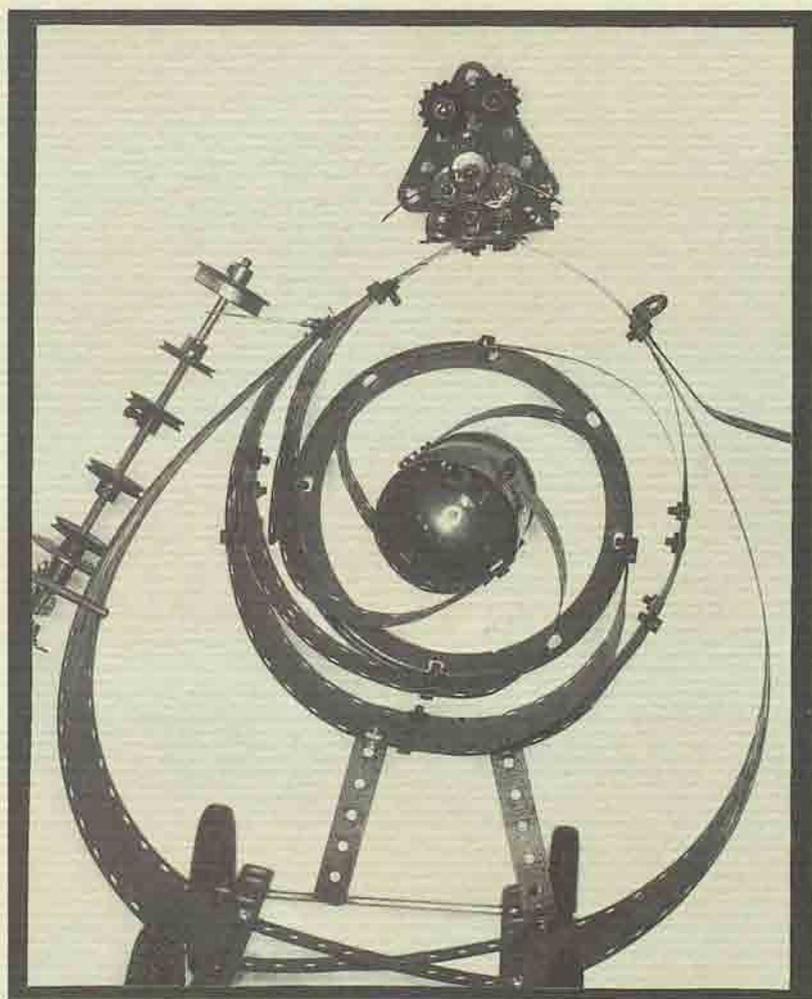


L'ÉTOILE-ABSINTHE



COLLOQUE JARRY 2001

LES CAHIERS ICONOGRAPHIQUES
DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY



TOURNEES 91-92
MMI

B.M. LAVAL ADULTE



2118154



09962

L'ÉTOILE-ABSINTHE

LES CAHIERS ICONOGRAPHIQUES DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

Association Loi 1901. Siège social : rue du Château 81140 Penne-du-Tarn.

Secrétariat : Isabelle Krzyzkowski, 48, rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93100 Aubervilliers.

Rédaction de *L'Etoile-Absinthe* : Paul Edwards, 8, rue Dareau 75014 Paris.

Trésorier : Frédéric Chambe, Le Grillon « D », 69340 Francheville.

La correspondance concernant la revue peut parvenir à : Michel Décaudin, 60, rue de Fécamp 75012 Paris.

Comité de lecture : Patrick Besnier, Guy Bodson, François Caradec, Martine Cathé, Philippe Cathé, Frédéric Chambe, Anne Clancier, Michel Décaudin (président), Paul Edwards, Riewert Ehrich, Isabelle Krzyzkowski.

*

Financement annuelle donnant droit à 4 numéros de *L'Etoile-Absinthe* : 200 Francs français nets (30,49 euros)

à verser par chèque bancaire ou postal [C.C.P. 2836 31 L Toulouse]

rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser au secrétaire.

Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 70 Francs (10,67 euros).

Tarif institutionnel : 400 F (60,98 euros). Les Institutions doivent s'adresser au trésorier.

MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès du secrétaire.

L'Etoile-Absinthe est publié avec le concours du Centre national du livre.

TOURNÉES 91-92

AUTOMNE 2001



Composé par Paul Edwards à la Cellule Sainte Anne des Hautes Etudes Tataphysiques.

Tiré à 300 exemplaires, ce numéro est valable pour la fin de l'exercice 2001, dont il forme la dernière livraison.

Pour éviter une rupture d'approvisionnement, nous vous prions de renouveler dès maintenant votre cotisation de 2002.

ACHEVE D'IMPRIMER EN NOVEMBRE 2001 SUR LES PRESSES DE PLEIN CHANT A BASSAC, CHARENTE

DEPOT LEGAL, DEUXIEME SEMESTRE 2001.

ISSN 0750-9219



Couverture : *Gidouille du Père Ubu en meccano* (détail). La photographie de Paul Edwards fut ensuite photocopiée, montée sur carton et coloriée pour un *Ubu Roi* en marionnettes – dit « théâtre d'Épinal » – qui fut présenté au festival de Ramsgate en mai 1994. Dix ans avant, Massimo Schuster avait joué la pièce avec des figurines d'Enrico Baj en véritable meccano sonnant et trébuchant. Si la matière de base est commune aux deux plasticiens, précisons que les résultats ne présentent pas d'esthétique commune. Si l'un construit une marionnette en vue d'une photographie potentielle, et se sert d'un vieux meccano paternel et agréablement rouillé, l'autre envisage plutôt une manipulation sur scène et, prévoyant, utilise du neuf et du solide, y mêlant même des éléments qui ne sont pas du meccano... Baj fait du Baj, reconnaissable par les visages que l'on retrouve sur ses peintures. Voir aussi *L'Expectateur*, n° 11. (Reims, 15 décembre 1997) p. 77.

Frontispice : *L'ombre du seigneur Mathias de Koenigsberg et la reine Rosemonde*. Photographie de Paul Edwards d'après deux sculptures en meccano mimant l'annonciation.

Quatrième de couverture : *Étoile-Absinthe, cuillère*. Pastel de Paul Edwards.

COMMUNICATIONS

Tirésias en visite chez Alfred Jarry : Le Hibou, Frédéric Chambe	5
La Musique de Claude Terrasse pour <i>Ubu Roi</i> et <i>Les Silènes</i> : une esthétique minimaliste, Philippe Cathé	13
L'Imagier d'Épinal, Paul Edwards	21
De la réécriture. Quelques remarques sur décadence et avant-garde dans <i>Messaline</i> , Isabelle Krzykowski	33
La Danse de Mnester, Jill Fell	39
Sotie, satire et ironie (Jarry plus petit que Jarry), Jean-Louis Cornille	47
<i>Pantagruel</i> par Louis Schneider, Guy Bodson	59

NOTES

La Danse d'Ixion, Paul Edwards	61
« Tanka », Fagus	64
Le Mystère des annotations à l' <i>Almanach 1901</i> , Jean-Paul Morel	65
Ubu Kub, Jean-Paul Morel	66
Deux portraits peu connus de Jarry	68
« Prologue de conclusion » : la source iconographique, Paul Edwards	70

REPRINTS

Le Camelot, Alfred Jarry	78
Incunable proposé par Stanley Chapman : <i>La Bigorne</i> , anonyme	82

CRÉATIONS

<i>Cette nuit-là... (Messaline)</i> , Paul Edwards	32
<i>Ubu Roi</i> , Jean Martin Bontoux	95
<i>Petit Cinéma du Père Ubu</i> , F'murr	100
Laurent Golon, dessins <i>César-Antechrist</i>	4
<i>Saint-Pierre-Humanité</i>	58
<i>Octopus</i>	119
<i>Tortue</i>	120

BRÈVES

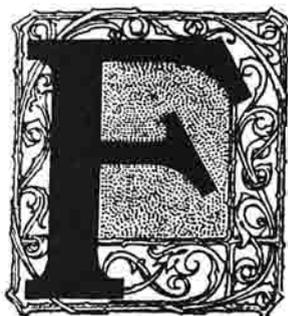
COMPTES RENDUS : Colloque Mannheim	107
<i>Ubu Roi</i> , Clément Pansaers	112
PARUTIONS : <i>Ubu Dieu</i> , Robert Florin	113
MANUSCRITS :	117
SPECTACLES :	118
ERRATA :	118



Tirésias en visite chez Alfred Jarry : le Hibou « en état d'acte »

Frédéric Chambe

à Noël Arnaud



rotté de mythologie grecque ou fervent pratiquant de la (provisoirement demi-) somme biographique consacrée à Jarry par Noël Arnaud, le lecteur sera peut-être surpris du rapprochement opéré par le titre ci-dessus. Et pourtant, s'il veut bien se remémorer l'histoire de celui qui reste, en compagnie de Calchas, Cassandre, la Pythie de Delphes, la sibylle de Cumes, celle de Panzoust et quelques autres, une figure centrale de l'art de la divination, il commencera à en entrevoir les raisons.



Inutile de rappeler tous les personnages auxquels la mythologie confronte Tirésias (Oedipe, Amphitryon, Narcisse...). Citons simplement la situation qui le fait accéder à sa fonction (la « scène primitive », en quelque sorte). Ayant par accident rencontré deux serpents accouplés et troublé leurs ébats, il est transformé en femme. Après avoir passé sept ans dans ce corps, une rencontre identique se produit, avec le même effet en sens inverse : il recouvre son identité virile. L'histoire de sa double métamorphose le rend célèbre et, parvenue jusqu'à l'Olympe, le désigne tout « naturellement » aux yeux de Héra et Zeus pour arbitrer une grave querelle : qui, de l'homme ou de la femme, éprouve le plus de plaisir dans l'amour ? Tirésias, parlant par expérience, répond que si l'on divisait le plaisir amoureux en dix parties, neuf en reviendraient à la femme, l'homme devant se contenter d'une seule. Héra, furieuse de voir ainsi dévoilé le privilège exorbitant jusqu'alors secrètement accordé à la femme, aveugle l'impudent. Zeus, pour compenser, lui accorde le don de divination, qu'il conservera au-delà de la mort, et une appréciable longévité.

Sans nous arrêter aux éventuelles implications misogynnes du mythe de Tirésias, retenons principalement la double complexité du personnage : complexité sexuelle, puisqu'il a vécu, et, de toute évidence, « communié » sous les deux espèces, et complexité intellectuelle, voire spirituelle, puisqu'il voit ce que les « voyants » normaux ne voient pas. Il sait donc des choses sur le sexe que les autres ne savent pas, connaissance acquise par une médiation

ophidienne ; et, aveugle sur la « réalité » commune, il sait des choses sur l'avenir et le destin des hommes. Ainsi, marqué du signe du change de forme (du change d'être ?), il possède en même temps – compensation de la cécité – la capacité de « pénétrer » le mystère de l'avenir. En bref : un être infirme, en marge du monde « réel » qu'il ne voit pas ; mais un être d'une puissance cérébrale supérieure, acquise somme toute grâce à son expérience sexuelle ; et un être, justement, marqué par le signe d'une sexualité double.

Cette problématique nous intéresse dans la mesure où elle nourrit, semble-t-il, l'imaginaire d'Alfred Jarry. Et surtout parce qu'elle prend figure – et c'est notre hypothèse – dans un personnage tant réel (la vie « réelle » de Jarry) que littéraire : le hibou.



Cette problématique, ou superposition de thèmes, pourrait sembler anecdotique, voire artificielle. Pourtant elle apparaît, de façon assez explicite, dans *L'Amour en visites*, (« Au Paradis, ou le Vieux de la montagne »), dans un couple de personnages extralucides : le Scythe Albain et l'Astrologue chrétien. Le premier voit « mieux que le lynx à travers les montagnes » et entend « mieux que le corbeau de nuit cornu les paroles lointaines ». Le second, ayant « péché par son œil » en contemplant la beauté de la Princesse Belor, s'est puni lui-même : « Voici mes yeux pécheurs que je perce et fonds en eau dans l'eau de la fontaine de jouvence, afin qu'ils se mêlent et dispersent aux quatre fleuves du paradis » (OC I, p. 897). En suite de quoi, la Mantichore dévore les yeux, et l'Astrologue pourra deviner l'avenir. Un peu plus loin, en effet, on trouve cette réplique de Marc-Pol : « Astrologue chrétien, vous qui êtes aveugle, voyez et sachez qui sera vainqueur » (*idem.*, p. 899), parole qui, de plus, semble conférer un statut d'arbitre à l'Astrologue chrétien.

Ce passage fait voisiner, on le voit, plusieurs thèmes : l'infirmité visuelle (corbeau de nuit cornu : le nyktikorax des Grecs), la supériorité cérébrale du don divinatoire, le sentiment de l'infraction sexuelle. Alfred Jarry concentre, dans une figure simple en apparence, une charge symbolique forte, cherchant à rendre le symbole le plus polyvalent – « polysémique » – possible : perception hypersensible, aveuglement/connaissance, amour/châtiment.



Ceux qui ont connu Jarry et lui ont rendu visite dans ses domiciles parisiens, ont souvent évoqué le hibou ou la chouette, compagnie animale de l'écrivain, vivante ou empaillée, parfois malodorante (qui parle de « chambre encharognée » ?). Les témoignages directs ou indirects, puis les commentaires biographiques firent donc une place plus ou moins large à la présence des rapaces nocturnes dans l'entourage de l'écrivain. Dans son *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, Noël Arnaud mentionne évidemment cette particularité (voir, entre autres, pp. 93-94, où il cite André Lebey à propos du logis : « Un hibou, un “ zibou ”, comme disait son maître, y voletait librement en laissant tomber de son bec au hasard, un morceau de mou qui faisait flocc en collant au plancher »).

Certains vont jusqu'à voir dans Jarry lui-même quelque chose du hibou : Rachilde le décrit par exemple avec des « yeux noirs lui trouant largement la face, des yeux d'une singulière phosphorescence, regards d'oiseau de nuit à la fois fixes et lumineux » (*Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, p. 15). Il est vrai qu'elle écrit en 1928 : en admettant que Jarry a voulu instituer des rapports singuliers entre son œuvre et lui-même, faut-il voir dans cette remarque une preuve qu'il y a réussi, ou bien un effet de superposition dû, dans la mémoire de Rachilde, à l'écoulement du temps ? Quoi qu'il en soit, ce n'est pas de cet aspect réel des choses que nous traiterons ici, en dépit de son intérêt intrinsèque : les témoins, aussi sincères soient-ils, peuvent « en rajouter », victimes de leur imaginaire, et, qui sait ? de l'imaginaire de Jarry lui-même, qui les aurait, en quelque sorte, ...contaminés, par la puissance de sa présence. André Gide ne dit-il pas de lui : « La figure était prodigieuse » (*L'Etoile-Absinthe*, n° 35/36, p. 44) ? Mainte anecdote ayant circulé à propos de Jarry ne manque pas de piquant, mais il flotte dans cette curiosité comme une fragrance de fable. C'est pourquoi nous nous intéresserons au seul destin littéraire de cette bête, c'est-à-dire à son rôle de motif littéraire au service de l'invention, et à la portée possible qu'a voulu lui conférer l'écrivain.



Le hibou, et de façon plus générale, le rapace nocturne occupe une place centrale dans l'organisation de l'imaginaire jarryque, au moins jusqu'en 1894. On trouve en effet, dans l'ensemble de l'œuvre, à peu près cent soixante évocations d'oiseaux de nuit, toutes appellations confondues, dont les deux tiers se concentrent dans *Les Minutes de sable mémorial*, *La Revanche de la nuit*, *César-Antechrist*, et quelques textes critiques de l'époque. On retrouvera ces volatiles dans des œuvres ultérieures, mais l'essentiel aura été dit depuis longtemps. Notons en passant que, excepté les noms d'oiseau dont Ubu accable le malheureux Rensky (« Oiseau de nuit, bête de malheur, hibou à guêtres »), le cycle ubuesque ignore à peu de choses près l'existence des rapaces nocturnes.

Retenons que Jarry, familier de ces oiseaux, puisqu'il en a abrité, a pu à loisir les observer de près, les contempler, les entendre, les rêver : s'ils l'inspirent dans son œuvre, leur symbolisme s'enracine dans l'expérience concrète de la cohabitation quotidienne. Sauf exception, il différencie, conformément à bien des classifications scientifiques, le « hibou » – dont la tête s'orne de plumes en aigrettes, qu'on prend souvent à tort pour des « oreilles » – de la « chouette » qui, n'ayant pas d'aigrettes, a la tête ronde. Il connaît même des espèces inaccoutumées sous nos climats : il cite, par exemple, la chouette Harfang (*Minutes de sable mémorial* et *Surmâle*), espèce nordique.

Cependant, la frontière entre hibou et chouette est fluctuante, chez Jarry. Par exemple, il fait du hibou l'oiseau de Pallas (OC I, p. 179), alors qu'il est l'emblème d'Atropos, ce qui n'est d'ailleurs peut-être pas sans signification. Il faut dire que pour Buffon lui-même, la frontière est poreuse. De même, Littré définit la chouette : « oiseau nocturne du genre du chat-huant », et le chat-huant : « sorte de hibou », bien qu'il spécifie, à l'article « hibou », que le « caractère distinctif de ces deux genres [hibou et chouette], c'est que tous les hiboux ont deux aigrettes de plumes en forme d'oreilles droites de chaque côté de la tête tandis que les chouettes ont la tête arrondie, sans aigrettes et sans aucunes plumes proéminentes [*sic*] ». Il faut bien admettre – et nous en verrons plus loin d'autres exemples – un certain flou, à l'époque de Jarry, dans la terminologie désignant les rapaces nocturnes. C'est la raison pour laquelle il nous semble pouvoir comprendre, sous l'appellation « hibou », l'ensemble des

rapaces nocturnes, d'une part du fait même du flou terminologique, d'autre part et surtout, parce que, dans l'œuvre de Jarry, on observe d'assez libres migrations dans la nomination, en ce qui concerne les oiseaux de nuit, comme nous aurons l'occasion de le montrer.



Pour donner une idée de l'importance que Jarry accorde à la figure du hibou ainsi compris, citons, tirée des « Textes critiques », une phrase qui, à nos yeux, fait figure de proclamation, de manifeste, voire d'aveu explicite, à propos de *Fusains* de Jean Volane : « De très belles intentions du reste, car l'a tenté le masque financier de bouton de culotte en bésicles du Hibou planté comme une rave. – Mais Lautréamont l'avait entrevu et j'ai épluché jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête, qui est notre mercure philosophique, notre Terre Sigillée, avec laquelle nous réchaufferons notre Or » (OC I, pp. 1006-1007). Michel Arrivé, dans sa note (p. 1271), perçoit la valeur de cette déclaration : « Jarry semble ici faire allusion à la fonction symbolique conférée au hibou dans sa propre œuvre poétique ». On peut sans doute aller jusqu'à dire qu'en janvier-février 1894 (date de parution dans *L'Art littéraire*), Jarry pense avoir « épuisé le hibou » (en tant que motif littéraire... encore que... cf. OC I, p. 265).

Jarry connaît Lautréamont. Henry-Alexander Grubbs, dans un article paru dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* en 1935 (pp. 437-440), note que Jarry, exception pour l'époque, a sans doute lu *Les Chants de Maldoror* en 1893 : on trouve en effet, dans les œuvres de cette période, plusieurs réminiscences d'Isidore Ducasse, parmi lesquelles le « fou couronné », ou l'image du météore qui roule. Il n'est pas impossible aussi que Jarry ait trouvé chez Lautréamont l'idée du « ratatrompe »¹. Ici, la révérence à Lautréamont (« entrevu ») est exacte : le hibou apparaît deux fois dans *Les Chants de Maldoror*, dont une de façon stéréotypée, l'autre plus proche de notre auteur : « l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité ».

Mais Jarry donne au hibou littéraire une ampleur tout autre, et en est parfaitement conscient : « épluché jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête ». Nous proposons de voir dans la formule l'affirmation par l'auteur de l'épuisement des potentialités littéraires de cette figure, à laquelle il donne une dimension proprement philosophale. C'est cette ampleur que nous nous proposons de visiter.



La visite peut commencer par les multiples façons dont Jarry nomme le rapace nocturne. Nous ne nous livrerons pas à une fastidieuse énumération. Pour aller vite, on peut regrouper la centaine et demie de références selon qu'elles désignent l'oiseau par leur nom d'espèce ou par le moyen d'une périphrase, d'une comparaison, d'une métaphore... Dans le premier groupe, au nombre d'une quinzaine, on trouve au premier plan le mot « hibou », qui revient une petite quarantaine de fois dans l'œuvre, principalement dans *Les Minutes de sable mémorial*. Apparaissent aussi le duc, le grand-duc, le chat-huant (ou moyen-duc) et ses variantes régionales : « Cha-ba-hang – le chouan » (OC III, p. 508) ; mais aussi la chouet-

te, comme nom générique, et souvent revêtu de son nom d'espèce (chevêche, hulotte, effraie – et sa variante la « stryge », OC I, p. 260 –, harfang...).

Le deuxième groupe est composé d'environ vingt-cinq expressions désignant avec plus ou moins d'évidence le rapace nocturne. Nous y relèverons les plus caractéristiques, sans doute les plus inattendues. Le mot « oiseau » désigne à plusieurs reprises le hibou. Notons en particulier les « oiseaux mous auxquels Dricarpe était pareil » (OC I, p. 801), l'« Oiseau, à la face ronde », troisième oiseau d'or (*idem.*, p. 275), et les « deux oiseaux noirs chamarrés d'hiéroglyphes » (*idem.*, p. 234). Mais à notre avis, nous approchons mieux le ressort de l'imaginaire jarryque grâce aux expressions suivantes, où l'analogie se fait parfois des plus ténue. Car si l'on admet sans sourciller « rouquin » ou « solitaire roux », on découvre la liberté que s'octroie l'auteur dans les « pigeon », « oursin », « vautour » ou autre « colombe », et plus encore avec l'« artichaut » déjà cité, le « ciboire », la « tour debout », voire le « prolétaire à figure hexagonale ». On ajoutera, pour finir, « le grand Phallus en bois de figuier [...] cloué sur le linteau, comme un oiseau de nuit contre une grange » (*Messaline*, OC II, p. 76).

On le voit : la diversité et, disons-le, l'abondance du vocabulaire et de l'imagerie sont grandes. Cela permet, en illustrant la phrase citée plus haut, de déduire que Jarry est parfaitement conscient d'exploiter un thème pour en tirer la « sustantificque mouelle ».



On en trouvera une confirmation dans les *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* éditées par Michel Arrivé en XCV E.P. (1968 *vulg.*). Les planches 20 et 21, entre autres, montrent le très curieux « mariage » de la chouette et du caméléon, où l'éditeur perçoit un « singulier concentré des métaphores sexuelles que chérit Jarry » (p. 113). Michel Arrivé croit d'ailleurs voir des hiboux (aigrettes de plumes) dans des volatiles qui sont en fait des chouettes (tête ronde), ce qui nous renvoie au flou terminologique déjà évoqué.

Ces volatiles apparaissent, avec ou sans aigrettes, dans plusieurs autres planches, et l'éditeur fait figurer, dans le corps de sa préface, les deux modèles (avec aigrettes), gravés sur bois, qui ont servi de justification de tirage aux éditions originales, respectivement, de *Ubu Roi* (petit « zibou ») et de *Ubu enchaîné* (grand « zibou »)².

Le hibou n'est évidemment pas le seul symbole présent dans une œuvre qui en élabore tant et plus, mais son rôle plus saturé que chargé de sens semble donc, sinon premier, du moins situé à un point de passage important de la démarche de création jusqu'en 1894.



Alfred Jarry affirme donc, dès cette époque, qu'il a « épluché jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête ». On peut le croire, tant il a pris soin, d'abord, de décrire l'animal sous de nombreuses facettes. La silhouette, le plumage, la tête des rapaces nocturnes, Alfred Jarry n'en ignore rien et en rapporte des détails qui montrent combien ils furent pour lui des animaux familiers, des animaux de compagnie. Les hiboux sont des « oiseaux chamarrés », ils sont « dans leurs simarres chamarrées », ailleurs l'animal est « tout vêtu de drap d'or frisé ». *Haldernablou* reprend l'image de l'« or frisé des hiboux ocellés ». N'est-ce pas

aussi le grand-duc, dans *César-Antechrist*, qui a « un manteau d'or sur les épaules » (Acte dernier, scène vi) ? Les chevêches sont « noires lamées de blanc ». Les hulottes sont des « oiseaux noirs ». Jarry reprend la dénomination grecque de « corbeau de nuit cornu », ou « nycticorax ». Dans les *Minutes*, il le compare à une tour : « à son front deux aigrettes jumelles / Raides au ciel de laque arment deux sentinelles ». S'il s'agit de la chouette, en revanche, il fait dire à Saint-Pierre : « Troisième Oiseau, à la face ronde ». Le hibou a parfois des « pattes phosphorescentes », il a aussi des « griffes gantées de velours ». Dans *L'Autoclète*, les Palotins sortent de leur caisse « avec la légèreté circonspecte d'un hibou sautant d'un panier ». Jarry évoque aussi le bec (« Zibou, Zibou, embrasse-moi de tes pures lèvres de corne », « ouvrent leur bec de ciseau »), et la « grasse langue », voire « anthropiquement grasse », des oiseaux de nuit. Nous pourrions continuer ainsi à énumérer les citations montrant que Jarry les a longuement observés. Il sont un élément de son décor quotidien, et il en fait un élément de son décor imaginaire, un motif proprement littéraire, né d'une fascination authentique pour ces animaux. Ce qui le fascine en particulier, ce sont le chant et les yeux des oiseaux de nuit.

Les yeux dont il observe les paupières : « HALDERN : Le pont-levis – lui seul et le hibou remontent la mandibule de leur paupière de soie grise ». Le hibou a donc des yeux comme des « bésicles d'or », les chouettes portent « un masque de velours blanc percé d'yeux en étui de peigne ». Dans *Le Surmâle*, « le harfang des neiges [...] fixa les deux hommes de ses yeux blonds » (OC II, p. 211). La « huette » porte également un « binocle ocreux ». À propos de *Fusains* de Jean Volane, Jarry évoque le « masque financier de boutons de culotte en bésicles du Hibou planté comme une rave ». Ces yeux sont, dans *César-Antechrist*, de couleur « subictériqu[e] » (OC I, p. 331). Dans « La plainte de la mandragore », on trouve : « Les yeux des hiboux m'ont souvent fixé : éternellement ils resteront d'or... ». Dans les « Paralipomènes », ils « dardent leurs yeux de chryso-prase vers le ciel noir » (OC I, p. 233). L'oiseau, aveugle comme Tirésias sur la réalité que le soleil éclaire, voit (et entend) en revanche ce que l'homme ordinaire ne



peut voir ni entendre. Le hibou qui, peut-être par vengeance, arrache les yeux des humains (« Rendez-lui ses yeux ! », lit-on dans les « Paralipomènes »), il « rend justice », il médite, il exécute lui-même ses arrêts, il « déchiffre sur les tombes l'avenir », Il est le « conseiller » de Haldern. C'est parfois un témoin (des ébats amoureux au début des *Jours et les Nuits*).

C'est un sage. En cela, il est de la lignée de l'oiseau d'Athéna. Mais il appartient aussi à celle de l'oiseau d'Atropos, la troisième des Parques, celle qui coupe le fil de la vie. Il devine l'heure de la mort des humains. Il a partie liée avec la peur et avec la mort. En cela, le symbole est plutôt traditionnel. Le chant des oiseaux de nuit, en particulier, est de cet ordre (« crira trois fois son nom à travers la porte »). Mais ce chant est également musical : « la trompe à gauche, même note que la chevêche ». Ailleurs : « Qui donc a caché sous ma glotte / un pipeau moisi de hulotte ? » (OC I, p. 192). Quant au hibou, il possède un « biniou », aux sons « mélodieux comme le roucoulement de ce cou ». Son chant est « supraterrestre ». Et dans *Les Jours et les Nuits* : « “ Kou ! ” répondit sa très haute note de violoncelle » (OC I, p. 747).

Ce qui est encore moins traditionnel, c'est sa réversibilité : ainsi, s'il peut être cruel, il peut à son tour constituer une cible de choix pour le tireur au pistolet (« Les Paralipomènes »). De même, si son plumage est porteur d'hiéroglyphes, ses griffes impriment

ment d'autres hiéroglyphes dans la chair (« Hibou, dont les griffes gantées de velours tracent sur les morts leurs hiéroglyphes... »). Il se laisse caresser, et il « caresse » (si l'on peut dire). Et nous verrons plus loin que cette réversibilité trouve son terrain d'élection dans la sexualité : figure du phallus (« beau comme un hibou pendu par les griffes » : notons l'improbable position de l'animal dans la réalité), il est aussi figure féminine, comme nous allons le voir. Sans anticiper, on peut déjà suggérer que le hibou est polyvalent, multiple. Il est à la fois du côté de l'Être et du Vivre, de l'homme et de la femme, du présent et du futur. « FASCE : MOINS-EN-PLUS, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme. »

Il se charge en effet de connotations beaucoup plus fortes que n'en possède un simple décor. Ainsi, on trouve dans *Haldernablou* l'image suivante : « un double nimbe cloué par son centre aux murailles ; nyctalope aux caves cymbales, mamelles d'or à la pointe noire et cariée symétriques au-dessus du tétraèdre de ton sternum » (OC I, p. 225), où Jarry développe presque explicitement l'analogie qu'il établit entre le hibou et la femme, deuxième sexe de Tirésias. (Entre parenthèses, on peut se demander si l'auteur ne joue pas à l'occasion avec les sonorités pour appuyer l'analogie : c'est Haldern qui parle : « J'aime en les femmes – carie et scorie que Dieu extirpa de la grille de leurs côtes – leur servilité, mais je les veux muettes ». Et ailleurs, Jarry parle des seins des femmes comme de glandes « excoriées en leur centre ». L'enchaînement « carie, scorie, excorié » a-t-il une signification ? La question est posée.) Dans « Être et Vivre », on lit : « Symboles de l'Être : deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même » (notons la sonorité du mot « appariées »). Jarry, à travers les yeux du hibou, établit l'oiseau comme porteur du féminin.

Mais il est également symbole masculin. Ainsi, dans *Messaline*, « L'emblème animal et divin, le grand Phallus en bois de figuier est cloué sur le linteau, comme un oiseau de nuit contre une grange ». Tour à tour juge ou sentinelle, il est aussi un « prolétaire à figure hexagonale », ou bien un « prolétaire roux ». Il est figure de l'érection : « Hibou ocellé, tour debout avec deux hommes d'armes en en aigrette jumelle aux créneaux ». De même, dans les « Paralipomènes » : « Voici sur l'horizon se dresser la Tour noire [...] Et de douleur la Tour huhule en ses créneaux » (Michel Arrivé indique en note le caractère implicite de la métaphore). Enfin, dans « Les Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien », dans la traduction latine inachevée du texte français : « *Et veni super Ganymedem qui aquilam transfigebat ; ipse a bubone transfixus [...]* » (OC I, p. 1122). Après avoir noté l'inversion des rôles de Ganymède et de l'aigle, retenons le rôle actif dévolu au hibou, de même que le caractère délibérément explicite des verbes latins ?

On peut donc dire que le hibou est polyvalent, multiple, comme d'autres symboles forgés par Alfred Jarry. Il est à la fois du côté de l'Être et du Vivre, de l'homme et de la femme, du présent et du futur. « FASCE : MOINS-EN-PLUS, tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme ». Si l'on n'avait pas bien compris, Fasce ajoute plus loin : « Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, hermaphrodite, tu crées et détruis ». Sous entendu : le hibou porte la même ambiguïté que le bâton-à-physique, « phallus déraciné », dont il est une représentation « *in vivo* », si l'on peut dire, que Jarry place au centre de son travail. Le hibou est une traduction imagée de la figure de totalité que constitue le plus abstrait bâton-à-physique. On pense à cette autre figure de totalité élaborée par Borgès : « l'aleph », « point de l'espace qui contient tous les points ». Dans « Être et Vivre », Jarry ne fait qu'énoncer la théorie de cette figure : dans l'égalité de leur hiérarchie réversible, Être et Vivre, tour à tour homme et femme, se présentent comme le structurant du monde imaginaire d'Alfred Jarry. Cette figure de totalité, qu'on peut qualifier d'oxymore, nous proposons de la traduire dans un autre oxymore, que le hibou concentre : le symbole primordial que Jarry cherche à concrétiser jusqu'en 1894, en quelque sorte le symbole des symboles, quintessence en même temps qu'an-

nulation de la quête symboliste, problème littéraire qu'il s'est donné pour tâche de résoudre, – et que *Messaline* et *Le Surmâle* essaieront plus tard de traduire à leur manière – c'est de produire une figure *en état d'acte* : faire de l'acte un état et inversement. Il s'agit ni plus ni moins d'une sorte de machine. La dichotomie « verbe d'état (femelle) / verbe d'action (mâle) », se dissout dans l'oxymore du hibou-bâton-à-physique, et la 'Pataphysique du *Faustroll* donnera à cet oxymore une existence non moins officielle que définitive.

Notes

1. « Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat ? » (*Les Chants de Maldoror*, Chant cinquième, str. 1.) Jean-Luc Steinmetz, dans l'édition Garnier-Flammarion, signale que la *Revue des Deux Mondes* du premier juillet 1868 décrit cette expérience. Ducasse n'utilise pas toutefois le mot « ratatrompe ».
2. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10 Expojarrysition, (15 clinamen 80 E.P. [6 avril 1953]) p. 6, où l'on trouve d'ailleurs cette indication : « Les deux sortes de Chouettes qui ornent ce catalogue [...] » – dernière preuve, s'il en était besoin, du « flou terminologique ».



La Musique de Claude Terrasse pour *Ubu Roi* et *Les Silènes* : une esthétique minimaliste

Philippe Cathé

Les auditeurs du colloque voudront bien m'excuser car il y a loin de l'exposé ponctué de chant et d'extraits musicaux de juin dernier à cette version pour laquelle j'ai davantage développé les aspects de technique musicale, mais dont les exemples sur partition, sans le secours de la voix et des enregistrements, resteront muets pour plusieurs.

Ascèse bouffe

La faible gloire posthume de Claude Terrasse s'attache essentiellement à la partition qui l'a révélé au public de l'avant-garde parisienne le 9 et le 10 décembre 1896, quand, au théâtre de l'Œuvre, il a joué lui-même la musique de scène écrite pour *Ubu Roi*¹. Tout en faisant accéder le compositeur à une certaine notoriété, la réception de l'œuvre contribue à éclipser en partie son étonnante partition.

Celle-ci est d'une grande cohérence. Elle développe une manière que le compositeur a cultivée pendant près de deux ans, que nous avons nommée son esthétique minimaliste et que nous allons tenter de caractériser. La musique du Père Ubu a une apparence wagnérienne et utilise les leitmotive ou thèmes conducteurs liés à chaque personnage important de l'action, comme chez le maître de Bayreuth. Du moins la première page indique-t-elle les thèmes de chaque personnage. Mais c'est pour mieux railler Wagner et le grand opéra, car les développements que le compositeur donne à leurs apparitions sont minuscules, les combinaisons rachitiques et cette musique schématique correspond à merveille aux situations théâtrales d'*Ubu Roi*. Tout au long des cinq actes, les interventions de la musique sont nombreuses, mais, à l'exception de l'*Ouverture* de l'Acte I, n'ont pas de grands développements.

Encore le terme de développement doit-il être pris dans le sens d'ampleur, car, au sens musical du terme, ils sont rares et courts. Même s'il allonge régulièrement ses thèmes, les transformant en ritournelles, le compositeur préfère la juxtaposition, caractéristique de son style, aux techniques wagnériennes ou franckistes. Pour commencer par la pièce de loin la plus longue, les huit pages manuscrites de l'*Ouverture* de l'Acte I présentent la succession

d'une douzaine de parties qui font entendre sept motifs différents. Cette esthétique de la brièveté est exceptionnelle à cette époque.

Peut-être faut-il s'arrêter un instant sur les œuvres contemporaines. Le Romantisme musical culmine en 1876 avec la représentation des quatre journées de *L'Anneau de Nibelungen*, quatre opéras de Wagner racontant les quatre épisodes d'une même histoire en seize heures de musique et de spectacle. Après lui, une réaction s'impose. Les deux écoles principales, française et allemande, séparées par des convictions artistiques divergentes – et par les rancœurs de 1870 –, choisissent deux voies opposées. Les compositeurs germaniques optent pour le gigantisme post-romantique et les français pour un *ars gallica* qui prône une vigueur et une brièveté reconquises. Quelques œuvres phares des deux tendances, avec leur durée approximative – et dont la taille de l'orchestre est souvent proportionnelle à celle-ci – donnent une idée de ces évolutions :

1876 : Wagner <i>L'Anneau de Nibelungen</i>	
Musique germanique	Musique française
1881 : Bruckner <i>4^e Symphonie</i> (1h)	
1886 :	D'Indy <i>Symphonie sur un chant montagnard</i> (25')
	Saint-Saëns <i>3^e Symphonie « avec orgue »</i> (35')
1889 : Mahler <i>1^{re} Symphonie « Titan »</i> (50')	
1894 :	Debussy <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (10')
1895 : Mahler <i>2^e Symphonie « Résurrection »</i> (1h30')	

Cependant, des vaillantes symphonies jouées à la Société Nationale de Musique depuis 1871 aux aphorismes de dix secondes, Claude Terrasse parcourt un important chemin² et, dans *Ubu Roi* et dans la musique qu'il écrit ensuite pour *Les Silènes*, érige la concision en véritable règle de conduite.

Cette période de la production du musicien commence à son arrivée à Paris en août 1896 et continue jusqu'à l'écriture des *Silènes*, probablement aux premiers jours de 1898, couvrant donc au moins en partie les œuvres écrites pendant la durée d'activité du théâtre des Pantins. En effet, quoique différentes, les mélodies sur des vers de Franc-Nohain ne sont pas sans parenté avec ces premières musiques de scène³. D'autres partitions, qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous, étofferaient peut-être la liste des œuvres proches de cette écriture, *Vive la France !* et *Paphnutius* particulièrement. Le minimalisme des deux musiques de scène connues de 1896 et 1898 ne doit d'ailleurs pas tout à l'influence des conceptions théâtrales d'Alfred Jarry, pas plus qu'aux miniatures romantiques. La musique d'orgue et le goût pour les versets⁴ qui forment les transitions du rituel catholique sont une source qu'il ne faut pas négliger. Dans ses *Deux cent quarante versets pour orgue*, Claude Terrasse lui-même s'est essayé de son côté à la miniature à destination liturgique, durant les dernières années du XIX^e siècle, parallèlement aux essais profanes dans lesquels il semble plus à son aise.

Cette ascèse, qui se manifeste également dans le choix de motifs souvent très courts, permet de rapprocher Terrasse du Satie des *Ogives* (1886), pièces pour piano hiératiques, entièrement homophoniques, exposant des monodies modales puis les répétant avec des enchaînements personnels d'harmonies simples et inattendues. Stylistiquement, si les deux partitions retrouvées ne montrent pas une hardiesse harmonique comparable à celle de Satie, elles affirment comme elles un refus du Romantisme et, *nouveauté propre à Terrasse*, elles annoncent le retour d'une gaieté qui s'était tue avec la disparition de Chabrier. Cependant, ce qu'Érik Satie cherche à obtenir avec l'harmonie, Terrasse l'applique au contrepoint, réduit chez lui à l'essentiel, au minimum, qui précisément n'est pas rien.

L'art minimaliste

Les exemples 2 et 3 suffiront à montrer comment procède le compositeur, en utilisant les leitmotifs du Père et de la Mère Ubu :

Ex. 1 – *Ubu Roi*, thèmes du Père et de la Mère Ubu, p. 13.

Père UBU



Mère UBU



Après l'*Ouverture* de l'Acte I qui a présenté ces motifs ainsi que d'autres, la scène initiale est un dialogue entre les deux personnages principaux. Lorsque commence la deuxième scène, le Père et la Mère Ubu sont encore seuls et la musique mêle leur thème. Celui de la Mère Ubu devient une figure d'accompagnement, mais les notes qui le composent restent nettement reconnaissables. Quant au thème du Père Ubu, Terrasse en retient essentiellement le demi-ton ascendant et le répète mélodiquement jusqu'à la fin de la pièce. Chaque leitmotiv reste cantonné dans sa tessiture, chacun à une main⁵.

Ex. 2 – *Ubu Roi*, Acte I Scène 2, p. 30.



Au début de la scène 5, le Père et la Mère Ubu se retrouvent à nouveau seuls et complices, car ils ont préparé avec le capitaine Bordure l'assassinat du roi Venceslas et les deux répliques de la fin de la scène 4 laissent entendre, de plus, qu'ils seront déloyaux avec leur allié. Pour symboliser cette complicité des deux époux, leurs deux thèmes sont unis dans la trame contrapuntique la plus frêle qui soit : une simple pédale intermédiaire de *mib* :

Ex. 3 – *Ubu Roi*, Acte I Scène 5, p. 41.

Cette courte phrase mérite que nous nous y arrêtons. La présentation volontairement heurtée des deux thèmes contribue à la tension de cette scène de conspiration : ils ne font entendre harmoniquement que des intervalles dissonants – septième mineure et quarte juste⁶.

L'esthétique minimaliste de Terrasse se trouve ici sous sa forme la plus ramassée et l'on peut difficilement imaginer superposition de thèmes plus brève que dans cette courte pièce.

L'art du détournement

Même lorsqu'il utilise des formes traditionnelles, comme le choral ou la variation pour orgue, il reste personnel et impertinent avec les styles qu'il évoque. La scène 1 de l'Acte II, par exemple, se conclut lorsque la Reine se rend dans la chapelle pour prier. Elle a vu en songe le meurtre de son mari qui va précisément avoir lieu lors de la scène suivante. Un choral accompagne la transition des deux scènes. Il commence par quelques mesures romantiques et se dérègle peu à peu, en particulier à cause d'une voix d'alto de moins en moins orthodoxe, figurant peut-être la transition entre la scène de famille royale qui s'achève et la scène de massacre qui va avoir lieu :

Ex. 4 – *Ubu Roi*, Acte II scène 1, p. 57.

Plus loin dans l'œuvre, c'est l'organiste et le connaisseur des variations de choral de Jean-Sébastien Bach qui se montre. À la fin de la scène 4 de l'Acte IV, les didascalies indiquent que l'on « voit passer le Czar et l'Armée russe poursuivant les Polonais ». C'est alors l'hymne russe « Dieu protège le Tsar ! » qui est traité comme un choral varié :

Ex. 5 – LVOV, *Bojé, Tsaria khрани ! et Ubu Roi*, Acte IV scène 5, p. 132.

All^o Maestoso

Bo--jé, Tsa...ria khra-ni! Sil-nyi, der--jav--nyi,
Tsar-stvouï na sla-vou, na sla-vou nam

Dans *Ubu Roi*, la musique est assez discrète, mais d'une redoutable efficacité. La concision de Terrasse ne l'empêche pas d'écrire des pièces qui jouent parfaitement leur rôle, qui commentent et amplifient la parodie verbale et les effets de mise en scène par leurs équivalents musicaux, le tout dans un style surprenant et personnel.

CODA

[Bo- jé ...]

8th ----- A4 130mm

Le caractère « avant-gardiste » d'*Ubu Roi* a poussé le compositeur à prendre quelques libertés avec la tradition dans sa musique de scène et il est indispensable d'évoquer au moins quelques procédés pour en deviner tout le sel.

À plusieurs reprises, par exemple, il joue avec le leitmotiv du Père Ubu, distendu, qui devient une grande descente d'allure atonale par la répétition de l'intervalle de neuvième qui le compose. À un autre endroit, reprenant le même leitmotiv agrandi, le musicien termine

par une citation grimaçante du *Dies irae* – la célèbre séquence de la *Messe des morts* grégorienne – harmonisé par une tenue à la quarte augmentée – *le diabolus in musica* – de la finale après les didascalies indiquant que « plusieurs goûtent et tombent empoisonnés⁷. » Ailleurs encore, il s'attaque aux fondements de la musique tonale – l'enchaînement des accords – soit en dissociant les accords des fonctions tonales auxquelles ils renvoient habituellement, soit en recourant à la modalité⁸.

La fin de la musique de scène d'*Ubu Roi* ne laisse pas d'être étrange, elle aussi. Elle reprend une dernière fois la *Marche des Polonais* de l'Acte IV. L'harmonisation en est caricaturale, primitive, comme, d'une certaine façon, la pièce elle-même⁹. Elle est d'une grande raideur, juste pendant à celle des marionnettes du théâtre des Phynances. À l'ultime page d'*Ubu Roi*, après que le Père Ubu a glorieusement conclu sa geste épique, la musique résonne une dernière fois et termine énigmatiquement :

Ex. 6 – *Ubu Roi*, Acte V scène 4, p. 175.



FIN

Claude Terrasse choisit, ultime audace, de ne pas conclure sa partition et de laisser en suspens une sonorité qui ne saurait être cadentielle (s'agit-il d'une conclusion sur un accord IV⁶, ou d'un accord I, continuant à résonner dans notre souvenir, enrichi ?). Peut-être faut-il suivre le texte et s'apercevoir que le périple n'est pas achevé et que les Palotins, la Mère et le Père Ubu se promettent encore de futures péripéties. Alors, la musique n'a pas plus à conclure que la pièce elle-même, illustrant ce qu'Alfred Jarry a dit d'*Ubu Roi* :

Il est peut-être inutile de chasser M. Ubu de Pologne, qui est, avons-nous dit, Nulle Part, car s'il peut se complaire d'abord à quelque artiste inaction, comme à « allumer du feu en attendant qu'on apporte du bois » et à commander des équipages en yachtant sur la Baltique, il finit par se faire nommer maître des Finances à Paris¹⁰.

Nulle part peut-être, et à nul autre moment, Claude Terrasse ne nous a proposé un art aussi libre que dans ses musiques destinées à des théâtres ou des théâtricules d'avant-garde, pour un public prêt à tout et principalement à accueillir avec enthousiasme les tentatives de rupture avec l'art reconnu. De 1896 à 1898, il goûte quelques années d'insouciance qui nous valent ce style épigrammatique sans pareil. Dans l'illustration des situations théâtrales, en effet, le musicien ne s'arrête pas sur quelques scènes afin de leur donner un développement conséquent mais parsème le dialogue de brefs aperçus synthétiques, contrepoints musicaux de l'action qui commentent sans presque ralentir, manifestes d'une préoccupation proche déjà de celle des compositeurs de musiques de films¹¹. Claude Terrasse montre le même souci de donner une vision ramassée de ce qu'il veut exprimer musicalement – et avec la même ironie mordante – que Félix Fénéon, plus tard, dans ses *Nouvelles en trois lignes*. Fénéon, « celui qui silence¹² », d'après le Père Ubu en son *Almanach*, dédicataire précisément de ce chapitre dans lequel est évoqué le professeur qui :

[...] d'une courbe de craie sur deux mètres cinquante de tableau noir, détaille [...] les périodes et les intensités de tous les sons de tous les instruments et de toutes les voix de cent chanteurs et deux cents musiciens, avec les phases, selon la place de chaque auditeur ou orchestrant, que l'oreille ne peut percevoir¹³.

N'y a-t-il pas dans cette phrase une définition symboliste de la musique d'*Ubu Roi*, éloge de l'ellipse riche de signification, de la synthèse équivalente à un long discours ? Les raccourcis du musicien nous semblent le prolongement dans un autre registre sensoriel des perceptions des mouvements des marionnettes, appelées pour Jarry à traduire, « passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées¹⁴ », et le maigre piano de Claude Terrasse, renforcé peut-être à quelques endroits des deux mains par Andrée, du gong, de la timbale et de la trompette indiqués dans la partition, figure de manière minimaliste l'orchestration « que le temps a manqué pour réunir¹⁵. »

Notes

1. Faut-il voir un frémissement ou un renversement de tendance dans les récentes reprises de plusieurs de ses opérettes ? *Les Travaux d'Hercule* à Nantes en 1999, *Le Sire de Vergy* pour quatre-vingt-dix représentations aux Bouffes-Parisiens en 2000 et *Monsieur de La Palisse* à Marseille l'hiver dernier, repris cet hiver en raison de son succès montrent un véritable changement dont, entre autres, les numéros 113, 114, 116 et 119 de la revue *Opérette* se sont largement fait l'écho.
2. Dans un style bien différent, Chopin avait montré la voie dans plusieurs des vingt-quatre *Préludes*, op. 28.
3. Pour une étude détaillée de ces mélodies, on peut se reporter à notre étude intitulée « Claude Terrasse et le *Mercur de France* », parue dans *Au Balcon*, n° 6 (juin 1995) pp. 179-183.
4. Rappelons simplement la parution de deux œuvres du maître de Claude Terrasse, Eugène Gigout, les *Cent Pièces brèves dans la tonalité du plain-chant* de 1888 et les deux volumes de l'*Album grégorien* de 1895. Sur l'ensemble des liens de Gigout et Terrasse et de l'influence de l'aîné sur le cadet, on peut consulter la synthèse que nous en avons proposée dans *Les Cahiers Boëllmann-Gigout*, n° 4-5 (1999-2000) pp. 21-34.
5. Sur le plan de l'écriture, ces seize mesures ne sont pas véritablement énigmatiques malgré quelques endroits étonnants. Le ton de *sib* majeur est constamment affirmé par la dominante à la basse et un accord de tonique à l'état de sixte et quarte, le *mi* bécarre est une appoggiature inférieure au demi-ton qui se résout toujours de manière habituelle et, après l'accord de sixte augmentée – *solb-sib-réb-mi* – de la onzième mesure qui déclenche un cycle fonctionnel, on a même une véritable cadence parfaite dans les deux mesures suivantes – avec résolution exceptionnelle de la septième, cependant.
6. La version qu'il a choisie dans l'exemple 3 est plus tendue, mais s'inscrit dans plusieurs logiques harmoniques possibles : le *mib* (ou *ré#*) adoucit la rencontre, formant une tierce avec les deux notes du leitmotiv du Père Ubu. C'est moins net avec le leitmotiv de la Mère Ubu car les rencontres avec les notes principales forment une quarte augmentée, une sixte mineure et une seconde majeure. Mais surtout, si l'on tente une analyse harmonique de toutes ces notes, on se trouve face à un accord de neuvième mineure de dominante avec quinte diminuée sur *si* et le *ré#* est précisément l'indispensable tierce de l'accord. Évidemment, la présentation ne favorise pas une écoute conforme à cette analyse. Cependant, elle conforte l'hypothèse d'une gestion des dissonances très maîtrisée grâce à cette analogie auditive possible. Il faut également remarquer que quatre des notes

font partie d'une même gamme par tons – que l'on trouve complètement déployée dans le numéro 13 des *Silènes* composé l'année suivante. Sur le plan poétique, ce peut être l'élément qui a guidé le compositeur.

7. Alfred Jarry, *Ubu Roi* [fac-similé autographique], Éd. du Mercure de France, 1897, p. 36.
8. Ce qui est remarquable dans ces œuvres, c'est que Terrasse choisit des modes auxquels il a rarement eu recours par ailleurs, comme celui de *fa* dans l'*Ouverture* de l'Acte I d'*Ubu Roi* et dans plusieurs pièces des *Silènes* ou celui de *mi* dans le numéro 18 des *Silènes*. Que ce soit dans l'octoéchos latin ou le *Dodécachordon* tel que Glaréan l'a conçu, ces deux modes sont parmi les plus éloignés des tonalités majeures et mineures classiques.
9. Peut-être peut-on mettre en parallèle ce qualificatif avec celui de l'ouvrage de Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*.
10. Alfred Jarry, « Autre présentation d'*Ubu Roi* », OC I, p. 403.
11. On peut comparer cette esthétique avec ce que Darius Milhaud écrit près d'un demi-siècle plus tard dans l'article intitulé « La Musique et le Cinéma », reproduit dans ses *Notes sur la musique*, Flammarion, Coll. « Harmoniques », 1982, pp. 159-169. Nous avons montré par ailleurs l'intérêt vif et constant que Claude Terrasse a manifesté pour une musique de cinéma autonome et spécialement dédiée au nouvel art.
12. Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré (1899)*, OC I, p. 562.
13. Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, OC I, p. 722.
14. Alfred Jarry, « Conférence sur les Pantins », *Les Pouchinels*, Institut limbourgeois de hautes études pataphysiques, 107 E.P. [1979], [s. l.], p. 16.
15. Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », OC I, p. 400.

L'Imagier d'Épinal

Paul Edwards

Ainsi Sengle libre, comme un enfant une image d'Épinal, regarda plus tard passer des parades militaires, lui étant agréable, même d'un *passé* horrible, de se souvenir.



lus d'une douzaine d'images d'Épinal jalonnent *L'Ymagier* et *Perhinderion*, la plupart gravées par François Georgin. Ici et là, quelques mots de commentaire, une description fantasmée, jaillissent de la plume de Jarry, mais on chercherait en vain une appréciation d'ensemble. Sans doute cette imagerie avait-elle pour lui une valeur principalement inspirationnelle : une porte s'ouvrant sur l'émerveillement retrouvé du petit garçon qu'il avait été ; ou l'opportunité de rêver une autre image qui se superposerait, identique à l'ancienne, mais qui serait porteuse d'un sens plus personnel, relevant de la paranoïa-critique (méthode Dali), comme l'avait proposé André

Breton. Jarry ne nous dit pas pour chaque planche le sens caché exprès pour lui, mais nous pouvons néanmoins chercher des reflets de sa poésie dans le fleuve éternel des images colportées. Pêche hasardeuse, à l'exemple du trouble que provoque en nous la ressemblance du sol sous les pieds du pèlerin des « Paralipomènes » (« Le sable du séraï soumis à mes sandales / Tourne à mes yeux ses yeux de croix gygrant aux dalles », OC I, p. 230), avec les « dalles » mouvantes et pyramidales derrière le Juif Errant de Georgin (*Perhinderion*, n° 1) – bâton de pèlerin à la main –, représentant non le sable mais la mer. Rapprochement inouïable (du moins pour l'auteur de ses lignes), mais parfaitement délirant.

Beaucoup plus crédible serait le rapprochement entre ces « yeux de croix [des sandales ?] » et les lacets des sandales du Juif Errant publié en frontispice de *L'Imagerie populaire* de Champfleury². Ses lacets se croisent autour d'un « oeil », un cercle (absent du tirage d'Amiens reproduit dans *L'Ymagier*, n° 5). Cette analogie visuelle et verbale nous permet d'avancer que le « pèlerin » narrateur des « Paralipomènes » serait en partie le Juif Errant, personnage qui jusqu'alors dans *Les Minutes de sable mémorial* n'avait été mentionné qu'en passant (dans *Haldernablou* et *L'Acte prologal*). Cette union de personnages



Juif Errant, gravure d'après celle de Georquin, reproduite dans Champfleury, *Histoire de l'Imagerie populaire*, nouvelle édition, Dentu, 1886, p. 21.

©

Juif Errant, frontispice, *idem*. Originale en couleur.



contraires, du Juif Errant et d'un pèlerin, ne s'imposait-elle pas déjà pour des raisons symboliques, puisque son pèlerin est paradoxal : il est désespéré (sa main « sonne damnation »), et ce désespéré reste néanmoins pèlerin.

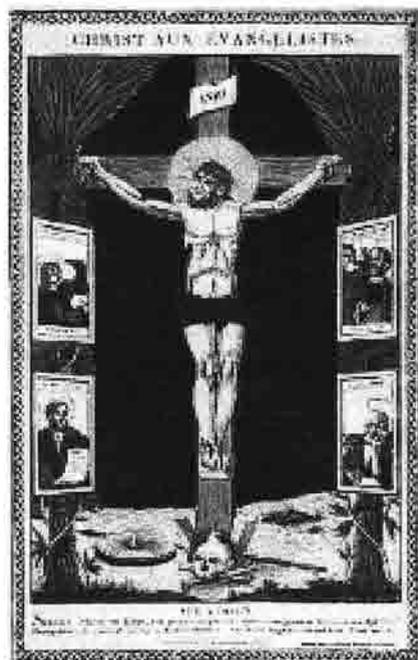
Sans vouloir trop spéculer sur d'éventuelles tonalités autobiographiques, il est néanmoins intéressant de constater que le narrateur des « Paralipomènes », qu'il soit pèlerin, lépreux, Juif Errant ou Œdipe (il n'a qu'une sandale dans le deuxième sonnet), témoigne d'une certaine détresse (« j'aurai l'heur / Que mon âme qui meurt veuille me faire trêve »), et garde aussi ses distances vis à vis des signes chrétiens : les seuls chapelets sont ses vertèbres et ses phalanges ; il y a des croix mais elles aussi ne sont que suggérées par la forme de certains objets, et elles « gyrent », elles gisent au sol.

Mais alors l'iconographie élue par Jarry ne cache-t-elle pas un sens qui témoignerait d'une blessure, voire d'une blessure entretenue ? On sait que la mère de Jarry est morte dans des conditions particulièrement dramatiques et il semblerait que les images pieuses soient autant d'opportunités pour lui d'interroger un Dieu qui semble tuer ce qui est le plus cher à Jarry. Plus simplement, au lieu de parler de sa foi éventuelle, tenons-nous-en à son agnosticisme, et proposons qu'il se place à une certaine distance des sujets manifestes des gravures, s'étant détaché des sujets manifestes des images pieuses. Du moment que les images pieuses de l'enfance sont menteuses, alors tout sujet manifeste est menteur.

Le seul rachat possible serait alors de voir – ou de retrouver – dans une image le témoin d'une foi plus grande, d'une naïveté tellement grande qu'elle désapprendrait de raisonner. Tel pourrait être le mouvement chrétien de l'esprit de Jarry – Jarry en Pèlerin-Errant.

Mais il faut reconnaître que ses lectures abusives de la gravure de Dürer représentant le martyr de Sainte Catherine ou ses textes sur les clous du Seigneur, ou encore « La Passion considérée comme course de côte », témoignent plutôt d'une agressivité envers l'Eglise, où le signifié religieux de départ est rendu manifestement caduc par le jeu sur le signifiant.

Les sens cachés des ymages ne sont finalement que deux : la paranoïa-blessure et le merveilleux enfantin qui doit le couvrir de son or. Fond noir et fond aurore dans le même ciel.



©

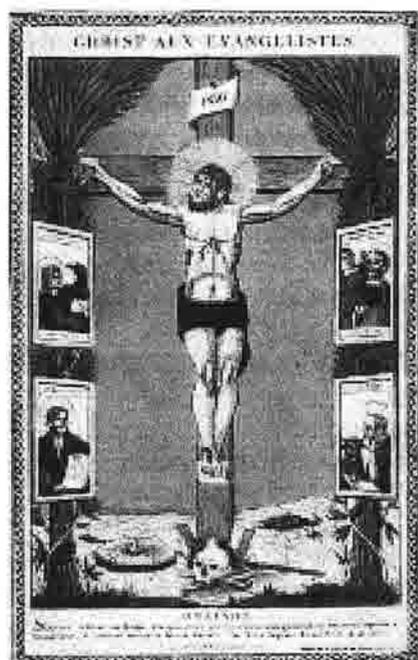


Table des planches d'Épinal reproduites et commentaires de Jarry

Nous incluons dans cette table le n° 6 de *L'Ymagier* puisque Jarry avait commencé à travailler sur ce numéro avec Gourmont avant leur rupture, et aussi parce que Jarry parle de Saint Blaise et de Saint Guérin dès le premier numéro de *L'Ymagier*, ce qui prouve que la publication des deux saints était prévue dès 1894.

Les citations de Jarry sont tirées d'un paragraphe de son article « Filiger » (*Mercur de France*, sept. 1894), reproduit dans le Livret de *L'Ymagier*, n° 1 et titré pour l'occasion : « Filiger et les Images d'Épinal ».

L'Ymagier, n° 1 :

© *Jésus sur la Croix* (François Georgin), « et tous les Christs sur tous les fonds d'aurore, de crépuscule, d'air et de mer ou de crêpe ». Ici, le fond est noir, donc « de crépuscule » et « de crêpe », ce qui n'exclut pas qu'il soit « d'air et de mer ». Dans « La Passion » (*L'Ymagier*, n° 1), Jarry décrit la figure centrale : « Le Christ de Georgin, avec sa Croix pareille à une fenêtre tendant un drap mortuaire (il fait nuit, il y a des ciels de différentes heures) ». On comprendra seulement avec le commentaire bibliophilique de *Perhinderion*, n° 1, que Jarry fait une référence poétique au simple fait que les gravures sont parfois imprimées avec un ciel noir, parfois avec un ciel bleu ou encore rose.

Puis il énumère les stations de la Croix, que l'on peut retrouver sur une autre gravure, *L'Heureuse Bénédiction* : « [Le Christ de Georgin] descendu porte sa Croix et revient vers le poteau de la flagellation, oubliée la transition du tombeau. Il a pris de l'autre bras la lance foret de son sang et l'éponge pareille à une coquille de pèlerin. Comme un serpent vers le Coq monte un grand blé » (OC I, p. 964). Il fallait attendre *Perhinderion*, n° 1, pour voir une reproduction de cette gravure.

Dans « Filiger », on trouve la description d'une crucifixion : « l'image où Georgin couche sa lame sonore de son verset sur la tête de mort en bois, sonnante à tous les champignons noirs subitement germés des dalles : Levez-vous, morts, et venez au Jugement. » Ici, la légende est différente : « Arrêtez et considérez s'il y a douleur semblable à la mienne » ; puis à la place d'un verset sur la tête de mort il y a le serpent ; néanmoins, cette tête de mort peut bien figurer un champignon, ainsi que la tête d'un ressuscité émergeant à la manière d'un ver de terre, comme dans *La Résurrection des Morts*, planche tirée des *Fünfehn Zeichen des jüngsten Gerichts* (*Les Quinze Signes du Jugement dernier*), impression xylo-anopistographique, Nuremberg, 1472, et reproduite dans *L'Ymagier*, n° 4, p. 245.

Dans « La Passion. Les Clous du Seigneur » (*L'Ymagier*, n° 4), Jarry revient encore sur cette gravure pour y compter les clous : « La plupart veulent que le ternaire, divin par les Personnes, soit consacré encore par les CLOVS ; et allèguent les peintres : D'Épinal [...] JÉSUS SUR LA CROIX de Georgin par un seul CLOV le gauche sur le droit » (OC I, p. 987).

© *Le Miroir du Pécheur* (François Georgin)

L'Ymagier, n° 2 :

© *La Bataille des Pyramides* (François Georgin)

• *Bonne Bière de Mars* (anonyme)

L'Ymagier, n° 3 :

© *Notre Dame des Hermites* (François Georgin), « en sa baraque-salon drapassémentée de toiles rouges ».

© *Saint Claude* (François Georgin), « crossé et mitré, marchant au-dessus des églises ».

L'Ymagier, n° 4 :

© *Saint Nicolas* (François GeorGIN)

L'Ymagier, n° 5 : aucune image d'Épinal, le *Juif Errant* étant d'Amiens. Mais les éditeurs précisent : « Dorénavant, nous alternerons, autant que possible, les images que la maison Pellerin peut encore fournir ou reconstituer, et les fac-similés de la vieille imagerie que nous ferons exécuter par les procédés les plus directs [...] ».

L'Ymagier, n° 6 :

© *Les Trois Chemins de l'Éternité* (François GeorGIN)

© *Saint Blaise et Saint Guérin* (François GeorGIN), « symétriques alexis des épizooties », ainsi nommés par Jarry en réagissant à la légende (« Priez Dieu pour la conservation de nos bestiaux »), et en appelant les saints des protecteurs par une dérivation grecque, si j'ai raison de prendre ce mot « alexis » (absent du Littré) pour « alexitere » (du grec *alexein*, « protéger, médicament protecteur »).

Perhinderion, n° 1 : « Les bois taillés par GeorGIN, publiés depuis un siècle à Épinal, sont fournis ou reconstitués par la maison Pellerin et Cie spécialement pour *Perhinderion*. » (OC I, p. 996.)

© *Christ aux Évangélistes* (François GeorGIN), « fleuri parmi les palmiers ». Avec la précision donnée dans la Table des Grandes Planches In-Folio : « sur fond rose et sur fond noir, selon les exemplaires », ce qui explique le commentaire de Jarry dans le premier *Ymagier* : « les Christs sur tous les fonds d'aurore, de crépuscule », c'est-à-dire, selon le bon vouloir du coloriste au pochoir.

Cela renforce aussi le manifeste de Félix Fénéon, imprimé dans *Perhinderion*, n° 2, qui voulait fonder la peinture moderne sur les images d'Épinal : « le trait exprime ce qu'il y a de permanent ; la couleur ce qu'il y a de momentané » (Félix Fénéon, *Œuvres*, p. 56). Il faut imaginer que le rose d'aurore et le noir de crépuscule alternent sur la même gravure, marquant les jours et les nuits.

© *Le Passage du Mont Saint-Bernard* (François GeorGIN)

• *L'Heureuse Bénédiction* (anonyme), dans la Table des Grandes Planches In-Folio, à la suite des trois bois de GeorGIN, Jarry ajoute cette gravure avec la mention : « La Bénédiction aux Statues (bois lorrain, fond bleu) ». Voir aussi le commentaire pour *Jésus sur la croix* (*L'Ymagier*, n° 1) ci-dessus.

© *Le Juif-Errant* (François GeorGIN)

Perhinderion, n° 2 :

• *Le Chemin de Fer* (anonyme), « image d'Épinal, épuisée, tirée spécialement pour *Perhinderion* » (Sommaire).

© *La Très-Sainte Vierge* (François GeorGIN) « image d'Épinal, épuisée, tirée spécialement pour *Perhinderion* » (Sommaire).



L'Imagier d'Épinal

C'est sous ce titre que Lucien Descaves (1861-1949), estimé de Jarry³, fit paraître en 1910 une biographie romancée du graveur, qui connut plusieurs rééditions et formats, dont certains reproduisent ses bois, jusqu'au in-4 paru en 1932 sous le nouveau titre : *L'Humble Georgin*⁴. Descaves, auteur de *Sous-Offs* (1889), roman antimilitariste qui lui valut un procès, était lui-même fils de graveur. Il trouve dans la vie de l'imagier un conte naturaliste exemplaire pour ses valeurs humanistes : un travail qui profite au peuple, un artisanat qui allie l'utilité et la touche personnelle, une simplicité dans la piété sans crédulité ni superstition, mais aussi la vie obscure et pauvre d'un artiste trop peu « original » pour être patronné par la riche bourgeoisie. En faisant abstraction des éléments romanesques, nous pouvons nous faire une idée de la vie réelle de François Georgin.

Il est né à Épinal en 1801, et y meurt le 24 mars 1863. Témoin de l'invasion de sa ville par les Cosaques en 1814, il gardera toujours un intérêt pour les scènes de guerre. Son père étant mort en 1806, le petit François ne peut apprendre son métier avec lui et entre alors comme apprenti chez Jean-Charles Pellerin, l'imprimeur-libraire, sa famille ayant observé qu'il dessinait beaucoup. Il s'initie à la gravure sur bois, jusqu'à devenir le principal graveur de la maison, mais ne sera jamais dessinateur : la seule gravure reproduisant un de ses dessins est *L'Apothéose de Napoléon*, jugée si peu intéressante par Descaves qu'il ne la reproduit pas (Jarry non plus), malgré son unicité⁵. Georgin semble partager avec Jean-Charles Pellerin le goût pour les valeurs de l'Empire, car son patron est condamné pour avoir distribué des images de Napoléon :

Le 14 février 1817, le tribunal correctionnel d'Épinal infligea quatre mois d'emprisonnement, six cents francs d'amende et six mois de surveillance de la haute police, outre les frais de procès, à Jean-Charles Pellerin convaincu d'avoir fabriqué et distribué des images représentant Bonaparte, sa famille et les signes de son gouvernement. (p. 66.)

Descaves se plaît à raconter cette histoire de chat et de souris que jouait l'imprimeur avec les pouvoirs successifs pendant bien des années, illustrant les faits de la Grande Armée en même temps que certaines images flattaient la royauté d'alors, jusqu'à ce que Napoléon tombe définitivement dans le domaine de l'histoire.

Rien dans les pages de *L'Ymagier* ou de *Perhinderion* ne rappelle ce contexte historique et polémique entourant la représentation de Bonaparte.

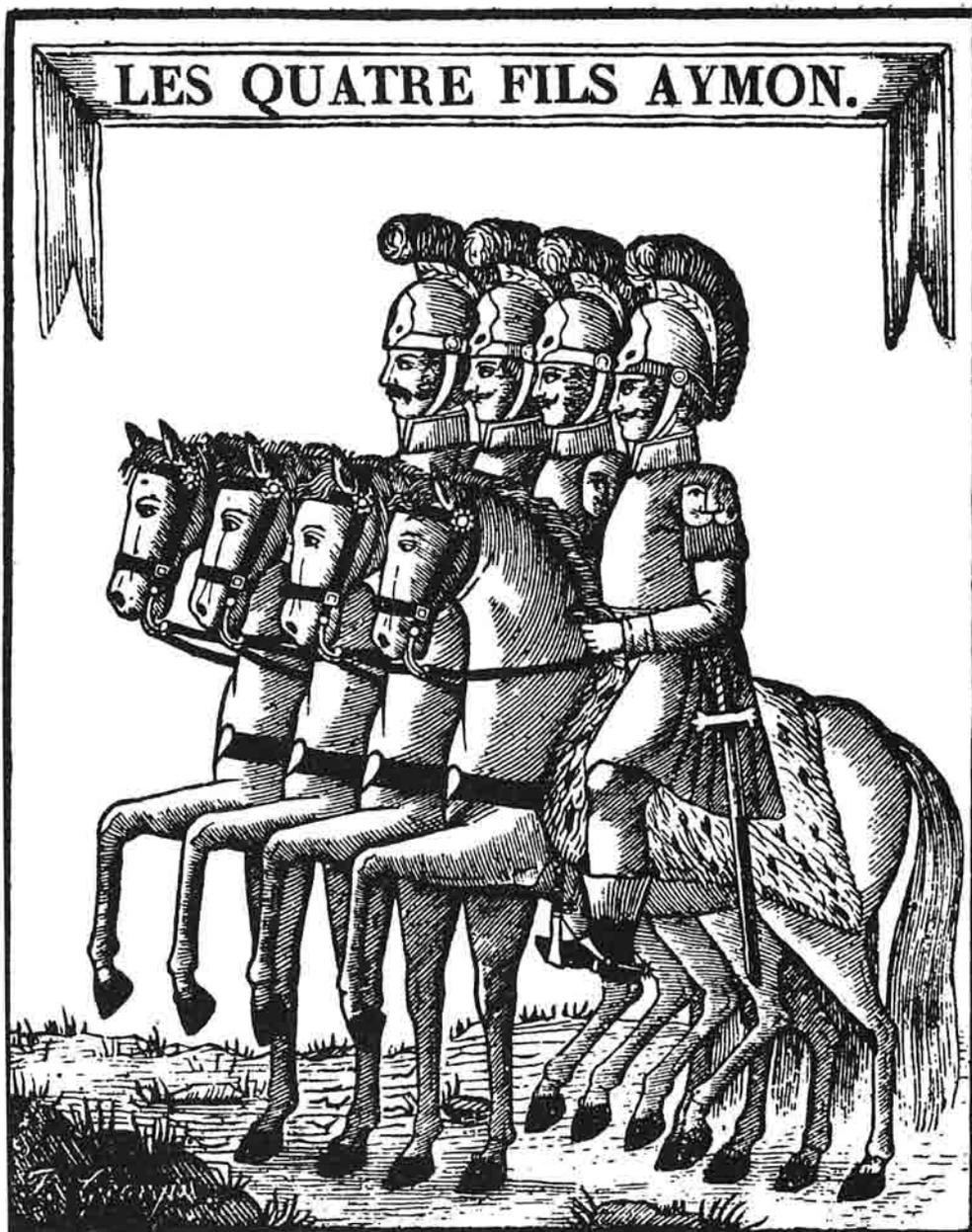
Pour donner un contexte plus vivant encore aux deux pôles d'intérêt principaux des Georgins, les guerres et les saints, Descaves lui donne un oncle (qu'il avait peut-être) ancien soldat de Napoléon, toujours fidèle à l'Empereur, et à sa mémoire ; puis il campe aussi dans son histoire une Mme de Moërsbourg, dame chanoinesse née sous Louis XV, fidèle au roi et à l'Église, qui aurait gardé la mère de François comme bonne, et aurait veillé sur la religion de ses protégés. Georgin sera alors entouré du sabre et du goupillon, les deux camps que l'on retrouve gravés chez Pellerin. Chez les Vautrin on écoute des contes superstitieux et des présages, mais de tout cela François demeure étranger, par son caractère, et ce volet populaire – clairement détesté par Descaves – n'apparaîtra pas sur les Georgins.

Nous citons seulement la *menée d'Hennequin* à cause d'un poème de jeunesse de Jarry :

La mère Vautrin tenait boutique de miracles et de songes. [...] on ne se lassait pas de les entendre, quitte à vérifier, la nuit suivante, leurs présages [...] en se réveillant au bruit de la *menée d'Hennequin*, chasse fantastique d'un mauvais génie auquel faisait cortège les cris des enfants morts sans baptême. (p. 111.)



Geneviève de Brabant, gravure de GeorGIN.



Les Quatre Fils Aymon, gravure de GeorGIN.

Pellerin faisait regraver pour les gens du peuple des images principalement du dix-huitième siècle qui n'étaient pas destinées au colportage (p. 143). Ainsi, les images de Georgin sont un mélange d'ancien et de populaire, et par leurs racines elles ont bien un siècle de plus que l'âge donné par Jarry. Quant à leurs dates d'exécution, il est possible d'être plus précis que Jarry quand il leur donne un « siècle » d'âge. Descaves se garde de fournir des dates exactes pour des gravures qui n'en portent pas, mais il cite parfois les dates de dépôt, qui montrent que François avait exécuté des images pieuses (des « *feu's de saints* », en patois dans l'original, p. 127) avant ses vingt ans, et qu'il avait gravé la *Bataille de Waterloo* vers sa majorité. Ainsi, *Geneviève de Brabant* serait de 1819 environ. Et cette Geneviève aurait eu un grain de beauté près de l'oreille en honneur de la fille de la boulangère d'Épinal, mais ce signe a été enlevé sur ordre du patron qui croyait y voir une tache... – et voilà pour le sens caché à la mode de Descaves (p. 134). Jarry fait allusion à l'image populaire de Geneviève de Brabant dans « Prologue de Conclusion » (*Les Minutes de sable mémorial*, OC I, p. 242), où sa biche broute le sang.

Les *Quatre Fils Aymon*, série qui réunit le sacré et le profane ou militaire, est travaillée à partir de l'hiver 1825 (p. 188), et Descaves croit déceler une touche ajoutée par le graveur : Regnault, à l'inverse de ses frères, a la moustache tombante, « pour signifier son âge et son autorité » (p. 189). Concernant cet ajout personnel, les conseils que Descaves met dans la bouche de Pellerin à l'adresse de son jeune employé (se souvenant des paroles du père du romancier ?) contiennent un résumé de l'imagerie populaire : « Cela n'a aucune importance [...] C'est une satisfaction personnelle que tu t'es donnée, voilà tout. [...] L'imagerie populaire est faite non pas pour toi, mais pour les autres. C'est avec leurs yeux qu'il faut regarder » (p. 189). Ce sentiment vaut pour l'exécution, mais ne vaut guère pour la manière de rêver sur une image comme le fait Jarry. « On oublie les noms des quatre fils Aymon », continue Pellerin, « ils sont inséparables dans la mémoire du lecteur, précisément comme le dessinateur les a soudés l'un à l'autre. Il a le sentiment de la légende. Tu l'acquerras. La légende elle aussi est tout d'une pièce et ne se perd pas dans le détail. » C'est précisément « dans le détail », par un détail, que l'image peut se recentrer dans une lecture délirante. Descaves en donne malgré lui la preuve, puisqu'il brode page après page sur le culte que François voue à Regnault. Et par la taille, ce mot « tailles » qui revient maintes fois dans ses « Considérations... » sur la Sainte Catherine de Dürer, Jarry regrave les détails d'une plus grande Sainte que ni Dürer ni qui que ce soit n'avait pu voir avant Jarry.

Mais pourquoi les yeux du peuple ne seraient-ils pas créatifs ? Les expressions populaires sont les plus imagées, la métaphore et la comparaison abondent. Descaves en fait autant quand il se livre à une description de la *Bataille de Waterloo* (déposée par Pellerin en janvier 1821) :

Une épaisse fumée enveloppait, comme un boa de plumes frisées, le front de la troupe ennemie [...] (p. 159).

Une autre gravure de Georgin est déposée en même temps avec pour sujet les derniers moments du duc de Berry, et au sujet de laquelle Descaves écrit :

l'affliction emprunte aux marionnettes leurs gestes (p. 151).

Cette analogie sonne vrai, car à travers l'estampe comme avec les marionnettes l'artiste cherche les gestes universels. Avec le portrait de Louvel, l'assassin du duc, Pellerin avait dit : « Il ne faut pas dérouter le public [par un portrait ressemblant]. Ce qu'il demande, ce n'est pas un portrait de Louvel, c'est la figure bestiale que l'imagination populaire prête à



La Bataille de Waterloo, gravure de GeorGIN.

tous les criminels en général » (p. 151). Il n'y a donc pas lieu de reprocher aux Georgins que les gestes de leurs acteurs sont des gestes de bois, et de pantins.

En 1830 environ, Georgin grave la *Bataille des Pyramides*, reproduite par Jarry, et décrite par Descaves en termes de soldats de plomb :

La bataille des Pyramides [...] est traitée par Georgin dans le style des Quatre fils Aymon. Les cavaliers articulés s'arrêtent, le cimenterre au bout du bras levé à la même hauteur, et les chevaux mécaniques, dont pas un ne dépasse l'autre, soudés ensemble et rivés au sol par les pieds de derrière, ploient à angle droit leurs jambes de devant nivelées (p. 231).

Vers 1850 la xylographie est remplacée par la lithographie et Georgin ne grave plus. En 1860 la lithographie est reportée sur cuivre ou sur zinc par gillotage. Georgin meurt le 24 mars 1863. En choisissant les bois d'Épinal, Jarry ne remontait qu'un demi-siècle pour ce qui est de la technique, refusant la lithographie qui permet à la plume toute sa légèreté en faveur de l'exécution plus rude, au burin, qui fait des hommes des pantins.

Notes

1. Alfred Jarry, *Les Jours et les nuits*, OC I, p. 806.
2. « Le Juif-Errant, dont nous donnons une fidèle reproduction, est une des plus rarissimes images populaires ; elle semble assez pareille à celle que décrivent Champfleury (*) et Garnier, mais ce n'est pas la même, d'abord par le lieu de la fabrique, Amiens. » Livret de *L'Ymagier*, n° 5, p. 67. (*) Leur note : « Qui en a publié une minuscule réduction en frontispice à son *Histoire de l'imagier populaire*. »
3. Dans une lettre à Lugné-Poe (le cachet de la poste est du 17 novembre 1896), Jarry dit qu'il a bien fait d'aller au Mercure, car il a vu Descaves, « et quelques autres qui ne viennent pas toujours » (OC I, p. 1057). J'ai souvenir d'avoir lu dans les mémoires d'un contemporain que Descaves apportait des gravures à un imprimeur.
4. Nous nous référons à l'édition parue chez Ollendorff sans indication de date mais postérieure à 1918, puisque la dédicace à ses fils porte cette date. Nous avons pu consulter l'édition in-4° de 1932 également, qui reproduit le même texte, mais beaucoup plus d'images (dont certaines annoncées en couleurs n'étaient pas coloriées sur notre exemplaire).
5. « Il compose, dessine, agence, ordonne cette *Apothéose de Napoléon*, au bas de laquelle on trouve, pour la première fois, Georgin D, en regard de J.-B. Thiébault S. C. / Entreprise malheureuse. La scène est au ciel. De chaque côté d'un coffre-fort surélevé de trois marches et environné de rayons, comme il sied au Temple de la gloire, sont groupés les grands hommes et les héros de l'ancien et du nouvel âge : Sésostris, Alexandre, César, Gengiskhan, Bayard, Turenne, Frédéric II, Kléber, Desaix, Hoche, Lasalle, Ney..., tous apportant leur hommage à l'Empereur, qui s'efforce comme eux de garder son équilibre sur des mamelons de nuées. » La description continue page 234.



CETTE NUIT-LÀ, comme beaucoup de nuits, elle descend de son palais du Palatin à la recherche du Bonheur.

Est-ce véritablement l'impératrice Messaline qui vient de dérober son corps souple à la gloire de soie et de perles de la couche de Claude César, et qui rôde maintenant par la rue obscène de Suburre, à pas de Louve ?

Il serait moins inouï que ce fût la Louve même de bronze, la basse et allongée statue étrusque au col tors, aïeule de la Ville, gardienne de la Ville, au pied du Palatin, en face du figuier ruminal où abordèrent Romulus et Rémus, qui ait secoué de sa tétine insensible la lèvre arrondie des jumeaux royaux, ainsi qu'on renonce à une couronne d'or, et qui, après un bond du haut de son piédestal, choisisse un chemin à ses griffes, bruisantes ainsi que la traîne d'une robe trop chamarrée, parmi les tas d'ordures du faubourg.

Alfred Jarry, *Messaline*, OC II, p. 75.

Photographie extraite de *Roma Amor*, suite d'illustrations pour *Messaline*, in *L'OUPHOPO*, n° 10 (Paris, sept. 2001) s.p..

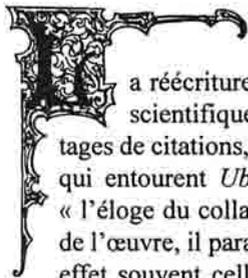
De la réécriture.
Quelques remarques sur décadence
et avant-garde dans *Messaline*.

Isabelle Krzykowski

At Messalina non alias solutior luxu, adulto autumnno simulacrum uindemiae per domum celebrabat. Vrgeri prela, fluere lacus ; et feminae pellibus accintae adsultabant ut sacrificantes uel insaniantes Bacchae ; ipsa crine fluxo thyrsus quatiens, iuxtaque Silius hedera vinctus, gere cothurnos, iacere caput, strepente circum procaci choro. Ferunt Vettium Valentem lascivia in praecaltam arborem conisum, interrogantibus quid aspiceret, respondisse tempestatem ab Ostia atrocem, siue coeperat ea species, seu forte lapsa vox in praesagium uertit.

Cependant Messaline, plus que jamais abandonnée au plaisir, en plein automne, célébrait dans la maison un simulacre de vendange : on serrait les pressoirs, les cuves bouillonnaient ; et des femmes, couvertes de peaux de bêtes, bondissaient, comme des bacchantes offrant un sacrifice ou saisies de délire ; elle-même, les cheveux dénoués, secouant un thyrsus, et auprès d'elle Silius, couronné de lierre, tous deux chaussés de cothurnes, agitaient la tête en tous sens, tandis que retentissaient autour d'eux les cris d'un chœur déchaîné. On raconte que Vettius Valens, grimé, par jeu, au sommet d'un arbre particulièrement élevé, répondit à ceux qui lui demandaient ce qu'il voyait : « Un orage terrible du côté d'Ostie », soit qu'il en ait réellement vu un se lever, soit qu'une parole dite au hasard soit devenue présage.

Tacite, *Annales*, Livre XI, 31.



La réécriture est un procédé fondamental de la recherche d'Alfred Jarry : textes scientifiques, traités d'héraldiques, plagiats d'écrivains, transpositions, montages de citations, voilà qui aurait dû mettre fin une fois pour toutes aux tergiversations qui entourent *Ubu Roi*... Brunella Eruli oriente, par son introduction consacrée à « l'éloge du collage », ce travail vers les avant-gardes historiques¹. À lire l'ensemble de l'œuvre, il paraît ne faire aucun doute que la pratique de la citation, qui préfigure en effet souvent celle du collage, la place définitivement du côté de l'avant-garde. Ce serait cependant détourner l'attention de l'influence de Lautréamont-Ducasse, dont les *Poésies* revendiquent déjà explicitement la pratique du plagiat comme procédé de création poétique. Ce serait aussi passer sous silence l'importance que revêtent les pratiques de réécriture à la fin du XIX^{ème} siècle, et singulièrement dans la définition d'une esthétique « décadente »². Entre canonisation et parodie, entre procédé et posture, on peut du reste pro-

poser de voir dans la revendication consciente de la réécriture et la réflexion sur ses modalités un des éléments constitutifs de la modernité en général. Pourtant, de l'*inmutatio* au collage, nul doute que quelque chose ne se joue qui tient peut-être, justement, du passage de la modernité à l'avant-garde : ce qui était « assimilation » homogène deviendrait ainsi « détournement », voire « confiscation » par l'hétérogène. Il ne s'agit cependant pas de faire ici une histoire de la citation³, mais de nous interroger sur la place qu'occupe Jarry dans cette histoire.

Un texte comme *Messaline*⁴ me semble de ce point de vue particulièrement intéressant parce qu'il s'inscrit explicitement à la fois dans une tradition latine⁵ et dans une mode fin-de-siècle : on compte au moins une dizaine de textes français, poésie, roman et théâtre confondus, qui prennent Messaline pour sujet entre 1890 et 1907, dont la moitié est antérieure au roman de Jarry⁶. Par son sous-titre (« roman de l'ancienne Rome ») et par son sujet, si délibérément marqué « fin-de-siècle », ce roman nous invite donc peut-être justement à réfléchir sur la place que tient *Messaline* dans le travail sur la réécriture auquel se livre Jarry, ainsi que sur les procédés qu'il met en œuvre.

Que Jarry s'inspire des mêmes sources que ses contemporains n'a rien qui doive nous surprendre : il partage bien sûr la culture de son temps, et les éléments biographiques connus sur Messaline sont de toutes façons en nombre limité. Il n'est pas plus étonnant qu'il soit, comme toute son époque, fasciné par les quelques vers que Juvénal lui consacre, et qui façonnent, plus que tout autres, la figure de l'impératrice (la violence provocatrice de leur érotisme comme le travail de rhétorique ne pouvaient qu'intéresser une époque friande de tératologie et d'antithèse)⁷, même s'il est certain que cette évocation s'inscrit, chez Jarry, dans un ensemble complexe : Messaline, impératrice prostituée, épuisée et inassouvie, est le pendant d'André Marcueil, autant qu'une des incarnations possibles de « Plus-en-moins ».

On peut, pour mieux comprendre le fonctionnement de la réécriture dans ce texte, se pencher à titre d'exemple sur un passage précis du roman. Si j'ai choisi celui du chapitre IV de la deuxième partie, « L'imitation de Bacchus », qui relate l'épisode de la fête des vendanges décidée par Messaline pour célébrer son mariage polygame avec Silius, c'est que cette scène présente le double intérêt de constituer une reprise presque littérale d'un passage de Tacite⁸, et de figurer tout aussi explicitement dans quatre autres textes contemporains⁹, permettant ainsi une comparaison de détail sur le traitement du texte-source. Tirée de la section 31 du Livre XI des *Annales* de Tacite, elle consiste en un passage dont la valeur symbolique ne fait aucun doute, à la fois pour la doxographie de l'impératrice, et pour le nouveau regard qu'il offrira de l'Antiquité : scène de luxure où l'orgie et les vendanges permettent de faire couler des flots de sang, c'est aussi une scène de simulacre qui remet en cause la valeur de la parole oraculaire.

Si l'ordre global du texte d'origine est respecté (la succession de deux séquences principales, celle des fausses vendanges, puis celle du faux oracle), quelques détails sont déplacés (les peaux de bêtes des fausses bacchantes sont attribuées à Messaline et à son amant, et la couronne de lierre de Silius pare désormais Caesoninus, personnage dont la présence lors de la fête n'est mentionnée que plus loin dans le texte de Tacite). De même, le lieu de la scène est transféré dans les jardins de Lucullus.

C'est donc moins par la recomposition de l'ensemble que par son développement que le texte originel se trouve transformé : les deux premiers paragraphes alternent par exemple des passages de traduction et des ajouts de nature diverse qui altèrent la sobriété et la portée du texte de Tacite en forçant le trait. De nouveaux personnages et de nouvelles scènes (en particulier celle du combat de gladiateurs) accusent le caractère orgiaque et cruel du passage ; des développements dramatiques, comme ceux qui concernent les visions de

Messaline ou de Vectius Valens, détournent le texte de l'histoire vers le récit. Stylistiquement parlant, l'œuvre de Tacite est partout tirée vers l'outrance et l'hyperbole, qui se manifestent en particulier par les pluriels et l'image du gonflement. Jarry s'attache, par ailleurs, pour afficher la « latinité » du texte, à expliciter un certain nombre d'habitudes ou de croyances (des éclaircissements un peu scolaires concernant le rituel du mariage, la mythologie ou l'art des jardins) : son récit prend alors plutôt l'allure d'une glose qui gonfle le texte originel en commentant pour ainsi dire chaque syntagme du texte de Tacite, sans adjoindre d'éléments nouveaux à la narration proprement dite. Le récit sans cesse interrompu par la description ou le commentaire, l'enflure qui le gagne ont pour conséquence le démembrement du texte original. A cette fragmentation répond celle de la phrase. Le décalque des structures latines a pour conséquence évidente de déconstruire la syntaxe française : participiales, souplesse de l'ordre syntaxique (en particulier pour les circonstanciels), parataxe, etc. n'assurent pas toujours la lisibilité immédiate du texte. Les figures comme l'anacoluthie ou le zeugme (« la fuite précieuse et ascendante » du vin, l'ivresse des talons) contribuent à ce démentèlement et participent, en rapprochant ce qui devrait être dissocié, d'un double processus de décomposition et de recomposition.

Tous ces éléments font cependant également partie de la relecture que la Décadence souhaite proposer de l'Antiquité latine, et consacrent un certain nombre de thèmes-clés de l'époque, comme l'artifice (tous les textes déplacent, par exemple, la scène dans un jardin¹⁰), la remise en cause du sacré ou l'érotisme macabre (justifié par la lecture du motif des vendanges, chez Tacite, sur le mode de la métaphore littéralisée).

Mais ce qui nous intéresse ici est surtout de comparer les procédés de réécriture. Or on constate que la pratique de Jarry ne diffère guère, dans sa méthode du moins, de celle de ses contemporains. Ainsi, Jarry n'a pas l'apanage du procédé d'enflure (si sa scène est plus longue que celle de Champsaur, elle est sensiblement plus brève que celle de Casanova, qui couvre plus de quatre pages), ni même de celui du montage de citations ou du collage de traductions : il est vrai que Champsaur le fait plus grossièrement (ou plus explicitement) puisque la traduction quasi littérale du texte de Tacite constitue chez lui un premier paragraphe, ainsi séparé des ajouts propres à l'auteur. Le jeu sur les registres de langue et les latinismes, le caractère destructeur de la greffe de la syntaxe latine sur la langue française est également commun à tous ces auteurs : Casanova émaille le passage (et tout son roman) d'une terminologie savante, Champsaur « colle » (il n'y a pas d'autre mot) des phrases en latin et en rouge (jouant ici en plus de l'ambiguïté des *curiosa*). Rien, en somme, dans ces procédés, qui ne soit commun à Jarry et à ses contemporains.

Et l'effet produit est le même partout : sous ce débordement, le texte d'origine est bien entendu dénaturé. À la concision de Tacite, à ses commentaires emprunts de scepticisme sur la valeur des oracles, succède l'enflure d'un texte où le détail est roi. La réécriture fin-de-siècle a la particularité, que l'on retrouve chez Jarry, de désarticuler les textes dont elle s'inspire, mettant en œuvre, en quelque sorte, le motif des *dissecta membra* qui la fascine dans le mythe d'Orphée.

La « source » que constitue le texte de Tacite est utilisée ici de façon trop explicite pour qu'il ne s'agisse pas d'affirmer que la réécriture est bien un principe d'écriture : par le démantèlement que permet la glose, le détournement ou l'excès de certains passages (celui de l'oracle, par exemple), chacun s'approprie le texte de Tacite dont la nature est ainsi transformée (de l'histoire au roman historique), de même qu'est par l'outrance détourné le genre même du roman historique. L'esthétique décadente est déjà, à n'en pas douter, une esthétique du « sacrilège ».

Dès lors, et puisqu'il ne s'agit pas ici de faire de Jarry un « décadent », mais simplement de proposer une lecture chronologique qui n'exclut ni ne dénigre son époque, dans quelle mesure le travail de Jarry se distingue-t-il de la pratique contemporaine ? On peut bien sûr suggérer la piste de la parodie des romans historisants contemporains. Cela semble pourtant difficile : figures et procédés sont les mêmes, le trait n'est pas forcé. Le caractère « historique » est même revendiqué dans la note que Jarry prévoit pour *La Revue blanche*, malgré le peu d'intérêt qu'il dit par ailleurs porter à ce genre – il est vrai qu'il s'agit de publicité¹¹... C'est donc moins du côté des procédés que du côté des enjeux qu'on parviendra peut-être à formuler la différence. Je voudrais simplement proposer quelques pistes.

1) La différence majeure tient peut-être à l'approche même du genre romanesque. Si le démantèlement et le détournement du texte d'origine sont bien l'un des objectifs affichés de l'esthétique décadente, les ajouts de Champsaur ou de Casanova ne remettent pas en cause le récit, s'ils en gênent parfois la lisibilité (c'est un premier pas) : Champsaur envoie le couple impérial se coucher avant de se livrer à une brève description de l'orgie, Casanova détourne longuement le fil de la fable sur les personnages ajoutés des Luperques ivres, mais dans tous les cas il peut s'agir d'apporter à l'intrigue des éléments supplémentaires qui permettront de transformer des « annales » en « roman ». Chez Jarry, au contraire, l'essentiel des ajouts dans ce passage (à l'exception néanmoins, la plus longue, du combat de gladiateurs) relèvent de la description, voire de la glose : à la reconstitution historique narrativisée, il préfère le commentaire, créant ainsi un subtil effet de distance. L'intérêt de ce travail est de faire peser l'incertitude sur le statut du texte : roman, traduction, commentaire, vulgarisation, la glose du texte latin fait apparaître l'éclatement des genres, tout en contribuant à la dislocation du texte original. Mais si Jarry se distingue ici de ses contemporains, c'est surtout par le caractère systématique de cette pratique qui privilégie le discursif sur le narratif. Plutôt qu'un « collage », il s'agit donc ici d'une réflexion sur l'articulation de la diégèse et de l'exégèse. Par là même, *Messaline* poursuit le travail amorcé dans les *Gestes et opinions*....

2) La Décadence se livre à une réflexion sur les sources parce qu'elle s'interroge sur la possibilité d'échapper à la tradition. Sans aucun doute elle revendique l'idée qu'on n'écrit que dans la littérature, mais elle l'approche sur le mode de l'aporie : le ressassement ou le retournement (plus encore que le détournement) sont donc ses deux procédés majeurs.

Là où la fin-de-siècle trouve dans la réécriture le moyen d'une remise en cause du principe d'autorité, chez Jarry elle devient en soi l'enjeu de la recherche, cette « philosophie de la composition » étudiée par Brunella Eruli, dont il explore, texte après texte, les différentes modalités et par laquelle il s'affirme, justement, auteur. Plutôt que de vouloir faire cadrer *Messaline* avec l'avant-garde, donc selon une grille de lecture postérieure à son travail, je proposerais, replaçant ce roman comme il se doit dans l'ensemble de l'œuvre, d'y voir, après *César-Antechrist*, les *Ubus* ou les *Gestes et opinions*..., une nouvelle étape dans cette « tentative d'épuisement » des modalités de la réécriture : ce roman « de l'ancienne Rome », qui aura évidemment pour écho (et pour pendant) *Le Surmâle, roman moderne*, publié l'année suivante¹², invite à étudier *Messaline* comme un cas particulier, qui exploite le plagiat plutôt que le pastiche ou la parodie, le détournement de genre plutôt que le détournement de contexte, le montage plutôt que le collage.

On pourrait, pour formuler autrement l'enjeu de ces remarques, considérer que la question repose sur la part que l'on reconnaît à la citation dans le travail de création : selon Vladimir Jankelevitch, qui analyse le goût de la décadence pour la réécriture, il ne s'agirait

que d'un « succédané de création »¹³. Selon Baudelaire, au contraire, qui, expliquant comment il a traduit Quincey, affirme qu'il a résumé et ordonné le texte en cherchant à « fonder [s]es sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original » pour en faire « un amalgame dont les parties sont indiscernables »¹⁴, il s'agit bien, comme le revendiquera Ducasse de manière encore plus radicale, d'une recreation, et la célèbre définition que Jarry donne du monstre n'est pas sans rappeler cette analyse de Baudelaire¹⁵. Proposons donc de reconnaître en *Messaline* le lieu où se croisent deux filiations : celle qui, dans une veine plus décadente, fonde une réflexion sur le statut de la création, et celle qui, avec Baudelaire ou Ducasse, fait de la réécriture un procédé poétique.

Notes

1. Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume » in *Revue des Sciences humaines* (1986, 3) p. 51. De la même, on pourra également consulter « Sur les sources classiques de *Messaline* » in *L'Etoile-Absinthe*, 1^{ère} et 2^{ème} tournées (mai 1979) pp. 71-87.
2. L'époque ne s'embarrasse guère de théorisation, mais la récurrence des réécritures est telle qu'il s'agit à l'évidence d'une pratique délibérée et réfléchie. On trouvera plusieurs études sur la question, dont celle de Vladimir Jankelevitch, « La Décadence » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4 (1950), ainsi que plusieurs travaux de Jean de Palacio. Tous deux considèrent cette pratique comme un trait distinctif. Voir aussi la réflexion contemporaine d'Anatole France, « Apologie pour le plagiat », in *La Vie littéraire IV*, Calmann-Lévy, 1892, pp. 156-176.
3. Sur cette question, voir en particulier Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, 1979, et Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
4. *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, prépublication du 1^{er} juillet au 15 septembre 1900 dans *La Revue blanche*, Éd. de la Revue blanche, 1901, cité dans OC II.
5. Jarry signale les sources majeures concernant Messaline, avec d'autres qui concernent les mœurs romaines, dans la présentation qu'il prévoit pour *La Revue blanche* (voir *infra*, n. 11) : Juvénal, Tacite (le plus complet), Suétone et Dion Cassius.
6. L'un des textes fondateurs est celui de Théodore de Banville, dont on connaît l'influence sur la fin du XIX^{ème} siècle : *Les Princesses*, « Messaline », Lemerre, 1874. Par ailleurs voir par exemple : Jean Bertheroy, *Femmes antiques*, « Messaline », Ollendorff, 1890 ; Gérard de Martha d'Arundel-Jéhu, *Messaline*, Poitiers, Petit, 1894 ; Jorge Destèves, *Au Jardin d'Eros*, « Messaline », Paris, de Launay, s.d. [1899] ; Louis Chollet, *Bas-Relief*, « La Femme de César », Lemerre, 1899, p. 50 ; Armand Silvestre et Eugène Morand, *Messaline, Tragédie lyrique*, Charpentier-Fasquelle, 1899 ; Nonce Casanova, *Messaline, Roman de la Rome impériale*, Ollendorff, 1902 ; Félicien Champsaur, *L'Orgie latine*, Fasquelle, 1903 ; Amiel, *Sonnets*, « Messaline », Lemerre, 1907 ; Louis Dumont, *La Louve, Mœurs de la Décadence*, Bibliothèque des Auteurs modernes, 1907 ; André Gohé, *Brins d'Ames*, « Messaline », Rouen, Girieud, 1908 ; et encore vers 1920 Emile Vinchon, *Les Courtisanes*, « Licencia Stupri » & « Messaline », Jouve et Cie, s.d. [1921?] ; on peut noter aussi le poème d'Algernon Charles Swinburne, « Messaline au Cirque », dont le texte est écrit en français sous le pseudonyme de Félicien Cossu (repris dans *New Writings or Miscellanea nova et curiosa*, New York, Syracuse University Press, 1964). Cette liste n'inclut pas les textes où Messaline est simplement évoquée. C'est le cas en particulier, par deux fois, dans *La Curée* d'Emile Zola (Lacroix, Verbæckhoven et Cie, 1871) à la fin des chapitres I & IV qui se passe dans la serre où René Saccard épie puis prend pour amant son beau-fils.
On remarque cependant que tous les romans sont postérieurs au texte de Jarry ; mais Jarry lui-même atteste de cette mode dans un article de *La Revue blanche* du 4 avril 1901, « Rome à Paris » (OC II, p. 292).
7. Voir Juvénal, *Satura*, VI, vers 114 à 132 (que la fin du XIX^{ème} siècle a décliné un par un).
8. On trouvera en épigraphe le passage de Tacite. Le passage étudié de Jarry est aux pages 127-129 de l'édition citée, et plus précisément p. 127, depuis « On était à la fin de l'automne »

- (début de la traduction de Tacite) à « je vois une furieuse tempête qui s'approche, venant d'Ostie ! » (qui en marque la fin).
9. Chez Banville (poème, *op. cit.*), Bertheroy (poème, *op. cit.*, pp. 83-84), Casanova (roman, *op. cit.*, pp. 274-278), et Champsaur (roman, *op. cit.*, p. 319).
 10. Le texte de Tacite ne permet pas d'affirmer à coup sûr que la scène a lieu dans un jardin, et non pas, par exemple, dans les champs qui entourent la « villa ». Le titre du chapitre de Champsaur, « Les Jardins de Lucullus », atteste d'ailleurs cette transposition spatiale et temporelle. Ceci s'explique par le fait que Messaline, un peu par hasard il est vrai, est liée au jardin : les lacunes font débiter le livre IX des *Annales* sur le désir qu'elle éprouve pour ces mêmes jardins de Lucullus, qu'elle s'arrogera en faisant condamner leur propriétaire ; on sait que c'est là le sujet central du texte de Jarry.
 11. « ... Dans ce décor se déroulent, sanglantes ou lubriques, les aventures les plus extraordinaires, semble-t-il, que l'imagination humaine ait jamais conçues, quoiqu'il n'y en ait aucune qui ne soit historique et ne puisse être appuyée d'une ou plusieurs textes de Plutarque, Tacite, Suétone, Valère Maxime, Juvénal, Properce, Columelle, Pétrone, Flavius-Josèphe, les deux Pline ou Dion Cassius. [...] La forme de ce roman est nette, éclatante et définitive, comme un camée ou une médaille de ces temps anciens ». On trouvera l'ensemble de ce texte dans OC II, pp. 605-606.
 12. *Le Surmâle, roman moderne*, Éd. de la Revue blanche, 1902.
 13. Vladimir Jankelevitch, « La Décadence », article cité, pp. 344-345. Je ne souscris qu'avec beaucoup de réticences à cette lecture de la littérature décadente, mais elle peut servir de repère ici.
 14. Charles Baudelaire, Lettre du 16 février 1860 à Poulet-Malassis (*Correspondances*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 669).
 15. Mais la figure du monstre comme métaphore de la création poétique est, elle aussi, un motif récurrent de la Décadence.

La Danse de Mnester

Jill Fell



Alfred Jarry, s'intéressait-il à la danse ? Très tôt dans sa carrière il évoque « le bal de l'abîme où l'amour est sans fin et la danse vous noie en sa houleuse alcôve » (voir son poème « La Régularité de la chasse ») ; plus tard, il parle ironiquement des risques physiques qui menacent un couple valsant (voir son article « Balistique de la danse ») ; mais son évocation la plus intéressante de la danse se trouve dans son roman *Messaline* de 1900, où il la dépeint comme un rite solitaire, quasi chamanique. Je ne vois pas pourquoi Jarry, tout autant qu'un Paul Valéry, n'aurait pas sa place dans l'histoire de l'écriture française sur la danse. Cependant, sa voix n'est pas celle d'un chroniqueur. Moins chroniqueur que prophète dans *Messaline*, Jarry parle avec la voix de la protestation.

Si d'un côté, Valéry a créé le personnage de la danseuse grecque, Athikté, comme point de mire pour son *Âme et la danse*, n'oublions pas que de l'autre, Jarry a découvert et fictionnalisé le danseur, Mnester, et a créé toute une chorégraphie complexe pour lui, chorégraphie à laquelle il consacre le chapitre central de *Messaline*, qui s'intitule « Il dansait quelquefois la nuit... ». S'identifiant avec ce mime romain, peu connu, Jarry le réinvente comme contrepoids au personnage de l'impératrice. Il s'agit d'un texte fascinant et les recherches faites par Thierry Foulc et par Brunella Eruli m'ont été indispensables pour l'analyser. À travers ce texte, Jarry lance une protestation contre le culte occidental de la danseuse et contre les aspects superficiels de la danse contemporaine, se référant aux sources dionysiaques de la danse et, sans le savoir, annonçant l'arrivée prochaine de Nijinsky.

Mais qui est le danseur célébré par Jarry ? Oui, il s'appelait Mnester, amant et mime favori de l'Empereur Caligula, selon Suétone, mais Suétone nous a laissé peu de détails sur lui. Jarry aurait dû chercher plus de détails sur des acrobates romains dans des encyclopédies et aussi observer des danseurs et des acrobates réels des années quatre-vingt-dix. Sur le plan figuratif, le danseur représentait l'écrivain pour Jarry et on voit que le dilemme de Mnester est le dilemme de Jarry lui-même. Il se mettait dans le personnage de ce danseur à la fois moqué et moqueur. Le public ne le comprend pas, mais il se fiche du public.

En choisissant un personnage très mineur dans l'histoire romaine et en créant pour lui un rôle beaucoup plus considérable que celui que les chroniques de Dion Cassius et de Suétone lui assignent, Jarry donnait à l'histoire très travaillée de Messaline une couleur insolite, tout à fait sienne. Après Ubu, voilà encore un geste de défi contre les convenances. Le roman *Messaline* était en effet bien plus qu'une étude biographique de l'impératrice prostituée, thème fin de siècle beaucoup trop banal pour Jarry. Par le personnage de Mnester,



Notor, illustration (d'après un « document » au British Museum) pour Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* (1894), Fasquelle, 1900, p. 288. « Louez-la ! car elle fut adroite et fit des tours difficiles. Elle jonglait avec des cerceaux, sans rien casser dans la salle, et se glissait au travers comme une sauterelle. / Parfois elle faisait la roue sur les mains et sur les pieds. Ou bien les deux jambes en l'air et les genoux écartés elles se courbait à la renverse et touchait la terre en riant. » (p. 289.)

Jarry attaquait non seulement l'idéal féminin de la danseuse comme sylphe, récemment chanté par Mallarmé, mais aussi il défiait les normes sexuelles — une tactique qu'il poursuivrait dans *Le Surmâle*.

À mon avis, en écrivant le chapitre intitulé « Il dansait quelquefois la nuit... », Jarry avait au moins trois idées en tête :

-Premièrement, il déclarait la supériorité du danseur mâle sur la danseuse, argument fondé à la fois sur l'antiquité et sur les danses quasi religieuses des chamans, reliquats de l'antiquité et donc plus « vraies » que les danses présentées en pur spectacle comme celles de Loïe Fuller.

-Deuxièmement il faisait une équivalence entre l'acte d'écrire et l'acte de danser — surtout en raison de l'état d'inspiration ou de presque-transe que l'écrivain ou le danseur devait atteindre pour réussir. En même temps, Jarry montrait l'artiste (danseur ou écrivain) sous l'aspect d'un gladiateur, esclave d'un public qui attend d'être divertit.

-Troisièmement, se mettant du côté d'Oscar Wilde, récemment réfugié en France, Jarry donnait un signal fort en faveur de la cause homosexuelle.

Essayons maintenant de suivre les étapes par lesquelles Jarry a reconstruit l'apparence physique et la « posture cubiste » de Mnester, opération pour laquelle les textes narratifs de Suétone et de Dion Cassius ne lui fournissaient aucune aide. Je crois qu'il puisait dans trois sources surtout, toutes datant de 1895.

En premier lieu, Jarry devait connaître le livre de Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, surtout le chapitre intitulé « Jeux rythmés » et la section consacrée aux Kubistétéres, mot dérivé du grec *kubistan* qui veut dire, selon Emmanuel, « se jeter sur les mains, la tête en bas », « pour exécuter des exercices variés »¹. Emmanuel



ELLE FAISAIT LA ROUE
SUR LES MAINS.

Elle faisait la roue sur les mains, dessin de Notor d'après une peinture de vase antique (ancienne collection Tischbein), illustration pour Jean Bertheroy, *Aspasie et Phyrné*, Éditions d'Art et de Littérature, s.d. [1913 environ], p. 155.



Kubistéère, *idem.*, p. 162. Bertheroy cite le passage des *Chansons de Bilitis* que nous avons reproduit plus haut.



KUBISTÉTÈRE.

donne comme illustration un petit bronze appartenant au Cabinet des Médailles, datant soit de l'époque hellénistique, soit de l'époque romaine. Voilà, je crois, le modèle pour Mnester « en posture de cubiste ». La description officielle de cette figurine paraît dans le *Catalogue des bronzes antiques de la bibliothèque nationale* de Babelon et Blanchot :

Cubiste ou saltimbanque (Cernuator) marchant sur les mains. Il est nu, imberbe et porte la *subligaculum*, analogue au maillot des bateleurs d'aujourd'hui, qui est orné de cercles gravés en creux ; sa tête est couverte d'un bonnet dont les attaches passent sous le menton. Les mains sont refaites en cire. Travail de l'époque romaine, patine brune².

Il faut noter que Mnester se passe du bonnet de sécurité.

En deuxième lieu il y avait des acrobates contemporains. Dans la description suivante, écrite en 1895 par Jean Lorrain, ami de Jarry, il s'agit d'un acrobate d'Olympe, que Jarry, autant que Lorrain, aurait eu l'occasion d'observer :

Moulé dans un maillot de soie pâle, un acrobate, nudité brillantée et moirée par places de lumière électrique et de sueur, se renversait dans un cambrement de tout son être ; puis, se redressant tout à coup dans un effilement imposait à tous l'hallucinant spectacle d'un homme devenu rythme, d'une souplesse animée d'un mouvement d'éventail³.

Que Jarry assistât à de tels spectacles, son article sur l'acrobate Juno Salmo en 1902 le prouve. Plus que des actions de l'acrobate, Lorrain s'occupe de leur effet sur les spectateurs. La critique morale de Jarry et de Lorrain visait la foule et son désir à peine dissimulé d'un spectacle violent et cruel. Écoutons les mots du compagnon fictif de Lorrain :

Ce gymnasiarque peut se casser le cou à chaque seconde : c'est très périlleux ce qu'il fait là, mon cher ; et ce qui vous plaît en lui, c'est le petit frisson qu'il vous donne... Quelle émotion si ses mains lâchaient la barre ? Avec la motion acquise de sa rotation, il se romprait net la colonne vertébrale et qui sait si un peu de matière cervicale ne jaillirait pas jusqu'à nous ! [...] C'est l'horrible instinct de la foule devant les spectacles qui réveillent en elle les idées de luxure et de mort.

Ici danse et danger se combinent pour concentrer l'attention des spectateurs.

J'ai fait ailleurs une exposition plus détaillée sur les textes de Mallarmé, de Jarry et de Valéry concernant la danse⁴. Ici je ne vais citer que les mots très connus de Mallarmé :

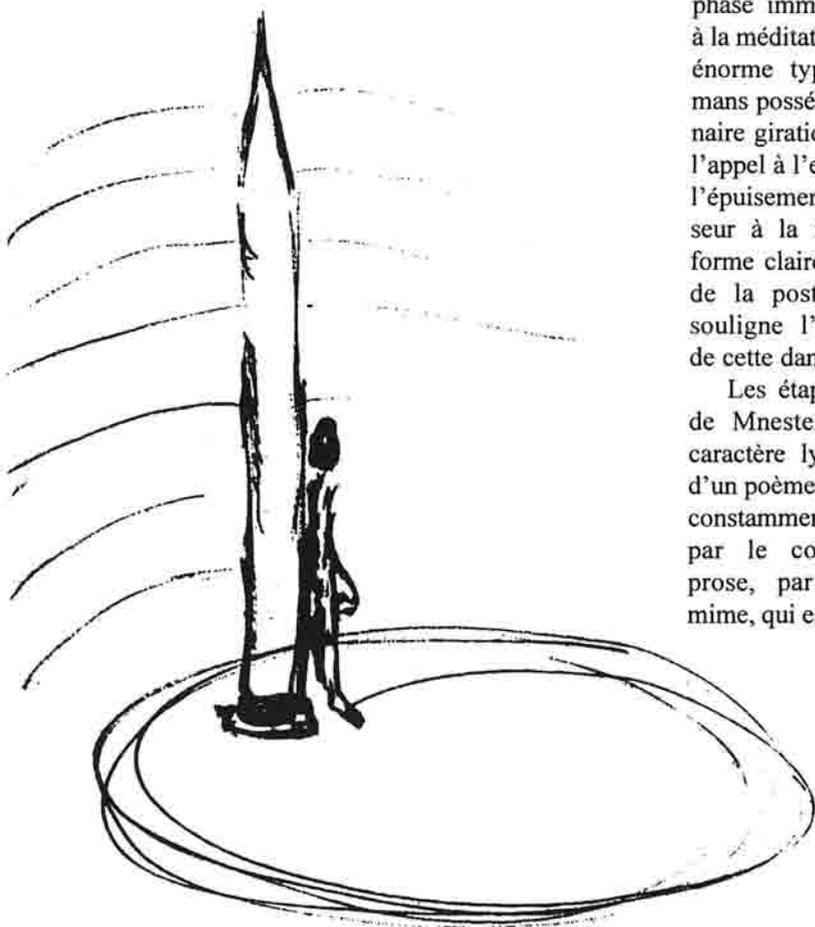
La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc.⁵

Pour Jarry le danseur n'était pas moins métaphore, pas moins hiéroglyphe, mais les formes qu'il évoquait étaient plus grotesques et moins délicates. Il décrit Mnester d'abord comme une lamproie, puis une toupie et finalement une boule. La lamproie, poisson maléfique, se trouve dans l'eau, pendant que la toupie et la boule s'attachent à la terre. La danseuse, Cornalba, transformée en flocon, ou écume par l'imagination de Mallarmé flotte dans l'air. Pour Jarry la danse n'est pas quelque chose de beau, contrôlé par la volonté de la danseuse, mais *bal de l'abîme*, danse de possession, gouvernée par des forces extérieures. Ici Valéry se joint à lui⁶. Préférant voir la danse en tant que mouvement pur et voulant par modestie, dans *Degas, Danse, Dessin*, décrire des méduses plutôt que des femmes, Valéry souligne l'aspect impudique de leurs mouvements. De la même façon que Mnester laisse tomber son *subligar* en sautant sur ses mains, la méduse-femme de Valéry « se renverse et s'expose »⁷.

Du point de vue scientifique, ce qui intéressait Jarry et Valéry, c'était le rôle joué par le mouvement pour atteindre un état super-conscient proche du délire. Selon leurs textes l'acte de tourner très rapidement effectue un changement dans l'ordre naturel. Le danseur de Jarry reflète le mouvement des étoiles, suivant les stratégies des mystères grecs et des danses des derviches — sa main est « blanche comme une étoile tombée » lui-même est « comme une planète chue ». Il faut, en effet, diviser la danse de Mnester en cinq étapes strictes pour reconnaître les caractéristiques d'une danse chamanique de possession. Avec

soin, Jarry note la première phase immobile consacrée à la méditation, puis la voix énorme typique des chamanes possédés, l'extraordinaire giration sur la nuque, l'appel à l'esprit du mort et l'épuisement total du danseur à la fin du rite. La forme clairement phallique de la posture cubistique souligne l'aspect profane de cette danse.

Les étapes de la danse de Mnester possèdent le caractère lyrique des vers d'un poème, mais elles sont constamment interrompues par le commentaire en prose, par le chant du mime, qui est un poème lui-



même, et par le dialogue, interruptions qui confondent le lecteur et empêchent une lecture continue et paisible. L'attention du lecteur est détruite par cette progression chaotique. Mettons-nous dans la peau de Messaline, qui seule réussit à consacrer son attention entière à la danse de Mnester. Isolons les cinq étapes de la description très détaillée de Jarry :

PREMIÈRE ÉTAPE : Immobilité, silence, attente

Vaisseau vide, le danseur attend l'inspiration, malgré l'impatience des spectateurs. Mnester penché contre l'obélisque est comme la chrysalide sur le tronc d'arbre. On ne le voit guère.

[...] au centre d'un étonnement, Mnester demeura immobile jusqu'à se confondre avec les dorures, où il s'adossait, du socle rose de l'obélisque de Caius, et si longtemps que le rythme ternaire des flûtes et le barrissement mouillé des éolipyles de l'hydraule, qui préludaient à sa danse, à l'imitation des battements de mains, s'atténuèrent et attendirent⁸.

DEUXIÈME ÉTAPE : Ondulation serpentine

Jarry décrit le *sikinnis*, une danse érotique de la pantomime romaine dont la danse du ventre turque est l'héritière. La tunique de Mnester constituée de petits croissants d'or indiquent qu'il représente la lune. Jarry souligne le jeu du soleil sur les lunules. C'est un jeu amoureux qui commence entre le soleil véritable et Mnester lunaire. Il commence un chant étrange, qui prend la forme d'un poème à la mémoire de feu l'Empereur Caligula.

La tunique d'écaillés d'or frémit au soleil comme le vent hérissé l'échine d'un fleuve.

Toutes les parties de son corps souple ont l'air de jongler les unes avec les autres, et chacune, où qu'elle aille, est suivie amoureuxment d'un morceau de soleil.

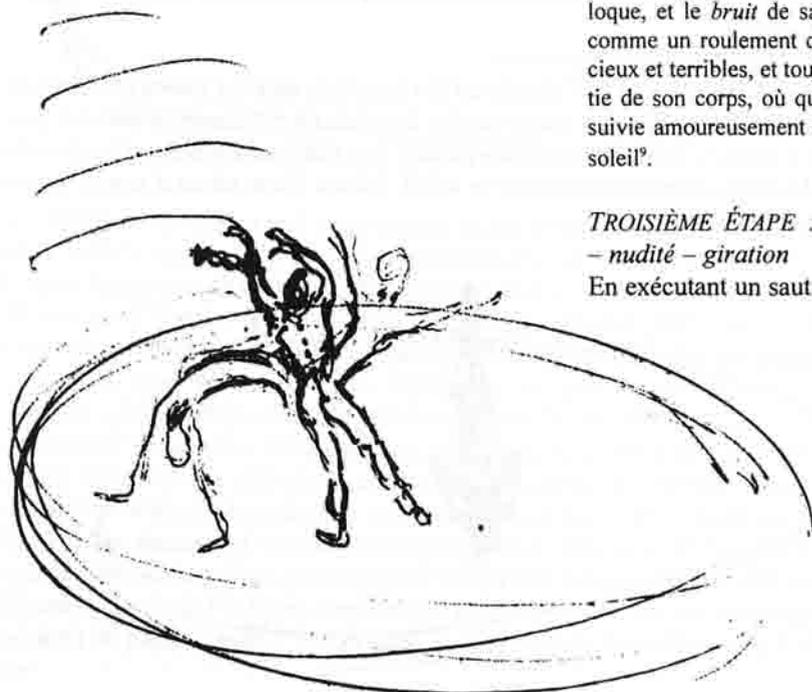
Et pour la première fois, depuis que des pantomimes avaient commencé, sous Auguste [...] ce fut la voix même du mime — on eût dit un bruissement plus sourd des parures de sa danse — qui chanta.

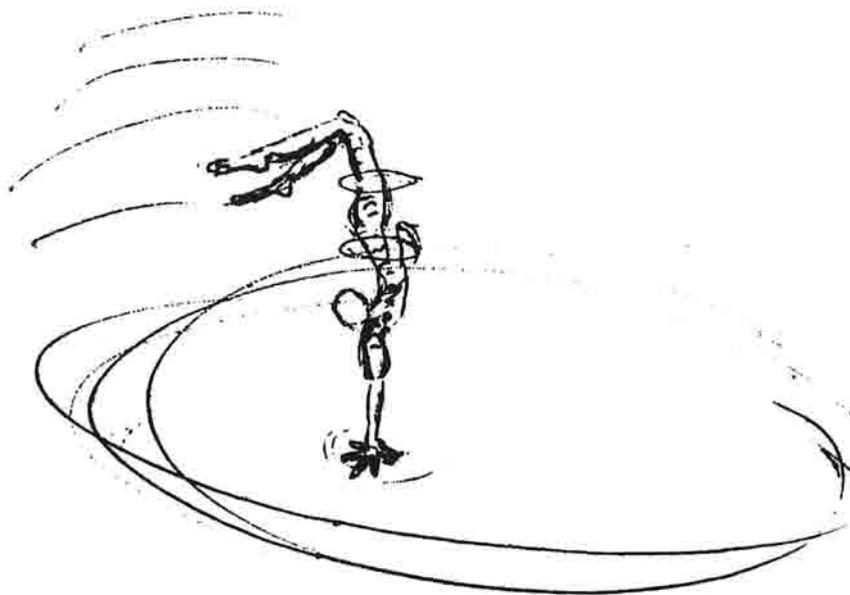
[...]

Et toujours Mnester ondule et se disloque, et le *bruit* de sa voix sourde est comme un roulement d'engrenages précieux et terribles, et toujours chaque partie de son corps, où qu'elle s'é gare, est suivie amoureuxment d'un morceau de soleil⁹.

*TROISIÈME ÉTAPE : Saut périlleux
– nudité – giration*

En exécutant un saut et demi périlleux l'acrobate peut facilement se casser le cou. C'est pour cela que Jarry le souligne. Le mot *cupiste* qu'il emploie rap-





pelle son usage premier du mot *demi-cubiste* pour décrire le « Phallus déraciné » lautréa-montien¹⁰. Plus de modestie. L'acte de se renverser fait s'ouvrir les écailles et le laisse

nu. Sur un seul bras il saute et tourne en même temps.

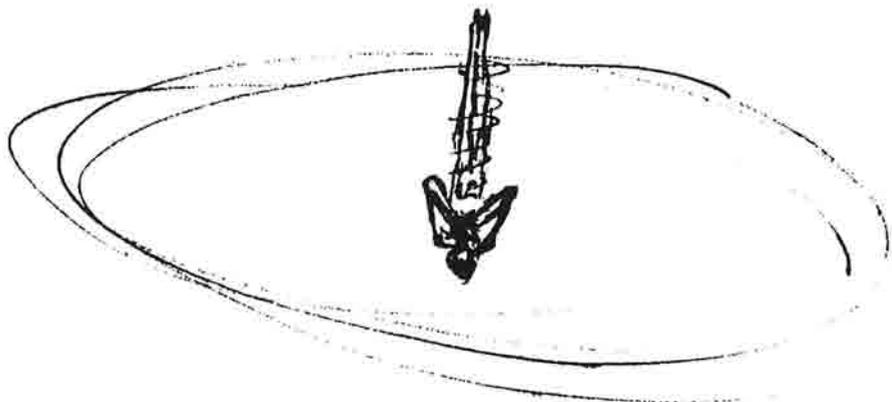
[...] le mime, après *un saut et demi* périlleux, est retombé sur les mains, en posture de cubiste, les écailles d'or, renversées, écartent leurs feuilles ; les lunules polies ne réfléchissent plus que l'ombre ; la lumière et la vue baissent Mnester tout nu par les entremailles, et le subligar se rabat comme on hausse une visière.

[...]

Le mime saute sur un seul bras par bonds énormes sans interrompre ni saccader sa sourde plainte ; et le voici qui tourne très vite et de plus en plus vite sur sa main, ouverte à terre, qui brille toute blanche dans l'ombre ronde de son corps vertical, comme une étoile tombée¹¹.

QUATRIÈME ÉTAPE : Transe – transgression

Apparemment possédé par l'esprit de Caligula qu'il a appelé, le danseur tourne sur sa nuque au moyen de forces surnaturelles. Il a atteint un état de méditation transcendante. La pantomime sexuelle à terre est maintenant reflétée au ciel. Les planètes semblent répondre à la danse terrestre. La lune commence à dévorer le soleil, imitant l'acte tabou d'amour homosexuel entre Mnester et Caligula.



Mnester ne chante plus, mais parle, pour soi, et dans une attitude de méditation il a croisé ses bras et penché sa tête sur sa poitrine, et c'est sur sa nuque maintenant qu'il gyre, comme les orbites inertes des astres sous ses pieds joints, lentement, comme depuis éternellement.

[...]

Et à cette minute on cessa de voir la danse.

Le cirque se remplit de nuit soudaine, de tumulte et d'horreur.

Un disque noir mordait à même le soleil, jusqu'à n'en plus laisser qu'un croissant rouge, comme *la pénombre* des lèvres de Mnester et les mille mailles, en croissant aussi, subitement pourpres de sa tunique, buveuses de la chair sidérale avec toute l'insondable glotonnerie qu'ont les miroirs¹².

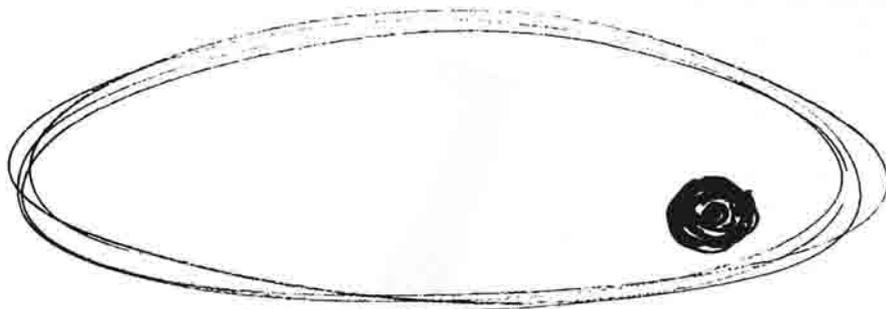
ÉTAPE FINALE : Épuisement – le danseur en boule

Le danseur épuisé tombe et roule, recroquevillé en boule jusqu'à s'arrêter. C'est la même posture que Messaline avait observé en trouvant Mnester au jardin, qu'elle interprète en baiser de Narcisse. N'ayant pas regardé l'éclipse, seule parmi les spectateurs, Messaline n'est pas aveuglée.

Dans les restes de la lumière impériale, les yeux de Messaline, seuls, plus noirs que deux charbons éteints, étaient fixés, et sur rien autre chose, sur l'ombre indestructible du fond du cirque — où s'achevait le dernier geste, et le plus silencieux, de la danse de Mnester.

[...]

Quelque chose avait roulé à bas de l'estrade du théâtre, et occultait encore la lumière par terre : une boule aussi parfaitement ronde que le disque d'une planète chue, le corps inextricablement *pelotonné* de Mnester à la fin de sa danse¹³.



Il semble que le danseur soit passé au ciel même et retombé, un tour suprême de prestidigitateur dont la signification sexuelle échappe aux spectateurs — eux qui ne jouissent que de l'aspect dangereux de sa danse extraordinaire. Ils n'écotent pas non plus les mots du chant de Mnester. L'histoire ne nous dit pas que Mnester chantait. Jarry explique son petit écart à l'histoire comme l'acte « d'illustrer par le geste une poésie chantée par un chœur ou par une seule voix, pour la première fois depuis que des pantomimes avaient commencé, sous Auguste ». Les mots du chant suivent d'assez près le texte où Dion Cassius énumère les faits glorieux de l'empereur Caligula, mais dans le texte narratif qui l'entoure, on trouve des détails superflus, des répétitions et des emphases embarrassantes qui, à mon avis, indiquent un texte personnel. Je crois que, pendant qu'il écrivait, Jarry faisait des tours comme les tours de son danseur et, comme un prestidigitateur, détournait l'attention de ses lecteurs du contenu intime du poème, par moyen de fréquentes intercalations. Par la danse invisible de Mnester au noir de l'éclipse, Jarry semble évoquer le voile noir de l'incompréhension qui le séparait du public ; mais c'est un voile qu'il avait tissé lui-même et où il aimait à s'enrouler.

Notes

1. Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, Hachette, 1895, p. 276.
2. Ernest Babelon et J. Adrien Blanchot, *Catalogue des bronzes antiques de la bibliothèque nationale*, illustr. par Saint-Elme Gautier, Ernst Leroux, 1895, p. 426.
3. Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Éditions de la Table Ronde, 1992, pp. 32-33.
4. Jill Fell, « Dancing under their own gaze : Mallarmé, Jarry and Valéry », in *Journal of European Studies*, XXIX (1999) pp. 133-155.
5. Stéphane Mallarmé, « Ballets » (1886) in *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, 1945, p. 304.
6. « Il lui apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mù sont enchaînées et dans un certain ordre, — qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant. [...] Ce corps [...] est comme doué d'une élasticité supérieure qui récupérerait l'impulsion de chaque mouvement et la restituerait aussitôt. On songe à la toupie qui se tient sur sa pointe et qui réagit si vivement au moindre choc. » Paul Valéry, « Philosophie de la danse », *Œuvres*, t. 1, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1396-1397.
7. Valéry, « Degas, Danse, Dessin », *Œuvres*, t. 2, p. 1173.
8. OC II, p. 108.
9. OC II, pp. 109 et 111.
10. « Visions actuelles et futures », OC I, p. 339.
11. OC II, pp. 111-112.
12. OC II, pp. 112 et 113.
13. OC II, pp. 113 et 114.



« Kubistétere, Cabinet des Médailles, petit bronze hellénistique ou d'époque romaine », ill. 558 dans Maurice Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, 1895.

Sotie, satire et ironie (Jarry plus petit que Jarry)

Jean-Louis Cornille

L'amicale, à tous prête



remier janvier 1901 : empli de bonnes intentions et de solides résolutions, Alfred Jarry entame une nouvelle rubrique à la *Revue Blanche*, qu'il continuera d'alimenter sans discontinuer pendant près de deux ans. Certes, il lui est déjà arrivé de collaborer occasionnellement à l'accueillante publication bimensuelle des frères Natanson, sans compter qu'*Ubu enchaîné* fut publié l'année d'avant par leur soin'. Le voici à présent qui fait pleinement partie de la maison. C'est en effet dans le premier numéro de janvier 1901 que le titre de « Spéculations » apparaît une première fois – même si cela ressemble fort à un faux départ, puisque sous ce nouveau titre figurent à vrai dire trois recensements d'ouvrages récemment parus, ainsi qu'une annonce du second *Almanach du Père Ubu*. La série n'en est pas moins posée, et le titre dûment déposé, comme s'il s'agissait d'occuper le terrain ou d'annoncer la couleur. Les dites « Spéculations » ne démarreront réellement qu'à partir de la livraison suivante. Et durant toute l'année, toutes les deux semaines, au moins un texte, et parfois deux, voire trois, paraîtront sous cette rubrique un peu marginale, fournissant à l'auteur des rentrées certes minimales, mais au moins régulières. Cette production se poursuivrait en 1902 sous un autre intitulé (« Gestes »), qui n'est pas sans évoquer les *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, alors inédits pour l'essentiel. Pressentant au bout de deux ans la fin de la *Revue Blanche*, Jarry parvint néanmoins à prolonger ses ironiques contributions dans d'autres revues, telles que *La Plume* et *Le Canard sauvage* : les dernières pièces appartenant à cette veine des plus corrosives paraîtraient en 1904. Cependant, ce n'était pas la fin de l'aventure pour autant : l'auteur, disposant d'une épaisse liasse d'articles, devait bientôt songer à leur faire un nouveau sort. Connaissant son penchant à régulièrement exhumer des fonds de tiroir longtemps conservés (voire à remuer des embryons de projets « alcoolisés »), on ne s'étonnera pas de voir Jarry entreprendre à deux reprises le rangement et la mise en ordre de ses écrits journalistiques, d'abord en vue d'une publication partielle, fin 1905 ; ensuite dans le but d'une parution au grand complet, deux ans plus tard, quelques mois avant sa mort.

Contrairement à la plus tardive *Chandelle verte*², somme qui réunit en vrac l'ensemble de ces petites proses, sans autre principe d'organisation que l'ordre chronologique dans lequel ils ont paru, la première tentative de regroupement entreprise par Jarry se présente comme le fruit d'une sélection patiemment mûrie, d'un tri longuement réfléchi : une sorte de florilège. S'y devine la volonté manifeste de faire un livre, aussi mince soit-il : parlons

donc de ce petit volume que Jarry avait imaginé, à l'impression près, à un moment où ses affaires étaient au plus mal. Faut-il y voir seulement l'occasion d'un livre confectionné à la hâte, vite fait, d'un volume supplémentaire obtenu à bon compte à partir d'un matériau somme toute marginal ? Ou s'y dessine-t-il au contraire une véritable entreprise, un faire poétique qui répondrait à une nécessité interne et précise ?

Certes, la carrière de Jarry semblait être arrivée à un point mort, et l'auteur était grandement dans le besoin de publier quelque chose. Si les années 1900-1904 témoignèrent d'une débordante activité créatrice, il faut bien admettre, comme le signale Henri Bordillon, que « durant les trois années qui précédèrent sa mort » (OC II, p. xii), soit entre 1905 et 1907, Jarry ne devait guère produire de textes neufs. A cela, étaient des raisons avant tout matérielles : plus démuné que jamais, Jarry se retrouvait, avec la cessation de toute activité à la *Revue Blanche*, sans éditeur depuis 1903. Non seulement il ne publie plus rien, mais il ne termine plus aucun de ses projets : la plupart des manuscrits entrepris durant cette période, tel *La Dragonne*, restent inachevés. C'est sur fond de ces conditions particulièrement pénibles qu'il faut comprendre le projet de Jarry de rassembler en un mince volume quelques unes de ses « Spéculations » les plus significatives. Lorsque Sansot s'intéresse à ce projet, il y a là comme une dernière lueur d'espoir, d'ailleurs vite étouffée lorsqu'il s'avère que l'éditeur ne publiera pour finir que deux des six titres annoncés dans la collection mirtonnesque : *Par la taille* et *Ubu sur la butte*.

Pourtant l'affaire paraissait entendue : dans une lettre à Sansot, datant vraisemblablement du début de 1906, Jarry évoque leurs projets d'édition communs et dit être en possession des « autres " spéculations " » (OC III, p. 596) : voilà, dirait-on, qui indique une table des matières enfin prête, un corpus délimité. En outre, voici que figure en quatrième de couverture de *Par la taille*, premier des deux volumes qui sortiraient des presses de Sansot en 1906, la mention d'une oeuvre à paraître prochainement : *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*. Un titre, un corpus arrêté : tout semble donc réuni pour que le volume paraisse dans les plus brefs délais. Las, une fois de plus, les choses en resteraient là. *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique* ne serait jamais qu'un titre prometteur, et de ce fait d'autant plus intrigant.

Cependant il convient d'admettre que Jarry l'avait voulue, cette oeuvre : la table des matières en fut soigneusement dressée, somptueusement même, et plusieurs fois révisée par lui. Il y avait là une oeuvre bien réelle, un opuscule en puissance qu'il n'était venu à l'esprit de personne d'éditer en tant que tel, avant que Patrick Besnier ne vienne, il y a peu, nous en offrir l'inattendu volume¹ : après tout, l'ensemble de cette matière n'avait-elle pas été reprise depuis dans le plus ample volume de la *Chandelle Verte* – sorte de C.V. autrement complet que le petit florilège entrevu d'abord par l'auteur ? Etait-ce une raison suffisante pour ne pas envisager l'éventualité de ce petit livre au titre démesurément long ? Le virtuel n'est-il pas une catégorie éminemment pataphysique ? D'autant que la Pataphysique elle-même, à laquelle visiblement ce projet se rattache, ne s'est jamais présentée que sous la forme de bribes et de fragments : éléments et petits crayons. De ce point de vue, le projet plus tardif de réunir l'ensemble des écrits spéculatifs sous le titre de *La Chandelle Verte, lumières sur les choses de ce temps*, nous paraît nettement inférieur au précédent, en ce qu'il ne nécessite nullement ce travail de sélection et de permutation que supposait le soi-disant florilège, mais vise quelque illusoire totalité : sans compter qu'en effaçant la composante pataphysicienne du titre, et en renouant avec la veine ubuesque, Jarry semble se borner à vouloir documenter son époque, à l'éclairer au moyen de sa chandelle, en jetant un peu de sa lumière blafarde sur les débuts du XXI^{ème} siècle.

Voici donc un livre qui ne vit le jour que très récemment, et resta de ce fait longtemps imaginaire, noyé dans le flot des oeuvres complètes. A quoi bon, encore une fois, consentir

à l'effort de commenter cette oeuvre mineure (une breloque), de surcroît reconstituée, puisque tous les textes qui étaient censés le composer se retrouvent depuis dans la *Chandelle Verte* ? C'est qu'il contient par rapport à la version fourre-tout au moins un geste supplémentaire : celui du tri. En bonne logique jarryenne, le moins produit invariablement du plus : les *Siloques*, taillés dans la future *Chandelle verte*, seront donc nécessairement plus imbriqués qu'elle dans l'ensemble de l'oeuvre de Jarry – qui chercha toujours à faire de tous ses livres un carrefour, chaque ouvrage naissant à son point d'intersection avec un autre. Nous soupçonnons en effet que le découpage effectué au sein de la masse spéculative y est tel qu'il devient possible d'en exhumer quelque chose de neuf : c'est là du moins ce que nous chercherons à montrer. Un livre est dans le livre : à la façon de la lettre d'Edgar Poe, ce manuscrit ne serait resté insaisissable qu'à force d'avoir été placé en évidence, posé bien en vue. Remettons donc à l'ordre du jour, en l'analysant comme une oeuvre à part entière, cet opuscule oublié qu'on peut sans exagérer continuer de qualifier de fictif, puisque, s'il fut entre-temps heureusement rendu à sa configuration initiale, Jarry n'y a pas moins songé sans jamais réussir à le produire. Dans l'effort de réduction et de sélection, dans les choix et le tri que l'auteur effectua, quelque chose d'inédit pourrait bien finir par surgir. Un inédit de Jarry ? Ce serait pratiquement une contradiction dans les termes, dans la mesure où, dans la conception jarryenne, un livre mineur est toujours déjà contenu dans le grand, une petite oeuvre dans sa version complète. Joyau minuscule contenu dans la pierre à tailler.

Siloques et Silènes

Tailler, trier, titrer, ranger dans un ordre plutôt que dans un autre, ces gestes que nous décrivons sont en leur essence créateurs. Il n'est que de prendre l'intitulé pour exemple : pour le moins remarquable, et même somptueux, *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique* demeure une énigme à part entière. Nul n'a jamais songé à l'interroger, alors qu'il est pour le moins inhabituel, rare et obscur. « Soliloques », certes paraît tout à fait admissible (Jarry évoque, de Cazals, le « Soliloque de l'assoiffé » (OC II, p. 664)) ; « interloques », passe encore, quoique seule la forme verbale en soit attestée ; mais que penser de « superloques » qui en est dérivé ; et surtout de cet initial « Siloques », qui, malgré la rime intérieure, ne rime à rien et dont on voit mal comment il s'intègre à la série ?

D'où ce titre, soudain, a-t-il donc bien pu surgir ? La seule mention qui en soit faite est celle qui figure sur la quatrième de couverture de *Par la taille*. Il n'est attesté nulle part ailleurs. On comprend aisément en quoi il est à ce point capital : c'est le seul lien tangible que Jarry devait établir entre ses écrits journalistiques, soi-disant alimentaires, et l'un des projets qui lui tenait le plus à coeur, la Pataphysique. Comment donc s'est-il formulé alors que rien ne semble le préparer, ni l'annoncer. On dirait même qu'en 1905 la Pataphysique ne constitue plus un enjeu prioritaire aux yeux de l'auteur, qui y fait de moins en moins souvent allusion. Avant de répondre, il nous semble utile de rappeler ici le sort d'un autre projet de livre d'Alfred Jarry qui ne devait jamais voir le jour : nous voulons parler de la traduction d'une pièce de l'auteur romantique allemand Christian Dietrich Grabbe, dont Jarry fit paraître en 1900 quelques scènes sous ce titre raccourci, « Les Silènes » (en référence à Rabelais). Pièce étonnante que ce *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, datant de 1822, et dont Jarry, qui en prit connaissance dès 1896, s'enticha au point de la traduire, et même de lui faire une place parmi les livres pairs du docteur Faustroll⁴ : sa « géniale bouffonnerie n'a jamais été surpassée », dira d'elle André Breton, qui à son tour lui fit une place dans son *Anthologie de l'humour noir*⁵.

Comment en effet ne pas rapprocher ces deux titres, celui de Grabbe et celui de Jarry ? Manifestement, la suite « Scherz, Satire, Ironie » est à l'origine de la formation de la série « superloques, soliloques et interloques », pour peu qu'on veuille bien prendre en considé-

ration la seule répétition des initiales. Quant à la signification plus profonde, la « tiefere Bedeutung », n'est-ce pas le domaine d'élection que se réserve justement la Pataphysique ? Du coup aussi s'éclaire le choix de l'inexplicable « Siloques » : en toute évidence, il est calqué sur « Silènes », selon une transposition aussi transparente qu'un syllogisme. Qu'en conclure ? Que peut signifier un tel rapprochement ? Il faut se souvenir d'abord que *Les Silènes* n'avait connu de publication que partielle, dans la *Revue Blanche*, justement – et pour être absolument précis, dans le numéro du premier janvier 1900. Or c'est un an plus tard très exactement que devait commencer dans la même *Revue Blanche* la série des « Spéculations ». C'est un premier, mais faible écho.

Cependant, la question demeure entière : pourquoi, en 1906, ce retour à l'oeuvre de Grabbe, dont la traduction gisait sans doute au fond de quelque tiroir, oubliée depuis plusieurs années. C'est qu'il existe de la pièce de Grabbe une version écourtée postérieure à celle, déjà réduite, qui avait paru en 1900 dans la *Revue Blanche*. Comprenant 19 feuillets, cette version, au dire des éditeurs de la Pléiade (OC II, p. 701), aurait fort bien pu convenir au format exigé par Sansot pour la collection du « Théâtre mirlitonnesque » – collection dans laquelle Jarry comptait faire paraître également les *Siloques*. Cette version deux fois écourtée daterait donc de 1906 également, et serait ainsi parallèle au projet d'un soi-disant florilège. Les *Silènes* reposait, en d'autres mots, à nouveau sur la table de l'auteur au moment où celui-ci songeait à faire éditer son anthologie spéculative. Cette coïncidence suffirait à expliquer comment le titre retenu par Jarry pour réunir son choix de « Spéculations » et de « Gestes » ait fini par être calqué sur celui de Grabbe, dont il forme une traduction pour le moins approximative. Des deux projets strictement contemporains, l'un ne fut abandonné qu'après avoir déteint sur l'autre, avant que ce dernier ne connaisse à son tour le même sort.

Gesticulations

On considère généralement qu'après avoir rédigé, avec les *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, son grand'oeuvre sur la Pataphysique, Alfred Jarry s'est quelque peu détourné de cette discipline. Ainsi, Henri Bordillon avance que « l'écrivain n'utilise presque jamais le mot de " pataphysique " entre 1900 et sa mort » (OC II, pp. xix-xx), à l'exception de deux allusions mineures dans des textes relatifs au personnage d'Ubu. Une telle affirmation suppose évidemment qu'on ne prenne pas au sérieux le projet des *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*. Ce titre, formulé vers 1906, constitue pourtant bel et bien la dernière apparition du mot dans l'oeuvre de Jarry. Force nous est donc de soutenir qu'au contraire le souci de faire de la pataphysique n'a jamais vraiment quitté l'auteur. Annoncés dès 1894, les « Éléments de pataphysique »⁶, loin de former une oeuvre unique, n'ont jamais existé que sous une forme éclatée : en tant que tels, ils n'ont cessé d'apparaître comme une sorte de pseudo-livre, d'ouvrage de référence imaginaire posé à l'intérieur de l'oeuvre jarryenne et imprégnant d'un bout à l'autre les pages qui la constituent de son « encre inapparente ». En marge des livres qui s'écrivent, un autre sans arrêt se rêve, s'élabore et se profère par bribes et par fragments.

De fait, les exemples abondent, qui vont dans le sens d'une interprétation pataphysicienne des « Spéculations » : Faustroll, décidément, n'est jamais loin. Ainsi, à la *Revue Blanche*, Jarry n'en continue pas moins, dans sa rubrique des « Livres », à passer en revue l'actualité littéraire : ce faisant, il lui arrive plus d'une fois de s'exprimer au sujet d'écrivains déjà reconnus comme pairs par le docteur. Il en va ainsi de Verlaine, de Rachilde, de Maeterlinck, de Kahn, d'Ubu, bien sûr ; mais aussi de la nouvelle traduction par Mardrus des *Mille et une nuits*, dont Jarry commente les différents tomes à mesure qu'ils paraissent. Mentionnons encore Poe et Régnier, qui figurent l'un comme l'autre dans le titre de « Spéculations ». Sans oublier la référence secrète au titre de Grabbe, dont la farce satirique

et ironique comptait parmi les livres favoris de Faustroll.

De cette science, il n'existe, conformément aux principes de Sophrotates l'Arménien et de son premier disciple, Ibicrate, le géomètre, qu'une seule définition, fameuse par ailleurs, au point qu'on la cite à tort et à travers. Rappelons ici les quelques lignes dont elle se compose : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité » (OC I, p. 669). Si nous la citons à notre tour, c'est pour insister plus particulièrement sur les initiales qui en scandent les premiers mots : *Science des Solutions Imaginaires* ; la S.S.I., si l'on y tient. Or c'est bien selon ce même jeu des initiales (réservé, il va sans dire, aux seuls initiés), que se déploie le titre de *Silouques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*. Une super S.S.I., en somme, dont nous pouvons être sûr que Jarry n'aura pas manqué d'observer déjà l'insistance dans le titre de Grabbe : *Scherz, Satire, Ironie* – formule qu'il y aurait lieu de traduire, si l'on cherchait à en préserver au mieux l'allitération, « Sotie, Satire et Ironie ». Voici donc qu'après Faustroll, Sengle, Ubu (« docteur en pataphysique »), enfin « Jarry, pataphysicien », un nouvel adepte de la discipline se découvre ici : le conteur des « Spéculations », dans lequel on aurait tort de ne voir qu'une version mineure ou miniaturisée d'Alfred Jarry.

D'où cette forme brève lui est-elle venue, ainsi d'un seul coup ? Le ton est d'emblée juste et ne variera guère par la suite. Certes, on a fait remarquer que ce ton n'est pas sans rappeler certains chroniques contemporaines (d'Allais, de Gourmont) ; par ailleurs, la rubrique des Livres lui avait permis d'aiguiser ses outils. Mais c'est sans doute dans l'*Almanach* d'Ubu, en particulier le second, celui de 1901, qu'il s'est le mieux préparé. Ces textes lui permettent en effet de dévoiler un autre aspect du Père Ubu, guère exploité jusqu'alors. Jarry l'exprime lui-même dans cette présentation de l'*Almanach* déjà mentionnée (parue en janvier 1901 dans la *Revue Blanche* sous le titre de « Spéculations », comme pour mieux assurer la transition) : « Un trait de la silhouette de ce pantin est mis en lumière ici, qui n'avait point servi dans *Ubu roi* ni sa contrepartie *Ubu enchainé* : nous parlons de la... "pataphysique" du personnage, plus simplement son assurance à disserter *de omni re scibili*, tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité, mais dans ce dernier cas suivant une logique d'autant plus irréfutable que c'est celle du fou ou du gâteux » (OC II, p. 603). Ces lignes ne correspondent-elles pas mot à mot au projet des « Spéculations » qui leur feront suite ? Assurément, le ton est donné. Seulement d'Ubu l'on est passé au personnage d'Alfred Jarry, et du dialogue (rémanence théâtrale) au soliloque, qui n'en demeure pas moins un dialogue avec l'opinion publique – d'où l'usage de formules grandiloquentes ou de circonvolutions pseudo-scientifiques. Alors qu'Ubu pouvait asséner ses affirmations saugrenues sans précautions rhétoriques, celles-ci foisonnent à présent : « Ce n'est point ici le lieu de critiquer [...] » (OC II, p. 275) ; « Nous ne voyons point pourquoi [...] » (p. 277) ; « Nous prétendons seulement [...] » (p. 277) ; « Ainsi sommes-nous amené à établir [...] » (p. 309), etc. C'est aussi que la démarche, par-delà l'élément parodique qui l'anime, demeure des plus sérieuses : il s'agit ni plus ni moins d'extraire du quotidien un sens nouveau au moyen d'une méthode rigoureusement suivie : la Pataphysique.

Partout règne, ces exemples les montrent, le pluriel majestueux du « nous » : cette tournure n'est pas empruntée à *Ubu Roi* (qui ne s'exprime le plus souvent qu'en disant « je »), mais au Père Ubu plutôt, personnage extra-livresque auquel s'était identifié Jarry ; on la retrouve surtout dans certaines sections de sa correspondance, où il ne l'adopte jamais que dans ses lettres à Vallette et à Rachilde : « nous » phalanstérien (OC I, p. 1063), qu'on voit se dessiner à partir de 1898 et qui ne cessera ensuite de s'affirmer tout au long de cette correspondance, pour se maintenir jusqu'au bout, jusqu'en 1907, dans la dernière lettre à Vallette (OC III, pp. 694-695).

C'est ce personnage grotesquement majestueux que mettent en scène les premières « Spéculations » : le héros, flânant à travers Paris, commence par entrer dans un Tabac, où le débitant lui soumet de nouveaux timbres – occasion entre eux d'une légère altercation. On le retrouve ensuite parmi la foule qui se presse « sur un certain point du boulevard », pour voir s'affronter en une vitrine des marionnettes représentant les Anglais et les Boers. Ce motif de la promenade ou de l'errance en ville provient en ligne droite de l'*Almanach* d'Ubu : « Errant un jour (le 30 février prochain) en notre tempomobile par les rues, nous partîmes des hauteurs de Montmartre [...] nous dévalâmes la rue Lepic, la rue Blanche vers la Trinité [...] suivîmes la rue Laffitte ; la rue de Richelieu, le pont des Arts [...] » (OC I, p. 539). Au même moment, Jarry lui-même faisait continuellement la navette entre sa maison et l'office des postes (pour l'envoi de ses copies), ou les bureaux de la *Revue Blanche* (pour alors y « corriger les épreuves sur place » (OC III, p. 577)) : sans cesse en train d'« arpenner les routes » (p. 562), parce que toujours en retard de copie, et s'en excusant auprès de Fénéon, le rédacteur de la *Revue Blanche* : « J'ai raté pour mes *Gestes* le courrier du matin, mais ils vont être terminés à temps pour le courrier de 3 h cette après-midi » (p. 564). Dès fois même, un curieux effet de bouclage se produit : les « Spéculations » semblent alors s'auto-alimenter dans ces continuels va-et-vient, puisque c'est en allant à la *Revue Blanche* ou au bureau de poste qu'il lui vient à l'esprit quelque sujet nouveau⁷.

Si le Père Ubu exhortait encore son lecteur à une promenade en « Omnubu »⁸, jugée préférable à « la fréquentation exclusive des journaux » (OC I, p. 552), de plus en plus fréquemment le chroniqueur des « Spéculations » prendra appui sur une matière déjà imprimée, s'inspirant de la lecture d'un livre ou du journal : « Nous lisons », « Si nous avons bien compris [...] » (OC II, p. 535). Car c'est avant tout la fréquentation de la presse qui donnera matière à spéculation. Comme l'exprimait Ubu lui-même, dans son premier *Almanach* : « Nous, Père Ubu, vous ouvrons notre savoir de toutes les choses passées, plus vraies que de n'importe quel journal, parce que : ou nous vous dirons ce que vous avez lu partout ailleurs, le témoignage universel vous assurera ainsi de notre véracité : ou vous ne trouverez nulle part la confirmation de nos dires : notre parole s'élèvera donc en sa vérité absolue, sans discussion » (OC I, p. 536).

Sans vouloir entrer ici dans le détail du fonctionnement des « Spéculations »⁹, disons deux mots de la logique particulière qui s'y déploie. À partir d'apparentes ressemblances grossièrement posées (par exemple entre un timbre et une image pieuse, un omnibus et un pachyderme, un noyé et un poisson, un jeu du volant et un oiseau pris dans un filet ou entre une gare et une église), de rapprochements et de superpositions, de surprenantes analogies soigneusement extraites du quotidien (le tout-venant journalier et le fait-divers journalistique), l'auteur procède à de minutieuses déconstructions, de subtiles vérifications par le détail, suivies de généralisations abusives où l'ensemble se trouve rassemblé tout de guingois. La vérité est invariablement ailleurs. La banalité quotidienne des singularités ordinaires soudain se trouve investie de singularités accidentelles, de particularités exceptionnelles : surgit alors un univers « supplémentaire » au monde « traditionnel », un présent « imaginaire » régi par de tout autres lois. Et c'est bien là que se produit le lien avec la pataphysique, dont l'objet est invariablement ce qui, dans tel ou tel phénomène, échappe à la perception habituelle.

Ainsi comprise, cette approche n'est pas séparable de l'invention technique ou du progrès scientifique : intrinsèquement liée à l'apparition de nouveaux appareils, la Pataphysique commence par énoncer une théorie des machines : d'ingénieux engins sont décrits dans *Faustroll*, dans le *Surmâle*. Non moins, dans les « Spéculations », dénombre-ton, outre les automobiles et autres moyens de transport, une machine à battre les femmes, une sorte de télégraphe reliant entre eux des marionnettes par des fils, et même le projet d'un

« vacuovélodrome ». La technique étant toujours le lieu d'un combat, d'un conflit avec le passé, inévitablement des catastrophes arrivent, des accidents ont lieu (de chemins de fer, d'automobile, d'aviation), empêchant tout projet d'aboutir. Dans une belle étude consacrée à Jarry, « précurseur méconnu de Heidegger », Gilles Deleuze montre très bien comment Jarry fait, en un premier temps, appel à la technique pour développer la science pataphysique ; mais en un second temps, devant l'impasse à laquelle celle-ci conduit, une véritable théorie des signes vient prendre le relais, où tous les mots de toutes les langues semblent pouvoir entrer en communication¹⁰. Deux stades se laissent ainsi distinguer : la technique qui fait surgir les lignes virtuelles d'un phénomène ; et la poétique qui, au détour d'étymologies fantaisistes et pré-babéliques, en montre l'inépuisable possibilité. D'une certaine façon, les « Spéculations » dévoilent un aspect encore purement technique de l'écriture jarryenne ; celles-ci n'atteignent véritablement le stade poétique qu'au moment de leur assemblage, avec le projet des *Siloques* et son rêve d'une oeuvre plus complète que la simple réunion de ses parties.

Le nombre pair

Dans le triage qu'il effectue, Jarry semble avant tout guidé par le souci de sélectionner ces pièces-là qui contiennent quelque allusion à l'une ou l'autre de ses oeuvres antérieures : c'est ainsi que dans « La suppression du sabre », il y a une reprise textuelle de certains propos tenus par Vensuet dans les *Jours et les nuits*¹¹. « Battre les femmes », avec ses vieillards lubriques et ses poupées érotiques, s'inscrit assez joliment dans l'esprit de certaines « Visites » amoureuses. Mais c'est bien sûr au cycle d'Ubu que les allusions se feront les plus nombreuses : « Les plus forts hommes » comporte d'évidents renvois à l'univers des pantins et les fils qui relient l'Oncle Paul et le soldat anglais sont autant de liens manifestes avec Ubu. Quant au 14 juillet, on voudra bien se souvenir que c'est, à l'*Almamach du XXIème siècle*, la « Fête du Père Ubu ». Et dès 1897, celui-ci avait émis son « Opinion » définitive au sujet de cette date : « Le Quatorze juillet est une date abominable, Mô,ô, ôssieu, parce que c'est l'anniversaire des massacres de septembre » (OC I, p. 418). D'autres textes relatifs à Ubu sont également sollicités : ainsi, dans « Le droit de critique » (paru en août 1902), Jarry nous signale qu'« à Bayreuth et à Paris, des représentations furent données dans l'obscurité la plus profonde » (OC II, p. 366). Mais dans ses « Réponses » à un questionnaire sur l'art dramatique, il se demandait déjà : « Ne va-t-on pas à Bayreuth en costume de voyage ? Et comme on arrangerait tout en n'éclairant que la scène ! » (OC I, p. 413). De même, dans une conférence prononcée à Bruxelles en mars 1902, l'auteur affirmait que le séant du public était le « seul point par lequel il soit bien en contact avec le Théâtre ? » (OC I, p. 423). Tout naturellement, donc, Jarry, dans le même « Droit de critique », identifiera le public par où il s'assied.

Nulle part ce souci de resserrer les liens avec l'oeuvre antérieure n'est plus apparent que dans la détermination du nombre précis de pièces à retenir pour les *Siloques*. Entrepris à un moment où Jarry, ayant cessé toute activité journalistique depuis plus d'un an, dispose de l'ensemble de ses « Spéculations » (soit d'un corpus de plus de 160 pièces), le projet d'un florilège se présente (sans qu'il y ait à proprement parler de manuscrit), comme une série de plans successivement mis sur papier (A, B, C, D) : ceux-ci ont pour cadre les seuls textes qui avaient parus dans la *Revue Blanche* et ne concernent donc que les années 1901-1902. On connaît l'histoire embrouillée de ce manuscrit virtuel, documentée en détail par Maurice Saillet¹² : il est pour le moins émouvant d'entrer ainsi de plain pied dans la cuisine de l'auteur, de le surprendre en plein travail de découpage, les ciseaux pour ainsi dire à la main. Une fois tous ses titres recopiés sur le premier de ces plans, Jarry a cerclé au crayon bleu ceux qui devaient constituer le recueil des *Siloques*. Il les a ensuite marqués une seconde

fois, dans une colonne parallèle, d'un gros point bleu. Dès ce plan initial, le travail de sélection, qui n'est pas allé sans tergiversations ni hésitations, semble tourner autour d'un nombre fixe de 27 pièces – nombre pair, pourrait-on dire, puisque c'était déjà le nombre de livres autrefois rassemblés par Faustroll. C'est là une première décision d'auteur, que cette recherche d'un nombre déterminé, même s'il n'y a rien de vraiment surprenant dans ce choix. Après tout, le dit florilège n'est-il pas conçu comme un petit traité de « Pataphysique » ? Quoi d'étonnant alors qu'il fasse secrètement écho aux livres pairs de Faustroll, non encore divulgués ?

Loin de se limiter au premier plan, cette recherche d'un nombre fixe s'impose également dans le plan final : malgré une sélection quelque peu différente, il y a récurrence du même nombre de pièces. A première vue, cependant, ce dernier plan semble n'en comporter que vingt-deux au total. C'est compter sans l'existence de textes corrélés, au nombre de cinq, dûment signalés par l'auteur sur son plan initial, et qu'il y a lieu de compter ici comme étant implicitement à retenir : ces cinq addenda, sous forme de conclusion, de suite ou d'appendice ont trait au « Piéton écraseur », au « 14 Juillet », au « Gendarme », aux « Moeurs du Noyé » et à « l'Appendice du Roi ». Il reste un sixième ajout, sous forme de post-scriptum à « Cynégétique de l'omnibus » : soucieux sans doute de ne pas déranger le nombre si laborieusement obtenu, Jarry choisit toutefois de l'intégrer au texte principal en rédigeant une nouvelle conclusion pour « Cynégétique » (OC II, p. 850). C'est le seul exemple d'une aussi radicale réécriture : elle ne s'explique que pour les raisons d'économie que nous venons de décrire et vise à préserver le nombre élu¹³. Il y a donc toujours vingt-sept titres retenus, comme c'était le cas déjà dans le premier plan, lorsque Jarry marqua d'un point bleu vingt-sept des vingt-huit titres présélectionnés. Cette liste ne cesserait de varier autour d'un noyau dur de textes récurrents : même sur le plan final, l'auteur continue d'hésiter, il ajoute, retranche et permute jusqu'à l'obtention satisfaisante du chiffre désiré, le projet se réduisant pour finir à un petit volume mirlitonesque d'une bonne trentaine de pages¹⁴.

Chant du cygne

A première vue, le principe du rangement adopté par Jarry est purement chronologique : les pièces retenues apparaissent dans l'ordre de leur publication première. Douze extraits des « Spéculations » (plus trois ajouts) sont ainsi suivis de dix livraisons de « Gestes » (plus deux ajouts). A deux reprises, cependant, se produit une légère entorse à ce principe chronologique de classement : la première, soit par inadvertance, soit par souci d'économie, ne tire pas vraiment à conséquence : « Le recensement », qui consiste en trois lignes, précède « Edgar Poe en action », alors qu'il lui est postérieur¹⁵. Il n'y a finalement, à ce principe de rangement, qu'une exception majeure, qui concerne l'emplacement de l'ultime pièce : « Les poteaux de la morale » (paru le 1 déc. 1902) figurera en pénultième position, alors qu'il est postérieur au « Chant du cygne » (paru le 1 nov. 1902), leur emplacement finissant par s'invertir dans le plan D. Au prix de ce subterfuge à peine décelable, « Le chant du cygne » vient donc clôre de façon on ne peut plus appropriée la double série des « Gestes » et des « Spéculations ». Rien ne saurait mieux révéler les intentions livresques de l'auteur : soucieux de boucler son volume, Jarry a eu recours à cette légère interversion afin de terminer en beauté son parcours ; pour clore une « dernière » oeuvre, rien de tel que l'évocation du chant du cygne, véritable lieu commun poétique.

Remarquable à plus d'un titre, « Le chant du cygne » se distingue nettement de tout ce qui le précède. On dirait bien que Jarry y vise à décevoir systématiquement l'attente du lecteur habituel de sa rubrique : alors que le volant et le drapaud, auxquels il commence par faire référence, étaient des volatiles pour le moins inattendus, ne faisant leur entrée dans cette catégorie qu'au prix de curieux rapprochements, aucune surprise ici : le cygne est bel

et bien un oiseau, il n'y a rien de paradoxal à le soutenir. C'est bien ce caractère décevant de la pièce qu'on devine jusque dans le commentaire qu'en font les éditeurs de la Pléiade : « On notera que, dans tout ce texte, il n'est jamais fait allusion à Lédà » (OC II, p. 870), semblent-ils regretter. C'est aller un peu vite en besogne : car s'il n'est fait aucune allusion au personnage mythologique de Lédà (pas plus qu'il n'est fait référence au Cygne mallarméen dont la blancheur s'immobilisait dans celle, analogue, d'un lac gelé), le lecteur n'en est pas moins invité à se souvenir de l'opérette bouffe en un acte, achevée en 1900, dont Jarry était co-auteur (on y chantait sur une musique de Claude Terrasse). De fait, l'un des personnages de Lédà, en voyant Dzeus apparaître en un bizarre accoutrement de plumes, se demande : « Quel est cet oiseau-là ? ». A la réponse de Dzeus, les questions aussitôt fusent : « Un bon cygne ? », « Signe de quoi ? », auxquelles l'intéressé met fin péremptoirement : « Ah çà, mes petites, vous n'allez pas me servir, j'espère, toute la série de calembours qu'on fait toujours sur le mot cygne » (OC II, p. 59). On dirait bien que c'est là le point de départ du « Chant du cygne » : aucun de ces jeux de mots, dont Jarry se montre pourtant friand tout au long de ses « Spéculations », ne sera toléré ici – hormis une tentative un rien farcesque d'expliquer « dindonneau » par le « dindon d'eau », « conformément aux règles de l' "attraction" grammaticale » (OC I, p. 378). Tout autre calembour ayant été écarté d'autorité, la suite de la pièce, décidément, ne manque pas d'être surprenante, à force d'apparaître banale.

Aussi est-ce sur un tout autre plan, purement métaphorique, que s'en situe le réel enjeu : ce chant du cygne « tant glorifié par les poètes », doit être pris dans son acception figurée, la plus stéréotypée aussi, de « dernière oeuvre ». L'usage qu'en fait Jarry est sui-référentiel et lui permet de mettre au point une véritable poétique de sa pratique journalistique. « Les auteurs qui, jusqu'à présent, ont cru traiter du *chant* du cygne n'ont examiné que son *cri* » (OC II, p. 379). Celui-ci, qui « ne peut produire qu'une note », est formé, nous apprend Jarry, par « le même dispositif que les organes vocaux du tramway sauvage et de l'automobile », et forme ainsi une « interjection analogue » à celle émise par l'omnibus en fureur. Ces comparaisons citées en exemples ne laissent planer aucun doute ; provenant de « Spéculations » antérieures, elles proposent une sorte de résumé ultime de ce qui a précédé. Une unité ainsi s'en dégage, un resserrement s'y produit. L'auteur se retourne pour, d'un seul regard, embrasser sa production antérieure et ainsi l'unifier ; c'était déjà le sens des premiers mots de sa pièce : « Ayant ici parlé du volant et drapaud, nous n'avons point de bonne raison pour ne point étudier cet autre volatile, le cygne » (OC II, p. 378). Extrême cohérence du projet des *Siloques* : obtenue par l'ingéniosité plurielle du titre, par le nombre tout sauf aléatoire de pièces retenues ainsi que par un vaste réseau d'allusions autotextuelles, cette cohérence formelle se trouve renforcée par l'ordre subtilement arrangé dans lequel ces textes apparaissent¹⁶.

Nous avons vu qu'à la distinction initiale entre cygne musical et cygne commun (« domestique et sédentaire »), succède une nouvelle distinction entre le cri et le chant du cygne. Au vu des exemples donnés pour illustrer la catégorie du cri, c'est à n'en pas douter la distinction entre oeuvre alimentaire (journalistique) et oeuvre littéraire qui s'esquisse ici. Comment ne pas voir dans « la trachée double », « repliée deux fois », du cygne, sur laquelle Jarry insiste beaucoup (parlant encore de son « inflexion double » et des « deux coudes » de cet organe qu'il compare par ailleurs au saxophone), une image de l'appareil même qui lui permet de lancer son propre cri : « Spéculations » et « Gestes » qui ne deviendront à leur tour « chant » qu'une fois les dits du poète réunis sous la forme encore hypothétique d'un livre. Le chant, lui, se produit en effet dans de tout autres conditions que le vulgaire cri : « le cygne ne "chante" que dans les airs », en plein vol ; de surcroît, ce chant n'est produit ni par la trachée ni par le bec, mais « par la vitesse et peut-être par l'état spécial de raréfaction

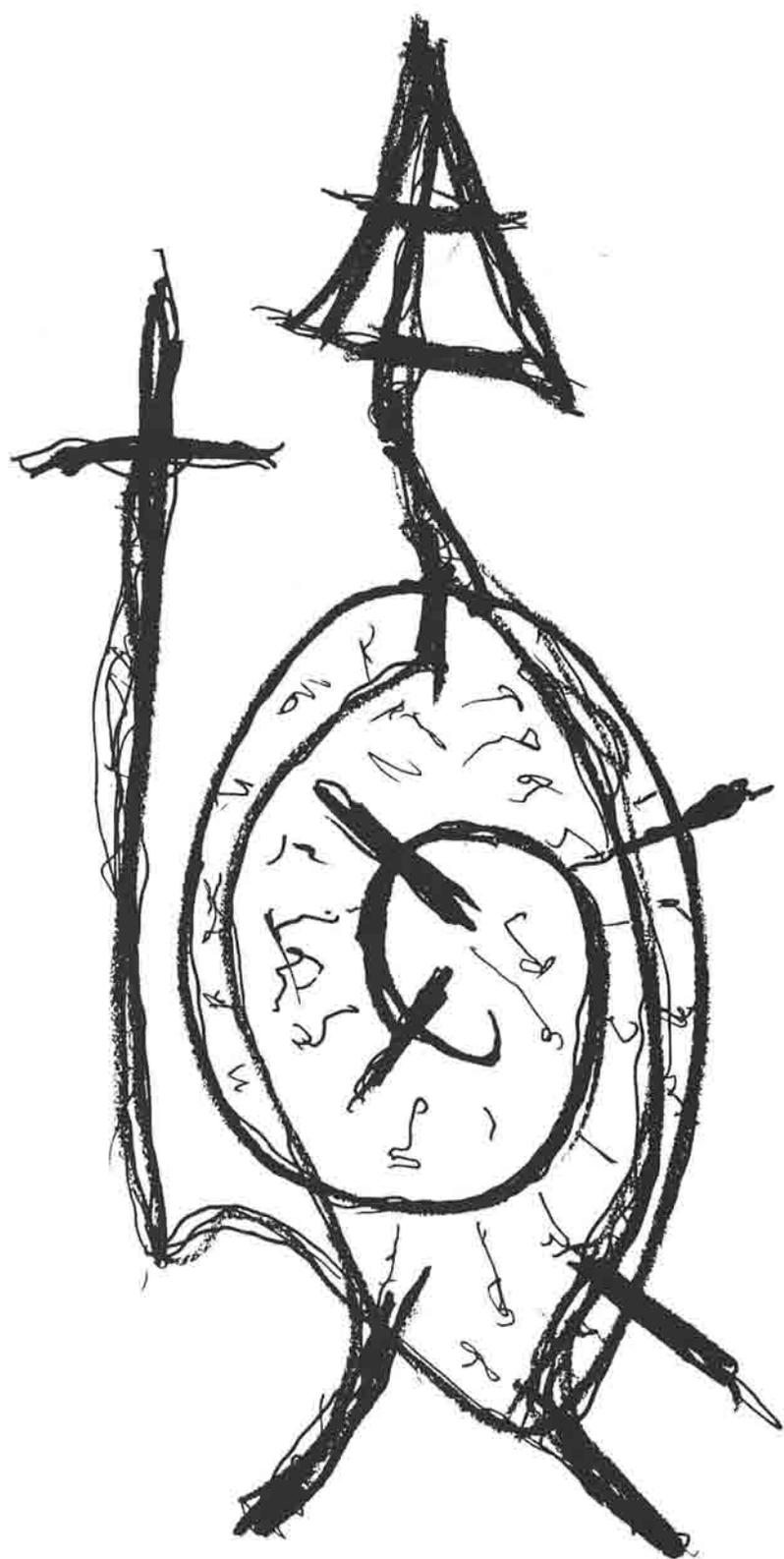
et d'hygrométrie de l'atmosphère aux grandes hauteurs » (OC II, p. 379). Il arrive alors que « la harpe éolienne des grandes ailes blanches produise des sons modulés ».

Cela signifie-t-il, pour autant, que Jarry livre ici son propre chant d'adieu ? D'une certaine façon, oui : il signe son dernier chef-d'oeuvre en date et s'appête à le publier¹⁷. Mais en même temps, cette fin annonce une suite, puisque Jarry, au moment de la rédaction de son plan, est en possession des autres séries de « Spéculations ». Celles-ci avaient paru dans la *Plume*, d'une part, et d'autre part (et pour l'essentiel) dans le *Canard sauvage* – où il arriva quelquefois à l'auteur de signer ses contributions d'un dessin figurant un canard en vol. Aussi, la distinction signalée dans le texte entre « cygne commun » et « cygne sauvage » ne manque-t-elle pas de saveur : des deux, nous rappelons Jarry, seul le « cygne sauvage » chante. C'est donc tout naturellement que son « chant » devait se prolonger, comme en un écho affaibli, une reprise dégradée¹⁸, au *Canard sauvage*.

Notes

1. Jarry y collabore dès 1896, avec « Le Vieux de la Montagne », « L'Autre Alceste », « Les Paralipomènes d'Ubu ». Ne perdons pas de vue non plus que les années 1901-1902 se signalent par une grande activité sur le plan du roman : paraissent à un an d'intervalle *Messaline, roman de l'ancienne Rome* et *Le Surmâle, roman moderne*, tous deux à la *Revue Blanche*. En 1903, « La bataille de Morsang » y fut en partie publié. Sur l'histoire de la *Revue Blanche*, on consultera le volume publié sous ce titre par Olivier Barot et Pascal Ory (Éditions 10/18, 1989).
2. Le projet d'une réunion complète des « Spéculations » (sans toutefois que le véritable détail de ce rangement nous soit parvenu) est mentionné une première fois dans une lettre datée de juillet 1907 (OC III, p. 676), à un moment où Jarry, pressentant sa fin, met en ordre tous ses papiers et travaille d'arrache-pied à l'achèvement de *La Dragonne* : « Étant débarrassé de *La Dragonne*, nous classons *La Chandelle verte, manuscrit* tout entier *typographié*, puisque ce sont les anciennes " Spéculations " » (OC III, p. 691), écrit-il encore à Vallette et à Rachilde en septembre 1907. Son oeuvre enfin s'avère complète : las, les « Spéculations » ne connaîtront leur première publication que posthume, en 1911, chez Fasquelle. Dès janvier 1903, Jarry employait déjà, non sans ironie peut-être, le terme d'« oeuvres complètes » : en rapport avec ses copies bimensuelles pour la *Revue Blanche*, qu'il nomme des « parcelles de nos oeuvres complètes » (OC II, p. 657), et à propos de ses collaborations à la *Plume*, en évoquant « l'éclosion de nos oeuvres complètes » (OC III, p. 570).
3. Alfred Jarry, *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*, Le Castor Astral, collection « les Inattendus », 1993. Dans cette édition, Patrick Besnier omet toutefois d'inclure l'article du *Figaro* sur le 14 juillet, ainsi que la « Communication d'un militaire », tous deux pourtant signalés par Jarry comme devant être retenus : ce qui n'est pas sans affecter, on le verra, la nature du projet.
4. Ce projet ne l'a donc jamais vraiment quitté. C'est ainsi qu'en mars 1902, dans sa « Conférence sur les pantins », Jarry lut des extraits de cette « pièce allemande extraordinaire du célèbre Ch. D. Grabbe, proclamé en Allemagne le plus grand tragique après Schiller », et qui avait imaginé « des personnages d'un grotesque extravagant » (OC I, p. 421).
5. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, J.-J. Pauvert, 1966.
6. Ce chapitre de *Faustroll* se trouvera, comme par hasard, dédié à Thadée Natanson, directeur de la *Revue Blanche*.
7. Et c'est quelquefois le service des messageries lui-même qui vient boucler telle ou telle spéculation, consommée sur place avant même de parvenir à l'imprimerie : « Cet hiver, nous acceptâmes aussi, à titre d'essai, un prince, pour un travail facile, transmettre des parcelles de nos oeuvres complètes, mensuellement, à un imprimeur. Mais nous le surprîmes qui gaspillait une notable fraction du temps assigné par nous à ce service de transport, en lisant, indiscretement d'ailleurs et sans notre permission préalable, notre propre manuscrit » (OC II, p. 657). On croirait entendre Faustroll se plaindre de Panmuphle.
8. Il va de soi que cet Omnibus (OC I, p. 552) préfigure l'Omnibus pachydermique que l'on chasse

- dans les « Spéculations ». Les Goncourt déjà parlaient, avec dédain, de la prose « omnibus des faits divers ». En néerlandais, signalons que le mot a fini par désigner la somme quelconque des écrits d'un auteur.
9. Nous renvoyons sur ce point à l'analyse de Michel Décaudin, « Normal/anormal ou de la Pataphysique aux fractals », à paraître dans les *Actes du colloque Jarry: Le Monstre 1900*, éd. Charles Grivel et Beate Ochsner, Medusa-Médias, 2002.
 10. En vertu de quoi, par exemple, le nom du dieu « Quetzalcoatl » se laisse décomposer en « quetz [qui] signifie oiseau, si l'on veut bien se souvenir de "cutz" et "quelidon", "hirondelle" en langue couchite. Coatl, est, comme on ne l'ignore pas, le mot *whale* des Anglais, le saxon *hwae*, le suédois *hwal*, l'allemand *walfisch*, le hollandais *walvisch* et notre mot "squale" » (OC II, p. 674). Voir Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Éd. de minuit, 1993, pp. 115-125.
 11. Voir le chapitre « Au temps », dans *Les Jours et les Nuits* (OC I, p. 765).
 12. Alfred Jarry, *La Chandelle verte*, Livre de poche, 1969.
 13. Par ailleurs, et pour les mêmes raisons, Jarry a toujours traité « Le volant » et « Le drapaud » comme un seul texte dans ses plans, réunis sous un même titre : « De quelques animaux nuisibles ».
 14. C'est pourtant sur le plan donné par Saillet que Patrick Besnier va baser son édition des *Siloques* : toutefois en omettant d'incorporer la « Communication d'un militaire », il finit par n'obtenir qu'un ensemble de vingt-six pièces. Il existe un seconde classement : celui effectué par les éditeurs de la Pléiade. A nouveau, il semblerait bien que vingt-sept titres soient retenus pour le florilège, mais le compte se fait différemment. « Le volant » et « Le drapaud » y sont traités comme deux textes à part. « Communication d'un militaire », la « conclusion du piéton écraseur », « Appendice à l'Appendice » et « Appendice au Gendarme » y figurent également, ainsi que le post-scriptum à « Cynégétique de l'omnibus », qui apparaît non intégré. Mais l'article du *Figaro* sur le 14 juillet n'y figure pas, et « Les Pauvres des gares » et « Appendice à l'Appendice », publiés à la suite l'un de l'autre dans la *Revue Blanche*, sont traités comme un seul texte.
 15. De même, « Cynégétique de l'omnibus » fut en un premier temps rangé parmi la série des « Gestes », alors qu'elle appartient aux « Spéculations » – mais cet écart devait être immédiatement corrigé par l'auteur.
 16. Rien dans l'oeuvre de Jarry ne s'écrit jamais en vain. Il n'est pas de restes qui ne fassent, à un moment ou l'autre, l'objet d'une relance. La machine jarryenne récupère tout ce qu'elle vidange : n'oublions pas qu'elle eut pour premier modèle la pompe Rouget. On assiste, en d'autres mots, à une incessante transformation des matières excédantes et superflues en matières productives : l'inutile est réutilisé, le déchet est repris en charge, en une stratégie de transformation perpétuelle. La Perpetual Motion fut déjà le principe de rendement de la quintuplette, et le cyclisme, de ce point de vue, constitue une métaphore appropriée pour l'oeuvre, en entier rangée sous le signe du Vélo : à tour de bras, à grands coups de pédales, Jarry cycle et se recycle. De fait, il ne cesse, littéralement, de ressasser ses vieux manuscrits, véritable combustible pour l'oeuvre nouvelle. Tout ce qui gît au fond des tiroirs ou repose au rayon des invendus se trouve réactualisé à un moment ou à un autre. Mais pas de cycle sans cadre : et ce cadre, en l'occurrence, c'est la pataphysique qui le constitue. C'est ce qui se produit dans les *Jours et les nuits*, dans *Faustroll* également, ainsi que dans les *Minutes* et *César-Antechrist*, qui tous deux comprennent des parties d'Ubu : tout texte en comporte au moins un autre, et ne s'active vraiment qu'à force de raviver d'anciens fragments.
 17. Sur un plan purement prophétique, « Le chant du cygne » constitue un véritable adieu, puisqu'il est daté d'un funèbre premier novembre : Jarry devait s'éteindre cinq ans plus tard, jour pour jour.
 18. On remarquera que le style y est nettement plus relâché et que les articles y apparaissent plus fragmentés. On observera aussi que dans la *Revue Blanche*, Jarry ne manque pas d'annoncer pour le 21 mars 1903 « le passage imminent [...] d'une variété nouvelle » (OC II, p. 674) de *Canard sauvage*, assurant ainsi la transition entre les deux revues.



Pantagruel

Opéra-bouffe en cinq actes et six tableaux,
représenté au Grand-Théâtre de Lyon, le 31 janvier 1911

Lors de notre colloque 2001, Guy Bodson nous a proposé puis nous a convaincu de toute l'importance de ce compte rendu peu connu de Pantagruel rédigé par Louis Schneider et publié dans les Annales politiques et littéraires du 12 février 1911, où l'on trouve la musique pour l' « Air d'Allys » et trois photographies de chanteur.

On n'a pas souvent tenté de mettre Rabelais en musique : tout ce qui semble vouloir toucher à l'immortel auteur de *Gargantua* et de *Pantagruel* est d'une forme si définitive, d'une gaieté si profonde, que l'on n'ose guère se risquer à défigurer par le théâtre les silhouettes campées par le grand Rabelais. L'expérience a, du reste, démontré que le curé de Meudon n'avait point porté bonheur à ceux, dramaturges ou musiciens, qui ne se sont point laissés effrayer par l'énormité de la tâche.

L'essai avait été tenté par Grétry, en 1784. Grétry, un an avant d'écrire *Richard Cœur de Lion*, avait composé un *Panurge dans l'Île des Lanternes*, qui fut représenté à l'Opéra le 25 janvier 1785. Le livret était de Morel de Chefdeville, le beau-frère de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs ; et les racontars ajoutaient qu'il y avait à ce livret un autre collaborateur, masqué celui-là, le comte de Provence, frère de Louis XVI, et, plus tard, roi de France sous le nom de Louis XVIII. Ce qui a pu donner naissance à ces bruits, c'est que Morel était attaché à la maison du comte de Provence, avec le titre de « secrétaire du conseil de Monsieur » ; mais, de là à collaborer avec le prince, il y avait loin encore. Quoi qu'il en soit, on fit subir à Morel la mauvaise humeur que l'on tenait à manifester au prince royal. On était surpris de voir entrer à l'Opéra une pièce comique ; le livret n'en était, au surplus, pas très gai, et Grétry ne trouva pas, pour la musique, une de ses meilleures inspirations. À la première représentation, le succès ne se dessina qu'à la fin de la soirée, au moment où Vestris et Gardel, les fameux danseurs, apparurent dans un ballet. Et les épigrammes de pleuvoir : une caricature, entre autres, montra Panurge tombant par une fenêtre et sauvé par Vestris et Gardel, qui le retenaient avec des « balais », – vous saisissez le calembour. L'Œuvre de Grétry se releva par la suite et obtint, de 1785 à 1825, près de deux cent cinquante représentations.

Moins heureux encore fut le sort d'un *Pantagruel*, opéra-bouffe en deux actes, qui fut joué à l'Opéra le 24 décembre 1855. Le livret était de M. Henri Trianon, la musique était de Labarre, le célèbre harpiste et moins célèbre compositeur. Ce *Pantagruel* ne vécut qu'un soir, malgré quelques pages assez bien venues, et malgré une interprétation où se trouvaient réunis les noms d'Obin, de Belval, de M^{me} Laborde, et de M^{me} Poinot, qui fut exquise, paraît-il, dans le travesti de Pantagruel.

Grétry, comme Labarre, avaient été, en somme, desservis par le livret.



Ceci comporte un enseignement, qu'auraient dû, eux-aussi, méditer les auteurs du *Pantagruel* que vient de représenter, il y a quelques jours, le Grand-Théâtre de Lyon. Comment peut-on transporter sur la scène ces figures colossales, ces gigantesques caricatures, enfantées par l'imagination géniale de Rabelais ? À la vérité, ce ne sont ni des figures,

ni des caricatures ; ce sont des idées, des entités, comme disent les philosophes. Ces héros, tels que Gargantua, Grandgousier, qui s'empiffrent, emplissent leur bedaine jusqu'à la faire éclater, ce sont, n'en doutez pas, les seigneurs qui s'engraissaient avec les impôts prélevés sur le peuple ; ces gens qui boivent jusqu'à la dernière goutte le « piot », ce sont les rois et les princes de sang royal qui demandent aux pauvres gens qu'ils gouvernent leurs dernières économies. Aussi bien, ne faut-il pas voir dans *Gargantua* et *Pantagruel* des chapitres comiques, mais bien la satire la plus amère, la plus larmoyante, la plus profondément âpre que jamais esprit révolutionnaire ait formulée contre le régime féodal et ses exactions.

Les librettistes du nouveau *Pantagruel*, même quand ils s'appellent Alfred Jarry, auteur d'*Ubu Roi*, et Eugène Demolder, écrivain de ce joli roman : *La Route d'Émeraude*, ont peut-être eu conscience de toute la grandeur de leur sujet ; mais ils n'ont mis dans leur pièce que l'extériorité truculente et redondante de Rabelais. C'est bien, certes, une des qualités de Rabelais, mais c'est loin d'être tout Rabelais. Ils me rappellent un peu ces moines qui, au moyen âge, croyaient honorer Dieu en écrivant toute la Bible sur une coquille de noix, en écriture microscopique, et qui succombaient à la tâche.

Ils n'ont, du reste, pris de Rabelais que la seconde partie de son livre immortel ; mieux encore, ils ne se sont servis que du point de départ, ils ont imaginé une intrigue fantaisiste et ils l'ont enjolivée d'épisodes bien connus, comme le « Faut-il se marier ou non ? », que Molière a repris dans *Le Mariage Forcé*, comme l'épisode des moutons de Panurge ; tous ces accessoires sont épinglés sur leur pièce, assez légèrement, et n'arrivent pas, en somme, à donner de l'intérêt au scénario. Au surplus, ces pièces-là supposent, de la part du public, la connaissance exacte du livre initial ; et je ne crois pas m'aventurer en disant que Rabelais n'est point du domaine commun ; avoir lu et compris Rabelais suppose une culture littéraire que le vulgaire spectateur ne possède point.

L'intrigue du *Pantagruel* en question, la voici très brièvement résumée :

Après avoir longtemps hésité pour savoir s'il convient ou non de prendre femme, Pantagruel et son fidèle Panurge partent pour un pays imaginaire. Là, se trouve la princesse Allys, fille du roi Picrochole ; mais elle ne peut se marier que si on lui apporte le manteau fait avec les laines des moutons de la Toison d'Or. En vain, trois rois essaient de conquérir le fameux manteau, c'est Pantagruel qui revient victorieux et qui épousera la jolie princesse Allys.



La partition de M. Claude Terrasse, à défaut d'une verve débordante, présente des pages claires et aimables. Le musicien a étiqueté ses personnages avec des *leitmotive*, tout comme s'il s'agissait de héros wagnériens, et ces thèmes sont très habilement traités. J'ai remarqué, dans ce *Pantagruel*, que les chœurs étaient fort bien écrits et dénotent un musicien qui sait son métier ; je dirai aussi que la tempête du troisième acte, que le motif d'entrée des trois rois, imité de celui de l'entrée des géants du *Rheingold*, que le dialogue de Pantagruel et de Panurge, sont notés de façon plaisante au premier acte. Il est incontestable que M. Claude Terrasse, avec un peu moins de discrétion dans la gaieté, avec un peu moins de ressouvenirs qui l'obsédaient, eût écrit la comédie lyrique que nous attendons. Parmi les interprètes, il faut citer M^{lle} Marie Vuillaume, de l'Opéra, qui a prêté le charme de sa voix aux sonorités exquises, la noblesse de sa tenue au rôle de la princesse Allys ; le ténor Fabert, de l'Opéra, qui a donné du relief et une allure malicieuse au personnage de Panurge ; le baryton Raynal, un Pantagruel à la très belle voix ; la basse Rudolf (frère Jean), à l'organe bien timbré ; et, enfin, le chef d'orchestre, M. Frigara, qui a stylé les instrumentistes et les chœurs en excellent musicien. Certains décors, tels que celui du vaisseau, étaient assez réussis. Bref, *Pantagruel* constitue une intéressante tentative de décentralisation artistique.

La Danse d'Ixion

Paul Edwards



C'est dans l'*Ixion* de Félicien Fagus (Georges Faillet, 1872-1933) que Jarry a trouvé le germe d'une de ses plus mémorables paroles sur la littérature et la métaphysique. Il a reconnu chez son ami un esprit fraternel et pour son compte rendu de l'ouvrage a livré un peu de lui-même. Dans sa préface, Fagus affirme qu'« un ouvrage ne doit pas connaître le besoin de commentaires explicatifs » ; Jarry en disait autant dans son Linteau aux *Minutes*, et fuyait également la description pure des tableaux dont il faisait la critique. C'est donc « métamythiquement » que Jarry écrit dans le sillon lumineux d'*Ixion* deux articles. Un premier pour la *Revue blanche* le quinze mars 1903, sous nul autre titre que les références de l'ouvrage, « FAGUS : *Ixion* (éditions de la Plume, 3F) »¹. Puis « La mécanique d'*Ixion* »² dans la *Plume* le même jour, mais que nous considérons comme le deuxième article puisqu'il fait allusion dès le départ à la chronique précédente.

D'*Ixion*, Jarry retient un extrait dont les expressions quelque peu décontextualisées ne sont pas citées en ordre, afin de mieux convenir au chroniqueur : « Une infinie montée et redescente d'êtres à même un infini tournoiement de mondes... un esprit bête de manège... le vertige géométrique »³. Voici la citation exacte :

Mais par l'époque et le lieu dont il [un homme] est, nécessairement se joue en lui le drame de l'être dévoré de civilisation, c'est-à-dire d'artifice, emmuré loin de la nature, toutes fois qu'en présence d'elle il se revoit. L'enfer civilisé l'enceint d'une triple circonvallation de cercles : l'univers qu'une science ingénieusement implacable lui fait voir (pour le moment) une infinie montée et redescente d'êtres à même un infini tournoiement de mondes, à qui voudrait faire allusion *Ixion* ; l'humanité, immense régiment morne sous le vertige géométrique des machines et des morales : *Lucifer* en sera le sujet ; son propre esprit, en bête de manège fouit l'inusable, ténébreux, contradictoire et vacillant labyrinthe des circonvolutions cérébrales : *Frère Tranquille*.

Il est clair que Jarry a tout simplement choisi les beaux morceaux qui pouvaient s'adapter à la marinade de ses propres préoccupations. Pour Fagus, l'univers que nous montre la science (aussi provisoires que soient ses règles) est newtonienne, et le poète ne fait pas la moindre allusion au Clinamen de Lucrèce qui échapperait aux lois de la physique, et qui sera le levier de Jarry pour soutenir un univers parallèle.

Ce n'est que par analogie de formes (circulaires) qu'il est établi dans le texte de Fagus un parallèle entre l'univers visible et le monde intérieur, entre le perpétuel tournoiement d'astres extérieurs et le « vacillant labyrinthe des circonvolutions cérébrales ». À le lire de plus près, il faut admettre que le poète ne poursuit pas l'idée que le cerveau puisse créer d'univers parallèle (qu'on peut découvrir vrai). Tout au contraire, l'imagination qui vit dans les « circonvolutions cérébrales » est « fouie » par l'esprit de l'humanité moderne, et par ce que Fagus – tout à l'inverse de Jarry – voit d'un mauvais œil : « le vertige géométrique des machines et des morales ». Ce qui chez Fagus était une critique de l'individu qui se fond dans la masse devient chez Jarry une esthétique : « beau dans la fusion d'une mathématique inexorable avec le geste humain, seule façon qu'ait vraisemblablement l'homme de faire des conserves d'absolu » (OC II, p. 676). Jarry se remémore la fusion de l'homme avec la bicyclette dans le *Surmâle*, entre autres hommes-machines. Jusque-là, Jarry ne fait que prendre la lettre de ce qu'écrit Fagus dans sa préface.

Dans son deuxième article, Jarry développe son modèle : les astres et les « circonvolutions » du cerveau ou de la mémoire⁴ tournent ensemble, et le Clinamen fera en sorte que la machine *ne tournera pas rond*. Chaque écart, selon Jarry, produira une nouvelle idée du monde (ce qui changera le monde)⁵ :

Heureusement, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, « prend du jeu » : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes !

Ainsi, Jarry voit bien plus loin que Fagus qui n'innovait qu'en faisant de chaque être humain qui tourne autour du soleil un Ixion en puissance sur sa roue :

Tout s'ébranle, un remous promène par l'éther
La terre et l'être humain que l'épouvante soule,
Et lui se voit, danse irrésistible ! qui roule,
Emporté dans l'orbe effaré des univers⁶.

Chez Fagus, cela amène le lecteur à *La Fin de Satan*, du moins pour ce qui est de l'image qui se veut finale et qui réduit ce tournoiement à une vulgaire « chute durant depuis l'éternité ! ». Jarry ne poursuit pas cette référence biblique, préférant l'adage des physiciens qu'il n'y a pas de mouvement perpétuel. Alors que Fagus cherche quelques nouveaux paradoxes pour exprimer le clair-obscur cosmique, en son dialogue de sourd avec Hugo (« Azur troué d'azur ! inlassable prodige ! », p. 16, et j'en passe), Jarry ajoute au mythe grec une rationalité scientifique pour mieux le comprendre. Il laisse derrière lui le chantre de la néo-platonicienne « Beauté / Une » (p. 17) et des « astres circulants » et autres « molles avalanches », qui s'avèrent n'être que des preuves – on l'aurait deviné – d'une plus rayonnante « immobilité ». C'était donc une politesse de la part du chroniqueur que de valoriser l'histoire d'Ixion plutôt que de critiquer en détail le recueil naïf.

Les écrits naïfs sont d'excellentes matières premières pour les poètes plus subtils. Que de fois Fagus construit l'échafaudage sans laisser d'édifice. Par exemple, son Ixion aveugle entrevoit la possibilité que naîtra le lendemain un monde différent, voire une nouvelle naissance pour chaque aube (p. 30), ce qui pourrait rendre différent de lui-même l'univers rigide du poète. Dans un moment de lucidité qui interrompt le désespoir habituel de son personnage torturé, il entend une voix qui le contredit ; au départ il se désolait (« Je sais d'avance / De quel point jaillira ce soleil »), quand tout-à-coup une « autre voix » lui dit : « Qu'en sais-tu ? », et c'est l'occasion enfin pour le poète de disserter sur la puissance des rêves :

Je m'ingénie avec ma candeur désarmante
 À l'échafaudement de quelque fiction,
 De quelque fiction naïvement bizarre [...]
 [...] quand j'ai bien insufflé ce cerveau,
 Je le contemple amoureuxment qui dilate :
 La belle bulle cela fait ! mon cœur se flatte
 Qu'elle est tout l'univers, un univers nouveau⁷ !

Et Fagus de crever la bulle immédiatement après comme illusion vaine, après s'y être « calfeutré », tandis que Jarry en fera une demeure solide. C'est sur cet échafaudage que s'élève hardie la spéculation de Jarry selon laquelle l'imagination/la mémoire crée l'univers nouveau, ce qui fait apparaître le soleil à un point non-prévu, comme une nouvelle précession des équinoxes.

Notes

1. OC II, pp. 675-676. On corrigera dans la Pléiade la coquille suivante, page 995, note 2 relative à la page 676 :

POUR : citoyen
 LIRE : citadin

2. OC II, pp. 405-407.
 3. OC II, p. 676. Jarry cite la page 11 de la partie « Au Lecteur ».
 4. « La mémoire [...] [qu]êtant tout le long de la courbe des circonvolutions limitées par la sphéricité du crâne [...] repasse par les mêmes points... et rapporte » (OC II, p. 407).
 5. OC II, p. 407.
 6. *Ixion*, p. 14.
 7. *Ixion*, pp. 86-87.



Nous reproduisons ce poème macaronique apparemment inédit de Fagus écrit à la suite de sa dédicace sur un exemplaire d'*Ixion* qu'a bien voulu nous prêter Ernest d'Alençon. Sur la couverture du livre se trouvait déjà imprimée une citation des *Métamorphoses* d'Ovide (livre IV, v. 461) : *Volvitur Ixion et se sequiturque fugitque*, sur lequel le poète brode.

À Yves Gérard Le Dantec ;
 Tanka :
 Le chien tourne après sa queue,
Sequiturque fugitque, [et suit et s'enfuit]
 L'enfant poursuit son cerceau,
Volvitur Ixion, [Ixion tourne]
 Un chat jongle avec la lune,
Volvitur orbis, [l'orbe tourne]
 L'homme court après son ombre :
Stat Crux. [La Croix demeure debout]

Mrs Gerard Le Dante;
Tanka:

- Le chien tourne après sa queue,
Sequiturque fugitque,
L'enfant poursuit son cerceau,
Volvitur Ixion,
Un char jongle avec la lune,
Volvitur orbis,
L'homme court après son ombre:

IXION

Non Cux.

Sagut.

Le Mystère

des annotations manuscrites

à l'Almanach illustré du Père Ubu (XX^e siècle)

Nous reproduisons la première page du calendrier de l'Almanach 1901, présenté dans le cadre de l'exposition « Ambroise Vollard éditeur », organisée au Museo d'arte moderna de Bolzano (Via Sernesi, 1, Bolzano), 1er décembre 1995 - 18 février 1996 (voir la page 26). Les commissaires Ralph Jentsch et Karole Vail (« D. & V. Arts Promotion », Via Nuova dei Caccini, 13, Florence) ont depuis disparu de la circulation (florentine), ce qui nous empêche de consulter leur exemplaire annoté de cet Almanach, et de trouver l'auteur de ces annotations anonymes. La présence du nom ou adjectif « cubiste » (11 février), bien sûr, nous intrigue. Tout complément d'information serait le bienvenu.

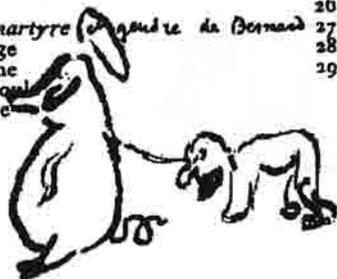
Jean-Paul Morel

JANVIER

1	M	DÉCERVELAGE
2	M	*St Macaire d'Alex.(1)
3	J	*St Bertille, vierge et ve
4	V	*St Oringue, vierge
5	S	St Birbe
6	D	*St Fursy, abbé Saint Putz.
7	L	*St Pelade, évêque
8	M	*St Goule ou Gudule
9	M	*St Baailisse, vierge
10	J	St Bateau
11	V	St Gale, abbesse
12	S	St Poil
13	D	St Sagouin ou Saint
14	L	*St Hilaire (Sainte Catherine, macaron)
15	M	St Terme (Saint Ferme, dit de journal)
16	M	St Girafe
17	J	*St Antoine, abbé
18	V	*St Léobard, roclis
19	S	St Asperge
20	D	St Grumeau
21	L	St Bol professeur saint-louis
22	M	*St Dimenche, abbé
23	M	*St Messaline met chorcut
24	J	*St Babyas
25	V	REPOPULATION
26	S	*St Profit
27	D	*St Avit, martyr (épouse de Bernard)
28	L	St Etroge
29	M	St Bardane
30	M	St Bourbon
31	J	St Touche

FÉVRIER

1	V	Ste Tiguisse
2	S	St Schisine Saint Maufra
3	D	*St Remezy, évêque
4	L	St Anal mari de Cousine Yonna
5	M	Ste Delpot, mère
6	M	*St Barzanphe, sold.
7	J	Ste Gidouille
8	V	COPULATION
9	S	*St Apollon
10	D	*Ste Zuarde
11	L	*St Cémon, chanteur et cubiste
12	M	*St Vèle, moine
13	M	St Héroid, évang. et Ferdinand
14	J	St Cipur
15	V	Ste Crapule Saint Urbain Schier
16	S	Ste Soupe
17	D	AÉROSTATION et Aviation.
18	L	*Ste Prépédigne, mart.
19	M	*St Gabin, prêtre
20	M	Ste Marmelade
21	J	*St Pépin de Landen
22	V	*St Abile, évêque
23	S	SABBAT
24	D	CONCERT LAPOUREUX
25	L	*St Valburge
26	M	St Fouquier, apôtre et Nozère
27	M	*St Galmier, sous-dia. St Gallier
28	J	FIN DU MOIS
29		Hunyadi. Sté PURGE Saint-Moritz.

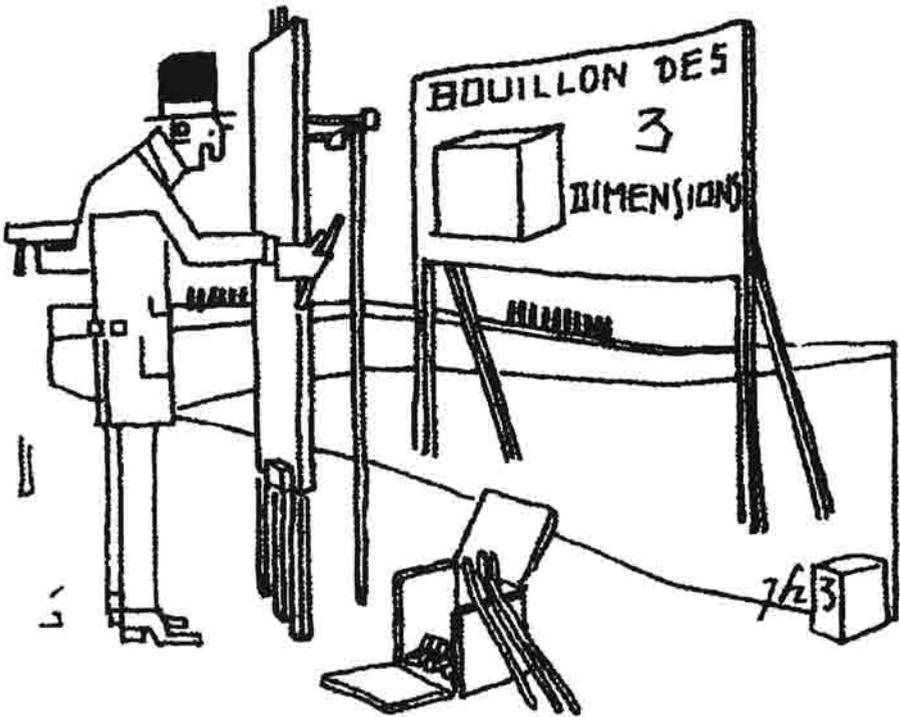


Ubu-KUB

Louis Vauxcelles a qualifié Picasso de « chef des messieurs cubistes, quelque chose comme le père Ubu-KUB » (*Gil Blas*, 19 mars 1912). Connaissant la vénération du peintre pour Jarry, nous proposons d'une part le « portrait » du bouillon KUB sur lequel on lit clairement le mot « UBU », et d'autre part le portrait d'un peintre Kubiste.

- © Ci-dessous : Joseph Hémard, *Les Vacances du Maître Cube*, in *La Vie parisienne* (13 juillet 1912).
- © Copie du renouvellement du brevet déposé par Julius Maggi au nom de la « Société des Boissons hygiéniques », premier dépôt 14 novembre 1907 (deux semaines après la mort de Jarry), renouvelé donc le 10 juin 1912, etc. La « Société du Bouillon Kub » avait été créée primitivement occulte (oui, je dis bien « occulte ») le 10 octobre 1907, et ne deviendra officielle qu'après la mort de Julius Maggi (19 octobre 1912 — mort fou (?), soigné par Joseph Babinski puis Eugène Bleuler !...). Ajoutons que le « bouillon KUB » a été introduit sur le marché français en février 1908.

Jean-Paul Morel



Le présent dépôt a pour but de garantir
 de la Société des Boissons Hygiéniques,
 dont le siège social est à Paris,
 3, Place de l'Opéra,

la propriété exclusive de la marque représentée
 ci-dessous pour une durée de quinze années
 à dater de ce jour,

La marque ci-dessus qui consiste en un paquetage
 en carton, rempli ou formé de cube, est destinée à distinguer
 un bœillon solide.

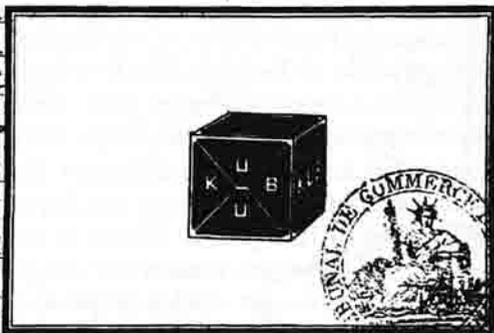
Elle peut, en outre, être
 produite par tous moyens
 appropriés et à toutes
 doses et couleurs sur tous
 matériaux, bâtes, et sur
 tous emballages les con-
 tenant, ainsi que sur tous
 papiers de commerce.

Le présent dépôt est fait
 en renouvellement en tant
 que de besoin de celui
 qui a été affecté au
 Greffe du Tribunal de Com-
 merce de la Seine le 14 No-
 vembre 1907 sous le N°
 104133, au nom de la
 S^{te} du Bœillon Kub.
 aux droits de laquelle
 se trouve la Société des
 Boissons Hygiéniques.

GREFFE DU TRIBUNAL DE COMMERCE
 de la Seine

Dépôt du 20 Juin 1912.
 à 10 heures / sous le N° 132239
 de la S^{te} des Boissons Hygiéniques,
 dont le siège social est à Paris, 3, Place
 de l'Opéra.

Représenté par M. Joseph Besançon,
 demeurant à Paris, 95 B^{is} Beaumarchais.



Destinée
 à distinguer
 un bœillon
 solide.

et contenant
 le produit
 en renouveau

Signature du Déposant :

J. Besançon

Signature du Déposant :

J. Besançon

Signature du Greffier :

J. Besançon

Signature du Greffier :

J. Besançon

Deux portraits de Jarry

On trouve ce petit visage de Jarry sur une photographie de groupe légendée « Une Réunion d'Écrivains au *Mercur de France* » qui fut prise pour la *Revue illustrée*, où elle parut le 15 avril 1905. Elle se trouve aussi dans *Le Mercur de France. Cent un ans d'édition*, sous la direction de Marie-Françoise Quignard, Bibliothèque nationale de France, 1995, ISBN 2-7177-1945-8. (Selon la *Revue illustrée*, on y voit debout : Robert Scheffer ; Morisse ; M. Collière ; P. Quillard ; F. Hérold [sic] ; A. Jarry ; Reynal ; Mazel ; A. Salmon ; Appollinaire [sic] ; Ch. H. Hirsch ; P. Villetard ; J. de Gourmont ; L. Tailhade ; Alfred Vallette ; et assis : Ernest Gaubert ; G. Polti ; C. Dauriac ; G. Danville et P. Fort.)



Le portrait de groupe (face) est l'œuvre d'Ernest La Jeunesse. Le dessin a été publié dans l'*Hommage à Léon-Paul Fargue des Feuilles libres*, n° 45-46 (juin 1927) p. 42, et reproduit dans le recueil de Fargue *Première vie de Tancrede*, Fata Morgana, 2001. Nous pensons que le personnage qui porte la légende « Fargue » serait en vérité Jarry. Notre affirmation ne se fonde que sur la ressemblance physique. Que Fargue usurpe l'identité d'un autre n'a rien d'extravagant lorsqu'on connaît sa tendance à la mystification. Bien qu'il ait pris une part active à la conception de ce numéro des *Feuilles libres*, dans lequel se trouve également la lettre que Jarry lui aurait adressée en 1894 pour le féliciter de ses succès scolaires (mentionnée dans le *Catalogue de l'Expojarrysition, Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10 [1953] p. 60), les indications à l'encre ne sont visiblement pas de la main de Fargue. Sont-elles d'Ernest La Jeunesse, ou bien de Maurice Cremnitz, qui signe de son nom de plume (Maurice Chevrier) le quatrain reproduit sous le dessin ? Lequel des deux affreux nudistes, Altmensch ou Moncrif (« qui constituait l'ATTENTAT », voir *Les Jours et les nuits*, chapitre 3), a-t-il donc procédé à l'identification de ce personnage ? Rappelons seulement que Cremnitz était très lié avec Fargue à l'époque de leur collaboration à *L'Art littéraire* en même temps que Jarry, formant le « trio Fargue-Jarry-Cremnitz, patronné par Gourmont » évoqué par Noël Arnaud, qui le désigne comme le « concurrent victorieux de Jarry dans le cœur de Fargue » (*Alfred Jarry*, 1974, p. 76).

Nous remercions Barbara Pascarel pour le signalement, et Laurent de Freitas Bragança pour la permission de reproduire ce portrait mystérieux.

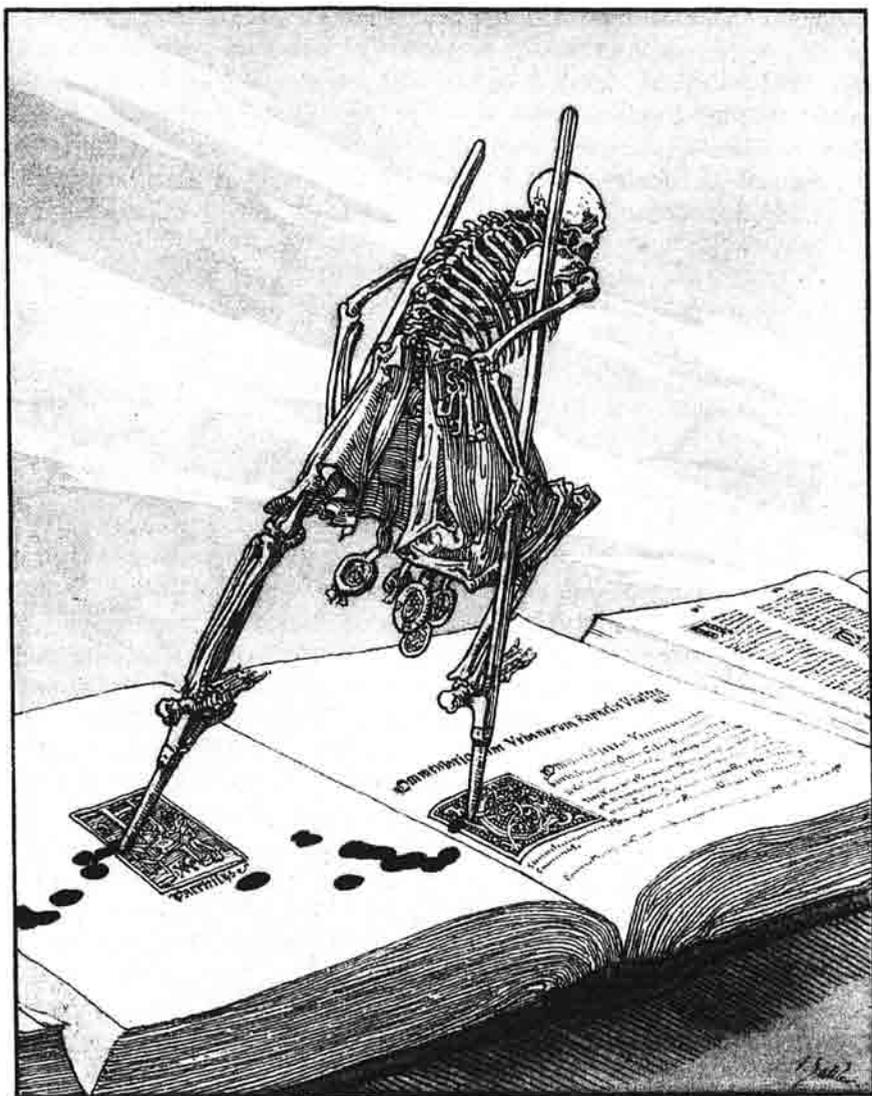
Pour comparaison, nous ajoutons ci-dessous le tout petit crayon d'un « jeune de beaucoup d'avenir » du même artiste, qui se trouve dans Roy Lear [André Ibels], *Talentières, balades libres*, dessins d'Ernest La Jeunesse, Bibliothèque d'Art de La Critique, 1899, p. 67. Pour l'attribution, voir *L'Étoile-Absinthe*, n° 4 (1979).





Où sont, vieux camarade Fargue,
Les temps de Fanny L^e et de monsieur Valois,
Mais de nous altérer en vain l'âge se fargue,
Puisque nos jeunes cœurs échappent à ses lois.

M.G.



Photogravure Moisenbach Riffert & Co. Berlin.

Der Wurmstich. – Piqûre de ver, dessin de Joseph Sattler reproduit en photogravure et en couleur dans son album Danse macabre moderne, (« Salon » 1893), Berlin, J. A. Stargardt ; Paris, H. Welter, s.d., planche 1.



« Prologue de conclusion » : la source iconographique

Paul Edwards

Combien de poèmes des *Minutes de sable mémorial* sont-ils des descriptions (belles et infidèles) d'une peinture, d'un dessin ou d'une gravure ? Quelques-unes des sources iconographiques sont affichées avec une dédicace : les « Tapisseries » sont « D'après et pour Munthe », comme « L'Homme à la hache », qui porte le titre même du tableau, « D'après et pour Gauguin ». Jarry aurait très bien pu écrire en dédicace à son « Prologue de conclusion » les mots « D'après et pour Sattler », car ce poème trouve son origine dans un des dessins de l'artiste et lui emprunte son décor fantastique jusqu'au moindre détail.

Né en Bavière en 1867¹, Joseph Sattler entre à l'académie des Beaux-Arts à Munich mais apprend tout ce qui sera nécessaire à son art de dessinateur et graveur à la Pinacothèque de la ville où il s'imprègne des vieux maîtres allemands, Baldung Grien, Urs Graff, Holbein, Dürer, Kulmbach, Beham. Il s'attache au monde médiéval, à l'humeur – ou l'humour – morbide, au trait ferme, aux couleurs sombres de camaïeux à l'ancienne ; il dessine à l'encre, puis grave en lithographie, mais jamais en xylographie. Installé à Strasbourg dès 1890, avant de partir pour Berlin en 1895, il collabore à la revue *Pan* (dont on trouve la publicité dans *L'Ymagier*), et après sa tentative d'autopublication (*Die Quelle* [la source], bimensuel, 1892), c'est l'éditeur de *Pan*, Stargardt, qui le publiera. Sa carrière démarre alors véritablement vers 1893/1894, les albums se succèdent au rythme d'un ou deux par un, et les commandes d'illustration le font connaître en France comme en Allemagne. L'état allemand lui commande une édition du *Nibelungen* qu'il exécute entre 1898 et 1903, et qui est considérée aujourd'hui comme un classique de l'illustration 1900 de luxe. Il s'agit, comme avec Gauguin et Munthe, d'un artiste que l'on reconnaissait comme innovateur.

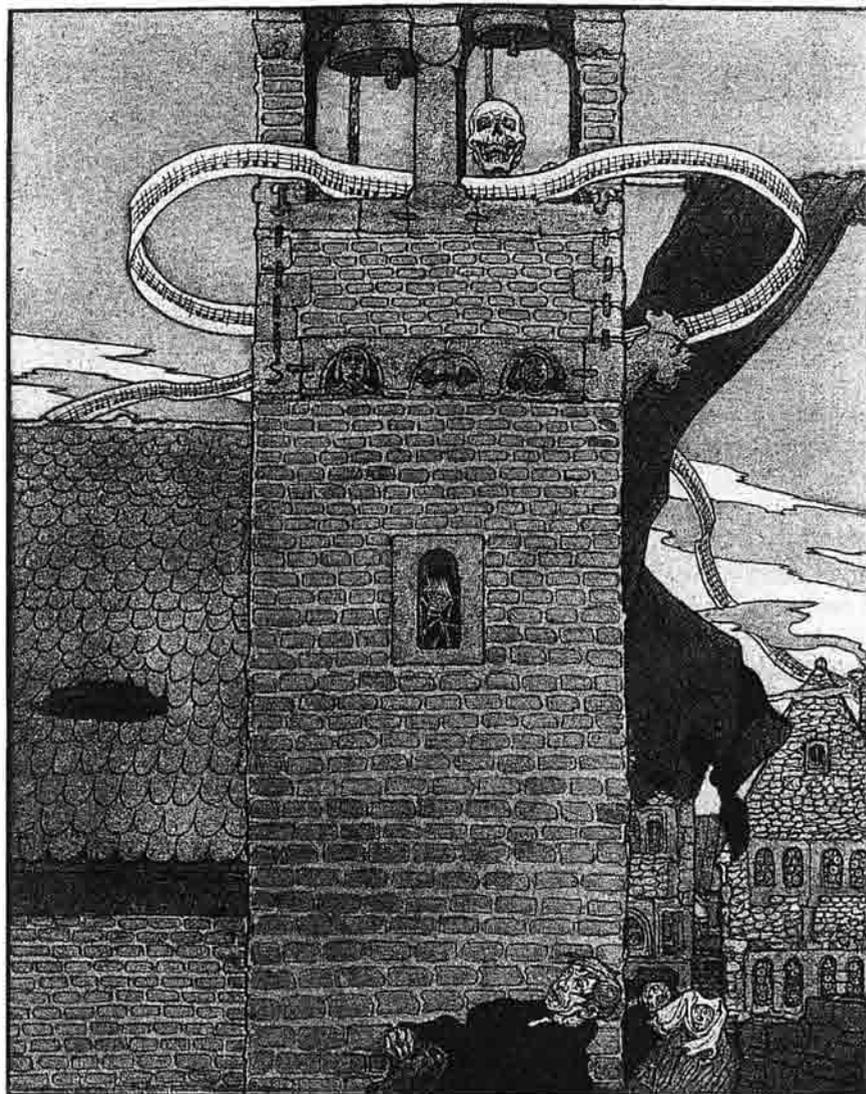
Sattler était bien connu dans le cercle du *Mercur de France*, où il a publié des vignettes de novembre 1894 à mars 1895. Un article de Henri Albert lui est consacré dans cette livraison de mars 1895 (une douzaine de pages après « L'Acte héraldique »), et reproduit huit illustrations : cinq ex-libris tirés d'un album qui venait de sortir, *Deutsche Kleinkunst in zwei und vierzig Bücherzeichen* [l'art allemand en petit, en 42 ex-libris tous dessinés par Joseph

Sattler], Berlin, J.A. Stargardt, 1895 ; et trois images provenant de l'album *Danse macabre moderne*. L'inspection des quarante-deux images du premier recueil révèle bon nombre de lettres ornées et de bibliothèques moyenâgeuses où président des crânes-presses-papiers et des hiboux effarouchés, ou tenant dans le bec une bague en or – en somme un décor semblable à celui des « Trois meubles du mage » (*Minutes*). Henri Albert donne pour titre au deuxième recueil *Une moderne danse macabre*, transcrivant l'erreur qui se trouve dans la préface de l'éditeur, en contradiction avec la couverture et la page de titre, toutes les deux en français. Fausse peut-être aussi la date de parution « de 1895 » que Henri Albert avance. Il est vrai que l'ouvrage est sans date, mais la préface est datée de novembre 1894, et le biographe François Lotz² affirme pour sa part que l'album est sorti en 1894. On voudrait bien sûr savoir à quel moment Jarry a pris connaissance de l'œuvre de Sattler, et on trouve sur la couverture le rappel que les illustrations ont figuré au « Salon » de 1893. Jarry a donc pu voir les originaux avant la publication des *Minutes* en septembre 1894. C'est aussi à cette suite d'images qu'on doit rapporter son compte rendu pictural « Minutes d'art [II] », publié dans *L'Art littéraire*, n° 3/4 en mars 1894³. On peut penser que les illustrations pour la *Danse macabre moderne* ont été exposées deux fois, puisque l'album affiche « "Salon" 1893 » et que Lotz donne la date « 1894 » pour leur exposition au Salon des Artistes français⁴. Les mots employés par Jarry semblent confirmer l'hypothèse d'une double exposition, puisqu'il dit « retrouver » ces images, et parle déjà d'un « album », ce qui fait penser que le livre existait en 1894. Voici les quelques lignes que Jarry a consacrées au dessinateur allemand :

Mais surtout nous retrouvons ici – modernité d'Holbein, Callot, Rembrandt et Albert Dürer, l'album de JOSEPH SATTLER : lettres ornées, lettres déchirées sous des arceaux ; faux droite et tête coupée sous deux sceaux ; la semelle du bateau voguant sous le lunaire écusson de poisson mâchoire ; pendu avec clefs et couronne au croc, nuages liants sur portée ; les Cartes, la Trinité papale, et l'*Ende*, tête sur triangle avec menottes, sceaux ou grelots en banderolle⁵.

Jarry décrit – à sa manière, tout en détails instantanés – la première des treize planches, *Piqûre de ver*, où l'on peut voir effectivement une lettre ornée, trouée et déchirée sous les « arceaux » formés par les enjambées de la Mort, squelette marchant sur des livres ouverts, les piquant avec les échasses sur lesquelles elle est montée, expliquant ainsi l'origine des piqûres de ver... Les « sceaux ou grelots en banderolle » pendent entre ses jambes. Bien qu'elle porte à sa ceinture des « clefs », la formule « pendu avec clefs » pourrait signifier simplement « squelette », puisque Jarry utilise ailleurs l'image des « clefs » pour décrire un squelette de pendu (« un trousseau de clefs append au gibet, porche triomphal », « La plainte de la mandragore », *Minutes*). Quant aux « nuages liants sur portée », nous les voyons sur la photogravure en couleur, alors qu'ils n'apparaissent ni sur le dessin reproduit dans le *Mercur*⁶, ni sur la reprise miniature qui clôt l'album. Cependant, on éprouve une certaine difficulté à faire correspondre les détails signalés par Jarry avec ceux qu'on peut effectivement voir chez Sattler. Il n'y a pas de « tête coupée » sur *Piqûre de ver*, mais on est charmé de trouver un crâne scié et servant de range-plume (ou d'encrier ?) sur la frise au-dessus de la préface de l'éditeur (voir notre frise). Une tête





Photogravure Meisenbach Riffarth & Co., Berlin.

Charfreitag – Abendluten.– L'Ange'us du Vendredi-Saint, dessin de Joseph Sattler reproduit en photogravure et en couleur dans son album *Danse macabre moderne*, (« Salon » 1893), Berlin, J.A. Sturgardt ; Paris, H. Welter, s.d., planche 12.

creusée se trouve aussi dans le *Mercur*e de novembre 1894 (p. 231, voir ci-dessous) ainsi que dans celui de février 1895 (p. 207, voir ci-dessus). Jarry semble s'égarer quand au lieu des six sceaux pendouillant entre les jambes du squelette il ne compte que « deux sceaux », les assimilant sans doute à quelque guédoufle anatomique. Mais peut-on croire que les détails qu'il fournit quand ils ne correspondent pas avec les dessins sont des erreurs de mémoire dues à sa décision délibérée de ne pas prendre de notes (« Et il est stupide de prendre des notes écrites », *Les Jours et les nuits*, Livre II, chapitre I) ?

Toujours est-il qu'on est heureux de constater la relative fidélité de la description faite dans « Prologue de conclusion » de sa source iconographique *L'angélus du Vendredi-Saint*, elle-même un « prologue de conclusion », puisque la photogravure couleur est l'avant-dernière image de la *Danse macabre moderne*, placée juste avant *Le Christ couronné par la Mort*. Si présent est le thème de la mort dans les *Minutes* qu'on pourrait penser que l'ouvrage tout entier est en quelque sorte une *Danse macabre*, un recueil de poèmes qui se veulent gravures primitives, dont le terme est Golgotha. Et il est permis de lire le dernier poème « Le Sablier » comme l'évocation symboliste de la crucifixion, par son thème du cœur qui pleure, et aussi par sa forme : les deux bulbes ayant la forme de deux triangles, comme la Croix est reflétée « sur un marais » dans *César-Antechrist*⁷, ce qui évoque la forme symétrique d'un sablier par les mêmes mots qui se trouvaient dans le poème : « ton cœur qui pleure / Et qui se vide [...] Dans son reflet sur un marais » (c'est moi qui souligne). Ainsi, les *Minutes* et l'album de Sattler se terminent tous les deux avec la crucifixion et le triomphe (temporaire) de la Mort sur le Christ, ce qui définit la condition du monde dans un art qui n'ose représenter Pâques, et qui se borne au Vendredi Saint. L'illustration finalement choisie par Jarry pour figurer en hors texte avec son poème, renforce cette atmosphère, puisqu'il s'agit d'une gravure du linceul du Christ⁸.

La photogravure aide le lecteur en lui fournissant une première géographie du poème, une première interprétation des étrangetés difficilement déchiffrables même syntaxiquement. Ainsi, le « mur » est celui du clocher de cette église où l'araignée « mygale » tisse sa toile dans une guérite. Nous voyons le mur et l'improbable araignée, et c'est un début de compréhension. Mais il faut alors apprendre à dépasser les sources, car la mygale n'est pas une tisseuse de toile, mais plutôt une coureuse qui se cache dans un trou qu'elle ferme par une porte ronde, et n'est-ce pas cet opercule qui établit le lien entre la mygale et les tambours à face ronde eux-aussi ? Les « doigts noirs battoirs » sont les pattes de la mygale, symboles des bâtons qui frappent les tambours. Quels tambours ? Il peut s'agir de tambourineurs qui marchent dans une procession religieuse, puisque la rue est tendue « avec des linceuls blancs », et puisque les « innocents » sont évoqués, ainsi que des « reposoirs ». Mais rien n'empêche de prendre les « doigts » de la mygale pour les aiguilles d'un cadran (symbole qui revient plusieurs fois dans les *Minutes*), ou de plusieurs cadrans dont les « faces soleils »





Photogravure Meisenbach Riffarth & Co., Berlin.

Drei Würfel : Pest - Cholera - Typhus. - Trois dés : La Peste - Le Choléra - Le Typhus. dessin de J. Sattler reproduit en photogravure et en couleur dans son album *Danse macabre moderne*, (« Salon » 1893), Berlin, J.A. Stargardt ; Paris, H. Welter, s.d., planche 9.

orneraient le beffroi. Les roulements de tambour deviendraient alors l'image du temps qui fuit... Dans le poème, on peut superposer les images ainsi : pattes d'araignée/exutoir-opercule ; battoirs/tambours ; aiguilles/cadran (voire cadran solaire). Puis on peut les combiner par métaphore : pattes d'araignée=battoirs=aiguilles ; exutoire-opercule=tambours=cadran. Ainsi, Jarry combine les bâtons et les cercles, par un processus de suggestion formelle. J'avais l'intuition qu'il y avait à l'origine quelque détail iconographique étonnant, et il me plaît de voir sur *L'Angélu du Vendredi-Saint* que les « doigts noirs battoirs » viennent des notes imprimées sur le phylactère qui sort des cloches et qui se déroule sur la ville comme une banderolle à droite et à gauche du « sonneur avec ses deux cloches » qui « sonne le glas ». L'invention formelle de Sattler devient le leitmotiv de Jarry, son refrain qui se développe sur le thème non seulement de la mort mais du temps, ce « vieux voleur ».

Pour ce qui est des petits détails concordant entre les deux œuvres, on trouvera le « grand chapeau de rubis » effectivement porté, et bel et bien rouge ; les « dés de la mort », par contre, pourraient avoir été suggérés par *Trois dés*, dont les dés en forme de crâne sont secoués de leur cornet dans le ciel par le vent ; l'« obscur exutoire », si ce n'est la guérite de l'araignée, pourrait être les alcôves où se penchent les deux têtes sculptées, « revenants des victoires », mais le poème n'en est pas plus clair ; les « vents de mort » sont bien mortifères puisque c'est un squelette qui sonne les cloches du haut du beffroi, laissant au vent son linceul blanc... et son « crâne rit », immensément ; le « coq sur le clocher » y est, mais bizarrement il n'y a que la tête qui sort, ce qui a peut-être provoqué l'« effacement » des « pas » dans le poème, bien que celui-ci nous pousserait plutôt à penser à un coq de girouette, évoquant ainsi une montre qui tournerait dans les deux sens.

Si l'illustration de Sattler est à l'origine du poème, elle n'en détermine pas pour autant la lecture ou son développement : sur la gravure, nul Jean-Baptiste ou Geneviève de Brabant, nulle commémoration du massacre des innocents. Jarry y a tout simplement brodé son thème du temps qui s'efface dans la vitesse et dans la mémoire qui tourne et retourne. Avec la gravure, on ne voit que l'autre face de la tapisserie.

Notes

1. Tous les renseignements biographiques viennent des articles de Henri Albert (voir *supra*) et de François Lotz (voir note 3).
2. François Lotz, « Joseph Sattler, éléments biographiques. Œuvre, ex-libris ». Cet article constitue le numéro 18 des « Cahiers des ex-libris » paru en septembre 1988 par le Musée de l'Imagerie Populaire Alsacienne de Pfaffenhoffen.
3. OC I, pp. 1017-1020.
4. François Lotz précise qu'en 1893 Sattler exposait au Salon des Artistes français ses dessins de la *Guerre des paysans*, qui lui valurent une mention honorable, et qui figurent dans l'album *Images de la Guerre des paysans*, 1893. Nous regrettons de n'avoir pu trouver un exemplaire pour la comparer au compte rendu de Jarry.
5. OC I, pp. 1018-1019.
6. *Mercure de France* (mars 1895) p. 330.
7. Didascalie de la scène II de « L'Acte prologal », OC I, p. 276.
8. Planche 86 de Varusoltis [Louis Varlot], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, 1859, identifiée par Hunter Kevil. L'ouvrage est mentionné dans *L'Ymagier*, n° 2.



Photogravure Meisenbach Roffarth & Co. Berlin.

Christus vom Tode mit Lorbeer bekrönt. – Le Christ couronné par la mort, dessin de Joseph Sattler reproduit en photogravure et en couleur dans son album Danse macabre moderne. (« Salon » 1893), Berlin, J.A. Stargardt ; Paris, H. Welter, s.d., planche 13.

Le Camelot

Nous reproduisons l'article « Le Camelot » de Jarry en fac-simile (légèrement réduit, la longueur du texte original faisant 142 mm) d'après sa première publication dans le volume *Figures de Paris, ceux qu'on rencontre et celles qu'on frôle*, grand in-4 avec des illustrations de Victor Mignot, Floury éd., 1901. Les éditeurs de la Pléiade reprennent le texte d'après la réimpression dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 26/27, n'ayant pu consulter l'édition originale des *Figures*, qui ne fut tirée qu'à 218 exemplaires. On peut corriger les cinq coquilles recopiées en toute bonne foi par la Pléiade, OC II :

page 608

POUR : supprimé peu à peu tout

LIRE : supprimé à peu près tout

page 609

POUR : À son exemple le

LIRE : À son exemple, le

POUR : d'une automobile, qu'il lui en paiera une

LIRE : d'un automobile, qu'il lui en paiera un

POUR : à peu près comme

LIRE : tout à fait comme

POUR : prendre toute l'importance

LIRE : prendre presque l'importance

Nous remercions Jean-Paul Morel et Patrick Ramseyer de nous avoir communiqué ce document dont nous découvrons pour la première fois l'illustration.



CAMELOT

CAMELOTS



N réalité le camelot est l'héritier direct de Tabarin, le pître au chapeau protégé des tréteaux de la place Dauphine, et du sieur de Mondor, le disert charlatan. Le premier lui a légué ses gestes et bons mots, le second sa faconde scientifique, laquelle le camelot a pris soin de mettre au courant des progrès modernes, c'est-à-dire qu'il y a ajouté partout l'électricité et supprimé à peu près tout le reste, car il sait que ses auditeurs, passants, sont pressés.

Il ne se soucie guère de sa généalogie ni de son étymologie. Cela lui est assez égal que le camelot, étoffe, ait été, il y a quelques cents ans, de poil de chèvre, vendu pour du chameau, et qui prenait de mauvais plis, d'où il résulte qu'on appela camelote toute marchandise de piètre qualité.

A peine a-t-il conscience qu'en argot cameloter signifie voler, et encore est-ce au coudoïement des sergots qu'il doit de s'en apercevoir.

Il a un autre aïeul plus immédiat, ce long et maigre mon-

sieur, le diable selon toute vraisemblance, qui acheta un jour à un certain Pierre Schlemihl son ombre, en exhibant de sa grande poche des chevaux tout harnachés, un télescope et la bourse inépuisable de Fortunatus. A son exemple, le camelot fait tinter dans sa profonde et crie sur les boulevards des pièces de vingt francs à dix centimes, étrennes économiques de nos concierges. Cet être famélique dispense avec libéralité tous les trésors. Devant M. Prudhomme répliquant à son fils, désireux d'un automobile, qu'il lui en paiera un « quand ça ne coûtera plus que vingt-neuf sous », le camelot surgit et remonte avec une clé la trépidante ferraille.

Le camelot fleurit de même sorte et dans la même saison que l'arbre de Noël. Pendant quelques semaines il couvre l'asphalte de ses jouets multicolores. Le camelot est une plante annuelle.

Il conquiert Paris, périodiquement, tout à fait comme des explorateurs anglais vont civiliser des sauvages. Il débarque sa cargaison de bimbéloteries découpées dans de vieilles boîtes de sardines et la troque contre de la poudre d'or, qui n'est autre chose que le billon, chez les naturels de la Seine. Il évangélise d'abord, au moyen du boniment, deux ou trois insulaires de l'Île-de-France, jusqu'à ce qu'entouré, on ne le distingue plus.

La foule grossit aussitôt, car il commence à prendre presque l'importance d'un chien écrasé. Émue et rendue accessible à tous les bons sentiments, elle ne résiste plus quand il l'interroge avec autorité : « Demandez le phoque ! Qui n'a pas son cochon ? »

Alfred JARRY.

La Bigorne



Stanley Chapman, outre cette jolie lettrine, nous propose en pur don cette réédition complète de *La Bigorne*. Par la même occasion il a résolu la question de l'origine de la gravure qui illustre *César-Antechrist*, et qui apparaît juste avant l'« Acte terrestre ». Brunella Eruli a reproduit dans *Jarry, I mostri dell'Imagine* (Pise, 1982) la gravure de la bigorne à partir de la très rare édition lyonnaise de 1537 (dont un exemplaire se trouve à la Bibliothèque nationale de France), alors que Hunter Kevil, dans sa thèse « *Les Minutes de sable mémorial* » : *A Critical Edition* (Princeton, 1975) avait proposé que Jarry avait plutôt fait faire une galvanotypie d'après la réédition de *La Bigorne* publiée en 1840, et donc beaucoup plus accessible. Une comparaison entre la gravure parue dans *César-Antechrist* et celles de 1537 et 1840 montre qu'il y a des différences (minimes) dans le tracé et que la réédition de 1840 n'est en conséquence pas un fac-simile. C'est néanmoins la version de 1840 qui est identique à celle publiée par Jarry.

Il s'avère aussi que le poème « Bigorne » était suffisamment « populaire » pour être reproduit dans le *Recueil de poésies françaises* réunies par Anatole de Montaiglon en 1855, que nous faisons suivre, toujours grâce aux labours patients de Stanley Chapman à la British Library.

La gravure est une des plus célèbres figurant dans l'œuvre de Jarry, car c'est la seule image que Jarry ait proposée d'Ubu métamorphosé tout entier en monstre. La scène pourrait représenter Ubu dévorant les paysans d'*Ubu Roi* (III, iv), puisque Jarry se servit de l'homme agenouillé pour en faire un paysan sur sa lithographie-affiche pour *Ubu Roi* (OC I, p. 1167). Notons toutefois que cette anthropophagie digne d'un ogre n'est pas dans la pièce, où il n'est question que d'une « lutte ». On voit bien que le contexte, le poème sur la Bigorne, cette bête « qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes », n'est pas pertinent : Jarry décontextualise, selon son habitude. La misogynie du poème peut entrer en résonance avec l'œuvre de Jarry en général, mais localement il serait difficile d'en tirer une leçon utile.

Jarry nous montre Ubu en César-Antechrist (ou vice-versa). Et cette gravure se trouve littéralement à la (page) charnière entre le monde symboliste de *César-Antechrist* et le pota-chique *Ubu Roi*. L'insertion de ce symbole *justement là* se révèle encore plus riche de sens quand on se souvient de la définition du « monstre » rédigée dans *L'Ymagier*, n° 2 (OC I, p. 972), et Henri Béhar de conclure : « Il apparaît donc qu'Ubu est le Monstre, source de toute beauté ! » (*Jarry dramaturge*, 1980, p. 184).

Bigozne qui man-
ge tous les hommes
qui fôt le cômâdemêt
de leurs femmes.



Bigorne.



C Ly cōmance Bi-

gozne qui mange tous les hōmes qui font le comman-
dement de leurs femmes entierement.

C Bigoꝛne

C Bigoꝛne suis en bigoꝛnoys
Qui ne mange figues ne noys
Car ce nest n'ye moy vsage
Bons hommes qui font le commant
De leurs femmes entierement
Sont si bons pour moy que cest rage
Je les mange de grant courage
Cest Dng beau mes pour abreger
Bons hommes sont bons a manger

C Le bon homme.

C Cresdoulx seigneur vostre mercy
Sachez que Venu suis icy
Vous requerir misericorde
Jay Vne dyablesse de femme
Qui me tence bat et diffame
Ne iamais a moy ne saccoꝛde.
Mais comme lye de sa coꝛde

A.ii.

fait de moy tout a son plaisir
Bons homs dit a grant desplaisir.

C Bigorne

CAttens Ung peu beau damoyseau
Laisse mauallet ce morceau
Qui est tresbon ie tey assure
Et puis a toy ie parleray
Et Doulentiers tesconteray
Tu es Venu a la droicte heure
Homme qui plaint et si fort pleure
Comme tu fais nest pas ioyeu.
Trop plourer fait grant mal aux yeux.

C Le boy homme.

C Bicy doy gemit et sospirer
Car ie ne sauroye empiter
De femme au demourant du monde
Se ie dis nuf: elle dit naf
Se ie dis buf elle dit baf
Toute malice cy elle abonde:
Ellest cy tout mal si parfonde
Que nuyt et iour ne fait que baire
Boy homme na rien plus contraire

¶ Bigorne.

¶ Tu es Vne sottte personne.
Se croys que ta femme soit bonne
Toutes sont faictes dune masse
Et pource quelles sont si malles
Plus iangleresses que sigalles
Font mourir de fain chichface
Leur Doulente fault que se face
Lomme ny peut contrarier
Bon homme ne peult Darier

¶ Le boy homme.

¶ Bien y a pis pour le Dous dire
Mais quoy on ne sey dois pas rire
Car le fait est trop moloftru
Elley a iure saint martin
Que deuant que soit le mattin
Elle me mangera tout cru
Ey son iardiy ne suis pas cru
Jayme mieulx que Dous me mangez
Affin que dellle me Dengez

¶ Bigorne.

¶ Se ie suis gras nest pas merueille

A.iii.

Bons hommes messordeut lozeille
Pour estre deuorez de moy
Ils viennent a moy a milliers
Aussi grans comme de pilliers
Parquoy ie ney ay point desmoy
Que ie ney trouue prou sans toy
Attens insqua Vne aultre foy
Cest la grace que ie te soys

¶ Le bon homme

¶ Helas pour dieu nattendez plus
Par ma foy il en est conclus
Bienlo vault mourir que tant languit
Despechez moy ie vous en prie
Après moy vient grant compaignie
De bons hommes pour vous nourrir
Dueillez moy donc faire mourir
Premier quilz soyent en presence
Bons homs prent tout en pacience

¶ Bigorne.

¶ Puis quey as si grant boullente
Et qua moy tes tant presente
Je te dueil premier despecher
Mais quant en ma gorge seras

Dune chose te garderas
Lest de petter ou de Vesser
Il ne te fault point deschausser
Ne despoiller cest ma nature
Bons hommes sont ma nourriture.

Ly finissēt les ditz de bigorne la tres-

grace beste. Laquelle ne mange seulement que les
hommes qui font entierement le commandement de
leurs femmes.

Aucun bibliographe, jusqu'ici, n'a fait mention de *Bigorne qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes*. L'exemplaire de cette facétie que le hasard a fait tomber entre nos mains paraît être unique ; au moins n'en connaît-on pas d'autre. C'est un petit in-4° de quatre feuillets seulement, sans indication de lieu ni de date, en caractères gothiques, et précédé d'une assez grossière gravure en bois, dont cependant nous nous sommes attaché à conserver l'originalité, et que, pour plus de conformité encore avec le vrai Bigorne, nous avons fait imposer sur le recto et le verso du titre.

S.

M. V. Poirier, dont nous avons plus d'une fois mis à profit les connaissances littéraires et bibliographiques, et à qui nous avons eu de nouveau recours au sujet de la présente réimpression, a bien voulu ajouter au peu que nous avons dit de Bigorne la note suivante :

Le titre de l'opuscule de *Bigorne* rappelle une mascarade faite à Florence, dans la première moitié du XVI^e siècle, et sur laquelle on trouve quelques détails à la page 51 de la rare *Lezione di M. Niccodemo dalla Pietra al Migliajo sopra il capitolo della salsiccia des Lasca*, Firenze, Manzani, 1606, in-8°.

Il y a un bon nombre d'années, raconte le facétieux commentateur, qu'il prit fantaisie à quelques jeunes gens, bons compagnons, de fabriquer un énorme animal dont les formes incohérentes, empruntées à divers animaux de la nature la plus opposée, composaient un monstre si bizarre qu'on pensa ne pouvoir le qualifier convenablement que du nom de la *Tantafera*... (suit la description de la *Tantafera*, qui offre assez de ressemblance avec la gravure placée au titre de *Bigorne*). La malebête parcourait d'un air menaçant les rues principales ; elle portait sur la poitrine cette inscription en très-grands caractères :

*Io son Biurro, che mangio coloro
Che fanno a modo delle mogli loro ; **

une vingtaine de jeunes gens travestis en Maures lui formaient une escorte d'honneur, l'accompagnant en chœur du chant de *Biurro*, composé tout exprès par Guglielmo, surnommé il *Giuggiola* (voir *Canti carnascialeschi*, Cosmopoli, 1750, in-8°, p. 294).

Il resterait maintenant à rechercher à qui appartient le mérite de l'invention, et si c'est notre *Bigorne* qui a fourni le sujet de la mascarade florentine, ou si le dialogue français n'est que la reproduction d'une de ces scènes bouffonnes qui plaisaient tant au génie satirique du spirituel peuple de Florence : mais c'est là une question délicate, à laquelle se rattachent les plus hautes considérations de la galanterie italienne et française ; elle nous entraînerait trop loin : peut-être même ne serait-il pas prudent à nous de l'aborder. *Non nostrum tantam componere litem.*

* C'est le titre identique de la pièce française, et il est d'ailleurs impossible de n'être pas frappé de l'analogie des deux noms *Biurro* et *Bigorne*.

Achévé d'imprimé le 3 mars 1840 par CRAPELET, rue de Vaugirard, n° 9 ; et se vend à Paris, chez SILVESTRE, libraire, rue des Bons-Enfants, n° 30.

Bigorne qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes

Les caractères gothiques n'étant pas toujours d'une lecture aisée, nous les faisons suivre par leur transcription publiée dans le *Recueil de poésies françoises des xv^e et xvj^e siècles, morales, facétieuses, historiques, réunies et annotées par M. Anatole de Montaiglon, t. II,* Chez P. Jannet, Libraire, 1855.



*Cy commence Bigorne qui mange tous les hommes qui font le commande -
ment de leurs femmes entierement*

BIGORNE.



Bigorne suis en Bigornoys,
Qui ne mange figues ne noys,
Car ce n'est mye mon usage.
Bon hommes qui font le commant
De leurs femmes entierement
Sont si bons pour moy que c'est rage :
Je les mange de grant courage ;
C'est ung bon mès. Pour abreger,
Bons hommes sont bons à manger.

LE BON HOMME.

Très doulx seigneur, vostre mercy !
Sachez que venu suis icy
Vous requerir misericorde.
J'ay une dyablesse de femme
Qui me tence, bat et diffame,
Ne jamais à moy ne s'accorde,
Mais, comme lyé de sa corde,
Fait de moy tout à son plaisir.
Bons homs vit à grant desplaisir.

BIGORNE.

Attens ung peu, beau damoyseau ;
Laisse m'avaller ce morceau,
Qui est très bon, je t'en assure,
Et puis à toy je parleray,
Et volontiers t'escouteray.
Tu es venu à la droicte heure
Homme qui plaint et si fort pleure,
Comme tu fais, n'est pas joyeux,
Trop pleurer fait grant mal aux yeux.

LE BON HOMME.

Bien doy gemir et souspirer,
Car je ne sauroye empirer
De femme au demourant du monde.
Se je dis : Nuf, elle dit : Naf ;
Se je dis : Buf, elle dit : Baf.
Toute malice en elle abonde ;
Elle est en tout mal si profonde
Que nuyt et jour ne fait que braire.
Bon homme n'a rien plus contraire.

BIGORNE.

Tu es une sotte personne
Se croys que ta femme soit bonne :
Toutes sont faictes d'une masse,
Et, pource qu'elles sont si malles,
Plus janglerresses que sigalles,
Font mourir de fain Chicheface.
Leur volenté fault que je face ;
L'omme n'y peut contrarier.
Bon homme ne peult varier.

LE BON HOMME.

Bien y a pis, pour le vous dire.
Mais quoy ? on ne s'en doit pas rire,
Car le fait est trop molostru.
Elle en a juré saint Martin
Que, devant que soit le matin,
Elle me mangera tout cru.
En son jardin ne suis pas cru.
j'ayme mieulx que vous me mangez,
Afin que d'elle me vengez.

BIGORNE.

Se je suis gras, n'est pas merveille ;
Bons hommes m'essourdent l'oreille
Pour estre devorez de moy ;
Ilz viennent à moy à milliers,
Aussi grans comme de pilliers ;
Par quoy je n'en ay point d'esmoy
Que je n'en trouve prou sans toy.
Attens jusqu'à une aultre foy :
C'est la grace que je te foys.

LE BON HOMME.

Helas ! pour Dieu, n'attendez plus.
Par ma foy, il en est conclus ;
Mieux vault mourir que tant languir.
Despechez-moy, je vous en prie.
Après moy vient grant compaignie
De bons hommes pour vous nourrir.
Veuillez-moy donc faire mourir
Premier qu'ilz soyent en presence.
Bons homs prent tout en pacience.

BIGORNE.

Puis qu'en as si grant volenté,
Et qu'à moy t'es tant presenté,
Je te vueil premier despecher ;
Mais, quant en ma gorge seras,
D'une chose te garderas :
C'est de peter ou de vesser.
Il ne te fault point deschausser
Ne despoiller : c'est ma nature.
Bons hommes font ma nourriture.

Cy finissent les Ditz de Bigorne, la très grace beste, laquelle ne mange seullement que les hommes qui font entierement le commandement de leurs femmes.

Note sur Bigorne

Les recherches d'Anatole de Montaiglon lui ont permis de situer le poème dans une tradition européenne et carnavalesque, qui associe Bigorne (ou « Bicorne ») avec Chicheface (ou « Chichevache »), qui engloutit dans ses entrailles les bonnes femmes qui font preuve d'humilité et de patience et qui ne contrarient pas leurs maris. Qu'elle est bien maigre, Chicheface : « Ici sera pourtraite une longue bête cornue, décharnée et maigre, avec les dents longues et n'ayant rien que la peau et les os »¹ ! Mais son mari Bycome, en revanche, est « tout gras et tout rond »² – comme le Père Ubu. En partant d'une courte pièce de John Lydgate du temps de Chaucer, l'anthologiste remonte du moyen âge jusqu'à la renaissance, citant des poèmes manuscrits de Jubinal, Matheolus et Gratien Dupont (où il est surtout question de Chicheface), puis la mascarade florentine du XVI^e siècle déjà mentionnée par Silvestre, tout en faisant état des peintures murales de nos châteaux et de gravures anglaises du temps d'Élisabeth 1^{re}. On retrouvera Chicheface aussi bien dans *Les Enseignes de Paris* (Revue archéologique, XII^e année, Paris : Leleux, 1855, p. 9), témoin de sa popularité, que sur le mur d'un château. Voici la description de la peinture de Bigorne qui se trouve au château de Villeneuve (dans la vallée de Lambron, au sud-ouest d'Issoire), peinte avec des figures de grandeur naturelle sur la galerie cintrée qui entoure la cour : « Un peu plus loin [de Chicheface] est représentée une énorme bête, d'une grosseur démesurée, le dos couvert d'écailles et le ventre lisse, faite à peu près comme la Tarasque qui figure à Tarascon le jour de sainte Marthe ; son gros corps est porté sur de courtes jambes et terminé par une tête humaine dont la bouche monstrueuse engloutit un homme dont on ne voit plus que les bras. [...] Devant et derrière elle deux bourgeois sont à genoux et semblent la supplier »³. Des vers écrits sur des pancartes reproduisent avec quelques variantes notre poème gothique. Quant aux gravures élisabéthaines, une courte note de l'*Alliance des Arts*⁴ nomme leur travail « fort grossier », ce qui aurait tendance à nous les faire estimer encore plus. Montaiglon note l'« obésité envahissante » de Bigorne, et les noms des bêtes : « Chicheface s'appelle *Pinch-Belly*, c'est-à-dire Ventre-Creux, et Bigorne, Boyaux-Pleins (*Fill-Gut*) ».

Nous ne voulons pas affirmer que ces incarnations de la Bigorne constituent une source d'*Ubu Roi* ou une quelconque origine de son personnage, mais plus généralement que le Père Ubu fait partie d'une plus grande tradition d'ogres populaires⁵.

Notes

1. John Lydgate, « Chichevache et Bicorne », traduit par Anatole de Montaiglon d'après l'anthologie de Robert Dodsley, *Collection of Old Plays*, dans la réédition avec des notes d'Isaac Reed, d'Octavius Gilchrist et de l'éditeur Septimus Prowet, Londres, t. 12, 1827. Cette phrase serait les instructions pour l'illuminateur, croyons-nous, ou, selon Anatole de Montaiglon, pour une tapisserie ou une peinture murale, pour lesquelles les strophes se seraient insérées dans des phylactères (pp. 196-197).
2. *Idem*.
3. Georges de Soultrait, *Bulletin d'Antiquités monumentales*, éd. M. de Caumont (1849) pp. 404-407, cité par Anatole de Montaiglon, *op. cit.*, p. 200-201.
4. *Suite du Bulletin de l'Alliance des arts*, n° 2 (10 août 1845) pp. 80-81.
5. Nous sommes actuellement à la recherche de l'image populaire en « deux placards coloriés de Bigorne et Chicheface, avec des légendes en vers », pour comparaison.

Ubu Roi, 18 Illustrations de Jean Martin Bontoux

Cet ouvrage publié en 1984 mériterait bien pour la richesse des ses illustrations une réédition populaire. Mais on ne pourra reproduire le luxe de l'édition originale, dont voici les références bibliophiliques fournies par l'atelier Cornu :

Ouvrage in quarto raisin de 176 pages tirés à 215 exemplaires, composé en caractère Garamond Romain ancien corps XVIII, illustré de 18 planches pleine page, gravées à l'eau forte et au burin par Jean Martin Bontoux et tirées à la main sur presse taille douce.

L'emboîtement de l'ouvrage est orné d'une médaille en bronze, créée spécialement à l'intention de cette édition par le médailleur Claude Gondard et frappée par la Monnaie de Paris. À l'avant, elle montre un portrait d'Alfred Jarry et au revers, une interprétation d'une des compositions de Jean Martin Bontoux, mettant en scène le père Ubu.

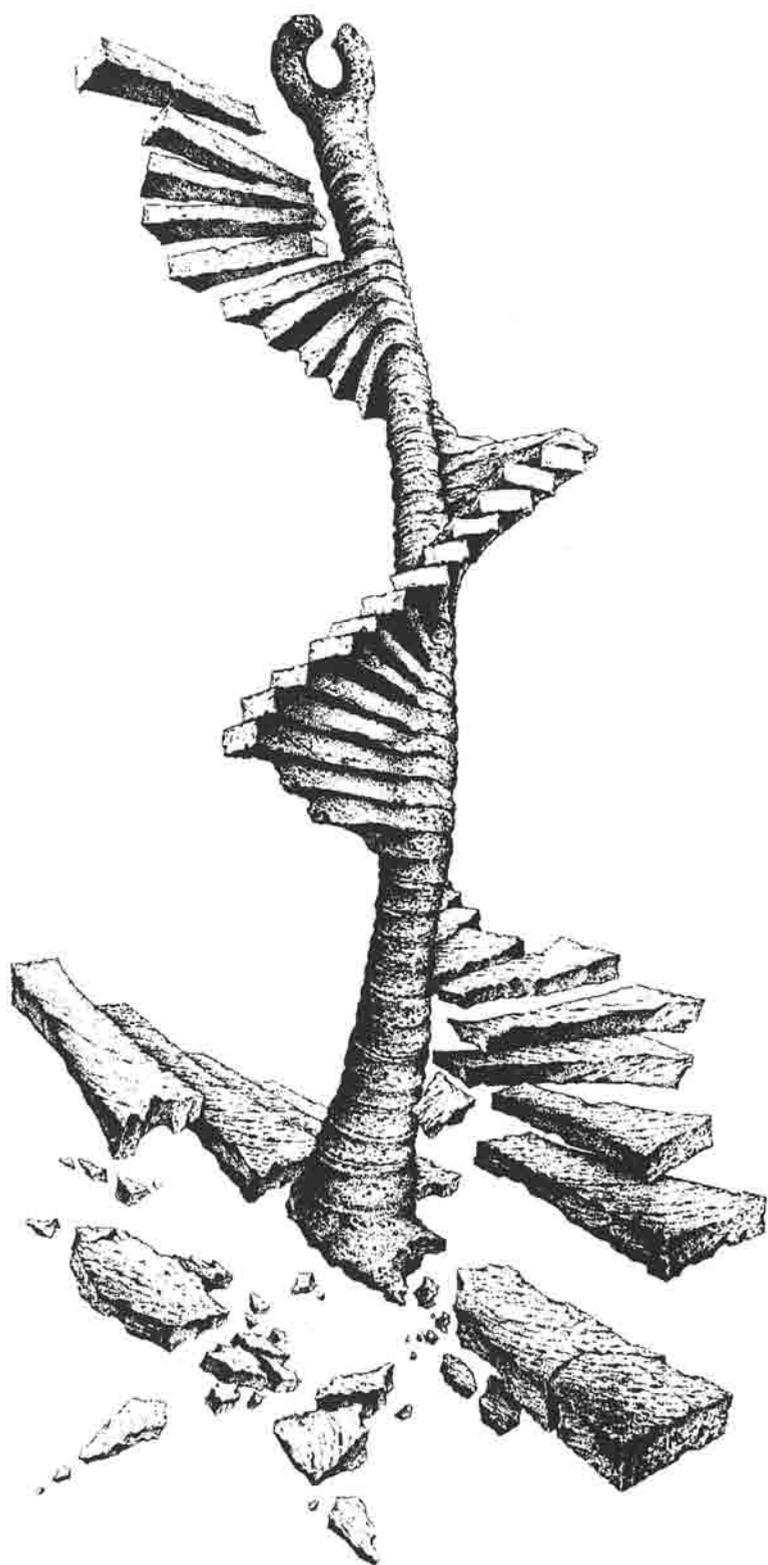
Tous les exemplaires sont signés sous la justification du tirage par l'illustrateur graveur, le médailleur et le taille-doucier.

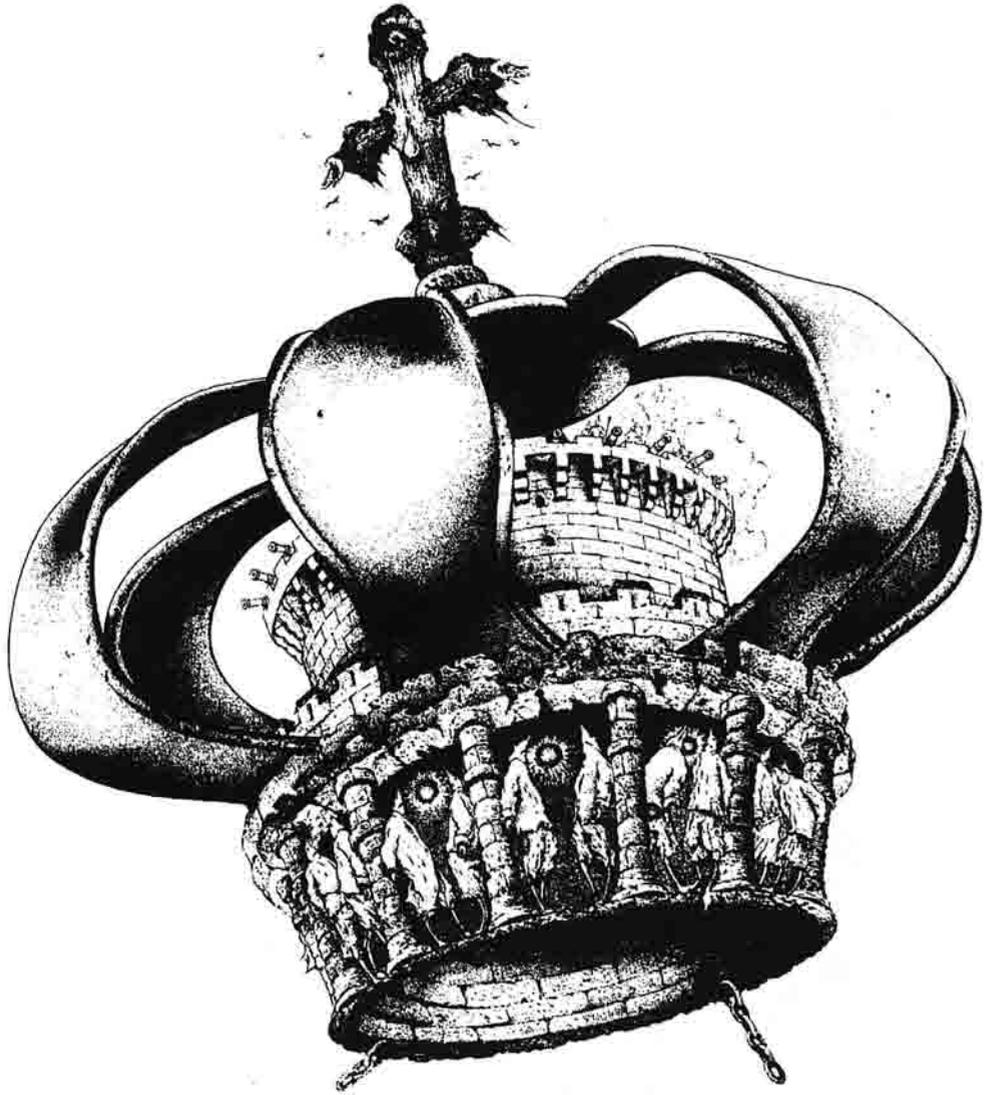
Le tirage se compose de : 200 exemplaires imprimés sur papier rives 210 grammes, numérotés 1 à 200, proposés en souscription. 15 exemplaires de tête imprimés sur papier à la main, Duchêne 240 grammes, numérotés I à XV. Chacun de ces exemplaires sera accompagné d'une suite originale, rassemblant un tirage en estampe in-Quarto Jésus, sur chine appliqué, des 18 gravures constituant l'illustration. Chaque épreuve de gravure des suites est numérotée et signée par l'artiste. Chaque suite est présentée dans un coffret à part. Les 9 premiers exemplaires seront enrichis de 2 cuivres ayant servi au tirage de la présente édition. Ces cuivres auront préalablement reçu une empreinte les mettant hors d'usage.

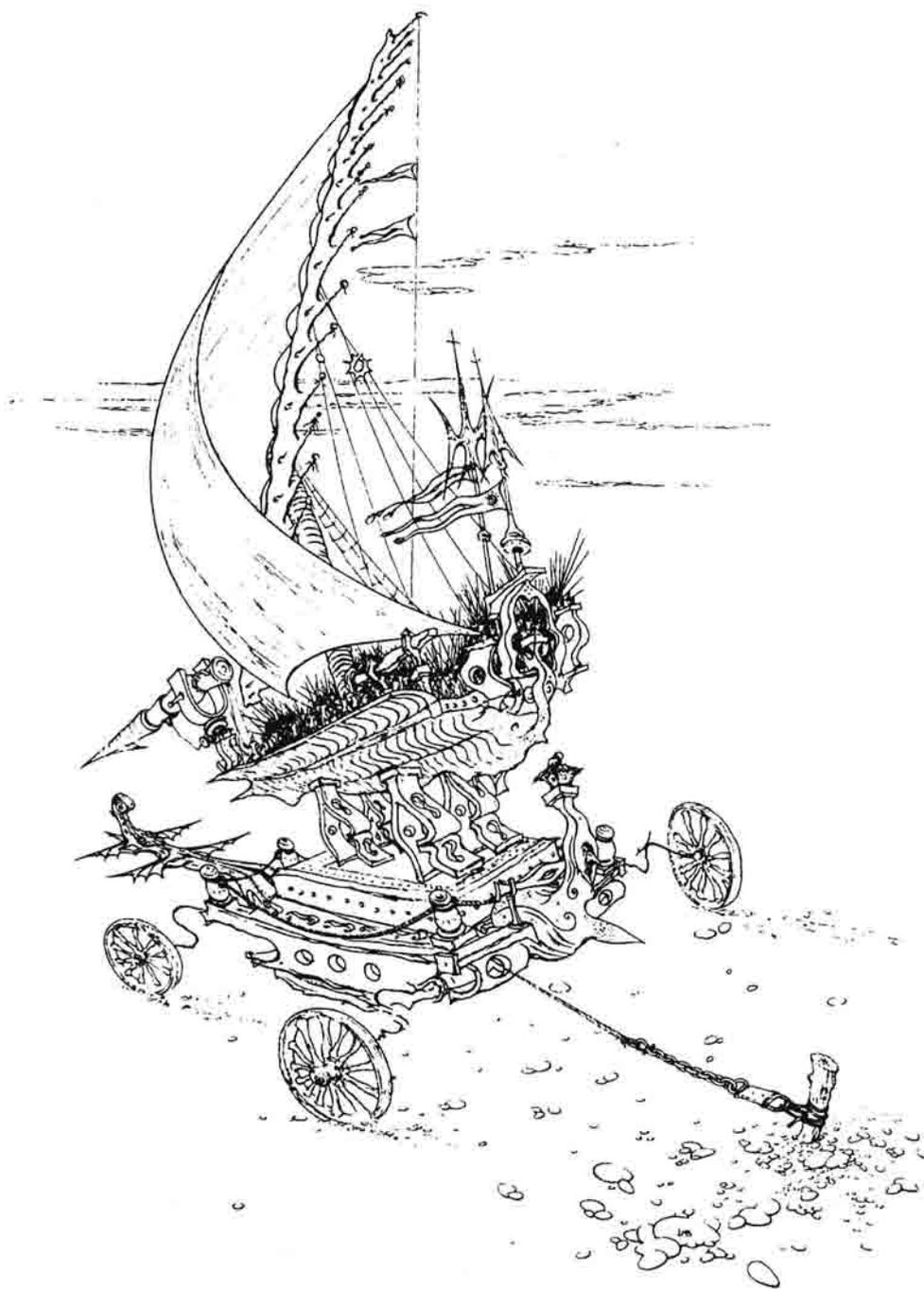
Nous avons déjà reproduit deux images dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 83/84 (pp. 121-122), et grâce à l'obligeance de l'artiste, nous pouvons faire figurer ici une suite de quatre images supplémentaires, ainsi que la médaille :

- ⊙ Médaille frappée en bronze, au module de 72 mm, réalisée par Claude Gondard
- ⊙ *Mère, sauve-toi par l'escalier secret* (Acte II, scène IV)
- ⊙ *Sur votre fiole la couronne de Pologne* (Acte I, scène I)
- ⊙ *Une voiture à vent pour transporter toute l'armée* (Acte IV, scène III)
- ⊙ *En avant, Monsieur notre cheval à finances* (Acte IV, scène IV)









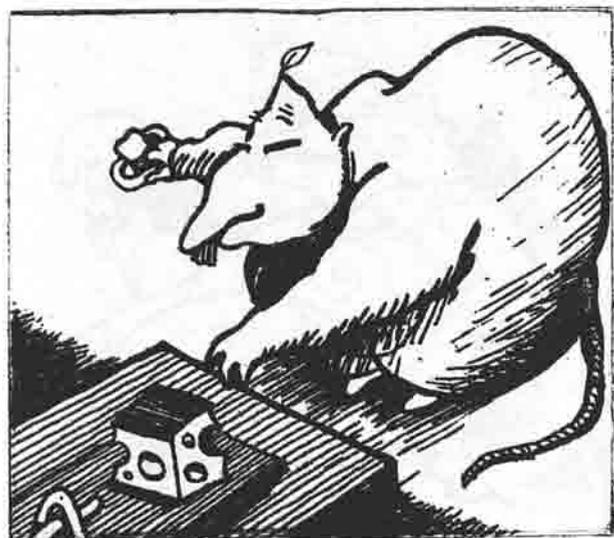
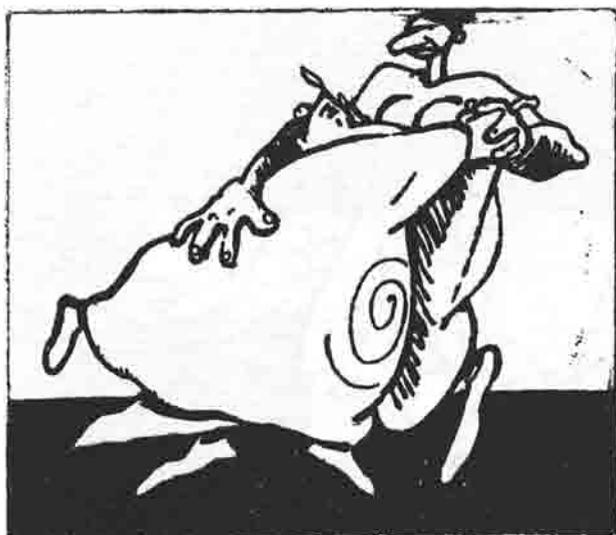


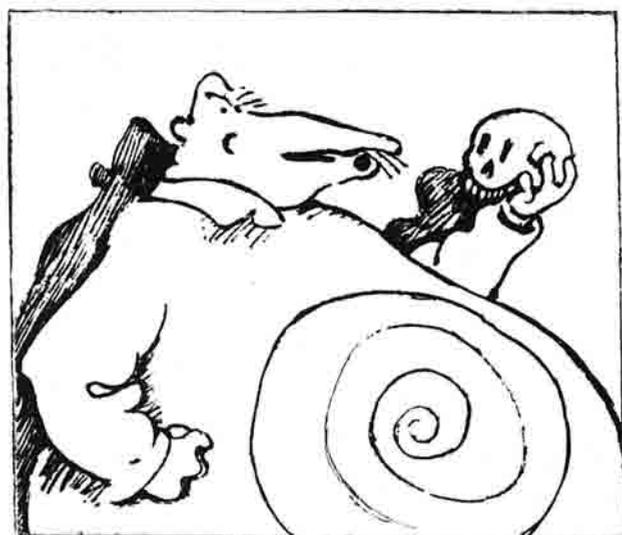
F'murr

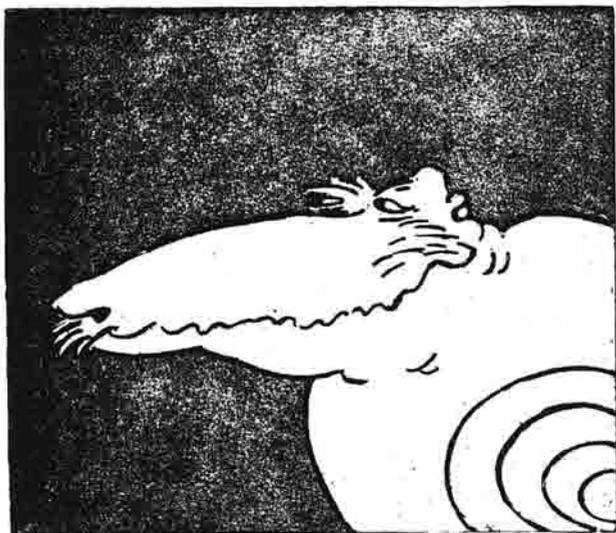
Petit Cinéma du Père Ubu

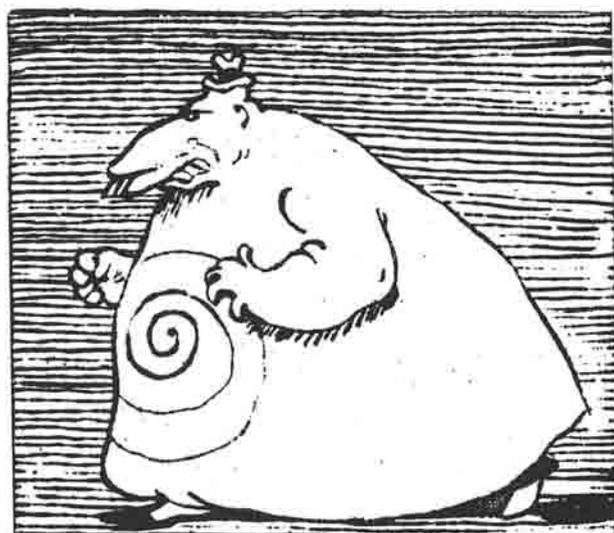
Ces gravures sont reproduites d'après une grande planche en taille douce divisée en cases. Il existe une deuxième version du *Petit Cinéma*, entièrement dessiné à l'encre et imprimée en offset, et c'est d'après cet état qu'une scène fut choisie pour figurer dans *L'Ymagier du Père Ubu* (deuxième volume de la collection Hermès, publication interne du Cymbalum pataphysicum, datée du 25 mai 1980), à la page 19. Dans les deux *Cinéma*s, on remarque l'alternance des tendances féroces puis peureuses du Père Ubu, à la fois chat et souris, mais plutôt gentil chat et méchante souris – peut-être par sympathie pour les chats de la bande (*Krazy Kat* et *Fat Freddy's Cat*), et par antipathie pour le rongeur aux grandes oreilles.

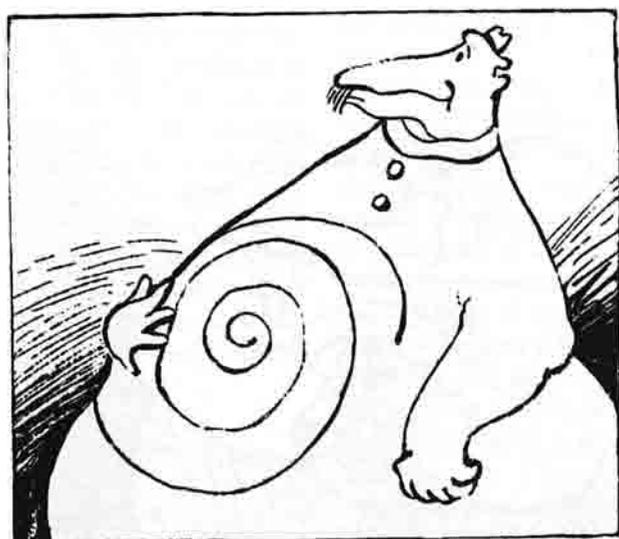
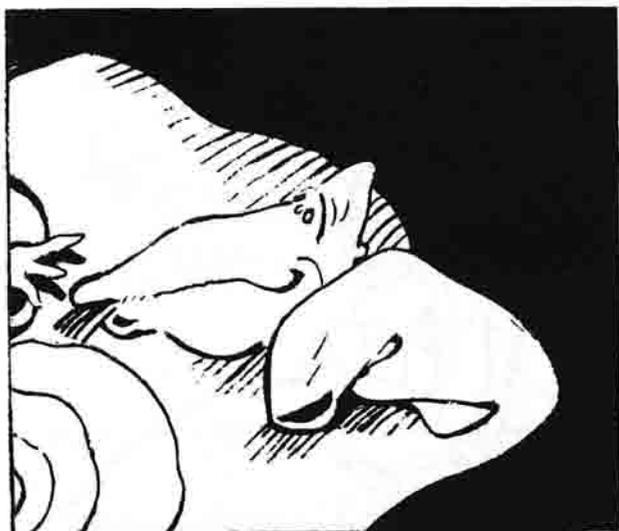


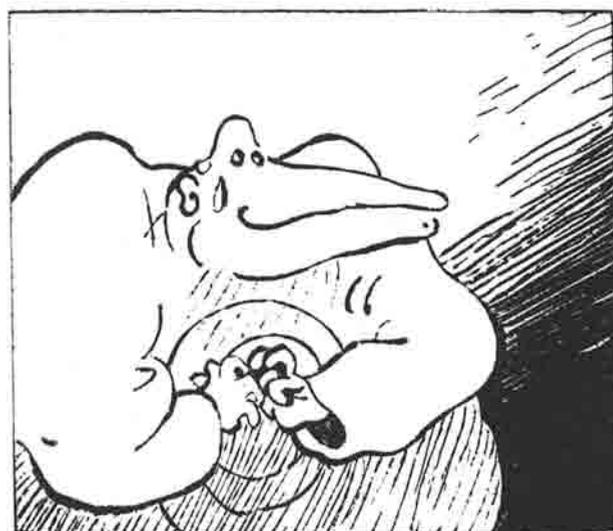
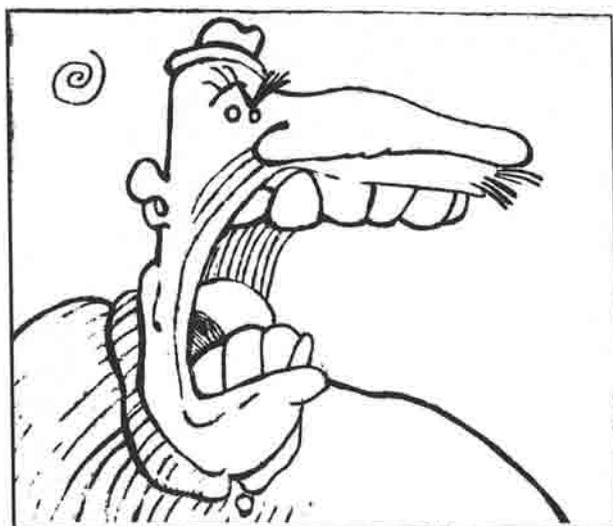












BRÈVES

COMPTES RENDUS

Jarry : Le Monstre 1900

Autour d'une rencontre « poly-jarryque » à l'Université de Mannheim (Allemagne)

Du 1^{er} au 3 février 2001, sous l'experte direction de Charles Grivel et de Beate Ochsner, un colloque *Jarry : Le Monstre 1900* s'est déroulé à l'Université de Mannheim (Allemagne). Jarry, l'écrivain, l'homme de théâtre, le critique tous azimuts des performances littéraires, culturelles, artistiques et autres, le pataphysicien, le fondateur de cette science des solutions qui ne le sont que si l'on accepte qu'elles le soient, a paru, cent ans après, « et plus » !, pour le début de notre nouveau siècle, mériter qu'on manifeste un certain attachement à son œuvre et à l'esprit dont elle procède. Conformément aux options multiples de cet auteur protéiforme, la rencontre « interdisciplinaire » s'est divisée en trois parties :

- ⊙ Jarry : Dessins de soi
- ⊙ Le Monstre 1900
- ⊙ Images du Monstre.

Il y a, bien sûr, quelques raisons particulières et supplémentaires à cet intérêt : Romanistik I – chaire de philologie romane et des médias à l'Université de Mannheim –

et les initiateurs de cette rencontre ont centré leur activité depuis longtemps sur l'image, sa nature, sa puissance, en photographie, au cinéma et aussi dans les livres. Or, Jarry innove sur ce terrain aussi, ses talents de dessinateur ainsi que ses diverses tentatives éditoriales, que ce soit avec *L'Ymagier*, *Perhinderion* ou les *Almanachs* en témoignent de façon abondante. Ses divers travaux d'auteur mettent en image une pensée « incompressible », qui travaille en même temps matériau et énoncé, qu'elle le cite ou l'assimile, qu'elle le rehausse ou le décompose.

Interroger la figure du monstre, de l'informe, de l'infiniment petit – infiniment gros – a paru comme aller de soi. Toute recherche d'ordre, toute œuvre, littéraire ou sociale, individuelle ou collective, n'appelle-t-elle pas, d'ailleurs, comme d'elle-même, ses propres monstres, sa négation, sa nuit ? Même si l'inverse de l'adage bien connu – qui veut faire l'ange fait la bête – n'est pas vrai, ne devrions-nous pas chercher à penser, à la fois, le même et l'autre, le positif et le négatif, *le jour et la nuit*, l'origine et la fin, l'ange et le monstre ? Conséquemment, différentes réflexions sur la figure et sur l'importance du monstre dans l'œuvre jarryque ont été présentées en première partie. En ouverture, Michel Décaudin (Paris) s'est interrogé sur la problématique de la normalité et de l'anormalité ; il a ainsi

dégagé l'un des éléments essentiels de ce qui faisait l'objet du colloque : son impossibilité taxinomique.

Sous le regard microscopique de Paul Edwards (Reims), les monstres entomologiques ont repris vie et l'observateur soigneux qu'il est a découvert en ceux-ci une géométrie récurrente, un mouvement vers l'extérieur, puis de repliement, qui sert à définir l'écriture et le signe. Les conférences de Helga Finter (Gießen), de Dina Mantchéva (Sofia), de Hans-Theo Siepe (Düsseldorf), de Jill Fell (London), de Jean-Louis Cornille (Le Cap), de Pierre Popovic (Montréal), de Jean-Louis Cabanès (Nanterre) ou de Constanze Baethge (Osnabrück) se concentraient toutes, textes de Jarry en main, pour leur part, sur les sujets suivants : Est-il possible de limiter le phénomène du « monstrueux », puisqu'il se déplace à mesure qu'on s'en approche ? Une monstruosité en tant que telle ne se montre jamais, elle ne se montre que réduite à quelque chose – une normalité, une légitimité – qu'elle n'est justement pas. Une monstruosité ne peut être que méconnue. Elle ne peut être reconnue qu'après coup, c'est-à-dire, quand elle est devenue une norme, normale.

Les deux journées suivantes, « Le Monstre 1900 » et « Images du Monstre » ont élargi le débat et ont cherché à éclairer l'évolution historique, culturelle et médicale du monstre (Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jean d'Yvoire (Heidelberg), Kirstin Breitenfellner (Wien), Silvia Henke (Basel)) :

[Les monstres] sont comme le bruit de fond, le murmure ininterrompu de la nature. Le monstre assure dans le temps et pour notre savoir théorique une continuité que les déluges, les volcans et les continents effondrés brouillent dans l'espace pour notre expérience quotidienne. [...] À partir du pouvoir du continu que détient la nature, le monstre fait apparaître la différence : celle-ci est encore sans loi et sans structure bien définie. [...] et ainsi sur le fond du continu, le

monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences.

Michel Foucault.

Au cours de la Table Ronde, à la fin de la deuxième journée, Frank Baasner (Mannheim) a évoqué divers problèmes de « monstruosité » émergeant dans la recherche et la localisation de l'autre ; Jochen Hörisch (Mannheim), pour sa part, a déployé tout un assortiment de monstres littéraires (Harry Potter) ou de jouets (*télétribes* ou les *pokémons*), afin de démontrer l'impact de la monstruosité sur le quotidien. Les réflexions sur la monstruosité dans les médias de Christoph Tholen (Basel) ont retenu aussi notre attention : alors que les approches anthropologiques ou anthropomorphiques peuvent encore, métaphoriquement, extérioriser la monstruosité (les figures de l'autre, les extraterrestres, les *aliens* etc.), l'ordinateur, le médium « métaphorologique » et, pour ainsi dire, « proprement impropre », est lui-même monstrueux. C'est ainsi que l'annihilation de la différence engendre la monstruosité de la normalité.

Ce « paradoxe » s'est d'ailleurs manifesté de façon spectaculaire lors de la soirée cinématographique, intitulée : « De la Science au Spectacle : Des Monstres à l'écran dans le film scientifique du début du XXIème siècle » (en coopération avec Béatrice De Pastre, de la Cinémathèque Robert Lynen, et Philippe-Alain Michaud, responsable des programmations cinématographiques et de la collection de films du musée du Louvre). Au début de la dernière journée de la rencontre, Marc Gryscha (Mannheim) a présenté un choix extraordinairement varié d'extraits filmiques, de *Freaks* à *Peeping Tom* et de *Blood Feast* au *Texas Chain Saw Massacre*. Dans sa conférence sur le film *Carnival of Souls*, Denis Mellier (Poitiers) a mis le doigt sur le moment inquiétant durant lequel le monstrueux, créé au sein d'une familiarité, surgit dans l'image. Cette relation troublante entre corps et figure spectrale visualise l'une des plus remarquables monstruosités de l'histoi-

re filmique, savoir : mort dans/de l'image. Maria Tortajada (Genève) clôtura le cercle de cette fructueuse rencontre – qui, malgré le sujet de son objet, s'est déroulé dans une ambiance tout à fait sympathique – avec une analyse du *Surmâle*, monstre de la modernité par excellence, conçu à partir de la mécanique et des principes cinématographiques que Jarry emprunte à son temps – tout en les soumettant, à sa manière, à une réélaboration nonobstant des plus radicales.

Beate Ochsner



Articles à paraître dans *Jarry : Le Monstre 1900*

LA LOGIQUE DE LA DÉVIANCE

- M. Décaudin (Paris) : *Normal/anormal ou de la 'Pataphysique aux fractales*
 J. Fell (Londres) : *Alfred Jarry : déformateur*
 J. D'Yvoire (Heidelberg) : *L'image médicale face aux monstres invisibles au début du siècle*
 P. Popovic (Montréal) : *De l'anthropologie comme de la dernière philanthropie : Paulin Gagne et la Constitution philanthropopha-gique*
 H. R. Brittnacher (Berlin) : *Ästhetik des Monströsen – von metaphysischer Angst und biologischem Trost*
 Th. Macho (Berlin) : *Das Monster aus kulturwissenschaftlicher Sicht*
 F. Baasner (Mannheim) : *titre à préciser*
 J. Hörisch (Mannheim) : *titre à préciser*

LE MONSTRE DANS LA LITTÉRATURE

- J.-L. Cabanès (Nanterre) : *La mère au monstre : une démonstration perverse*
 J.-L. Cornille (Le Cap) : *Outre-mordre*
 H. Finter (Gießen) : *Portrait de l'écrivain en jeune homme*
 P. Edwards (Reims) : *Les petits monstres dans les œuvres nostalgiques d'Alfred Jarry*
 H.-T. Siepe (Düsseldorf) : *Quand les monstres prennent la parole*
 C. Baethge (Osnabrück) : *Le monstre pâle. Où peut mener le réalisme*
 K. Breitenfellner (Wien) : *Physiognomie und Charakter. Der Verbrecher als literarische Gestalt*
 D. Sangsue (Neuchâtel) : *titre à préciser*
 V. Borsò (Düsseldorf) : *titre à préciser*

S. Henke (Basel) : *Der « Übermann » : Vom Menschen zum Monster zur Maschine zur Literatur*

LA MONSTRUOSITÉ DANS L'ART

- M. Tortajada (Genève) : *Le monstre cinématographique* : Le Surmâle
 D. Mantchéva (Sofia) : *La dramaturgie de Jarry entre le primitivisme et l'avant-garde*
 R. Ehrich (Freiburg) : *Jarry und die Kunst – Jarry in der Kunst*
 D. Mellier (Poitiers) : *Carnaval, ordinaire et monstrueux figural* : *Carnival of Souls de Herk Harvey*
 K. Prümm (Marburg) : *The Elephant Man*
 Ch. Tholen (Basel) : *titre à préciser*

Renseignements :

Charles Grivel, Beate Ochsner

Tél. : +49 621 1812 373 / 2377

Fax : +49 621 1812 374

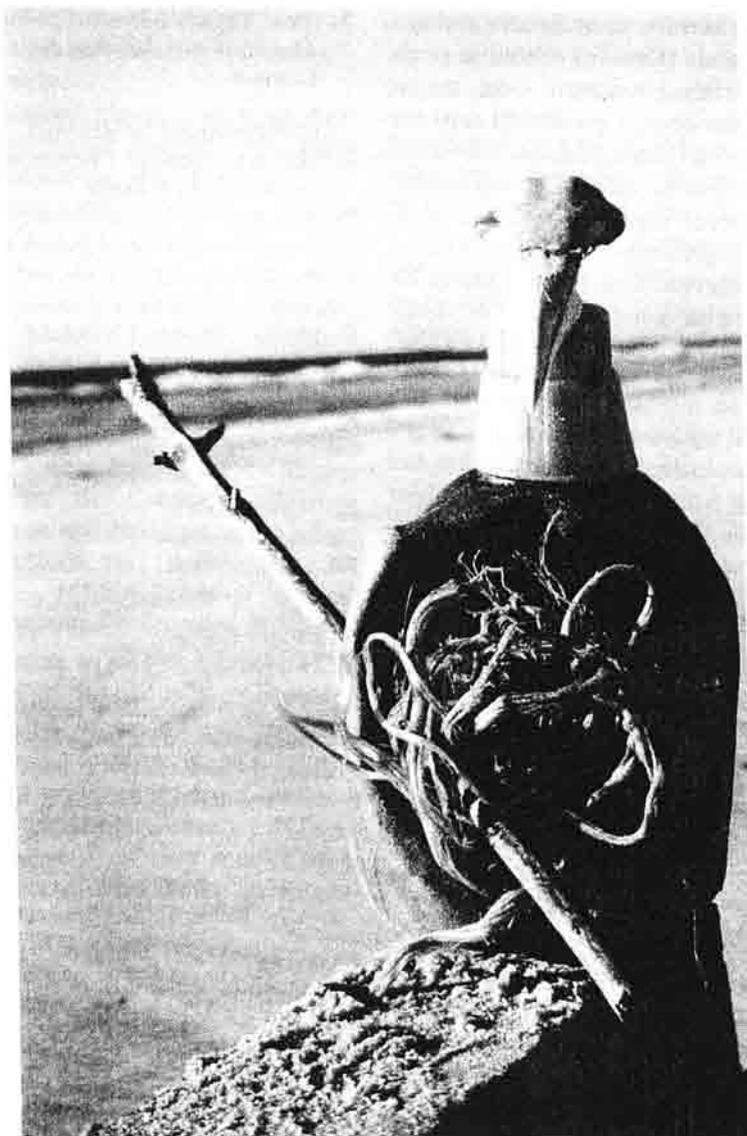
Mél. : ochsner@split.uni-mannheim.de



On peut commander *Jarry : Le Monstre 1900* – numéro spécial de la revue *Medusa-Médias* éditée par Charles Grivel et Beate Ochsner – en envoyant un chèque de 150 FF (port et emballage inclus) à

Medusa-Médias
 Université de Mannheim
 Romanistik I
 Schloß
 D - 68131 Mannheim
 ALLEMAGNE





Riewert Ehrich : *Ybex polyvinylicus maritimus*, photographie originale en couleur, © Éditions Caméléo 2000

Jarry et l'art – Jarry dans l'art

*Notes sur une exposition à
Mannheim*

La veille de la Fête de la Chandelle Verte
108 E.P. (1^{er} février 2001 *vulg.*), Riewert
Ehrich inaugura, dans la bibliothèque de

l'Université de Mannheim, avec sa conférence « Jarry et l'art – Jarry dans l'art » une exposition que lui-même avait préparée sur ce thème. Quoique l'espace prévu pour l'occasion ne fût pas vraiment grand, l'exposition, placée au cœur de la salle de lecture des périodiques, brilla tout de même par le choix et le nombre d'objets vraiment rares et qui m'étaient pour la plupart inconnus.

Divisés en quatre sections, les soixante-cinq objets représentaient des portraits et

gravures de Jarry (en reproduction), les premières éditions illustrées de tous les textes capitaux de Jarry (en original) ainsi que des Ubus et Faustrolls post-jarryques parmi lesquels plusieurs peintures et gravures originales. Dans l'ensemble ce fut un reflet exemplaire de cette grande variété correspondant exactement à la multitude de travaux artistiques créés en hommage à Jarry ! Tout cela contribue à prouver à quel point Jarry et « la » Science ont influé sur l'art du XX^{ème} siècle.

Cette exposition fut annoncée comme « special event » sur l'affiche dans le cadre du colloque *Jarry : Le Monstre 1900*, organisé par l'Université de Mannheim, mais en vérité c'est cette très belle exposition, la première de ce genre en Allemagne, qui forma le cadre de ce colloque.

Klaus Ferentschik, Rt.



Riewert Ehrich, *Ubu naufragé*, photographie originale en couleur. © R. Ehrich 1996.

CLÉMENT PANSAERS, dadaïste avant l'heure, et l'un des pères de la poésie sonore, n'a jamais caché sa dette auprès de Jarry. Il l'affiche même avec le sous-titre de sa pièce *Les Saltimbanques*, « comédie du Polyèdre pour marionnettes vivantes », parue dans *Résurrection*, II, n° 5, (Namur, 1918) pp. 165-171, et présentée par Henri Béhar dans son étude sur *Le Théâtre dada et sur-réaliste*. Le texte qui suit, extrait d'une « notule » sur le « roman moderne », publiée en 1922 dans la revue d'avant-garde belge *Ça ira !*, me semble cependant d'un intérêt tout particulier, parce qu'elle met aussi en avant l'importance de Jarry dans la remise en cause de la forme romanesque traditionnelle, comme celle que proposera par exemple un Ribemont-Dessaignes. On pourra en trouver le texte intégral dans *Ça ira !*, aux pp. 134-138 du n° 17 (dernier numéro de la revue), 1922, et en annexe de la réédition de *Bar nicanor et autres textes Dada* par Marc Dachy, aux éditions Lebovici en 1986.

Isabelle Krzywkowski

NOTULES

La Vie à Paris

L'évènement de la saison qui s'ouvre ? La réédition d'*Ubu Roi*. Parlant littérature d'avant-garde, on cite volontiers, comme précurseurs Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, même Jules Laforgue, laissant à l'ombre Alfred Jarry. Alors que le Père-Ubu, le Surmâle, le Docteur Faustroll, plutôt que de nous apparaître comme une curiosité, fut elle-même corsée, résumant avec une puissance extraordinaire, toute notre vie d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

Pour ne tirer qu'une seule comparaison : le meilleur de Charlie Chaplin ne dépasse pas le Père Ubu.

Mais peut-être trouve-t-on la bouffonnerie « [sic] extravagante, brutale, outrancière trop peu conforme à l'esprit soit-disant classique de la littérature française !

Simultanément, dans trois revues différentes, trois articles sur le roman¹. Et toutes ces considérations soulignent davantage la valeur des trois romans d'Alfred Jarry : *Le Surmâle* ; le *Dr Faustroll*, roman néo-scientifique, se rapportant à la philosophie mathématique de Poincaré ; *Messaline*, roman de l'ancienne Rome.

Je ne connais que trois auteurs à lui opposer pour l'érudition profonde, la connaissance archéologique et l'évocation vivante, mais que ne dépassent pas la science et l'art de Jarry : je veux dire Pierre Louys [sic], Richard Wagner et peut-être Joseph Bédier.

L'auteur de *L'Inconnu sur les villes*^{*} se fâche, parce que certaine critique a posé un point d'interrogation derrière le mot-rubrique *roman*. L'auteur devait s'y attendre, après avoir affirmé : *roman sans personnages*. J'appellerais cet inconnu aussi bien *un poème en prose avec un personnage*.

Mais qu'importe !

[...] En intitulant son *Faustroll* un *roman* néo-scientifique, Alfred Jarry a aboli, d'un coup de matraque, les limites du roman moderne.

[...] Jarry a changé jusqu'à trois fois le mot-rubrique de son *Ubu Roi*. Et c'était encore de son beau jemenfoutisme !

Notes de l'auteur

1. Alfred Jarry. *Ubu Roi*. Préface de Jean Saltas. (Eug. Fasquelle, 10 fr.)
2. *Paul Bourget*. Note sur le roman français, dans la revue de la semaine (28/10-21).
– *Albert Thibaudet*. Le roman anglais, dans la Nouvelle Revue Française (1/11-21).
– *Marcello-Fabri*. Des limites au roman moderne, dans la Revue de l'Epoque (1/10-21)

Clément Pansaers

Ça ira !, n° 17 (1922) pp. 134-135.

*. Marcello-Fabri, *L'Inconnu sur les villes, roman des foules modernes*, Paris : Povolozky, 1921.



PARUTIONS

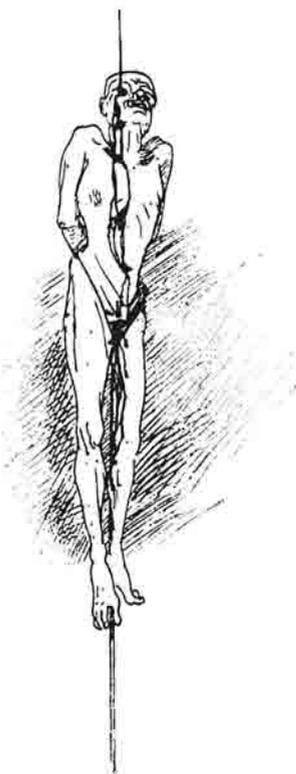
⌘ *Ubu Dieu*, pièce en cinq actes par Robert Florkin, préface André Blavier, illustrations Norbert Choquet, St. Jean du Bruel : Les Ateliers du Tayrac, collection « Planches » n° 3, 2001. ISBN 2-906014-42-7.

Fait suite – si l'on peut dire – à son *Ubu pape*, et tout aussi recommandable, autant pour le texte que pour les illustrations et vignettes (voir ci-dessus).

On peut commander l'ouvrage directement en envoyant un chèque de 75 FF / 11,43 € à : Les Ateliers du Tayrac, B.P. 1, 12230 St Jean du Bruel.



✱ Alfred Jarry, *The Autoclete*, « Scottished by Paul Edwards », ill., Éditions de la Phallange Flippante, 15 palotin 128 E.P. [4 mai 2001]. Tirage limité à 50 ex. hors commerce. Traduction en anglais et en écossais (pour les paroles d'Achras) de *L'Autoclète*, avec annotations. Faut-il préciser que l'écossais en question n'est pas celui parlé en Écosse ? La langue d'Achras fut confectionnée pourtant d'après les meilleurs autorités : notre édition de Burns. Il suffit pour parler couramment l'écossais de noter les transformations des voyelles et leurs transcriptions phonétiques au fur et à mesure de votre lecture du poète kilté. Achras parle comme on sait avec un accent (il prononce « que » « qué », « carré » « canré », « monsieur » « monsié », etc.), et il est savant, et on sait que les scientifiques en Angleterre sont des Écossais. La solution linguistique est donc pleinement satisfaisante si elle n'était si hardie... Cette version ne sera donc pas reprise pour les *Collected Works* à paraître chez Atlas Press.



✎ *Projet de mise en scène d'Ubu Roi dans les rues de Paris*, par Paul Edwards, deuxième édition corrigée, réimposée et augmentée de photographies, Cellule Sainte Anne des H.E.P., 31 mars 2001. Tirage à petit nombre, comme l'était la première édition de 1995, qui marquait l'anniversaire de l'émeute qui a suivi l'introduction de la *Poll Tax* en Angleterre (voir : *Monitoires du Cymbalum pataphysicum*, n° 31 (mars 1994)). La mise en scène suit une contrainte : les paroles doivent être prononcées dans une rue qui les rappellent – l'ouverture est dite à la station de métro Cambronne, le Père Ubu interpelle sa femelle rue Madame, profère « Jarnicotonbleu » boulevard Henri IV, etc. Un dessin de Paris démontre les circuits des personnages et la faisabilité du projet.



✎ Quasi, *Princess Eliacine*, tr. anglaise Paul Edwards, bois attribué tentativement à Paul Fort, note sur l'identité de Quasi, Phallange Flippante, 2000. Tirage limité à 50 ex. pour une performance à l'Université de Reims pour trois étudiants munis de mégaphone.

Ce pastiche de Maeterlinck publié au *Mercur de France* (juillet 1892) fut remarqué par Willy, qui l'inclut dans son *Année fantaisiste* (1893). Il sert de référence en montrant bien ce qu'est un pastiche symboliste, et permet d'écarter ce terme quant aux productions symbolistes de Jarry.

La partie critique a bénéficié du concours de Jean-Paul Morel, Patrick Ramseyer et Evanghélia Stead.



Maria Tortajada, « L'ombre projetée de la vitesse. Le cinématographe et la course des dix mille milles dans le *Surmâle* d'Alfred Jarry » in *Études de lettres, Revue de la faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, numéro spécial « On a touché à l'espace » Danielle Chaperon et Philippe Moret (éds.), (Lausanne, 2000) pp. 109-133.

Malgré le peu de référence au cinéma, l'œuvre de Jarry est hantée par cette invention ou, du moins, par les éléments qui la constituent : la mécanique, le photogramme, la vitesse et le mouvement. Le *Surmâle* [...] est une figure cinématographique par excellence. Cet article montre comment le roman de Jarry intègre une élaboration singulière de l'imaginaire cinématographique et, ce faisant, en vient à penser et représenter une certaine expérience du temps et de la vitesse, liée à la modernité.

[Extrait du résumé.]

On lira l'article frère : « Alfred Jarry : le cinématographe contre la photographie » in *La Decima musa / The Tenth Muse, Seventh International Film Studies Conference Proceedings (21-25 mars 2000)*, à paraître en 2001.

♥ Jean-Louis Cornille, *Les Caractères d'Ubu*, s.l., 1999. L'ouvrage hors commerce rassemble quatre articles publiés précédemment :

- ◎ « Le complexe de Mercure » in C. Berg, F. Durieux, G. Lernhout (éds.), *The Turn of the Century/Le tournant du siècle*, Berlin/New York : W. de Gruyter, 1995
- ◎ « L'Art de la pêche » in *Le Volume de la voix*, Calaceite : Noésis, 1993
- ◎ « Ubu chassé » in *Nottingham French Studies*, vol. 37, n° 2 (automne 1998)
- ◎ « L'Acte littéraire » in J. Herman, F. Hallyn (éds.), *Le Topos du manuscrit trouvé*, Louvain/Paris : Éditions Peeters, 1999.

Le critique continue sa recherche des métaphores de l'écriture chez Jarry, jusque dans le vocabulaire de la pêche : « Écrit-on comme on pêche à la ligne ? À peu de choses près, oui. [...] Assis, patient, l'écrivain attend que surgisse le mot, trempe sa plume dans l'encrier comme l'autre plonge sa ligne dans l'eau ». Cornille déniche aussi des « fantômes d'édition », comme celui « d'avoir recours à un acte de saisie juridique pour faire " paraître " [le manuscrit des *Gestes et opinions du docteur Faustroll*] ». Il s'en dégage une idée plus précise, et plus poétique, d'un Jarry qui pense à sa fortune littéraire.

Il vient aussi de publier : *Apollinaire & Cie*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion. 200 pages. Prix : 140 FF (frais de port en sus). ISBN 2-85939-626-8. Renseignements : Presses Universitaires du Septentrion, Rue du Barreau, B.P. 199, 59654 Villeneuve d'Ascq Cédex, France. Tél. : 03 20 41 66 80. Fax : 03 20 41 66 90. Mél. : septentrion@septentrion.com.



📖 Charles Grivel, « La Grande Vidange. Pataphysique de l'invention selon Jarry » in Pierre Popovic et Érik Vigneault (éds.), *Les Dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Presses de l'Université de Montréal, 2000, pp. 214-227.

« [...] une machine à reproduire se situe-elle entre désir et déni. [...] un Jarry (mais aussi bien un Villiers) cherche à en rajouter sur l'innovation et demande plutôt l'impossible à son instrument. [...] il en fait ressortir la fin ultime – et certainement son inanité et son vide » (p. 223). Grivel pense le possible de la machine/l'invention et l'inscrit dans le corps (de la littérature) et dans les champs magnétiques de quelques paradoxes vitaux : « La littérature est toujours à la fois utopie et contre-utopie : elle a vu noir et elle a vu blanc [...] ». Un texte de Grivel est toujours un beau texte.



⌘ Patrick Née, « " *Anne perenne latens, Anna Perenna vocor* ", Yves Bonnefoy lecteur de Jarry », conférence prononcée lors du colloque « Vocation et filiation : Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle », Tours 14, 15 et 16 novembre 2000. Lecture psychanalytique des eaux troubles... une réflexion profonde sur quelques aspects des plus redoutables de l'œuvre de Jarry.



COLLECTED WORKS OF ALFRED JARRY
EDITED BY ALASTAIR BROTCHE & PAUL EDWARDS
VOLUME I

Adventures in 'Pataphysics

BLACK MINUTES OF
MEMORIAL SAND
CAESAR-ANTICHRIST
ESSAYS
SILOQUIES,
SUPERLOQUIES,
SOLILOQUIES AND
INTERLOQUIES IN
'PATAPHYSICS

TRANSLATIONS BY PAUL EDWARDS
& ANTONY MELVILLE

Atlas Press, London

Annoncées il y a presque dix ans, les *Collected Works* commencent enfin à sortir... Voici le premier des quatre volumes qui paraît, avec en traduction anglaise les *Minutes de sable mémorial*, *César-Antechrist*, « Être et vivre », « Visions actuelles et futures », « Le Temps dans l'art », « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à exploiter le temps » et les *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*. Les illustrations choisies par Jarry sont reproduites sur des pages sans texte, et « l'Acte prologal » réintègre les *Minutes*. Les textes sont fortement annotés : les remarques courtes, qui éclairent le sens, se

trouvent à la fin du volume (avec les reproductions des tableaux de Gauguin, Breughel et les trois dessins de Gerhard Munthe), alors que les commentaires longs seront publiés dans le volume III, où l'on trouvera une iconographie imposante. L'ouvrage contient aussi trois introductions : « Alfred Jarry : from reading to writing to back again », par Paul Edwards sur l'interprétation des sources des *Minutes* ; une présentation par Alastair Brotchie de *César-Antechrist* ; puis un court article sur les « Spéculations » et le journalisme. À suivre...

P.Ed

MANUSCRITS

* **Inédit.** A. JARRY. Lettre avec signature, Paris, 26 novembre 1892, au directeur du *Cri de Paris* ; 1 page in-8, en tête *Le Petit Bleu de Paris*.

Il le remercie d'avoir pensé à lui : « à ce commencement de la carrière élargie du *Cri de Paris*, et [je] suis persuadé que sous votre direction – dont j'avais déjà la satisfaction de savoir la bonne nouvelle – le journal ne manquera point d'obtenir le plus grand succès. C'est donc avec joie que j'accepte l'honneur que vous me faites, de figurer sur la liste de vos collaborateurs ». (Lot 193, vente à Paris – Drouot Richelieu – salle n° 3, le mercredi 24 novembre 1999. Expert : Thierry Bodin.)

On peut s'interroger sur cette lettre. Elle serait la seule connue de 1892, et tout simplement la première chronologiquement des missives de Jarry. À cette époque il est encore au Lycée et n'a rien publié. Comment le journal aurait-il entendu parler de lui ? S'agit-il plutôt de l'autre « A. Jarry », le dessinateur ? Ou ses virées avec Fargue lui valaient-elles déjà une réputation... de causeur ? Toute information supplémentaire serait la bienvenue.



⌘ Vente d'une partie des archives de Noël Arnaud, cataloguée par la librairie Champavert (2, rue du périgord, 31000 Toulouse). Les documents ont déjà été exploités par notre président dans sa biographie, alors notons ici seulement les reproductions.

Sur la couverture *et en couleur* : le billet tiré par Jarry qui décidera de son incorporation au service militaire. Impr. Emring & Binger, Haarlem (Hollande), 16 x 12,5 cm.

Le tirage au sort, qui fut supprimé en 1905, intervenait alors pour désigner l'armée dans laquelle les appelés devaient servir. Le numéro était fixé par les conscrits, à leur chapeau. Les numéros

les plus bas étaient réservés à la marine et à la coloniale. Jarry tira le n° 88, sera incorporé au 101^e régiment d'infanterie à Laval, le 13 novembre 1894, et deviendra fantassin à la deuxième compagnie du 2^e bataillon.

Puis, page 44, la facture manuscrite à Alfred Jarry 162 *bd St Germain* sur papier en-tête, imprimé en vert et illustré, représentant la boutique et le garage de *Jules Trochon, vendeur de cycles et d'automobiles de marques et de machines à coudre*. Laval, 20 septembre 1906. 1 f. 21 x 27 cm.

Facture récapitulative de l'achat par Jarry, le 30 nov. 1896, d'une « bicyclette Clément luxe 96 course sur piste » au prix de 525 f, avec un supplément de 20 f pour jantes en bois. Jules Trochon, qui apparaît dans *Faustroll* sous le nom de « Trocon », fut le créancier principal de Jarry qui mourut sans lui avoir versé de phynance. À l'Expojarrysition figurait, datée du 26 avril 1907, une facture « super-récapitulative » du même Trochon (collection Jean Loize). Soit dix ans d'hostilités entre le plus inflexible des négociants en cycles et « le Surmâle des Lettres », imperturbable et prestigieux pionnier du vélo.

(Extraits du catalogue.)

On ne sait où se trouve aujourd'hui le vélo de Jarry...



⌘ Un brouillon de lettre du catalogue Champavert (voir ci-dessus et OC III, p. 652) fut remis en vente par Henri Vignes (catalogue n° 36, printemps 2001, voir à l'entrée n° 310). Nous le signalons à cause de sa reproduction en fac-simile, mais pas de très bonne qualité hélas (p. 25).



⌘ *Ubu Roi*, Mercure, 1896. E.O. ornée de deux dessins de Jarry représentant le roi Ubu. Envoi autographe signé de l'auteur : « Exemplaire offert à Henri de Régner » (Vente Drouot, 21 mars 2001, lot 246).



Stuart Olesker (Université de Portsmouth) nous signale l'existence d'un article « Jarry's Mystery Cycle » signé « Ubu » paru dans *New Theatre Magazine* à la fin des années soixante (sans plus de précisions bibliographiques) quand sortaient les *Selected Works* de Jarry. Une photocopie de cette revue difficilement accessible est archivée par la S.A.A.J. pour consultation.

Par les ondes kinétiques, « Ubu » tisse les liens entre son œuvre (comprendre : celle de Jarry) et une tradition pataphysique anglo-saxonne composée dans le désordre (en plus des Quincey, Crookes et autres Maxwell) de George Mikes, Stephen Leacock (*Cast Up by Sea*), Heath Robinson, Spike Milligan, Monty Python, Charles Fort (qui s'intéressa aux pluies de grenouilles), Charles Finney (*The Circus of Dr. Lao*), Nathaniel West (*The Dream Life of Balso Snell*, ou la vie du Christ écrite par une puce), Moïse Mallette (*The Seven Wonders of the Universe*) et John Barth, qui explorèrent tous avec fruit les mondes possibles et impossibles.



Ce même Stuart Olesker a créé une cellule Jarryque à l'Université de Portsmouth où l'on s'occupe à monter les pièces des cycles Ubu. Pour le 7 juillet 2001 et la réouverture du port de Portsmouth, nouvellement rénové, la municipalité leur a commandé un *Ubu* en dix minutes. Nous remercions le photographe Laurie Tippens pour la permission de reproduire ici une de ses images de la pièce.



Errata

Coquille grave à corriger sur votre exemplaire de *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, page 53, deux fois (deuxième ligne du chapeau, et quatrième ligne du texte).

POUR : Alphonse-Ferdinand Herold
LIRE : André-Ferdinand Herold







