

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

PAR SÉBASTIEN SIMARD

B. sp. en lettres

**CONJONCTURE ET TRANSFORMATION DANS *GESTES ET OPINIONS DU
DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN D'ALFRED JARRY***

AUTOMNE 2002



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76006-5

**Ce mémoire a été réalisé à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Chicoutimi**

RÉSUMÉ

Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien est une œuvre méconnue d'Alfred Jarry qui, même chez les spécialistes de cet auteur, reste peu étudiée. Les études qui ont été faites de ce court roman, que l'on pourrait qualifier de «symboliste», sont en général rapides ou superficielles. Le présent mémoire vise donc à en faire une étude plus approfondie, du point de vue de la sémiotique.

Dans ce texte, on tentera d'abord de voir les conséquences sur le déploiement textuel de l'œuvre du phénomène de conjoncture, entendu comme la rencontre de circonstances produisant une évolution, puis la transformation des éléments impliqués dans la rencontre. Le principe de transformation, que nous suivrons à travers l'interprétation du signe selon Charles Sanders Peirce, mais aussi à travers les thèmes déployés par l'auteur tout au long de son œuvre, prendra diverses formes: la polysémie (l'auteur affirme que «le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant», instaurant la polysémie comme une sorte de programme de lecture) et l'intertextualité (transformation du texte par d'autres textes; Jarry fait reposer *Faustroll* sur une liste de livres qui l'inspireront tout au long du récit), la transsubstantiation (appréhendée en tant que transformation de nature sémiotique), la scatologie (transformation d'une matière à travers un processus organique de décomposition; la scatologie est par ailleurs liée au langage et à sa décomposition) et l'eschatologie (étude des fins dernières, que nous lierons ici à la scatologie, puisqu'elle est le niveau le plus bas du discours, elle se présente comme une mort du discours en forme d'apothéose).

Cette étude nous permettra de constater la modernité de l'écriture de Jarry, qui a ouvert la porte, au début du XXI^{ème} siècle, à de nombreux courants en théorie et création littéraire. Jarry, contemporain de Peirce et de Saussure, a entrevu, par son écriture, la sémiologie moderne. Par ailleurs, les surréalistes ont trouvé en lui un maître en poésie. Plusieurs de ces écrivains ont même contribué à perpétuer sa mémoire par la fondation d'un collège de 'Pataphysique. À ce propos, nous verrons également en quoi le texte de Jarry se place en regard de la 'Pataphysique, cette science qu'il a lui-même défini, et qui apparaît comme une façon de penser le symbolisme (le courant littéraire) et d'appréhender le monde (réel ou fictif). Cette science est définie dans le *Faustroll* et peut

être tenue pour une sorte d'art poétique du texte de Jarry: «*La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde **symboliquement** aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.*»

Nous étudierons les liens qui unissent cette science et le symbolisme: la 'Pataphysique serait une relecture propre à Jarry du courant symboliste dont il est issu, et qu'il appréhendera à sa manière en le distordant de façon ironique et scientifique.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Jean-Pierre Vidal, professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, pour qui la lecture de ce mémoire aura inauguré une retraite bien méritée du monde de l'enseignement.

Merci aussi aux participants et supporters de l'*Eventus Pataphysicus 2001*, pour l'inspiration.

Je veux également remercier Éléonore Côté, pour sa patience, ses encouragements et son amour lors de la rédaction de ce mémoire. Je devrai éventuellement lui rendre la pareille pour le sien.

Table des matières

Table des matières	vi
Introduction	2
Chapitre I. La conjoncture: étude préliminaire	11
1.1. Définition	12
1.2. Voyages	22
1.3. La 'Pataphysique est un symbolisme	25
Chapitre II. L'œ ou Faustroll plus petit que Faustroll	33
2.1. Faustroll plus petit que Faustroll	34
2.2. Imagerie et symbolisme chrétien	47
2.3. La transsubstantiation comme phénomène sémiotique	49
Chapitre III. Eschatologie et scatologie: l'Apocalypse et la merdre	62
3.1. Eschatologie et scatologie: définitions	64
3.1.1. L'eschatologie faustrollienne	64
3.1.2. Rhétorique de la scatologie	68
3.2. Mort du discours, discours de mort: Apocalypse	73
3.3. Merdre alors	80
3.4. Jarry et Rabelais	84
3.5. Le cul lu	88
3.6. «La sombre lutte de la fin»	94
Conclusion	97
Bibliographie	108

Abréviations

Je me servirai des abréviations suivantes pour désigner les œuvres d'Alfred Jarry les plus souvent citées dans ce mémoire. On retrouvera les références complètes dans la bibliographie.

F: *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*

MSM: *Les Minutes de sable mémorial*

OCI, II ou III: *Œuvres complètes* (Tomes I à III)

**CONJONCTURE ET TRANSFORMATION DANS LES *GESTES ET OPINIONS*
DU DOCTEUR FAUSTROLL, PATAPHYSICIEN D'ALFRED JARRY**

INTRODUCTION

*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*¹ reste une œuvre méconnue, tout comme l'ensemble des écrits d'Alfred Jarry, à l'exception peut-être d'*Ubu roi*. En fait, c'est Jarry en tant que personnage qui demeure le mieux connu, pour l'excentricité de ses habitudes et son assimilation presque totale au personnage du Père Ubu; ayant fréquenté notamment Gauguin ou, pendant une brève période, Mallarmé, Jarry appartient au folklore littéraire et artistique français de la fin du XIXe siècle et du début du siècle suivant. Si les mots '*Pataphysique* et *ubuesque* sont des termes qui ont fait leur entrée dans les dictionnaires, il semble que le corpus jarryque lui-même demeure assez méconnu des lecteurs, au grand dam de ceux qui croient, avec raison, que l'ensemble de son œuvre est un système littéraire d'une étonnante cohérence, d'une richesse rare et insoupçonnée.

¹ Pour cette étude, on se servira de l'édition *Poésie*/Gallimard, éditée par Noël Arnaud et Henri Bordillon (voir la bibliographie), qui m'apparaît plus exhaustive que celle se trouvant dans les *Œuvres complètes*, ceci étant dit sans vouloir dénigrer le travail d'édition de Michel Arrivé, par ailleurs excellent.

Ainsi les romans, les pièces et les poèmes d'Alfred Jarry forment-ils une véritable fresque dédiée à la gloire du signe, un vaste réseau intertextuel et symbolique; dans la préface (dite «Linteau») des *Minutes de sable mémorial*, son premier recueil de poésie, Jarry semble annoncer, à la façon d'un art poétique, ce qui sera l'essence de son œuvre:

Mais voici le critère pour distinguer cette obscurité, chaos facile, de l'Autre, simplicité — la simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé, cf. Pataph. — condensé, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique: en celle-ci, le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant; en celle-là, indéfiniment varié. (OC I: 172)

Cet extrait est d'une richesse presque infinie pour celui qui s'attaque à l'écriture de Jarry. On y retrouve en effet, au commencement même de son œuvre, l'idée de synthèse, primordiale dans la pensée symboliste, d'emblée associée à ce que Jarry nomme «pataphysique», qui est l'idée bien personnelle qu'il se fait du symbolisme.

Ce passage renferme également l'idée du «phare argus», qui laisse sous-entendre une omnivoyance difficile à tromper; on imagine l'écrivain déployant ses cent yeux, fier des références intertextuelles qu'il ne manque pas d'invoquer. On pense aussi à cette multitude de regards de l'écrivain, qui prétend voir tous les sens possibles de façon infaillible, puisque «tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus» (*ibid.*, je souligne). Le travail de l'auteur serait alors de *pré-voir*, et celui du lecteur de voir, puis d'interpréter.

«et l'auteur lui en peut indiquer [des sens], colin-maillard cérébral², d'inattendus, postérieurs et contradictoires.» (*ibid.*) Il revient donc au lecteur de faire un travail (un jeu) de «déchiffrement»³. Dur contrat de lecture que nous offre ici Jarry.

Yeux et phares; deux mots placés par Jarry pour signaler la présence du regard du lecteur (et de l'auteur) sur le texte (en ce sens où le regard du lecteur constitue le déclencheur du processus interprétatif), une écriture toujours mouvante, telle ce «château fuyant selon des mirages» (F: 50) que Faustroll rencontre sur son chemin, un texte qui prend de nouvelles dimensions, de nouveaux sens, à chaque lecture, à chaque déploiement des regards: «*le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant*» (*ibid.*) On trouve là toute la base de la pensée sémiotique de Jarry.

Cette constance se présente comme un mouvement circulaire, par l'abondance de termes évoquant le cercle: «tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique.» (*ibid.*) Cette circularité suggère la perpétuelle relecture de l'œuvre, dans laquelle les sens apparaissent, et le processus d'interprétation qui, comme on le verra plus loin, est un jeu de retour et de variation. Par conséquent, c'est à force de *relire* le texte

² On notera que le colin-maillard est tout à fait l'opposé du «phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique», le premier étant un jeu d'aveuglement alors que l'autre est omnivoyance.

³ Ce terme est utilisé par Mallarmé, «Enquête sur l'Évolution Littéraire», 1891 (Mallarmé: 1976, 392).

de Jarry qu'on peut mesurer la richesse de la polysémie, cette «infinité potentielle» (Kristeva, 1969: 119) symbolisée par la figure circulaire.

Dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, on assiste à une véritable «épopée pataphysique»⁴, aux saveurs fortement rabelaisiennes, à travers un univers de signes. Mais aussi, et voilà peut-être pourquoi l'œuvre de Jarry (et en particulier le *Faustroll*) peut paraître rebutante à certains, on assiste à une véritable déconstruction et reconstruction du texte littéraire, comme le soulignent N. Arnaud et H. Bordillon: «Faustroll, le personnage et l'œuvre, affirme et ruine toute science du discours, fait voler en menus éclats toutes nos étriquées conceptions du texte (...)» (F: 174, extrait de la Notice)⁵. C'est pourquoi le «roman néo-scientifique» de l'auteur d'*Ubu roi* reste peu étudié, et résiste toujours, sous certains aspects, à l'analyse et à l'interprétation. On l'aura deviné, c'est pour cette raison que j'ai choisi d'étudier ce texte, afin de combler ce qui me semble être un trou dans les études jarryques concernant l'analyse de cette œuvre. D'ailleurs, il existe fort peu d'études approfondies ou pertinentes du *Faustroll*: on retrouve deux numéros — introuvables — des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* (numéros 10 et 22-23, datant de 1953 et 1955), quelques articles égarés, un dossier bien

⁴ L'expression est de Roger Shattuck (voir bibliographie).

⁵ Aurions-nous en Faustroll-Jarry une sorte de précurseur de la pensée déconstructionniste de Derrida? Aussi, on pourrait voir le concept pataphysique de potentialité comme une illustration de la notion de «trace», toujours selon le philosophe de *l'Écriture et la différence*.

étoffé de Noël Arnaud et Henri Bordillon, accompagné d'une notice éclairante mais courte (*Poésie* / Gallimard), une communication sur les manuscrits du texte (voir Colloque de Cerisy) qui me semble sans pertinence pour mon approche de travail — l'analyse textuelle sémiotique — et de succinctes allusions dans de nombreux ouvrages sur Jarry. De surcroît, ces ouvrages sur Jarry — assez nombreux — font beaucoup de cas du Maître des Phynances, mais peu du docteur pataphysicien. Cette carence en études sur le *Faustroll*, donc, pourrait être causée par la «difficulté» du «roman néo-scientifique».

Pour comprendre l'écriture de Jarry, peut-être faudrait-il faire jouer le concept de synthèse — du moins tel que l'ont énoncé certains symbolistes, et tel qu'il est allusivement énoncé dans le «Linteau» —, qui constitue l'essence d'une partie de son œuvre. Tentons de définir la synthèse dans cette perspective. Par synthèse, on entend généralement la rencontre — la conjonction —, à travers le travail d'un artiste, d'éléments empruntés à d'autres œuvres d'art — voire à d'autres formes d'art — afin de créer une œuvre autonome, qui soit une réalité en soi, et qui apparaisse comme un système se renvoyant à lui-même, système de *symboles* (disaient les symbolistes), système de *signes*, dira-t-on en sémiotique. Ce système est un texte, un tissu de signes. Ainsi, l'artiste emprunte à la réalité mais, par la synthèse qu'il opère, cette réalité se verra non pas représentée telle qu'elle est, mais telle qu'elle apparaît lorsqu'elle est transformée en symbole — puisque pour les symbolistes mallarméens (dont Jarry faisait partie), on ne

représente pas la chose, mais l'effet que produit la chose dans l'imagination. Il faut comprendre ici que la chose devient signe — ou que l'objet qui intéresse l'artiste n'est pas dans le réel mais dans le symbolique —, et que l'artiste symboliste est conscient de cet état de l'objet. L'artiste symboliste crée une réalité séparée du monde réel (mais qui y renvoie tout de même par référentialité), et c'est dans cet espace imaginaire que se joue le travail de signification.

L'autonomie de cette réalité, créée à partir d'œuvres de contemporains de Jarry (peintres et écrivains), se représente à un niveau temporel dans l'âge de *Faustroll*, qui naît à 63 ans, âge qu'il gardera toute sa vie jusqu'à sa mort (apparente), marquant l'impossibilité de fixer un début ou une fin à l'être. Le texte constitue sa propre réalité, infinie (puisque'elle revient à elle-même), inatteignable (puisque'elle est fictive), un univers en-dehors de l'espace et du temps, de notre espace et de notre temps, dans le langage. Comme le temps arrêté, l'espace dans *Faustroll* est clos, refermé sur lui-même en un système indépendant — que l'on peut appeler texte, fiction, imaginaire, etc. Mais ce système pris en lui-même est relativement hermétique, et fonctionne selon sa propre logique; son fonctionnement change si on le considère comme un texte synthétique, ce qui lui donne alors une tout autre dimension.

En outre, la structure même du *Faustroll* est particulièrement intrigante: roman poétique (certains diraient poésie en prose, pour preuve l'édition de poche dans la collection *Poésie* / Gallimard), inclassable, quelque peu chaotique, sorte d'amalgame baroque de textes de formes différentes (rapports de huissier, récit de voyage symboliste, traités scientifiques), avec une forte propension à l'intertextualité et aux références autobiographiques caricaturées et «symbolisées».

Ce travail tentera de montrer les diverses incarnations du concept de conjoncture, visant à répondre à cette interrogation: comment se noue l'univers imaginaire — le texte — dans le *Faustroll*? L'idée de conjoncture se présentera comme l'hypothèse pouvant répondre à cette question; dans la conjonction, notamment, que forment les textes cités et le texte de Jarry, l'auteur tenant lieu de médiateur à la création; rencontre, également, entre l'œuvre et le lecteur car, comme le dit M. Riffaterre, «[l]e phénomène littéraire [...] est une dialectique entre le texte et le lecteur.»⁶ La lecture elle-même serait en somme conjoncture, liaison entre l'imaginaire d'un auteur et les facultés de lecture et d'interprétation d'un lecteur, créant du sens; mais ce n'est pas si simple car l'écriture d'Alfred Jarry ne se laisse pas saisir d'emblée. Si l'auteur crée son texte du haut du «phare argus de [son] crâne sphérique», le lecteur devrait-il, comme lui, avoir cent yeux pour percevoir tous les sens possibles? Une telle littérature fait peur, du moins déstabilise; qu'en faire sinon plonger

⁶ Riffaterre, Michael [1978]. *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983, 254 p.

dans la lecture et l'analyse de ce texte? Je supposerai donc que, de façon naturelle, le texte trouvera à s'organiser selon ce principe de conjonction; mais ce résultat d'analyse n'est pas une fin en soi, ni une preuve à apporter, et sans doute que notre idée de départ évoluera au fil de nos découvertes. J'ose croire que ce travail débouchera sur des réponses qui sauront amener notre perception du texte jarryque vers d'autres horizons d'interprétation, et non vers une simple conclusion annonçant qu'en somme, le texte de Jarry est organisé autour de l'idée de conjoncture, ce qui serait, avouons-le, assez décevant. On verra dans les pages suivantes l'effet déclencheur de la conjoncture, prise dans le sens de «point de départ d'une évolution, d'une action»⁷; tout à l'image du signe selon Peirce ou de la spirale pataphysique. Il faudra donc préserver ce mouvement du signe pour en déceler les sens possibles.

De façon plus méthodologique, on tentera de mener cette étude un peu comme l'enjoint Julia Kristeva, dans la perspective de la «sémanalyse»:

[...] la tâche du sémioticien sera d'essayer de lire le fini par rapport à une infinité en décelant une signification qui résulterait des modes de jonction dans le système ordonné du lp [langage poétique]. Décrire le fonctionnement signifiant du langage poétique, c'est décrire le mécanisme des jonctions dans une infinité potentielle. (Kristeva, 1969: 119).

⁷ Extrait de la définition du Petit Robert, voir le chapitre suivant.

Je tâcherai donc de voir comment se construit l'«infinité potentielle» du texte de Jarry par ses «jonctions», en définissant d'abord ce qu'il faut entendre par conjoncture. De surcroît, ce sont surtout les débouchés, comme dira Roland Barthes un peu plus loin (cf. p. 13), «du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes» qui auront la main haute ici. Surtout lorsque l'on connaît la recherche de l'œuvre d'art totale qui prévaut chez les symbolistes, les inclinations pour l'érudition et les effets intertextuels pratiqués dans le *Faustroll*, toute cette «vérité belle» étalée tout au long de ces pages d'une poésie singulière qui présentent aux yeux du lecteur tant de portes ouvertes à de multiples significations, à la recherche d'une clef qui restera sans doute (et je l'espère) introuvable, mais qui saura offrir des perspectives de lecture nouvelles et excitantes.

CHAPITRE I

LA CONJONCTURE: ÉTUDE PRÉLIMINAIRE

1.1. Définition

J'entamerai d'abord ce mémoire par une définition, celle du mot *conjoncture*, qui servira à éclairer ce travail de recherche. Je cite le *Petit Robert*: «Conjoncture: n.f. Situation qui résulte d'une rencontre de circonstances et qui est considérée comme le point de départ d'une évolution, d'une action.»

De prime abord, on retiendra de cette définition le mot *rencontre*; ce thème constituera le point de départ de l'analyse que j'entreprendrai du texte d'Alfred Jarry. «Rencontre de circonstances», qui plus est, ces circonstances sont d'ailleurs en soi le résultat de rencontres antérieures; c'est ce même aspect – lié à la variation – que l'on retrouve chez Jarry dans les «yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique» (MSM: 24). Comme ce passage, qui montrait une surenchère de cercles, de sphères et d'yeux, la conjoncture sera donc rencontre de rencontres, ce qui, en somme, évoque la figure d'une toile, d'un textile.

Ce qu'on notera par ailleurs dans la définition donnée, c'est que la rencontre engendre une *évolution*, une *action*; on parlera, en ce qui concerne ce travail, d'un

mouvement. On doit également remarquer la notion de départ, et la rapprocher de cette citation de Roland Barthes concernant l'analyse textuelle:

[...] ce qui nous importe, c'est de montrer des départs de sens, non des arrivées (au fond, le sens est-il rien d'autre qu'un départ?). Ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le débouché, du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes. (Barthes, cité dans Fisette 1996: 29 n. 11)

Cette réflexion d'un Barthes en phase post-structuraliste rejoint bien la visée actuelle du présent travail d'analyse, qui est d'offrir des ébauches de sens dans le but d'étendre notre perception du texte; il faut noter que le mot *sens*, avec son *s* invariable, peut difficilement, dans cette perspective, se concevoir au singulier.

L'œuvre d'Alfred Jarry est déconcertante et exigeante. Noël Arnaud nous en avertit, dans sa préface au *Faustroll*: «On doit s'en convaincre: Jarry n'écrivait pas pour les cancre, il ne se contentait pas des mille mots du français élémentaire et, somme toute, il se faisait de ses lecteurs une idée flatteuse.» (Arnaud, préface de F: 7). Cette difficulté du texte semble causée par un trait typique de la littérature symboliste: le caractère à la fois suggestif, elliptique et dense de cette écriture. Le travail d'analyse qui s'ouvre ici a donc pour point de départ le questionnement, voire le trouble, provoqué par les difficultés d'interprétation du texte jarryque. Toutefois, ce mémoire n'aura pas la prétention d'établir un sens définitif de l'œuvre; le signe étant toujours en mouvement — gardons ici

en mémoire la définition de *conjoncture* comme étant le point de départ (provisoire, puisque la *conjoncture* est une stase dans un mouvement perpétuel) d'une évolution, d'une action. Cette analyse tentera plutôt l'interprétation ouverte, sans chercher à arrêter la signification à un sens final, afin d'en étudier les différentes facettes. On aura remarqué que cette façon d'appréhender le texte tire son inspiration de la sémiotique de C.S. Peirce, qui conçoit le signe comme une entité aux limites indéfinissables, une «instance temporelle», comme l'explique J. Fiset : «la perception *immédiate* de l'objet est liée à des instants séparés qui, théoriquement, s'égrènent suivant une ligne discontinue, comme des îlots.» (Fiset, 1996: 24) Chez Jarry, le sens n'est jamais défini de façon précise, les sens changeant, à la façon d'une moire ou d'une anamorphose, selon l'angle de vue, dans une dynamique temporelle, un sens arrêté n'étant qu'un *instant* dans le processus mouvant de la sémosis illimitée. Lire Jarry, c'est être devant des sables mouvants, à la fois «sable mémorial»⁸ et sable engloutissant, en ce sens que le lecteur n'a pas beaucoup de prise sur ce texte, qui menace constamment, par la concentration de l'écriture, de perdre celui qui le lit. Comme il le prétendait lui-même dans le poème «Végétal», «les signes sont dansant et fous.» (MSM: 34) C'est un peu l'idée du signe en sémosis chez Peirce.

⁸ En référence au premier livre de Jarry, *les minutes de sable mémorial*. Mémorial, puisque Jarry se souvient de ce qu'il a lu, et que cela est producteur de sens — avec du texte, faire un autre texte. Le mémorial est aussi un «[é]crit où sont consignées les choses dont on veut se souvenir» (Le Petit Robert), faisant du recueil de Jarry une sorte d'archivage des œuvres lues, dans la synthèse subjective qu'il exerce et que l'on peut appeler «création poétique».

En effet, Jarry parlait, à sa manière, du signe. Voilà bien une première conjoncture: le texte de création littéraire qui se veut également réflexion sur le signe, sur sa propre production. Jarry est évidemment dans la lignée de son maître, Mallarmé, lui-même précurseur du texte auto-référentiel, du poème se réfléchissant lui-même (on traitera d'ailleurs plus avant dans ce travail de la place de Jarry dans le mouvement symboliste). Il ne faut pas croire, cependant, que Jarry était un penseur du signe au même titre qu'un Peirce, qu'un Eco (qui s'est aussi essayé à la création romanesque) ou qu'un Barthes (dont le travail de réflexion s'apparente pratiquement à une sorte de création littéraire). Le créateur de Faustroll était, avant tout, auteur poétique, et s'il écrivait sur le signe, ce n'était pas dans un but théorique mais dans un contexte d'envolées symbolistes — divagation théorique dans un contexte poétique — où le poète, tout imprégné de son lyrisme, tenterait d'expliquer sans expliquer, dans une théorie de la suggestion illustrant son propos par sa forme. On pense ici au «Linteau», art poétique tout mallarméen.

L'idée que Jarry se faisait du signe est définie à plusieurs endroits, et de façon explicite⁹, mais elle n'est qu'une ébauche et ne se présente en aucun cas comme une sémiotique exhaustive et définie. Jean Fisette, dans son essai *Pour une pragmatique de la*

⁹ Voir, entre autres, le «Linteau» des *Minutes de sable mémorial* et divers articles de la *Chandelle verte*, notamment «L'Aiguillage du chameau», dont on aura l'occasion de parler plus loin.

signification, traite justement de la conjoncture entre écrits théoriques et poétiques dans une perspective peircéenne:

Je soupçonne que dorénavant la recherche en littérature et la recherche littéraire se rapprocheront de plus en plus jusqu'au point où ces deux pratiques seront considérées comme les moments enchevêtrés d'une seule et même activité créatrice. (Fisette 1996: 33).

En ce sens, Jarry aura été un précurseur, en présentant sa vision du signe dans des écrits poétiques. Ce qu'il est possible de constater, c'est que la vision jarryque correspond de façon assez juste à la conception peircéenne du signe, dans la mesure où l'écrit théorique nourrit l'écrit poétique, ce qui implique à son tour du théorique, et ainsi de suite, à la manière de la sémiosis illimitée, dans laquelle le signe renvoie à un sens, amenant un autre signe, un autre sens, etc., en un processus de signification quasi infini. Peirce et Jarry, d'ailleurs, étaient contemporains, le logicien américain étant né avant, et décédé après la mort prématurée du poète français; il est fort peu probable que l'un ou l'autre ait eu connaissance des travaux de son contemporain — cela reste à vérifier, mais ce n'est pas là l'objet de ma recherche — mais d'une certaine façon, leurs pensées se rejoignent. Il est vraisemblable que cette façon de concevoir le signe était, à la fin du dix-neuvième siècle / début vingtième, dans l'air du temps. Tout comme l'idée, d'ailleurs, de confondre en un seul flux créateur le travail théorique et le travail poétique; Jarry était, rappelons-le,

également contemporain de Paul Valéry¹⁰, autre disciple de Mallarmé, pour qui l'écrit théorique entretenait des liens étroits avec la poésie.

Dans *César-Antechrist*, Jarry, par la bouche du personnage du Templier, semble nous exposer sa vision du signe: «Frère, je vais changer d'être, car le signe seul existe (...) provisoire... le repos est le changement.» (MSM: 154) Voyons maintenant ce que dit Fisette du signe peircéen: «Interpréter, c'est poser un acte, historiquement daté, où un état de la sémiase trouve à s'arrêter, provisoirement, pour se représenter, pour faire sens, pour s'imposer» (Fisette 1996: 49), dans la mesure où «[i]nterpréter un texte, c'est faire une déclaration, c'est poser un acte» (*ibid.*, 49); il s'impose en étant acte.

À partir de cet arrêt que l'on qualifie, dans les deux extraits, de *provisoire*, selon la théorie peircéenne, le processus de sémiase se poursuit, amenant d'autres arrêts potentiels de signification¹¹; on voit la ressemblance avec les mots du Templier «le repos est le changement», selon quoi l'arrêt de la *semiosis* constitue un changement dans le sens du signe, le repos — la stase — étant le moment de l'interprétation, engendrant une

¹⁰ On pourrait continuer longtemps d'énumérer les contemporains de l'auteur d'*Ubu roi*; on oublie parfois de quelle époque Jarry est issu, puisque sa vie fut très courte. Notons cependant que Jarry fut élève de Bergson, que Gide se rappelle de lui au point de l'inclure en tant que personnage dans ses *Faux-monnayeurs*, et qu'il assista — en pantalons de cycliste! — aux funérailles de Mallarmé, voire qu'il fut présent à quelques-uns de ses salons du mardi.

¹¹ Cette dynamique rappelle la *chora* sémiotique, telle que définie par J. Kristeva, «une totalité non expressive constituée par [d]es pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée.» (Kristeva, 1974: 23)

modification du sens et la formation d'un nouveau *représentamen*. On parle d'ailleurs, en sémiotique peircéenne, du *représentamen* comme étant une *impulsion* du signe; je cite à nouveau Fisette: «En regard du «représentamen», le «signe» serait un objet construit, un produit de l'esprit (...) le signe, c'est le lieu de l'action de la sémiosi ou, si l'on préfère, de l'esprit en mouvement.» (Fisette 1996: 63) Ainsi, le signe serait un autre phénomène de conjoncture, soit celle entre un objet perçu (*objet immédiat*, «relation du signe à son référent», *ibid.* p. 26-27) et le déclenchement d'un mouvement de l'esprit (*objet dynamique*). Plus simplement, une rencontre entre l'objet et l'esprit. C'est dans le titre même du livre d'Alfred Jarry que l'on pourrait, au premier abord, retrouver cette dynamique du signe, j'entends par là le mouvement de la pensée, soit dans l'expression *Gestes et opinions*, laissant entrevoir que l'acte (donc le mouvement) est indissociable de la pensée, le tout au pluriel, comme quoi il n'y a pas qu'un seul mouvement à ce processus (la *sémiosis*), mais bien un nombre indéterminé, voire une infinité. On le verra aussi dans ce mémoire, la perception de l'objet et sa présence dans l'esprit provoquent en elles-mêmes un changement, opèrent un processus d'interprétation du réel qui fait la spécificité du regard de l'écrivain.

Il faudrait voir, de surcroît, ce que Jarry entend par «geste»; le dictionnaire nous enseigne que *le geste* est un «[m]ouvement du corps (...) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose.» (Le Petit

Robert) *Révéler un état psychologique et visant à exprimer*, le geste, on le voit par ces deux particularités, possède le caractère du signe. Selon cette idée, le signe s'inscrirait dans le titre même de l'œuvre, le mouvement signifiant exprimant le *quelque chose d'autre* qui serait un *état psychologique*, quelque chose d'intérieur projeté vers l'extérieur, remplaçant la chose invisible. Si le geste est analogue au signe, on voit bien l'idée de mouvement dans le processus de signification; le signe peut être un geste, le geste est un signe, le geste n'existe pas sans le mouvement, le geste tient lieu d'une absence et peut être un message.

Le geste est l'acte, le mouvement physique mais, par ailleurs, l'acte est aussi le mot désignant les chroniques apostoliques du Nouveau Testament: les Actes des Apôtres (qui rappelons-le, ont été rédigés par l'évangéliste Luc). Ce qui nous rapproche de l'autre sens de «geste», cette fois-ci au féminin, *une* geste, c'est à dire le récit des exploits d'un héros, évoquant dès le titre le genre épique.

Il faut remarquer que le genre du mot *gestes*, dans ce titre, reste à jamais voilé par le pluriel; on ne peut pas dire *le* geste ou *la* geste de Faustroll, mais seulement *les* gestes, ce qui vient gommer le véritable genre du mot.¹² Dans la fécondation des contraires, peut-être que le mot *geste* les possède tous les deux, ce qui ferait de lui un mot hermaphrodite

¹² Quoique *la* geste se conçoive mal au pluriel, dans ce cas-ci, puisqu'il s'agit des exploits d'un seul personnage (la geste de Faustroll). Néanmoins, on peut toujours se permettre d'évoquer la polysémie du mot.

comme le *Moins-en-Plus* jarryque¹³. Le mot oscille donc entre deux genres — et par là, deux sens — sans véritablement s'arrêter sur l'un ou l'autre. Cette indétermination du genre nous permet de croire que les deux sens du mot s'appliquent de manière égale, que le roman de Jarry est non seulement récit des exploits d'un héros mais également description des signes composant ce récit, générant sa portée symboliste, sa visée sémiotique, mettant de l'avant l'énonciation de ce récit. Ainsi les actes de Faustroll (et de ses compagnons) sont à la fois description d'actions narratives, et comportent une visée symbolique, notamment l'acte de boire — et tout ce que cela peut symboliser — qui, comme on le verra, nous renvoie à la communion et à la transsubstantiation.

Le geste peut constituer un signe, mais le signe peut engendrer le geste, le mouvement, comme dans ce passage: «Je n'ai jamais eu envie de tuer qu'après la vision de la tête d'un cheval, qui est devenue pour moi un signe, ou un ordre, ou très exactement un signal [...]» (F: 70). Le texte fonctionnerait sur cette logique entre le geste et le signe, les gestes (au masculin) étant producteurs de la geste, donc de représentation symbolique et symboliste.

¹³ Le *Moins-en-Plus* fait référence, chez Jarry, à la fécondation des signes plus et moins, symbole de l'équivalence des contraires. Nous y reviendrons plus loin.

Il faut apporter une nuance, cependant: Jarry parlait du signe, mais il parlait avec la conception que l'on pouvait en avoir au début du siècle. Contemporain de Peirce et de Saussure (la sémiologie telle qu'elle allait se développer au cours du siècle en était à ses premiers balbutiements), il ne faut pas croire que Jarry entendait le signe comme on peut le comprendre aujourd'hui. Toutefois, on peut dire, à la façon dont il traite le texte, que sa conception du signe était à l'avant-garde des poètes de son époque, à la fois proche et distincte de celle de Mallarmé — Jarry ayant assimilé les enseignements du Maître pour en faire ses propres théories, son propre symbolisme. On en veut pour preuve qu'à la redécouverte de son œuvre, à la relecture qu'on en fait, on y trouve une actualité et une modernité étonnantes. Jarry est un auteur qui se dévoile à retardement.

«Suggérer au lieu de dire, affirme Jarry, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots.» (MSM: 23-24) C'est dans les mots que va s'opérer cette conjoncture particulière, qu'on appellera dans *Faustroll* «la syzygie des mots» (F: 97), c'est là où se trouve «l'Éternité» dans laquelle Faustroll termine son voyage; son corps devenant alors support du texte, sa présence spirituelle — le corps se décompose, Faustroll n'est plus qu'esprit — se manifestant par des «lettres télépathiques»¹⁴ qu'il transmet: le titre prend alors tout son sens, d'abord les gestes, puis les opinions.

¹⁴ On prend ici le mot «lettre» au sens de «courrier», mais soyons jarryque, il pourrait aussi bien s'agir de la lettre, celle qui est littérature: «car il n'y a que la lettre qui soit littérature», nous dit-il dans «L'aiguillage du chameau» (*La chandelle verte* in Jarry, 1987: 376-378).

Cette dialectique se concrétise dans l'écriture, pensée organisée et en mouvement, route où chemine le sens jusqu'à des carrefours qui porteront la signification vers d'autres destinations potentielles. C'est dans la mort de Faustroll qu'apparaît l'apothéose (au sens premier de déification posthume d'un héros), qui est créée par la geste.

1.2. Voyages

Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien étant un récit de voyage, la conjoncture est forcément un enjeu primordial du récit; car que serait le récit de voyage sans rencontres? La rencontre est le moment qui crée l'événement; on pourrait parler, en termes bêtement narratologiques, d'*événements perturbateurs* comme moteur d'un bon schéma narratif, comme garantie pour le lecteur qu'il se passera quelque chose. Jarry, en termes plus obscurs, parle plutôt de *clinamen* — terme qu'il emprunte à Lucrèce via Henri Bergson, qu'il eût comme professeur — terme désignant une déviation de l'atome dans sa chute, bref un incident, une exception, un «événement» au sens fort, qui créera quelque chose d'autre.

Il en va ainsi de la structure même du roman d'Alfred Jarry; partant en croisière terrestre «[d]e Paris à Paris par mer» (F: 38), l'équipage de «l'as» comprenant le docteur Faustroll, le singe-papion Bosse-de-Nage et le huissier Panmuphle (ce dernier étant le narrateur du récit), ira de rencontre en rencontre. En fait, c'est l'embarcation de Faustroll qui va à la rencontre d'îles, chacune d'elles représentant l'œuvre d'un dédicataire (par exemple, «l'Île de Ptyx», chapitre dédié à Mallarmé); ainsi, c'est la rencontre d'une œuvre (*Gestes et opinions*, représentés dans le livre même par le navire-bibliothèque du docteur) et d'autres œuvres (les îles de Mallarmé, de Gauguin, de Régner, etc.) qui constitue le cœur du récit. Il s'agirait alors d'une épopée intertextuelle, dont le mode opératoire est la création d'un texte par la conjonction avec d'autres textes, une sorte de fécondation textuelle, mais représentée, mise en évidence — et donc distanciée, paradoxalement.

Par ailleurs, l'intertextualité trouve un filon majeur dans les textes bibliques; il sera intéressant d'étudier les rapports unissant la Bible (particulièrement le genre évangélique) et le récit du voyage de Faustroll. On analysera également les liens entre eschatologie et scatologie dans le texte de Jarry, mais aussi l'influence du genre apocalyptique sur l'écriture du *Faustroll*. Tout ceci participe de cet esprit de synthèse se jouant dans un texte qui est à la fois poétique et didactique, puisque Faustroll, en bon messie, offre au lecteur un enseignement, non pas religieux, mais «néo-scientifique» dans ce que Jarry a baptisé la 'Pataphysique.

Une rencontre est alors possible entre sémiotique et 'Pataphysique, cette dernière étant définie dans le *Faustroll* et pouvant être tenue pour une manière d'art poétique du texte de Jarry. Les parallèles entre les deux «sciences» sont étonnants: il s'agit dans les deux cas de percevoir le monde comme étant composé de symboles (Peirce dira *representamen*, un signe en puissance demandant à être interprété), et ce qui est perçu renferme une potentialité (chez Peirce, on parle de *serait* du signe¹⁵, Jarry quant à lui parle d'imaginaire et de linéaments [F: 31-32]) Ce qui semble entendu en tout cas, c'est que la sémiotique peircéenne et la 'Pataphysique sont affaires de perception; tout ne peut pas être signe, comme tout ne peut être pataphysique. Fisette à nouveau: «L'interprétation est notre seule possibilité de saisie d'un représentamen, car elle constitue le lieu et le temps logiques où se crée la signification. L'interprétation fait partie intégrante du signe.» (Fisette 1996: 56) De la même façon, il ne faut pas oublier la définition que Jarry donne de la science qu'il nous fait découvrir: «*La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.*» (F: 32, je souligne)

Comme on peut le voir, Jarry plaçait la 'Pataphysique dans l'espace de l'imaginaire et du symbolique, donc du langage. La 'Pataphysique appartient au langage et nécessite une interprétation pour être. Notons aussi le sens que peut contenir la dernière

¹⁵ Fisette, 1996: 37. Sans doute une traduction de l'expression de Peirce *would be sign*.

partie de la phrase, «qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés *des objets décrits par leur virtualité*.» Ces derniers mots désigneraient-ils le signe? Ce qui pourrait en somme signifier: qui accorde à quelque chose les propriétés des signes qui tiennent lieu de cette chose.

1.3. La 'Pataphysique est un symbolisme

Encore tout imbibé des vapeurs délicieusement malsaines du symbolisme, vapeurs d'un bleu azur tirant fortement sur le vert absinthe, *Gestes et opinions du docteur Faustroll* montre bien l'esprit de synthèse — ou de syncrétisme — dont était épris ce courant de la fin du XIXe siècle; cette synthèse était plus particulièrement visible dans l'art pictural, mais on peut également l'appliquer à l'écriture. La synthèse des arts, théorisée par le poème «Correspondances» de Baudelaire ou par la théorie du *Gesamtkuntswerk* (œuvre d'art totale) de Wagner, permet les analogies, ou correspondances, entre les arts à l'intérieur d'une œuvre; une série d'emprunts et de citations, modifiées ou non, disséminées à travers le travail de l'artiste. On pense notamment au chapitre XVII, dédié à Paul Gauguin, inspiré des tableaux du peintre; au

chapitre XXIII, dédié au compositeur Claude Terrasse, déployant avec de longues énumérations le paradigme des instruments de musique. Tout cela dans un texte littéraire.

On pourrait parler de rencontres entre plusieurs œuvres d'une même discipline, comme on le voit par exemple dans le *Faustroll*, avec la rencontre de diverses œuvres littéraires dans un seul livre, «[c]omme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité» (Baudelaire, «Correspondances»). Jarry était bien de son temps et savait combiner tout ce qui pouvait créer un texte (au sens de tissu de signes, mieux: de courte-pointe de signes — tissage et métissage). Il sera à nouveau question ici de rencontre, d'incident entre les signes, de «la bête imprévue Clinamen» (F: 89) qui éjacule ses spermatozoïdes d'or contre les parois polyédriques du livre jarryque.

Le *Livre* ultime, l'idéal de Mallarmé, est repris par le disciple Jarry dans ce livre fait de tous les livres, *Faustroll*; les arts poétiques de Jarry (le «Linteau» des *Minutes de sable mémorial* ou les «Éléments de 'Pataphysique») sont des échos de la vision mallarméenne de la poésie: suggérer l'objet, dit le poète d'*Hérodias*, voilà le Rêve. «Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit», dit-il encore; le poète pataphysicien, quant à lui, reformule: «Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots» (MSM: 23-24)

Jarry pousse plus loin: il ne s'agit plus de suggérer la chose par un signe, c'est plutôt le signe lui-même qui devient une chose: «*accorde[r] symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité*» (définition de la 'Pataphysique, F: 32). Le signe posséderait les propriétés de l'objet qu'il désigne. Le signe qui était au-delà de l'objet est alors renvoyé au-delà de lui-même, objet qui devient signe qui devient objet; telle la 'Pataphysique qui se situe au-delà de la physique, le signe jarryque se situe au-delà du signe. Comme encore «tous ces yeux encerclant le phare argus» (MSM: 24, le phare étant pris comme un œil métaphorique), que l'on pourrait qualifier d'yeux au-delà d'yeux, permettant une vision au-delà de ce qui est immédiatement perceptible, une vision «pataphysique», c'est-à-dire qui montrera «un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel» (F: 31). Jarry a donc raison quand il dit que, par «la plupart des hommes» (F: 32), le phénomène observé «dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité» (*ibid.*); la 'Pataphysique chercherait donc à percer cette codification en multipliant les points de vue.

Jarry parvient à suggérer par l'usage d'un langage poétique parfois sibyllin, usant de termes archaïques, composant souvent plus avec la sonorité des mots qu'avec leur sens: «(...) la route illuminée par les projections, selon des voies en étoile hors de l'église, des hauts vitraux versicolores comme des paroles.» (F: 59) Ces «voies en étoiles» composeraient-elles une version personnelle de la «constellation» mallarméenne? On

reconnaît, dans ces paroles «versicolores» — dont la particularité est de changer de couleur — la multiplicité des sens dans le changement d'éclairage et de point de vue, avec, en plus, une dimension sacrée. Rappelons, de plus, que la vision «géométrique» de l'écriture peut aussi être attribuée à l'influence de Mallarmé; les mots selon Jarry sont des «polyèdres d'idées», ce que l'on peut rapprocher de la conception mallarméenne de «subdivisions prismatiques de l'Idée.» («Préface» à *Un coup de dé*, Mallarmé, 1976: 405).

Mais Jarry, s'il adhère aux principes symbolistes, semble également se les approprier pour les retourner, les tordre, les emmêler dans la spirale de son regard: ainsi, la description des «Habitudes et des contenance» de Faustroll peut nous apparaître comme une satire du luxe décadentiste immortalisé par le personnage de des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans. Les goûts et les caprices vestimentaires du docteur pataphysicien illustrent, par une exacerbation burlesque, l'esthétique décadente-symboliste: ainsi prend-il un «*sponge-bath* quotidien, qui fut d'un papier peint en deux tons par Maurice Denis, des trains rampant le long de spirales» (F: 19), il se vêt «d'une chemise en toile de quartz» (F: 19-20), et l'on peut découvrir dans ce dernier mot — car «il n'y a que la lettre qui soit littérature» — les lettres entremêlées qui font l'*azur* si cher à

Mallarmé ¹⁶, que l'on retrouve encore quelques lignes plus bas dans la «grande pelisse de renard bleu» (F: 20) et, suprême et morbide dérision, dans le maquillage suffocatoire dit «*pendu bleu*», donnant à Faustroll cette allure de mort étranglé, prenant alors les couleurs de «[l']éternel azur» qui accable le narrateur mallarméen dans le poème du même nom (Mallarmé, 1989: 59-60).

L'intertextualité, beaucoup plus qu'une simple accumulation de références plaquées (ou *name dropping*) doit se concevoir comme productrice de sens, créatrice d'un nouveau texte, le texte d'origine s'offrant comme «contexte présupposé», selon l'expression de Kristeva, qui parle de ce phénomène en ces termes: «Par rapport au texte comme pratique signifiante, tout énoncé est un acte de présupposition qui agit comme une incitation à la transformation.» (Kristeva, 1973: 339). Notons alors que le texte est, plus qu'une citation, une *incitation*. On voit cette incitation à l'œuvre dans le *Faustroll*: que les livres pairs du docteur soient la base du voyage, cela n'étonne pas; le navire contenant les

¹⁶ Pour revenir à la dissection du mot *quartz*, en soustrayant les lettres du mot *azur*, on se retrouve avec un *q* et un *t*. Qu'en faire? Peut-être verrait-on les lettres qui forment le mot *quintessence*, la quintessence, selon les Anciens, étant l'éther composant... l'azur. On pourrait y voir, également, le *cul* de la scatologie et le *T* du tau héraldique, le crucifix («... la croix (que nous considérerons comme *symbole* du *Verbe* de Dieu) en forme d'Y...» (O.C., 732), ou encore l'abréviation du temps, Chronos, ou encore le signe +... Mais l'on s'égare ici dans la pure corporalité de la lettre chez Jarry. Nous y reviendrons cependant, au chapitre III (cinquième partie).

œuvres est en soi un texte (sa coque est un crible, un entrelacs d'apparence textile) contenant des textes: «Pour devenir lui-même un présumé, le texte se pose en s'appropriant ce qu'il présuppose.» (*ibid.*) Par cette appropriation, toujours selon Kristeva, «le texte est une pratique signifiante» (*op. cit.*: 340), c'est-à-dire qu'il «touche à la possibilité même du symbolique» (*ibid.*). Ainsi, le texte de textes de Jarry ne cherche-t-il pas l'effet de réel, mais se pose d'emblée comme représentation purement imaginaire. Et toujours l'épopée du docteur se posera comme symbolique, voire onirique, échappant au réel, à la «LOI et JUSTICE» imposées par les hommes, le personnage lui-même se déroband à l'emprise d'un temps «réel», puisqu'il aura toute sa vie l'âge de 63 ans. Cet «arrachement» au réel vers le symbolique se veut comme la négation de la loi, qui est à la base du poétique:

Le lp [langage poétique] est une dyade inséparable de la loi (celle du discours usuel) et de sa destruction (spécifique du texte poétique), et cette coexistence indivisible du “+” et du “—” est la complémentarité constitutive du langage poétique, une complémentarité qui surgit à tous les niveaux des articulations textuelles non-monologiques (paragrammatiques). (Kristeva, 1969: 118).

Jarry expose cette articulation de façon quasi littérale dans son texte: il offre d'abord une représentation du texte d'un représentant de la loi, (le rapport du huissier) puis la destruction de ce langage par l'avènement de la poésie, juxtaposée d'une façon contrastante. Panmuphle apparaît alors comme le représentant de la loi «perversi» par le

poète Faustroll, détruisant cette autre loi que l'on appelle réalité, la transformant en monde symbolique.

Par ailleurs, si «la 'Pataphysique est la Science» (F: 111), elle est aussi une manière d'art poétique de l'œuvre d'Alfred Jarry, «œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles» (MSM: 24); elle est, par le fait même, le résultat de son temps, puisqu'elle est synthèse. La 'Pataphysique est issue de ce regard nouveau introduit par le symbolisme; comme l'œil du poète, la 'Pataphysique est une clé de l'infini, permettant de toucher à des niveaux de sens apparemment cachés, mais qui sauront sauter aux yeux de quiconque essaiera de voir par son œil retourné — ou, comme dirait l'évêque Mensonger, «par l'œil du verso», quoiqu'il s'agisse ici d'une tout autre histoire. Le pataphysicien est un symboliste; il voit l'Univers comme un amas de signes, le signe étant ce *quelque chose tenant lieu de quelque chose d'autre pour quelqu'un* (Peirce); par cette définition du signe, nous sommes dans l'essence même du symbolisme¹⁷, c'est-à-dire, non pas dans la *chose* (absente), mais dans le *quelque chose d'autre* qui suggère cette chose absente; le pataphysicien, dans la perception qu'il a du monde, perçoit chacun de ces signes et le

¹⁷ Nous sommes également dans l'essence du symbolisme quand Derrida nous dit que la structure impliquée par l'arbitraire du signe peut se décrire par une formule énonçant «[l']absence d'un *autre* ici-maintenant, d'un autre présent transcendantal, d'une *autre* origine du monde apparaissant comme telle, se présentant comme absence irréductible dans la présence de la trace [...]» (*De la grammatologie*, p. 68); on peut reconnaître ce que Mallarmé illustre dans son écriture, la présence d'une trace dans l'absence signifiante, dans le non-dit, le blanc, etc. Cela nous renvoie à nouveau à la devise de Jarry: «Suggérer au lieu de dire», qui pourrait aussi bien exprimer le symbolisme lui-même.

retourne, par un détour de l'esprit, pour le voir inversé, effet de miroir, se disant que ce signe inversé n'est pas différent de cet autre signe qui n'a pas été retourné et qui est ainsi par nature. On peut reconnaître ce rapport dans ce syllogisme de l'évêque Mensonger:

Vous croyez, dit-il à Faustroll, qu'une femme peut être nue? À quoi reconnaissez-vous la nudité d'une muraille?

— Quand elle est dépourvue de fenêtres, portes et autres ouvertures, professa le docteur.

— C'est bien conclu, reprit Mensonger. Les femmes nues ne sont jamais nues, et principalement les vieilles. (F: 68)

Dans ce syllogisme, assez proche de la tradition du non-sens, on reconnaît la logique implacable de la 'Pataphysique, possédant le caractère de l'absurde, mais contenant sa rigueur propre, véridique dans son espace imaginaire fantaisiste.

C'est donc à travers cet espace symboliste — celui du «de Paris à Paris par mer», de «l'Éternité», mais surtout du *texte*, en somme, ce lieu de la signification, ce «carrefour de tous les mots» producteur de sens — que nous tâcherons de voir comment réagit le tissu moiré de l'écriture de Jarry, à travers les lumières changeantes de l'interprétation.

CHAPITRE II :

L'Œ OU FAUSTROLL PLUS PETIT QUE FAUSTROLL

2.1. Faustroll plus petit que Faustroll

Toutes les cellules ne portent pas d'œuf. Dans quelques-unes naît une spire. Et dans l'air une spire plus grosse pend, mais comme soufrée déjà ou encore de phosphore et enveloppée d'irréalité. Et cette spire a toute l'importance de la plus puissante pensée.

Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*

Comme le dit Jarry lui-même dans ses *Éléments de Pataphysique*, «la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général.» (F: 31). Ainsi, par la lecture d'un seul chapitre, pourra-t-on esquisser une vue d'ensemble de l'œuvre entière, ce qui nous servira ensuite à étudier l'œuvre dans son ensemble. On s'attardera donc, pour le moment, au chapitre intitulé «Faustroll plus petit que Faustroll» (Chapitre IX, pages 33-35).

Dans ce chapitre, tel qu'indiqué par le titre, Faustroll se réduit à la taille d'un ciron pour étudier les propriétés de l'eau. On remarque d'abord que le texte décrit abondamment cet élément:

[...] de surface courbe, de profondeur bleue et de bords animés d'un mouvement de va-et-vient quand il est étendu; qu'Aristote dit, comme la terre, de nature grave; ennemi du feu et renaissant de lui, quand il est décomposé, avec explosion; qui se vaporise à cent degrés, qu'il détermine, et solidifié flotte sur soi-même, l'eau, quoi! (F: 34).

On remarque que les propriétés accordées à l'eau sont ici présentées avec nombre d'oppositions et d'équivalences entre les éléments: on compare l'eau à la terre («comme la terre, de nature grave»), on affirme qu'elle renaît du feu lorsque décomposée, puis qu'elle se vaporise, donc se fond dans l'air. Les quatre éléments — la terre, l'eau, l'air et le feu — sont ici convoqués pour s'assimiler dans un seul élément, l'eau, qui les inclut tous; par le fait même, notons le rapport entre l'eau et la terre — selon lequel l'un possède les propriétés de l'autre — en gardant à la mémoire que le voyage en bateau de Faustroll se fait sur la terre et que les îles abordées sont des surfaces d'eau — il y a donc inversion. On peut relier ce rapport à la théorie pataphysique de l'équivalence des contraires: «Ce que le pataphysicien soutient, nous dit N. Arnaud en s'inspirant de Jarry, c'est que le signe + et le signe – s'annulent et se fécondent»¹ ; ce rapport se retrouve tout au long de ce chapitre; il est théorisé au chapitre XXXIX («Selon Ibicrate le géomètre», F: 105-106):

La juxtaposition des deux signes, du binaire et du ternaire, donne la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie, et ainsi comprennent les hommes. Pour le Géomètre, ces deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires. (F: 106)

Notons au passage que l'œuf est ici, dans un certain sens, le germe de l'infini: l'infini dans sa plus parfaite (et finie) réduction.

1. Noël Arnaud, «Pataphysique», *Encyclopædia Universalis*.

Quant aux quatre éléments, on peut se rappeler que chez les Anciens, on croyait à la présence d'un cinquième élément, l'éther, élément régnant au dessus de l'atmosphère; on voit donc un lien possible avec le livre VIII, «Éthérnité», ce lieu qui accueille le docteur après «le naufrage du bateau mécanique, des quintessences des œuvres, de la charogne de Panmuphle et du corps de Faustroll.» (F: 97). La présence du mot *quintessence* est loin d'être fortuite; outre la référence intertextuelle à Rabelais (qui, on le sait, est extracteur d'ycelle), elle crée le lien entre les œuvres (les livres pairs) et l'éthérnité, donc le cinquième des éléments, plaçant ces œuvres en dehors des quatre éléments tangibles, en dehors du temps et de l'espace, pour les faire passer à la postérité, dans un lieu de connaissance pure, comme peut l'être l'alcool, puisque l'eau est impure: «[...] ce poison, l'eau, si dissolvant et corrosif qu'on l'a choisi entre toutes substances pour les ablutions et lessives, et qu'une goutte versée dans *un liquide pur, l'absinthe* par exemple, le trouble?» (Extrait de *La Chandelle verte*, je souligne). On voit ici que, pour Jarry, l'alcool est synonyme de pureté; dans un même temps, l'eau est une substance «corrosive», voire impure; c'est pourquoi elle serait associée, contre toute attente, à d'autres éléments, la terre notamment. Il y a ici inversion; c'est là une manifestation bien pataphysique, cette irrévérence malicieuse devant les idées reçues. Par ailleurs, le rapprochement de l'eau et de la terre évoque leur mélange, qui s'apparente à la glaise, que l'on comparera plus loin dans ce travail à la matière fécale².

2. Cf. infra, chapitre 3.2.

Revenons à la description de l'eau, où l'on notera l'allusion au concept de surface, thème récurrent dans le livre entier, mais particulièrement ici, où l'on parle spécifiquement de son caractère réfléchissant; on ne peut s'empêcher de faire un parallèle entre la surface liquide et le texte, surface signifiante par excellence, où Jarry fait se refléter les textes des autres pour ensuite les faire éclater. Comme l'eau, le texte jarryque est un miroir d'une grande «impureté», puisqu'il emprunte allègrement aux autres textes, et que la reproduction qu'il en fait n'est jamais «pure», un reflet pour ainsi dire «troublé» — comme l'absinthe par l'eau. Remarquons que c'est l'absinthe qui est pureté, et non l'eau, ce qui reviendrait à dire que l'ivresse est lucidité par rapport à l'impureté de la réalité; «la perception est une hallucination vraie» (OCI: 794), dit le narrateur de *les Jours et les nuits*. Ce qui amène Roger Shattuck à affirmer que «par la boisson et l'hallucination, Jarry se métamorphosa lui-même en une personne nouvelle, vouée, au physique comme par l'esprit, à une fin artistique [...]» (Shattuck: 223). À titre d'exemple du reflet troublé de l'intertextualité jarryque, dans un chapitre que nous étudierons plus loin, Jarry prend plaisir à reproduire des extraits d'un texte de Pierre Loti en pratiquant une mutilation qui lui permet de «faire dire» ce qu'il veut à l'œuvre de Loti, tout en l'intégrant dans son propre imaginaire (et en ridiculisant au passage ce pauvre Loti, qui apparaît, sous la plume de Jarry, en cul-de-jatte au fond d'une fosse septique...).

Il faut en outre reconnaître le lien entre alcool et métamorphose comme particulièrement important; comme l'affirme Shattuck dans son essai sur les «primitifs de l'avant-garde», l'art et la vie se confondent chez Jarry; la vie est une hallucination — la perception du réel étant à la fois troublée et décantée par l'imaginaire — de la même manière que l'absinthe se mélange à l'eau, créant un brouillard, un amalgame où il est impossible de percevoir séparément les deux liquides. Ainsi, du texte comme miroir (déformant) d'un autre texte (Jarry décomposant Loti), on peut se poser la question quant à savoir lequel des deux textes est déformation de l'autre³, de la même façon qu'on peut se demander si une caricature est plus ou moins ridicule que son modèle (voir à ce propos le personnage de Bosse-de-Nage, caricature de l'écrivain belge Christian Beck).

Par ailleurs, on reconnaît le principe de transformation des substances, plus exactement du changement d'une substance en une autre, foncièrement opposées au départ, lorsque le texte nous parle du feu renaissant de l'eau. L'idée de métamorphose peut être également discernée, mais d'une autre manière, dans les changements de taille du docteur Faustroll, alors que, se miniaturisant, il se verra tout de même augmenté à nouveau par la force de la réflexion: «[...] et sa propre image, obscurément reflétée par le tain des

3. Cette idée évoque un concept de l'Oulipo, celui de «plagiaire par anticipation».

feuilles, haussée à la stature qu'il avait quittée.» (F: 34) Cette métamorphose est le résultat de la perception, bien sûr, celle provoquée par un reflet agrandissant.

Examinons la suite du passage, où Faustroll fait la rencontre d'une gigantesque boule d'eau:

Ce fut une boule, haute deux fois comme lui, à travers la transparence de laquelle les parois de l'univers lui parurent faites gigantesques [...] Il heurta la sphère d'un coup léger, comme on frappe à une porte: l'œil désorbité de malléable verre «s'accommoda» comme un œil vivant [...] (F: 34).

Les ondes de choc qui perturbent la surface sont ici comparées à un œil mouvant, faisant de la surface à travers laquelle on voit, une surface *qui voit*, pourrait-on dire, ne transformant pas seulement l'image, mais semblant renvoyer le regard que Faustroll y pose — il y aurait là une dynamique d'échange⁴, comme dans l'idée de reflet – une mise en abyme. Ce regard est celui que l'on jette dans un œil de bœuf, la goutte d'eau déformant l'image, la grossissant, à la façon d'une caricature, ce qui pourrait encore représenter le texte de Jarry, c'est-à-dire un miroir déformant symboliste retourné vers le monde qui l'entoure, vers les œuvres d'autres auteurs et visant même des individus en tant que personnes: on sait notamment que le personnage de Bosse-de-Nage est la caricature de Christian Beck. Mais encore plus éloquent est le fait de prendre des œuvres,

4. Cf. infra, chapitre 3.4.

des lieux ou des personnages existants et de les représenter dans le texte comme des îles merveilleuses ou des êtres étranges, métaphorisés, transformés, déguisés. Ainsi en est-il des plantes de l'île Sonnante, qui sont en réalité des instruments de musique, ce chapitre étant dédié au compositeur Claude Terrasse.

Dans la suite du chapitre, le «docteur roula à petits pas, non sans grand peine, le globe de cristal jusqu'à un globe voisin» (F: 34); ici, deux éléments d'une même substance se fondent l'un dans l'autre, doublant de taille, tel Faustroll se voyant agrandi dans le reflet des feuilles. On peut reconnaître des affinités entre la boule d'eau et Faustroll, et par-là même avec le texte; dans le passage où Faustroll se voit doubler à travers la transparence de la boule d'eau, on peut postuler que les deux — Faustroll et la boule — ne forment qu'une seule entité transmuée. De fait, des éléments du texte le prouvent: en frappant la boule d'eau, l'onde de choc forme «comme un œil vivant», changeant de forme «jusqu'à l'ovoïde myopie»; lisons ce passage en relation avec la description de Faustroll donnée au chapitre II: «[...] les yeux [de Faustroll], deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d'or dedans.» (F:19). On voit donc l'œil associé à des termes relatifs à la procréation (*ovoïde*, en forme d'œuf, et *spermatozoïdes*); peut-on dire, dès lors, que l'œil serait un élément de création, voire de procréation? Peut-être, dans la mesure où c'est le regard qui crée ce qu'il voit, que la création du texte n'est que question de perception, d'interprétation, de *discernement*. La

chose n'existe pas si elle ne fait pas sens; par exemple, si on ne conçoit pas le sens du signifiant «forêt», on ne perçoit que des arbres... Cela évoque le principe de l'anamorphose (du grec *anamorphein*, «transformer», «régénérer»), une représentation où il est possible de discerner une autre chose, et ce par une petite gymnastique de l'esprit. «La vision, dit Jonathan Swift, est l'art de voir les choses invisibles.» Ainsi, par la périphrase «seigneur de l'île de Ptyx» pourra-t-on comprendre «Stéphane Mallarmé» — évoquant au passage son célèbre «Sonnet en X» —, cela par un détour du sens permettant de discerner la chose; l'anamorphose relève encore du principe symboliste de la suggestion par opposition — ou conjointement — à la monstration, mais aussi de la 'Pataphysique («... un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel» F: 31).

Faut-il s'étonner, encore, qu'au chapitre XXXV («De la grande nef Mour-de-Zencle», F: 95), l'as soit décrit comme «la pupille d'un grand œil»? Le bateau de Faustroll, contenant les 27 livres pairs et support de la transcendance littéraire, ne ferait pas que conduire les voyageurs, mais serait le créateur même du voyage. L'as qui contient les œuvres écrites renvoie alors le regard vers l'éther, en étant lui-même un œil. Le huissier témoigne du voyage de l'as, et l'as retourne ce regard. Le texte serait-il, au fond, surface miroitante, à la façon du singe renvoyant la grimace qu'on lui fait? Jarry lui-même approuverait ce jeu entre les concepts et les mots: *singe* et *signe* ne sont-ils pas des

anagrammes? ⁵ Le signe a beaucoup en commun avec le miroir: *quelque chose qui tient lieu d'autre chose pour quelqu'un*, comme le miroir qui représente ce qu'il reflète, mais qui n'est pas l'objet reflété; il est le support du reflet, donc de la représentation. L'interprétation se fait dans un miroir déformant: à la différence du miroir, toutefois, le signe peut se présenter en l'absence — ou dans l'attente — de son référent.

De surcroît, la nef Mour-de-Zencle est aussi comparée «à une prune sans œillère de cuir, approchant la fixité de ses propres pupilles peintes, vertes dans un iris jaune.»⁶ (F: 96) Que deux types d'embarcation soient comparés à l'œil, voilà un motif intéressant. Peut-on dire que ces embarcations voient le paysage dans lequel elles évoluent, et qu'elles assimilent, de cette manière, les images qui défilent en périphérie? Assimilation, d'abord des images par le regard, mais aussi assimilation des liquides, puisque, comme l'explique Faustroll au chapitre XI («De l'embarquement dans l'arche»), «la vie des navigateurs était d'aborder et de boire». (F: 39) C'est bien ce qu'ils font, et ce à chaque escale, avalant une partie de la substance de chaque île (car les îles sont liquides), dans l'espoir d'accéder à l'éternité par l'assimilation des éléments, dont «le feu [qui] entre et s'étale, comme la

5. Il faut aussi noter que l'un des trois personnages de la trinité faustrollienne, outre Faustroll lui-même et Panmuphle, est un singe, Bosse-de-Nage. Les allusions au singe sont nombreuses chez Jarry: parmi les plus notables, on retrouve celles-ci: le chapitre de *l'Amour absolu* intitulé «Ô sommeil, singe de la mort», le vers «Les signes sont dansants et fous» (MSM: 34), ou encore, le plus éloquent à mon sens: «Les trois filles, sur le mur froid / Regardant grimacer les signes» (MSM: 63), où l'on peut bien voir la sorte de confusion – d'inversion – intentionnelle des signifiants *signe* et *singe*.

6. Il faudrait rapprocher ces «pupilles peintes» des «quatre œufs, à la coque peinte» que le seigneur de l'île de Ptyx «remet au docteur Faustroll, après boire.» (F: 52).

digestion du vin.» (F: 51) (encore ici, feu et liquide font bon ménage, et ce à l'intérieur même du corps des personnages).

Mais revenons aux yeux; il n'est pas étonnant de constater que les yeux de Faustroll sont «deux capsules de simple encre à écrire»; si Faustroll, qui est le chef de l'expédition, amène la littérature — les images poétiques — dans le rapport de Panmuphle, on pourrait presque affirmer que c'est le regard même de Faustroll qui crée les paysages, ce regard qui sert à *écrire* le décor à mesure qu'il le voit. S'il faut prendre le signifiant au pied de la lettre, disons que l'encre à écrire est aussi l'ancre pour amarrer le navire; dans les deux cas, l'(e/a)ncre est une façon de fixer une chose, d'arrêter le mouvement, le flot, d'une pensée/navire en posant un point de fixation sur le papier/fleuve. Les mots deviennent par conséquent l'espace qui compose l'univers. Une autre relation peut être faite entre les mots *œil*, *œuf* et *œuvre*, ces trois éléments se fécondant pour former l'essence du texte; ce regard sur la surface des mots est l'embryon (ou le créateur) du texte; celui-ci, fait «de malléable verre», est en apparence transparent, mais le sens en est toujours mouvant, déformé — donc difficile à appréhender —, «s'accommodant» constamment, ne se laissant jamais saisir que dans la lorgnette kaléidoscopique de la polysémie. Cette polysémie est finalement représentée dans l'explosion de la boule d'eau qui, lorsque Faustroll la transperce de sa bottine, vole en minuscules sphères, «chacune entraînant sous soi l'image du point tangent de l'univers qu'elle déformait selon la

projection de la sphère et dont elle agrandissait le fabuleux centre.» (F: 35) Faustroll multiplie la boule d'eau, comme le texte multiplie le sens, de la même façon que le Christ multiplie le pain — ce n'est pas le seul rapprochement entre le Christ et Faustroll, d'ailleurs.

Toujours à propos de ce dernier passage, on peut dire qu'à la façon d'une transsubstantiation, les gouttelettes d'eau de la sphère éclatée deviennent métonymie — ou myriade métonymique — de la goutte d'eau elle-même, à la fois représentation en miniature et partie de la boule; l'image de Faustroll, qui était unique, devient alors multiple, tel le moment où Faustroll meurt et où son corps se décompose en devenant texte⁷ — la myriade métonymique est alors composée des signes (mots, lettres) du texte «inscrit dans les courbes de l'éphèbe ultrasexagénaire» (F: 98). Les signes du texte faustrollien sont à la fois représentation et partie du corps du docteur. Ce qui pourrait signifier que Faustroll est composé des particules qu'on lui découvre une fois éclaté; Faustroll est fait de signes, il est la multitude des signes. Pourrait-on dire que le texte en entier est, à partir de ce moment, métonymie du corps de Faustroll — et vice-versa, puisque Faustroll fait partie du texte —, transformant le sens du texte? On devine, une fois de plus, le concept de transsubstantiation, puisque si chaque goutte d'eau transporte

7. Notons au passage que l'effet de *décomposition* chez Faustroll s'accompagne de l'apparition d'un texte, et ne dit-on pas que l'on *compose* un texte? Ici, la décomposition est une composition, célébrant encore la théorie de l'équivalence des contraires.

avec elle une partie «de l'univers qu'elle déformait», on pourrait presque y voir un changement de substance de l'eau en une autre substance, soit celle de l'univers perceptible, de l'espace, chaque goutte emportant avec elle un reflet.

Par ailleurs, lorsque la métonymie est convoquée, la métaphore n'est jamais bien loin; elle est en germe. Tout le texte alors serait métonymie (Faustroll fait partie du texte et *il est* le texte) mais aussi métaphore, par la condensation⁸ intertextuelle qui la compose. Les plantes de l'île Sonnante (F: 60-62), pour reprendre un exemple connu, sont une condensation — des objets composites — entre des plantes et des instruments de musique; plus précisément, on retrouve dans un même signifiant — disons l'*archiluth* — à la fois la plante (sens donné par Jarry, agissant dans le contexte spécifique de l'île Sonnante) et l'instrument de musique (sens véritable du mot). On peut alors comprendre la métaphore comme étant une synthèse à l'intérieur même du signe.

*

L'œuf et l'œuvre sont deux termes qui touchent la création; nous pourrions cependant parler de procréation puisque le texte de Jarry naît d'un autre texte (qui varie,

8. Selon Lacan, on le sait (*Les Psychoses*, séminaire, livre III), la métaphore s'assimile au concept psychanalytique de condensation.

puisqu'il y en a plusieurs) et comme on le sait, toute procréation se fait dans la conjonction — la syzygie — de deux parties complémentaires — mâle / femelle. Jarry dirait: le plus et le moins. De ce fait, les livres *pairs* pourraient aussi se nommer *pères*, puisqu'ils viennent féconder le *texte-ovule* de Jarry (ovule, du latin *ovum*, «œuf»). La rencontre entre une œuvre particulière (disons celle de Rabelais) et la créativité de Jarry lui-même, donne naissance à une autre œuvre: *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. Il convient alors d'ajouter que la création (littéraire) est procréation dans la mesure où elle assure la postérité (comme les enfants, l'œuvre reste après la mort du créateur); il s'agit d'une sorte d'*éternité*, ce qui expliquerait peut-être pourquoi Faustroll continue d'exposer son savoir même après sa mort, puisqu'il existe dans un espace hors-dimension: l'imaginaire textuel.

Il faut également ramener cette affirmation selon laquelle les signes plus et moins «s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro» (F: 106); l'œuf serait donc le résultat de la rencontre des contraires, formant un ensemble, tout comme la goutte d'eau, sphère uniforme de liquide qui, on s'en souvient, est «ennemi du feu et renaissant de lui» (F: 34), donc contenant en soi les contraires, formant son essence même.

Par ailleurs, l'enseignement de Faustroll sera propagé par ses «disciples» bien après sa mort (comme le Christ, d'ailleurs): en 1948 (soit quarante et un ans après le décès de Jarry) le Collège de 'Pataphysique est fondé, faisant connaître l'œuvre de l'écrivain à tout un public qui découvrait alors le surréalisme et l'existentialisme.

2.2. Imagerie et symbolisme chrétiens

Omnis a Deo scientia, ce qui veut dire: *Omnis*, toute; *a Deo*, science; *scientia*, vient de Dieu. Voilà l'explication du phénomène.

- *Ubu roi*, Acte V, scène I

L'influence de la culture religieuse sur l'écriture d'Alfred Jarry — et des poètes symbolistes en général — ne peut être niée, tant l'imagerie, le symbolisme et les mythes de la chrétienté apparaissent comme des catalyseurs de création d'une force incomparable dans la production poétique.⁹ Hormis la mythologie grecque, fortement ancrée¹⁰ d'une façon presque innée dans l'inconscient occidental (Freud l'a bien démontré en parlant

9. Pensons seulement aux mythes d'Hérodiade (ou Salomé), favoris des poètes symbolistes, sous l'influence de Flaubert («Hérodias», in *Trois contes*), Mallarmé («Hérodiade», in *Poésies*) ou Oscar Wilde (sa pièce *Salomé*).

10. Ou encrée? On s'approcherait alors de l'idée de gramme...

d'(Edipe), la mythologie chrétienne, ayant marqué les deux derniers millénaires a eu une influence notable dans la littérature moderne et celle des siècles passées.

Alfred Jarry, avec son érudition et l'obsession le poussant à créer des images riches en symboles polysémiques, faisait de constantes allusions aux textes de la Bible, aux mythes chrétiens ou à la vie des saints, recherchant une spiritualité qui saurait être une forme d'absolu, conduisant parfois ces mythes jusqu'au blasphème. Même au-delà du travail littéraire, l'iconographie de Jarry, et celle qu'il mettait en évidence dans les revues d'images qu'il a dirigées (*l'Ymagier*, *Perhindérion*), était de nature largement religieuse. Ces revues présentaient également de nombreuses images d'Épinal, dont Jarry a su tirer l'inspiration de plusieurs textes, notamment du chapitre XXXIV du *Faustroll*, intitulé «Clinamen».

Nous verrons maintenant comment l'aspect religieux se présente dans l'écriture de Jarry, particulièrement par le concept de transsubstantiation, que l'on a brièvement abordé, et qu'il faut maintenant définir plus amplement.

2.3. La transsubstantiation comme phénomène sémiotique

On entend par transsubstantiation le «changement complet d'une substance en une autre» (Le Petite Robert), ou, en théologie, le «[c]hangement de toute la substance du pain et du vin en toute la substance du corps et du sang de Jésus-Christ» (*ibid.*) Ici, l'aspect théologique du concept nous intéressera tout autant que le caractère plus général du terme; la transsubstantiation sera étudiée dans le présent travail comme un phénomène sémiotique lié à la transformation.

Le concept de communion retiendra également notre attention: «Union des personnes qui professent une même foi (notamment chrétienne)», nous dit le Petit Robert. On la définit aussi, plus généralement, comme accord ou correspondance d'idées, d'opinions. Elle est «[r]éception du sacrement de l'eucharistie», faisant référence à la Cène.

On se doit d'abord de relever l'influence de la Bible et de la culture chrétienne dans le *Faustroll*. La marque la plus frappante est sûrement la présence dans l'as des livres pairs qui sont au nombres de vingt-sept, tout comme les livres du Nouveau Testament. D'ailleurs, toujours comme dans le Nouveau Testament, c'est l'Évangile de Luc qui est en

troisième place dans la liste des livres chers à Faustroll¹¹. L'embarcation est le réservoir des livres quintessenciés par le docteur — elle est *as*, primordiale dans le déroulement du voyage —, tout comme le Nouveau Testament est un recueil des textes canoniques de l'Église — et le corpus premier des religions chrétiennes. Les *livres pairs*¹² sont également, pourrait-on dire, *livres pères* ou *livres repères*, en ce sens qu'ils constituent une base, un repère, à l'œuvre que l'on est en train de lire; on peut en dire autant de la Bible, livre auquel tout bon chrétien doit se référer. La Bible est un hypotexte majeur (au sens où l'entend Genette¹³) au texte jarryque; l'hypotexte est également un texte source, texte souche ou texte matrice, ce dernier terme rejoignant bien le *paradigme de l'œ*, du *livre-père* dans le texte-ovule; la matrice serait alors plutôt le lieu où se conçoit, se forme, l'œuvre / œuf.

Les sources intertextuelles du *Faustroll* se trouvent principalement dans cette liste d'ouvrages, faisant de l'*as* — en tant que recueil de textes — un guide. De plus, on peut voir dans la disparate diversité du livre de Jarry le caractère de la pluralité biblique,

11. Il est précisé, dans la liste des livres pairs, «L'*Évangile* de SAINT LUC, en grec.» (F: 22). C'est là, il me semble, un rappel du caractère hellénisant du Nouveau Testament, et de la synthèse des cultures grecque et chrétienne qu'il opère.

12. L'idée de parité en est une de dualité, de double, de conjoncture, en somme, puisque ce qui est pair l'est forcément en rapport à quelque chose d'autre; ici la parité réside entre une œuvre de la liste et le livre de Faustroll (est pair ce que Faustroll considère égal à lui-même ou à son œuvre).

13. Voir GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».

composée de nombreux genres littéraires — l'évangile, les actes, les épîtres et les écrits apocalyptiques — par de nombreux auteurs. Évidemment, le *Faustroll* fut rédigé par Jarry seul, mais à travers le texte qu'il compose, par l'effet de synthèse des références intertextuelles, il crée une œuvre faite de plusieurs œuvres, portant la marque des divers auteurs qu'il cite ou qu'il met en scène. Le roman de Jarry, tout comme la Bible, est une œuvre de multiplicité. Évoquons à nouveau le «Linteau» des *Minutes de sable mémorial*: «... œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles» (MSM: 24), la liste des livres pairs étant le «possible» du *Faustroll*.

Comment la transsubstantiation peut-elle se présenter comme un phénomène sémiotique? D'abord, disons que tout objet perçu est sujet à la métamorphose, dans la mesure où on le reçoit comme signe. Cette métamorphose est physiquement imperceptible; elle est appréhendée dans l'idée, le changement de la chose étant le résultat de la réinterprétation du signe. Lorsque le Christ annonce «Ceci est mon corps, qui est pour vous; faites ceci en mémoire de moi» (1 Co 11, 24), il attribue un nouveau signifié au signifiant de pain. Pour l'Église catholique, il ne s'agit pas d'un simple changement symbolique mais d'une véritable transformation de substance ayant lieu lors de l'eucharistie; c'est ce qu'on nomme transsubstantiation. Pour Paul, l'auteur de la Première épître aux Corinthiens, il s'agit d'une question de *discernement*: «(...) car celui qui mange

et boit, mange et boit sa propre condamnation, s'il n'y discerne le Corps.» (1 Co 11, 29)

C'est donc la perception de la chose, l'interprétation du signe qui «fait» la chose, le signe.

Pour Sylvain-Christian David (Bordillon, 1985: 305-319), qui se base sur le roman inachevé *la Dragonne*, la transsubstantiation agit dans la dualité alcool / sang. Elle est associée à la représentation du corps comme un fleuve de sang (le «corps-fleuve») dans lequel l'alcool se mélange; on remarquera que dans le *Faustroll*, les thèmes de la navigation et de l'absorption d'alcool sont omniprésents, et l'on retrouve même, dans le chapitre «Faustroll plus petit que Faustroll» (F: 33-35), de «la chlorophylle, comme un banc de poissons verts [qui] suivait ses courants connus dans les canaux souterrains du chou...» (F: 35); on peut apparenter ces courants verts à des fleuves d'absinthe. Plus loin, S.-Ch. David affirme avec raison que «le Christ est celui qui fonde une religion sur l'idée de transsubstantiation, et fait ainsi de l'acte de boire une célébration totale de l'univers.» (Bordillon, 1985: 311) Comparons à nouveau cette idée au *Faustroll* en parlant de la grande place accordée à l'action de boire dans le périple du docteur; à chaque île, est-il dit dans le texte, il faut boire. On ne s'étonnera pas que l'au-delà faustrollien porte précisément le nom d'*Éthermité*, synthétisant parfaitement la rencontre entre l'alcool

(l'éther¹⁴) et l'univers infini. La fameuse quintessence (le cinquième élément étant, on s'en souvient, l'éther — de *æther*, désignant le «ciel supérieur») se produit donc dans la communion de l'équipage avec chaque île, chacune de ces îles représentant des œuvres d'art. L'art, comme l'acte de boire, peut également être vu comme «une célébration totale de l'univers», car pour les symbolistes, l'œuvre d'art se doit pareillement d'être «totale» (selon la formule, déjà citée, de Wagner).

C'est là, par ailleurs, un autre lieu de la transsubstantiation: les œuvres d'art deviennent des îles par le biais du texte jarryque; c'est là le *discernement* du docteur pataphysicien: il faut *voir* dans ces îles la représentation d'œuvres d'art. Aussi, quand il faut *boire*, il faut *voir*; voir — au sens de percevoir — que ce que l'on fait n'est pas la simple action d'absorber un liquide mais bien un acte de communion, un geste sacré, un cérémonial: «Faustroll (...) m'expliquant même que la vie des navigateurs était d'aborder et de boire (...)» (F: 39). C'est l'action de boire qui, d'une certaine façon, fait du navigateur ce qu'il est. De surcroît, la 'Pataphysique est en soi une affaire de discernement:

(...) 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 [...] Mais le même enfant, qui dessine la montre ronde, dessine aussi la maison carrée, selon la

14. Certes, l'alcool et l'éther sont deux substances distinctes, mais on peut les assimiler dans le rapport métonymique qui les relie (on dilue l'éther dans de l'alcool), comme relevant d'un même paradigme, celui de la substance qui intoxique et qui affecte les facultés perceptives; d'autant plus que Jarry, dans la démarche auto-destructive qui caractérisa la fin de sa vie, s'adonna à la fois à l'alcoolisme et à l'éthérisme.

façade, et cela évidemment sans aucune raison (...) (Faustroll: 32, «Éléments de Pataphysique»).

C'est donc dans l'esprit du pataphysicien que se crée, se «dessine» l'univers, et s'il s'y crée, il peut également se modifier par la simple idée. Roger Shattuck a bien perçu ce caractère de la pensée de Jarry, comme quoi «toute connaissance est subjective (...), donn[ant] à entendre que l'art peut incarner sa propre réalité et ce qu'il a d'infini» (Shattuck: 347), ceci en s'appuyant sur une citation fort éclairante de Samuel Taylor Coleridge: «C'est seulement dans la conscience qu'un esprit a de lui-même que se trouve l'identité requise entre l'objet et la représentation; car l'essence de l'esprit consiste en ceci qu'il est représentatif de lui-même.» (Shattuck: 346)

On ajoutera qu'après avoir bu, la perception est changée: on sait que le *Faustroll* est précisément une œuvre de *re-perception*, au sens où la réalité et les références artistiques sont transformées, poétisées ou *re-poétisées*. Le *Faustroll* trouve son originalité dans le processus de réécriture qu'il impose aux textes qu'il reprend; ainsi, le regard porté sur les œuvres ressemble à la vision que pourrait avoir quelqu'un dont la perception est brouillée par l'alcool; parlons à nouveau d'un miroir déformant: «Le ciel étamé figurait renversés les monuments de l'autre côté du sommeil vert des carcasses (...)» (F: 50). Ici, le «sommeil vert» — le vert de l'absinthe? — pourrait représenter ce monde

onirique de la perception alcoolique, perception inversée comme dans un miroir — ce «ciel étamé». Le réel ainsi brouillé crée alors un monde imaginaire.

Cela nous rapproche de la vision, particulièrement celle de l'hallucination causée par une maladie ou par l'éthylisme (*delirium tremens*). Il ne serait pas incongru d'évoquer l'*Apocalypse* de Jean, texte qui fait sentir son influence sur tout le livre de Jarry, et qui aurait été rédigé dans un délire prophétique, qu'on pourrait assimiler au délire provoqué par l'intoxication alcoolique¹⁵; l'*Apocalypse* de Jean contient d'ailleurs un passage où l'on peut reconnaître une sorte de communion, ce moment où le narrateur absorbe un petit livre pour en acquérir la connaissance: «Et [l'ange] me dit: Prends-le, et avale-le; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel.» (*Apocalypse* chapitre 10, verset 9).

Pour revenir à «la vie des navigateurs [qui] était d'aborder et de boire», il faut jeter un œil à la définition de la quintessence donnée dans le glossaire des *Œuvres* de Rabelais:

QUINTE-ESSENCE: La quintessence est la couleur, la saveur, la vie et les propriétés des choses, c'est un esprit semblable à l'esprit de vie. Le vin contient en soi une quintessence de grande vertu et en grande quantité, par laquelle il fait des actions admirables. (Abrégé de la doctrine de Paracelse.)

15. Les prophéties de la Pythie résultaient, d'après la légende, d'une intoxication par les vapeurs qui émanaient du lieu où elle officiait, à Delphes, vapeurs provenant du centre de la terre, comme on le croyait.

Ainsi, la «vie des navigateurs» se place sous le signe de «l'esprit de vie», que l'on trouve dans le vin; la communion est donc un moyen d'atteindre la quintessence, d'aller vers l'éternité, et constitue une étape nécessaire dans le voyage initiatique de l'équipage de Faustroll vers la mort, la connaissance et l'infini, d'où le caractère sacré que l'on peut donner à l'acte de boire.

À la page 59 du *Faustroll*, il est possible d'assister à une sorte d'eucharistie, alors que le prêtre Jean combat le Mufle:

Le prêtre Jean (...) l'aveignit de la coquille avec la poignée fourchue de l'épée, et lui partagea le fondement en autant de parts qu'il y avait de personnes présentes dans la nef; mais ni lui-même ni nous, sauf Bosse-de-Nage, n'y voulûmes goûter. (F: 59)

Étrangement, ce partage¹⁶ par l'officiant ne s'accompagne pas de la communion entière, c'est-à-dire de l'absorption de la nourriture (sauf pour le singe papion). Le rôle de cette communion dans le *Faustroll* semble lié à l'immortalité que le docteur pataphysicien obtiendra à la fin du roman, puisque la communion est un rituel voué à la vie éternelle: «Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et moi, je le ressusciterai au dernier jour. Car ma chair est vraie nourriture et mon sang vraie boisson.» (Jean 6, 54-55)

16. Le mot *partage* évoque l'idée de réduire une chose en parties, rappelant par-là l'idée de métonymie (ou de «myriade» métonymique) dont on a déjà parlé.

Ainsi, le geste de boire et de manger, outre la nature purement nutritive de l'acte (il faut bien survivre en attendant l'éternité!), possède-t-il une nature éminemment rituelle, et sert également de rappel, comme dans la religion, où l'eucharistie évoque et symbolise à la fois le sacrifice christique.

Par ailleurs, en étudiant les nombreux passages où les personnages boivent, on peut dégager les données suivantes: l'alcool est très souvent associé au feu, à la fois lieu commun et paradoxe, rapprochement de deux éléments qui s'annulent; l'alcool est, dans le texte, ni plus ni moins qu'un feu liquide ou un liquide enflammé: «le feu entre et s'étale, comme la digestion du vin» (F: 51); «la flamme de notre punch» (F: 52); «le feu rouge d'un volcan, ou d'un punch de sang» (F: 55).¹⁷ L'alcool est également associé aux pierres précieuses, connotant la pureté: «un alcool différent, dans un verre épais comme le grand diamètre d'une améthyste d'évêque» (F: 44-45); «[l'île de Ptyx] a la translucidité sereine du saphir blanc (...) mais dont le feu entre et s'étale, comme la digestion du vin.» (F: 51) Autre mélange étonnant qui retiendra l'attention, la présence «d'une encre de poudre et de gin» (F: 56) servant à tatouer le front de Bosse-de-Nage; par cette encre faite avec de l'alcool, on découvre ici que l'alcool peut avoir comme fonction l'écriture. De la même façon, l'ingestion même de l'alcool peut, implicitement, modifier la perception de celui qui

17. On constate l'utilisation, à deux reprises, du terme *punch*, désignant un mélange alcoolisé de cinq composantes (étymologiquement, le mot *punch* vient de l'hindi *panch*, signifiant «cinq»), évoquant à nouveau la quintessence, la cinquième essence.

boit et qui écrit, «poétisant» le monde qui l'entoure, tel que l'on peut le comprendre dans les délires d'alcooliques. D'ailleurs, «l'évêque entretenait (...) tout un sérail d'ivrognes, dont il imitait les discours.» (F: 68) Ce qui suit ce passage est une dissertation sur la nudité de la femme¹⁸, une fable sur le homard et une boîte de corned-beef, et un discours solennel sur les envies de meurtre provoquées chez Faustroll par la vue d'une tête de cheval. En outre, à l'imitation des ivrognes (pour les *singer*), l'évêque et Faustroll délirent doctement. On pourrait établir toute une rhétorique de l'ivrogne, mélange de pompeux, d'élucubrations grandiloquentes et exubérantes, d'une perception altérée — voire poétisée — du réel, ainsi que d'une *scatologisation* du discours menant à la mort de celui-ci, le processus scatologique étant un nouvel avatar de la transsubstantiation, puisqu'il s'agit d'une chose se transformant en quelque chose d'autre. C'est dans le chapitre suivant que l'on étudiera ce dernier point.

*

Nous venons de voir comment le texte de Jarry se construisait: miroir trouble où les textes, comme Faustroll dans la bulle d'eau, sont déformés, agrandis. L'interprétation du signe fonctionne selon le processus de la transsubstantiation: il se transforme selon la perception de celui qui voit, notamment l'écrivain, qui réécrit le réel en le transposant dans

18. Cf. *infra*, chap. 1.3, page 32.

un monde imaginaire déformant. Le texte de Jarry est formé d'autres textes, se *nourrit* d'autres textes, de Mallarmé, entre autres, où il puise une partie de son inspiration lorsqu'il théorise l'écriture et la pensée symboliste.

Régissant tous ces points, la transformation se présente maintenant comme l'idée de base pour analyser l'œuvre. C'est ce principe que l'on retrouve sous diverses formes tout au long de cette étude: la conception d'un texte premier pour créer un autre texte, le concept de la transsubstantiation ou celui du signe changeant perpétuellement de sens.

Nous allons maintenant observer comment le texte se déconstruit, c'est-à-dire comment il se transformera à nouveau dans notre perception. Chez Jarry, il se produit un phénomène d'autodestruction du texte par une conjoncture entre le trivial et le poétique — le grotesque et le sublime, comme l'avait défini Victor Hugo — et *Faustroll* ne fait pas exception à cette règle (ou ce dérèglement) d'écriture.

Le sublime incarné par la religion et la poésie doit en arriver à une chute, et c'est dans une forme apocalyptique que le texte trouvera à *se déconstruire pour révéler*, et que Faustroll sera, à la fin de son existence terrestre, mis à nu pour dévoiler sa science; il sera, par la suite, relégué dans un au-delà métaphysique (on pourrait même dire pataphysique),

mettant sans équivoque l'accent sur l'aspect imaginaire du texte, puisqu'il relègue le docteur Faustroll à une existence (qui est aussi une non-existence) purement textuelle.

CHAPITRE III :

ESCHATOLOGIE ET SCATOLOGIE: L'APOCALYPSE ET LA MERDRE

Pour Lacan, le *merdre* d'Ubu est le «Mot d'avant le commencement»¹:

Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur joculatoire, allant au sublime, de la place qu'elle occupe dans l'épopée d'Ubu: celle du Mot d'avant le commencement. (Lacan, 1966 : 660).

À partir de ces idées, le paradigme scatologique dans l'œuvre d'Alfred Jarry trouve une justification qui n'est plus à faire chez le lecteur averti; on n'a qu'à lire les travaux de Michel Arrivé pour se convaincre de la valeur littéraire du discours sexuel (principalement phallique, mais aussi anal) chez l'auteur d'*Ubu roi*, discours qui s'organise (ce dernier terme trouvera son sens plus loin) dans le système sémiotique assez complexe que constitue le texte jarryque.

Dans le *Faustroll*, on peut de surcroît mettre en relation discours scatologique avec eschatologie, cette dernière étant l'étude des fins dernières de l'Homme; on entend par eschatologie un discours appartenant à la tonalité apocalyptique, dont l'écriture de Jarry offre d'innombrables résonances. Quant à l'aspect scatologique, il tonitruue au long de toute son œuvre. Mais toujours, ne pas oublier, comme nous l'avons vu précédemment,

¹ J. Lacan, «Remarque sur le rapport de Daniel Lagache», in *Écrits*, Seuil, 1966, p. 660.

que tout est signe chez Jarry, que chaque mot, voire chaque lettre (c'est ce qui sera illustré plus loin), peut prendre du sens dans ce système textuel très riche.

Si, comme on le verra à l'instant, la scatologie est liée à ce qui est «avant le commencement», on peut voir dans le rapport à l'eschatologie — études des fins dernières — un recouplement intéressant, par le fait que l'eschatologie renferme en soi l'idée de commencement; en effet, les fins dernières sous-entendant une *anticipation* de cette mort, cette projection de l'apocalypse est le lieu d'inscription de la pensée eschatologique.

Ainsi, le *Merdre* initial contient en puissance la poésie et le trivial de l'œuvre, mais aussi la déconstruction du langage et la chute du discours dans le cloaque qui s'opérera dans le texte. C'est ce que nous allons maintenant étudier.

3.1. Eschatologie et scatologie: définitions

3.1.1. L'eschatologie faustrollienne

Il faudrait, en premier lieu de cette étude, définir ce qu'on entend généralement par eschatologie. L'*Encyclopædia universalis*, dans l'article signé Michel Hulin, nous enseigne qu'elle comprend deux sens différents: d'abord, nous dit Hulin, «c'est le destin *post mortem* de l'individu qui est en jeu», par l'évocation d'une possible présence dans l'au-delà; ensuite, elle s'intéresse aux événements de la fin du monde, à ses signes annonciateurs, au cataclysme final et au nouvel âge qui s'ensuivra. La fin du monde est alors considérée comme une «projection sur le cosmos de l'expérience du trépas individuel», le tout projeté dans un univers imaginaire auquel on peut porter foi, et qui est constitué de mythes propres à l'époque où chaque eschatologie se présente. Par exemple, à une époque pas si lointaine, on croyait encore au purgatoire, lieu eschatologique aujourd'hui tombé en désuétude. Chaque religion, voire chaque appareil de croyances, possède son eschatologie propre, du judaïsme jusqu'aux plus récentes inventions nouvelâgeuses.

Dans le *Faustroll*, on se retrouve devant une eschatologie particulière au roman, une sorte de synthèse de diverses eschatologies de cultures différentes, qui suppose un au-delà (l'*Éthérnité*) où la connaissance prévaut et où Dieu peut être surpassé par la science. On reconnaît dans le déploiement eschatologique du *Faustroll* de nombreuses références à diverses façons d'appréhender les fins dernières de l'Homme, notamment celle des *Upanishads*² avec son sujet transcendant et son individualisme cosmique (invokant les concepts de réincarnation, transmigration, recherche de la délivrance ou *nirvana*), mais aussi aux mythes chrétiens des fins dernières, avec son «petit nombre des élus» et ses textes apocalyptiques.

Outre les thèmes eschatologiques qui se présentent dans le texte, on peut faire état, dans certains passages du texte, d'un genre littéraire que l'on peut qualifier d'*écrits apocalyptiques*. Le chapitre intitulé «Capitalement», où Faustroll explique ses envies de meurtre provoquées par la vue d'une tête de cheval³, constitue un bon exemple d'écrit apocalyptique, puisqu'il renferme, entre autres caractéristiques, des images symboliques liées aux animaux et aux nombres, ainsi qu'une rhétorique propre au genre: ton prophétique, dévoilement progressif du récit, énumération, révélation du destin de

² Ces écrits philosophiques anciens provenant de l'Inde sont cités par Jarry en dernière page de l'édition Lormel du *Faustroll* (F: 112). *Upanishad* signifie «traité des équivalences».

³ Jarry restitue, semble-t-il, le sens initial du mot «capitalement», du latin *caput*, qui signifie «tête» (avec la connotation, notamment, de «peine capitale»).

l'Homme et récit de fin du monde amenant une renaissance. Les écrits apocalyptiques annoncent généralement la fin de l'âge actuel pour laisser la place à une ère nouvelle et parfaite, régie par Dieu, et où le Christ règnera sur terre pendant mille ans. Comme on le verra plus loin, les écrits apocalyptiques renvoient, dans le *Faustroll*, à un moment où règne la connaissance absolue, où Faustroll devient un dieu (puisqu'il réussit à transcender Dieu lui-même, en l'expliquant par un calcul mathématique) et où prédomine la seule loi qui puisse inclure toutes les lois: la 'Pataphysique, telle que définie par son créateur.

Les écrits apocalyptiques, comme dans la Bible, se retrouvent disséminés un peu partout dans le livre; attardons-nous sur un extrait en particulier, le chapitre XXXVI, «De la ligne» (*Lecture par l'évêque de la lettre de Dieu*). L'écriture apocalyptique se caractérise en général par un rapport de dualité, notamment celui du combat entre le Bien et le Mal. Ici, la forme apocalyptique se traduit d'abord par la mise en scène d'un dévoilement (celui du texte se déroulant du corps de Faustroll), mais aussi par la présence du rapport de dualité lié aux astres, se retrouvant dans les allusions au Beau et au Vrai, «durant la syzygie des mots» (F: 97). La syzygie (du latin *syzygia*, «assemblage, réunion», lui-même provenant du grec *sun agogé*, qui a notamment donné «synagogue»), désignant la position de la Lune en conjonction (ou opposition — mais cela est égal chez Jarry) avec le Soleil, cristallise l'idée de rencontre, de synthèse, entre deux pôles; ce que Jarry qualifiait de «carrefour des mots» se concrétise ici, et par le fait même, l'idée de syzygie régit le livre

en entier, en montrant la rencontre entre une œuvre et le texte jarryque, d'où l'idée de parité (les «livres pairs»); c'est encore l'idée de conjoncture que nous avons observée aux chapitres précédents — une «situation qui résulte d'une rencontre de circonstances», rappelons-le. Il est intéressant de voir qu'à partir de la syzygie des mots, «on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout» (*ibid.*); on pourrait donc associer cette conjonction au signe lui-même, l'émergence concomitante du signifiant et du signifié, permettant de «reconstruire» à un niveau symbolique toute chose (réfèrent) en l'absence de cette même chose — il y a, par le fait même, une autre conjonction dans la rencontre du signe et de la personne percevant le signe: le tenant-lieu de quelque chose d'autre *pour quelqu'un* (Peirce, à nouveau).

Une analyse plus approfondie des thèmes eschatologiques sera faite plus loin. Avant de nous écarter davantage, définissons ce qu'il faut entendre, dans cette étude, par scatologie.

3.1.2. Rhétorique de la scatologie

En quoi peut-on dire que la scatologie est une forme de rhétorique ? La scatologie est essentiellement affaire de langage. Dès l'enfance, le langage *s'organise*, c'est-à-dire qu'avant d'être porteur de sens, il apparaît comme une production spontanée issue d'organes corporels. Julia Kristeva a exposé (Kristeva, 1974: 134-150 et 220-230) comment la production phonique était liée aux pulsions primaires, notamment anales; elle parle de «la pulsion anale des voyelles postérieures ouvertes» et de «la pulsion agressive, de rejet, dans les explosives sourdes (p) (t) (k)»; elle parle «[d']analité destructrice» par opposition à «l'oralité incorporante». On reconnaît bien ce que Freud distinguait par les termes d'organisation *sadique-anale* et *orale*; c'est le premier de ces deux types de pulsion qui nous intéressera ici. L'analogie entre défécation et parole a été avancée antérieurement par l'article de I. Fonagy, «Les bases pulsionnelles de la phonation»⁴; cette analogie tient au fait que ces deux actions proviennent du même type d'organe, le sphincter, glottique dans le cas de la parole et anal dans le cas de la défécation. Fonagy dit ceci: «L'accentuation [dans la parole], en tant que processus physiologique, apparaît donc comme un reflet de la défécation, son image renversée (...)» Image renversée, mais

⁴ Cité par Kristeva, publié dans la *Revue française de psychanalyse*, Janvier 1970 et Juillet 1971, partiellement reproduit in LUCERNÉ, 1978: 2.

complémentaire, selon la théorie jarryque de l'équivalence des contraires; le diaphragme agirait alors comme un miroir entre les deux extrémités. On voit donc qu'analyser la tonalité scatologique, c'est examiner une partie du discours qui nous renvoie directement aux origines pré-cœdipiennes du langage, «avant le commencement», comme dirait Lacan, c'est à dire avant l'acquisition du langage.

Voyons d'abord comment fonctionne le thème de la scatologie dans le *Faustroll*. On s'attardera ici au chapitre XXX, «De mille sortes de choses» (F: 78-81), un chapitre dont l'énoncé est explicitement scatologique, et dont la forme, morcelée et hachurée, évoque une destruction du langage en contraste avec l'écriture poétique qui prévaut dans le reste du livre. Il faut tenter de comprendre le rôle et le fonctionnement de ce passage détonnant dans l'odyssée symboliste créée par Jarry.

D'abord le redoublement phonique, appartenant au discours scatologique: *toutou*, *doudou*, *papa*, mais surtout *pipi*, *caca*, *popo*, *cucul*. Le langage enfantin est parsemé de cette rhétorique tautologique, comme si la syllabe seule ne pouvait suffire pour faire sens, et qu'il fallait la dédoubler pour en assurer l'existence, et en même temps pour l'euphémiser. C'est à la fois par euphémisme, pour simplifier le mot, le couper en morceau (de *pisser*, dans lequel on sent, phonétiquement parlant, une agressivité, on retient la syllabe *pi*, qui est plus douce), mais aussi pour dupliquer la partie (le *pi* est reproduit une

seconde fois pour donner *pipi*) — on verra comment cette dynamique *découper / dupliquer* fonctionne dans le texte. Du même coup, l'expression tautologique trouve son sens dans le dédoublement. On s'attardera ici au terme *caca* (on retrouve en grec l'expression *ta kaka*, «choses mauvaises», racine probable du latin *cacare*, «expulser des excréments»), qui s'apparente au *haha* proféré par Bosse-de-Nage dans *Faustroll*.

Personnage intéressant s'il en est un, le singe papion Bosse-de-Nage a subi un déplacement des fesses vers le visage par les bons soins du docteur pataphysicien. Les *hahas* proférés par cette face / fesses sont des fèces, un déchet de la parole, un produit scatologique. Pourtant, le *haha* de Bosse-de-Nage n'est pas sans signification. Il en dit long selon le contexte, et agit surtout comme interruption aux trop longues discussions des personnages; l'exclamation de Bosse-de-Nage vient *couper* le discours comme une irruption de nature sadique-anale⁵ dans le texte: « — Ha ha! fit Bosse-de-Nage en manière de digression, mais il ne sut trouver d'objection valable.» (F: 70-71).

⁵ Kristeva décrit d'ailleurs ce phénomène, affirmant que «ce retour de l'analité non sublimée, non symbolisée, casse la linéarité de la chaîne signifiante, la paragrammatise, la glossolalise. En ce sens, les interjections, les dispositifs sémiotiques transversaux aux phéno-textes modernes qui, chez Artaud, deviennent des expectorations rythmées, traduisent la lutte contre le surmoi d'une analité non sublimée(...)» (Kristeva, 1974: 139); tout cela parce que l'«acquisition du langage suppose la suppression de l'analité, c'est-à-dire qu'elle est l'acquisition d'une capacité de symbolisation par détachement définitif de l'objet rejeté, par son refoulement sous le signe.» (*ibid.*) On voit donc qu'un discours scatologique suppose un retour à un état d'*avant* le langage, un état «primitif» correspondant bien à l'appellation que R. Shattuck donne aux artistes d'avant-garde de la fin du XIX^{ème} siècle.

Voyons donc la définition du mot *haha*, tirée du *Dictionnaire de la langue française* de Littré (publié entre 1863 et 1872), afin de dégager les différents sens que pouvait posséder le mot à l'époque de Jarry:

1. Tout obstacle interrompant brusquement un chemin. / Ouverture faite au mur d'un jardin avec un fossé en dehors pour laisser la vue libre. (...) 2. Terme de marine. Voile particulière, qui est placée sous le bout-dehors de beaupré, et qu'on rentre dans le bâtiment pour la serrer. (...) (Extrait de la définition du Littré, t. 2, p. 2915.)

Le mot *haha* peut donc désigner un obstacle, montrant par là que lorsque le «monosyllabe tautologique» est proféré, le discours tombe dans un cul-de-sac — et, on le verra bientôt, sur un cul-de-jatte. Dès que la scatologie est convoquée, il semble que le discours tombe nécessairement dans une impasse; c'est alors la mort du discours, voire un discours de mort; «on ne peut pas descendre plus bas», dit l'expression populaire. Mais au contraire de cette définition, le *haha* est également une ouverture (surtout visuelle), tout l'opposé d'un obstacle; le *haha* de Bosse-de-Nage serait également une brèche, une faille — un sphincter — qui devrait déboucher sur autre chose (d'autres paroles? d'autres sens?), mais qui avorte. Voilà donc où se dirige le discours: vers le bas.

Pas étonnant que le chapitre «De mille sortes de choses» décrive la défécation d'un évêque (statut qui le rend proche de Dieu, donc du haut), et qu'en bas, les déjections soient reçues par un cul-de-jatte, un être que sa physiologie garde au niveau du sol; on

pourrait presque dire du cul-de-jatte qu'il est un *homme-cul*, c'est-à-dire qu'il est métonymiquement réduit, par la dénomination de son état, à n'être que la partie la plus basse de son anatomie. Le cul-de-jatte (la jatte étant un récipient rond à la façon d'un pot de chambre) reçoit les déchets; singulièrement, c'est comme s'il devenait cul-de-sac, puisqu'il est celui au fond de l'impasse, à la fois appartenant au *haha* et recevant le *caca*. Le mouvement, ici, de l'évêque au cul-de-jatte, se fait de haut en bas, du ciel vers la terre, évoquant une descente aux enfers ou la mort.

En allant vers la mort (la scatologie, c'est la mort — le retour à l'humus, la fin d'un parcours), on se dirige vers l'apocalypse; mais en fait l'apocalypse n'annonce-t-elle pas plutôt une résurrection, un nouvel âge où la mort et le mal seront vaincus?

⁶ Le mouvement destructeur est forcément signe d'une reconstruction, si on le prend d'un point de vue cyclique (comme le mouvement de sémiose illimitée, il implique un retour); on reconnaît chez Kristeva, lorsqu'elle parle de rejet, la même dynamique: «Ce que nous désignons par *rejet* n'est rien d'autre que le mode sémiotique de cette agressivité permanente, et la possibilité de sa *position*, donc de son *renouvellement*. S'il est destructeur, "pulsion de mort", le rejet est le mécanisme même de la relance, de la tension, de la vie; tendant vers un état d'égalisation de la tension, d'inertie et de mort, il *perpétue* la tension et la vie.» (Kristeva, 1974: 137). Le retour à la terre de la scatologie implique une nouvelle vie.

3.2. Mort du discours, discours de mort: Apocalypse

La mort du discours annoncée par la présence de la scatologie se veut également discours de mort. Les fèces apparaissent en effet comme la chose la plus dénuée de vie, comme la dernière étape du processus digestif (qui deviendra alors la première d'un autre processus), qui est par ailleurs caractérisé par une activité physiologique assez intense (la digestion pourrait être la vie, la fonction excrémentielle la mort, puisque le corps est vidé, morcelé parce qu'il *perd* des morceaux), mais la scatologie est aussi le niveau le plus bas du discours. À la fin de la digestion, le résidu fécal n'a qu'à être jeté, il ira rejoindre la terre qu'il engraissera; discours funèbre «de la glaise à la glaise» (voir *Genèse* III, 19)⁷. L'excrément est le corps mort que l'on enterre. De façon analogue, la scatologie est le discours obscène que les convenances sociales cherchent également à enterrer, à couvrir de (ta)boue. Par le fait même, comme nous le montre la représentation pornographique (le morcellement caractérisant le porno — et la scatologie — rejoint le *thanatos*, s'opposant forcément à l'*éros*), la plus grande obscénité qui soit est la mort.

⁷ La traduction de l'École biblique de Jérusalem donne *glaise*, alors que d'autres traductions peuvent donner *poussière*; le premier terme semble plus près de notre propos concernant la scatologie; cependant, dans toutes les traductions — c'est d'ailleurs l'enjeu primordial de la *Genèse* — il est question d'ingestion de nourriture; «manger de l'arbre» ou manger le pain (voire même «manger le livre», comme dans l'*Apocalypse* de Jean) implique de façon rhétorique le départ d'un processus de transformation dont l'issue est le retour à la terre, la mort, confirmant l'analogie entre la vie et le processus digestif.

Le chapitre «De mille sortes de choses» (F: 78-81), qui nous intéresse plus particulièrement, pourrait s'inscrire dans le genre littéraire que l'on qualifie d'apocalyptique, pour diverses raisons: avant tout par le ton de délire prophétique⁸ et par un hermétisme qui rend le sens d'abord confus, mais facilement compréhensible si on lit «par l'œil du verso» (F: 80), c'est-à-dire selon le point de vue scatologique. L'eschatologie, discours des fins dernières, est évoquée par le paradigme de la mort, tel qu'on le voit dans le combat de l'évêque (représentant du Bien) contre les matières impures (l'excrément, le Mal, les «choses mauvaises» qu'il faut expulser) qui monopolisent son corps et son esprit dans ce qu'il nomme «[l]a sombre lutte de la fin» (F: 80). Le caractère apocalyptique du texte se laisse aussi entrevoir par le Bien triomphant qui ressurgira inévitablement après la Mort: «*figure sereine... suprême image, si jolie!*» (*ibid.*) À la fin du chapitre, la mort est explicitement associée aux excréments dans cet extrait emprunté à Loti: «— Parce que *Kaka-San* avait fait des choses très malpropres dans sa boîte, pendant le laisser-aller bien pardonnable de la fin.» (F: 81); ici, le terme *Kaka* désigne, étrangement, la mère.

⁸ Dans la littérature grecque, les délires prophétiques, ceux de Cassandre notamment, débutent presque toujours par des tautologies: dans l'*Orestie* d'Eschyle, par exemple, on peut lire: «Hélas! Hélas! ah! ah! misères!» (en grec: «*loi ioi, aa kaka*», *Agamemnon*, v. 1214; il faut noter au passage l'apparition du terme *kaka* pour «misères», à rapprocher de «choses mauvaises»). Notons que les délires de Cassandre étaient tenus pour de la foutaise — la prophétesse ayant été condamnée par Apollon à ne jamais être crue —, ce que les anglophones appellent... *bullshit*, c'est-à-dire «merde de taureau». À noter, pour finir, que les apocalypses (celle de Jean, entre autres) auraient été écrits comme des oracles prophétiques, à la façon des prophéties de la Grèce antique.

Discours de mort, discours porno, donc morcelé, c'est bien ce que l'on retrouve ici: un texte en morceaux, entremêlant l'écriture de Jarry lui-même et des bouts de textes épars, en-dehors de leur contexte, fragments tirés d'une œuvre de Pierre Loti, le *Livre de la pitié et de la mort*, publié en 1891 chez Calmann-Lévy. À noter que Loti est également le cul-de-jatte du texte de Jarry, l'auteur s'inspirant, au fil du texte, de personnes réelles pour créer ses personnages. Grâce au procédé de découpage, Jarry crée un texte aux résonances bizarres, redéfinissant le sens des phrases de Loti en les plaçant dans un contexte scabreux; on peut voir ici Jarry comme un précurseur, au côté de Lautréamont, du collage surréaliste, du Nouveau Roman ou des techniques modernes d'échantillonnage musical (*sampling*) appliquées à la littérature. Comme l'irruption du *haha*, ce découpage violent, obsessionnel, de l'écriture relève de la pulsion sadique-anale. On se retrouve alors avec un texte mutilé qui donne l'impression de ne pas avoir toute sa tête, tel l'évêque Mensonger «décapité de sa mitre» ([78] un autre personnage qui dans ce passage n'a pas tous ses morceaux), un exercice d'écriture pour le moins décoiffant; texte en pièces, comme ce Pierre-Loti-cul-de-jatte, homme incomplet, à la fois écrivain partiellement cité, dont l'écriture est arrachée au contexte de son livre puis réduite en morceaux, mais qui est aussi ce personnage dépourvu de ses membres inférieurs, donc également représenté en partie.

Après cette intrusion de la scatologie, le discours ne peut aller plus bas; soit qu'il se maintienne au même niveau, soit qu'il remonte. Dans le cas présent, il se hisse vers des hauteurs plus transcendantes; ce qui suivra ce chapitre (qui est une sorte d'intermède, une coupure à nouveau) sera en effet de bien meilleur goût: on y traite d'art (une autre forme de production humaine), puis d'une vie dans l'au-delà (Éternité), et finalement de science, ce qui nous reconduit vers des sphères plus élevées de l'énoncé. De la bassesse du déchet, du corps mort, on remonte à la hauteur de la vie et de l'esprit. On perçoit tous les traits du genre apocalyptique dans ce programme narratif: le combat entre le Bien et le Mal, dans lequel règnent mort et destruction, puis la victoire du Bien par l'arrivée de l'Art, de la vie éternelle et de la Science — la Beauté et la Connaissance.

N. Arnaud et H. Bordillon parlent, dans la notice du *Faustroll*⁹, de «[...]textes *absolus*, au-delà de la vie et de la mort, par-delà le bien et le mal — où l'on peut *donc* mesurer Dieu puisque ce dernier est dès lors *dépassé*.» (F: 175). On découvre dans le *Faustroll* une forme de nihilisme, permettant au personnage de Faustroll de dépasser Dieu en s'affirmant d'abord lui-même comme un (plus-que-) dieu, puis en réduisant l'Être divin — après quelques savants calculs — à une formule mathématique, à l'application d'une théorie scientifique implicite. Dieu devient alors «LE POINT TANGENT DE ZÉRO ET DE L'INFINI» (F: 111). Jarry en arrive à prendre Dieu (que l'on situe en haut dans la «topographie»

⁹ Dans l'édition *Poésie*/Gallimard, *op. cit.*

eschatologique) et à l'amener vers le bas, sur terre, comme si la trappe du matérialisme s'était ouverte sous Ses pieds. Ainsi, Jarry l'iconoclaste faisant tomber Dieu de son piédestal, exprime dans sa pensée que la destruction peut être créatrice, que par la loi du clinamen (qui vient d'Épicure et de Lucrèce, que l'on peut voir comme deux lointains précurseurs du nihilisme) le choc des atomes sera créateur d'univers. Dans le nihilisme, la destruction est construction.

Ce mouvement de haut en bas nous porte non seulement sur terre mais aussi au corps. Faustroll devenant non pas un *surmâle*, mais un surdieu, que devient alors Dieu sinon un corps — en considérant que la formule mathématique écrite est une façon de *donner corps* à une abstraction, une façon de représenter l'irreprésentable? Faustroll le dira dans ses lettres télépathiques en provenance de l'Éternité: que les «nombres (...) sont la seule chose existante» (F: 99)¹⁰ — la prédominance du signe sur le réel; chez Jarry, l'imaginaire est toujours prépondérant. Le passage des hauteurs divines au corps terrestre nous amène à ce que M. Bakhtine¹¹ appelle, comme on le verra un peu plus loin, «le “bas” matériel et corporel».

¹⁰ On peut placer ce dernier extrait en parallèle avec les mots du Templier de *César-Antechrist*: «le signe seul existe (...) provisoire.» (MSM: 154)

¹¹ BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 471 p. Le chapitre qui nous intéresse ici est le sixième (pp. 366 à 432).

Encore un mot concernant le corps. La quintessence faustrollienne se construit dans l'apothéose des arts et des sciences, puis par l'avènement de la «surhumanité» dans un au-delà composé d'éther. C'est ce qui se produit chez notre docteur pataphysicien. Par ailleurs, en devenant surhomme, il n'a plus de corps physique, puisqu'il n'est que connaissance et savoir; plus de corps, plus de «bas», seule reste la vie de l'esprit, celle du haut, dans l'absence du corps: «Si les âmes sont indépendantes, l'homme est Dieu» (F: 107); voilà probablement l'âge nouveau suivant l'avènement de l'Apocalypse, l'âme dénuée de corps, la pureté et le savoir. De surcroît, l'âme dans l'éther, élément que l'on peut assimiler à l'alcool, nous renvoie à l'euphorie de l'ivresse qui «élève» l'âme en faisant croire au sujet éthéré qu'il est invincible, à la façon d'un surhomme.

D'autant plus que ce qui advient du corps de Faustroll à sa mort est un moment qui mérite de retenir notre attention:

Et voici que le papier de tenture se déroulait, sous la salive et les dents de l'eau, du corps de Faustroll.

Comme une partition, tout art et toute science s'écrivaient dans les courbes des membres de l'éphèbe ultrasexagénaire, et prophétisaient leurs perfectionnements jusqu'à l'infini. (...)

Cependant Faustroll, avec son âme abstraite et nue, revêtait le royaume de l'inconnue dimension. (F: 98)

On peut constater ici le caractère apocalyptique de ce passage, par la mise à nue (littérale) du personnage de Faustroll (il faut se rappeler que le mot «apocalypse», provenant du grec *apocalypsis*, signifie «dévoilement» ou «mise à nu»), révélant des écrits sur le corps du docteur, «de tout art et toute science». L'aspect apocalyptique est ici une révélation, celle d'une connaissance absolue qui se consommera dans l'au-delà, et qui «prophétis[e] (...) jusqu'à l'infini». On remarquera de plus une référence à l'Apocalypse de Jean, dans le «papier de tenture [qui] se déroulait», semblable aux livres roulés des anciens, et notamment au livre mangé par le narrateur de la prophétie biblique, livre sous forme de rouleau¹². Par la même occasion, on s'aperçoit que le corps de Faustroll devient support du texte: «tout art et toute science s'écrivaient dans les courbes des membres de l'éphèbe ultrasexagénaire», illustrant parfaitement les rapports que peuvent entretenir le corps et la pensée, un peu comme si le corps devenait la pensée; nous pourrions parler à nouveau de la transsubstantiation d'un point de vue sémiotique, d'abord par le changement de substance qui se produit chez Faustroll, mais aussi par la transformation du corps en livre sacré, livre qui doit encore être assimilé à la façon du corps christique lors de l'eucharistie — mais aussi comme le «petit livre» donné au narrateur de l'Apocalypse de Jean, livre qu'il doit absorber pour acquérir la connaissance. Le corps devient à la fois nourriture et connaissance de «perfectionnements jusqu'à l'infini», donc d'un destin eschatologique qui

¹² Voir à ce propos l'article de B. Gervais, «Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin», dans la revue *Protée*, vol. 27, numéro 3, hiver 1999-2000.

reste à découvrir.

On voit bien que dans le texte de Jarry, même si l'âme et le corps sont deux choses séparées, ce corps en a long à dire, par ce qu'il est, ce qu'il représente (en tant que support de représentation). Même son morcellement s'avère particulièrement signifiant. Le corps est langage, le corps est texte (faut-il rappeler qu'en médecine on nomme *tissu* la matière organique?). Et la science, parallèlement, est conjoncture parfaite entre la matière et l'esprit — entre le phénomène et la perception. En mourant, Faustroll lègue son corps à la science (pataphysique) et son âme *dévoilée*, «abstraite et nue» — qui est également poésie — recèle la «vérité belle» dans la «syzygie des mots», montrant par là l'étrange érotisme sémiotique déployé dans toute l'œuvre d'Alfred Jarry.

3.3. Merdre alors

Et il y a un ange rouge qui n'a besoin que d'un geste, lequel signifie: DU HAUT EN BAS.

Faustroll: 92

Réduit à un simple corps mort tombant sur terre, l'idée de Dieu se rapproche de plus en plus de l'excrément. La scatologie, thème cher à Jarry, se présente dans le *Faustroll* comme un exercice de transformation du texte par décomposition: on pense ici

au chapitre intitulé «De mille sortes de chose» (F: 78-81), décrivant la défécation de l'évêque-marin Mensonger, action qu'il exécute parallèlement à la lecture d'un texte de Pierre Loti (le titre de cette partie est *Lecture de l'Évêque / allant à ses affaires*. [F: 79]). Dans ce passage, la poésie si fluide et symboliste qui caractérise le livre de Jarry est supprimée au profit d'un texte morcelé, mortifié, où la thématique scatologique anéantit le fil de l'énonciation, transformant l'anecdote en une sorte de non-texte, découpé, décomposé, véritable corps mort sans substance: un excrément. Le passage, il faut l'avouer, n'est pas le plus agréable ni le plus lisible du roman, et pour cause: par les constantes coupures dans le discours, le lecteur se sent frustré par ce bégaiement textuel, cette crise d'asthme ou d'épilepsie de l'énonciation:

Brr... brr... brr... brrr... chen... hatsch... Latente Obscure nous quitte... Brrr... brrr. Le pas douloureux a été franchi... brr... brr... L'oubli momentané qu'apporte le sommeil. Un vers. Alors elle va mourir Latente Obscure... Hen... ehen... Il gèle à pierre fendre... impression générale sinistre... (F: 79-80).

Il faut souligner l'aspect purement visuel du passage, alternant caractères romains et italiques (les passages ici présentés en romains étant ceux empruntés au texte de Loti — Jarry les marquait en italiques), les divers signes de ponctuation, notamment les points de suspension, accentuant le caractère d'interruption intempestive, qui semble donner un ton quasi hystérique aux élucubrations déjectoires du personnage et à tout ce passage; tout ceci se présente comme une sorte d'intermède dans le récit. Par ailleurs, les interjections

que l'on peut lire dans ce passage («hen», «hatsch», «ehen») sont directement empruntées à Rabelais (*Gargantua*, chapitre XIX).

L'influence de Rabelais sur l'écriture de Jarry nous permet de lire ce passage selon la perspective de Bakhtine. Il est fascinant de voir à quel point son étude rejoint certains aspects du texte jarryque. Voyons ce que dit Bakhtine à propos du texte de Rabelais: «Le "bas" matériel et corporel est productif: il donne le jour, assurant ainsi l'immortalité historique relative du genre humain» (Bakhtine: 376); on reconnaît ici la thématique eschatologique (l'immortalité supposant un au-delà, un destin après la mort). Ainsi, les passages où se présente le «*bas*» matériel et corporel illustrent le principe de ce «qui à la fois matérialise et soulage, affranchit les choses du sérieux mensonger» (*op.cit.*: 374). Chez Jarry, c'est le personnage de l'Évêque, homme de Dieu, qui se soulage et qui, faisant la lecture pendant l'acte de défécation, détruit du même coup le texte de Loti et le texte de Jarry lui-même, pour en constituer un nouveau, tournant le premier en dérision et faisant du second un montage étrange et baroque de citations et de texte original. Il semble d'ailleurs que le matériel original de ce passage, c'est-à-dire celui provenant de Jarry lui-même, ne soit pas affranchi de l'aspect déconnecté de l'ensemble, semblant presque donner à la prose poétique de son auteur un côté surréaliste avant la lettre: «À éclaboussures, à feu et à sang! À l'instar du rhinocéros. Sans discontinuer. Le chapelet des trépassés. Brrr... brrr... Je m'hypnotise. Ho hu! ho hu! Long comme une lance.» (F: 81).

Cet anéantissement apocalyptique du langage se veut une purge, à la fois pour le personnage et pour le texte, puisqu'ils se départiront, dès ce chapitre, de leur nature corporelle, pour atteindre une transcendance qui se produira d'abord dans l'art (puisqu'à partir de ce moment, le voyage initiatique de Faustroll se dirigera davantage vers les représentations picturales), puis dans la pensée pure, dans la théorisation scientifique (les lettres à Lord Kelvin, le discours d'Ibicate le Géomètre, etc.) Le ton scatologique fera place, une fois ce passage purgé de la souillure et du déchet corporel, à une élévation vers l'au-delà et la pensée, vers un univers eschatologique salubre, faisant du texte un traité pseudo-philosophico-scientifique.

Plus de corps, que de la pensée; on retiendra comme exemple le «FRAGMENT DU DIALOGUE SUR L'ÉROTIQUE» (chapitre XXXIX, pp. 105-107), qui, malgré le titre annonçant un discours sur l'amour, évitera précisément de traiter des plaisirs du corps pour s'attarder plutôt à des considérations sur les symboles, les mathématiques et la philosophie: «Les poètes grecs, ô Mathétès, encorbellèrent le front d'Éros d'une bandelette horizontale, qui est la bande ou fasce du blason, et le signe *Moins* des hommes qui étudient en la mathématique.» (F: 106). La déesse Éros, déesse de l'amour, est ici réduite — comme Dieu — à un signe mathématique, et l'érotisme auquel le titre fait référence n'est plus que raisonnement logique et représentation héraldique. La fusion érotique, ici, ne se fait qu'au niveau des symboles, dans la fécondation des signes *plus* et

moins. Nous sommes dans un non-érotisme¹³; le plaisir du corps est écarté au profit de l'érudition, ou du moins d'une jouissance plus intellectuelle que physique. Chez Jarry, l'érotisme est aboli — peut-être que l'érotisme réside plutôt dans l'imaginaire, un phénomène n'étant érotique que dans l'esprit de celui qui perçoit¹⁴.

3.4. Jarry et Rabelais

Chez Rabelais, la tonalité grivoise possède un rôle pratiquement sociologique par rapport à la culture populaire médiévale, aspect que Bakhtine expose parfaitement dans son livre: «(...) *la culture comique populaire et la nouvelle science expérimentale se combinèrent organiquement sous la Renaissance.*» (Bakhtine: 378) Chez Jarry, à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, on peut reconnaître une pareille conjoncture «organique», pour reprendre le terme bakhtinien: dans le *Faustroll*, la poésie symboliste rencontre la science, ce qui amène la naissance d'une nouvelle science symboliste que

¹³ Dans la même veine, il faut voir les «Gestes érotiques de M. Ubu, Maître des Phynances», un court texte en relation avec *Ubu cocu* (OCI: 520), fonctionnant un peu selon le même principe; on annonce un texte érotique alors qu'on se retrouve devant une description grotesque d'Ubu, avec une touche d'érudition helléniste qui vient miner l'érotisme auquel le lecteur pourrait s'attendre.

¹⁴ On retrouve d'ailleurs ces idées dans *le Surmâle*.

Jarry nomme «Pataphysique», mais qui, au-delà de ce terme propre à Jarry, laisse entrevoir la naissance d'une véritable science des signes, la sémiologie qui, à l'époque de Jarry, commençait à prendre forme dans les travaux de Peirce et de Saussure. Par la dérision, la déconstruction de ce qui peut être tenu pour sacré, Jarry nous amène vers une pensée où tout peut être réenvisagé; l'idée de Dieu, par exemple, est déconstruite dans le *Faustroll* par la science, puisqu'on nous présente, à la fin de l'ouvrage, un calcul de sa surface; c'est la fameuse affirmation «DIEU EST LE POINT TANGENT DE ZÉRO ET DE L'INFINI» (F: 111). On peut reconnaître ici le mouvement déjà étudié qui va du haut (Dieu) vers le bas (la science mathématique, créée par l'Homme), Dieu étant ici détrôné pour être reconstitué dans des formules algébriques. C'est ce mouvement – que Bakhtine voit d'un bout à l'autre de l'œuvre de Rabelais – qui est représenté assez explicitement dans la défécation de l'évêque; l'excrément part du haut et tombe dans les profondeurs d'un puits où l'accueille un cul-de-jatte. Paradoxalement, si l'excrément part du haut du puits, il vient toutefois du bas de l'évêque, de son fondement; de surcroît, ce qui «excite à cagar» (F: 78; expression que Jarry emprunte à Rabelais) — comprendre ce qui tient lieu de laxatif pour Mensonger — est un texte de Pierre Loti; le texte littéraire se perçoit par l'esprit, donc par le haut, et ce qui est absorbé par le haut alimente le mouvement vers le bas. Le rapport entre l'esprit et le corps est ici bien particulier, les deux semblent être étroitement liés par cette dynamique haut / bas. Bakhtine parle également du «remplacement du visage par le derrière, du haut par le bas» (Bakhtine: 370), phénomène précisément représenté dans le

Faustroll par le personnage de Bosse-de-Nage (et aussi par le cul-de-jatte), dont les fesses ont été greffées à la place du visage, cette opération contre-nature ayant eu lieu grâce à la science médicale.

On pourrait voir, par ailleurs, comment la pensée rabelaisienne trouve des résonances dans le texte de Jarry; le discours de Panurge sur la dette (Rabelais, *Le Tiers livre*, in *Œuvres*, t. I, p. 312), nous permettrait de comprendre le *Faustroll* d'une autre manière. Voici les paroles de Panurge, qui anticipe ce qu'il en serait si les éléments n'avaient pas de dettes les uns envers les autres:

Entre les elemens ne sera symbolisation, alternation, ne transmutation aulcune. Car l'un ne se reputerà obligé à l'autre: il ne luy avoit rien presté. De terre ne sera faicte eau: l'eau en aër ne sera transmuée; de l'air ne sera faict feu; le feu n'eschauffera la terre. (...) (Rabelais, t. I: 312)

Ce discours laisse entendre que les éléments agissent entre eux selon le principe de la dette, et que sans ce principe le monde «ne sera qu'une chiennerie, qu'une brigue plus anormale que celle du Recteur de Paris, qu'une Diablerie plus confuse que celle des jeux de Doué» (*ibid.*) Dans ce discours, le lien entre les éléments, c'est la dette que ceux-ci possèdent les uns envers les autres, ce qui régirait la transformation d'un élément en un autre. Or, dans le *Faustroll*, il est frappant de constater que le point de départ du voyage du docteur — donc du récit — est lié à cette dynamique: Faustroll a des dettes envers des

créanciers pour loyer non payé¹⁵, d'où la présence du huissier venant saisir les biens du docteur (ces biens sont d'ailleurs, outre quelques meubles, les livres pairs du docteur). Panmuphle, le narrateur de l'histoire, est donc celui qui exécute la procédure pour acquitter la dette. Il serait alors possible de faire du concept de *dette* une sorte de dynamique de transfert entre les éléments, un mouvement de dépendance engendrant la transformation.

C'est toute la dynamique du livre en tant que signe qui s'instaure ici: le livre a besoin du lecteur pour faire sens, et la dette est au centre de la lecture. C'est le lecteur qui *prête* des sens au texte; inversement, c'est le livre qui donne des informations au lecteur, au prix d'un effort de lecture. Il en va ainsi de tout système cyclique, chaque étape du cycle ayant une dette envers l'étape précédente, et ainsi de suite. De la même façon, Faustroll a des dettes envers la loi (et Panmuphle est un intermédiaire, il représente cette loi), mais ne les acquitte pas directement; d'un autre côté, Panmuphle est redevable envers Faustroll, puisque sans le docteur, il n'y aurait pas de récit, le texte n'irait pas plus loin que le rapport légal du huissier. Grâce à Faustroll, Panmuphle pourra «relater ce qui suivra sur papier libre, afin de conserver à la LOI et JUSTICE le souvenir des dites merveilles [trouvées chez Faustroll], et d'en éviter le dépérissement.» (F: 24). On constate alors un

¹⁵ «(...) payer au requérant en mes mains aux offres de lui en donner bonne et valable quittance la somme de trois cent soixante-douze mille francs 27 centimes, pour onze Termes de loyer des susdits lieux, échus le premier janvier dernier (...)» (F: 18)

autre aspect de la dette de Faustroll envers Panmuphle: sans le huissier — qui prend le rôle d'un évangéliste — les «gestes et opinions» de Faustroll ne seraient pas connus. Le fait d'apparenter Panmuphle à un évangéliste ferait alors de Faustroll un messie.

Si l'on revient à la dette entre les éléments, on peut se rappeler que ceux-ci tiennent une grande place dans *Faustroll*. Ainsi en va-t-il de l'eau, «ennemi du feu et renaissant de lui»; on voit bien la dette existant entre les deux, prouvant que la conception de Jarry a subi l'influence de l'auteur de *Pantagruel*.

3.5. Le cul lu

Comme on l'a vu plus tôt dans ce travail, la scatologie est liée au langage, et c'est sur le langage que repose l'espace symbolique qui compose le texte de Jarry. Le signe prime avant tout dans l'œuvre de Jarry, même avant le réel, puisqu'il n'hésite pas à transformer ce réel pour en faire de l'imaginaire symboliste, caricaturant même jusqu'à la grossièreté scatologique.

Partant du fait que l'excrément est le résultat de la décomposition de la substance alimentaire, nous prendrons ainsi la matière même du texte, le mot, comme ce produit afin de le décomposer, de le réduire à sa plus simple expression: la lettre — «car il n'y a que la lettre qui soit littérature»¹⁶ comme nous l'enseigne Jarry. Prenons-le donc au pied de la lettre, littéralement.

On retrouve en troisième place de la liste des livres pairs du docteur Faustroll l'*Évangile* de Saint-Luc. On peut se demander pourquoi le docteur préfère tant cet évangile en particulier, au point de le spécifier dans la liste des livres qu'il estime le plus (on y retrouve aussi Rabelais, Lautréamont et... *Ubu roi*). Certes, l'*Évangile* de Luc inclut un récit de voyage, et on le tient comme étant le plus complet des quatre évangiles; on sait que *Gestes et opinions...* est également un récit de voyage, et que le personnage de Faustroll se veut une sorte de messie. Nous avons déjà traité de l'influence de la religion sur l'écrivain, et cette influence l'obligeait bien à placer au moins un livre biblique dans sa liste des grandes œuvres. Mais pourquoi ce livre-ci en particulier?

On peut voir le choix de l'évangéliste Luc par Faustroll comme étant un autre indice des propensions potachiques de Jarry, et de son souci constant de faire du mot un objet ludique. En effet, le lecteur à l'esprit mal tourné aura sans doute vu l'inversion

¹⁶ A. Jarry, «L'aiguillage du chameau», dans *La chandelle verte* (Voir Jarry, 1987: 376-378).

perverse que l'on peut imprimer au nom de *Luc*, le transfigurant en *cul*. Quiconque aura des doutes sur la pertinence d'une telle impertinence se rapportera au titre du livre VI du *Faustroll*, très justement nommé «Chez Lucullus».

En retravaillant le matériel signifiant du mot LUCULLUS (qui est le nom d'un général romain — mais on ne tiendra compte ici que du signifiant¹⁷), on peut en arriver à une décomposition qui permettra de découvrir de nouvelles données signifiantes:

LUCUL + LUS

LU[C]UL

LUC + CUL

U C U

UU

Les lettres de LUCULLUS se présentent ici comme d'autres signifiants, qui peuvent prendre, comme on peut le voir, des sens différents. On retrouve par exemple LUC-CUL LUS, ce qui semble confirmer notre hypothèse de lecture, comme quoi on peut effectivement lire les signifiants LUC et CUL comme éléments du texte; LUC et CUL

¹⁷ Lire à ce propos le *Messaline* de Jarry, où l'on retrouve les hippodromes et les jardins de Lucullus. Noël Arnaud et Henri Bordillon soulignent avec justesse l'association avec le sexe et la mort dans ce passage.

sont LUS. Si on poursuit notre opération, on retrouve dans le fragment LUCUL une sorte de fusion des deux termes inversés, un regroupement anagrammatique de lettres symétrique où l'on retrouve d'abord le double U qui semble dessiner, à la façon d'un calligramme¹⁸, la paire de fesses (UU) du singe Bosse-de-Nage — celle-là même qui profère le tautologique *haha*. Par la suite, il peut nous apparaître que l'axe de symétrie du LUCUL est la lettre C, cette lettre que l'on dirait coincée entre les fesses du double U, nous donnant: UCU¹⁹. On a l'impression, ici, d'un C (celui du mot *caca*?) coincé entre les deux fesses du singe; ramenons en effet le terme *haha*: en greffant le C à la place du H, on obtient alors *caca*, à la fois déchet fécal et mot-impasse sortant de la face-fesses du singe papion. De cette substitution, il nous reste le H, qui sera décrit en ces termes au chapitre XXXIX: «La juxtaposition des deux signes [le *Plus* et le *Moins*], du binaire et du ternaire, donne la figure de la lettre H, qui est Chronos, père du Temps ou de la Vie, et ainsi comprennent les hommes.» (F: 106). La lettre H comme l'Homme (la race humaine), comme le temps (celui des *Minutes de sable mémorial*), et représentation graphique du bâton-à-physique (le Plus et le Moins, l'infini). Cette lettre, capitale dans l'écriture de Jarry, revêt, dans les significations que l'on vient de voir, un caractère proche des thèmes eschatologiques, soit l'Homme, le temps et les rapports entre les contraires (notamment,

¹⁸ D. Compère parle de la lettre chez Jarry «comme intermédiaire entre le dessin et la littérature» («L'Homme à la hache» [Bordillon, 1985: 73]), et développe amplement le sujet de la lettre dans le corpus jarryque, notamment la lettre H.

¹⁹ On peut alors rapprocher ce groupe de lettres du signifiant *Ubu*, mais aussi de l'ÉCU de l'Acte héraldique (cf. *César-Antechrist*).

le Bien et le Mal — rappelons que chez Jarry, les contraires s'équivalent, pataphysique oblige). Notons de surcroît que dans le nom *Chronos*, on retrouve encore les deux lettres interchangeable, le C et le H, le nom de **CHRONOS** les contenant toutes deux.²⁰

Pour terminer ce chapitre, on dira que si Jarry traite de l'homme, c'est presque toujours à travers les signes; ce qu'il semble nous dire, c'est que tout revient à la lettre, donc à la littérature, dans le destin de l'Homme. La lettre est un moyen et une fin en soi; comme chez Mallarmé, l'écriture renvoie à elle-même comme ces «deux miroirs parallèles du sol et du ciel [qui] sauvegardent [...] face à face leur réciproque vacuité.» (F: 53-54)

L'Homme voit dans les signes annonceurs de la fin des temps (et dans les textes littéraires, comme dans la catharsis des tragédies grecques) le reflet de sa propre mort

²⁰ Mais soustraire une lettre somme toute muette ne relèverait-il pas du pléonasme (faire de cette lettre silencieuse une lettre-résidu, voire inutile)? Parce que le *haha* de Bosse-de-Nage devrait s'écrire *AA*, toujours selon le texte, doit-on rayer le H comme s'il n'était rien? Avec le H, nous sommes dans la présence de l'absence, ou dans l'absence signifiante, mais aussi dans le signifiant purement graphique, sans réelle sonorité dans le discours (autre que l'émission d'un souffle sans vibration sonore — faisant du H la lettre du souffle), ou comme l'orthographe jarryque du mot *phynance*, où le *ph* substitué au *f* ne change rien à la prononciation mais change la graphie en l'héllénisant. Cette lettre se situe dans le graphique, le H surgit dans le texte à la façon d'une coquille vide, d'une lettre fantôme: nous sommes encore dans la thématique excrémentielle, en ce sens où la lettre peut paraître comme un corps (un signifiant) sans réelle substance, par son absence de son; il pourrait s'agir de la lettre d'avant la phonation (la respiration), la lettre du silence, comme le *merdre* de Jarry qui est «le mot d'avant le commencement».

La lettre H évoque également «l'Homme à la hache» (poème de Jarry d'après et pour Gauguin — on notera ici que H et Homme ont un lien étroit dans le titre, et dans le poème lui-même, les mots «hache», «horizon» et «hasards»). Mais cette lettre rappelle aussi le poème en prose *H* d'Arthur Rimbaud tiré d'*Illuminations* (recueil inclus dans les «livres pairs» de Faustroll) qui, paradoxalement, fait référence à une femme (Hortense, muse des masturbateurs); encore ici, toutefois, il y a prédominance de la lettre, du corps, de l'*éros* et du *thanatos*. Le poème fait par ailleurs apparaître le mot «décorpore», c'est à dire «perdre sa substance», principe qui peut s'appliquer à la lettre H elle-même, lettre dont le son s'est absenté.

corporelle; «imaginer l'apocalypse, dit J.-P. Vidal, est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort.»²¹ Jarry, de son rire moqueur, semble nous dire en multipliant les signes, que malgré la mort, subsiste toujours le signe qui «seul existe (...) provisoire» (MSM: 154) en un simulacre d'immortalité, un *tenant-lieu* du sujet disparu. L'Éternité serait donc dans le signe — le signe comme moyen de transcender la mort, l'immortalité contenue dans le signe. Faustroll, stoïque, ne se venge pas de sa propre mort, il s'en moque, tout simplement, puisque cela est égal.

Quant à la scatologie, en somme, c'est au fond le sujet dépouillé de lui-même, qui n'est alors qu'une *merdre*, un corps mort, un *haha*, au sens d'impasse. La scatologie est une (S)-scatologie privée de son Sujet. Et de sa lettre *h*, c'est-à-dire de son souffle de vie. Elle est toujours, comme on peut le constater, affaire de mots.

²¹ VIDAL, Jean-Pierre (1999), «“Moi seule en être cause...” Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse», *Protée*, vol. 27 n°3, p. 45.

3.6. «La sombre lutte de la fin»

À la lumière quelque peu malsaine de ce chapitre, on peut dégager dans le texte de Jarry le caractère très fortement ancré de l'analité et de l'obsessionnel, autant dans les thèmes déployés que dans l'énonciation de ces thèmes. On retrouve également en filigrane une tonalité et des procédés très modernes, qui seront repris par de nombreux écrivains d'avant-garde du XX^{ème} siècle: on pense à la saleté dans l'écriture d'Artaud, de Bataille, de Céline, ou des découpages de textes de William Burroughs (qui travaillait sous l'influence des drogues, dont certaines d'entre elles sont appelées par les *junkies*, de façon fort à propos, du *shit*, de la merde) ou encore aux travaux d'expérimentation des surréalistes.

Si l'on s'amuse encore à décomposer les signifiants, et si l'on est versé en jeux de mots, on pourra voir dans le mot *caca*, le *ca* qui compose le *Ça* freudien, dénomination de l'inconscient; demi-*caca* euphémisé (puisqu'on l'a ennobli d'une cédille afin d'adoucir sa consonne explosive), il n'en reste pas moins que le *Ça* semble encore être la «mauvaise chose» que la version dédoublée désigne; l'excrément symbolise en effet le refoulé, ce qui est enfoui dans l'inconscient, le *Ça* est en partie ce qui ne doit pas être vu ou nommé. La résurgence du déchet provoque nécessairement le malaise, le Surmoi faisant tant d'efforts

pour filtrer les informations. D'où, peut-être, le scandale d'*Ubu roi*, en 1896: le *Merdre* proféré au lever de rideau par le Père Ubu, ce «mot d'avant le commencement» est non seulement «tout le grotesque qui fût au monde» (OCI: 399), mais essentiellement réminiscence de la chose la plus vile qui soit, l'expression du refoulé et des pulsions les plus primitives et violentes de l'être humain.

La représentation anale, par ailleurs, trouve dans d'autres textes d'Alfred Jarry (mais pas seulement²²) des similitudes avec l'œil (Voir *Les Minutes de sable mémorial*) nous conduisant vers un tout autre lieu, dans ce que j'ai nommé le *paradigme de l'œ*, soit la rencontre (le «carrefour» ou la «syzygie», pour reprendre des expressions chères à Jarry) des termes *œil*, *œuf* et *œuvre*. On peut reconnaître dans plusieurs passages l'analogie de l'œil avec le sphincter: «LISEZ avec persévérance de tous vos yeux, voire du plus secret.» (F: 79), ou encore: «Plutôt l'air d'un œil au fond d'un pot de chambre.» (MSM: 49). Œil pour œil, on reconnaît encore ici le motif des regards se renvoyant l'un à l'autre — ou des deux miroirs se reflétant l'un dans l'autre. D'ailleurs, le terme *haha* (qu'on a pu voir associé au *caca*) n'est pas seulement une impasse, c'est aussi une ouverture faite notamment dans un mur, permettant de voir — il est à la fois œil et orifice. On peut également concevoir la production de l'œuf comme étant semblable à la

²² On pense ici à un texte du XVII^e siècle de l'écrivain baroque et «conceptiste» Francisco de Quevedo y Villegas intitulé *Grâces et disgrâces de l'œil du cul*, dont le titre seul nous semble assez éloquent (Voir Lucerné *et al.*, 1978: 5-6).

défécation, puisqu'il s'agit du passage d'une substance par un orifice postérieur, on peut se remémorer, en terminant, le vif intérêt qu'Alfred Jarry portait à la science héraldique, dans laquelle la figure de l'*orle* peut symboliser à la fois l'anous et l'œil. Mais ceci nous ouvre la porte vers d'autres champs d'analyse, qui iront en s'étendant car, comme nous le dit Jarry lui-même en une sorte de paraphrase peircéenne, «[l]es signes sont dansants et fous.»²³

²³ Extrait du poème «Végétal», MSM: 34.

CONCLUSION

Au moment de conclure, il faut se rendre compte, avec un certain sentiment de vertige, qu'il y aurait encore bien des choses à écrire sur l'œuvre d'Alfred Jarry. La masse d'idées qui restent encore à dégager semble être une suite nécessaire à ce qui vient d'être dit dans le présent travail. À savoir, d'abord, que le corpus jarryque est pratiquement inépuisable en ce qui a trait aux réseaux signifiants, et que ce corpus même s'étend bien au-delà du seul texte étudié ici, les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Il faudra par conséquent s'étendre plus loin dans, mais surtout autour, du *Faustroll*, élargir la périphérie aux textes qui l'entourent de part et d'autre.

Ce que l'on a pu apprendre sur ce texte semble en effet applicable au reste du corpus, et pourrait mener plus loin encore la recherche sur le signe dans la perspective de Jarry.

Il est apparu que le principe de transformation — plus que la simple conjoncture, comme le voulait l'hypothèse de départ — régissait les principales articulations étudiées: l'idée d'intertextualité, tout d'abord, vise à construire l'œuvre à partir d'autres œuvres afin de la transformer, et de transformer la perception que le lecteur peut en avoir. C'est là l'idée de l'interprétation, selon laquelle le sens de l'œuvre n'est pas le même selon le degré de lecture que l'on en fait. L'écriture de Jarry appuie particulièrement ce fait, puisque la

polysémie est à la base même de son écriture: «*le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant*» (MSM: 24), dit-il au commencement de son Œuvre.

Ensuite, l'idée de la transsubstantiation — une forme sacrée de transformation — s'est imposée comme la marque du changement de sens à l'intérieur du signe, faisant de ce phénomène théologique un phénomène sémiotique.

Autre forme de transsubstantiation à l'opposée du sacré, la scatologie s'affiche quant à elle comme un processus de changement de l'aliment en un corps mort qui retourne à la terre; le mouvement, de bas en haut, se reflète dans le texte par le passage de la poésie à une déconstruction du langage. Par ailleurs, la figure de l'opposition (langage poétique / langage scatologique, haut / bas, sacrée / profane) est à la base de la 'Pataphysique, «science des solutions imaginaires» définie par Jarry, et qui apparaît comme une façon de relire le symbolisme d'une manière ironique et «pseudo-scientifique».

Nous avons vu comment un simple passage du *Faustroll* (l'analyse du chapitre IX, «Faustroll plus petit que Faustroll») pouvait nous donner une idée de l'ensemble de la structure du texte; et si, au-delà du roman lui-même, on retrouvait un fonctionnement similaire dans le reste de l'œuvre? Par exemple, si la 'Pataphysique se veut le résultat de la pensée symboliste, il faudrait voir ailleurs comment l'auteur parvient à transcender les

visées de ce mouvement; il faudra comprendre comment s'articule cette idée dans *les Jours et les nuits*, notamment dans son chapitre intitulé «Pataphysique». De même, ce fameux «Linteau» ouvrant les *Minutes de sable mémorial* devra éventuellement être appliqué à ce recueil lui-même, voire à l'œuvre entière; dans le mémoire qui s'achève ici, nous l'avons appliqué au *Faustroll*, tâchant du mieux que l'on pouvait d'éviter de trop parler de ce qui ne faisait pas partie du sujet traité.

C'est dans la théorie sémiotique et de l'écriture qu'il faudra placer Jarry pour le montrer à l'avant-garde de la pensée moderne — voire postmoderne — du signe. Nous l'avons dit, le symbolisme de Jarry, exacerbé et presque parodique qu'il baptise 'Pataphysique, apparaît presque comme l'ébauche de la sémiotique moderne, c'est-à-dire une lecture du texte fonctionnant à l'intérieur de lui-même, non pas dans son contexte historique ou sa portée biographique, mais bien comme l'entendra la sémiotique structuraliste: un système indépendant, un réseau interne, un *texte* au sens de tissu de signes — voire un amalgame de tissus: un corps. L'auteur du *Faustroll* nous parle presque explicitement de cette conception de la littérature: «Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées (...) sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus.» (MSM: 26)

Autrement dit, ne pas se demander ce que l'auteur peut vouloir dire, mais plutôt lire — déchiffrer, interpréter — le texte pour ce qu'il est, le questionner dans son fonctionnement, non dans la position qu'il occupe dans la vie de l'auteur ou le contexte socio-historique de l'époque où il fut rédigé. Chez Jarry, tout revient d'ailleurs à l'œuvre, au point où lui-même s'est dépossédé de sa personne, devenant personnage, ce Jarry-Ubu, confondant sa vie et son œuvre — comme dans la transsubstantiation, encore, le pain devient essence divine, l'œuvre devient essence de la vie. Pour le créateur de Faustroll, ce n'est pas l'œuvre qui est biographique: c'est la biographie qui se fait œuvre. Ainsi, même dans ses articles de journaux ou de revue, on sent toujours dans ces textes l'appartenance à un système textuel, une cohérence sémiotique interne du corpus jarryque. En confondant sa vie à son œuvre, Jarry semble nous faire comprendre qu'il n'y a que l'œuvre qui compte vraiment, qu'il ne faut pas lire en dehors de celle-ci, que tout est là, qu'il n'y a rien à tirer de la vie d'un auteur puisque même cette vie s'inscrit dans le texte, s'assimilant et se désagrégeant dans celui-ci, ne laissant presque rien dans le réel pour s'accrocher — la vie comme fiction, en somme.

C'est là ce qu'on pourrait appeler une relation métonymique entre la vie et l'œuvre, comme quoi la fonction symbolique (l'accès au métaphorique, donc la rupture) n'est jamais vraiment atteinte, et que le système de signes reste dans une contiguïté qui empêche de lire le texte en dehors de toutes références à l'existence de l'auteur; encore ici,

c'est un discours paradoxal que l'on reconnaît chez Jarry: certes, nous dit-il, on doit lire le texte pour le texte («il n'y a qu'à lire et c'est écrit dessus»), mais nous sommes tout de même forcés de lire en fonction de ce qui entoure la production du texte (références intertextuelles aux écrivains de son époque).

Toutefois, les anecdotes et les biographies le montrent: Alfred Jarry était pour ses contemporains, collègues et amis, un être profondément insaisissable, comme en-dehors de la réalité — on dirait même: surréel (voir à ce propos le culte que lui vouèrent Breton et consorts, et ce, autant à partir des textes que de sa vie¹). Ce qui nous ramène d'autant plus à la théorie sémiotique et à sa modernité, dans le regard du lecteur face au texte placé devant lui, «deux miroirs parallèles [qui] sauvegardent (...) face à face leur réciproque vacuité», cette vacuité demandant à être remplie de sens, puisqu'elle est infinie. C'est le texte à plusieurs sens, et son interprétation qui ne s'arrête jamais, qu'illustre le texte de Jarry. C'est, par là même, l'auteur qui prend considérablement ses distances par rapport au texte dans l'aspect «impersonnel» de sa poésie (c'est de Lautréamont que nous vient cette idée de «poésie impersonnelle») mais qui y démontre parallèlement, par la récurrence obsessive des symboles, une omniprésence narcissique: c'est là un autre grand paradoxe de l'œuvre de Jarry.

¹ Lire à ce propos le chapitre qu'André Breton consacre à Jarry dans son *Anthologie de l'humour noir*.

D'ailleurs, comme l'a démontré Julia Kristeva, la notion de «poésie impersonnelle» est bien relative: l'auteure de *la Révolution du langage poétique* montre notamment qu'il est possible de dégager les pulsions inhérentes au texte poétique par l'analyse des réseaux de différentielles signifiantes: ainsi, par l'étude des phonèmes du texte, il est possible de reconnaître des bases pulsionnelles faisant de l'énonciation poétique le support de sens parallèles à l'énoncé, démontrant que, même si le poème se base sur la sonorité des mots, des sens sont possibles à l'infini². Grâce à cette perspective, il faudrait analyser certains poèmes de Jarry — «Les Trois meubles du mage surannés» ou «La Régularité de la chasse», à titre d'exemple — qui présentent un travail bien particulier sur les phonèmes, jouant des assonances avec une exagération toute appliquée, quasi obsessionnelle.

C'est également, comme on le laisse entendre plus haut, à une vision du modernisme à laquelle nous sommes conviés par le *Faustroll* et les autres textes de Jarry qui, à l'instar d'Isidore Ducasse, faisait du collage intertextuel une manière de créer: «Le plagiat est nécessaire», nous dit le Lautréamont des *Poésies*; Jarry a retenu la leçon. Ainsi fait-il un texte nouveau à partir d'autres textes, montage baroque, accumulation de symboles de cultures passées et diversifiées, les textes du passé étant présents comme une trace: de l'esthétique médiévale des *Minutes de sable mémorial* à l'abondance de

² Voir KRISTEVA: 1974, 239-263.

références picturales et scripturales dans le *Faustroll*, ou à la 'Pataphysique, science contenant toutes les sciences (à l'état de potentialité), science du métissage et du collage.

Ainsi que nous l'avions exposé au commencement de ce travail, c'est toujours à un jeu de conjoncture auquel on assiste: le rapport d'un texte présupposé et du travail de Jarry donnant lieu à une rencontre dynamique, une transformation perpétuelle, un mouvement de signification toujours en cours, la rencontre faisant de la trace une écriture par le biais de l'écrivain, comme les œuvres devenant des mondes dans l'œil du poète pataphysicien.

*

Nous avons pu élaborer, toujours grâce au *Faustroll*, une vision de la création littéraire, établissant un réseau hypostatique entre la création littéraire, la procréation et la perception (le paradigme créé par le signe œ: l'œuvre, l'œuf et l'œil); à partir des écrits de Jarry, on croit entrevoir que cette façon de penser l'écriture pourrait être présente dans d'autres œuvres; si on voulait se donner la peine, on la trouverait certainement chez d'autres écrivains.

Par ailleurs, parce que son écriture est dense et marquée par le symbolisme de Mallarmé, l'œuvre d'Alfred Jarry présente des difficultés d'interprétation toujours présentes même après de nombreuses lectures. Dans *César-Antechrist*, l'une de ses premières œuvres, Jarry affirme: «Le signe seul existe (...) provisoire.» Qu'est-ce à dire? Qu'est-ce que le signe selon Jarry, à la fin du XIXe siècle? Qu'entend-il par «provisoire»? Quelle est l'importance de cette phrase et comment peut-elle s'appliquer au reste de l'œuvre? Comment l'écriture de Jarry s'articule-t-elle autour de cette idée?

Dans le travail déjà accompli dans le mémoire qui s'achève, j'ai pu acquérir l'intuition que les premiers ouvrages «symbolistes» de Jarry tiennent le rôle d'un programme de l'œuvre entière, comme si d'emblée l'auteur définissait sa démarche pour tous ses livres subséquents, en une sorte d'art poétique en filigrane. Je m'appliquerai donc dans le futur à démontrer la cohérence de cette pensée sur le signe à travers l'analyse de l'œuvre et la compréhension de cette poétique selon laquelle «*le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant*». Il faudra lire les *Minutes de sable mémorial* et *César-Antechrist* à partir des données que nous possédons maintenant concernant les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, nous tâcherons alors de répondre aux questions posées plus haut.

Il est également intéressant de se rappeler l'intégralité de la phrase «le signe seul existe (...) provisoire.» Trop souvent, comme on vient à l'instant de le faire apparaître, on met de côté cette gênante didascalie coupant la phrase, en la remplaçant par des points de suspension entre parenthèses. Voici la phrase telle qu'elle se présente dans *César-Antechrist*: «Frère, je vais changer d'être, car le signe seul existe (*il brise la hampe de sa croix*) provisoire.» (MSM: 154). On peut sans doute reconnaître à nouveau le thème de la transsubstantiation dans la première affirmation du Templier («je vais changer d'être»), mais que dire de l'indication entre parenthèse? Le Templier brise un signe (tandis que la didascalie brise la phrase) en affirmant que «le signe seul existe»; serait-ce là une marque de la nature provisoire du signe? Une autre métamorphose de l'essence du signe? Jarry marque-t-il par là la rupture vers une nouvelle conception de l'interprétation des signes? Et pourquoi couper cette phrase précisément à cet endroit?

L'art poétique sous-jacent de l'œuvre d'Alfred Jarry devra être reconstitué, puisqu'il se trouve de façon fragmentaire dans toute l'œuvre, notamment dans le «Linteau», dans les «Éléments de 'Pataphysique», mais aussi dans de nombreux articles de *la Chandelle verte*. Ainsi pourrait-on recréer un système constitué par cette théorie du signe que l'on entrevoit dans les quelques phrases-clé utilisées dans la présente analyse: «Il n'y a que la lettre qui soit littérature», «Le signe seul existe (...) provisoire», «faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots», et ainsi de suite. Il y a dans ces

bouts de textes quelque chose comme une conception de la littérature, un mot d'ordre orientant continuellement l'écriture de Jarry; ces petites citations sont les pièces d'un casse-tête qui pourra nous apparaître dans l'analyse de l'œuvre complète de l'écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'Alfred Jarry:

JARRY, Alfred (1972), *Œuvres complètes*, tome I, éditées par M. Arrivé, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1317 p.

JARRY, Alfred (1977) *Les Minutes de sable mémorial. César-Antechrist*, Ph. Audoin édit., Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 249 p.

JARRY, Alfred (1980), *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien suivi de L'Amour Absolu*, N. Arnaud et H. Bordillon édit., Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 247 p.

JARRY, Alfred (1987), *Œuvres complètes*, tome II, éditées par H. Bordillon, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1011 p.

JARRY, Alfred (1988), *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1111 p.

Ouvrages sur Alfred Jarry:

ACCURSI, Daniel (2000), *Merdre*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques», 110 p.

ARRIVÉ, Michel (1976), *Lire Jarry*, Paris, Éditions Complexe, coll. «Dialectiques», 172 p.

ARRIVÉ, Michel (1972), *Les langages de Jarry: Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 383 p.

BORDILLON, Henri, édit. (1985), *Alfred Jarry (Colloque de Cerisy)*, Paris, Belfond, 318 p.

BRETON, André (1966), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, «Le livre de poche», 446 p.

SHATTUCK, Roger (1974), *Les Primitifs de l'avant-garde. Henri Rousseau. Érik Satie. Alfred Jarry. Guillaume Apollinaire (The Banquet Years, 1968)*, traduit par Jean Borzic, Paris, Garnier / Flammarion, coll. «Champs», 402 p.

Ouvrages généraux:

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 473 p.

DOR, Joël (1985), *Introduction à la lecture de Lacan. I. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Éditions Denoël, coll. «L'espace analytique», 265 p.

FISSETTE, Jean (1990), *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Études et documents», 86 p.

FISSETTE, Jean (1996), *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 299 p.

JACQUENOD, Raymond (1998), *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 672 p.

KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 319 p.

KRISTEVA, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 642 p.

LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 924 p.

LACAN, Jacques (1981), *Le Séminaire, livre III. Les Psychoses (1955-1956)*, Paris, Éditions du Seuil, 362 p.

LITTRÉ, Paul-Émile (1974), *Dictionnaire de la langue française, t. 2*, Encyclopædia Britannica, 3320 p.

LUCERNÉ, Pierre, *et al.* (1978) *L'écrit, le caca*, revue *TXT* n° 10, Paris, Christian Bourgois éditeur, 112 p.

RIFFATERRE, Michael (1983) [1978], *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 254 pages.

Autres ouvrages littéraires:

BAUDELAIRE, Charles (1994), *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Éditions Librio, 159 p.

LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, comte de (1973), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 504 pages.

MALLARMÉ, Stéphane (1976), *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, préface d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 443 p.

MALLARMÉ, Stéphane (1989), *Poésies*, Paris, Garnier / Flammarion, 344 p.

RABELAIS, François (1950), *Œuvres*, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 2 tomes.

RIMBAUD, Arthur (1998), *Œuvres. Des Ardennes au Désert*, Paris, Pocket, coll. «Classiques», 409 p.