de France*, vol. 45, n° 157, 1er janvier 1903, Genève, Slatkine Reprints, p. 122-123.

« Les Obsèques de Mühlfeld », *L'Écho de Paris*, 19e année, n° 6762, 4 décembre 1902, p. 1.

« Les Oiseaux qui viennent de France », *L'Art moderne*, 17e année, n° 29, 18 juillet 1897, p. 226-227.

« Les Palmes académiques », *Le XIXe siècle*, n° 10581, 28 février 1899, p. 2-3.

« L'œuvre de "l'Œuvre" ces trois dernières années », *L'Éclair*, 9e année, n° 2913, 17 novembre 1896, p. 1.

LORMEL, Louis, « Colloque préliminaire », *L'Art littéraire*, n° 1, octobre 1892, p. 1.

LUGNÉ-POE, Aurélien, « À propos de l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, vol. 20, n° 82, octobre 1896, Genève, Slatkine Reprints, p. 90-98.

—, « Circulaire aux abonnés de l'Œuvre », reproduite dans le « Courrier des théâtre », *Le Figaro*, 43e année, 3e série, n° 172, 21 juin 1897, p. 4.

—, « La Semaine Théâtrale », *L'Éclair*, 35e année, n° 12025, 7 février 1922, p. 3.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, édité par L. J. Austin et Henri Mondor, t. X, Gallimard, 1984, p. 108.

—, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003.

MARÈS, Roland de, « Les jeunes revues », *Le Figaro*, 39e année, 3e série, n° 132, 12 mai 1893, p. 1.

MIRBEAU, Octave, « Les Beautés du Patriotisme », *Le Figaro*, 37e année, 3e série, n° 138, 18 mai 1891, p. 1.

MORÉAS, Jean, « Le Symbolisme. Manifeste », *Les Premières armes du Symbolisme*, Paris, Vanier, 1889, p. 31-39.

RACHILDE, carte à Jehan Rictus, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, Papiers de Jehan Rictus, cote NAF 24570, f. 21-25.

RANDON, Gabriel, « Sarcey Génial, conte invraisemblable », *Mercure de France*, vol. 6, n° 35, novembre 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 224-232.

REBELL, Hugues, « Défense d'Oscar Wilde », *Mercure de France*, vol. 15., n° 68, 1er août 1895, Genève, Slatkine Reprints, p. 182-190.

REMACLE, Adrien, « Petit théâtre », *Mercure de France*, vol. 4, n° 28, avril 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 355-356.

RENARD, Jules, *Journal (1887-1910)*, édité par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

RICTUS, Jehan. *Journal quotidien. 1898-1933*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, cote NAF 16097-16249.

ROSENVAL, Karl, « Les Trois robes », *La Fronde*, 2e année, n° 197, 23 juin 1898, p. 1.

SAINT-POL-ROUX, *De l'Art magnifique*, suivi de *Petit traité de déshumanisme*, Mortemart, Rougerie, 1978.

—, *La Dame à la faulx*, Paris, Mercure de France, 1899.

VALLETTE, Alfred, « Le Théâtre du Peuple », *Mercure de France*, vol. 19, n° 80, 1er août 1896, Genève, Slatkine Reprints, p. 383.

—, « Les Grands Enterrements », *Mercure de France*, vol. 6, n° 33, septembre 1892, Genève, Slatkine Reprints, p. 75-78.

—, « Mercure de France », *Mercure de France*, n° 1, 1er janvier 1890, Genève, Slatkine Reprints, p. 2-3.

VEBER, Pierre, « Ubu directeur », *Gil Blas*, 19e année, n° 6432, 27 juin 1897, p. 1.

2. Ouvrages et articles critiques

a. Sociologie et histoire de la littérature

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueil, le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1989.

Barbier, Frédéric, *Histoire du livre en occident*, Malakoff, Armand Colin, coll. Mnémosya, 2020.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1996.

BOURDIEU, Pierre, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, 1971, p. 1345-1378.

—, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 3, n° 22, 1971, p. 49-126.

—, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 2015

CHARLE, Christophe, « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, juillet 1975, p. 44-65.

—, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1990.

DÉCAUDIN, Michel, « Le "Mercure de France" : filiations et orientations », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 92e année, n° 1, 1992, p. 7-16.

GLINOER Anthony et LAISNEY, Vincent, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013.

GOBILLE, Boris et SAPIRO, Gisèle, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, n° 214, 2006, p. 113-139.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, la Découverte, coll. Armillaire, 2000.

—, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2018.

KALANTZIS, Alexia, « Le domicile de l'écrivain comme lieu de sociabilité à la fin du XIXe siècle », *COnTEXTES*, n° 19, 2017 (en ligne ; DOI : 10.4000/contextes.6306).

KALIFA, Dominique, « Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, coll. Pour l'histoire, 2005.

MCMAHON, Darrin, *Fureur divine. Une histoire du génie*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, coll. L'épreuve de l'histoire, 2016.

MOLLIER, Jean-Yves, *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

SAPIRO, Gisèle, *Les écrivains et la politique en France, de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2018.

—, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *COnTEXTES*, n° 2, 2007 (en ligne ; DOI : 10.4000/contextes.165).

—, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques*, n° 4, 2019, (en ligne ; DOI : 10.4000/bssg.320).

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, n° 708, 2006, p. 385-399.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. U. Lettres, 2017.

b. Poétique historique

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française*, 1895-1914, Paris, Champion, coll. Champion classiques. Essais, 2013.

DESSY, Clément, « Humour », *L'Empire du rire, XIXe-XXIe siècles*, sous la direction de Matthieu Letourneux et Alain Vaillant Paris, CNRS, 2021.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, « Mystification et parodie », *Romantisme*, n° 156, 2012, p. 25-38.

FOUGÈRE, Marie-Ange, « La crise du rire au XIXe siècle : autopsie d'un lieu commun », *Le rire moderne*, sous la direction d'Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 45-61.

GROJNOWSKI, Daniel et SARRAZIN, Bernard, *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914 : anthologie*, Paris, Omnibus, 2001.

—, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 5-16.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 2004.

KACHLER, Olivier, *Poétiques de l'inconnaissable. Essai sur les symbolismes en France et en Russie*, Paris, Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2020.

MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup. esthétique, 2011.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, 2001.

SERVOISE, Sylvie, *Démocratie et roman : explorations littéraires de la crise de la représentation au XXIe siècle*, Paris, Hermann, coll. Savoir. Lettres, 2022.

VAILLANT, Alain, « Le propre de l'homme moderne », *Le rire moderne*, sous la direction d'Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. RITM, 2013, p. 21-31.

WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990.

c. Études sur les artistes liés au symbolisme

ARNAUD, Noël, « Colloque du 4 octobre 1964 », *Temps mêlés. Christian Beck Bosses-de-Nage, souvenirs des journées Christian Beck (octobre 1964)*, sous la direction d'Alain Blévier, n° 83-85, 1966, p. 14-15.

BOYER, Anne, *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2002.

CARMODY, Francis, « La doctrine du vers libre de Gustave Kahn », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 21, 1969, p. 37-50.

CATHÉ, Philippe, *Claude Terrasse*, L'Hexaèdre, coll. Ars Gallica, Paris, 2004.

GILLYBOEUF, Thierry, « Remy de Gourmont ou l'anarchisme à particule », *Présences de Remy de Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu et Julien Schuh, Paris, Garnier, coll. Colloques de Cerisy, 2021, p. 175-202.

HAINE, Malou, « Cipa Godebski et les Apaches », *Revue belge de Musicologie*, n° 60, 2006, p. 221-266.

JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.

KALANTZIS, Alexia, « Remy de Gourmont médiateur culturel. Les petites revues et la littérature étrangère », *Présences de Remy de Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu et Julien Schuh, Paris, Garnier, coll. Colloques de Cerisy, 2021, p. 405-418.

MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Genève, Droz, coll. Titre courant, 2018.

POULOUIN, Gérard, « Gourmont et la libre pensée », *Présences de Remy de Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu et Julien Schuh, Paris, Garnier, coll. Colloques de Cerisy, 2021, p. 763-790.

ROBICHEZ, Jacques, *Lugné-Poe*, Paris, l'Arche, coll. Le Théâtre et les jours, 1955.

ROSSI, Jérôme, *Frederick Delius et la France*, Sampzon, Delatour, coll. Pensée musicale, 2014.

SCHIANO, Sandrine, « Remy de Gourmont et les sciences de la nature. Digressions, réflexions et rêveries », *Présences de Remy de Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu et Julien Schuh, Paris, Garnier, coll. Colloques de Cerisy, 2021, p. 387-404.

SCHUH, Julien, « Gourmont et les masques. Symbolisme et journalisme », *Présences de Remy de Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillybœuf, Vincent Gogibu et Julien Schuh, Paris, Garnier, coll. Colloques de Cerisy, 2021, p. 419-443.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.

C. Analyses médiatiques

1. La presse du XIXe et XXe siècles

BLANDIN, Claire, DELPORTE, Christian et ROBINET, François, *Histoire de la presse en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, coll. U. Histoire, 2016.

BOURRELIER, Paul-Henri, *La Revue blanche : une génération dans l'engagement. 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.

BROGNIEZ, Laurence, DESSY, Clément, SADOUN-ÉDOUARD, Clara, *L'Artiste en revues. Art et discours en mode périodique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2019.

CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1839*, Paris, Seuil, coll. L'Univers historique, 2004.

COMÈS, Geneviève, « Le "Mercure de France" dans l'évolution des arts plastiques (1890-1895) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 92e année, n° 1, janvier-février 1992, p. 40-55.

DIAZ, José-Luis, « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa,

Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, coll. Opus magnum, 2012, p. 691-716.

FROLOFF, Nathalie, « *Le Centaure* et ses modèles anglais : *The Pageant* et *The Yellow Book* », *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, sous la direction d'Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2008, p. 295-296.

JEANNENEY, Jean-Noël, *Une histoire des médias : des origines à nos jours*, Paris, Seuil, coll. Points. Histoire, 2015.

SCHUH, Julien, « Bibliophilie et revues fin de siècle : collection et innovation », *Le XIXe siècle à l'épreuve de la collection*, sous la direction de Nathalie Preiss, Reims, EPURE, 2018, p. 213-232.

—, « Les "petites revues" dans l'écosystème médiatique fin-de-siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 120e année, n° 1, janvier-mars 2020, p. 91-106.

—, « Les dîners de *La Plume* », *Romantisme*, n° 137, 2007, p. 79-101.

THÉRENTY, Marie-Ève, « La chronique », *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, Paris, Nouveau Monde, coll. Opus magnum, 2012, p. 953-968.

—, *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007.

VÉRILHAC, Yoan, « Portraits et culture médiatique dans les petites revues symbolistes : hermétisme, clichés et vie littéraire », *L'Europe des revues*, t. II, sous la direction d'Évanghélia Stead et d'Hélène Védrine, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2018, p. 543-557.

2. Théorie des médias

CITTON, Yves, « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica », *Rivista di estetica*, n° 63, 2016, p. 99-120.

—, « Attention collective et vigilance médiatique », *Intellectica*, n° 66, 2016, p. 161-180.

—, *Médiarchie*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2017.

LATOUR, Bruno, « Les médias sont-ils un mode d'existence ? », *INA Global*, n° 2, 2014, p. 146-157.

LUHMANN, Niklas, *La réalité des médias de masse*, traduit par Flavien Le Bouter, Paris, Diaphanes, coll. Transpositions, 2012.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les média, les prolongements technologiques de l'homme*, traduit par Jean Paré, Montréal, HMN, coll. H, 1969.

3. Médias et réseaux

BARAN, Paul, *On Distributed Communications Networks*, Santa Monica, Rand Corporation, 1964.

GOGIBU, Vincent, « Entre Bruxelles et Paris, deux revues et un réseau : *Le Spectateur catholique* (1897-1900) d'Edmond de Bruyn et *L'Occident* (1901-1914) d'Adrien Mithouard », *L'Europe des revues*, t. II, sous la direction d'Évanghélia Stead et d'Hélène Védrine, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2018, p. 233-255.

MORETTI, Franco, *Distant reading*, Londres, Verso, 2013.

—, *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*, Londres, Verso, 2005

POPINEAU, Claire, « La vie des lettres en réseau : la revue *Vers et Prose* comme média et communauté », *L'Europe des revues*, t. II, sous la direction d'Évanghélia Stead et d'Hélène Védrine, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2018, p. 399-416.

SAPIRO, Gisèle, « Réseaux, institutions et champ », *Les Réseaux littéraires*, sous la direction de Daphné de Marneff et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 44-59.

STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène, « Périodiques en réseau », *L'Europe des revues*, t. II, sous la direction d'Évanghélia Stead et d'Hélène Védrine, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, coll. Histoire de l'imprimé, 2018, p. 7-16.

D. Idées politiques

1. Individualisme et démocraties libérales

a. Ouvrages et articles contemporains et antérieurs

BENTHAM, Jeremy, *Le Panoptique*, précédé de « L'Œil du Pouvoir », entretien de Jean-Pierre Barou et Michelle Perrot avec Michel Foucault, Paris, Belfond, 1977.

JEVONS, Stanley, *La théorie de l'économie politique*, traduit par Maurice Alfassa et H.-E. Barrault, Paris, V. Giard & E. Brière, 1909.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2013.

—, « La différenciation sociale », *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 207-222.

b. Ouvrages et articles critiques

BRETON, Yves, BRODER, Albert et LUTFALLA, Michel, *La longue stagnation en France. L'autre grande dépression, 1873-1897*, Paris, Économica, 1997.

DARDOT, Pierre et LAVAL, Christian, *La nouvelle raison du monde, Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, coll. Sciences humaines et sociales, 2010.

DUMONT, Louis, *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1993.

—, *Homo aequalis*, t. I, *Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1991.

—, *Homo hierarchicus, le système des castes et ses implications*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris, Gallimard, Seuil, coll. Hautes études, 2004.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, traduit par Marc B. de Launay, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1997.

LAVAL, Christian, *Jeremy Bentham et le pouvoir des fictions*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 1994.

—, *L'homme économique, essai sur les racines du néolibéralisme*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2007.

LUKES, Steven, *Individualism*, Colchester, ECPR Press, 2006.

MARTUCCELLI, Danilo et SINGLY, François de, *Les sociologies de l'individu*, Paris, Armand Colin, coll. Sociologies contemporaines, 2009.

—, *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, coll. Individu et société, 2010.

MAYER, Arno, *La Persistance de l'Ancien Régime : l'Europe de 1848 à la Grande guerre*, traduit par Jonathan Mandelbaum, Paris, Aubier, coll. Collection historique, 2010.

POLANYI, Karl, *La Grande Transformation : Aux origines politiques et économiques de notre temps*, traduit par Maurice Angeno, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000.

SEIGEL, Jerrold, *The idea of the self: thought and experience in Western Europe since the seventeenth century*, New York, Cambridge University Press, 2007.

TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*, Paris, PUF, coll. Recherches politiques, 1989.

—, *Les lois de l'imitation*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.

2. Anarchisme et nihilisme

a. Ouvrages et articles contemporains

ALBERT, Henri, « Friedrich Nietzsche », *Mercure de France*, vol. 7, n° 37, janvier 1893, Genève, Slatkine Reprints, p. 46-64 ; suite et fin vol. 7, n° 38, février 1893, Genève, Slatkine Reprints, p. 163-172.

GRAVE, Jean, *L'anarchie : son but, ses moyens*, Paris, Stock, 1899.

—, *La société mourante et l'anarchie*, préface par Octave Mirbeau, Antony, Tops/Trinquier, 2007.

NÉTHY, Jean de, « Nietzsche-Zarathoustra », *La Revue blanche*, vol. 2, 23 avril 1892, p. 206-212.

NETTLAU, Max, *Bibliographie de l'anarchie*, Paris, Stock, 1897.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, p. 26.

—, *La Volonté de puissance*, traduit par Friedrich Würzbach, t. II, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995.

—, *Le Crépuscule des idoles ou Comment philosopher avec un marteau*, *Œuvres complètes*, vol. 12, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908, p. 103-238.

—, *Le Nihilisme européen*, traduction d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, Kimé, coll. Philosophie, épistémologie, 1997.

PALANTE, Georges, *La Sensibilité individualiste*, suivi de *Anarchisme et individualisme*, Paris, Mille et une nuits, coll. Mille et une nuits, 2007.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Œuvres complètes*, Paris, M. Rivière, 1924.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau, t. II, Paris, Félix Alcan, 1908.

STIRNER, Max, *L'Unique et sa propriété*, traduit par Robert L. Reclaire, Paris, Stock, coll. Bibliothèque sociologique, 1900.

WYZEWA, Teodor de, « Frédéric Nietsche, le dernier métaphysicien », *La Revue politique et littéraire*, vol. 48, n° 19, 7 novembre 1891, p. 586-592.

b. Ouvrages et articles critiques

BAILLARGON, Normand, *L'ordre moins le pouvoir*, Marseille, Agone, coll. Éléments, 1999.

BOURGEOIS, Bernard, *Schopenhauer – Nietzsche, du Non confortable au Oui déchirant à la vie*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 2021.

BOVAGNE, Frédéric, *De le mort de Dieu à la guerre des dieux, l'ordre politique à l'épreuve du nihilisme*, t. I., Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2021.

GLAUDES, Pierre, « "Noces barbares" : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme », *Littérature et anarchie*, sous la direction d'Alain Pessin et Patrice Terrone, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 1998, p. 171-189.

GOSZTOLA, Matthieu, « Dieu, le littérateur et l'anarchiste à l'époque d'Alfred Jarry », 2015 (en ligne : https://ver.hypotheses.org/1753#more-1753).

GRANIER, Caroline, « La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle », *Cahiers d'Histoire*, n° 96-97, 2005, p. 137-157.

GUÉRIN, Daniel, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2001.

LECOMPTE, Jean-Philippe, « L'antimilitarisme, proposition de définition », *Les Champs de Mars*, n° 9, 2001, p. 111-133.

LEROUX, Henri, « Structure de la pensée anarchiste », *Littérature et anarchie*, sous la direction d'Alain Pessin et Patrice Terrone, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles : essais de littérature, 1998.

MAITRON, Jean, *Le Mouvement anarchiste en France*, t. I, Paris, F. Maspero, coll. Bibliothèque socialiste, 1975.

MOISAN, Justin, « Quand l'édition devient terroriste : solidarité intellectuelle chez Jean Grave et Octave Mirbeau à la fin du XIXe siècle en France », *Mémoires du livre – Studies in Book Culture*, n° 3, 2011 (en ligne ; DOI : 10.7202/1007575ar).

MOSER, Charles Arthur, *Antinihilism in The Russian Novel of the 1860's*, Paris, Mouton & Co, 1964.

ORIOL, Philippe. *À propos de l'attentat Foyot : quelques questions et quelques tentatives de réponse*, Paris, Éditions du Fourneau, coll. Collection noire, 1993.

ORY, Pascal, *L'anarchisme de droite ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales*, Paris, Grasset, 1985.

PESSIN, Alain, *La rêverie anarchiste : 1848-1914*, Lyon, Atelier de création libertaire, 1999.

RESZLER, André, *L'Esthétique anarchiste*, Paris, PUF, 1973.

ROODT, Vasti et SIEMENS, Herman, *Nietzsche, Power and Politics. Rethinking Nietzsche's Legacy for Political Thought*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.

SCHUH, Julien, « Décerveler le lecteur : anarchisme et communication littéraire chez Alfred Jarry », *Violence politique et littérature au XIXe siècle*, sous la direction de Marie Perrin-Daubard et Pierre-Jean Dufief, Paris, Le Manuscrit, coll. L'esprit des lettres, 2013, p. 339-359.

STEINER, Anne, *Les En-dehors. Anarchistes individualistes et illégalistes à la « Belle époque »*, Montreuil, L'Échappée, 2008.

WOTLING, Patrick. *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2009.

3. Cynisme

a. Ouvrages classiques

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduit par Charles Zévort, t. II, Paris, Charpentier, 1847.

JULIEN, *Œuvres complètes*, traduit par Gabriel Rochefort, t. II, Paris, Les Belles lettres, coll. Des universités de France, 1963.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Les Portraits*, traduit par Anne-Marie Ozanam, Paris, Les Belles lettres, coll. Classique en poche, 2008.

PLUTARQUE, *Œuvres morales. Traité 65, Manger la chair*, traduit par Jacques Amyot, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche, 2002.

b. Ouvrages et articles critiques

CHAUVE, Alain, « Le cynisme des cyniques », *Cahiers de Fontenay*, n° 1 », 1993, p. 77-84.

CLÉMENT, Michèle, *Le cynisme à la Renaissance : d'Erasme à Montaigne, suivi de* Les epistres *de Diogenes*, Genève, Droz, coll. Cahiers d'Humanisme et Renaissance, 2005.

DELOINCE-LOUETTE, Christiane, « Frère Jean des Entommeures, chasseur et cynique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 101, 2001, p. 3-20.

DORANDI, Tiziano, « La *Politeia* de Diogène de Sinope et quelques remarques sur sa pensée politique », *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé et Richard Goulet, Actes du Colloque International du CNRS, Paris 22-25 juillet 1991, Paris, PUF, 1993, p. 57-68.

FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité, Cours au Collège de France*, *1983-1984*, *Le gouvernement de soi et des autres*, t. II, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. Hautes études, 2009.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile, « Avant-propos », *Les Cyniques grecs*, *fragments et témoignages*, édité par Léonce Paquet, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1992, p. 5-24.

—, *L'ascèse cynique. Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71*, Paris, Vrin, coll. Histoire des doctrines de l'Antiquité classique, 1986.

—, « Les premiers Cyniques et la religion », *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé et Richard Goulet, Actes du Colloque International du CNRS, Paris 22-25 juillet 1991, Paris, PUF, 1993, p. 117-158.

HUSSON, Suzanne, *La République de Diogène. Une cité en quête de la nature*, Paris, J. Vrin, coll. Histoire des doctrines de l'Antiquité classique, 2011.

MUCKENSTURM, Claire, « Le cosmopolitisme cynique », *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé et Richard Goulet, Actes du Colloque International du CNRS, Paris 22-25 juillet 1991, Paris, PUF, 1993, p. 259-280.

SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, traduit par Hans Hildenbrand, Paris, C. Bourgois, 2000.

4. Nationalisme et racisme

a. Ouvrages et articles contemporains

BARRÈS, Maurice, *Le Culte du moi*, *Sous l'œil des Barbares*, t. I, Paris, Émile-Paul, 1911.

—, *Scènes et doctrines du nationalisme*, t. I, Paris, Félix Juven, 1902.

BLUM, Léon, *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1981.

BRUCHARD, Henry de, *Petits Mémoires du temps de la Ligue*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912.

DRUMONT, Édouard, *La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, t. I, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1886.

LOCKROY, Édouard, *La Marine de Guerre – Six mois rue Royale*, Paris, Berger-Levrault, 1897.

MAURRAS, Charles, « Demain », *L'Action française*, 1ère année, n° 228, 3 novembre 1908, p. 1.

MORHARDT, Mathias, « La bataille du "Balzac" », *Mercure de France*, 15 décembre 1934, vol. 256, n° 876, Genève, Slatkine Reprints, p. 473.

QUILLARD, Pierre, *Le monument Henry : listes des souscripteurs classés méthodiquement et selon l'ordre alphabétique*, Paris, Stock, 1899.

REINACH, Joseph. *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, t. III, Paris, Éditions de la Revue blanche, 1903.

SÉVERINE, *Vers la lumière… impressions vécues : affaire Dreyfus*, Paris, Stock, 1900.

« Une Protestation », *L'Aurore*, 2e année, n° 90, 16 janvier 1898, p. 2.

« Une protestation », *Le Temps*, 38e année, n° 13374, 15 janvier 1898, p. 3.

b. Ouvrages et articles critiques

ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme*, *L'Impérialisme*, traduit par Martine Leiris, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 2006.

BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

BREDIN, Jean-Denis, *L'Affaire*, Paris, Fayard, 1993.

CHAPOUTOT, Johann, *La loi du sang, Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2014.

CHARLE, Christophe, « Champ littéraire et champ du pouvoir : Les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales ESC*, n° 2, 1977, p. 240-264.

DARD, Olivier, « Les droites radicales et l'empire colonial au vingtième siècle », *À droite de la droite : droites radicales en France et en Grande-Bretagne au XXe siècle*, édité par Philippe Vervaecke, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 169-193.

FORCADE, Olivier, « Les milieux militaires et l'Action française de 1898 à 1940 », *L'Action française, culture, société, politique*, sous la direction de Michel Leymarie, Jacques Prévotat, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, coll. Histoire et civilisations, 2008, p. 121-140.

GIRARDET, Raoul, *L'idée coloniale en France*, Paris, Hachette, coll. Pluriel : histoire, 2005.

KETTANI, Assia, *De l'Histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès soutenue le 8 janvier 2010, Paris, Université Sorbonne Nouvelle.

ORY, Pascal, « Modestes considérations sur l'engagement de la société culturelle dans l'affaire Dreyfus », *L'Affaire Dreyfus et l'opinion publique en France et à l'étranger*, sous la direction de Michel Denis, Michel Lagrée et Jean-Yves Vieillard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Histoire, 1995, p. 37-49.

PAGÈS, Alain, *Émile Zola : de « J'accuse » au Panthéon*, Saint-Paul, Éditions Lucien Souny, 2008.

RÉMOND, René, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, coll. Collection historique, 1982.

REYNAUD-PALIGOT, Carole, *La République raciale, paradigme racial et idéologie républicaine (1860-1930)*, Paris, PUF, coll. Sciences, histoire et société, 2006.

SIRINELLI, Jean-François, *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, Tel, 2006.

STERNHELL, Zeev, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Historiques, 1985.

TAGUIEFF, Pierre-André, « L'invention racialiste du Juif », *Raisons politiques*, n° 5, 2002, p. 29-51.

—, « Les présuppositions définitionnelles d'un indéfinissable : le racisme », *Mots. Les langages du politique*, n° 8, 1984, p. 71-107.

TILLIER, Bertrand, *Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Époques, 2009.

WINOCK, Michel, *La droite, hier et aujourd'hui*, Paris, Perrin, coll. Tempus, 2012.

—, « Les affaires Dreyfus », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 5, janvier-mars 1985, p. 19-38.

E. Ouvrages et articles divers

AMER, Karima, « Contribution de Théodore Flournoy à la découverte de l'inconscient », *Le Coq-Héron*, n° 218, 2014, p. 46-61.

ANGENOT, Marc, *L'Histoire des idées*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. Situations, 2014.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993.

BALPE, Claudette, « L'enseignement des sciences physiques : naissance d'un corps professoral (fin XVIIIe-fin XIXe siècle) », *Histoire de l'éducation*, n° 73, janvier 1997, p. 49-85.

BALZAC, Honoré de, *Les Paysans*, *Œuvres complètes*, t. XVIII, Paris, A. Houssiaux, 1855.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

BELTING, Hans, *La vraie image : croire aux images ?*, traduit par Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2007.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.

CARLYLE, Thomas. *Sartor resartus, Vie et opinions de Herr Teufelsdræckh*, traduit par Edmond Couturier, Paris, Mercure de France, 1904.

CHERVEL, André, *La Culture scolaire : une approche historique*, Paris, Belin, coll. Histoire de l'éducation, 1998.

LULLE, Raymond, « La Clavicule », *Cinq Traités d'alchimie*, traduit et édité par Albert Poisson, Paris, Chacornac, coll. Ouvrages relatifs aux sciences hermétiques, 1890.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, *Plan d'Études et Programmes de l'Enseignement Secondaire Classique prescrits par Arrêtés Ministériels des 22 Janvier 1885, 28 Janvier et 12 Août 1890, 15 Février 1892 et 6 Août 1895*, Paris, Nony, 1896.

PERROT, Philippe, « Du luxe et du bien-être : Au XIXe siècle, en France », *Ethnologies*, vol. 22, n° 2, 1992, p. 187-195.

RABELAIS, François, *Tiers livre*, édité par Michael Angel Screech, Paris, Droz, coll. Textes littéraires français, 1974.

SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, coll. Les essais, 2007.

TURGENEV, Ivan, *Pères et fils*, *Romans et nouvelles complets*, traduit par Françoise Flamant, t. 2, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

TABLE DES GRAPHIQUES ET ILLUSTRATIONS

Graphique 1 : Classement des correspondants selon la nature des échanges 36
Graphique 2 : Répartition des textes parus dans *L'Art littéraire* par genres..... 66
Graphique 3 : Visualisation en réseau des principaux noms mentionnés dans la correspondance de Jarry sur la période 1893–1895 76
Graphique 4 : Visualisation en réseau des principaux correspondants de Jarry sur la période 1896-1899..... 145
Tableau 1 : Classement des noms cités dans l'*Almanach* en fonction du type de référence... 246
Tableau 2 : Classement des noms cités par l'*Almanach* en fonction du type de référence à la personne citée et de l'implication dans l'affaire Dreyfus..... 321
Graphique 5 : Visualisation en réseau des noms cités dans la correspondance de Jarry sur la période 1900-1905 342
Carte 1 : Adresses des principaux correspondants de Jarry sur la période 1893-1899 343
Carte 2 : Adresses des principaux correspondants de Jarry sur la période 1900-1905..... 344
Graphique A.1 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les chroniques de Jarry..... 350
Graphique B.1 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les chroniques de Jarry. 351
Graphique A.2 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les comptes rendus de Jarry..... 352
Graphique B.2 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les comptes rendus de Jarry..... 353
Graphique A.3 : Visualisation en réseau du traitement catégoriel de l'actualité par les comptes rendus de Fagus..... 356
Graphique B.3 : Visualisation en réseau des thématiques récurrentes dans les comptes rendus de Fagus..... 357
Graphique 6 : Évolution des dettes de Jarry auprès de ses différents créanciers..... 443
Graphique 7 : Évolution quantitative de la correspondance de Jarry 453
Graphique 8 : Évolution quantitative des lettres écrites par Jarry selon les principaux destinataires..... 453
Graphique 9 : Visualisation en réseau des principaux noms cités dans la correspondance de Jarry sur la période 1906-1907 454

Graphique 10 : Visualisation en réseau des noms propres cités dans une même chronique de presse de Jarry 515
Image 1 : Télégramme de Rachilde à Jarry daté du 16 septembre 1897 528
Image 2 : Lettre inédite de Jarry à Hugo Kosterka estimée vers automne 1897. 530
Image 3 : Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898. 531

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5

ABRÉVIATIONS 6

SOMMAIRE 7

INTRODUCTION 8

I. État de l'art 13

II. Méthode 21

PREMIÈRE PARTIE : LE PRÉSENT. LE TEMPS DES COMITÉS (1893-1896) 26

I. Le champ littéraire esthète : autonomie, autarcie, autoréférentialité 30

A. L'autonomie du champ en question 32

B. « Petites revues » et autopromotion 42

II. Intégrer le groupe : Jarry à travers champs 52

A. Les débuts : Fargue et les concours de *L'Écho de Paris* 52

B. Jarry à *L'Art littéraire* 59

C. Jarry à l'assaut du *Mercure de France* 70

III. Se positionner : Jarry face à l'éthique symboliste 82

A. Impressions gourmontiennes 84

1. Élitisme 86

2. Idéalisme 92

3. Égoïsme 99

B. « Vivons, et par là nous serons Maîtres » : Jarry anarchiste ? 110

1. Jarry, le symbolisme et l'anarchisme individualiste 110

2. Une différence conceptuelle : anarchisme et nihilisme 119

IV. Se singulariser : la bombe-Ubu 136

A. Jarry à l'Œuvre 138

1. La scène contre la revue 138

2. À la croisée de deux milieux esthètes : la préparation d'*Ubu roi* 152

B. *Ubu roi* ou l'art contre l'art 164

1. Ubu potache 169

2. Ubu symboliste 178

DEUXIÈME PARTIE : LE POSSIBLE. JARRY ET LE COLLECTIF (1897-1903) 192

I. Intimités 197

A. Écrire l'intime 199

B. Écrire pour les intimes 211

1. *L'Amour en visites*, une histoire drôle phalanstérienne 211

2. Le cas de la « Vieille Dame » 220

C. Écrire avec les intimes 232

1. La formation d'un nouveau comité : Le Théâtre des Pantins 232

2. Naissance du projet *Pantagruel* 236

3. Le premier *Almanach du Père Ubu* de 1899 241

4. Berthe Danville et la collaboration autour de *Léda* 248

II. Le négatif du collectif 256

A. Une communauté d'exceptions 258

B. Retour au cynisme antique 269

C. Un cynisme moderne ? 282

D. Impasses 294

III. Écritures en réseau : Jarry journaliste 307

A. L'affaire Dreyfus 310

1. Rappel des évènements 312

2. Premier moment : relativisation des positions 316

3. Deuxième moment : interprétation symbolique de l'Affaire 326

4. Troisième moment : vers la dénonciation d'une conspiration 333

B. Jarry « critique politique » 338

1. Un métier en voie de professionnalisation 340

2. Modélisation en réseaux des corpus 348

3. Un pouvoir de papier 359

4. Parodies journalistiques 368

IV. De *Messaline* au *Surmâle*, transition vers le cynisme vulgaire 375

A. Messaline : le génie au féminin ? 377

B. Marcueil et les masques 385

TROISIÈME PARTIE : LE PASSÉ. LE REPLI IDENTITAIRE (1904-1907) 406
I. Communs et dépendances 411
A. Le temps des collaborations subies 413
1. Les derniers poèmes 413
2. Résurrection du *Pantagruel* 423
3. Espérances lyriques 429
B. Déclin, dettes et déni : les dernières années de la correspondance de Jarry 438
1. Se payer de mots 438
2. Rançonner la gloire 446
3. Correspondre pour continuer d'exister 451
II. *La Dragonne*, roman d'un déraciné ? 459
A. Nationalisme 463
1. *La Dragonne* et les théories nationalistes de son époque 463
2. Rejet de l'entreprise coloniale 471
B. Racisme et antisémitisme 482
1. Présence du paradigme racial dans les œuvres de Jarry 482
2. Les « insinuants intrus » 485
C. Lyrisme militariste 499
D. L'Église contre l'État 509

CONCLUSION 521

ANNEXES 528
Télégramme de Rachilde à Jarry daté du 16 septembre 1897 528
Lettre inédite de Jarry à Hugo Kosterka estimée vers automne 1897 530
Lettre inédite de Rachilde à Jarry datée du 16 février 1898 531

BIBLIOGRAPHIE 534
I. Bibliographie primaire 534
A. Éditions de référence 534
1. Œuvres complètes Garnier 534
2. Œuvres complètes Gallimard 534
B. Autres éditions utilisées 534
C. Correspondance hors éditions de référence 536

1. Correspondance écrite par Jarry 536
2. Correspondance reçue par Jarry 536
D. Cours Bergson 537
E. Catalogues d'archives reproduisant des autographes de Jarry. 538
II. Bibliographie secondaire 539
A. Sur Alfred Jarry 539
1. Témoignages des contemporains 539
2. Ouvrages et articles critiques 540
a. Études transversales 540
b. Études sur les œuvres du corpus 543
- *Les Minutes de sable mémorial* et autres poèmes : 543
- *César-Antechrist* : 544
- *L'Ymagier* et *Perhinderion* : 545
- *Ubu roi* et le cycle ubuesque : 545
- *Les Jours et les Nuits* : 546
- *L'Amour en visites* : 547
- *L'Amour absolu* : 547
- *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* : 548
- Le Théâtre des Pantins et les œuvres lyriques : 549
- Les chroniques et comptes rendus de presse : 550
- *Messaline* : 550
- *Le Surmâle* : 551
- *La Dragonne* : 552
B. Sur les comités symbolistes et fumistes 552
1. Ouvrages et articles contemporains 552
2. Ouvrages et articles critiques 555
a. Sociologie et histoire de la littérature 555
b. Poétique historique 556
c. Études sur les artistes liés au symbolisme 557
C. Analyses médiatiques 558
1. La presse du XIXe et XXe siècles 558
2. Théorie des médias 559
3. Médias et réseaux 560
D. Idées politiques 560

1. Individualisme et démocraties libérales 560
a. Ouvrages et articles contemporains et antérieurs 560
b. Ouvrages et articles critiques 561
2. Anarchisme et nihilisme 562
a. Ouvrages et articles contemporains 562
b. Ouvrages et articles critiques 562
3. Cynisme 564
a. Ouvrages classiques 564
b. Ouvrages et articles critiques 564
4. Nationalisme et racisme 565
a. Ouvrages et articles contemporains 565
b. Ouvrages et articles critiques 565
E. Ouvrages et articles divers 567

TABLE DES GRAPHIQUES ET ILLUSTRATIONS 568

TABLE DES MATIÈRES 570