



L'ÉTOILE-ABSINTHE

13-14ème Tournée

SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

SOCIETE DES AMIS D'ALFRED JARRY

Siège social :

Rue du Château
PENNE DU TARN

81140 Castelnau de Montmiral

L'Etoile - Absinthe



N° 13-14

1982

Le Bureau de la Société des Amis d'Alfred Jarry pour 1983 est ainsi composé :

- Président : Louis FORESTIER
- Secrétaire : Henri BEHAR
- Trésorier : Claude RAMEIL

Les cotisations (chèque bancaire ou postal)

Ordinaire : 120 F

Soutien : 150 F

doivent être adressées à :

Société des Amis d'Alfred Jarry

M. Claude RAMEIL

56, rue Carnot

92300 LEVALLOIS

La correspondance peut parvenir à :

M. Henri BEHAR

1, rue Louis Le Vau

78000 VERSAILLES

CCP 2836 31L Toulouse



SOMMAIRE

C. DOMINO : <i>Le Surmâle d'Alfred Jarry : roman moderne ?</i>	5
D. SINEUX : <i>Alfred Jarry et Paul Valéry. Valéry pataphysicien.</i>	16
Y.-A. FAVRE : <i>Précisions sur Jarry et Mallarmé</i>	23
H. BORDILLON : <i>En marge de l'Amour Absolu</i>	34
J.-P. GOUJON : <i>Jarry et la Revue Encyclopédique</i>	41
MENUS COMPTES ET PROPOS RENDUS	46



LE SURMALE D'ALFRED JARRY : ROMAN MODERNE ?

Le titre du roman d'Alfred Jarry que l'on dit être le plus connu de son œuvre se donne souvent à lire, dans nombre de biographies, sur les catalogues d'éditeurs, en son entier, titre et sous-titre réunis : *Le surmâle, roman moderne*.

Faut-il penser dès lors que ce titre est en effet d'une charge propre à aider au travail de l'intitulé, à désigner « ce qu'il y a dedans » à « l'acheteur du volume » (0) ? C'est la question que veut mettre en scène la simple adjonction d'un point d'interrogation à la lettre jarryque...

La formule demande pourtant toute précaution : son objet, est loin d'être évidemment accessible. Ainsi sans doute, répondant à une règle fonctionnelle que Jarry n'ignore pas, cet « avant-poste » facultatif est un lieu choisi pour l'affichage d'une préoccupation peut-être pas seulement ancienne : inscrire l'écriture dans un genre.

...des genres subsistent toujours : on imprime toujours sur une couverture blanche, jaune ou illustrée : « roman » ou « poème ». (0)

Le sous-titre du *Surmâle* concurrence la pratique d'édition relevée ici par A. Jarry. Il est même une surenchère de la manifestation générique, plus explicitement encore qu'un *Roman d'un déserteur* ou qu'un *Roman de l'ancienne Rome*. Il est vrai que, malgré la syntaxe, moderne fait attendre ici un non-dit, silencieusement convoqué : quelque chose comme un temps, un âge. L'indication semble alors porter sur le statut essentiel du roman, roman d'anticipation, roman de science-fiction. Ainsi le sous-titre situe un lieu de paroles, un mode d'émission propre au *Surmâle* — pourrait-on dire plus moderne que présent —. La visée temporelle du « moderne » du sous-titre jarryque se trouve renforcée par la confrontation, la fausse symétrie avec *Messaline, Roman de l'ancienne Rome*. Ancien, moderne : l'antonymie est trop visible pour que l'on y insiste. Il reste pourtant que là où ancien ne désigne pas le texte, moderne qualifie et force une relation de sens avec Roman.

C'est dire qu'avant-même d'y voir plus loin, telle protestation de modernité semble bien s'adresser au texte même. En cela, elle est séductrice, et s'inscrit dans un champ « à la mode » pour Jarry, pour ses lecteurs contemporains, et pour nous. C'est notre question de voir en quoi cette qualification concerne effectivement un trajet d'écriture dans *Le Surmâle*.

Mais c'est sans doute une propriété du texte jarryque que de ne se jamais laisser lire, décrire, sous un quelconque aspect d'unicité. Le texte polymorphe engage le discours qui se tient sur lui à une véritable dispersion. De là vient que se succèdent ici des perspectives repérées, choisies comme autant de marques d'un effet de modernité que nous voulons voir inscrit en creux dans le roman.

C'est en observant le texte de Jarry sous deux angles distincts que nous voudrions faire apparaître sa démarche productrice, non reproductrice, à savoir d'une part la réalisation-même du récit, la constitution de la diégèse (1), l'organisation narrative, et d'autre part le prodigieux travail du modèle sous tous aspects qu'il emprunte, du jeu de la citation à la ruse de la simulation.

Le lecteur du *Surmâle* ne manquera pas d'être pour le moins dérouté par la fiction jarryque (2). En plus de la multiplicité et de la fantaisie des événements, c'est leur articulation, leur succession qui dépite. Loin d'un strict principe de linéarité, le roman propose une suite, une juxtaposition d'épisodes, selon toute l'apparence du « décousu ». Le récit se brise, part dans une imprévisible direction, au dam du lecteur : le chapitre II, « flash-back » dans les mondanités de Lurance; l'assassinat légal du dynamomètre, dans lequel l'évènement tourne court avant de prendre sens, tout comme la fin de la course, où, en l'absence de certitude quant à la participation de Marcueil, le récit reste suspendu, sans que s'éclaircisse le rapport à la trame narrative; c'est encore l'intrusion du gendarme, qui, si elle fournit l'alibi, ouvre sur des voies nouvelles, sans suites évidentes; le chapitre VII, « Dames seules », qui ne semble pas nourrir de rapport de nécessité à la diégèse, de même que le délire de Bathybius; sans compter la fausse mort d'Ellen... Ce n'est pas dire pour autant que le récit ne tient pas « debout », mais qu'il répond à de rares critères de désinvolture, en fait apparente, de gratuité, voire d'inutilité : voilà qui sans doute garantit l'étiollement de la valeur utilitaire du récit, sa « valeur d'échange ».

Pour établir l'intelligence du texte, l'organisation temporelle est plus que lisible, ostensible. Contradictoirement, le roman apparaît comme fermement structuré, du point de vue de la chronologie, et des notations telles « ...le lendemain matin... » « un peu avant minuit... », « vingt-quatre heures auparavant... » se multiplient en tête ou en cours de chapitre, à la limite de la manie dans la précision, avec encore ce « septembre mil neuf cent vingt » qui pose liminairement l'anticipation (3).

Telle reconstruction du temps du récit demeure remarquable, du fait du statut du roman comme anticipation justement, par rapport à l'organisation narrative : c'est un archétypal régime romanesque d'analepse qui situe le rapport de la diégèse à la narration, ce qui accentue le « trucage » de la situation d'anticipation. Le fonctionnement global du récit n'en ressort que plus lié à l'instabilité relative des instances narratives.

Il devient vite difficile de séparer l'organisation narrative (qui est la machine) de son « agent » (le narrateur) tant le travail de celui-ci est constitutif du texte. Un repérage exhaustif des jeux et des mouvements de celui-ci déborderait largement le cadre de notre propos; nous en retiendrons tout de même certains traits prégnants : ceci d'abord que le narrateur tend à s'oblitérer, plus ou moins complètement. Il prend les apparences de l'effacement discret du narrateur omniscient, mais aussi fait jouer les points de vue (ainsi la triple focalisation des chapitres VII, VIII, IX où se nouent de multiples rapports de synchronie, la même scène centrale (le rapport de l'Indien) étant rapportée trois fois). S'il reste évidemment dégagé de la diégèse en tant que sujet, le narrateur n'en intervient pas moins à la surface du texte en deux occurrences, deux situations semblables. Le narrateur omniscient se prépare à laisser la place à un autre, il prévient ainsi de son abdication momentanée : il se signale pour mieux disparaître, et jalonne sa disparition. C'est, (p.41) pour « reproduire la note d'un docteur... » et, (p.69) pour « emprunter le récit de la course... ». Ce ne sont pourtant pas les seuls passages enchâssés, puisqu'il ne faut pas oublier (p.106 et seq.) « l'étrange élucubration scientifico-lyrico-philosophique de Bathybius », et (p.136 et seq.) le poème de Marcueil « post coitum ». Une constante curieuse lie au moins trois de ces passages : ce sont des récits hallucinés (alcool et fatigue pour Oxborrow, fatigue et dédoublement de personnalité pour le docteur, fatigue à la lisière du sommeil pour l'Indien. Ces récits, trop « compromettants » pour le narrateur sont donc attribués aux personnages, et là encore, le narrateur travaille à son effacement.

Il est indéniable que le narrateur tend à disparaître, à n'être

pas là comme source nettement définie (...) Mais n'est-ce pas là l'indice le plus sûr de la modernité du texte (jarryque) (4).

Sous les deux aspects enfin du fonctionnement diégétique et narratif, il est un instant clef dans les toutes dernières lignes du roman. *Le Surmâle* si l'on veut bien lire, plus que la lettre, la trace du texte, propose une chute admirable de duplicité. Certes, « Ellen est guérie et mariée » : ce présent clôt le texte en faisant se rejoindre temps du récit et temps de la narration, une fin à cet autre titre encore que ce paragraphe, c'est deux fois le retour du social, fin bourgeoise du roman (mariage; Jarry n'a pas même à rajouter un trop attendu « ... et a beaucoup d'enfants » !) et surtout fin du roman bourgeois, par le retour au stéréotype romanesque. La ruse n'est pas là bien sûr, mais plutôt au bas de la page 148, sur cette ligne de points qui constituent le véritable indice de la clôture du *Surmâle*. Dans cette duplicité réside une part de la modernité du roman, qui sans refuser le stéréotype romanesque, le déjoue bien plus humoristiquement (5), en le proposant à la lecture, mais en le signalant comme étranger au corps du texte. L'autre chute seule est indispensable : « Le surmâle était mort là, tordu avec le fer. »

Au travers des avatars du récit, elliptique et déceptif, de la narration étoilée et bousculée, de la fuite du narrateur, apparaît un trouble rapport au réel, où nous voyons quelque chose comme ce qui se dit ici, que...

... la perte du principe de réalité me paraît une des découvertes de l'écriture moderne (6).

Mais il est bien d'autres domaines de réalisation de la volonté, marquée à la surface du texte, du refus de la clôture — il en est un qui dit l'ouverture, la perméabilité du texte au monde, c'est-à-dire aux autres textes —. Le jeu des modèles textuels atteint lui-aussi pour l'œil du lecteur que l'on peut supposer le plus « innocent » une dimension quasi-obsessionnelle, par une présence qui se lit paragraphe à paragraphe.

La mimésis transtextuelle n'est pas à considérer comme marque de modernité pour elle-même, à sa désignation près. Bien plutôt, elle est constitutive de la pratique littéraire, inhérente à l'activité d'écriture. En revanche, elle deviendrait « moderne » à apparaître comme traversant l'écriture à un certain état de conscience, quand elle est plus que dans l'écriture, objet de celle-ci. Cette mise en scène de l'espace de références littéraires se donne à voir à chaque page du *Surmâle*, ou peu s'en faut,

mais sous les aspects d'une déroutante diversité. La représentation transtextuelle prend au moins deux voies distinctes, celles de la citation, la plus visible, emprunt complet, institutionnel et normalisé ; celle, plus retorse, d'identité de personnages.

On trouvera autre part (7) un bon repérage de l'abraca-dabrant catalogue des « sources ». Pour nous, nous ne retiendrons que quelques courtes remarques, concernant en premier lieu le choix privilégié d'auteurs latins, ou en latin. Ces citations provoquent un effet de mise à distance, accentuant le principe de la greffe. Mieux encore, elles contribuent à situer dans la tradition littéraire la plus ancienne la prochaine tentative du *Surmâle* (dans le premier chapitre en particulier), en offrant une garantie d'authenticité du savoir. Le propos pourrait être élargi à l'essentiel du corpus des autres citations, de Rabelais aux *Mille et Une Nuits*, avec cette précision que, très souvent, la citation jarryque n'est pas exclusivement reproduction, mais déplacement, détournement, usage paratextuel de la référence : c'est « pour faire rire » Ellen que Marcueil cite Aristote et ses *Problèmes*; c'est aussi sans doute un même phénomène de réduction humoristique que cherche à produire la disparate, la juxtaposition des citations dites sérieuses, et celles qui trouvent leur origine dans des textes « que l'on ne cite pas », tel un livret d'opéra-bouffe presque contemporain.

Hors question de contenu ou de qualité des fragments rapportés, le mécanisme de la greffe est sinon original, du moins intéressant, en ce que celle-ci se trouve souvent déléguée aux personnages par le narrateur qui se protège. Mais si le narrateur se dégage ainsi de la paternité du travail de la citation, il le souligne par ailleurs, par l'affichage de leur attribution. L'exemple est patent avec Munchhausen ou Théophraste, pour lesquels l'attribution est l'objet d'une véritable mise en scène. Sans en venir au point de ces deux exemples, reste fréquemment visible la marque de la référence, qui finalement révèle l'extranéité de la citation au texte. Un procédé supplémentaire est mis en jeu occasionnellement, la marque typographique, souvent l'italique.

La citation ne couvre pas, nous l'avons vu, le champ de la transtextualité tout entier; nombre d'autres évocations ou allusions engagent des rapports du *Surmâle* à d'autres textes. Voilà qui est particulièrement évident avec les liens à l'*Eve Future* de Villiers de l'Isle-Adam : le texte n'est jamais cité, mais sans cesse référé : Ellen (*Elën*, pièce de Villiers, au côté bien sûr de l'homérique hélène), Bathybius (et Bathybius Bottom dans les *Contes Cruels*)

William Elson (Edison; mais aussi, hors Villiers, le déjà double William Wilson de Poe),... Les relations avec l'*Eve Future* ne s'arrêtent pas à ces quelques noms, et les autres points de ce contact sont bien trop nombreux et trop importants pour être relevés ici. Pour en rester à l'onomastique, que Jarry fait travailler dans le *Surmâle* comme ailleurs, elle est l'occasion de multiples passerelles, telles par exemple, par imitation ou par parodie, Oxborrow (nom authentique tiré du récit sportif), Marc-Antoine et Shakespeare. Sangrado et Lesage...

Un procédé un peu différent est appliqué à la figure centrale, Marcueil. Ici, l'on déborde la simple référence limitée aux textes relativement proches, pour ouvrir sur une convocation beaucoup plus large de grands modèles du récit culturel rapportés au personnage : autant de héros de l'« histoire monumentale », originés dans des lieux de discours plus ou moins repérables (8); ce sont les Hercule, Titan, Jupiter, Messaline, le Christ, Adam, Joseph, l'Indien, le troisième Saalouk, l'Efrit Tonnerre-Tonitruant... Deux d'entre eux sont l'objet d'un procès exemplaire, d'un principe réducteur, à placer une nouvelle fois à côté de la mise à distance ironique : l'Indien, et sa transformation désinvolte en Peau-Rouge; le Christ, dans l'identification finale, principe inverse mais parallèle à celui qui gouverne la très passionnante *Passion considérée comme un course de côte*.

Le jeu avec les modèles, dont nous ne relevons ici que de très partielles occurrences, est donc le lieu d'une double activité, à la fois par la convocation d'une multitude de textes autres, l'inscription affichée dans le récit culturel général, le texte occidental, et, en même temps, la mise à distance de cette inévitable situation de l'écriture.

Il est une autre rencontre que provoque *Le Surmâle* comme roman de science-fiction, qui placerait encore une fois le texte à l'initiale de la modernité. Que le point de vue scientifique du *Surmâle* soit déceptif n'étonnera pas sans doute. La « scientificité » du roman est, quoiqu'il en soit, bien suffisante pour assurer l'illustration de la science de 1920 dans l'imaginaire jarryque. Ce n'est de toute façon un objet scientifique réel que veut illustrer notre propos : bien plus volontiers le rapport plus général de la science au récit — pour borner la question, non pour y répondre —. C'est la double « coïncidence », historique et textuelle. (Le *Surmâle* à l'orée du vingtième siècle, et la présence de la science dans le roman) qui vaut ce rapprochement avec la post-modernité, ainsi décrite par Lyotard qui...

... désigne (sur le continent américain) l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu

de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^{ème} siècle. (Ici) on situera ces transformations par rapport à la crise des récits.

Et encore :

La science est d'origine en conflit avec les récits. A l'aune de ses propres critères, la plupart de ceux-ci se révèlent des fables (9).

Nous avons peut-être avec le roman de Jarry une moderne mise en scène de ce conflit central, dédoublé ici dans un rapport d'antagonisme science-technique/récit-nature. Pour lors, il va sans dire que *Le Surmâle* ne propose pas de résolution du conflit, surtout à le poser dans les termes que nous utilisons, et cela même s'il privilégie la victoire de l'homme au côté de la nature (fut-ce au prix de la mort) contre la science qui invente une Machine-à-inspirer-l'Amour.

Le type même de la remarque précédente permet à son tour d'illustrer le motif annoncé plus haut : la présence de la production sur la reproduction comme principe d'écriture. N'est-ce pas à la limite du dérapage vers le délire interprétatif que d'avancer ainsi sur une perche tendue par le texte ? D'un tel propos pourrait être retenue la satisfaction d'avoir enfin assigné un contenu définitif à un morceau choisi de l'écriture jarryque. Michel Arrivé au travers de sa lecture de Jarry (10), garde toute réserve vis-à-vis de cette tentation. Il est sans doute plus prudent de rester du côté du texte qui dit par l'opacité la résistance sémiotique, par l'illisibilité la polysémie.

Si on accuse son écriture (celle du texte réputé illisible) d'être dérégulée et délirante, c'est aussi parce qu'elle ne tient pas à choisir un seul mot d'ordre accouplé à une manie donnée et apprivoisable. L'excès des manies auxquelles elle se livre empêche de naître la monomanie rassurante à quoi s'accrochent les autres discours plus polis (11).

Cette impolitesse majeure de l'écriture d'un Jarry (bien connu depuis un fort retentissant Merdre !), ne la caractériserait-on pas encore avec des notions propres à l'appareil critique de M. Bakhtine : dialogisme et carnaval; le premier désignerait cet aspect essentiel, que nous avons essayé de relever, les principes d'ouverture du récit; le second s'approchant d'une autre pratique, marquée dans le texte (p. 37 : Marcueil... plus lamentable qu'un masque de carnaval; et infiniment d'autres traces du masque, du déguisement, du travestissement), pratique de la simulation. Et dans le jeu de l'écriture, le mode élu du travail du simulacre,

c'est celui du stéréotype, du jeu avec la « doxa ». Un repérage plus précis montrerait si besoin était la place prise par des séquences de phrase qui révèlent la voix de l'Opinion. Pour se dégager de l'insupportable « doxa », il y a le paradoxe qui s'« empoisse » dans une nouvelle « doxa », comme le dit Barthes, il y aussi une « stratégie Flaubert », pratique de la simulation telle que « le lecteur ne sait pas si on se fout de lui, oui ou non » (12).

Que l'on change une dernière fois de mire : il est jusqu'à présent une absence qui peut étonner : *Le Surmâle* est aussi un roman érotique, un roman du sexe. Certes de contenus sexuels, le roman ne manque pas (quantitativement au moins, car ce n'est pas rien sportivement parlant que ce record !). Sadisme, priapisme, démesure et fantasmagique, pour finir en Amour (avec une majuscule pour garantir un rien d'absolu(cité)) : la topique sexuelle du roman est sans doute un bon objet pour l'analyse. Mais à l'instar d'Octavio Paz, nous construisions volontiers une opposition autre, dans le couple amour/humour.

Toute l'œuvre de Marcel Duchamp tourne autour de cet axe, de l'affirmation érotique et de la négation ironique. Le résultat est la *méta-ironie. (...) L'ironie consiste à dévaloriser l'objet; la méta-ironie ne s'occupe pas de la valeur des objets mais de leur fonctionnement. Le fonctionnement est symbolique : amour/umour/hamour... (...) Ce n'est pas une inversion de valeurs, mais une libération morale et esthétique qui fait communiquer les opposés (13).

Quant au scénario de « l'hamour », la proximité d'un Duchamp à notre propos ne paraîtra ni nouvelle ni fantaisiste. Il reste que la dimension méta-ironique, si l'on veut bien la retenir, place *Le Surmâle* dans la sphère de notre objet — moderne —.

Mais pour cela aussi, demeure un risque incontournable, lorsque par exemple les œuvres d'un Duchamp ou d'un Joyce, « les deux œuvres les plus extrêmes et « modernes » de la tradition moderne sont aussi sa limite, sa fin » (14). Cette fin reste illusoire, si l'on veut bien entendre qu'en l'occurrence, « la non-solution, qui est une solution, par la logique de la méta-ironie, n'est pas une solution » (14). La limite peut-être, mais l'achèvement sûrement pas, et alors devient clair que dans la formule de départ, Roman Moderne, la part du déceptif ne revient pas tant à la protestation de modernité qu'à l'inscription générique, roman. L'affiche parle haut, comme un exorcisme de cette remarque :

Que la littérature en fait en soit pas vouée à représenter

qu'elle ne cesse au contraire d'irréaliser ce à quoi elle se réfère (la « vie », la « réalité ») pour lui substituer le mot à mot du texte, c'est que le roman ne peut reconnaître sans du même coup procéder à sa liquidation (15).

On se perdrait maintenant à parler des échecs de Jarry. A rapprocher le mot du nom du « personnage », les cartes se brouillent. Il conviendrait bien plutôt de souligner que de Flaubert à Blanchot, de Rimbaud à Laporte, l'écriture de la Modernité se dit comme écriture de l'échec.

Jarry dans tout cela, qu'est-il ? Pas le bonhomme Ubu dont on a pu s'abreuver ici ou là, mais un « porteur de plume » qui, après « l'effet Mallarmé » vers les années 1890, l'apparition d'un Kandinsky en 1910, écrit, sur les brèches du XXème siècle, dans la « caméra oscura » de la Modernité, écrit quelque chose comme un « bricolage dans l'irréparable » cher à Beckett.

Christophe DOMINO



NOTES

- (0) A. Jarry, « La Tiare Écrite », in *La Chandelle Verte*. Paris, 1969, le Livre de Poche.
- (1) Le mot DIEGESE s'impose sitôt qu'apparaît l'amphibologie de celui d'HISTOIRE. Contrairement à celui-ci, la diégèse désigne uniquement le contenu narratif, la succession des événements eux-mêmes, qui fait l'objet du discours narratif (ou RÉCIT proprement dit), lui-même ayant pour cadre l'acte narratif producteur ou NARRATION. Cette hiérarchie ternaire, prise dans ses termes à G. Genette (in *Figures III*, art. « Discours du récit ») est à la base de toute tentative narratologique.
- (2) Étonnant en effet de relever des erreurs de lecture, pour la surface même du texte, telles que celles-ci : Rachilde dit du record de l'Indien qu'il doit être battu en douze heures (*Le Mercure de France*, juin 1902); Henri Ghéon voit dans la course, une course d'automobiles (*L'Hermitage*, août 1902); Michel Rayon : «... la course amène la victoire du Surmâle sur une quintuplette... » (*Les Nouvelles Littéraires*, août 1980).
- (3) Deux autres indications de cette date (1920) apparaissent, curieusement rapprochées, au début du chapitre V, *La Course des Dix Mille Milles* (p. 67 et p. 69). (Les indications de pages pour ce qui concerne *Le Surmâle* renvoient à l'édition Losfeld, 1977, établie par Th. Foulc).
- (4) D'après L. Bersani, in « Dégüisements du Moi et art fragmentaire » in *Cahiers Marcel Proust n° 7. Etudes Proustiennes II*, Paris. Gallimard, 1975. La présence de Proust, dont on peut s'étonner ici, ne tient en rien à une volonté de rapprochement de l'auteur du *Surmâle* à celui de la Recherche. Plus simplement, cette présence exemplaire de Proust est commune à nombre de réflexions qui s'intéressent à l'élaboration narrative du roman. Pour être moins « énorme », le texte de Jarry est aussi un bon objet pour l'analyse narratologique.
- (5) A entendre ici dans un sens fort : nous y reviendrons.
- (6) S. Doubrovsky, in *Table Ronde au Colloque de la rue d'Ulm*, in *Études Proustiennes*, op. cit.
- (7) Dans *Les subsidia Pataphysica n.20/21*. Publication du Collège de Pataphysique, juin 1973. Numéro « spécial *Surmâle* ».
- (8) Ce sont approximativement, l'antiquité latine et grecque, les textes bibliques, *Les Mille et Une Nuits*, le *Coran* revu par Rabelais, etc...
- (9) J. Fr. Lyotard, *La Condition post-moderne*, Paris, 1979, éd. minuit, Col. Critique.
- (10) M. Arrivé. Lire Jarry 1976, Bruxelles, éd. Complexe, col. « dialectiques ».
- (11) D. Ferraris, « *Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis* » in *Poétique* n. 43, sept. 1980, *Le Seuil*.

- (12) G. Flaubert, lettre à L. Bouilhet, sept. 1850, au sujet du Dictionnaire des Idées Reçues. *Jarry a lu, et dirait-on « bien lu »* Bouvard et Pécuchet *comme en témoigne cette belle citation, en exergue au chapitre IV de l'Amour en visite : « - Oui, dit Pécuchet. »*
- (13) O. Paz *Point de Convergence*, Paris, 1976, N.R.F. Gallimard, Coll. *Les Essais*.
- (14) O. Paz, *op. cit.*
- (15) S. Lotringer, « *Nouveau roman : une révolution romanesque ?* » in *Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui* Paris, 1974, éd. U.G.E., coll 10/18, tome 1.



ALFRED JARRY ET PAUL VALÉRY

VALÉRY PATAPHYSICIEN

« J'ai rencontré M. Teste. Et je ne l'ai pas reconnu. Donc c'était bien M. Teste. »

Georges Perros. *Papiers Collés I.*

« La vision est l'art de voir
les choses invisibles. »

Jonathan Swift
Pensées sur divers sujets.

On sait peu de choses sur les rencontres de Jarry et de Valéry ; de plus, il peut paraître saugrenu de vouloir rapprocher ces deux esprits. Pourtant, au-delà de quelques faits attestés, il est possible de déceler des préoccupations étrangement communes, des échos, chez Valéry, des spéculations jarryques, ce qui forme à l'aube de ce siècle comme un seul opistographe. Nous constatons des démarches voisines notamment dans la façon de ménager une part importante aux théories philosophiques et scientifiques pour, en fin de compte, mieux les malmener.

Les deux jeunes littérateurs assistèrent aux mardis de Mallarmé, mais bien qu'introduits probablement par un ami commun, Pierre Louÿs, rien n'indique qu'ils aient pris place ensemble autour de la table à rallonges du salon de la rue de Rome.

L'auteur de **La soirée avec Monsieur Teste** assiste, en décembre 1896, à la première d'**Ubu roi** ; il y goûte une vive émotion, mais vu l'engouement quasi-général pour la pièce parmi les jeunes écrivains, sa présence au Théâtre de l'Œuvre ce soir-là n'est pas le signe d'une affinité particulière. Pourtant, Valéry en compagnie de Marguerite Moreno contemple de nouveau la toute-puissante gidouille lors de la reprise de la pièce, en janvier 1898, par le Théâtre des Pantins et c'est une invitation à une répétition d'**Ubu sur la butte** au Théâtre des 4-Z'Arts au mois de novembre 1901 qui constitue le seul envoi de courrier — à notre connaissance — entre les deux auteurs (1).

Les différents récits qui composent **Monsieur Teste** constituent à bien des égards un cycle de forme semblable à celle de la geste ubique. Comme Ubu accompagne longtemps Jarry, la mons-

truosité toute cérébrale mais non moins énorme de Teste hante son auteur, il y revient (2). Edmond Teste n'est-il pas lui aussi, un être ravageur ?

« S'il (Teste) eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien ne lui eût résisté. » (3)

A quels palotins n'eût pas fait appel un Teste cédant à la tentation du pouvoir temporel ?

« J'ai l'estime de M. Ubu. » note en 1899, Valéry dans une lettre à Gide. Cette estime, Jarry l'avait manifestée, on le sait, par la dédicace du chapitre XXV du **Faustroll**, « De la marée terrestre et de l'évêque marin Mensonger », extrait paru dans le **Mercure de France** du mois de mai 1898. Le même **Mercure** donnait au public français dans ses livraisons de décembre 1898 et janvier 1899 la traduction du roman de Wells, **The Time Machine**. Jarry fait paraître le mois suivant le **Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le Temps**, signé du Docteur Faustroll. En ce mois de février 1899, Valéry séjourne à Londres, dans une disposition d'esprit des plus noires. On peut être à peu près sûr qu'il a reçu à son domicile londonien le numéro du **Mercure** qui contient le **commentaire** de Jarry puisqu'il écrit le 9 février à Pierre Louÿs : « J'adore le roman posthume de Tinan » (5). (Il s'agit d'**Aimienne ou le détournement de mineure**, que son ami Louÿs présente dans les pages qui suivent immédiatement le texte de Jarry). « J'écris la vie du Docteur Faustroll » continue-t-il dans la même lettre, évoquant la rédaction d'un texte spéculatif qui paraît en mai sous la couverture mauve de la revue de la rue de l'Échaudé sous le titre de « Méthodes » (6). Il s'agit d'un exposé touffu consacré pour une grande part à la réversibilité du temps. Faisant allusion, pour le contester, à l'antique principe de contradiction de la Logique (une chose ne peut, en même temps et sous le même rapport, être et ne pas être) Valéry voit le temps « comme possibilité de contradiction, contact de contradictoires ». Puis en opérant un déplacement de la logique à la psychologie, le collaborateur du **Mercure** note, en utilisant de nouveau l'incompatibilité, appliquée cette fois aux « phénomènes mentaux » : « On ne pense pas tout à la fois ». Et plus loin :

« On considèrera de même, les relations autres que la succession, existants entre les états... Nous sommes ainsi conduits à parler de la réversibilité ou de l'irréversibilité des états de conscience. »

Valéry achève son texte de façon inattendue :

« Je me borne à signaler finalement une branche de l'étude possible du temps qui nous ramènerait aux conceptions de M. Wells. Je veux parler des symboles. Le symbole est un peu une machine à explorer le temps. C'est un raccourci inconcevable de la durée des opérations de l'esprit. »

Outre la figure d'Edmond Teste qui se profile ici (Teste, qui « rature le vif » sait, lui, comment « on ne pense pas tout à la fois »), nous retrouvons ici les préoccupations faustrolliennes du **Commentaire**. La représentation de la Machine fonctionne symboliquement, elle aussi à travers le temps des signes.

Dans leur frénésie exploratrice, aidée de part et d'autre d'une consistante culture scientifique (intérêt pour la cinématique, pour le principe de Carnot, principe sauvé de l'oubli par Thomson qui n'est autre que Lord Kelvin, à qui s'adresse en deux lettres Faustroll), Jarry et Valéry jonglent avec les notions d'homogénéité et de mesure du temps. Faustroll au plus fort de son sérieux, énonce :

« La Durée est la transformation d'une succession en une réversion. C'est-à-dire : LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE »
(fin du **Commentaire**).

Si, en physique, un phénomène n'est pas réversible du fait de l'altération de ses composants, Valéry conçoit l'altération réversible dans le domaine de la thermodynamique; il note : « La réversibilité du temps intervient seulement avec le Principe de Carnot— s'impose. » (7). L'abandon du temps linéaire détermine dans la théorie et la fiction le morcellement des figures de sa représentation, de sa topographie. Gageons que lorsque Valéry commence ainsi son article : « Le roman que l'on a pu lire ici même, grâce à notre Davray — précipite son lecteur dans l'absurde; puis l'arbitraire est exploré », cet arbitraire, à la suite de Wells et de Jarry, est également à ses yeux, le temps, et non seulement la marque, dans toute aventure de la « Marquise », du démiurge.

Jarry fut certainement un lecteur attentif de **La Soirée avec Monsieur Teste**. Il discerne assez vite que celui qui « avait dû rêver à sa propre malléabilité » (Teste) s'ouvre déjà à la science en pataphysique qui « expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ».

Monsieur Teste trahit les apparences (celles d'un quidam, vivant de spéculations boursières) et donne toute sa force à l'exception. Et bien plus que l'apologie du singulier, affirmation d'un potentiel face à tous les autres, la démarche d'Edmond Teste s'éloigne, à l'instar de la Pataphysique, des deux voies possibles dans lesquelles on maintenait jusqu'alors le raisonnement : la déduction et l'induction.

Avant la rédaction du périple du Docteur Faustroll, Valéry reçoit de la main de Jarry un exemplaire d'Ubu Roi avec une dédicace où il se voit qualifié de « docteur en pataphysique ». (8) C'est que l'accent porté par la Pataphysique sur tout ce que recèle d'irréalisé et de potentiellement réalisable (possibilité d'avènement à l'écriture) notre appréhension des plis du temps, par exemple se trouve fort proche des desseins de celui qui « avait connu de bonne heure l'importance de ce que l'on pourrait nommer la plasticité humaine » (9).

A rebours de la manière de voir du positivisme, le pataphysicien met en avant la notion d'égalité des contraires, fausse le Nord magnétique de l'épistémologie qu'était le recours au Vrai. Ainsi Valéry note-t-il dans **Léonard et les Philosophes** :

« L'effort de l'intellect ne peut plus être regardé comme convergent vers une limite spirituelle, vers le Vrai. » (10)

L'auteur de **Monsieur Teste** ne reprendra pas à son compte par la suite le terme de Pataphysique, mot absent des pages des **Cahiers**, mais le « docteur en pataphysique » propose un concept voisin bien des années plus tard dans **L'Idée Fixe**; il l'imagine sous le nom d'« implexe » :

« En résumé, j'entends pas l'Implexe, ce en quoi nous sommes éventuels... Nous, en gros, et Nous, en détail. » (II)

Par ailleurs, faut-il rappeler que l'auteur de l'étrange « Petite lettre sur les mythes » se comporte en pataphysicien averti et pourfend le discours de la réalité lorsqu'il écrit :

« Qui sait, pensai-je si le réel dans ses formes innombrables n'est pas aussi arbitraire, aussi gratuitement produit que ces arabesques animales ?... Toute antiquité, toute causalité, tout principe des choses sont inventions fabuleuses

obéissant aux lois simples.» (12)

Chaque récit engendre sa propre causalité, devient, à l'exemple du Dieu de Descartes, *causa sui*. Dans le texte, les critères du Vrai et du Faux constituent, plus que des objets de discours, des affects particuliers. Voilà qui s'avance bien au-delà des tentatives romanesques d'un Gide au début de ce siècle. L'«aperspectivisme» (13) théorique de Valéry, ou le point de vue du point de vue que lui-même nomme « le regard d'ange » (l'ange est la négation du semblant) impose au regard une désarticulation qui invalide, de l'éthique à l'esthétique, la déduction de l'universel à l'unique et fait du système valéryen tout autre chose qu'un relativisme de bon aloi. Valéry éprouve, conséquemment à cette attitude, la méfiance d'un logicien envers le langage; tout se passe comme s'il reprochait à l'instrument-langage un peu ce que Jarry condamne ou constate dans «l'instrument scientifique» («L'organe des sens étant une cause d'erreur, l'instrument scientifique amplifie les sens dans la direction de l'erreur») (14). Ce rapport du travail du poète sur le signe qui constitue un mouvement de recul incite l'auteur de la «Petite lettre sur les mythes» à écrire : «Au commencement était la Fable», (15) affirmation, où en dehors d'un refus de penser l'origine (que l'on songe au mépris bien connu de la science historique), nous pouvons voir comme un abandon de la fiducia de la langue. Valéry ajoute d'ailleurs à cette déclaration une exclamation hautement et sévèrement pataphysique, dans un *Cahier* de 1907 :

« Au commencement était la Fable. Au commencement était la... blague ! » (16).

La navigation de Faustroll est, par essence, un effet de surface ; ce périple opère un dévoilement à plat qui, à la manière de l'ancienne pratique picturale du trompe-l'œil (17) (où l'objet s'étale, devient motif), disperse la matière à signification. Valéry déclarant : « le plus profond, c'est la peau » ruine quelque peu la représentation signifiante ordinaire et ménage, en tout cas, des « lacks of meaning », trouées dans l'ordonnement de notre sémantique. Cette suspension, la valeur de ce qui, dans le texte valéryen, reste **lettre morte** constitue un véritable calcul de la rétention; l'incidence du réel y fait loi à l'égal de tout, à l'égal de rien. Jarry, quant à lui, prend souvent les métaphores au pied de

la lettre, c'est-à-dire que le terme utilisé pour exprimer cette métaphore conduit à un autre signe, à une lettre; les mots ne renvoient qu'aux mots (« Il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » lisons-nous dans le Linteau des **Minutes de Sable Mémemorial**), les lettres sont des enluminures du réel et la médiation du symbole se trouve inopérante.

Complices dans une réflexion inséparable d'une défection vis-à-vis du sens, Jarry et Valéry dissertent sur cette dislocation après avoir vécu et sans doute accéléré la fin du symbolisme. La réversibilité du sens, composante majeure de la Pataphysique, déjoue en surrenchérissant par avance, toute codification, tout flux du temps (l'idée faustrollienne d'opposer son propre déplacement figuré à celui du cours des âges s'écarte habilement de la façon qu'a notre entendement de concevoir la fuite du temps).

Dominique SINEUX



NOTES

- (1) Carte datée du 22 novembre 1901 et rédigée comme suit : « Alfred Jarry prie M. et Madame Paul Valéry de venir à la répétition intime des 4-Z'Arts demain samedi à 5 h du soir. Pour le Père Ubu, qui y sera glorifié. Alfred Jarry. » Cette carte fut montrée à l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de Valéry et son existence est mentionnée sous le n° 72 du catalogue édité par la Bibliothèque Nationale.
- (2) Il fut même un moment question d'un « Monsieur Teste en Chine ».
- (3) Monsieur Teste Coll. « Idées » Gallimard, p. 22.
- (4) Correspondance Gide—Valéry Gallimard. Lettre du 7 novembre 1899.
- (5) Lettre parue dans l'Art et la Vie (n.1 nouvelle série, hiver 1934).
- (6) Mercure de France mai 1899 pp. 481-488.
- (7) Cahiers Éditions du C.N.R.S. t. XVI p. 527.
- (8) Exemplaire montré à l'exposition Valéry de la B.N.
- (9) Monsieur Teste Coll. « Idées » Gallimard' p.20.
- (10) Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci. Coll. « Idées » Gall. pp. 107-108.
- (11) L'Idée fixe Coll. « Idées » Gallimard p. 91.
- (13) L'expression est de Jean Levaillant dans la préface à La Jeune Parque Coll. « Poésie » Gallimard.
- (14) Alfred Jarry. Les Jours et les Nuits OC Pléiade t.I p. 795.
- (15) Variété II p. 224.
- (16) Cahiers t. IV p. 204.
- (17) Voir, dans ce sens, au Musée des Beaux-Arts de Rennes, les étonnants tableaux de Jean-Valette Penot (1710-1777); en particulier le « Trompe-l'œil à la gravure de Sarrahat ».



PRECISIONS SUR JARRY ET MALLARME

par Yves-Alain FAVRE

Pour un public averti, le rapprochement de Jarry et de Mallarmé va de soi. Mais pour le public moyen, il paraît à coup sûr incongru. Quels rapports pourraient exister entre l'œuvre du Maître de la rue de Rome, hautaine et hermétique, et le cycle consacré au Père Ubu ? Or l'admiration de Jarry pour Mallarmé est patente et Patrick Besnier le rappelait récemment : le chapitre XIX de *Faustroll* est dédié à Mallarmé (1) et présente une vision lumineuse de l'univers mallarméen ; on peut y déceler au moins huit allusions au texte des *Poésies*. Et dans l'*Almanach du Père Ubu* de 1899, Jarry reprend cette page en évoquant avec émotion l'enterrement de Mallarmé à Valvins. Cela doit suffire à nous alerter sur la convergence qui existe entre les deux écrivains et entre leurs œuvres. En prélude, je rappellerai quelques influences et quelques souvenirs qu'une œuvre a de l'autre. Mais l'essentiel réside ailleurs et il me semble que sur trois points Jarry et Mallarmé doivent être rapprochés : ils portent le même intérêt au mot, à la phrase et au Livre ; ils pratiquent un incessant contrepoint entre une esthétique de la mort et une esthétique de la frivolité ; ils ont une même vision du poète, considéré comme un Mage. Cette étude se contentera d'un survol des problèmes et s'attachera seulement à les situer, car il faudrait écrire un livre sur les rapports des œuvres de Jarry et de Mallarmé.



L'historien des lettres, qui aime rechercher les sources, pourrait relever certains échos entre l'œuvre de Mallarmé et l'œuvre de Jarry. Ainsi le début de la scène 4 de l'acte I d'*Hal-dernablou* :

«La volute

Des incantations

S'exhale en fumée et fuit hors des sept trous de ma flûte.»

(MSM, p. 85) (2)

rappelle tels vers de *L'Après-midi d'un Faune* :

«(...) et le seul vent

Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant,

Qu'il disperse le son dans une pluie aride,

C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,

Le visible et serein souffle artificiel

De l'inspiration, qui regagne le ciel.» (OC, p. 50) (3)

L'antistrophe de la scène 6 :

«Là-bas fuit le regard des vieux crabes tourteaux»

(MSM, p. 94)

fait songer à *Brise marine* :

«Fuir ! là-bas fuir !» (OC, p. 38)

et plus loin :

«Il avait dit : Toujours ! — Jamais plus ! lui réponds-je.

— Et j'écrase la cervelle comme une éponge

Et la mémoire, dit le corbeau, bec de songe.» (MSM, p. 94)

renvoie à la traduction du poème d'Edgar Poe par Mallarmé : *«Dis-mois quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit ? Le corbeau dit : jamais plus !»* (OC, p. 191). Mais ces sources et ces rappels demeurent très secondaires et ne permettent pas un véritable rapprochement entre les deux poètes. Aussi en viendrai-je immédiatement à leur premier point commun : la réflexion sur le langage et sur la littérature. Mallarmé distingue deux états de la parole : celle qui sert simplement à communiquer et à échanger la pensée, «l'universel reportage» (OC, p. 368), et les mots sont alors comparables à des pièces de monnaie ; et la parole poétique *«avant tout rêve et chant»*,

Mallarmé souhaite que le poète s'efface pour céder «*l'initiative aux mots*» : juxtaposés et combinés savamment, «*ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries*» (OC, p. 366). Ainsi la syntaxe retrouve-t-elle sa dignité. Et Jarry demande «*qu'on pèse les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance des oreilles*» (MSM, p. 26). Aussi attentif que Mallarmé au bon choix des mots et à leur agencement dans la phrase, Jarry se montre un grammairien scrupuleux. Il se moque de Gabriel Hanotaux qui aspire l'*h* d'*Hameçon* (4) ; il pourfend l'étude d'Arsène Beauvais qui, pour éviter des amphibologies, corrigeait des textes et aboutissait à d'insipides platitudes. Ailleurs, il se gausse d'une proposition des députés de Haute-Savoie, qui veulent créer un alphabet phonétique universel (5). Fidèle à l'usage, il n'approuve point les projets d'uniformisation de l'orthographe. Comme Mallarmé, il respecte la langue, persuadé que la véritable innovation, la véritable subversion ne doivent pas détruire les instruments qui leur permettent de se faire jour. Le mot choisi avec soin et agencé avec minutie acquiert une puissance extraordinaire. Jarry et Mallarmé usent des mots «en oblique» et n'en utilisent qu'un aspect ; l'image du polyèdre convient donc parfaitement : une seule face est mise en jeu, mais les autres se trouvent introduites dans la phrase ; elles vont scintiller et s'illuminer de reflets réciproques. Le vers, où se trouvent enchâssés plusieurs vocables, «*refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire*» (OC, p. 368). Ainsi tel poème de Mallarmé peut aussi bien se lire comme la description d'un éventail qu'agite une main féminine, comme l'évocation d'une scène érotique, ou comme un art poétique suggérant la création du poème. De même, dans tel poème de Jarry, on peut aussi bien apercevoir la tour d'un vieux château que l'évocation du hibou ou le portrait du poète.

Mallarmé et Jarry ont eu le même souci de l'ordonnance du livre. Tous les deux ont voulu donner au rassemblement de leurs poèmes une architecture nette. Mallarmé distinguait avec soin l'*album* qui réunit fortuitement, avec le charme du divers, des textes épars, du *livre* dont le poète a minutieusement concerté la composition. Longtemps le plan des *Poésies* de Mallarmé échappa aux regards et resta occulté. Les éditions posthumes et

leur incohérence en étaient cause. Il fallut en 1967 le bel article de François Van Laere pour qu'on en revienne à l'édition Demande de 1899, qu'on élimine les ajouts intempestifs et qu'on découvre l'ordonnance subtile et significative des poèmes : plusieurs cycles qui aboutissent au Saint des Saints, les quatre sonnets majeurs (6). Il me semble que, de la même manière et contrairement à ce que l'on a souvent écrit, *Les Minutes de sable mémorial* possèdent une architecture. Certes, il s'agit, si l'on se place à un point de vue historique, d'un recueil qui rassemble des poèmes précédemment publiés en revue. Mais tel était aussi le cas pour Mallarmé. Cela n'empêche nullement le livre d'avoir un dessein d'ensemble. Et *Les Minutes de sable mémorial* forment un livre au sens mallarméen du terme. On pourrait en effet comparer ce volume à un édifice religieux, dont les structures apparaissent nettement. L'intention de Jarry s'exprime dès l'abord ; il ouvre son livre par un *linteau*, pièce architecturale du portail. On pénètre ensuite par le porche d'entrée, que constituent deux ensembles de trois poèmes chacun : trois *lieds*, poèmes en prose, puis trois *sonnets*, poèmes en vers, qui introduisent les uns le motif de la mort, les autres le motif du Poète-Mage. Une rupture de ton apparaît alors avec «*Guignol*» : de nouveau il s'agit d'un ensemble de trois textes dont deux mettent en scène le père Ubu. On se trouve à un premier niveau de l'esthétique du clown. Poursuivant son chemin, on pénètre dans la grande nef où domine encore le nombre de trois : trois poèmes sur la mort (deux en vers, qui encadrent un poème en prose), trois «*Tapisseries*» sur le motif de l'effroi et de la peur, cinq poèmes en prose suivis d'un poème en vers. Nouvelle rupture de ton avec Halderablou qui se situe à un deuxième niveau de l'esthétique du clown, beaucoup plus subtil et plus complexe que le premier ; on a encore un tryptique : les Prolégomènes, Halderablou proprement dit et les Paralipomènes. On parvient alors au cœur de l'œuvre, à ce qu'on pourrait appeler le sanctuaire : «*César-Antechrist*» construit également selon un mode ternaire : les prolégomènes, l'Acte prologal et le «*Prologue de conclusion*». Enfin, au fond du sanctuaire se trouve l'abside, le poème «*Le Sablier*» qui clôt le livre. On est donc en présence d'une architecture par paliers successifs, qui s'élève jusqu'au sanctuaire, l'Acte prologal.

qui annonce l'œuvre future. Cette architecture se fonde essentiellement sur le nombre trois. Ajoutons qu'elle est rendue encore plus sensible par l'alternance de l'écriture poétique et de l'écriture théâtrale ; et à l'intérieur de l'écriture poétique, par l'alternance de poèmes en vers et de poèmes en prose. Pour en terminer avec ce point, je rappelle combien Mallarmé et Jarry ont été hantés par l'obsession du Livre, en qui vient aboutir et se résumer l'univers. «*Au fond, voyez-vous, dit Mallarmé à Jules Huret, le monde est fait pour aboutir à un beau livre.*» (OC, p. 872) Toutes les dernières années de Mallarmé furent consacrées à l'élaboration de ce Livre, dont il ne reste que des brouillons décevants. Mais subsiste sa réflexion théorique contenue surtout dans *Divagations*. Et l'étude que Jacques Scherer a écrite en introduction à son édition du *Livre* en a déployé toute la substance. Mallarmé insiste sur la réalité de l'écriture, en qui vient se refléter le monde qui finalement n'existe que par le Livre : «*ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini*» (OC, p. 370). Les astres composent un texte blanc sur le fond noir de la voûte nocturne ; mais il s'agit d'un texte ébauché et inachevé. Il faut que l'homme poursuive ce texte, de manière inverse, noir sur blanc. Et Jarry affirme que le livre marque le passage de la mort à la vie. Seul, il vit réellement :

«*Le livre est un grand arbre émergé des tombeaux.*

(...)

Des feuillettes verdoyants lui poussent en avril.» (MSM, p. 34)

Le docteur Sandomir a naguère parlé de «*l'admirable nominalisme poétique*» de Mallarmé, «*doctrine (...) proche à un iota près de celle de Jarry*» (7).

Un autre point de rencontre entre les œuvres de Jarry et de Mallarmé me paraît être ce contrepoint constant que l'on remarque entre l'esthétique de la mort et l'esthétique de la frivolité.

Toute l'œuvre de Mallarmé part d'une longue réflexion sur le Néant. A ses yeux l'être n'a qu'un statut provisoire et finit par se dissoudre dans le Néant. On le voit parfaitement à la fin d'*Un Coup de dés* :

«Rien

de la mémorable crise

ou se fût

l'évènement accompli en vue de tout ré-

sultat

nul humain

n'aura eu lieu

une élévation ordinaire vers l'absence

que le lieu

(...) *dans ces parages*

du vague

en quoi toute réalité se dissout».

(OC, p. 473)

La position de Mallarmé a d'ailleurs varié sur ce point. Il pense d'abord qu'on peut, sinon vaincre le Néant, du moins lui opposer nos constructions éphémères et, par l'œuvre d'art, affirmer le pouvoir de l'homme. Le poème, véritable opération magique, suscite un univers verbal qui, malgré son caractère provisoire, tient lieu du monde absent. Cette tentation orphique a longtemps séduit Mallarmé. Mais, plus tard, il douta de son pouvoir. Faute de parvenir à célébrer l'Être, qui n'existe pas, il s'était contenté d'écrire de somptueuses liturgies du Néant. Était-ce le recours adéquat ? Il dut en douter, car il finit par se réfugier dans le silence et par renoncer à s'exprimer. Non qu'il abandonne alors d'un refus décisif son activité poétique et choisisse délibérément le silence, mais peu à peu les difficultés métaphysiques et linguistiques s'accumulent et conduisent au mutisme. De vrai, Mallarmé n'a pas totalement abdiqué ; à la fin de sa vie, ses recherches se multiplient ; sa réflexion sur le Livre s'intensifie. Sa vie intérieure, comme en témoignent les célèbres Mardis, regorge de richesses ; mais il ne réussit pas à trouver la forme qui convienne. *Un Coup de dés* ouvre la voie à une expression neuve et révolutionnaire ; mais Mallarmé meurt avant d'avoir réalisé son œuvre. La hantise de la mort déclenche donc, chez Mallarmé, l'écriture. En effet, l'être qui se satisfait de lui-même et de sa plénitude se referme sur ses richesses intérieures et tend à conserver le silence, qui garantit la jouissance de soi-même. Mais dès qu'une blessure atteint l'intégrité de l'être, le

néant s'infiltrer et la mort ronge l'être de l'intérieur. Le langage émane alors de cette lésion de l'être, à la fois comme un palliatif destiné à masquer le vide intérieur et comme un véritable sang qui s'écoule et dont l'hémorragie épuise l'être. Ainsi le langage agrandit la blessure de l'être et l'amène peu à peu à la mort. Il le détruit progressivement et le transforme en néant. La poésie devient ainsi une sorte de danse macabre : danse qui tend à conjurer la mort par l'expression artistique, danse qui manifeste aussi la seigneurie de la mort. Or, Jarry célèbre la mort dans *Les Minutes de sable mémorial* (8) et dans *Ontogénie*. Et l'on pourrait montrer à quel point toute son œuvre constitue une sorte de liturgie de la mort : *César-Antéchrist* se termine par une évocation du jugement dernier. Faustroll meurt après toutes ses aventures. Quant à *L'Amour absolu*, il commence ainsi :

«Il habite une des branches de l'étoile de pierre.

La prison de la Santé.

*Comme il est condamné à mort, la branche où se cataloguent
les condamnés à mort.»*(19)

et il se termine ainsi. *«Priez pour nous... A présent, qui est l'heure de notre mort.»* (10) Mais à son œuvre ainsi qu'à celle de Mallarmé, on pourrait appliquer ce qu'il dit du livre de Rachilde, *Contes et nouvelles* : *«C'est une espèce de danse macabre, où, comme dans toute danse macabre, se faufile un peu de joie moqueuse, ainsi qu'un bouton d'habit dans un tronc d'église.»* (11)

Henri Bordillon, dans son introduction à *Léda*, a rappelé que Jarry n'a cessé d'écrire en même temps des œuvres sérieuses et des opérettes. Le théâtre du Mirliton, de *Par la taille* (1898) au *Moutardier du pape* (1907), accompagne toute la vie de Jarry. Je renvoie à l'introduction que Noël Arnaud a donnée au *Manoir enchanté* et à son article sur *«Jarry mirliton»* (12). Henri Bordillon a donc écrit : *«Ce que ces œuvres (il s'agit du *Surmâle* et de *La Dragonne*) ont d'achevé, l'idée de la littérature que Jarry y exprime, ne trouvent tout leur sens (...) que par ce contrepoint qu'apportent le théâtre mirlitonesque et les contemporaines Spéculations.»* (13) Or, chez Mallarmé, on retrouve le même effet de contrepoint et j'aimerais attirer l'attention sur une partie de

l'œuvre de Mallarmé, constamment oubliée et toujours dédaignée : les *Vers de circonstance*. La bibliographie des études sur Mallarmé possède une ampleur imposante, mais on n'y relève aucune étude importante sur les *Vers de circonstance*, à l'exception des quelques pages que Jean Royère leur consacre dans son livre. Souvent même, on considère ces vers comme indignes du génie de Mallarmé. Comment le poète de *L'Après-midi d'un Faune* et d'*Hérodiade* a-t-il pu écrire des enfantillages comme les adresses en vers :

*«Je te lance mon pied vers l'aine
Facteur, si tu ne vas où c'est
Que rêve mon ami Verlaine
Ru' Didot, Hôpital Broussais.»* (OC, p. 82)

Or, précisément, il me semble que cette veine joue un rôle essentiel dans l'univers mallarméen. Le poète y met en œuvre une esthétique de la frivolité. En effet, il ne traite que de sujets futiles : dans *«Les Loisirs de la poste»*, il rédige en vers ses adresses ; dans *«Eventails»*, *«Photographies»*, *«Dons de fruits glacés au Nouvel An»*, *«Œufs de Pâques»*, il accompagne l'envoi de cadeaux d'un quatrain ; *«Fêtes et anniversaires»*, *«Envois divers»*, *«Dédicaces»*, *«Album»* rassemblent d'autres vers tout aussi légers. Il faut aussi noter la futilité du support : le poème est écrit sur une enveloppe confiée à la poste, sur un éventail, sur un œuf de Pâques, sur un galet d'Honfleur ou sur une cruche de Calvados. Le ton de ces poèmes est fort divers : tantôt précieux et mignard, comme ce poème sur un éventail :

*«Toujours, ce sceptre où vous êtes
Bal, théâtre, hier, demain
Donne le signal de fêtes
Sur un vœu de votre main.»* (OC, p. 108)

tantôt scatologique :

*«Gravé sur le mur de W.C. commun, à la campagne
Toi qui soulages ta tripe
Tu peux dans cet acte obscur
Chanter ou fumer la pipe
Sans mettre tes doigts au mur.»* (OC, p. 163)

Enfin, il faut noter la futilité de la forme poétique : le plus souvent un quatrain en vers courts (octosyllabes ou heptasyllabes). Mais ces poèmes possèdent d'indéniables qualités : ils manifestent d'abord une certaine délicatesse de sentiments ; Mallarmé s'y montre espiègle et malicieux, ou tendrement mélancolique, ou plein d'une amicale attention. Ils exigent ensuite une grande virtuosité prosodique et métrique. Menus bibelots poétiques, ils demandent cependant une agilité et une ingéniosité rares : pour réussir à faire tenir une adresse dans un quatrain d'octosyllabes, il faut mettre à l'épreuve la syntaxe et découvrir quelque ingénieux détour qui permette de l'introduire plaisamment :

*«Va-t-en, messenger, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et deux. Gounod à la porte
De notre Georges Rodenbach.»* (OC, p. 83)

La condensation qu'impose le vers court aboutit à d'heureuses alliances de mots ; la recherche de la rime, au retour fréquent, oblige à de véritables acrobaties verbales. Mallarmé parvient ainsi à de très belles réussites, comme dans cet *«Eventail»* :

*«Jadis frôlant avec émoi
Ton dos de licorne ou de fée,
Aile ancienne, donne-moi
L'horizon dans une bouffée.»* (OC, p. 107)

Ou bien il s'amuse à des mirlitonades, comme cette inscription sur une cruche de Calvados :

*«Ami, bois ce jus de pomme
Tu te sentiras un homme.»* (OC, p. 175)

La parenté semble évidente entre le théâtre mirlitonnesque de Jarry et les *Vers de circonstance* de Mallarmé ; et le rapport que ces écrits entretiennent avec les œuvres dites «sérieuses» me paraît le même chez l'un et l'autre écrivain. *«Tout poète aboutit à un humoriste»* écrit Mallarmé dans une lettre inédite à Guitry. A cette affirmation Jarry aurait pleinement souscrit.

Enfin, troisième point de convergence, Jarry et Mallarmé ont une même conception du poète, qu'ils assimilent à un Mage. Déjà dans un écrit de jeunesse, *«L'Art pour tous»*, paru en 1862, Mallarmé affirme le caractère ésotérique de la poésie : *«Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens.»* (OC, p. 257) Il souhaite que le poète écarte la majorité des lecteurs en écrivant *«une langue immaculée — des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal.»* Dans *Divagations*, il montre nettement les rapports qui existent entre le grand Œuvre de l'alchimie et la création poétique : *«Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète.»* (OC, p. 400) Certes, le poète-mage ne peut pas créer les mots ; il doit uscr de ceux que la langue lui fournit. Mais il peut créer le vers et il dévoile l'analogie profonde qui existe entre le cercle que le Mage trace autour de lui pour s'isoler du monde et le jeu des rimes qui se rappellent et ferment le vers. La rime n'est pas seulement un écho musical, car la disposition des mots constitue un acte magique : *«Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.»* (OC, p. 400) Or, dans *«Les Trois Meubles du Mage surannés»*, Jarry ne peint-il pas le poète : la tête de mort du premier sonnet représente son inspiration fondamentale, le vélin décrit dans le deuxième sonnet figure le livre qui résulte de cette inspiration, et le hibou du dernier poème symbolise l'esprit créateur du poète.

Les différences qui séparent les deux œuvres sont évidentes, je n'en ai donc pas parlé. Il paraissait plus urgent de souligner les points de convergence. Mallarmé et Jarry ont eu une conception quasiment identique de la littérature. Ils ont considéré le poète comme un Mage, qui parvenait à susciter une création inversée. Ils ont vu en lui l'Humoriste par excellence, puisque l'humour réalise la fusion de l'ironie et du pathétique.

Yves-Alain FAVRE

NOTES

1. P. Besnier, «Jarry et les écrivains de son temps», *Europe*, mars-avril 1981, p. 10.
2. Toutes les références entre parenthèses dans le texte sont données dans l'édition suivante : *Les Minutes de sable mémorial*, Paris, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1977.
3. Toutes les références à Mallarmé renvoient à *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
4. Jarry, *La Chandelle verte*, Paris, Livre de poche, 1969, p. 66-67.
5. *Ibid.*, p. 86-87
6. F. Van Laere, «Le Hasard éliminé : l'ordonnance d'un livre de vers», *Synthèses*, octobre 1968.
7. Docteur Sandomir, «Exégèse du mot ptyx», *Opus pataphysicum*, Paris, Collège de pataphysique, s.d., p. 91.
8. Voir «Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial*».
9. Jarry, *Œuvres Complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 919.
10. *Ibid.*, p. 958.
11. *La Chandelle verte*, op. cit., p. 552.
12. N. Arnaud, «Jarry et le mirliton», *Europe*, mars-avril 1981.
13. Jarry, *Léda*, Paris, C. Bourgois, 1981, p. 29.



Marges du chapitre I.

Le n° 193 de la revue *Les Marges*, d'Eugène Monfort, est pour les jarrystes remarquable à plus d'un titre : c'est cette livraison, du 10 novembre 1932, qui donne en pré-originale les *Notes sur Alfred Jarry* de sa sœur Charlotte, publiées simultanément par le docteur Saltas, dans la «Collection de la petite ourse», en tête de la première édition typographiée de *l'Amour Absolu* : c'est là aussi, aux pages 246 et 247, qu'on trouve de ce volume un compte-rendu critique par Auriant. Certes, ce dernier rappel n'aurait d'intérêt que bibliographique si Auriant ne nous y livrait quelques-uns de ses souvenirs, qui se rapportent au premier chapitre de *l'Amour Absolu*. Il nous raconte en effet que Vallette lut une première version du roman et que, devant les premières lignes, il

«risqua une interprétation. En gros, l'image figurait une rosace de cathédrale, avec, blotti, dans un coin, un angelot... «Mazas !» lui répondit Jarry. L'étoile de pierre, c'était la prison de Mazas, bâtie en étoile, où l'on enfermait les condamnés à mort... M. Vallette feuilleta l'exemplaire publié par Les Marges que j'avais apporté avec moi, et il en lut :

«Il habite une des branches de l'étoile de pierre.

«La prison de la SANTE»

et s'arrêta interloqué. Dans le texte original, il n'était question ni de prison, ni de prisonnier, d'où la méprise de son interprétation. Si Alfred Jarry a introduit l'une et l'autre dans le texte autographe, c'est sans doute qu'à la suite de l'épreuve tentée, s'étant rendu compte qu'il n'avait pas été assez clair, il avait essayé de se rendre plus compréhensible. Mais pourquoi, se demande M. Vallette, à MAZAS, qui était en effet une étoile de pierre, avait-il substitué LA SANTE, qui est ridicule et ne signifie rien ?»

Cette citation un peu longue s'excuse aisément : un tel témoignage est capital tant il éclaire d'un jour neuf les premières

lignes de *l'Amour Absolu*. On sait qu'en effet le manuscrit «Lormel» de *l'Amour Absolu* donne LA SANTE, en surcharge, entre les deux premières lignes puis, tout au long du premier chapitre, sur l'EMBARCADERE. Il semble donc probable que le manuscrit dont parle Auriant, et soumis au jugement de Vallette, est le manuscrit dit «Lormel», que Jarry modifia pour l'édition autographique, dissimulant ainsi toute allusion à la prison de Mazas, cette véritable étoile de pierre qui était située près de la gare de Lyon (où Jarry et Vallette pouvaient se rendre pour aller au Phalanstère de Corbeil), et qui fut détruite au tournant de ce siècle.

Marges du chapitre VII.

Vers Emmanuel, par la cour, convergeaient les autres Minimes.

Peut-être souvenir des jupes de sa mère, haleine prise pour prononcer des noms compliqués, peut-être parce qu'en effet ces petits étaient tous en robes plissées de filles, il les appelait tous, en rapportant, grossies, les aventures de la classe au couple notarial :

— La Mecqerbac, la Zinner, la Xavier.

Et il se vautrait, pour réciter sa leçon, sur le giron de la maîtresse, car c'était une dame qui professait les Minimes.

Madame Venelle.

De ces lignes, les éditions critiques existantes de *L'Amour Absolu* retenaient surtout la réalité historique d'une Madame Joseph Venel, née Maria Barthe (1); de récentes recherches nous ont fourni nombre de renseignements qui permettent désormais de rendre historiquement transparent ce passage.

Alfred Jarry a fait son entrée au Lycée de Laval, dans la troisième division de la classe des Minimes, le 14 mai 1878 (2). Cette classe était fermement dirigée par Madame Maria Venel, épouse de Joseph Venel, qui officiait également au Lycée de Laval, mais à l'école primaire élémentaire. La carrière de cette institutrice commença, dans la préfecture de la Mayenne, en 1863; elle présida au destin de la classe enfantine des Minimes jusqu'en 1885, date à laquelle elle prit possession, jusqu'à sa retraite, en 1904, de la « classe préparatoire » (3).

Charlotte, dans ses *Souvenirs* (4), qualifie Madame Venel de « directrice sévère » et lui prête ces formules : « *Mais Frédo... je l'aime bien, il est toujours appuyé sur mes genoux et apprend vite ce qu'il veut* ». Ces lignes, corroborées par la fin du passage de *L'Amour Absolu* cité plus haut, surprennent pourtant lorsqu'on les rapporte au témoignage suivant (5) :

« *Madame Venel eût été digne d'élever de jeunes spartiates. Elle fit entrer son neveu au Lycée, à l'âge de quatre ans, et pratiqua, sans défaillance à son endroit les prescriptions du vieil adage : Qui aime bien châtie bien* »

Reste que la sévérité de Madame Venel ne l'empêcha pas de remarquer très rapidement les qualités du tout jeune Alfred Jarry puisque celui-ci, entré au Lycée à moins de trois mois de la fin de l'année scolaire, figure au palmarès pour 1877-1878 dans la liste des « Elèves qui ont mérité une récompense pour leur application et leur bonne conduite » (6). Cette mention, ignorée jusqu'ici des jarrystes, n'est pas la seule bonne surprise de cette liste; on y relève en effet, au milieu d'une quarantaine de noms, et avant « Jarry, Alfred, de Laval, externe » : « Genest, Xavier, de Commer, externe » et : « Merckelbagh, Georges, de Laval, externe ». Nul doute que ces deux derniers noms sont bien ceux que Jarry déforme à la fin du passage, cité plus haut, de *L'Amour Absolu*.

Pour ce qui est du tiers manquant, « *la Zinner* », une liste au même intitulé, mais lue celle-là lors de la distribution des prix du 4 août 1879, permet de l'identifier avec : « Sinner, Jules, de Laval, externe » (7).

Tout ce qui précède, toutefois, n'éclaire pas la fin du chapitre VII de *L'Amour Absolu*, où Jarry écrit d'Emmanuel : « *Et il guetta une bonne partie d'une soirée, le bois de supplice brandi, de dessous un canapé où on le croyait endormi, son camarade Xavier, dont les parents fréquentaient chez le notaire* ». En effet, Xavier Genest, né le 20 mai 1873 à Commer, et mort en 1931, fut orphelin dès le berceau. Recueilli par son oncle et sa tante, M et Mme Venel, il vécut chez eux à Laval (8). Faut-il en déduire que « *ses parents (qui fréquentent) chez le notaire* » ne sont finalement personne d'autre que le couple d'instituteurs ? (On

s'expliquerait ainsi les prévenances de Madame Venel à l'égard de « Frédo » (9) ? Peut-être et sans doute même, comme nous le suggèrent les détails précis que Charlotte, en ses *Souvenirs*, nous livre sur « la Xavier ».

Marges du chapitre IX.

« *Le jour où Emmanuel ne dit plus à Varia : Maman, mais : Madame, elle lui proposa, à la sortie de Condorcet, le « fiacre au bois et à l'heure », ou le cabinet particulier. (...)*
— *Surtout, choisit-il, avec des écrevisses.* »

Ces quelques phrases, qui ne sont pas sans rappeler un roman presque contemporain (10), ennuyèrent fort les récents éditeurs de *L'Amour Absolu*. Pour qui sait lire Jarry, il y avait là, certes, une allusion — mais quelle ? Après consultation de différentes personnes généralement bien informées, et s'appuyant sur leurs confus souvenirs, nos deux éditeurs se crurent autorisés à rédiger, telle qu'on la peut lire, la note 74 de leur édition (11).

Or le hasard, qui nous permit récemment d'acquérir ce qu'on croyait être une « chanson 1900 », nous fit découvrir que les *Ecrevisses* est une « fantaisie en vers », et qu'elle date de 1879 (12) !

Au lecteur qu'une simple affirmation ne contente pas, on résumera ici, en en citant des strophes entières à l'occasion, cette étonnante épopée d'un provincial cossu de Pont-à-Mousson.

« Fidèle à (sa) ville natale », le destin tourne pour ce « célibataire et bon garçon » lorsqu'il doit gagner la Capitale pour peu de temps, croit-il, et pour hériter de sa tante Véronique.

IV

*Cependant, réglant mes affaires,
Je refis vite mon paquet,*

*Car Paris ne me plaisait guères (sic)
Et Pont-à-Mousson me manquait.
J'allais partir, plein de délices,
Quand j'eus le désir singulier
D'aller manger des écrevisses
En cabinet particulier.*



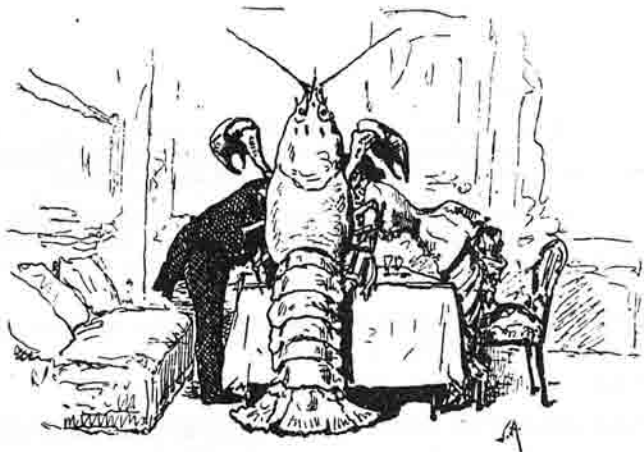
V

*C'était ma dernière soirée.
Quand vers six heures moins le quart
— Heure à mon dîner consacrée —
Je descendis au boulevard,
De Brébant, lieu des plus propices,
Je gravis le large escalier...
Et commandai des écrevisses
En cabinet particulier.*

VI

*Nous avons un salon praline...
Je dis nous, car bien vous pensez*

*Que seul, j'eusse fait triste mine
Vis-à-vis de mes crustacés.
Une enfant blonde, aux cheveux lisses,
Daignait m'avoir pour cavalier...
Et partageait mes écrevisses
En cabinet particulier.*



VII

*Que vous dirais-je ?... Elle était belle !
Nos cœurs battaient à l'unisson...
« Ah si tu m'aimes, me dit-elle,
« Ne va plus à Pont-à-Mousson ! »
Je dus céder à ses caprices :
Le lendemain, pour varier...
Nous remangions des écrevisses
En cabinet particulier.*

Qu'on se rassure, la fin de cette fantaisie est très morale ! A fréquenter des demi-mondaines, notre provincial se ruine et il rentre à Pont-à-Mousson, où il devient marguillier... La morale n'aura rien pour surprendre :

*« Ne mangez jamais d'écrevisses
En cabinet particulier ! »*

Le seul problème qui persiste, donc, est de savoir comment Alfred Jarry prit connaissance de la « fantaisie en vers » de Jacques Normand. Parions qu'on trouvera un jour prochain que ce monologue devint, vingt ans après sa parution, une authentique «chanson 1900»...

Henri BORDILLON

NOTES

1. — Voir Michel Arrivé, *Œuvres complètes de Jarry*, Tome I, Pléiade, 1972, pages XXVIII et 1261; voir également Noël Arnaud et Henri Bordillon édit., *Faustroll* suivi de *L'Amour Absolu*, Poésie / Gallimard, 1980, p. 231, note 53.
2. — *Annuaire des anciens élèves du Lycée de Laval*, 1960-1961, p.19-21 (note anonyme; on la sait rédigée par René Huret). Cet article, non répertorié par les jarrystes jusqu'ici, semble-t'il, permet de corriger la date avancée par Michel Arrivé (Pléiade, 1972, page XXVIII).
3. — Ces renseignements sont extraits de *L'Histoire du Lycée de Laval*, par Émile Sinoir, Laval, 1936, 2 volumes.
4. — Société des Amis d'Alfred Jarry, 1981, page 9.
5. — Cité d'après *Annuaire des anciens élèves du Lycée de Laval*, année 1931-1932, p.35.
6. — Distribution des prix du Lycée de Laval du samedi 3 août 1878, *Palmarès*, page 63 (Bibliothèque municipale de Laval, côte 69077).
7. — Dans cette liste, on retrouve Xavier Genest et Georges Merckelbagh mais aucune trace d'Alfred Jarry; on peut penser qu'il émigra à Saint-Brieuc avant la fin de l'année scolaire, ce qui lui interdisait d'être classé.
8. — voir op. cit. in note 5.
9. — Quoiqu'il en soit, on n'a pas assez remarqué jusqu'ici — mais cela repose sur un implicite du texte de *L'Amour Absolu*, il est vrai — que Madame Venel porte le même prénom que la « mère » d'Emmanuel et que la Vierge; son rôle maternel, marqué nettement par la classe que fréquente alors Emmanuel, est sensible aussi dans sa formule : « se vautrer sur le giron »; enfin, on peut établir une espèce de parallèle entre le cheminement quasi initiatique qui inaugure le chapitre V (et où le corps de l'institutrice devient le paysage qui mène à elle - cf. le jeu de mots : Venel/Venelle) et les chemins qui serpentent jusqu'à l'Itron-Varia de Lampaul (milieu du chapitre XV de *L'A-A*).
10. — (c.f. *Ma Mère*, Georges Bataille, pp 207-230 (in *Oeuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 1971.)
11. — Cf. op. cit. in note I, in fine.
12. — *Les Ecrevisses*, par Jacques Normand, fantaisie en vers, dite par M. C. Coquelin de la Comédie-Française, dessins de S. Arcos, Paris, Tresse éditeur, 1879; sur Jacques Normand, on consultera avec profit : *Le poète millionnaire*; par Adolphe Brisson, in *Portraits intimes*, Colin, 1894, pp.87-93.

JARRY ET LA REVUE ENCYCLOPEDIQUE

On se souvient que le catalogue de l'EXPOJARRYSITION Loize de 1952 mentionnait, sous le n° 246, un article intitulé *Les Ballons-sonde*, signé A. Jarry et paru dans la *Revue Encyclopédique* du 2 janvier 1897 (1). Comme on n'est jamais assez informé, donnons ci-dessous le texte de cet article :

LES BALLONS-SONDE

Exploration des hautes régions
de l'atmosphère

Lors de sa dernière réunion, tenue à Paris au mois de septembre dernier, la Conférence météorologique internationale a constitué une commission qui, présidée par M. Hersegell, est chargée de coordonner les explorations scientifiques faites en ballon. En vue d'étudier l'état de la température et le régime du vent dans les hautes régions de l'atmosphère, cette commission a décidé d'organiser des expéditions simultanées, faites le même jour en diverses stations ; une première expérience a été faite en ce sens dans la nuit du 13 au 14 novembre dernier, et M. Mascart, directeur du Bureau central météorologique, vient d'en communiquer les résultats à l'Académie des sciences.

Des ballons montés ont été expédiés par les stations de Berlin, Munich, Varsovie et Saint-Pétersbourg ; en même temps des ballons libres, ou ballons-sonde partaient de Paris, Berlin, Strasbourg et Saint-Pétersbourg.

Le ballon monté lancé à Berlin est parvenu à une altitude de 5.650 mètres, et à cette hauteur la température était de — 24°4 ; pour celui de Munich, les nombres correspondants ont été 3.500

(1). Et non en janvier, comme l'écrit le catalogue Loize.

mètres et — 6°5 ; pour celui de Varsovie, 2.000 mètres et — 20° ; pour celui de Saint-Pétersbourg, 4.300 mètres et — 27°5.

Quant aux ballons-sonde, ils étaient munis d'appareils enregistreurs qui paraissent avoir bien fonctionné : ils donnent la hauteur à laquelle se trouvait le ballon à une époque déterminée, ainsi que la température de l'air ambiant. Seul le ballon-sonde parti de Saint-Pétersbourg n'a donné aucun résultat, ayant éclaté presque tout de suite ; celui de Berlin s'est élevé jusqu'à une hauteur de 6.000 mètres, où il a enregistré une température de — 24° ; celui de Strasbourg est parvenu jusqu'à 7.700 mètres et son thermomètre-enregistreur y a marqué — 30°. Enfin, le ballon libre lancé de Paris par les soins de MM. Hermitte et Besançon mérite une mention toute spéciale : c'est lui qui s'est élevé à la plus grande altitude : il est parvenu à 15.000 mètres, et à cette hauteur le thermomètre s'est abaissé à — 60°. Voici quelques détails concernant cette intéressante expérience :

Le ballon Aérophile n° 3 (1) est parti le 14 novembre à deux heures six minutes du matin : son gonflement a exigé 373 mètres cubes de gaz ; sa force ascensionnelle au départ était de 246 kilogrammes, le poids du matériel montant de 46 kilogrammes. La température ambiante était de — 3°, la pression de 761 millimètres. Il est descendu dans une forêt, près de Dinant : les appareils enregistreurs, en parfait état, indiquaient que le ballon avait plané pendant très longtemps à une hauteur d'environ 15.000 mètres, la température minima de — 60° n'avait été obtenue qu'environ trois heures après l'arrivée du ballon à cette altitude. MM. Hermitte et Besançon pensent que ce minimum de température précède immédiatement le moment où le soleil a dû se montrer pour l'altitude à laquelle le ballon-sonde se trouvait alors. Enfin, du diagramme donné par les enregistreurs on peut conclure que l'ascension a été d'une rapidité extrême : elle n'a duré que quarante minutes, tandis que la descente a été beaucoup moins rapide et a duré une heure et demie.

Tels sont les résultats de l'expérience faite dans la nuit du

(1) Ce numéro rappelle que les deux observateurs avaient déjà auparavant réalisé deux expériences analogues : dans la première, ils ont observé une température de — 51° à 14.000 mètres (V. *Revue*, t.IV, p. 229) ; dans la seconde, une température de — 70° à 15.000 mètres.

13 au 14 novembre dernier. Ils sont encourageants, et l'état de conservation des appareils enregistreurs montre que l'emploi des ballons-sonde est à recommander pour l'exploration des hautes régions de l'atmosphère.

A. JARRY

Dans le catalogue Loize se lisait la glose suivante :

«*Chronique de Météorologie fort documentée. C'est la seule qui, dans la revue, soit signée «A. Jarry».* On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une homonymie ; toutefois, — outre la congruence ubiquie de ces sphéricités, — rien n'était impossible aux qualités d'assimilation et d'improvisation du créateur de la *Pataphysicum* (...). *Le problème, en tout cas, valait d'être posé.*»

Il fut reposé dans le n° 5 des *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, p. 38, annexe 2, où l'on conclut : ... *Il ne s'agit probablement pas d'Alfred. Il n'est cependant pas impossible que Jarry ait été un lecteur occasionnel de la Revue Encyclopédique...* Nous reviendrons sur cette dernière affirmation, mais voudrions auparavant résumer quelques observations faites à la lecture de la volumineuse collection de la *Revue Encyclopédique*.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'on ne saurait de bonne foi reprocher aux rédacteurs d'avoir tenu leurs lecteurs dans l'ignorance des divers genres de ballons et des derniers progrès de l'aérostatique. Sur ce dernier sujet, on relève les articles suivants : W. de Fontvielle : *Navigation aérienne* (15 oct. 1891) ; Aug. Robin, *Ballons non montés* (1er février 93) ; Jacques Boyer, *Sciences physiques* (15 juillet 94) ; W. de Fontvielle, *Aéronautique, progrès récents* (8 août 96) ; Armand Latour, *Art militaire* (sic), *Les Ballons en aluminium* (17 déc. 98).

Quant à la météorologie, science invoquée par Ubu et dominée par Félix-Frédéric Hébert, elle forme même une rubrique spéciale. En plus de l'article signé A. Jarry, on y relève : Th. Moureaux : *L'hiver 1890-91* (15 juin 91) ; Aug. Moreau : *Les perturbations des saisons* (n° 32, 1892) ; Th. Moureaux : *L'ouragan de l'île Maurice* (n° 41, 1892) ; Aug. Robin : *Les observations du Mont-Blanc* (1er oct. 93) ; J. M. : *Météorologie* (24 oct. 96) ; J. R. : *Les Ballons-Sonde* (27 mars 97).

Deux relevés inutiles, mais permettant deux remarques :

d'une part, la rubrique météorologique change fréquemment de signataire, et d'autre part les ballons apparaissent sous de multiples signatures. Mais, si nous nous reportons à l'article signé des initiales *J. R.* (même rubrique et même titre que l'article signé *A. Jarry*), nous avons la surprise d'y lire, au début : *Nous avons signalé la série des expériences (...) au moyen des ballons-sonde* ; avec note en bas de page : *Revue Encyclopédique. 1897. p. 14.* Référence exacte de l'article «jarryque».

Entre *A. Jarry* et *J.R.*, quoi de commun, si ce n'est deux lettres ? Mais qui était ce *J.R.* ? Il ne se manifesta, sauf erreur, qu'une seule et unique fois dans les colonnes de la revue... tout comme notre *A. Jarry*, qui n'apparaît que le 2 janvier 1897. Serions-nous en présence de deux *hapax* ?

Est-ce bien sûr ? On remarque en effet que le numéro du 9 juillet 1898 contient, pp. 618-621, un long et fort technique exposé sur *la liquéfaction des gaz*, signé *Raymond Jarry*. Le prénom, ici imprimé en toutes lettres, semble exclure le géniteur de Priou et d'Onésime. D'aucuns pourront supputer que l'initiale *A* du prénom dans le fameux article du 2 janvier 1897 est fort probablement une coquille d'imprimerie : après tout, Raymond, l'arbin chimique, aurait pu compéter en météorologie tout comme il excellait dans les gaz. Mais, là aussi, cette dissertation pneumatique semble bien être son seul passage dans les colonnes de la revue... D'ailleurs, les initiales de ces trois rédacteurs nous font passer de *A.J.* à *J.R.*, puis à *R.J.* Triple *hapax*, donc, que ces météores météorologiques ou chimiques.

P. 32 de son édition de *La Chandelle verte*, M. Saillet écrit que l'article signé *A. Jarry* est (nous citons) d'attribution douteuse et n'a d'autre intérêt que d'être signé *A. Jarry* — ce qui n'est déjà pas si mal. Cependant, même si *La Chandelle verte* suffit à attester la variété des spéculations jarryques, la conclusion de M. Saillet ne nous paraît nullement hasardée. Sans doute ne débrouillera-t-on jamais cet imbroglio de signatures, et c'est très bien ainsi : hydre à trois têtes ou cafouillage de prote ?

On peut signaler par ailleurs que *Jarry* fut — tout au moins pendant un certain temps — un lecteur assidu de la *Revue Ency-*

clopédique : le 11 juin 1896, il écrit en effet à Lugné-Poe qu'il scrute des numéros afin d'y trouver des échos sur le Théâtre de l'Œuvre. Peine perdue, précise-t-il.

Rappelons que, depuis 1895, la chronique de ce théâtre était, dans la revue, tenue par le jeune et encombrant Camille Mauclair, pour qui elle semble même avoir été créée tout spécialement : on sait qu'il était co-fondateur du Théâtre et associé de Lugné-Poe. Avant lui, la critique théâtrale était partagée, dans ces mêmes colonnes, par Faguet, Claretie et — ô surprise — le vétéran Alcide Bonneau. Mauclair rendra parfois compte, d'ailleurs, de pièces données sur d'autres scènes, comme par exemple *Volupté* de Rachilde, où il remarqua les débuts de Fanny Zaessinger, qu'il qualifie, à la manière de l'oncle Sarcey, de *mignonne jeune fille*. Mais Jarry, à la date de sa lettre à Lugné-Poe, ne pouvait rien trouver : Mauclair ne publia sa chronique que dans le numéro du surlendemain, le 13 juin 1896.

Abandonnons les ballons-sonde et A. Jarry à leur trajectoire, et feuilletons, comme Jarry, la revue. Le 19 décembre 1896, nous tombons sur un bien curieux compte-rendu d'*Ubu Roi*, page connue, où Mauclair se surpassa dans son rôle de défenseur héroïque du symbolisme. Le 14 nov., Lugné-Poe célèbre la suédoise Ellen Key, aux essais littéraires *aussi clairs que profonds*, et qui veut mettre l'histoire de la littérature suédoise à la portée des ouvriers. Le 24 octobre, exaltation des immortelles circulaires du général Poilloüe de Saint-Mars, cher à Alphonse Allais. Mais n'allons pas si loin : dans le numéro du 6 mai, que consulta Jarry, on trouve sous la rubrique *Renseignement mutuel* des recettes infaillibles, communiquées par les lecteurs, pour chasser les scorpions de sa maison, ou bien pour faire un trou carré (sic) dans le fond plat d'une bouteille. Il est donc urgent de s'y reporter.

Jean-Paul GOUJON

P.S. : Au moment de mettre sous presse, nous constatons que nous avons oublié d'indiquer une chronique signée : R. JARRY, dans la *Revue Encyclopédique* du 5 nov. 1898, «Chimie, Physiologie» (pp. 968-969). Dont acte.

Menus Comptes et Propos Rendus

SINGULIERE REEDITION

Les éditions Gallimard viennent de mettre au catalogue de leur collection «L'Imaginaire», sous le numéro 82, le premier roman d'Alfred Jarry : *Les Jours et les nuits*. On devrait sans doute se réjouir d'une telle initiative, plusieurs fois différée ; mais ce qui était alors à craindre est maintenant à regretter : suivant le principe de la collection, cette édition n'est autre qu'une «slatkinisation» en l'occurrence : de l'édition de Maurice Sallet de 1964, à laquelle on a absurdement ôté les précieuses pages explicatives sur l'*Ethnographie d'un peuple...*

Les Œuvres de Jarry étant, comme celles de tout autre, respectables, il serait bien temps qu'elles soient enfin respectées et d'abord par les éditeurs.

Il est peu admissible, en effet, qu'on republie une édition fautive, alors même qu'on la sait telle (1).

Il peut sembler regrettable en outre, de voir un livre ainsi livré au public, profane ou non, sans aucun appareil critique.

Il est attristant, finalement, que le lecteur qui ne connaît de Jarry qu'Ubu risque d'aborder le romancier par cette édition insatisfaisante.

Quoi qu'on en soit, pourtant, comment ne pas souhaiter le plus possible de lecteurs à cet avatar des *Jours et les nuits*.

Henri BORDILLON

(1). La Société des Amis d'Alfred Jarry était intervenue auprès des Editions Gallimard, en 1980, dès l'annonce de cette réédition dans la collection «L'Imaginaire», en indiquant les plus graves fautes de l'Édition Sallet, et en demandant de ce roman une édition enfin critique.

Pour l'établissement du texte, le lecteur peut

se reporter à Hunter Kevil (le Texte du Jarry-Pléiade, *Organographes du Cymbalum Pataphysicum* N° 2/3 pp. 106-107) et à l'article de Henri Béhar dans le précédent numéro ; pour une meilleure compréhension du roman, il pourra se reporter à l'article de Maurice Sallet, déjà cité aux pages 175-179 et 348-364 du premier tome de la biographie de Jarry par Noël Arnaud, à l'étude de Henri Bordillon (*Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, N° 6, pp. 83-85) et au texte, à paraître, de la communication prononcée par Henri Béhar lors du colloque Jarry à Cerisy.

LE PREMIER CENTENAIRE DE 1983

Charles Chassé aurait eu cent ans le 1er janvier 1983. Aucun jarryste n'ignore *Sous le masque d'Alfred Jarry* (?). *Les Sources d'Ubu roi* (Floury, 1921) ou sa réédition corrigée et augmentée dans *Dans les coulisses de la gloire : d'Ubu roi au Douanier Rousseau* (Nouvelle Revue Critique, 1947). Ce livre fut en fait, et sans conteste, la première étude sérieuse sur Jarry, alors que celui-ci n'avait été auparavant qu'un prétexte à anecdotes, assez peu vérifiables, ou l'objet d'évocations lyriques. Que Charles Chassé ait tiré de ses recherches des conclusions discutables — et qui furent âprement discutées — n'ôte rien au mérite d'avoir, avant quiconque, et le seul en ce temps-là et depuis, recherché les co-auteurs de l'immortelle Geste, Charles Morin et son frère Henri, de les avoir retrouvés et interrogés, d'avoir obtenu d'eux — du vieux pochard Charles surtout — des documents originaux dont l'authenticité et l'intérêt pour la connaissance de la genèse d'Ubu ont été amplement démontrés ces dernières années (voir, entre autres, notes et commentaires de l'édition Folio d'Ubu, 1980). Disons-le tout net : sans Charles Chassé nous ne saurions pas grand'chose de l'apparition

d'Ubu dans le siècle ni de sa proto-histoire. Enfin, nombre de jarristes consciencieux et beaucoup d'autres amateurs ou érudits qui s'intéressent à la fin-de-siècle (poésie et peinture) ont pu apprécier la richesse du Fonds Chassé de Quimper. On peut regretter, une fois de plus, que la courtoisie ne soit plus de mise en matière de recherche et que certains bénéficiaires des documents que Charles Chassé eut la généreuse idée de conserver et de rendre accessibles négligent de citer leurs sources.

En nous rappelant le centenaire de son père, et en se réjouissant de la qualité du n° 9-12 de *L'Etoile-Absinthe*, notre ami Jean Chassé, membre de notre comité de patronage, évoque quelques souvenirs qu'il nous autorise aimablement à utiliser si bon nous semble :

«... J'étais un adolescent lorsque j'ai vu Paul Sérusier, à Châteauneuf-du-Faou, au milieu de ses admirables toiles (il est mort lorsque j'avais quatorze ans), mais son beau visage de druide m'avait fortement impressionné. Seul Saint-Pol-Roux le Magnifique m'avait autant subjugué...

«... J'ai fort bien connu le commandant Charles Morin, dont le visage couperosé laissait à penser qu'il ne dédaignait pas l'alcool... Mon père, parlant du commandant au sujet d'Ubu, bien entendu, avait cité sa boisson préférée, le «mandarin-picon», en ne cachant pas que, selon lui, il s'agissait d'un breuvage assez nocif. Quelques jours après, il recevait une caisse de cet alcool, l'entreprise essayant de lui démontrer que, par expérience, il pourrait constater l'innocence de ce délicieux apéritif. Mon père ne put le contrôler car il ne buvait pas d'alcool...

«... Charles Chassé était, comme vous le rappelez, professeur à l'Ecole Navale, à Brest — où je suis né — et au moment de la première édition des Sources d'Ubu roi nous habitions encore la ville chère à Mac Orlan. C'était en 1922 et j'avais à l'époque neuf ans. Avec quelques amis — et notamment Charles Morin, bien entendu — nous avions organisé un repas ubuesque, avec côtelettes de rastron, cure-oreilles... et choux-fleurs à la merdre

(fausse, bien sûr), sans oublier la soupe polonaise, le pâté de chien et les croûtons de dinde, énumérés par la Mère Ubu (qui était ma mère), acte I, scène 3, le Père Ubu (mon père) lançant sur le festin le «balai innommable» après s'être exclamé, au début de la réunion : «Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde ?...».

Ajoutons à ce dernier souvenir qu'il existe à notre connaissance au Fonds Chassé de Quimper un exemplaire (au moins) du menu de ce festin, calligraphié par la main encore enfantine de Jean Chassé.

Noël ARNAUD

JARRY ET LA PEINTURE

L'Etoile-Absinthe, comme c'est sa mission, a publié dans son dernier numéro (tournée 9-12), aux pages 85-88, deux lettres inédites de Jarry à Bonnard, présentées et commentées par S.-C. David.

Pour la première de ces deux lettres, votre collaborateur s'étonne d'une allusion si précoce aux *Gestes*, qui ne paraîtront dans la «Revue Blanche» qu'à partir du N° 206 (1-1-02), et il prétend expliquer le fait que Jarry dise «demain mardi» — alors que le 3-III-01 (date de la lettre, le cachet de la poste faisant foi) est un dimanche — par ceci que Jarry daterait «sa lettre de l'instant de réception du destinataire», souvenir probable, ajoute-t-il, des pratiques latines en la matière. L'explication est brillante, sans doute, mais elle est fautive — parce que cette lettre date du 3 mars 1902 ! Certes, l'original, conservé au Fonds Doucet sous le N° 8 502-1, semble donner à lire un cachet de la poste indiquant : Paris, Av. de l'Opéra, 18h., 3-3-01 ; il reste que le seul lundi 3 mars entre 1900 et 1908 est le lundi 3 mars 1902. Cette datation de la première des deux lettres publiées (qui se révèle ainsi être la seconde d'un point de vue chronologique !) se conforte d'un fait : le cirque Barnum ne donna de représentation à Paris que du 30 novembre 1901 au 16 mars 1902, dans la Salle des Machines, «aux pieds de la Tour Eiffel». Ainsi, sur ce seul

détail déjà, la datation était impossible...

Alors, le commentaire proposé par S.-C. David pour cette lettre et, partiellement, pour celle du 18 février 1902 s'écroule. Reprenons l'ensemble rapidement :

— Jarry écrit à Bonnard le 18-II-02 pour lui demander un dessin qui justifierait le tirage du *Surmâle* : Bonnard s'exécute et lui envoie trois propositions (il n'y a donc nul «retournement» de sa part car, nous le parions, sur les trois dessins envoyés, l'un au moins affiche des «attributs présentables») ;

— Jarry, dès réception, répond à Bonnard le 3-III-02 : il élimine un dessin et envoie «au clichage» les deux qui sont «au trait» : *pour voir...* Finalement, lorsque le *Surmâle* paraîtra, le 13 mai 1902, on doit admettre que «les attributs présentables» sont, du fait du choix de Jarry, d'une autre nature. Précisons pour terminer que la couverture dont il est question dans cette lettre re-datée est sûrement celle du volume : le *Surmâle*, et que la formule manifeste, le manuscrit en étant daté du 18 décembre 1901, l'impatience de l'auteur à voir son livre publié : que le bal du jeudi 6 mars 1902, dont Jarry devait rendre compte dans ses *Gestes*, nous est inconnu mais que la presse de l'époque nous en enseignerait ; qu'enfin, le rendez-vous manqué avec Terrasse pour se rendre

au Cirque Barnum suggère que Jarry ne se rendit pas seulement une fois aux représentations du cirque américain, dès son arrivée, mais plusieurs fois sans doute, et qu'il espérait avant son prochain départ s'y rendre une dernière fois.

Henri BORDILLON

RECTIFICATIFS A
L'ETOILE-ABSINTHE N°9.12

Lettre du 3 mars 1902, page 85 :

- Ligne 2, lire *Monsieur / Pierre Bonnard / 65 rue de Douai / Paris*
- ligne 6, lire : *beaucoup et quant à moi je*
- page 86, ligne 3, lire : *M. Marilhet, et*
- ligne 14, lire : *besognes. Dites*

Lettre du 18 février 1902, page 88 :

- ligne 2 : *dans La revue* et non : *dans la revue*
- ligne 12 : *nu et horrifiquement* et non *nu, et*
- ligne 13 : «*Attributs*» et non : *Attributs*

(La première rédaction de cette phrase était : «*Attributs*» présentables ou invisibles ad libitum mais n'outrageant pas la morale. Les mots «présentables ou invisibles» ont été biffés ; «présentables, mais» a été ajouté en interligne).

H.B.

François Caradec recherche tous documents et renseignements pour sa biographie de Willy.

39, rue Gazan 75014 Paris



L'ETOILE-ABSINTHE N° 13-14 - Rue du Château, Penne du Tarn, 81140 Castelnau de Montmiral - **Composition et Impression** : William THERY, 51140 Muizon - **Achévé d'imprimer** : 15 mars 1983 - **Dépôt légal** : mars 1983 - **Tirage** : 200 exemplaires.