# L'ÉTOILE-ABSINTHE

LES CAHIERS
DE LA SOCIÉTÉ
DES AMIS
D'ALFRED
JARRY

tournées 103-104

# L'ÉTOILE-ABSINTHE

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

**Association Loi 1901. Siège social :** rue du Château 81140 Penne-du-Tarn. **Secrétariat :** Isabelle Krzywkowski, 48, rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93300 Aubervilliers. **Rédaction de L'Étoile-Absinthe :** Paul Edwards, 8, rue Dareau 75014 Paris. **Trésorier :** Frédéric Chambe, 32, rue d'Ivry 69004 Lyon.


*Phynance annuelle donnant droit à 4 numéros de L'Étoile-Absinthe : 30 euros net 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 10 euros. Tarif institutionnel : 100 euros. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès du secrétaire. Tarif de soutien : à partir de 45 euros.*
*L'Étoile-Absinthe est publiée avec le concours du Centre national du Livre.*

# TOURNÉES 103-104/HIVER 2004

Composé par Laurent Golon. tiré à 300 exemplaires, ce numéro est valable pour la fin de l'exercice 2004, dont il forme la dernière livraison. Pour éviter une rupture d'approvisionnement, nous vous prions de renouveler dès maintenant votre cotisation de 2005.

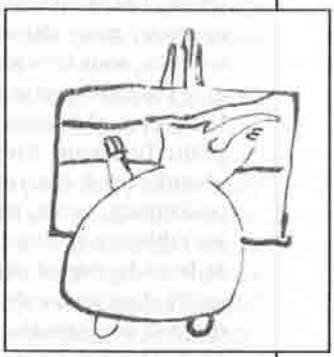
ACHEVE D'IMPRIMER EN FÉVRIER 2005 SUR LES PRESSES DE CORLET À CONDÉ-SUR-NOIREAU, CALVADOS. DEPOT LEGAL, PREMIER SEMESTRE 2005. ISSN 0750-9219

# SOMMAIRE

# ACTES DU COLLOQUE 2003

# Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry

# AUTOUR D'UNE MÊME PASSION POUR LA PEINTURE 1892-1894



par Laurent de Freitas

A LA LUMIÈRE des récentes études[1] qui ont accompagné l'exposition qui s'est tenue fin 2000 à Valence en Espagne *De los nabis à la 'patafisica*, de la découverte de lettres inédites de Filiger à Fargue et de documents ayant trait au séjour de Fargue à Pont-Aven, comme de la redécouverte du portrait de Fargue par le Douanier Rousseau[2], il nous paraît intéressant d'examiner la façon dont Fargue et Jarry ont intégré le milieu de la peinture d'avant-garde de l'époque, leurs préférences et leurs goûts communs en matière picturale, et la place que la peinture occupe dans leur démarche artistique et personnelle.

En effet, dès que l'on évoque les années 1892-1894, que ce soit au sujet de Fargue ou de Jarry, l'autre est immédiatement cité et l'on évoque leur pérégrination commune dans les galeries et les salons de peinture. Fargue lui-même raconte ces errances dans ses souvenirs[3] :

> « Nous commencions aussi à aller voir de la peinture chez des peintres et dans des expositions. Dans l'une d'elles, chez Durand-Ruel, nous rencontrâmes Gauguin vers 1895. » [en fait l'exposition Gauguin eu lieu chez Durand-Ruel en novembre 1893] [...] « Avec Jarry nous séchions quelques cours, et nous allions dans Paris, à la découverte. Les clochers, les filles, les rues, sous les ciels venteux pleins de chevauchées...
>
> « Un jour que je passais rue Le Peletier, je fus arrêté net par l'aspect bizarre et séduisant de quelques tableaux.exposés dans la vitrine d'une petite boutique. Presque sans m'en rendre compte, j'étais entré. Le marchand vint à ma rencontre et me présenta un catalogue. Il était petit, bedonnant, roux, triste et coiffé d'une calotte. Pendant que j'examinais les tableaux avec un intérêt passionné, je sentis un regard peser sur moi. Je levai la tête et vis un jeune homme aux yeux perçants, au teint mat, coiffé d'un feutre déformé avec galbe, cravate lavallière, pantalon flottant, qui me dévisageait. Il se présenta. C'était le peintre Fabien Launay, qui était si bien doué, et qui devait mourir prématurément. [...]
>
> « Nous fréquentions beaucoup chez Le Barc de Boutteville. Il y avait

1. Jean-Paul Morel, « *Ambroise Vollard : Donde y como conoci al Père Ubu* », p. 79, Alfred Jarry, *De los Nabis a la 'patafisica*, Catalogue de l'exposition l'IVAM Centre Julio Gonzalez, Valence, 2000 & Emmanuel Guigon, *De la pintura a la 'patafisica*, p. 113, *idem*.
2. Sur les lettres de Filiger, voir : L. de Freitas, « Les archives L.-P. Fargue », Actes du colloque de Nanterre 1999, RITM, 2001. Sur le portrait du Douanier Rousseau, cf. L. de Freitas, « Le portrait de L.-P. Fargue peint par le Douanier Rousseau », *Ludions* n° 7, été 2001.
3. Léon-Paul Fargue, *Un désordre familier*, Fata Morgana, 2003, contient l'interview de L.-P. F. par Frédéric Lefèvre en 1929.

là les toutes premières toiles de Lautrec, de Bonnard, de Vuillard, de Roussel, de Sérusier, de Ranson, d'autres artistes oubliés depuis mais qui nous enchantaient, tels que Jan Verkade ou Filiger. Il n'y avait rien d'analogue à Paris, sinon la boutique du père Tanguy. Manet, Degas et les impressionnistes se tenaient chez Durand-Ruel.

« Inutile de décrire le père Tanguy. Tout le monde connaît son portrait par Van Gogh. Il avait, rue Clauzel, une petite boutique de cordonnier, peinte en bleu canard clair. Dans l'une des vitrines étaient des chaussures retournées avec leur marque à la craie sur la semelle, et des boites de cirage. Dans l'autre, des tableaux de Van Gogh, de Cézanne, de Maximilien Luce, de Léon-Gausson, de Cavallo-Peduzzi, de Gauguin et d'Émile Bernard (tout le monde se souvient de l'école de Pont-Aven et de la querelle Gauguin-Bernard), et tant d'autres. Les prix en étaient de 30 à 100 francs.

« Un jour, nous arrivons chez lui et il nous dit : " J'ai une nouveauté " : c'était *l'Homme à la pipe*, de Cézanne ! " Et qu'est-ce que ça coûterait, ça ? " lui dit Jourdain, à tout hasard. Tanguy lui répondit, sans oser nous regarder, comme s'il disait une chose énorme: " Oh! celui-là, je ne le laisserais pas à moins de 200 francs ! " Jourdain et moi, nous avions envie d'avoir ces tableaux chez nous, et de les garder toute la vie ! Mais nous n'avions pas un sou.

« Nous fondons *L'Art littéraire* avec Jarry, Cremnitz et Louis Libaude, un commissaire-priseur qui signait en littérature Louis Lormel [...] »

À part ce bref récit, et les quelques critiques sur la peinture publiées par les deux amis, on disposait en réalité, sur les années qui nous intéressent, de peu de documents qui permettaient de suivre leur découverte de l'art, et l'évolution de leur relation. Seulement quelques lettres de Fargue à Jarry et à ses parents publiées par Jean-Paul Goujon[4], cinq lettres de Charles Filiger[5] et une du Douanier Rousseau à Jarry, quelques lettres de Jarry à A. Vallette, attestant en particulier la rencontre avec Gauguin, et c'est à peu près tout pour 1893 et 1894.

Pour Fargue, qui hésitait encore en 1893 entre littérature et peinture, on se demandait toujours s'il avait été inscrit au lycée Henri-IV, s'il avait participé avec Jarry au concours de *L'Écho de Paris*, enfin quelles furent ses relations avec Jarry, amicales ou « adelphiques », et la cause de leur éloignement.

Ultérieurement, pour 95-96 on dispose de plus d'éléments sur leur passion pour l'image, notamment pour Jarry : réalisation de *L'Ymagier* avec

4. Jean-Paul Goujon, « Fargue et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, 43-45es tournées, 1989. Voir aussi : Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, 1997, » et Louise Rypko-Schub, *Léon-Paul Fargue*, Droz, Genève, 1973.

5. « Lettres de Ch. Filiger », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-24, 1956, pp. 7-18.

Gourmont et de *Perhindérion* qui marque le goût certain de Jarry pour l'estampe et la peinture, portrait par le Douanier Rousseau exposé aux Indépendants de 1895, collaboration avec le Théâtre de l'Œuvre pour la création d'*Ubu roi*, avec Bonnard et Vuillard pour les décors, ... Pour Fargue on ne connaît guère que sa collaboration en 1895 avec Maurice Delcourt et Fabien Launay pour les bois gravés de *Tancrède*[6].

Depuis, quelques nouveaux éléments éclairent un peu cette période marquée par la rencontre, puis l'amitié, les « fréquentations d'art », selon un titre de Fargue de l'époque, et l'entrée dans la sphère littéraire des deux amis. Nous allons tenter d'en suivre le fil.

# Rencontres et vie lycéenne

EN AVRIL 1892, à la suite du déménagement de ses parents du quartier de Passy au 80, boulevard Magenta, Fargue quitte le lycée Janson-de-Sailly et entre, ce qui, nous le verrons, ne semble maintenant plus faire de doute, à Henri-IV au dernier trimestre pour terminer son année de rhétorique (1re)[7]. De ce moment date sa rencontre avec Jarry. Celui-ci se trouve dans une classe bien au-dessus, la Rhétorique supérieure, qui prépare à l'entrée à l'École normale supérieure. Fargue vient juste d'avoir seize ans et Jarry va sur ses dix-neuf ans. Mais celui-ci n'est à Paris que depuis octobre 1891. Ils sont tous

6. Sur Henri-IV et le concours de *L'Echo de Paris*, voir L.-P. Fargue, *Refuges*, Gallimard, 1966 ; chapitres « Montmartre-le-Vieux » ; « Mon Vétéran » ; « Un sage ».
Sur Jarry et la peinture, voir *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, 1968, p. 12 & Henri Béhar, « Jarry, Rousseau et le populaire », catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, sept 1984-janv 1985, éd de la R.M.N., 1984. p. 27.

7. On notera que le doute qui a longtemps plané sur l'inscription de Fargue à Henri-IV tient en partie à cette confusion entre la classe de rhétorique correspondant à notre classe de première actuelle, et sanctionné par la première partie du baccalauréat, et la classe de rhétorique supérieure, notre hypokhâgne actuelle, préparant l'entrée à l'École normale supérieure. La différence de trois ans entre les deux amis, et la nécessité d'avoir le baccalauréat pour accéder à cette préparation étaient problématiques. Fargue, évidemment, a joué malicieusement sur cette « rhétorique » à géométrie variable ! Pour dernière preuve, on remarquera que les notes du baccalauréat de juillet 1893 de Fargue, publiées par L. Rypko-Schub, correspondent bien à la première partie du baccalauréat, sur lequel on planche en fin de rhétorique (1re). La seconde partie étant à l'époque passée après la fin de l'année de « philosophie », notre terminale actuelle (mais tout cela n'est d'ailleurs pas si vieux, puisque ces appellations sont restées en vigueur une bonne partie du xxe siècle ! ). On peut consulter sur Henri-IV le livre d'André Chaumeix, *Le Lycée Henri-IV*, Gallimard, 1936.

deux férus de littérature, de poésies, et d'art en général. Très vite grands amis, ils cherchent, et avec eux leurs camarades d'Henri-IV Édouard Julia et Claudius-Jacquet, à connaître Paris et ce qui est « nouveau ». Ils se passionnent pour les petites revues « d'avant-garde », et visitent les expositions de peinture où se trouve la créativité, là ou sont les Impressionnistes, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, et les Nabis. Les salons battent alors leur plein : celui des Champs-Élysées, des Indépendants, de la Rose + Croix chez Durand-Ruel...

En juin, Jarry échoue pour la seconde fois à son concours d'entrée à l'E.N.S., et il ne semble pas, mais l'on ne s'est guère interrogé là-dessus, que Fargue ait passé la première partie du baccalauréat comme il aurait dû.

À la rentrée de 1892-93, Jarry se réinscrit en Rhétorique supérieure (pour la troisième fois), tandis que pour Fargue la situation est plus confuse. Son inscription à Henri-IV en octobre 92, redoublant, lui aussi, sa classe de rhétorique (1re) est maintenant avérée. Nous avons pu retrouver dans les archives Fargue une photo de classe[8] où Fargue figure, prise dans la cour d'Henri-IV en 1892-93. Celle-ci est bien différente de celle qui fut publiée naguère par le Collège de 'Pataphysique et, évidemment, Jarry ne figure pas dessus puisqu'il n'était pas dans la même classe. L'ambiguïté a longtemps été entretenue du fait que Fargue disait avoir suivi certains cours, notamment celui de Bergson, avec Jarry, A. Thibaudet, L. Laloy, etc. En fait, on sait par le livre d'André Chaumeix, *Le Lycée Henri-IV*, que les élèves de différentes sections pouvaient être regroupés pour certains cours magistraux ou conférences, et que les élèves étaient nommés à cette occasion « vétérans et nouveaux ». Jarry faisait partie de la première catégorie et Fargue de la seconde. On va voir que Fargue emploiera ce terme dans une de ses lettres à Jarry.

Cependant au printemps 1893, en pleine année scolaire, Fargue est retiré du lycée par ses parents et envoyé en Allemagne, à Cobourg, en séjour d'étude pour le reste de l'année scolaire. Il semble qu'une double cause soit à l'origine de cette brusque interruption dans les études. En publiant les lettres de Cobourg de Fargue à Jarry et à ses parents, Jean-Paul Goujon a montré que le problème était, aux yeux du père, Léon Fargue, d'une part les fréquentations de son fils, et en particulier Jarry, d'autre part un différend important avec l'administration du lycée[9]. Et ces lettres disent beaucoup : ainsi, en pre-

8. Cf. L. de Freitas, « Les archives L.-P. Fargue », *op. cit.*; la photo présentée par le Collège de 'Pataphysique, où ce n'est nullement Fargue à côté de Jarry, l'était dans l'Expojarrysition (n° 162) et a été publiée notamment dans *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, *op. cit.*

9. On peut avancer (les recherches sont en cours, nous attendons les preuves) que le problème était lié à l'état civil et au nom d'inscription de Léon-Paul — celui-ci ne fut en effet reconnu par son père qu'en juin 1892 et, légalement, il devait antérieurement porter le nom de sa mère : Aussudre.

mier lieu, elles attestent sans équivoque de l'inscription à Henri-IV d'octobre 1892 à mars 1893, et qu'il ait suivi les cours de Bergson comme « nouveau ». Voyons par exemple celle de Fargue à Jarry du 16 avril 1893 : « [...] Que se passe-t-il à Henri-IV... que fait-on ; que faites-vous en Philosophie ? Bergson fait-il quelque tentative auprès des petits nouveaux ? [...] », ou celle du 5 mai : « [...] En Philosophie, là-bas, ah, je souhaiterais qu'on fît du Nietsche ! [*sic*] et que Bergson sût faire une classe unique ! avec l'Au-delà du Bien et du Mal. » Dans une lettre à sa mère du 3 mai, toujours de Cobourg, Fargue ajoute : « Mon père doit savoir que le personnel du lycée Henri-IV est entièrement changé — (on m'y réclame toujours). »

Ces lettres montrent aussi les tentatives de Jarry, et de Fargue, pour être publiés en participant aux concours de *L'Écho de Paris* :

> « [...] et *l'Écho* ? et la tenue du Concours ? Je t'espère une seconde fois couronné, cela va sans dire. Mais as-tu acquis le montant du premier, et combien enfin ? Ah, toute productivité importe, et mieux toute multiplicité... etc... Je vais donc envoyer, moi. [...] »

Concernant le fameux concours de *L'Écho de Paris* et la collaboration des deux à un même texte que Fargue a revendiqué, néanmoins modestement, le doute repose sur la célèbre lettre de Jarry publiée dans l'hommage à Fargue des *Feuilles Libres* de juin 1927, lettre que certains considèrent comme apocryphe. Nous ne le croyons pas car même s'il modifie un mot ou une phrase ou deux, Fargue s'appuie toujours sur la réalité, et les détails donnés par Jarry sont bien ancrés dans le réel. Nous pensons surtout que la date, 1894, ajoutée par Fargue pour la publication et jamais remise en cause, est approximative. En 1894, ni Jarry ni Fargue ne seront encore au lycée. Si elle est authentique, elle est à rajeunir d'un an et serait sûrement de la fin du printemps 1893, après la fin des cours au lycée, durant la seule période de la tenue des concours de *L'Écho de Paris*. Enfin le contenu de la lettre ne précise rien, tout repose sur la phrase bien vague de Jarry : « Le titre de *notre* poème s'étale dans *L'Écho* », *notre* de « majesté » qui peut tout à fait concerner, et c'est sans doute le cas, un autre texte primé que celui revendiqué par Fargue.

Celui-ci précisera en 1929 à Frédéric Lefèvre qu'il avait collaboré à *La Régularité de la châsse*, premier écrit publié de Jarry, et primé le 19 mars 1893. Rien ne le prouve, ni d'ailleurs le contraire. S'il y a eu collaboration, ce que Jarry n'excluait sans doute pas a priori, elle est très vraisemblablement ponctuelle, une émulation de jeunes, la volonté de « productivité » afin d'être publié au plus vite. Seul peut-être un vers est de Fargue et son exagération a fait le reste. Nous ne le saurons sans doute jamais et cela n'a de toute manière guère d'importance.

Mais pour revenir aux lettres de Cobourg, elles montrent en dernier lieu tout l'intérêt des deux amis pour la peinture (16 avril 93):

« [...] Va donc à la Rose + Croix. Va à nos galeries de l'Odéon, tâche de savoir ce qu'il est de récent [...] »; (5 mai 93) « [...] Tu as vu, dans le *Mercure*, le beau portrait de Van Gogh le prestigieux peintre de l'angoisse que j'aime tant? [...] Continue comme tu m'as promis, à m'entretenir de ce que nous aimons — Tu as vu la Rose + Croix et toute autre Exposition récente — Va maintenant, si ce n'est fermé ce qui est probable aux Peintres Indépendants Palais de l'Industrie, pavillon de la Ville de Paris et tu y trouveras mainte Beauté — Les gravures de la librairie de l'Art Indépendant étaient fort belles, n'est-ce pas? »

# La peinture en effervescence

EN EFFET en ce début des années 1890, c'est bien le milieu de la peinture qui marque un véritable renouvellement dans le monde des arts. Autour de Sérusier et de Maurice Denis, qui se sont liés à l'Académie Jullian, se groupent, dans un cabaret du passage Brady, Bonnard, Ibels, Ranson, Roussel, Séguin, Verkade et Vuillard, qui, se faisant appelés Nabis (Les Prophètes), s'érigent contre l'académisme, le naturalisme et même l'impressionnisme. D'un autre côté, chez Cormon, se réunissent autour d'Émile Bernard, Van Gogh, Anquetin, Toulouse-Lautrec, qui eux aussi aspirent à une libération des esthétiques. La rencontre de Bernard et de Sérusier à Pont-Aven, et l'impact que Gauguin va produire sur ce dernier, vont rapidement rapprocher les deux groupes dans une vision synthétique et antinaturaliste.

Véritable symbolisme pictural qui soumet le motif à l'autorité de l'esprit, reléguant la reproduction-copie de la nature au rang des vétustés, la simplification du dessin lui confère un caractère catégorique et permanent, le symbole, et illustre le besoin de spiritualité renouvelée. En août 1890, Maurice Denis[10] avait fait paraître dans *Art et Critique* son article fameux établissant les premiers axiomes de cette révolution esthétique :

« Se rappeler qu'un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées... » Un peu plus loin il précise qu'il s'agit de « substituer à l'idée de la nature vue à travers

10. Article paru sous le pseudonyme de Pierre-Louis, *Art et Critique*, août 1890. Repris dans le volume rassemblant les articles de revues de Maurice Denis : *Théories* (1890-1910) : *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Rouart et J. Watelin éd., 1913.

Sur Maurice Denis voir aussi : Suzanne Barazzetti, *Maurice Denis*, Grasset, 1945.

un tempérament la théorie de l'équivalence et du symbole [c'est-à dire] l'art de traduire et de provoquer des états d'âme au moyen de rapports de couleurs et de formes, [l'artiste devant chercher] non pas à reproduire la nature, mais à la représenter par des équivalents plastiques ». Plus loin il ajoute encore : « Le symbolisme est l'art d'exprimer par des signes plastiques, de suggérer par des moyens propres à la peinture, des idées, des sentiments, des sensations... une telle idée implique l'existence de correspondances entre les lignes, les formes, les couleurs et d'autre part nos états d'âme, entre le visible et l'invisible, une connexion d'idées en rapport avec la connexion des choses. »

Si, délaissant un moment Jarry et Fargue, nous nous sommes attardés quelque peu sur les peintres, c'est qu'il nous a semblé que les idées prônées par eux ont influé, peut-être autant que le Symbolisme littéraire, sur la démarche artistique et esthétique en devenir des deux jeunes amis. La « théorie de l'équivalence et du symbole » de M. Denis nous semble avoir eu pour prolongements, dans la forme leurs premiers écrits, et sur le fond leur conception future de la création littéraire. La 'Pataphysique, science des solutions imaginaires et théorie de l'équivalence des contraires, n'est-elle pas d'ailleurs d'une certaine façon d'une même essence que la révolution des Nabis?[11] (Révolution toute individuelle puisque les Nabis, même au plus fort de leur activité ensemble, restèrent chacun tout à fait originaux.) Fargue n'exprimera pas autre chose, plus tard, dans *Sous la lampe* ou dans ses confidences à F. Lefèvre :

> « Le chef-d'œuvre de l'art, c'est l'histoire de Pygmalion renversée ; le chef-d'œuvre, c'est la vie tellement assimilée, jouie, ramassée en densité, tendue, ramenée à l'essentiel, que par un petit déclenchement divin, elle devient statue ! [...] un mot représente un trésor terrible d'expériences, de douleurs, de musiques, de voyage, de cuisine, de spectacles [...] Si le mot est beau et s'il commande à l'endroit où je l'ai placé, c'est qu'il est choisi pour son service, c'est qu'il est voulu par tout ce qu'il exprime et qu'il vient de loin. »

C'était alors une remise en question, symboliste, à l'intérieur du mouvement symboliste. Cela aura des prolongements, et suscitera une rénovation, dont Jarry et Fargue seront les précurseurs, et qui influera sur toute la littérature du siècle suivant.

Et puis les peintres ne sont pas isolés et aussi bien les poètes que les musiciens sont partie prenante dans ce renouvellement esthétique. Les rencontres sont fréquentes et les discussions animées et variées : on parle de littéra-

11. Voir à ce sujet : Thieri Foulc, « "Cf. PATAPH" : Jarry écrivain », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 6.

ture, d'esthétique, de musique, de philosophie. Les liaisons entre ces milieux se fait par Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre, qui leur présente Adolphe Retté, de la revue *Art et Critique* qui avait justement publié Maurice Denis, Paul Fort et son Théâtre d'Art, enfin Remy de Gourmont et toute l'équipe du *Mercure de France*. Toute cette effervescence ne pouvait évidemment qu'attirer Fargue et Jarry, avides de rencontres, de nouveautés, et de remise en question des valeurs.

C'est dans cette atmosphère que, durant l'année scolaire 1892-93, Fargue et Jarry vont visiter nombre de galeries : chez le père Tanguy, ils admirent les toiles de Cézanne ou de Van Gogh, mort moins de deux ans auparavant ; chez Le Barc de Bouteville Les Nabis et Toulouse-Lautrec... C'est à ce moment que Fargue va rencontrer le jeune peintre-graveur Fabien Launay, dans la galerie de Le Barc de Bouteville, qui va l'introduire dans une autre bande d'amis, ceux-là du lycée Condorcet, Francis Jourdain, Louis Rouart, Maurice Cremnitz. C'est avec eux que la véritable découverte des « nouveautés » en peinture va devenir le centre de leurs préoccupations. Jourdain et Rouart, à travers, leur famille ont déjà des connaissances dans le monde de l'art, notamment des impressionnistes, et Cremnitz présente bientôt Louis Lormel, ami intime d'Émile Bernard, qui va lancer en octobre 1892 une petite revue, *L'Art littéraire*[12]. Celle-ci servira bientôt de support à Fargue et à Jarry pour publier leurs premiers textes, pour chacun un poème. Fargue précède son ami et donne en février 1893 « Idée de Retard »[13] tandis qu'il faut attendre décembre 1893 pour que Jarry y publie. Dans l'intervalle, il est vrai, Jarry avait vu quatre de ses textes primés au concours de *L'Écho de Paris*, et publiés. *L'Art littéraire* va leur offrir une vraie collaboration régulière, on n'ose dire une tribune vu la faible diffusion, mais on peut penser que, pour de vrais jeunes, cela en était une.

# Fargue à Pont-Aven, rencontre de Filiger

MAIS AVANT d'en venir au détail de leur collaboration à *L'Art littéraire*, plutôt centrée sur le premier semestre 1894, revenons au printemps-été 1893 : en mars, Fargue part donc en Allemagne et ne reviendra à Paris que vers la mi-mai. Deux brèves lettres à Jarry, des 24 mai et 9 juin, simples histoires de rendez-vous, attestent des rencontres régulières des deux amis au quartier Latin, notamment à la bibliothèque Sainte-Geneviève toute proche de Henri-IV où Fargue semble être *persona non grata*.

12. Sur cette revue, voir l'excellent numéro de *L'Étoile Absinthe*, 39-40es tournées, 1988.
13. L.-P. Fargue, « Idée de retard », *L'Art littéraire*, n° 3, 2e année, fév. 1893, p. 11.

Durant ce printemps, *L'Art littéraire* a publié plusieurs comptes rendus des expositions en cours : en avril, c'est Maurice Cremnitz qui traite de la 4e exposition des « peintres Symbolistes et Impressionnistes », en mai, c'est Émile Bernard, sous le pseudonyme Pierre d'Autrefois, qui rend compte du salon des Indépendants, tandis qu'en juin Fabien Launay rapporte ses impressions sur le salon de la Rose + Croix. C'est aussi la publication par la librairie de l'Art indépendant du *Voyage d'Urien* d'André Gide, illustré de 30 lithographies de Maurice Denis.

Fin juin, Jarry passe pour la troisième fois le concours de l'École normale et échoue tandis qu'en juillet Fargue passe la première partie du baccalauréat auquel il échoue également. Cela ne semble guère avoir perturbé les deux amis qui reprennent de plus belle leurs explorations parisiennes et artistiques. C'est à ce moment qu'ils semblent être aussi le plus proches de la Rose + Croix et de la pensée mystico-littéraire du sâr Péladan, époque également où Erik Satie était très impliqué dans ce mouvement, avant de rompre, et où il se lia avec Fargue. On ne sait si Satie et Jarry se rencontrèrent à cette occasion.

En août se tient chez Le Barc de Bouteville la grande exposition des *Portraits du prochain siècle* qui se prolongera l'année suivante par la parution aux *Essais d'Art libre* d'un premier tome de *Portraits* où Fargue donnera un article sur Emmanuel Signoret tandis que Jarry s'intéressa au dramaturge Gerhart Hauptmann[14].

En septembre 1893, Fargue part pour un mois à Pont-Aven pour s'adonner lui-même à la peinture, en compagnie de Maurice Thomas, et très probablement de Maurice Cremnitz.

Là encore Jean-Paul Goujon a publié les lettres de Pont-Aven de Fargue[15] à ses parents et celles-ci apportent quelques éléments très intéressants : tout d'abord qu'il loge chez la veuve Le Sellin, débitante, annexe de la pension Gloanec, au Pouldu, là même où logea Gauguin. Celle du 11 septembre nous apprend qu'il y était bien parti pour peindre et pour écrire :

> « Je travaille poëme et peintures. Je dessine surtout, au sens exact du mot, et le « croquis étudié » est vraiment sans rival : — j'extrais des « panorama [»] coloriés de la réunion de plusieurs études, — et cela devient large, c'est bien. Nous prenons des modèles vivants, et pour 1 fr., un franc la séance, (par ex) on peut en avoir un, — beau — Ils sont tous beaux. C'est cela qui peut donner des résultats, et décidément, cette figure et ce costume, Bretons, et ces foires, et ces animaux vous apprennent tous les genres de poses, de traits, de repos, de colorations. On emmène aussi le modèle

14. *Portraits du prochain siècle*, tome 1, Poètes et Prosateurs, vol. collec. publié par Les Essais d'Art libre, Girard éd., juin 1894.

15. Cf. : Jean-Paul Goujon, « Fargue et Jarry », *op. cit.*

dans un paysage, — on l'adosse à une meule, sous un grand horizon. Les Japonais doivent aimer cela, eux qui, comme chacun dit[,] « peuplent un paysage » avec un homme seul, infiniment petit. Enfin c'est vraiment en Bretagne que si l'on est aimant, attentif, la nature se double d'une seconde révélation, — découverte nouvelle et définitive — et on se possède mieux enfin, plus maître de son amour du beau, plus froid et sûr, mais plus ardent et chercheur que jamais. » et qu'enfin il s'intéressait aux « vieilles gravures de Pardon, vieilles images d'Épinal, gravées sur bois... »

En Bretagne Fargue semble s'être bien intégré, dans un premier temps, au milieu local et à la vie artistique du lieu. Il précise dans la même lettre à sa mère :

« [...] je suis très aimé ici — Il y a en outre ici, en plus des écrivains, et peintres, et Mécènes, — des étudiants à Paris en bande folle. »

Événement d'importance, Fargue rencontra à Pont-Aven le peintre Charles Filiger. On ignorait jusqu'à présent que Fargue l'avait rencontré, et avant Jarry, et l'on sait toute l'importance que Filiger prendra pour celui-ci (après sa propre visite à Pont-Aven en juin 1894, Jarry publiera dès septembre dans le *Mercure de France*[16] une étude fameuse sur le peintre).

Trois lettres du peintre Charles Filiger à Fargue ont été récemment découverte, dont deux écrites en août-septembre 1893, durant le séjour de ce dernier à Pont-Aven. La première, ornée d'un dessin de style Rose-Croix, est amicale :

« Mon bien cher ami,

En vous voyant partir hier, j'ai eu un regret — le regret de ne vous avoir pas donné — ma petite femme à genoux — quand vous étiez chez moi... Vous me pardonnerez ce manque de cœur puisque je viens réparer mon tort avec infiniment de plaisir — et aussi de tristesse — la tristesse de vous avoir peut-être fait de la peine?

Et ma petite chose vous fera-t-elle oublier les vilains propos que j'ai tenus devant vous et votre ami? — Je l'espère — car je vous vois bon — bien sûr — meilleur que moi.

Mon cher ami, je vous serre cordialement la main et vous prie de faire mes bonnes amitiés à notre ami Thomas.

Ch. FILIGER

Dimanche soir à Kersulé près le Pouldu

[en PS] dans quelque temps je vous récrirai aux sujets [*sic*] de vos vitraux. si vous voulez bien? »

16. Alfred Jarry, « Filiger », *Le Mercure de France*, n° 57, septembre 1894, pp. 73-77.

Mais entre-temps il semble s'être passé un événement marquant. La seconde lettre de Filiger, qui semble succéder de peu à la première, est d'un ton déjà différent :

« Pouldu, vendredi matin

Mon cher Fargue. Hier, j'ai appris que vous étiez toujours à Pont-Aven — et toute une histoire. Permettez-moi de vous dire que ce que vous faites n'est pas bien. J'espère que les études que vous avez de moi sont toujours entre vos mains — et en bon état. Je suis très inquiet à ce sujet et j'aimerais autant revoir mes études le plus tôt possible. En dehors de cela, je ne veux pas à tout prix que vous alliez prendre quoi que ce soit chez Le Barc.

Je tenais à vous dire tout cela et j'en suis fort peiné. J'écris en même temps à de Bouteville.

Pour le reste des affaires, j'espère que vous agirez de votre mieux vis à vis de moi — quand vous serez rentré à Paris.

Encore une fois — je tiens énormément [rajouté] à mes études et je ferai tout — s'il le faut — pour les revoir.

Je vous salue bien.

Ch. FILIGER »

On voit que Fargue a des problèmes à Pont-Aven qui sont revenus aux oreilles de Filiger, et que celui-ci craint, *a posteriori*, pour ses dessins, empruntés par Fargue.

Dans les lettres à ses parents déjà mentionnées, on avait remarqué les ennuis pécuniaires de Léon-Paul et Maurice Thomas pour régler leur note de pension avant de rentrer à Paris, le tenancier ne voulant pas les laisser partir avec une dette. Il semble que l'affaire ait pris plus de proportion qu'on aurait pu l'imaginer, notamment en raison de la petite brouille avec Filiger.

# « L'affaire » de Pont-Aven

APRÈS quelques recherches, la surprise fut de trouver, publiées par Auriant dans la revue *Maintenant*[17] de juillet 1947, mention des mêmes événements, relatés avec d'autres précisions, dans deux lettres de la fin de l'été 1893 de Filiger à Jules Bois, ami et directeur de la revue *le Cœur*, et dont voici les extraits :

« [...] quant à mon jeune ami, ne m'en parlez plus; il me fait infiniment

17. Auriant, « Lettres inédites de Ch. Filiger », *Maintenant*, n° 6, Grasset, juillet 1947, p. 237.

de peine et j'ai eu bien tort de m'arrêter à lui. Je ne sais tous les tours qu'ils ont fait — lui et son ami — à Pont-Aven. Il paraît qu'on les retient pour cause que vous pensez. J'ai écrit d'une manière très dure au petit l'invitant à me laisser la paix, une dernière fois, et à me rendre le plus prestement possible les études que je lui ai confiées.

Si je vous conte la petite histoire, c'est pour vous prévenir du petit bonhomme, car il serait fâcheux qu'il aille vous importuner à son retour à Paris. »

Le deuxième passage donne d'autres détails :

« Je n'ai pas encore eu de nouvelles des jeunes gens de la + [Rose Croix]. Je ne veux pas vous parler de l'argent qu'ils m'ont extorqué mais j'ai grand peur pour les études que j'ai confiées au petit. Enfin je vais attendre encore.

Savez-vous qu'ils ont poussé la malhonnêteté, étant encore à Pont-Aven, de publier à qui voulait les entendre qu'ils étaient autorisés par moi à prendre tout ce qu'ils voudraient de mes choses chez Le Barc. La chose m'a été rapportée de suite. Comme vous pensez et c'est ce qui m'a fait écrire sévèrement une première fois au petit. Et vous ignorez sans doute qu'ils ont pris la fuite de Pont-Aven nuitamment, mais peu heureux dans leur aventure. La gendarmerie les a cueillis à la gare de Quimperlé au moment où l'un d'eux allait monter dans un train. Vous voilà bien édifié n'est-ce pas, mon cher ami, au sujet de cette belle jeunesse que vous avez cru simplement égarée. Je vous demande pardon de vous ennuyer avec de tels racontars, mais je crois bien faire de vous prévenir encore une fois vis-à-vis des gens de petite valeur mais d'une audace sans nom. »

Ces lettres attestent d'une part de l'implication, probablement passagère, de Fargue durant cette époque au mouvement de la Rose + Croix (il en fallait peu pour être admis), et aux événements autour du sâr Peladan, tel le fameux Salon Rose + Croix chez Durand-Ruel en mars-avril 1892 et 1893. D'ailleurs, la correspondance de Fargue à Alfred Jarry de Cobourg le montre lorsqu'il enjoint ce dernier à aller visiter les expositions Rose + Croix dont il ne semble rien ignorer. De même, la première lettre de Filiger à Fargue souligne cela par le dessin en en-tête. D'autre part, cette correspondance Filiger-Bois montre le réel courroux de Filiger vis-à-vis de Fargue, et donne quelques précisions sur la mésaventure des « petits Parisiens », qui vont finir entre deux gendarmes...

En allant plus loin, on peut émettre l'hypothèse que tout cela donne l'une des clés de la future brouille avec Jarry, à cause de Maurice Thomas et de Cremnitz qui supplanteraient Jarry comme « meilleur ami », et de l'attitude de Fargue vis-à-vis des œuvres de Filiger. C'est probablement aussi, on le verra dans la troisième lettre de Filiger à Fargue, de juin 1894, la raison de l'aban-

don du « livre d'étrennes riches d'images d'Épinal » que Fargue avait prévu de faire avec Jarry et Gourmont. Jarry et Gourmont feront à l'automne 1894 *L'Ymagier*, sans Fargue. Mais tout cela se passe un an plus tard...

# Fargue et Jarry : jeunes critiques à *L'Art littéraire*... et au *Mercure*!

À LA RENTRÉE scolaire 1893-94 ni Fargue ni Jarry ne semblent s'être inscrits quelque part pour suivre des études. Jarry se présentera en mars 1894 à la licence ès lettres, mais échouera. L'automne et l'hiver sont donc consacrés essentiellement, avec F. Jourdain, M. Cremnitz, et M. Thomas aux déambulations parisiennes, visites d'expositions, comme en novembre chez Durand-Ruel l'exposition Gauguin. Ils rédigent aussi leurs premières critiques artistiques. Ils approchent également de plus près Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre. Fargue semble avoir tenu un petit rôle de figurant dans *Un ennemi du peuple* d'Ibsen.

En novembre, Fargue est au sommaire de *L'Art littéraire* avec un second poème[18] : *Rêve et réveil*, mais dès décembre 1893 il va donner à la même revue un premier article sur la peinture signalant les tableaux qu'il aime, ceux exposés « Chez le Barc de Bouteville » pour la 5e exposition « Impressionnistes et Symbolistes » qui se tient du 25 octobre au 5 novembre1893, ceux de Bonnard, Ranson, Denis, Sérusier, Roussel, Vuillard et Valloton. Ce même mois Jarry y publie un poème « Berceuse pour endormir le mort » repris en 1894 dans *Les Minutes de sable mémorial*. Et leurs noms « L.-P. Fargue ; A.-H. Jarry » sont associés à celui de L. Lormel au comité de rédaction de la revue[19].

Janvier 1894 marque l'apparition de la nouvelle série de *L'Art littéraire*, qui se transforme en vraie revue, et une collaboration nettement plus active des deux amis. Fargue livre son texte, très symboliste, *Ouverture de tragédie*, et une critique sur les peintures exposées chez Vollard et chez Boussod-Valadon, où il cite Félicien Rops, O. Redon, Gauguin, de Groux, Guillaumin, Edme-Saint-Marcel, Degas, Manet, Schuffenecker, Maufra, Whistler, Bonnard et É. Bernard. Jarry donne pour sa part une critique théâtrale sur *Âmes solitaires* de Hauptmann, et commente *Fusains* par Jean Volane, accompagné de notes

18. L.-P. Fargue, « Rêve et réveil », *L'Art littéraire*, n° 12, 2e année, nov. 1893, p. 47.

19. L.-P. Fargue, « Peintures : Chez Le Barc de Bouteville », *L'Art littéraire*, n° 13, 2e année, déc. 1893, p. 49-50. & Alfred Jarry, « Berceuse pour endormir le mort », *idem*.

Pour toutes les critiques sur la peinture à *L'Art littéraire* et aux *Essais d'Art libre* de Fargue, voir *Fréquentation d'art*, L'Échoppe, 1997 ; avec une introduction de Jean-Paul-Goujon.

et d'échos sur une conférence de G. Randon[20]. À partir du 18 janvier chez Le Barc de Bouteville se tient une exposition de Maufra, et l'on peut avancer que les deux amis s'y sont rendus car le carton d'invitation adressé à Fargue a été retrouvé par J.-P. Goujon dans les affaires de Jarry.

Ce début d'année 1894 voit aussi la première collaboration de Fargue à la revue *Essais d'Art libre* édités par J Girard. C'est une « fréquentation d'art du moment »[21] où Fargue commente l'exposition chez Durand-Ruel de Cassat, et d'une grande partie des impressionnistes, Renoir, Manet, Monet, Degas, mais aussi Puvis de Chavannes, Daumier ou Redon. Il cite également les tableaux « néo-impressionnistes » de Angrand, Luce, Cross, Pissaro et Seurat, exposés chez Vollard, rue Laffitte. Chez Bernheim jeune il remarque un Courbet, tandis qu'il n'oublie pas, chez G.Thomas, Lautrec, Bonnard, Valtat, ou Bernard. Toute la peinture du moment est citée et ainsi passée au crible d'une description imagée... et un brin symboliste.

La livraison suivante, le numéro de mars-avril de *L'Art littéraire*, porte à son sommaire deux critiques de Fargue, une sur diverses pièces de théâtre, *L'Araignée de cristal* de Rachilde, *Au-dessus des forces humaines* de Björnson, *L'Image* de Maurice Beaubourg, *Nuit d'avril à Scéos* de Gabriel Trarieux, *L'Automne* de Paul Adam, *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam ; et une sur des livres : *Le Verbe auroral*, de José Hennebiq ; *Prélude*, de Paul-Armand Hirsch.

Jarry pour sa part y publie *Être et vivre*, ainsi qu'une critique de *Plusieurs choses* de Paul Fort, et des *Minutes d'art*, les premières, où, non sans citer Fargue, il s'attarde sur Pissaro[22].

Dans le numéro suivant de mai-juin[23], seul Jarry contribue encore avec une critique théâtrale sur *Solness le constructeur* d'Ibsen, un texte *Visions actuelles et futures*, et deux critiques de livres, mais surtout ce qui nous intéresse ici une seconde *Minutes d'art* où il rend compte du 10e Salon des Indépendants, qu'il visita vraisemblablement avec Fargue, signalant les œuvres de M. Denis, É. Bernard, F. Valloton, et Armand Seguin, et surtout du Douanier Rousseau.

---

20. L.-P. Fargue, « Ouverture de Tragédie » ; « Collection Vollard » ; « Prendre le dessus », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 1 et 2 , 3e année, janv.-fév. 1894. et Alfred Jarry, « Ames solitaires » ; « Fusains par Jean Volane » ; « notes et d'échos : conférence de G. Randon», *idem*.
21. L.-P. Fargue, « Fréquentations d'art du moment », *Les Essais d'Art libre*, janv. 1894.
22. L.-P. Fargue, « Théâtre » ; « Les livres », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 3 et 4, 3e année, mars-avril 1894 et Alfred Jarry, « Être et vivre » ; « Plusieurs choses, par P. Fort » ; « Minutes d'art », *idem*.
23. Alfred Jarry, « Visions actuelles et futures » ; « Théâtre de l'Œuvre : *Solness le constructeur* » ; « *Le Cycle*, par Albert Trachsel » ; « *L'Employée*, par Charles de Rouvre » ; « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 5 et 6, 3e année, mai-juin 1894 et « Les Indépendants », *Les Essais d'Art libre*, juin-juillet 1894.

De celui-ci il remarqua notamment le tableau *La Guerre* qu'il décrira à sa manière:

> « [...] De curieux H. Rousseau : La guerre sur l'horizontalité hérissé de son cheval effrayé, par-dessus le cadavre translucide d'axolotls [...] »

Un mois plus tard, introduit à son tour à la revue *Les Essais d'art libre*, Jarry revient sur ce même tableau :

> « De Henri Rousseau, surtout *La Guerre*. Elle passe effrayante laissant partout le désespoir, les pleurs, la ruine. De ses comme péroniers le cheval tend dans le prolongement effaré du cou sa tête de danseuse, les feuilles noires peuplent les nuages mauves et les décombres courent comme des pommes de pins, parmi les cadavres aux bords translucides d'axolotls, étiquetés de corbeaux au bec clair. »

On sait par ailleurs que ce tableau marqua assez Jarry pour qu'il en reproduise peu après une lithographie, exécutée par un ami de Rousseau, le peintre Louis Roy, dans *L'Ymagier*[24].

Mais avant de nous intéresser au Douanier, revenons aux rencontres et publications des deux amis au printemps 1894. Pour ce qui est de leurs affinités artistiques, les sommaires que nous venons de feuilleter des nombreuses critiques qu'ils publièrent durant ce premier semestre 1894 ont suffisamment montré leur goût commun. Pour les rencontres, c'est une période fertile, et particulièrement riche en projets et nouveautés. Après *L'Art littéraire* et *Les Essais d'art libre*, les jeunes gens cherchent à s'introduire dans le milieu du *Mercure de France*. Ce sera chose faite par l'entremise de Marcel Schwob. Très vite Fargue et Jarry se lient avec Gourmont et échafaudent, on l'a vu, le projet d'un livre d'étrennes. Tous deux assistent aux mardis du *Mercure* animés par Rachilde, et seront invités bientôt chez Mallarmé. Jarry achète quelques actions du *Mercure* à Vallette, et lui propose son drame qui deviendra, après avoir changé de titre, *Haldernablou*, lequel sera publié en juillet[25]. Fargue fait également son entrée au sommaire du *Mercure*, ce même mois, par une critique de *Premières lueurs sur la colline* de P. Fort.

---

24. *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895.
25. Alfred Jarry, « Haldernablou », *Le Mercure de France*, n° 55, juillet 1894.

# Jarry à Pont-Aven, rencontre de Filiger et Gauguin

EN JUIN ET JUILLET Jarry se rend à Laval dans sa famille puis à Pont-Aven. Fargue lui écrit[26] le 12 juin au sujet du livre avec Gourmont. Il demande également à ce que la pièce de Jarry, *Haldernablou*, soit corrigée ; et il en profite pour faire adresser ses salutations à la logeuse de son séjour de l'année précédente, enfin il demande des nouvelles de Gauguin, récemment blessé.

C'est à peu près à cette époque, fin juin-début juillet 1894, que Fargue reçoit une troisième lettre de Filiger, d'un ton ferme et pour tout dire une fin de non-recevoir, où il est question de Jarry, et de Gourmont :

> « Samedi matin
>
> Mon cher, je veux bien répondre — mais une bonne dernière fois — je vous le jure — à votre dernière lettre. Je vous dirai tout simplement que vous m'ennuyez avec vos lettres et je crois vous l'avoir dit déjà ? Vous parlez et vous écrivez beaucoup trop, et vous avez trop d'amis — je pense — et tout cela vous revient. Si vous avez eu des torts, contez-les à ceux qui vous demandent ou vous cherchent des raisons, pour moi, ça n'a aucun intérêt, car je ne pense pas avoir vécu jamais ni bien ni mal avec vous. Vous m'aviez quelque peu irrité — l'année passée — par vos dérangements — et en me dérangeant trop souvent, et par votre long silence, après votre départ de Pont-Aven ; mais je vous ai pardonné tout cela, voilà longtemps. Seulement pour éviter que pareil cas revienne, je me suis mis en tête de ne plus recevoir personne à part les amis tout à fait intimes — et c'est pourquoi votre ami Jarry est mal venu en voulant me faire une visite ; et pour tous ceux qui viendront après lui je ferai de même. Inutile de parler plus. — J'espère que vous vous en tiendrai [*sic*] là — connaissant toute ma pensée. Ne m'apprenez donc plus rien — de vous ni des autres [*rajouté*] à l'avenir — ça ne vous servirait de rien — car je n'en ferai aucun cas. J'écris à Gourmont en même temps qu'à vous et à peu près la même chose. Aucun mal. puisque je ne vous en veux plus.
>
> La main cordialement.
>
> Ch. FILIGER »

Cette lettre se place juste au moment de la rencontre entre Jarry et Filiger et on voit que Fargue avait envoyé une lettre d'introduction pour son ami,

26. Cf. Jean-Paul Goujon, « Fargue et Jarry », *op. cit.*

qui fut mal reçu. On se doute de la réaction de Jarry qui n'a pas dû aimer se faire plus ou moins refouler, même si ses relations avec Filiger vont très vite se détendre. Il publiera son étude sur le peintre au *Mercure* dès septembre et l'on connaît cinq lettres amicales de Filiger à Jarry, dès août 1894 et jusqu'en avril 1896[27].

À la suite de tout cet embrouillamini, Fargue aura sûrement perdu une bonne part de sa crédibilité auprès de ses amis. La lettre annoncée de Filiger à Gourmont, dès la fin juin, a sûrement contribué pour une large part dans la réaction de Jarry et de Gourmont de provoquer l'abandon des projets communs. Une lettre de Jarry à Gourmont, inédite et perdue (?), porterait les récriminations contre Fargue et nous serait fort utile ici pour connaître le fin mot de l'affaire.

Jarry, quant à lui toujours en Bretagne, en profite pour faire la connaissance de Gauguin et faire le plein d'images de pardon, de bois gravés et d'estampes qui lui serviront pour ses futures publications. En juillet-août, *L'Art littéraire* publie son *César-Antechrist*.[28]

Fargue de son côté publie aux *Essais d'Art libre* une seconde « Fréquentation d'art »[29], longue énumération sur les exposants du salon des Champs-Élysées et de celui du Champs-de-Mars, où il ne s'attarde que sur le paravent de Bonnard, qui y fut refusé !

# Brouille et embrouilles

C'EST À CE MOMENT donc, exactement au début de l'été 1894, que se place la fameuse brouille entre les deux amis. *Haldernablou*, publié aussi en juillet mais au *Mercure*, a depuis longtemps été érigé en prétexte, ou cause, de la rupture et l'on y souscrit volontiers en renvoyant aux études de Maurice Saillet et de Jean-Paul Goujon[30] qui ont examiné cette option très en détail. On y ajoutera cette histoire autour de Filiger qui a sans doute provoqué la rupture proprement dite.

---

27. Alfred Jarry, « Filiger », *Le Mercure de France*, *op. cit*; les lettres de Filiger à Jarry sont datées de : août 1894, nov. 1894, août 1895, 6 août 1895, et avril 1896; et cf. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, *op. cit.*
28. Alfred Jarry, « César-Antechrist, acte unique », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 7 et 8, 3e année, juillet-août 1894.
29. L.-P. Fargue, « Fréquentation d'Art », *Les Essais d'Art libre*, juin-juillet 1894, pp. 125-128
30. Maurice Saillet, « Sur la route de Narcisse », *Le Mercure de France*, 1958. & J.-P. Goujon, *Léon-Paul Fargue*, *op. cit.*; et « Fargue et Jarry », *op. cit.*

Voir aussi l'article de Hubert Juin, « Alfred Jarry et la littérature de son temps », *Magazine littéraire*, n° 48, janvier 1971. dont la thèse sur l'adelphisme de Jarry, qu'il

Et pour confirmer cela, on se reportera au contenu d'une lettre de F. Jourdain à Fargue, non datée, mais où le texte (la prise de possession de la revue *La Cocarde* par Barrès) permet de proposer comme date approximative l'automne 1894. Intéressante à plus d'un titre, Jourdain y fait référence à Jarry, à une brouille avec celui-ci, et aux amis de l'époque : Cremnitz, Thomas, Émile Bernard, duquel il est très proche, ainsi qu'à Gauguin, Barrès, et au procès des Trente (le procès des anarchistes, ouvert le 6 août 1894). La lettre commence par :

« Beau Fargue [après s'être excusé de ne pas avoir écrit plus tôt, Jourdain poursuit :]

J'attends très prochainement un mot de toi me donnant l'adresse de Cremnitz et me racontant force histoires et tu as bien plus de choses à déblagouler [sic] que moi.

L'emploi de mon temps depuis notre séparation ?

15 jours à Villiers avec Thomas — 5 jours de folle gaîté — gaîté sans raison d'ailleurs et que ton rôle d'esthète ne t'eut [sic] peut-être pas permis d'approuver.

Sache (Horreur) que Thomas dégote Willy pour les calembourgs [sic] et les à peu près. [...suit la description des différents lieux de vacances qui se termine ainsi : ]

Et me voici à Bénerville près Trouville, Calvados, en face la mer, lisant du Verlaine — Vive la vie, comme disait notre collègue et ami dans la pièce de Beaubourg.

Que deviens-tu ? Je ne doute pas que tu sois tout à fait remis avec Jarry l'Horrible. Donne-moi aussi des nouvelles de Cremnitz... Dis moi aussi ce que peut avoir d'intéressant le tout Paris artistique et mondain.

J'ai reçu une lettre de Bernard. Sur mon conseil il a relu les *Paroles d'un croyant* de Lamennais, et il admire comme moi pleinement ce maître [*sic*] qu'il y a moins d'un an il traitait de protestant.

« C'est odieux » s'écrie-t-il en parlant du procès des Trente qu'il a lu là-bas. Il semble tourner à une anarchie chrétienne modérée qui pourrait bien devenir très violente. Il me dit aussi qu'il faut faire grand cas du peuple et respecter quiconque se dévoue à une idée. Il y vient, il y vient !!.... Sa lettre commence par des reproches [...] Ayant lu mon nom au Mercure parmi les convives d'un diner [*sic*] où était Gauguin (le banquet Redon aux têtes de bois) il croit à ma désertion de lui pour passer dans un camp sinon ennemi du moins hostile pour des raisons d'ambitions particulières.

---

renvoie à une attitude de potache, nous séduit énormément.

De même que dans Henri Béhar, « La culture potachique à l'assaut du symbolisme », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981.

Entrant dans la cathédrale de Bruxelles je tombe sur... P. N. Roinard! Et son allure est maintenant celle d'un proscrit. [...]

Cela m'amuserait de voir *la Cocarde* depuis que Barrès s'en est emparé. Tu serais tout à fait chouette en m'en envoyant un n° ou deux. Amicalement à toi. »

Ainsi on le voit Fargue et Jarry se sont éloignés durant l'été 94, mais tout ce petit monde gravite autour des mêmes revues, des mêmes lieux d'exposition, autour des mêmes préoccupations esthétiques et littéraires. Les deux amis ne peuvent manquer de se rencontrer. Leurs goûts sont très proches, notamment pour la peinture où leurs critiques citent les mêmes noms. Néanmoins il ne semble pas s'être « *remis avec Jarry l'Horrible* », selon les termes de Jourdain, et l'on ne les perçoit plus « associés » comme auparavant.

# Henri Rousseau, Douanier!

FARGUE de son côté publie en octobre dans le *Mercure* une critique de *Vers* de Francis Jammes, et il donne encore à la fin de l'année à *L'Art littéraire* une dernière critique sur le livre *Presque les doigts aux clefs* de Paul Fort[31].

Jarry a pour sa part le plaisir de voir paraître aux éditions du *Mercure de France* son premier livre *Les Minutes de sable mémorial*, et de lancer avec Gourmont la revue d'estampes *L'Ymagier*. Mais en novembre il doit partir à Laval pour son service militaire. Fargue, lui, reste à Paris et semble se lier à ce moment à Henri J.-M. Levet et André Lebey.

Néanmoins il est encore deux personnes qui vont à nouveau réunir Fargue et Jarry durant les années 1895-97. La première est le poète Paul Fort qui les fera collaborer tous deux, probablement sans qu'ils se rencontrent, à ses propres livres, les *Ballades*,[32] sous forme de dessins ou bois gravés. Enfin la deuxième personne, qui nous intéresse plus particulièrement, est le peintre Henri Rousseau.

Concernant la rencontre avec le Douanier Rousseau, on dispose d'un texte de Fargue paru dans le chapitre « Montparnasse » du *Piéton de Paris* :

« Je ne saurais terminer cette promenade dans Montparnasse sans rappeler que la première lampe qui s'alluma pour éclairer ce quartier désormais célèbre dans le monde entier fut une vieille lampe à barbe, celle du Douanier Rousseau, qui habitait vers 1895 à l'avenue du Maine, tout con-

31. L.-P. Fargue, « Vers *de F. Jammes* », *Le Mercure de France*, n° 58, octobre 1894, p. 81 et « Presque les doigts aux clefs *de Paul Fort* », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 11-12, 3e année, nov-déc. 1894, pp. 184-185.

32. Paul Fort, *Ballades*, Éditions du Livre d'Art et de l'Épreuve, 1896.

tre le pont du chemin de fer. Au hasard des flâneries et des cafés, nous le découvrîmes un jour, Alfred Jarry et moi-même. Il finit, non sans réfléchir, par nous emmener dans son atelier. Il ne devait pas tarder d'ailleurs à faire notre portrait chacun à notre tour. Il m'avait représenté, moi, avec la barbe en pointe que je portais alors, devant une fenêtre où défilait un chemin de fer empêtré d'une fumée lourde comme le panache d'un chevalier... Je ne sais ce qu'est devenu ce portrait, qu'il ne m'avait d'ailleurs pas donné. Il avait coutume de dire, à cette époque : « Nous avons quatre grands écrivains : M. Octave Mirbeau, M. Jarry, M. Fargue et M. Prudent-Dervillers. » (Ce dernier était le conseiller municipal du quartier.) »[33].

Tel qu'il le raconte dans cet extrait, on voit que Fargue associe Jarry d'emblée à sa rencontre avec Henri Rousseau, et nous apprenons que le peintre fit également son portrait, tout comme celui de Jarry. Mais nous y reviendrons.

On a vu que Fargue visita avant de partir à Cobourg le Salon des Indépendants de 1893 et conseilla dans sa lettre à Jarry de le visiter mais on ne sait si l'un ou l'autre y remarquèrent spécialement les toiles de Rousseau. Quoiqu'il en soit, il semble que Jarry et Fargue rencontrèrent celui-ci au cours de ce printemps 1894 puisque une lettre[34] de Rousseau à Jarry du 26 juin 1894, la seule connue, atteste déjà de leur relation amicale, le Douanier s'occupant du déménagement de Jarry et souhaitant « *une bonne santé aux chevaliers de la palette* », groupe dans lequel on peut sans doute inclure Fargue !

Originaire comme Jarry de Laval, bien que beaucoup plus âgé que lui puisque né en 1844, Rousseau connaissait en effet la famille et notamment le père de Jarry dont il fut le condisciple et se retrouvait là avec un « païs », ce qui ne pouvait encore que les rapprocher. Et en effet, dès la lettre de juin 94, on découvre que Rousseau commence aussitôt le fameux portrait de Jarry qui sera exposé l'année suivante (1895) au Salon des Indépendants sous l'appellation, ô ironie, de *Portrait de Madame A.J.*

Les cheveux longs de Jarry avaient induit le rédacteur du catalogue en erreur, et seule une description de cette toile dans la revue *L'Idée moderne*[35] permet justement de s'en faire une idée puisque, d'après Apollinaire[36], le tableau fut en partie brûlé et détruit par Jarry lui-même. Jarry, vêtu de noir et assis, était entouré d'un hibou et d'un caméléon, dont la langue allant à son

33. L.-P. Fargue, *Le Piéton de Paris*, Gallimard, 1939, rééd. « L'Imaginaire », 1993, pp. 146-153.

34. Noël Arnaud, *Alfred Jarry*, La Table Ronde, 1974, p. 112.

35. Louis Lormel, « Les Indépendants », *L'Idée Moderne*, 15 avril 1895 et Gustave Coquiot, *Les Indépendants (1884-1920)*, Paris, 1920.

36. G. Apollinaire, « Le Douanier », *Les Soirées de Paris*, n° 20, 15 janv. 1914, repris dans : *Il y a*, Messein éd., 1925, p. 152.

oreille « *fut prise par une critique pour un porte-plume* ». (Détail que l'on ne manquera pas de comparer à la fumée du train dans le portrait de Fargue qui semble, elle aussi, aller à son oreille, absente !)

Si Fargue, dans son court texte indiquait que Rousseau avait fait son portrait, personne n'avait cru bon de relever ce détail et l'on en ignorait tout. Mais ce tableau est soudain réapparu en novembre 2000. Il est daté de 1896.

Dans cette huile sur toile, Fargue est représenté en buste. Son visage porte un petit bouc et une moustache. Il a l'aspect soigné, avec costume et col dur avec cravate. Il semble écouter une locomotive derrière lui, tandis que sa main tenant à peine une pipe, à la pose irréelle, semble comme suspendue dans l'air, pour fixer l'instant qui passe.

Autour de lui, derrière un rideau rouge à sa gauche évoquant celui d'un théâtre, s'étend un paysage empreint d'abstraction poétique auquel il tourne le dos, et que pourtant on imagine présent dans son esprit. C'est le quartier de Plaisance et la plaine Montsouris qui s'étalent derrière lui. Au loin, la tour Eiffel fixe la vision de Paris, et le train au panache de fumée semble prophétique de cette obsession de Fargue.

Bien attestées et amicales à la fin du printemps 1894, les relations de Rousseau, Jarry et Fargue pour la période suivante, censée être celle de la brouille entre Jarry et Fargue et de la réalisation du portrait de Fargue, soulèvent des interrogations nouvelles.

Certes Jarry est parti pour son service militaire, entrecoupé cependant de fréquentes permissions, jusqu'à la fin 1895, mais à son retour, loin de tenir rigueur au peintre d'envisager de faire le portrait de Fargue, Jarry au contraire a fréquenté assidûment le Douanier dans les années qui suivirent. Il fut même hébergé plusieurs mois, d'août à novembre 1897, par Rousseau avenue du Maine, et à peu près au même moment il rédigea les *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, qui ne parut qu'en 1911, où il qualifie le peintre ainsi[37] : « *M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé* » et auquel il attribue la direction de la machine à peindre destinée à transformer les hideurs du Magasin national, c'est à dire le Musée du Luxembourg ; indiscutable distinction, peut-être teintée d'ironie, dont Jarry honore là le Douanier, auquel il donne ici pour la première fois son surnom.

Ainsi, l'amitié entre Jarry et Rousseau perdurant, on pouvait supposer un éloignement de Fargue et Rousseau. Or il n'en est rien puisque c'est à cette même période que Rousseau attaqua le portrait de Fargue, et celui-ci dut donc se rendre à plusieurs reprises dans l'atelier du peintre avenue du Maine, dont le quartier est représenté sur la toile, pour poser avant que le tableau ne fût achevé au cours de l'année 1896.

---

37. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien*, Éd. Fasquelle, 1911.

On peut dès lors estimer que la séparation entre Jarry et Fargue ne fut pas placée sous le signe de la haine, malgré une scène de rupture houleuse rapportée par Rachilde, et qu'ils furent très vite amenés à se rencontrer, par nécessité, probablement en s'ignorant... superbement !

# Pour un art vraiment nouveau

À TRAVERS ces témoignages de la passion commune de Fargue et Jarry pour la peinture, et surtout de leurs goûts communs, il nous a semblé que nous nous retrouvons là au cœur de ce qui a réuni ces deux « qui se disaient poètes », au jeune âge où tout est à découvrir et où les sensations sont à partager. Et c'est sûrement là, la peinture, le domaine de la sensation vraie qui a marqué réellement l'amitié entre les deux jeunes hommes. Fargue a été le précurseur dans ce domaine, par ses amitiés et par sa connaissance de Paris. Mais Jarry n'a pas dû être long à s'imposer. Puis les deux amis inséparables se sont mis à jouer un rôle qui les ferait remarquer. D'autres domaines, la littérature, la reconnaissance par le monde littéraire, ont sûrement dû donner lieu à des faux-semblants et des fausses situations, des poses, et notamment l'adelphisme sur lequel on a beaucoup écrit. C'était là le lieu des représentations volontaires de « La Tête de Mort et de l'Androgyne » comme les a épinglés L. Lormel dans un texte satirique publié en 1897[38]. Hubert Juin rapporte que Rachilde laissait entendre qu'*Haldernablou* était la projection d'une entente fort vive qui s'était nouée, à Paris, entre Jarry et Fargue, au grand déplaisir, paraît-il, des parents de ce dernier, lesquels accusaient Jarry d'exercer sur leur fils la plus détestable des influences. « Ces frères trop jumeaux », disait Rachilde[39].

La peinture au contraire a été le domaine d'une vraie passion, pour les Nabis, pour Gauguin, et a représenté l'exemple de ce qu'était pour eux une révolution en art. Jarry et Fargue ont alors ressenti, chacun à sa manière, qu'il était nécessaire pour exister de marquer leur différence, à travers leur empreinte propre à apposer sur la langue. Dans un premier temps, ce qui prime c'est la forme, le style. Poétique résumée par Jarry au linteau des *Minutes de sable mémorial* :

38. Louis Lormel, « Entre soi », *La Plume*, 1er oct. 1897 ; repris dans *L'Étoile-Absinthe*, 39-40es tournées, 1988. Récit qui, lui aussi, présentait l'adelphisme Jarry-Fargue comme une pose de circonstance, cherchant à choquer, suivant en cela le précepte de Gourmont dans ses *Conseils familiers à un jeune écrivain* : « *Cela doublera votre réputation, si vous en avez déjà, et si vous êtes encore inconnu, suffira à vous mettre en bon rang parmi les curiosités littéraires.* »
39. Hubert Juin, « Alfred Jarry et la littérature de son temps» , *op. cit.*

« Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots »[40].

Et puis le goût et la pratique du dessin et de la peinture, du bois gravé, le goût de l'estampe, l'attrait pour l'image, tout cela est un fond commun aux deux amis. Fargue hésite un moment entre la peinture et écrire, il peint à Pont Aven, donne des bois gravés à Paul Fort, et continuera toute sa vie à peindre et à dessiner.

Jarry, au cours de sa brève existence, montrera toujours son attrait pour l'image, la représentation symbolique, notamment au travers de *L'Ymagier* et de *Perhindérion*, mais aussi des bois qu'il gravera pour ses livres, des *Minutes* à *Ubu*, sans parler de la marionnette d'Ubu ou du Théâtre des Pantins.

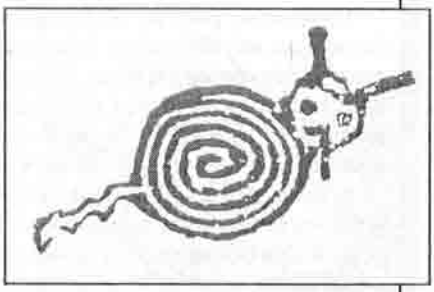
Mais c'est aussi probablement la peinture, à travers l'affaire Filiger, qui va déclencher l'éloignement de Fargue et de Jarry. Pour la période 1895-97, l'absence quasi totale de documents directs et le silence de Fargue et Jarry semblent prouver qu'ils ne se voient plus, même s'il leur arrive de se côtoyer, au *Mercure de France*, à l'Œuvre, ou à la rédaction du *Centaure*. La séparation est consommée au moment où vont paraître *Les Minutes de sable mémorial* et *Tancrède*.

Laurent de Freitas

40. À ce sujet, voir l'article de : Henri Béhar, « la culture potachique à l'assaut du symbolisme », *op. cit.*, pp. 20-21 notamment.

# FULGURANT MÉTÉORE

## [Spéculation sur un objet volant non identifié]



par Daniel Zinszner

LORS DU DERNIER COLLOQUE de la Société des amis d'Alfred Jarry, le 10 mai 2003, M. F. Chambe a proposé d'étendre la lecture héraldique utilisée dans *César-Antechrist* à d'autres œuvres d'Alfred Jarry. Par exemple à la petite gravure sur bois en tête du Guignol des *Minutes de Sable Mémorial* (Œ. C., t. I, p. 180, Pléiade, Gallimard), qui pourrait alors se lire héraldiquement comme « coupé d'argent et de sable ».

La partie inférieure n'offre guère de surprise : s'y trouvent, comme encastrés dans un fond de polygones irréguliers remplis chacun par l'enroulement d'un trait ininterrompu (ce qui peut être considéré comme une variation sur la spirale), les trois Palotins : Merdanpot — parfois atténué en Herdanpot — , Mousched-Gogh — qui pourrait bien provenir de « mouche(s) de gogue(s) », i.e. « mouche(s) à merd(r)e », par manipulation de la préposition et l'ajout de fioritures qui donnent au nom son aspect hébraïco-biblique — et Quatrezoneilles, lui très explicite, et tout autant que les autres issu des sobriquets du folklore potachique. Devenus par la transmutation héraldique de *César-Antechrist*, Giron, Pile et Cotice.

La ligne de partage est représentée dentelée, ce qui laisse entendre qu'il s'agit d'un sol hérissé de brins d'herbe. Mais tout n'est pas si clair, car on peut se demander s'il s'agit d'une ligne d'horizon, auquel cas les Palotins se détacheraient debout sur un fond de prairie, ou de l'indication du niveau du sol, sol où les Palotins seraient alors enfouis comme les larves de certains insectes, ou comme des plantes en germination — et on n'est pas si loin alors de la mandragore — ; il n'est peut-être pas indifférent de constater que seuls les trois bonnets pointus des Palotins dépassent la ligne de partage, comme des bourgeons ou des champignons.

La partie supérieure, a-t-on proposé, pourrait se lire « coupé d'argent ». À condition que la gravure soit tirée sur papier blanc, car sur papier rouge elle deviendrait « coupé de gueules », sur papier jaune « coupé d'or », etc. L'important est qu'elle s'interprète comme une surface libre, vide, par opposition à la partie inférieure qui suggère une impression de remplissage jusqu'à l'oppression.

Dans l'angle supérieur gauche de ce « ciel », selon une oblique ascendante, une créature volante aussi énigmatique que composite semble prendre son essor. Taillée dans le même style « naïf » et « populaire » que le reste, on dirait qu'elle offre en plus quelque chose d'enfantin : une tête ronde plantée de deux cornes se raccorde directement à un corps rond plus volumineux que prolonge une queue serpentiforme. À noter l'absence d'ailes visibles, particularité qu'elle partage avec les montgolfières et les ballons, sans compter les fusées.

Dans les *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* (Collège de 'Pataphysique, XCV), Michel Arrivé la décrit en trois mots : cornue, spiraloïde et macroglosse.

— cornue : superficiellement, et compte tenu de la proximité d'une spirale on pourrait songer aux « cornes » d'un escargot (volant), c'est-à-dire aux

pédoncules rétractiles qui portent les yeux. Sauf que l'escargot en possède quatre et non pas deux. D'ailleurs, deux points noirs bien visibles dans le rond de la tête indiquent les yeux de la créature. « Cornes », sûrement pas ; mais pourquoi pas les antennes d'un insecte?

— spiraloïde : le « corps » de l'animal (?) est tout entier occupé par une gidouille de facture classique, à enroulement constant, qui lui confère une appartenance ubique indiscutable (comme un sceau). Le trait blanc de la queue se raccorde directement au contour extérieur de la gidouille qui n'a rien à voir avec l'enroulement en expansion des coquilles de mollusques spiralées.

— macroglosse : l'épithète fait allusion au trait court et épais (relativement) sortant de la bouche du bestiau, comme un cigare de celle d'un fumeur. On connaît la variété et les singularités du bestiaire de Jarry : hiboux et chouettes, caméléon, escarbot... « Macroglosse » s'applique à un sphingidé, qui n'est pas le grand sphinx tête-de-mort nocturne, mais un cousin diurne, le sphinx macroglosse (justement), qui n'est pas si rare, puisqu'on peut le voir à l'œuvre à la belle saison dans les corbeilles et les massifs des jardins publics, et qui partage avec les libellules et les colibris le privilège du vol stationnaire. Ce qui lui permet de s'attarder devant les fleurs et de plonger à loisir jusqu'au fond du calice la longue trompe à laquelle il doit son nom, pour en aspirer le nectar.

Le commentateur ne dit rien en revanche de la queue de l'animal, dont les courtes ondulations suggèrent un mode de propulsion reptilien.

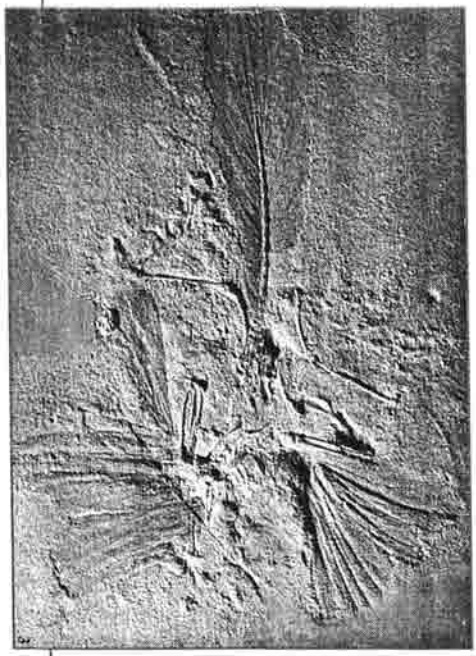
En tout cas, on peut déjà affirmer que, malgré une vague analogie de silhouette, cette créature n'est pas un colimaçon volant (de toute façon, le corps d'un escargot, de profil, n'est jamais aligné sur le grand diamètre de la coquille ; il est tangent à cette dernière). Pas davantage un papillon, même sphingidé, puisque dépourvu d'ailes.

On voit comme il semble plus facile de donner des identifications négatives, si j'ose dire, du phénomène. Mais qu'en procédant justement par élimination dans la liste des corps volants, on finira peut-être par s'approcher d'une solution.

Dans le cycle d'*Ubu cocu*, la Mère Ubu, son adultère consommé, met au

monde un archéoptéryx, ce qui, paradoxalement pour l'époque est d'une grande nouveauté.

Découvert en 1861, il comble d'aise les évolutionnistes puisqu'il présente des caractères reptiliens et aviaires et permet d'inférer que les oiseaux actuels ont pour ancêtres un rameau dinosaurien. D'autres vestiges ont depuis augmenté la série, de tailles variables, du titanoptère au ptérodactyle, mêlant écailles et plumes, becs et mâchoires... La Mère Ubu (*Tout Ubu*, Livre de poche, p. 252) ne cache pas son enthousiasme :



L'archéoptéyx

« C'est lui le bel oiseau, le coco! Je le reconnais. »

Et elle fournit des précisions qui ont toutes les chances de provenir d'une encyclopédie ou d'une revue de vulgarisation scientifique (qui resteraient à identifier) :

« Il a bien toujours (mais il grandira!) — 0 m 25 de long, 0 m 30 avec les pattes allongées, 0 m 05 de diamètre, 0 m 25 d'envergure, 0 m 08 d'oneilles, 0 m 04 de queue. Il peut voler dans les airs. »

Le Père Ubu (*op. cit.*, p. 253), lui, accumule les références et fait du rejeton un véritable carrefour zoologique :

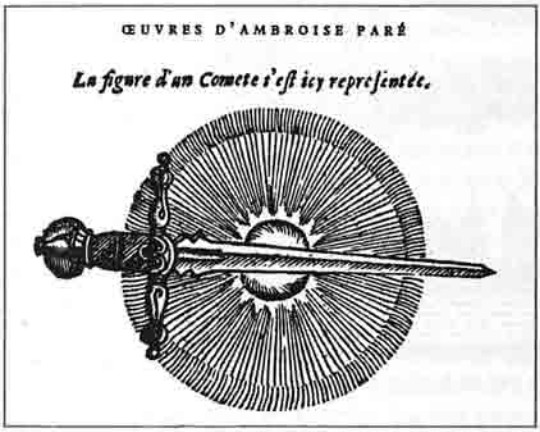
« Nous sommes père d'un bel oiseau, cornegidouille! Il nous paraît préhistorique, croisé vampire-archéoptéryx, ichtyornis, avec de nombreuses qualités des chéiroptères, léporides, rapaces, palmipèdes, pachydermes et porcins! Nous regrettons presque de ne l'avoir point nous-même engendré. »

C'est à un véritable safari à travers la nomenclature ou l'index d'un traité d'histoire naturelle que se livre le Père Ubu, tout à fait en accord avec son côté vandale. L'allusion aux chauves-souris (vampire et chéiroptère) est intéressante : la « trompe » du volatile de la gravure pourrait très bien être destinée à aspirer le sang frais plutôt que le nectar... Mais le P. U. en rajoute

dans l'érudition paléontologique avec l'ichtyornis (litt. poisson-oiseau, qui possède bec et dents). Quant aux autres qualificatifs, ils ne semblent pas avoir été choisis au hasard car ils ont tous un rapport avec la geste potachique d'Ubu. « Léporides » fait référence aux Palotins, « rapaces » et « palmipèdes » au personnage d'Ubu lui-même, « pachydermes et porcins » au modèle d'Ubu, M. Hébert, professeur de physique. Noël Arnaud (*Alfred Jarry*, La Table Ronde, p. 270) remarque:

> « Ainsi l'archéoptéryx contient toutes les créatures, ainsi est-il l'être total... »

Mais est-il pour autant l'être volant de la gravure? Il y a peu de chance : privé de la caractéristique principale de l'archéoptéryx, les ailes, et offrant un aspect rondouillard peu compatible avec la sveltesse anguleuse d'un reptile volant.




Les comètes d'Ambroise Paré

SI ON POURSUIT dans le domaine des phénomènes célestes, on pourrait évoquer une pièce d'artifice : certaines portent le nom de « serpenteaux » et la queue pourrait figurer une traînée de propulsion. Mais la pyrotechnie n'est nulle part mentionnée dans le cycle ubique.

Plus plausible serait une comète. L'apparition d'un de ces phénomènes célestes, imprévisible pour le vulgaire, est toujours associée à des prodiges et surtout à des catastrophes à venir. Le passionné de gravures sur bois qu'était Alfred Jarry à l'époque de *L'Ymagier* et du *Perhindérion* ne pouvait ignorer les figurations dramatiques qu'en donnaient les graveurs, mêlant épées, larmes de sang et têtes coupées, comme celles de l'appendice au *Livre des*

*Monstres* de son illustre compatriote lavallois Ambroise Paré (où se retrouve d'ailleurs « l'évêque marin » de Rondelet). Il est dommage qu'il n'ait pas connu les images populaires russes (loubok) qui semblent insurpassables en ce domaine : témoin celle qui montre dans un véritable cadavre exquis en couleurs un aspect du ciel nocturne de la ville de Slank en 1736.

Le ciel de la ville de Slank en 1736

Cependant la trajectoire des comètes est toujours figurée horizontalement, en oblique descendante, voire verticalement. Ce qui se justifie d'ailleurs par le fait que leurs chevelures sont toujours orientées à l'opposé du soleil par rapport au noyau. De sorte qu'il ne saurait y avoir de comète ascendante. Et que, malgré son apparence hétéroclite, le phénomène volant de la gravure n'en est pas une.

Dans l'Acte Héraldique de *César-Antechrist*, voici qu'enfin se manifeste Ubu qui a sa propre opinion sur son aspect :

> « Semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur la terre où je ferai ce qu'il me plaira… »

Œuf, citrouille, il s'agit d'objets plutôt sphériques qui pourraient à la rigueur rappeler le « corps » de la bête volante. L'expression « fulgurant météore » semble chère à l'auteur qui l'a réutilisée dans « Les gestes érotiques de Monsieur Ubu, Maître des Phynances » (*La Revanche de la Nuit*, 1949). Outre qu'elle forme un hémistiche parfaitement équilibré, l'association des deux mots mérite qu'on s'y attarde.

Sans faire pour autant un « carrefour » de chacun des deux mots, on peut toujours en explorer les embranchements : le sens premier de météore est « phénomène atmosphérique » et s'applique autant aux arcs-en-ciel et aux brouillards qu'aux aurores boréales en passant par les tempêtes, comme les anciennes éditions du Petit Larousse illustré en offrent le tableau. Fulgurant d'autre part dérive du mot foudre, autre météore. De sorte qu'en première interprétation « fulgurant météore » implique un redoublement, une redondance, presque un pléonasme.

Météore a pris assez tôt un sens plus précis, que les lexicographes ont mis longtemps à reconnaître, car il résultait en fait d'une confusion avec le voisin météorite, autrement dit « corps volant minéral et interplanétaire », ce qui exclut les comètes, de composition gazeuse, et qui se manifeste en dehors de l'atmosphère ; autrement dit un « bolide » ou un « aérolithe ». Les étoiles filantes en revanche peuvent être comptées parmi les météores puisqu'elle doivent leur luminosité à leur combustion dans l'atmosphère. Mais c'est sans doute grâce à elles que l'assimilation a eu lieu. Au point qu'un roman posthume de Jules Verne (paru en 1908, mais écrit en 1902) s'intitule *La Chasse au météore*, et qu'il s'agit bel et bien d'un bolide d'or pur.

Fulgurant, d'autre part, signifie « qui engendre la foudre », aussi bien que « qui se manifeste à la vitesse de l'éclair », c'est-à-dire de façon quasiment instantanée pour l'œil humain.

Il n'est pas non plus innocent de remarquer qu'à travers le temps et l'espace, de nombreuses sociétés humaines ont associé foudre et aérolithes. Sans compter la confusion entre les haches polies du néolithique et les météorites, haches baptisées « pierres de foudre ».

D'après ces considérations, Ubu se manifesterait donc sur terre sous la forme d'un corps céleste surgi à la vitesse de l'éclair. C'est aussi un œuf. On serait tenté de reconnaître dans le phénomène volant de la gravure cet œuf-bolide en train d'éclore (la tête de la créature est sortie), précédant sa traînée « fulgurante » (l'aspect en dents de scie).

La gravure serait donc un résumé de la genèse ubique : Ubu jaillit de l'espace, dominant la germination simultanée des Palotins.

Il reste cependant un mystère que M. Arrivé lui-même passe sous silence : la présence dans l'angle droit de la gravure d'un N inversé, en capitale d'imprimerie. L'inversion de l'orientation des obliques dans certaines lettres (Z,N...) est une bévue qui affecte pas mal de graveurs débutants (sur bois,

sur lino, ou tout autre support) et qui peut même réapparaître chez des artistes plus chevronnés. Pourtant Jarry semble avoir déjà acquis une certaine maîtrise car les initiales A.J. en haut à droite sont correctement orientées, et l'inscription « Alfred Jarry 1894 » en bas à gauche parfaitement lisible. Que signifie ce N ou que représente-t-il?

Une nouvelle manifestation de la foudre? Mais un Z conviendrait mieux qu'un N. Un oiseau aux ailes déployées? Il vaudrait mieux un V. L'ultime trace d'un motif mal venu? Alors pourquoi l'auteur ne l'aurait-il pas supprimée complètement. Le trait semble net et l'intention délibérée. Et c'est assurément un autre phénomène céleste. Reste à trouver lequel.

Daniel Zinszner,
mai 2003

**Ouvrages consultés.**

ARNAUD (Noël), *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll.* (La Table Ronde, 1974).

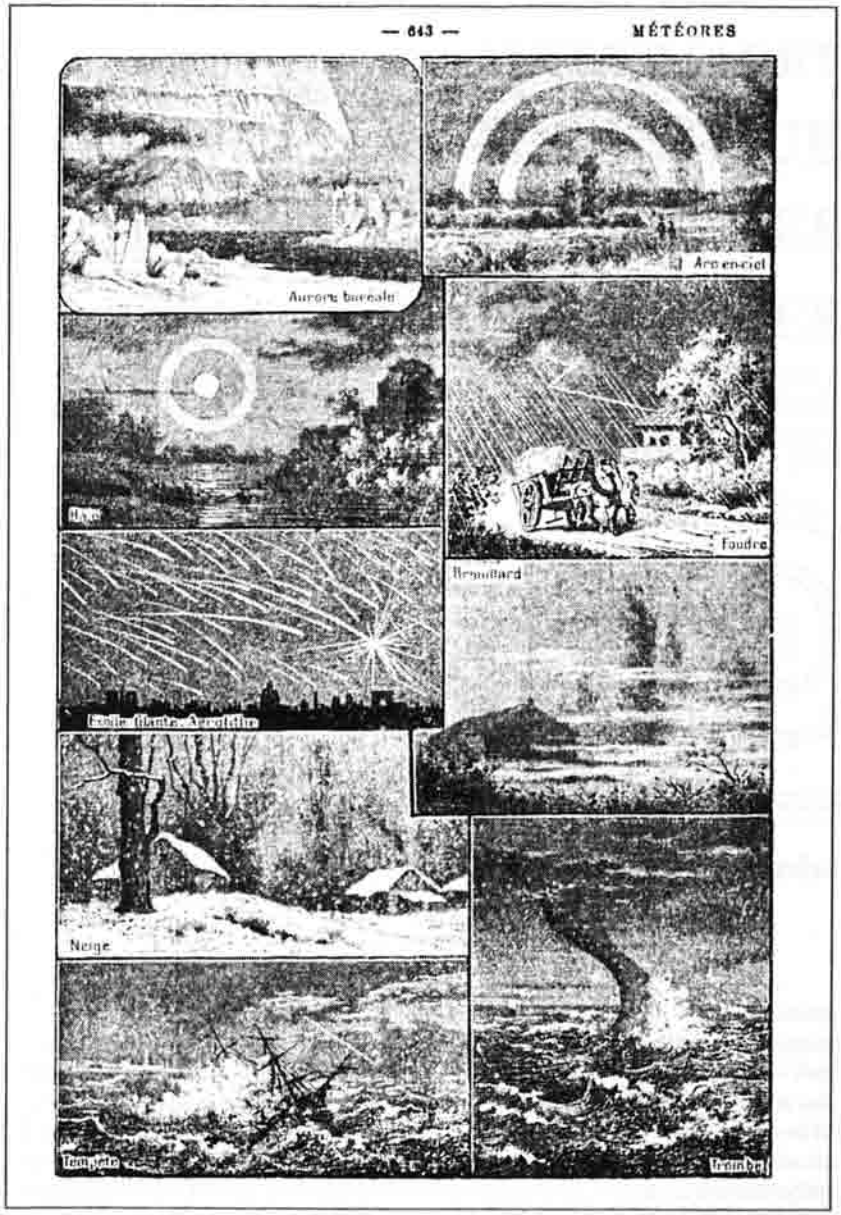
GAYRARD-VALY (Yvette), *Les Fossiles, empreintes des mondes disparus* (Découvertes Gallimard, 1987).

JARRY (Alfred), *Tout Ubu.* (L. P., 838/839), (Pléiade, O. C., t I 1972).

Monitoires du Cymbalum Pataphysicum, n° 11, 15 mars 1989, vulg.

PARÉ (Ambroise), *Œuvres complètes* (rééd. CFL, 1954).

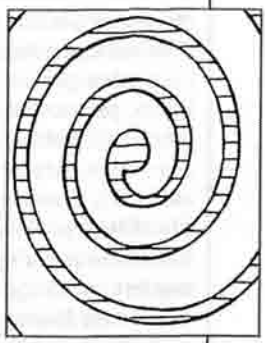
VERDET (Jean-Pierre), *Le Ciel, ordre et désordre* (« Découvertes » Gallimard, 1987).




Les météores, selon le Petit Larousse illustré (1950)

# ALFRED JARRY
# DE L'HÉRALDIQUE À L'IDENTITÉ DES CONTRAIRES

*« ...où tout sera par blason. »*
(Alfred Jarry,
*les Minutes de sable mémorial*
Pléiade, O. C. I, p. 170)[1]



**par Frédéric Chambe**

1. Ce travail prolonge un précédent, paru dans les tournées 35-36 (pp. 6-17) de *L'Étoile-Absinthe*, en 1987. Il s'inspire largement de l'intervention fondatrice de Jean-Hugues Sainmont dans le n° 5-6, en 79 E.P., des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* : « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* » (pp. 53-65), où l'auteur ouvre la voie à l'étude du thème héraldique et illumine la démarche artistique de Jarry de toute sa science ; de l'appareil critique établi par Michel Arrivé pour le premier volume des *Œuvres complètes* dans la Pléiade ; enfin de la réflexion de Helga Finter : « Blasons de l'hétérogène en acte(s) », publiée dans la *Revue des sciences humaines*, n° 203 (1986–3), réflexion qui se situait toutefois dans une perspective différente de celle-ci.

# I – Le panorama héraldique

LE BLASON est une image peinte ou gravée sur l'écu (ou brodée sur la bannière) du chevalier, marque de reconnaissance au combat. Au fil du temps, l'héraldique s'est codifiée, jusqu'à devenir une spécialité de généalogistes, une galerie de belles images, le siège de prétentions, justifiées ou non, à la noblesse. Au bout du compte, elle est un carrefour notionnel : tout à la fois art, langage, code, science, doctrine, théorie, système (et autres), elle a pour fonction de figurer une entité (famille ou autre) au moyen de quatre sortes de marques :

— des couleurs : « métaux » (*or* = jaune, *argent* = blanc) ; « émaux » (quatre ou cinq, selon les sources[2] : *gueules* = rouge, *azur* = bleu, *sable* = noir, *sinople* = vert, avec éventuellement le *pourpre*) ; « fourrures » (l'*hermine* et le *vair*) en diverses variantes. Les couleurs, dans la gravure noir/blanc, se différencient par le dessin : points, hachures, zébrures, etc. ;

— des partitions de l'écu (verticales, horizontales, diagonales diversement combinées, et parfois d'une complexité byzantine, du fait de filiations, d'alliances ou de conquêtes territoriales) ;

— des pièces honorables (figures géométriques telles que pal, fasce, giron, pile, cotice, pour ne citer que celles que nous rencontrerons ici). La pièce honorable peut à l'occasion se faire partition de l'écu ;

— des meubles (innombrables objets : artisanaux, minéraux, végétaux, animaux, humains, plus ou moins stylisés). Ici, tout est possible. Par exemple, l'Italien Barthélemy Coglione (en italien : couillon) fut autorisé par René d'Anjou à « porter » par « homonymie » : « *écartelé des armes d'Anjou ancien, et d'argent coupé de gueules à trois paires de testicules attachés de l'un en l'autre* » (on verra ci-dessous ce que sont les « armes parlantes »).

La langue héraldique, comme toute langue technique, se préoccupe au premier chef d'exactitude et d'efficacité. À ce titre, la synonymie lui est interdite : les mots ont un seul sens, et chacun est le seul à le détenir. Elle n'est pas faite pour exprimer, mais pour décrire et expliquer. Il ne saurait y avoir d'herméneutique héraldique. Blasonner se réduit à combiner diversement des termes puisés dans un corpus limité, répartis, si l'on veut bien, en un lexique et une syntaxe.

D'une part, le vocabulaire est composé de mots rares ou disparus, comme *otelle*, *alérion*, *saffre*, *redorte*, *gumène*, etc. ; ou de mots du langage courant, mais pris dans des acceptions complètement inédites, tels *vol*, *brisure*, *rampant*, *sommé*, *versé*, *massacre*, *rustre*, *diffamé*, etc. On est bien obligé de recourir à des ouvrages comme le *Dictionnaire des termes du Blason*, de Rietstap, qui nous servira ici, principalement.

2. Le nombre de ces émaux serait porté à une quinzaine au cours du temps.

D'autre part, la syntaxe est extrêmement simple. Le blasonnement s'énonce en une seule phrase, sans verbe conjugué. La préposition initiale introduit la couleur principale de l'écu, comme dans l'exemple suivant : les Le Bachellé « portent » *D'azur à deux étais accostés d'argent, formant une fasce vivrée très-déliée et surmontés chacun d'une étoile à cinq rais d'or.* Mais on commence parfois par un verbe ou un nom commun, conjugué (sic) au participe passé, quand la figure organise l'écu : *fascé, palé-contrepalé, gironné,* etc. Par exemple, les Westerholt « portent » *Contrefascé de trois pièces de sable et d'argent.* Le participe passé forme d'ailleurs un contingent de 236 entrées sur les 646 du dictionnaire mentionné. La « grammaire » du blasonnement utilise, en tout et pour tout, deux constructions : la préposition (« de » et « à ») et le participe (passé et présent). Sobriété lexicale et indigence syntaxique se constatent jusque dans les blasonnements les plus compliqués.

Mais ces caractéristiques produisent précisément une musique et un décor particuliers, expliquant en partie l'intérêt manifesté au cours de l'histoire, notamment pendant la période et dans le milieu symboliste, pour « la noble science du blason » (Remy de Gourmont). L'héraldique, par son arsenal hermétique et solennel, satisfait des préoccupations esthétiques (voire esthétisantes), et forme un ensemble doté d'un pouvoir d'évocation poétique. En outre, elle permet d'exploiter dans la langue une certaine veine archaïsante, où se rencontrent la pérennité (la restauration) d'une Tradition, le goût du Rituel et le faste d'un Cérémonial : le toc et le kitsch ne sont pas loin. L'héraldique fabrique de l'antique.

La codification progressive de cette langue lui a permis de prétendre à une relative « rigueur scientifique ». Mais Rietstap dit lui-même que les systèmes diffèrent d'un pays à l'autre, d'un spécialiste à l'autre, d'une époque à l'autre. Ce n'est pas une « science exacte ». Même s'il existe une Académie internationale d'Héraldique, sans doute pour surveiller la stricte observance du canon, la grande diversité des ouvrages (contenus et méthodes, hormis un socle de base) le confirme. Les armoiries tiennent non d'un domaine de la connaissance à part entière, mais d'un savoir-faire, d'une technique, voire d'un bricolage. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'associer à une personne, sans équivoque possible, un emblème qui l'authentifie, et enracine son identité. Il y a, entre le nom et son image, une relation biunivoque. À cet égard, le blason fonctionne de la même façon que le fétiche. Le signifiant est le signifié. Les armoiries sont des totems. La logique de l'héraldique est d'ordre tribal.

Sans vouloir entrer sur le terrain psychanalytique, effleurons-le tout de même en ajoutant que le blason est théâtralisation de soi. En cela, il touche au narcissisme, en tant que figuration du nom élaborée par son possesseur (son référent) comme un « idéal du moi », et qui reflète une quintessence et une unicité revendiquées. Ostensible sinon ostentatoire, il proclame le particulier (pataphysique), voire le singulier (Sengle), miroir d'un « Je » tout entier

contenu dans ce qu'il en affiche. À cet égard, il n'est pas rare que le blason devienne effectivement un fétiche.

Mais le blason est par ailleurs inscription dans une durée, transmission d'héritage. Il met en jeu la généalogie, l'engendrement, l'origine. Authenticité et noblesse sont proportionnelles à l'antiquité, qui devient le critère discriminant et déterminant de la hiérarchie, au double sens, étymologique et ordinaire, de ce terme. En effet, il s'agit à la fois d'organiser la caste, d'en reconnaître les membres, et d'introduire du sacré dans le moi et dans la transmission du nom : plus les racines sont profondes, plus grandes sont sa valeur et son aura. Il y a du « roman familial », au sens freudien, ou du roman des origines (Marthe Robert). On est dans le « droit du sang » — le sang bleu de Sengle (*Les Jours et les Nuits*, III, 3, « Azur déboucle Azor »). L'héraldique ressortit à la fois à un mythe social et à un mythe personnel.

Cela dit, l'héraldique, qui était à son début (environ XIIe siècle) l'apanage des chevaliers, s'est répandue progressivement dans toutes les couches sociales. Certaines époques ont même vu imposer des armoiries, y compris à des roturiers. Aux XVIe et XVIIe siècles, c'était devenu une véritable mode : on trouvait du blason sur une infinité de supports, du plus prestigieux jusqu'au plus trivial. On estime à environ dix millions le nombre des armoiries composées avant la Révolution (noms de famille, cités, corporations, universités, clergé, femmes, etc.). Ne parlons pas des innombrables blasons ajoutés à cette masse par les XIXe et XXe siècles.

Aujourd'hui, on peut dire que le blason traditionnel perdure dans son cercle traditionnel d'initiés et autres généalogistes. Mais il s'est étendu à d'autres domaines, de façon abâtardie, pour ne pas dire dégénérée. Par exemple, les « images de marques » ne sont-elles pas des blasons, de par la relation biunivoque entre la marque et son image : crocodile, lion, cheval cabré, losange, trois bandes, etc.? Notre environnement visuel est à cet égard peuplé de blasons, toutefois sans la prétention à la « noblesse » et à l' « honneur » (quoique...). L'image de marque est le blason du pauvre (quoique...), le blason de l'ère marchande, à une différence essentielle près, cependant : contrairement au blason, le « logotype », de nature publicitaire, n'obéit à d'autre loi que celle de l'effet recherché. L'image de marque, qui ne réfère à aucun ordre hiérarchique, n'a besoin ni de vocabulaire, ni de syntaxe, encore moins de blasonnement. Elle n'a besoin que d'être, et d'être vue. Oubliées les lettres de noblesse, où l'être valide l'image : il fallait prouver pour arborer. Il suffit à présent d'arborer la marque pour exister, sans avoir à se préoccuper du « sens ».

# II – Jarry

L'INTÉRÊT de Jarry pour l'héraldique est connu : des couvertures muettes des *Minutes de sable mémorial* et de *César-Antechrist* aux armoiries de Sengle et Valens dans *Les Jours et les Nuits*, en passant par l' « Acte héraldique » ou certains textes de *La Chandelle verte*, il ne s'est pas démenti, avec sa double valeur mythologique. D'une part, Jarry s'efforce d'établir que le nom des Dorset (entourage de Guillaume le Conquérant) figure parmi ses ancêtres (peu importe que ce désir soit légitime ou fondé) ; d'autre part, il élabore lui-même des armoiries comme pour fonder une lignée, voire instituer sa propre origine. Celui qui sait blasonner prouve à la confrérie (la caste) qu'il est digne d'entrer (certains diraient : il est des nôtres).

Mais Jarry se moque bien d'« entrer », et fait éclater le statut restreint de l'héraldique : il exploite le système héraldique tout autrement que ses contemporains, par un usage très spécifique. En effet, même s'il semble donner dans l'archaïsant (images d'Épinal, gravures anciennes de *L'Ymagier* et *Perhindérion*), il ne s'agit pas pour lui de collecter des motifs décoratifs, mais de remonter à la puissance évocatoire des sources de l'imaginaire. Ce qui est, chez certains, décorum fatrasique ou décadent, goût gratuit de l'obscurité, jeu à destination des seuls initiés, joue chez lui un rôle non pas conjoncturel, mais structurel.

L'usage que fait Jarry de l'héraldique est donc très spécifique. À propos de *César-Antechrist*, Jean-Hugues Sainmont affirme, entre autres, qu'Alfred Jarry y « *exaspère les procédés allégoriques à un tel point qu'ils perdent signification* ». Selon lui, « *le symbole comme l'Omnipotence, poussés à l'absolu, se volatilisent* », et « *la spéculation y fricasse, simultanément métaphysique, religieuse, sexuelle, logolatique, sociale (ou antisociale), « morale », etc. : et on ne sait jamais ce qui est symbole et symbolisé* ». Et il s'interroge : « *L'identité des contraires est-elle l'être ou la vie? ou le Dieu? ou le Monde? est-elle la Puissance? ou lequel des inverses? Il est et sera toujours impossible de le dire. Et ceci, nous en sommes sûr, de propos exactement* délibéré *de la part de Jarry.* » Sainmont insiste, et Michel Arrivé après lui, sur le caractère tout à fait délibéré de la démarche. Il évoque à juste raison la saturation du symbole, qui finit par exploser : « *On ne sait jamais ce qui est* symbole *et* symbolisé. »

Mais curieusement, après avoir ainsi posé le caractère délibéré du propos, il déplore un peu plus loin, et Michel Arrivé après lui, les « *erreurs* » « *regrettables* » que Jarry commet dans le blasonnement, erreurs qu'il met sur le compte d'une méconnaissance, constatant un « *style d'héraldiste amateur* ». Il se demande si c'est « *une coquille (bien persistante), une inadvertance (bien étrange), une ignorance, un lapsus...?* » (C.C.P., n° 5-6, p. 62).

Ce reproche relève d'une parfaite orthodoxie d'héraldiste, mais repose sur un malentendu de fond, voire une incompréhension, car on ne peut à la fois,

sauf paradoxe, soutenir que tout est parfaitement intentionnel, et dénoncer de quelconques erreurs. Il va de soi qu'un héraldiste, lisant l'Acte héraldique, se gaussera de l'ignorance du rédacteur. Car Jarry, par son utilisation très personnelle de ce matériau codifié, lui apparaîtra comme un plaisantin, un fumiste. Aucun spécialiste ne saurait comprendre : « *...au BATON-A-PHYSIQUE, pal ou fasce de gueules, roulant sur ses extrémités.* », et encore moins : « *(de sable ocellé d'ifs et à une fasce d'argent)* ». « *ORLE en pals de divers émaux et métaux* » ne signifie rien, non plus que « *De sable à UN ROI d'or* ». Et qu'est-ce qu'une « *FASCE agenouillée* » ? Ne parlons pas des « *TROIS PALOTINS d'argent* ». De même, dans les blasonnements de Sengle et Valens, dans *Les Jours et les Nuits*[3], on ne peut traduire en image « *l'or déchiqueté du lion* », ni « *le collier rose* ». Et la « *foi* » du blason de Valens n'a certainement rien à voir avec la poignée de main du meuble héraldique ainsi nommé. Quant au blason de couverture des *Minutes de sable mémorial*, commenté par J.-H. Sainmont et M. Arrivé[4], il n'est pas plus conforme : les trois pièces (pairle, double fasce ondée abaissée, pals) sont de sable, enfreignant la règle qui veut qu'en aucun cas il n'y ait métal sur métal, ni émail sur émail. L'héraldique de Jarry est truffée d' « erreurs ».

L'essentiel, selon nous, est ailleurs. Jarry n'est pas « spécialiste », mais artiste : il prend ce qu'il veut dans le code, en fait ce qu'il veut, en fonction du but qui, dans son esprit, est précis et cohérent. À quoi bon stigmatiser des « *erreurs* » ? Comme le dit Thelonious Monk lors d'une séance d'enregistrement « *in progress* » : « *It was a wrong mistake.* » Créer, c'est enfreindre une norme, c'est faire sciemment des erreurs, qu'il faut reconsidérer sous cet éclairage[5]. Pour Jarry, le langage héraldique n'est pas à respecter dévotement : c'est un outil et un matériau, après avoir été peut-être objet de rêverie : « *jusqu'au vieil armorial, feuilleté à la bibliothèque* »[6]. La vraie création « *déplace les lignes* » (n'en déplaise à Baudelaire).

Par ailleurs, Alfred Jarry, loin d'exploiter à fond le filon héraldique, comme un tâcheron avide d'esbroufe, en fait un usage d'une grande pauvreté, du moins quantitative. Il n'en retient qu'une partie infime, se bornant à un tout petit nombre de termes et de blasonnements (la douzaine de l'Acte héraldique, plus quelques autres). L'héraldique en tant que code et discipline, disons-le tout net, n'intéresse pas Jarry, pas plus qu'en tant que « motif » esthétique ou folklorique.

En somme, Jarry fait de l'héraldique un usage essentiellement hétérodoxe et

3. O. C. I, La Pléiade, pp. 770-771.

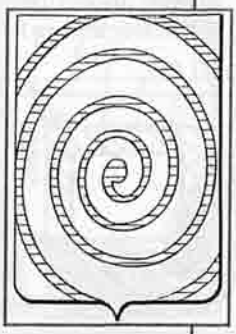
4. *Idem*, pp. 1097-1098.

5. Ce qui ne veut pas dire que toute erreur est création : seule la maîtrise de la règle donne sens à sa transgression, évidemment (mais est-ce bien sûr ?).

6. *Idem*, p. 770.

indigent. Il y a d'ailleurs de quoi être surpris qu'avec cette extrême économie de moyens, Jarry obtienne un tel effet esthétique, tout à fait disproportionné (démonstration pratique du « *MOINS-EN-PLUS* », en quelque sorte). C'est que l'héraldique participe intimement du mécanisme de création artistique. Grâce à elle, on peut accéder partiellement au processus de création d'une œuvre au moins atypique. Elle est une illustration du particularisme que constitue l'œuvre de Jarry dans la littérature et, de ce fait, de sa « théorie littéraire ». Par les spécificités de l'héraldique, il met en œuvre la science du particulier, la 'Pataphysique, qui théorise le non-théorisable : l'exception. Il fait de l'héraldique un usage pataphysique. Le blason lui permet de confondre (confondre un coupable, c'est lui faire avouer qu'il n'est pas celui qu'il dit être) le signifiant, le signifié, le référent, le transcendant. Le mot n'est pas ce qu'il dit qu'il est.

# III – Ubu héraldique



## Ubu

L'HÉRALDIQUE est présente, de façon particulière, dans la geste ubuesque.

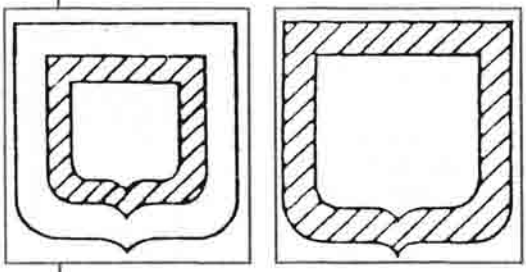
Tout d'abord, la gidouille d'Ubu est un meuble héraldique dûment répertorié, dans le dictionnaire de Rietstap, sous le nom de « *gouffre* » (blason de la famille Gorges, Angleterre[7] : « *D'argent au gouffre d'azur* »). Jarry le savait vraisemblablement : on lit, dans *Le Bain du roi* : « *Et couvert de son ventre ainsi que d'un écu / Il va...* » (O. C. I, p. 423). Le ventre d'Ubu est un blason. Dans *César-Antechrist*, César est « *d'or et de carnation* » (jaune et rose : blasonnement de la scène III). Ubu, à la scène IX, est : « *fasce de carnation et une sphère de sable* » (rose et noir ; voir ci-dessous). Bien qu'il précède Ubu[8], il y a déjà du terrestre en César : l'émail de « *carnation* »[9] établit la parenté. De même et inversement, il y a encore de l'héraldique dans Ubu : le « *gouffre* » de la gidouille. César est en chair noble, ce qu'Ubu est en ignoble. À propos de l'« avant-dire » des *Minutes...* (« *...et certains personnages doubles* »), Michel Arrivé note bien « *les relations d'équivalence qui sont instituées entre certains personnages, par exemple César-Antechrist lui-même et Ubu* » (O. C. I, p.

7. Notons pour le plaisir que la famille Chassé, mais celle de Hollande, porte « D'argent à deux écots de gueules, passés en sautoir ».
8. César-Antechrist est-il le saint Jean-Baptiste d'Ubu ?
9. Émail tardif dans le langage héraldique : « couleur naturelle du corps humain ou de ses parties » (Rietstap).

170, et note, p. 1098). Ils sont à la fois opposés et semblables, bref réversibles, comme le montre la gravure examinée plus bas.

Ensuite, évoquons quelques problèmes d'onomastique. Nous ne revenons pas sur le changement d'Ébé en Ubu, dont Henri Morin reconnaît que « *ce nom seul est une trouvaille* »[10]. Nous ne revenons pas non plus sur la renomination des trois seigneurs espagnols de la geste, en trois pièces héraldiques — giron, pile, cotice — qui seront désormais les noms des palotins. Charles Morin ne comprend rien à ce déplacement : « *Noms qui ne riment à rien, dit-il, tandis que mes personnages à moi avaient des noms espagnols.* [...] *C'étaient tous des hidalgos*[11]. » Nous renvoyons à ce qu'en dit Michel Arrivé (O. C. I, pp. 1149 sq.).

Mais pourquoi Jarry rebaptise-t-il le capitaine Rolando des frères Morin en Bordure ? Nous proposions[12] une hypothèse tirée par les cheveux, à la fois phonétique et sémantique. La *bordure* héraldique longe le bord de l'écu. Rétrécie vers le centre, elle devient un *orle*. Jarry a pu opérer le passage du registre « littéraire » au registre héraldique, pour les besoins de sa cause : l'orle étant déjà « pris » pour désigner l'Acte héraldique, l'auteur aurait opté pour la même figure, mais élargie. La chaîne associative serait donc : Rolando. Orlando (en italien : *Orlando Furioso* de l'Arioste) — Orle — Bordure. Certes, l'hypothèse est sinusoïdale, mais elle explique selon nous le transfert. De toute façon, l'essentiel nous semble être dans l'intention délibérée d'Alfred Jarry. Par ce déplacement onomastique, en effet, il manifeste une exigence de cohérence esthétique, à propos d'un texte qui, sans cela, aurait gardé sa seule saveur potachique[13]. Le passage de Rolando à Bordure et des « hidalgos » aux palotins marque et signifie le passage du « terrestre » à l'« héraldique », du symptôme lycéen à la signification poétique, bref : de la « potacherie » à la « littérature ». Notre hypothèse nous faisait adopter celle de M. Arrivé, pour qui « *le person-*



10. In Charles Chassé, *D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau*, p. 38.

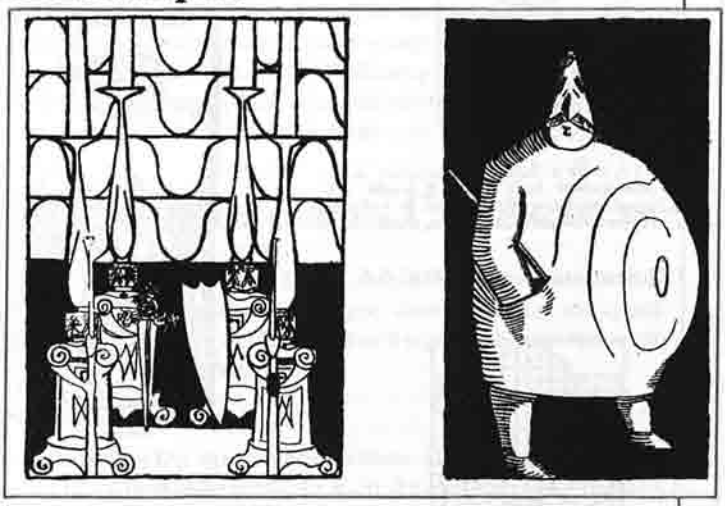
11. Charles Chassé, *id.*, *ibid.*, cité par M. Arrivé.

12. Cf. note 1.

13. Qui conteste aujourd'hui la paternité de Jarry? En outre, s'il s'est approprié le texte, c'est aussi parce qu'il y trouvait sens, et que lui seul pouvait lui conférer du sens. Il y voyait sans doute déjà, en « virtualité », le développement de ce qui deviendra son univers unique. Il y avait « résonance » propice.

*nage d'Orle métaphorise le sphincter anal. Il en va donc vraisemblablement de même pour Bordure* » (O. C. I, p. 1150), à la différence près, cependant, que si Orle est « *anneau fermé de vil sphincter* », Bordure en serait un modèle « ouvert ». Cela induit une lecture singulière de : « *Attrapez le grand bougre* » (Acte IV, scène IV d'*Ubu Roi*), réplique bientôt suivie de : « [Ubu] *se rue sur lui et le déchire.* »

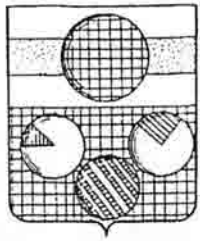
## Deux gravures héraldiques.



Le blasonnement de la scène III renvoie à un bois de Jarry. Mais la gravure « *De vair à QUATRE HERAUTS porte-torches* »[14] est intéressante à plus d'un titre. D'abord, elle forme un blason « parti » verticalement. À gauche, un blason ; à droite, le père Ubu (« *variante du Véritable portrait* », selon M. Arrivé). À gauche, le blason est « coupé » horizontalement en un haut de vair (sans les hachures des couleurs : argent et azur = blanc et bleu) et un bas sombre : cela semble représenter en profondeur une scène de théâtre, avec le décor au fond et deux rangs de personnages. Le vair est composé de « cloches » (forme évasée vers le bas ; Rietstap dit « *clochettes* »), qui dessinent en creux des « tulipes » (même forme, évasée vers le haut ; c'est Jarry qui les baptise ainsi : les tulipes sont des cloches à l'envers). Les cloches, au lieu d'être tête-bêche, sont dites « appointées », ou « en pal » (en colonnes). Quant aux hérauts, ce sont quatre candélabres, si l'on veut bien : au fond, l'un porte l'épée, l'autre l'écu pentagonal (dont la forme dessinée n'est répertoriée

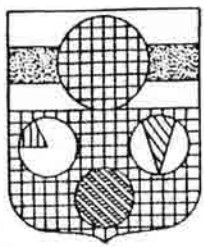
14. Michel Arrivé, *op. cit.*, planche 44.

dans aucun ouvrage); chacun des deux autres porte « *un long droit buccin étalon de la trompe finale* ». En outre, la double gravure (blason à gauche, Ubu à droite) confirme la relation d'Ubu avec l'héraldique, indiquant qu'il y




Coupé : au 1 de sable à la fasce de carnation à 6 boule de sable fruchant sur le tout : en 2 de sable à 3 foules d'argent 2 en chef, en pointe, chargées en 1 d'un giron de gueules, en 2 d'une pile de sinople, en 3 de 6 cotices d'azur

J. H.Sainmont - C. C. P. n° 5-6.



Le dessin précédent, repris par M. Arrivé (O. C. I, p. 1134).

O. C. I, p. 180.

a moins rupture que parenté entre les deux mondes, à la fois opposés et en continuité. Il y a et il n'y a pas contradiction. Ils sont opposés et semblables. L'un est le reflet paradoxal de l'autre.

Une partie du blasonnement de la scène IX (« — *couché d'argent et de sable : d'argent à une fasce de carnation et une sphère de sable, — et de sable à trois sphères d'argent, chargées : en premier d'un giron de gueules, en second d'une pile de sinople, en tiers de six cotices ensemble d'azur* », O. C. I, p. 293) se prête aussi au commentaire. En effet, ce blason décrit un autre bois de Jarry[15] (cf. O. C. I, p. 180), que Michel Arrivé analysait (p. 1102) : « *L'être cornu, spiraloïde et macroglosse de la partie supérieure gauche pourrait figurer un limaçon...* » L'explication ne satisfait pas, faute

d'échos dans l'œuvre, en dehors des *Minutes*... En réalité, l'être en question n'est autre qu'Ubu. Si la scène IX raconte l'avènement, la gravure le met en image : là encore, division horizontale en blanc et noir (argent et sable[16]); apparition d'Ubu en « *fulgurant météore* » dans la partie supérieure (carnation et sable, voir *supra*; la gidouille « spiraloïde » nous semble une signature indubitable); enfin, couleur de chaque Palotin occupant le bas dûment signalée par les hachures réglementaires pour « gueules » (rouge), « sinople » (vert, bien que paraissant « pourpre » par l'inversion des hachures réglementaires, mais le N de la partie supérieure est aussi inversé), « azur » (bleu). Ce blasonnement est hétérodoxe (*couché* pour *coupé*, *sphère* pour *boule* — est-ce un souvenir de Rabelais ?), ce dont s'offusque Sainmont. M. Arrivé relève que la fasce de carnation remplace César lui-même. Ubu émerge d'un ciel héraldique pour venir « [rouler] *sur cette terre* », et les Palotins germent.

# IV – L'héraldique dans l' « Acte »

NOTRE hypothèse est la suivante : l'Acte héraldique constitue dans son ensemble une mise en pratique de ce que, dans le blason, on appelle les « armes parlantes », c'est-à-dire de l'homonymie signifiant/signifié, c'est-à-dire de l'identité réversible des contraires.

## Jarry contre Rabelais

Dans son article intitulé « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier » (*La Chandelle verte*, O. C. II, La Pléiade, pp. 416-417), Alfred Jarry aborde le problème des « armes parlantes ». Il écrit :

« L'âme est un tic.

Homère, ou tels aèdes qu'il signa, furent profonds psychologues en n'oubliant jamais, après un nom, l'épithète : de là naquirent les premières « armes parlantes », les meilleures, quoiqu'on ait protesté. Et si les personnages se montrent à nous par leurs masques, n'oublions pas que personnage n'a d'autre sens que masque, et que c'est le « faux visage » qui est le vrai puisqu'il est le personnel. » (La Pléiade donne « contesté » au lieu du « protesté » de l'édition de Maurice Saillet). Les « armes parlantes » sont celles dont le meuble

15. Michel Arrivé, *Peintures, gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, XCV E.P., planche 19.

16. Faustroll lui-même est décrit « imberbe » de la « peau des aines aux paupières », alors que, « des aines aux pieds par contraste, il s'engainait dans un satyrique pelage noir, car il était homme plus qu'il n'est de bienséance » (O. C. I, p. 659). Cette répartition en blanc et noir ferait de Faustroll, si notre rapprochement est pertinent, un blason également « coupé d'argent et de sable ».

principal est l'homonyme du nom de la famille : un créquier (prunier) pour les Créqui, un dragon pour les Montdragon, des testicules pour Coglione, un agneau pascal pour Pascal, un dauphin pour Dolfin, malgironné pour Maugiron, etc.

Or, Rabelais vitupère avec violence les « armes parlantes » : « En pareilles ténèbres sont comprins ces glorieux de court et transporteurs de nom, lesquelz, voulens en leurs divises signifier *espoir*, font portraire une *sphère*, des *pennes* d'oiseaulx pour *poines*, de *l'ancholie* pour *mélancholie, la lune bicorne* pour *vivre en croissant*, un *banc rompu* pour *bancque roupte*, non et un *alcret* pour *non durhabit*, un *lict sans ciel* pour un *licencié*, que sont homonymies tant ineptes, tant fades, tant rusticques et barbares, que l'on doibvroit atacher une queue de renard au collet et faire un masque d'une bouze de vache à un chascun d'iceulx qui en vouldroit dorénavant user en France après la restitution des bonnes lettres »[17] (c'est nous qui soulignons).

On sait que Jarry révère tellement Rabelais que celui-ci est le seul, parmi les « livres pairs », à figurer sous son seul nom d'auteur[18] (*Gestes...*, O. C. I, p. 661). Son œuvre irrigue profondément l'imaginaire jarryque, très souvent de façon souterraine, parfois très explicitement. On trouve dans *Le Surmâle « l'Indien tant célébré par Théophraste »*[19] ; et dans *Les Jours et les Nuits* : « *...comme les mots boréaux d'azur et de gueule (sic) que dégela Pantagruel* »[20]. L'œuvre fourmille à ce point de réminiscences et d'emprunts que François Caradec[21] a pu proposer un copieux « Rabelais dans l'œuvre de Jarry », auquel je m'étais permis[22] d'ajouter un bien modeste codicille. Ne parlons pas de l'aventure du *Pantagruel*, à laquelle Jarry a collaboré.

---

17. Rabelais continue ainsi : « Par mesmes raisons (si raisons les doibz nommer et non resveries) ferois-je paindre unpenier, dénotant qu'on me faict pener ; et un pot à moustarde, que c'est mon cueur à qui moult tarde ; et un pot à pisser, c'est un official ; et le fond de mes chausses, c'est un vaisseau de petz ; et mabraguette, c'est le greffe des arrestez ; et un estront de chien, c'est un tronc de céans, ou giste l'amour de m'amye. » Rabelais, *Gargantua*, IX, « Des couleurs et livrée de G. », Œuvres complètes, Pléiade, 1955, p. 32. Bien que Rabelais excelle à jouer sur les mots, il reste, sur ce point, intransigeant, à moins que ce ne soit encore une occasion de jouer.
18. Rabelais est en soi un « livre pair ».
19. O. C. II, p. 198. Dans le *Tiers livre*, *op. cit.*, p. 427. Panurge conteste les performances sexuelles de « Mahumet », puis de « l'Indien », qu'il affirme pouvoir surpasser, malgré les doutes de Frère Jean, observant un « touppet icy tout blanc » (p. 429).
20. O. C. I, p. 779.
21. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15. Article republié dans les deux premières tournées de la présente revue, pp. 17-28.
22. *L'Étoile-Absinthe*, tournées 35-36, pp. 31-37. Voir aussi les errata publiés dans les tournées 39-40 (p. non paginée).

Et pourtant, malgré cette révérence constamment réaffirmée, la question du rapport signifié / signifiant est assez cruciale pour que Jarry prenne le contre-pied de Rabelais à propos des armes parlantes. Ce n'est pas du reniement, simplement, il a autre chose à dire, précisément à propos de l'homonymie, ce mimétisme qui annule la dichotomie signifiant / signifié, et met en pratique l'identité des contraires.

L'Acte héraldique illustre la « *confusion de tous les plans* » (Sainmont). Le nom des personnages est emprunté au vocabulaire spécialisé : le nom commun s'érige en nom propre, la « pièce honorable » en personnage. Il y a bien homonymie, comme dans les armes parlantes, sauf qu'elle est ici inversée : c'est l'héraldique qui produit le nom, c'est l'emblème qui crée la personne, selon la théorie du « mimétisme inverse ». « *Les signes sont dansants et fous* », lit-on dans « Les trois meubles[23] du mage surannés ». C'est le « tic » qui produit une « âme ».

Contre Rabelais, Jarry juge « *les meilleures* » les armes parlantes. Contre la future théorie saussurienne du signe linguistique, il fait sienne la thèse de la « motivation » du signe. On sait que Saussure, dans sa démonstration de l'arbitraire du signe, renvoie la « motivation », *ipso facto*, dans les ténèbres de la pensée magique. En effet, croire que le signe est motivé, c'est supposer que la chose produit « naturellement » le mot qui la désigne, formant une entité indissoluble, fondée sur un lien nécessaire. Si le signe est arbitraire, il peut alors s'ouvrir à la polysémie. S'il est motivé, celle-ci est impossible. Qu'importe le paradoxe : Jarry instaure la polysémie (« carrefour ») grâce même à la monosémie.

Ce qui intéresse Jarry, dans la langue héraldique, c'est l'homonymie entre le mot et l'image. Le mimétisme du signifiant et du signifié instaure entre eux une relation spéculaire. C'est là que l'héraldique se fait pataphysique, et que Jarry institue la confusion des plans.

Les quatre hérauts porte-torches sont Chef, Pairle, Trescheur, Fasce : les quatre « pièces honorables » deviennent des personnages doués de mouvement, de parole, et de sens. Quatre autres « pièces honorables » complètent le dispositif : l'orle d'une part (Orle), qui nomme l'Acte héraldique, et d'autre part le giron, la pile et la cotice de la fin de l'acte (Giron, Pile, Cotice). Les hérauts sont quatre au début. Fasce, trait d'union de carnation entre César et Ubu, disparaît en cours de route. Chef, Trescheur et Pairle « *se vitrifient céramique* », pour désigner le prochain Roi : « *les trois écus* [...] *luisent, écrivant T.O.Y.* », intronisant Ubu et laissant « germer » les trois Palotins.

Ces trois pièces honorables (chef, trescheur, pairle) ne sont certes pas choisies au hasard, comme le montre le dessin de la main de Jarry reproduit

23. « Végétal », *Minutes...* (O. C. I, p. 179). Le mot « meubles », emprunté au vocabulaire héraldique, n'est évidemment pas choisi au hasard.

par M. Arrivé (O. C. I, p. 1135). Car on pourrait assez facilement transposer l'alphabet entier dans des figures héraldiques. Or, Jarry se contente de trois : le chef contrepalé (formule héraldiquement absurde : le « tau » serait préférable, et ne serait d'ailleurs pas hors sujet), le trescheur et le pairle deviennent les trois lettres majuscules ci-dessus. Les trois formes géométriques du blason sont trois « graphèmes », qui s'unissent pour constituer un « morphème ». C'est l'inverse des lettrines ornées des manuscrits du Moyen-Âge, où le graphème se fait paysage, visage, etc. Jarry prend l'image à la lettre. Mais ce faisant, curieusement, il réinjecte une dose de double articulation du signe dans un domaine qui en est théoriquement dépourvu. Il s'agit bien de confondre les plans.

## Dispositif héraldique de l'Acte

L'Acte héraldique occupe évidemment, de fait et de droit, une place de choix dans notre étude, entre autres à cause de son intitulé. Il comporte douze blasonnements, inaugurant autant de scènes, dont ils décrivent (si l'on peut dire) le dispositif scénique. Les douze scènes se déroulent sur fond de couleurs héraldiques : le noir (sable) aux scènes I et II, puis X et XII ; le vair (fourrure en bleu et blanc), aux scènes III à VII ; enfin, le pourpre à la scène VIII, le rouge (gueules) à la scène IX et l'or (jaune) à la scène XI. Nous nous abstiendrons, sur ce dispositif de couleurs, de toute hypothèse interprétative.

En dehors de la scène VIII, César-Antechrist attend l'Acte dernier pour prendre la parole en tant que personnage. Ici, il n'apparaît que dans les blasonnements des scènes III à VII, qui l'associent donc au fond de vair, et qui le désignent par sa position : successivement « *en chef, d'or et carnation* », puis simplement « *en chef* », puis « *couché* » à la fin de la scène IV. Enfin, il est « *en fasce abaissée* ». Il apparaît encore, implicitement, dans l'expression « *aux MÊMES* ». Le « chef » et la « fasce » sont des figures horizontales. Qu'il s'agisse du « chef » (tiers supérieur de l'écu) ou de la « fasce abaissée » (tiers médian de l'écu, disposé plus bas que la normale), César-Antechrist est, de toute façon, « *couché* ». Ce terme invite à ne pas chercher trop loin l'origine de l' « erreur » de blasonnement à la scène IX.

Ensuite, les éléments héraldiques du décor eux-mêmes, en tant que motifs, s'animent : « *À chaque mouvement des Hérauts porteurs de torches-tulipes bleues, le fond de vair déplacé, glace qui craque, se disloque et choque en arpèges de cloches.* » Là encore, Jarry prend au pied de la lettre le vocabulaire du blason. À la scène VI, même animation : « *Au BATON-A-PHYSIQUE, pal ou fasce de gueules, roulant sur ses extrémités.* ». Pal ou fasce[24] : voilà l'identité des contraires. Cette formule, héraldiquement absurde, est délibérée. Le vertical est l'horizontal, et vice-versa, et la double figure figée est

24. Voir aussi le raisonnement d'Ibicrate, O. C. I, pp. 729-730.

mise en mouvement dans le bâton-à-physique. Inversement, à la scène v, « *les trois Hérauts se vitrifient céramique* ». Le blason s'anime, le personnage se vitrifie en blason, Ubu apparaît, César-Antechrist finit « *calciné noir* » (c'est-à-dire le sable *héraldique*, mais « noir » est une couleur *terrestre*). Animation et vitrification se succèdent, elles aussi réversibles, dans ce que Sainmont qualifie à juste titre de « *décor absolu* » (*loc. cit.*, p. 55). Cloches et tulipes du décor nourrissent la dramaturgie : les plans sont réversibles. Les torches des hérauts deviennent « *torches-tulipes bleues* », mais ont aussi à voir avec les cloches : « *Endormons-nous au glas de nos torches de vair.* » Les cloches peintes du décor sont de vraies cloches qui résonnent à trois reprises au cours de l'acte, d'après les didascalies. L'herbe est « *d'azur* », et le ciel « *vertical* », comme le décor. Celui-ci devient partie prenante de l'action.

Enfin, cette incarnation de symboles en personnages inscrit ceux-là dans une temporalité, comme toute action théâtrale. Selon la norme, au contraire, l'image est interdite de temporalité. Ici, l'instant de l'image se fait durée, déroulement : tout ce qui s'inscrit dans le temps est de l'ordre du vivant. « *... et descend vers la mort en descendant vers la Durée.* » (*Être et vivre*, O. C. I, p. 342). L'inanimé devient l'animé. Nous n'essaierons pas de résumer, encore moins d'interpréter ce qui se passe dans l'Acte héraldique. Contentons-nous de remarquer qu'il se passe quelque chose, dans une action qui a un début, un déroulement et une fin, et que cela contredit le statut de l'image, fixe et plate par nature[25]. Or, le blason est une image. Dans l'Acte héraldique, au contraire, les figures ne cessent de se mouvoir, de vivre et raconter une histoire. De même, les emblèmes ont la profondeur des êtres vivants. Le blason n'est plus un simple décor, voire décorum, illustration redondante d'une action, mais devient à part entière un dispositif scénique et dramaturgique, voire un personnage à part entière. Jarry invente le décor-homme (qu'on nous pardonne ce jeu de mots, qui n'est pas complètement gratuit : l'homme est aussi décor).

Usant de la polysémie du mot « acte » (à la fois au sens d'André Marcueil et au sens du théâtre traditionnel), Jarry met l'héraldique en mouvement, inscrit l'instant dans la durée, donne vie à l'image. L'Acte héraldique est un « dessin animé ». Par là, Jarry fait de l'*être* un *vivre*. Ce qui est continuera à être, c'est-à-dire vivra : « *Eadem mutata resurgo.* » Et inversement.

25. Tout le cinéma ne consiste en réalité qu'à juxtaposer des images fixes : l'illusion du mouvement est liée à la rémanence rétinienne, tout le monde sait ça. Les images « 3D », ou de synthèse, ne changent rien au problème.

# V – L'oxymore pataphysique

TOUT cela permet peut-être d'expliquer l'intérêt de Jarry pour l'héraldique, grâce à laquelle il exprime de façon très dense une problématique artistique inédite. La façon dont il aborde et utilise le code est très « particulière », et obéit à un double paradoxe : la surface profonde[26], l'immobile mobile[27]. Ce sont deux oxymores, l'un spatial, l'autre temporel. Ils imprègnent l'Acte héraldique, à travers le thème de la réversibilité de tout en tout. L'expression « acte héraldique » est en soi un oxymore. Or la réversibilité absolue est éminemment pataphysique. Ce qui intéresse Jarry, c'est moins l'héraldique en tant que telle, que l'oxymore dans lequel il la triture. La surface de l'écu contient la profondeur supposée de l'identité (les photographes connaissent bien la « profondeur de champ »). La surface est un contenant, forme et contenu sont interchangeables.

La 'Pataphysique d'Ubu-Jarry-Faustroll proclame l'identité des contraires. Or l'oxymore est la figure que la rhétorique classique pose (et rejette : feu glacé, soleil noir, obscure clarté) comme identité des contraires. L'oxymore est intrinsèquement pataphysique. Étymologiquement, on peut traduire oxymore (ou oxymoron) par : « fou à lier », ou plus exactement « folie à l'état aigu » [...]. Chez Jarry, il n'est pas un simple ornement stylistique exprimant une intensité ineffable ou un désir d'épater, mais le moteur principal d'une machine esthétique, « centre-mère » de l'œuvre. De même, la 'Pataphysique est, à ce titre, « oxymorique »[28], et met en scène l'impossible. Marcueil, par exemple, prend au pied de la lettre les exploits du « *colonel baron de Münchausen* », considérant qu'ils n'ont rien d'impossible (O. C. II, p. 199). C'est encore Ellen Elson : « *On est vierge quand on réunit deux conditions : n'être pas mariée, et que l'amant soit inconnu...ou impossible* ! » (*id.* p. 215). André Marcueil terrasse les certitudes du scientifique professeur Bathybius, qui déclare « [...] *j'ai vu, face à face, l'Impossible.* » (*id.*, p. 266). Seul l'impossible existe. On pourrait définir la 'Pataphysique de Jarry la science qui rend possible l'impossible. La science des solutions imaginaires s'exerce elle-même dans l'imaginaire. La 'Pataphysique est l'oxymore. Elle est la démonstration pratique de la quadrature du cercle.

Le blason est une des voies de cet impossible et de cet imaginaire, jusqu'à devenir un impératif moral, car cette volonté de « *confusion des plans* » est permanente, par exemple quand Jarry adopte la diction mécanique d'Ubu,

26. Comme le masque de théâtre, par exemple.

27. Cf. notre étude sur le hibou, *L'Étoile-Absinthe*, tournées 91-92 : « En état d'acte ».

28. On pourrait tenter « oxymorale », qu'on traduirait : « folie morale à l'état aigu » (cf. *L'Amour en visites*, « Chez la fiancée » : « Ne sais-tu pas que la morsure c'est le baiser à l'état aigu? »).

(« *Ma-da-me* », dit-il à Rachilde) : le créateur devient créature de sa créature, marionnette de sa marionnette. La personne se modèle sur le personnage. La primauté judéo-chrétienne de l'être sur le paraître est annulée. L'avers de la médaille est son propre revers, pièce à double pile ou double face, fausse monnaie bien connue des tricheurs.

Cette figure de la réversibilité *de l'*être et de l'interchangeabilité *des* êtres court dans toute l'œuvre de Jarry. Il ne s'agit pas seulement de provoquer en maniant le paradoxe, mais de brouiller les pistes en les multipliant, ainsi que les sens de circulation, comme dans n'importe quel « palais des glaces » dans les foires, terrain de l'illusion. La fonction du blason est d'exprimer toute une personne dans une forme à deux dimensions[29]. L'être et sa profondeur (psychologie, âme, sentiments, et *tutti quanti*) s'en trouvent réduits à une pure surface, dans une sorte de « mise à plat » de la personne, qui se confond alors avec le décor du théâtre sur lequel elle évolue. En même temps qu'il proclame la valeur de la personne, le blason la fige dans un devoir-être (explicité par la devise), et l'engage à « faire honneur à ses armes », c'est-à-dire à devenir son propre blason, à « *modeler son âme* » sur celui-ci. L'héraldique devient une façon d'être-au-monde.

Ne se passe-t-il pas la même chose, à propos de Jarry, pour la dichotomie homme / œuvre? L'homme *est* l'œuvre, et inversement; ou plutôt, qu'est-ce que Jarry sinon son œuvre, tout à la fois son être et son paraître? Son œuvre est son masque : son blason. L'âme est tout entière dans l'œuvre. Sa biographie semble avoir à ses propres yeux fort peu d'importance[30].

Le blason est contaminé par cette logique. Dans le système des armoiries, un blason est strictement monosémique : il est la marque exclusive d'une personne unique. La polysémie lui est donc *a priori* interdite. D'ailleurs, la lecture (le blasonnement) n'est jamais une interprétation, mais une description. Il ne saurait exister d'herméneutique héraldique. Or Jarry, en mettant en scène les figures héraldiques, contrevient à cette règle, et introduit la confusion dans le fonctionnement « normal » du code. Il applique ainsi à ce vocabulaire figé la règle énoncée dans le « Linteau » : « [...] *les mots, polyèdres d'idées.* », que M. Arrivé commente : « *La nature "polyédrique"» du mot métaphorise son caractère polysémique.* » (O. C. I, p. 1099). Chaque mot contient tous les autres : le « polyèdre absolu » contient toute la langue. Le « tout » de la langue, mot récurrent du « Linteau », se retrouve dans l'image du « *pal ou fasce* » héraldique du bâton-à-physique de *César-Antechrist*. Le monosémique est polysémique. Et inversement.

29. Voir, par exemple, « De la surface de Dieu », *Gestes...*, O. C. I, p. 731 : « Nous nous contenterons de deux dimensions, ... ».

30. La seule vraie tentative de biographie complète est d'ailleurs restée inachevée : Noël Arnaud, *Alfred Jarry I, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974.

L'héraldique, langage de totalité hermétique, nourrit de son hiératisme cérémoniel des passages aussi divers et connus que la navigation de Faustroll dans les îles (autant de blasons), et le déroulement de la bataille de Morsang. Elle occupe une place de centre nerveux.

Alors, tant qu'on y est, pourquoi ne pas considérer l'œuvre entière de Jarry comme un blason, un long, complexe blason à plusieurs étages? Par l'oxymore, l'œuvre se déclare pure forme, disant elle-même que chercher à en dégager un sens particulier est inane et vain. Écrire, c'est blasonner, et blasonner, c'est décrire. Pour Jarry, la création littéraire et artistique serait un exercice de blasonnement autoréférentiel.

L'image héraldique en mouvement raconte une biographie.

Alfred Jarry est un blason.

Si Jarry peut écrire : « *Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous* »[31], c'est que ce n'est pas sur le sens que se construit l'œuvre d'art : tout le sens de l'œuvre d'art est dans sa forme. Le sens n'est pas un « but », mais, éventuellement, un « effet », et il perd ici son statut d'évidence réelle ou, pour mieux dire, d' « évidence morale ». Même si l'auteur voudrait verrouiller son œuvre quant à la lecture et à l'interprétation, la forme même de l'œuvre induit toujours, et forcément, la polysémie[32]. Mais cet effet, vrai pour toute œuvre, Jarry l'établit comme principe fondateur et central (unique?) de la sienne. Pour réfuter l'évidence triviale de la polysémie « ordinaire », qui ne lui suffit pas, Jarry pousse la logique à son absolu. La proclamation du « Linteau » (« *faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots* ») fait donc de l'oxymore, ou de l'identité des contraires, le « manifeste de la polysémie absolue ». La forme est le sens, la composition de l'écu est l'identité, la surface est la profondeur, l'instant est la durée, l'immobile est le mobile. La 'Pataphysique est l'oxymore absolu. Le verbe « être » est le support de cet oxymore-là. C'est l'auxiliaire de la tautologie, dont Baudrillard fait un chef d'accusation contre la 'Pataphysique[33]. Mais c'est aussi l'auxiliaire de la définition, cet équivalent périphrastique du terme à définir. C'est ainsi l'auxiliaire de l'équivalence absolue, par laquelle Jarry définit l'action : « *Elle était, elle est, elle sera...* » (*Être et vivre*, O. C. I,

31. « Linteau » des *Minutes*... (O. C. I, p. 172).

32. André Breton, bizarrement, rendait Rimbaud responsable de n'avoir pas rendu impossibles certaines interprétations « déshonorantes » de son œuvre, c'est-à-dire de n'avoir pas verrouillé son œuvre. Le « verrouillage » (qu'il s'agisse de monosémie ou d'absolu du sens) est impossible, dans la mesure même où ce que « je » dis n'est jamais totalement ce que « je » veux dire, et n'est jamais reçu en totalité par le lecteur. Jarry, en niant cette réalité, veut régner en despote sur ce qu'il écrit, excluant l'« autre » du lecteur. Mais le Sujet est inexhaustible.

33. Jean Baudrillard, *Pataphysique* (*sic*), *éd. Sens et Tonka, Paris, 2002, p. 15.*

p. 340). « On » objecterait peut-être qu'une définition est une sorte de tautologie. L'auxiliaire être, clé de voûte de cet imaginaire-là, annule le poids du sens, débarrasse et libère l'humain du fardeau de l'obligation de signifier et de la fatalité de la psychologie, de l'âme, de la morale, voire de la pensée (Baudrillard (*id*, p.13) : « — *car il n'y a pas de pensée pataphysique* »). La 'Pataphysique donne justement à l'être une légèreté sans pareille, que l'on trouvera, selon l'idéologie, merveilleuse ou insupportable. Jean-Hugues Sainmont, dans son étude, notait déjà : « *César-Antechrist est léger* " comme un clown qui tourne sur une boule ", *ainsi qu'il l'explique à la sphinge* ».

La 'pataphysique est le point tangent entre César-Antechrist et Ubu, entre zéro et l'infini. La pataphysique est là (un point) sans être là (non-lieu) : une utopie, au sens étymologique. La 'pataphysique n'existe pas, ce qui réjouira les pataphysiciens conscients. La 'pataphysique est l'a-pensée. En prétendant tout expliquer, elle se résigne à ne rien comprendre. Elle se veut pur processus de création verbale, en quoi, d'ailleurs, on peut dire que Jarry a bien réussi son coup. Ériger une non-pièce de théâtre en absolu du théâtre, et une non-pensée en pensée (et en pensée de la non-pensée), c'est très fort. La 'pataphysique est définie par la « surface de Dieu ». Si Dieu est un « point tangent entre zéro et l'infini » (absurdité mathématique, mais pas philosophique), Dieu n'existe pas, Emmanuel Dieu non plus. Utopie de l'inétendu, utopie parfaitement contrôlée et absolument dérisoire.

# VI – Souverain

AINSI, de la place somme toute modeste où il la cantonne, Jarry fait de l'héraldique une clé d'entrée dans son univers.
Par le statut auquel il réduit le lecteur dans le « Linteau » (voir cit. *supra*), il voudrait son œuvre close sur elle-même, inattaquable : il en est le démiurge, disons-le tout net : le Dieu. Jarry se pose en souverain. Il « *dome* » (comme Dieu le Père, O. C. I, p. 331). C'est ce que traduisent les multiples figures d'absolu et de totalité qu'il produit : la sphère ubique, Emmanuel Dieu, André Marcueil, « *apôtre des forces humaines illimitées* » (O. C. II, p. 196), Messaline, etc. La devise que Jarry s'est choisie va dans le même sens : « *Aut nunquam tentes aut perfice* », que nous traduirons librement par : « Tout ou rien ». Citons aussi : « *Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini* » : Dieu, zéro et l'infini remplacent Père, Fils et Saint-Esprit. La confusion des signifiant, signifié, référent, transcendant marque l'avènement par coalescence d'une nouvelle Sainte Trinité[34], aussi impénétrable et indissociable que l'Autre dans ses Mystères.

34. À quatre pieds, évidemment, comme le Tripode du Coudray-Montceau.

À ce titre, la 'Pataphysique est aussi littérature, théorie et pratique. La 'Pataphysique théorise tout à la fois l'absence absolue du sens et le comblement absolu du sens. Jarry se fait lui-même blason. La 'Pataphysique est une poétique. L'esthétique est une éthique. Quand il invente la 'Pataphysique, il clame l'absolue liberté de l'être et de l'art par rapport à la contingence, à la réalité.

Jarry dit : « La langue, c'est moi. Si je veux, je fonde une science imaginaire aussi forte que l'autre. » Jean-Hugues Sainmont, curieusement, appelle ça « pure littérature ». Précisément et justement, est-on tenté d'ajouter. Car, après tout, c'est l'essentiel. Jarry dit : « Je suis le Verbe. Je suis Dieu, enfin presque. ».

Relisons la fin du chapitre XII de *L'Amour absolu* : « *La Vérité humaine, c'est ce que l'homme veut : un désir.*

*La Vérité de Dieu, ce qu'il crée.*

*Quand on n'est ni l'un ni l'autre — Emmanuel — , sa Vérité, c'est la création de son désir* »[35].

N'est-ce pas précisément cela, la littérature? Le Verbe est plus fort que la Réalité, parce qu'il fabrique le Réel et le Vrai.

Jarry fait de la littérature, rien que de la littérature.

Alfred Jarry *est* littérature.

*La littérature est la science...*

Frédéric Chambe

Le faux est le vrai. Si l'âme est un tic, il n'y a pas d'être, il n'y a pas de sens, il n'y a pas de pensée : IL Y A, un point c'est tout, car « *...c'est écrit dessus* » (« Linteau »). Pour Marcueil aussi, « *la conformité avec l'ambiance, le " mimétisme " est une loi de conservation de la vie. Il est moins sûr de tuer les êtres plus faibles que soi que de les imiter. Ce ne sont pas les plus forts qui survivent, car* ils sont seuls. *C'est une grande science que de modeler son âme sur celle de son concierge.* » (*Le Surmâle*, O. C. II, p. 202).

Érigée en fétiche par de vieux adolescents. Le collage est père du collège. Membre du collage de pataphysique. Le mot pataphysique est lui-même un collage. Comme tous les mots. La pataphysique est tellement malléable, absolument englobante et absolument inexistante, qu'elle se plie à tout, y compris la fétichisation, et qu'elle plie tout. Plastique de la réversibilité. L'envers est l'endroit. Et l'endroit est l'ailleurs. Etc.

35. Cette dernière formule, après tout, n'est pas si éloignée de l'« accomplissement d'un désir », définition du rêve selon Freud, établie à la même époque.

Livre de Baudrillard sur la pataphysique (chez Sens et Tonka éditeurs, Paris, 2002) : l'horreur du ridicule (p. 11). Il n'y a pas de pensée pataphysique (p. 13). La pataphysique ne peut se définir que dans [...] la tautologie. Mieux, elle ne peut s'exprimer que par son propre terme, donc : elle n'existe pas (p. 15). Elle est un narcissisme de mort (p. 17). Il y a la façade et rien derrière (*ibid.*). Au contraire, la 'Pataphysique est exsangue et ne se mouille pas (p. 29). C'est parce que la 'Pataphysique atteint à une telle perfection du jeu et parce qu'elle accorde si peu d'importance à tout qu'elle en a finalement si peu (p. 31).

F. C.

# Le dynamomètre, la bicyclette et la chaise électrique : THÉORIES ÉNERGÉTIQUES ET PSYCHOLOGIES DE LA FATIGUE DANS « LE SURMÂLE » D'ALFRED JARRY

par Jean-Christophe Valtat
(université Blaise-Pascal)

IL S'AGIT ici de tenter une lecture de quelques thèmes du *Surmâle* à partir de l'éclairage fourni par des discours et des techniques tirées du contexte historique, et plus spécifiquement le discours de la psychologie contemporaine. Si ce discours est évidemment pris dans un réseau complexe de références et d'allusions, notamment littéraires, il n'en reste pas moins qu'il est, à mon sens, actif dans la constitution même du personnage du surmâle, qui est tout *à la fois*, et dans la plus pathaphysiquement orthodoxe union des contraires, expression radicale de ces discours *et* contre-modèle.

Si *le Surmâle* trace le portrait d'un homme pour qui les « forces humaines n'ont pas de limites »[1], on ne s'étonnera donc pas qu'il me semble utile de le replacer dans la production presque industrielle, que le second XIXe et le tout premier XXe siècle consacrent, dans les sciences dures comme dans les sciences humaines, aux théories portant sur la conservation de l'énergie, à l'étude de la fatigue ou de la force de travail humaines, notamment dans un rapport à la machine. Autant de discours qui, dans le contexte immédiat du *Surmâle*, deviennent quasiment incontournables. Je ne ferais ici que survoler ces discours et en signaler certains aspects, mais il est certain qu'un travail plus détaillé serait nécessaire pour mieux comprendre les enjeux des rapports complexes que Jarry entretient avec la science de son époque.

Toutes ces théories se situent dans le plan d'une triade ou d'un nœud épistémique déterminé par la physique, et plus particulièrement la thermodynamique, par la technologie et le modèle de la machine à vapeur, puis électrique, comme « machine universelle », par l'économie et la dominance du concept de travail et de force de travail : autant de discours et de pratiques renvoyant les uns aux autres par le biais de la métaphore de la force et de ses transformations[2]. Cette conception énergétiste est si présente qu'elle tend à couvrir la totalité de champs du savoir ainsi qu'en témoigne à sa manière la triade Elson-Gough-Bathybius, ou chimie-ingéniérie-médecine, tous invités dans la discusion inaugurale sur les limites de la puissance humaine (et je n'oublie pas l'ombre que fait peser sur la réunion la présence d'un général, et à travers lui, celle de la puissance militaire).

1. Jarry, Alfred, *Le Surmâle* (1902), in *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1987, p. 191.
2. voir Rabinbach, Anson, *The Human Motor : Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 47. Une traduction vient de paraître, La Fabrique, 2004.

ON POURRAIT partir de la physique et des deux premières lois de la thermodynamique. On sait que se tient là une tension incontournable, entre d'une part la loi de conservation de l'énergie, où celle-ci est une entité transcendante, indestructible, indéfiniment capable de se transformer en énergie mécanique, chimique, électrique et de produire sous ces diverses formes du travail et d'autre part, en regard de cette conception cyclique globale, l'entropie, qui dit que tout travail s'accompagne localement d'une dégradation de l'énergie, s'il n'est pas alimenté par une source extérieure. On sait Jarry suffisamment lecteur de William Thomson, Lord Kelvin[3] pour ne pas ignorer ces questions : il est même assez prompt à noter la façon dont fait retour, à travers les théories de l'Urkraft, le vieux fantasme du mouvement perpétuel, à partir duquel Elson baptise sa potion magique. Ces questions, qui se constituent comme une véritable vision du monde, débordent du champ de la physique pour aller vers celui de la physiologie, adaptant ce modèle quasi idéaliste à la spécificité de l'énergie humaine. Comme le rappelle Anson Rabinbach dans son livre *The Human Motor* :

> « The body was not merely analogous to other natural forces, it became one among them. The purpose of the nature was to " yield " work, and as part of that equation, the body yielded the work of the nerves, the muscles and the organs, which were subject to the same laws of nature as any other machine[4]. »

Dans son acception ultime, cette théorie fait naturellement porter sur le corps humain comme « moteur » l'ombre fantasmée d'une énergie inépuisable :

> « If the working Body was a motor, some scientists reasoned, it might even be possible to eliminate the stubborn resistance to perpetual work that distinguished the human body from a machine[5]. »

Certains travaux, comme ceux d'Emmanuel Munk, mettent en avant par exemple le fait que le corps humain est supérieur à la machine, parce qu'il n'utiliserait que 40 % de ses ressources dans l'effort contre 90 % à la machine, faisant de lui dit Munk « la machine dynamique la plus complète ». La « loi du moindre effort » étudiée après Helmholtz par le Français Auguste Chauveau

3. Voir la republication annotée des « Commentaires pour servir à la construction pratique de la machine à remonter le temps », par Paul Edwards in *L'Étoile-Absinthe* tournées 95-96, 2002, pp. 69-88.
4. Rabinbach, *op. cit*, p. 46.
5. *Idem*, p. 2

dans les années 90 et révélant que le fonctionnement musculaire choisit toujours la voie la plus économique lui permet de rêver d'un « optimum mécanique » pour tout travail musculaire[6]. La remarque de Marcueil selon laquelle « des systèmes de muscles et de nerfs complexes jouissent d'un repos absolu pendant que leur 'symétrique' travaille »[7], et qui surprend les savants présents par sa pertinence, renvoie à cette notion du corps humain comme machine naturelle aux potentialités virtuellement infinies. On voit donc le surmâle, que le premier chapitre pose comme un défi à l'assemblée de scientifiques réunis au château de Lurance, d'emblée soumis à cette équivocité dont je parlais en introduction, puisque son opposition même à la science de l'époque est faite du rêve de cette même science d'abolir les limites qu'elle se reconnaît.

CES LIMITES, ou plutôt cette limite, la science ne saurait l'ignorer, porte simplement le nom de fatigue. Si la fatigue devient rapidement le sujet central en physiologie et en psychologie, c'est par la borne qu'elle pose précisément à la métaphore même qui fonde les travaux sur la conservation de l'énergie et la production de travail : l'humanité ne connaît qu'une loi de la thermodynamique, et c'est la seconde. Elle est plus particulièrement contrariante et humiliante dans la comparaison que l'on fait volontiers avec la machine, et plus encore dans la pratique industrielle concrète qui veut, de manière croissante, que l'homme soit fixé à des machines et contraint de fonctionner en synergie avec elles. « Nemesis permanente » comme le dit Rabinbach, de « l'Europe industrialisée »,

> « Fatigue thus became the most apparent and distinctive sign of the external limits of body and mind, the most reliable indicator of the need to conserve and restrict the waste and misuse of the body's unique capital – its labor power[8]. »

On ne compte plus les études sur les causes, l'étendue et les moyens plus ou moins farfelus de remédier à ce mal du siècle de la part de ce que Rabinbach appelle une « avant-garde de la fatigue » : jusqu'au vaccin, par exemple, de Von Weichart, l'antikénotoxine, réputé combattre la toxine spécifique de la fatigue humaine, et diffusé en 1907 sous forme gazeuse dans les classes afin de combattre l'inattention des élèves. Plus sérieusement, la pierre de touche du combat perdu contre la fatigue est évidemment la question du combustible à fournir à la machine entropique humaine, alors

6. *Ibid.*, p. 147
7. Jarry, *op. cit*, p. 192.
8. Rabinbach, *op. cit*, p. 48.

même que s'élaborent précisément les théories de la transformation métabolique de la nourriture en énergie, notamment celles de l'échange -le nom dit tout- *calorique* (Rübner, en 1894). Comme le note Phillipe Tissié, sur lequel je reviendrai, dans *La fatigue et l'entraînement physique* (1897).

> « Le corps humain est une machine qui brûle du charbon en s'usant, il faut donc lui donner des aliments protéiques pour la réparer et des aliments glycogènes pour entretenir la combustion[9]. »

Le sucre du sang constituant le principal combustible de cette machine, il faut donc fournir du sucre qui accroît le pouvoir musculaire et retarde la fatigue, selon des taux diversement calculés (6 à 10 g pour un litre d'eau, selon Mosso et Paoletti). Il peut être envisagé, voire tentant, d'y joindre des substances excito-motrices (café ou tabac — dont on fait alors grand cas), mais la tentation doit être aussitôt repoussée, comme le note Tissié à propos des « liqueurs sportives » dans une métaphore savoureuse, très d'époque : elles constituent un danger en jouant « le rôle d'*agent provocateur* du système nerveux en l'obligeant à fonctionner plus fortement. Quand l'émission de force dépasse la somme des réserves physiologiques variant avec chaque sujet, l'excito-moteur provoque un état pathologique par fatigue du système nerveux »[10]. On voit en tous cas que la question de la *Perpetual Motion Food*, cet « aliment du moteur humain qui retarderait indéfiniment, le réparant à mesure, la fatigue musculaire et nerveuse »[11], loin d'être de la pure science-fiction, n'est que la radicalisation d'un sujet brûlant — même si ce n'est que des calories- dans le champ médical de l'époque. Qu'elle soit à base de strychnine — bien que les premiers « dopés » du peloton y auraient eu recours — et d'alcool ne fait que répéter et inverser un tabou absolu. Tous ces travaux s'accordant à reconnaître la nocivité de l'alcool dans ce régime énergétique, une telle interdiction ne pouvait que pousser à Jarry à la provocation.

MAIS plus que des solutions, ce que l'époque va produire en masse, ce sont des études destinées à *mesurer* et l'énergie, et la fatigue. Un des exemples les plus connus de ces travaux est le livre d'Angelo Mosso, la *Fatica*, traduit en France en 1894. Mosso reprend et définit le ton de l'époque, avec toujours la même métaphore machinique :

> « Notre corps ne peut être assimilé à une locomotive qui brûle une

9. Tissié, Phillipe, *La fatigue et l'entraînement physique*, Paris, Alcan, 1897, p. 5.
10. *Ibid.*, p. 21.
11. Jarry, *op. cit*, p. 192.

quantité donnée de charbon pour chaque kilogrammètre de travail. Chez nous, quand le corps est fatigué, une faible quantité de travail produit des effets désastreux[12]. »

et ses limites :

« la machine ne reconnaît d'autre limite à sa rapidité que la faiblesse de l'homme à le suivre ; or la capacité d'action de la force humaine est en raison inverse du temps pendant lequel elle agit[13]. »

GRÂCE à la méthode graphique exploitée par le décidément essentiel Jules-Étienne Marey, il est désormais très facile de mesurer et de quantifier les variations et les évolutions réciproques de la force et de la fatigue. Mosso revient notamment sur l'ensemble d'appareillages développés par la physiologie du XIXe siècle, y compris par lui, afin de mesurer la force (les dynamomètres et les dynamographes), la contraction musculaire (les plethysmographes) et plus spécifiquement le travail et la fatigue (le fameux ergographe, poids relié aux doigts du sujet, et passant par un système d'inscription graphique). Ces instruments seront parmi les plus utilisés dans la psychologie expérimentale de la fin du XIXe siècle, dans sa recherche des effets de la fatigue et des stimulations « dynamogènes » susceptibles d'y remédier.

Il me paraît donc tout à fait symptomatique de ce rapport au contexte que le chapitre III du *Surmâle* « C'est une femelle, mais c'est très fort », tout aussi théorique que le premier, ait pour *apex* la confrontation de Marcueil avec, précisément, un dynamomètre, même s'il s'agit plutôt ici de sa version foraine, celui du Jardin d'acclimatation. Le lieu, pour autant, n'est pas neutre : on ne saurait le lire qu'en rapport avant l'ultime confrontation avec la machine, la « machine-à-rendre-amoureux », elle aussi très forte, elle aussi femelle, qui présente le même thème de la ferraille tordue (jusque dans la mort du surmâle). Or cette scène s'accompagne d'une remarque évolutionniste de Gough selon laquelle : « En ce temps où le métal et la mécanique sont tout-puissants, il faut bien que l'homme pour survivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves »[14] : on voit le sens que prend alors la première confrontation homme/machine dans un lieu destiné précisément à la présentation d'animaux dont l'homme est sorti vainqueur par son adaptation ou son « acclimatation » et dont le dynamomètre, comme « bête » constitue le rival suivant dans l'évolution. Que cette lutte soit sexuée, à partir

12. Mosso, Angelo : *La Fatigue intellectuelle et physique*, Paris, Alcan, 1894 (trad. P. Langlois), p. 92.

13. *Ibid.*, p. 98.

14. Jarry, *op. cit*, p. 269.

du jeu de mots polysémique typiquement jarryque sur la fente luisante de la machine renvoie pour sa part à la nature sexuelle des enjeux liés au surmâle, et comme contrepoint de sa virilité exceptionnelle signalée au chapitre II : la « machine amoureuse » ne fera, à son tour que reprendre ce thème.

Cet épisode me semble tout à fait révélateur des rapports complexes et équivoques que le surmâle entretient avec la science de son époque. Ce rapport est d'abord un rapport d'opposition et de défi. Dans le premier chapitre, il en conteste les prémices théoriques, dans celui-ci il en conteste les pratiques expérimentales, et plus particulièrement exprime le refus, ou l'impossibilité, d'être mesuré, tant son type particulier de puissance est par nature *incommensurable*. Mais on peut aussi prendre les choses de l'autre côté, et constater que sans cesse, tout au long du roman, le surmâle ne cesse de se mesurer précisément avec les productions techniques de son époque : le dynamomètre n'est en ce sens que le premier élément sur la liste d'une série qui compte une locomotive, un phonographe et une chaise électrique : on ne sort donc pas si facilement de ce milieu, d'autant moins facilement que c'est bien dans cet environnement et dans cette science que la question même de la puissance et de la fatigue trouve son sens.

On pourrait faire la même analyse à propos de la rivalité avec la locomotive et la quintuplette dans la course des dix mille milles : si la machine à vapeur incarne la métaphore dominante dans la paradigme contemporain et si la quintuplette incarne le fameux moteur humain (et sa supériorité fantasmée sur la machine) ainsi que l'ensemble des applications scientifiques destinées à son rendement optimal, la victoire de Marcueil n'en est pas pour autant une victoire sur ces problématiques, qui définissent malgré tout le champ de son défi. On pourrait plutôt dire ici que Marcueil incarne précisément la fantasmagorie de la science dépassant ses propres limites : il est comme une version de la première loi de la thermodynamique, ou une sorte de néguentropie faite homme, qui vient certes nier mais aussi transcender les limites de ce à quoi la science se heurte. Car si l'on regarde d'un tout petit peu plus près ces discours scientifiques, on peut s'apercevoir que le surmâle y est contenu, comme un rêve impossible certes, mais aussi comme cette ombre improbable apparue devant la quintuplette : une sorte de passage en force de la limite que la science prépare sans pouvoir elle-même l'accomplir, ou *d'absolutisation de ce qu'elle considère comme relatif*, selon le raisonnement récurrent qui feint de ne pas distinguer entre un nombre indéfini et un nombre infini. J'en donnerais deux exemples : celui d'une dynamogénèse in(dé)finie par la stimulation sensorielle ou intellectuelle et celui des pouvoirs de l'automatisme psychique.

Le premier point est récurrent dans les travaux de Charles Féré, notamment, *Sensation et mouvement : études expérimentales de psycho-mécaniques* (1897) ou encore le petit opuscule de 1901 : *Les Variations de l'excita-*

*bilité dans la fatigue.* Féré, sur la base d'un travail expérimental de mesures ergographiques, défend l'hypothèse selon laquelle les excitations sensorielles et les représentations intellectuelles réduisent la fatigue et accroissent la force de travail.

Dans le premier cas, il fait subir au sujet en plein effort des excitations olfactives ou visuelles, plaisantes ou déplaisantes, et en conclut :

> « Nous avons vu que toutes les excitations qui sont recherchées comme agréables retardent les manifestations de la fatigue et provoquent une augmentation plus ou moins considérable du travail lorsqu'il s'agit d'excitants qui touchent à la fois plusieurs sens, les effets s'ajoutent, et on peut obtenir un travail prolongé qui caractérise une sorte d'ivresse sensorielle[15]. »

Si ce n'est évidemment pas ce que Féré a en tête, un esprit mal tourné pourrait en conclure que la sensation agréable par excellence, celle du rapport sexuel, pourrait effectivement, à la fois comme sensation et comme effort simultanés, se nourrir elle-même indéfiniment. Cette interprétation abusive est d'autant plus tentante que Féré note que lors d'expérimentations en public la présence du sexe opposé est également dynamogène, de sorte que :

> « Ce pouvoir excito-moteur est, autant que j'ai pu en juger, proportionnel à l'excitation génésique[16]. »

Dans le second cas, celui des représentations intellectuelles, Féré tire des conclusions semblables : selon lui « *l'exercice de l'intelligence provoque une exagération momentanée de l'énergie des mouvements volontaires* »[17], de sorte que « l'énergie d'un mouvement est en rapport avec l'intensité de la représentation mentale de ce même mouvement »[18], et il suppose que cette augmentation de puissance peut aussi résulter en un accroissement de la durée de l'effort. Là encore on peut voir se dessiner en ombres chinoises la figure de Marcueil qui ne présente pas au premier abord les signes extérieurs de la force physique, et qui au contraire déclenche le commentaire selon lequel « c'est un fait souvent observé, que les êtres les plus débiles sont ceux qui s'occupent le plus — en imagination — des exploits physiques »[19]. Mais, en poussant à bout la logique du raisonnement de Féré, c'est précisé-

15. Féré, Charles, *Les variations de l'excitabilité dans la fatigue*, Paris, Schleicher frères, 1901, p. 129.
16. Féré, Charles, *Sensation et mouvement : études expérimentales de psycho-mécaniques*, Paris, Alcan, 1897, p. 6.
17. *Idem*, p. 7
18. *Ibid.*, p. 15.

ment l'imagination qui permet d'accomplir les exploits physiques, comme si la « croyance en l'indien » poussée à son paroxysme équivalait à le devenir. Il se trouve bien sûr, et le chapitre suivant nous éclaire sur ce point, que la force du surmâle est sans pourquoi, surnaturelle, une « destinée », mais le portrait tracé au chapitre précédent de Marcueil en intellectuel faible et nerveux est en même temps qu'un paradoxe par rapport à sa force réelle, une radicalisation outrancière du paradoxe psychologique latent chez Féré selon lequel plus un être serait imaginatif, intelligent, cultivé, sensible, plus il serait une force de la nature et une « bête de sexe ». Comme dit le docteur Bathybius : « l'excitation cérébrale explique tout »[20].

Féré note aussi, dans le cadre de cette dépendance du corps aux représentations, que les hallucinations augmentent la force dynamométrique[21]. Cela m'amène à mon deuxième point, celui des pouvoirs de l'automatisme et de la suggestion sur la performance physique. Je vais ici plus particulièrement me référer à Tissié, que j'ai déjà cité et qui me paraît particulièrement intéressant dans une perspective jarryque. En effet Tissié, qui est l'auteur d'une *Hygiène du vélocipédiste* (1888) et *des Observations physiologiques concernant un record vélocipédique* (1894) a tout le potentiel d'une source, pour un auteur dont on connaît la grande passion cycliste. Je ne sais si Jarry a lu ces œuvres et *La Fatigue et l'entraînement physique* que je citais plus haut, mais il est sûr qu'il aurait trouvé là de quoi alimenter le moteur de son roman : le fait par exemple que Tissié oppose de manière radicale entraînement cycliste et sexualité en racontant cette poignante anecdote dont le surmâle est un contre-exemple flagrant :

> « L'entraînement est une école de continence et de chasteté. Les preuves fournies par les grands coureurs vélocipédistes sont intéressantes à noter; ceux-ci doivent opter en faveur de l'entraînement pour toute une saison. Un grand coureur qui fut toujours vainqueur et que nous avons admiré dans tout l'épanouissement de sa force, s'étant marié, a été aussitôt vaincu par d'autres coureurs qu'il aurait probablement battus avant son mariage[22]. »

Mais surtout Tissié puise dans le même matériau que celui qui a inspiré à

19. Jarry, *op.cit*, p.191.
20. *Idem*, p.196.
21. Féré, *Sensation et mouvement*, p. 32.
22. Tissié, *op. cit.*, p. 20. Il ajoute avec une réjouissante naïveté que la « bicyclette, en poussant les deux sexes sur les grands chemins, accomplit déjà une œuvre d'assainissement physique et moral », p. 21.

Jarry le compte rendu par Ted Oxborrow de la course des dix mille milles. Dans un contexte où le sport, et plus particulièrement le cyclisme, constitue — comme aujourd'hui — un des laboratoires privilégiés de la résistance humaine à la fatigue, on ne compte plus en effet les témoignages de coureurs et de médecins sur les records de vitesse et d'endurance. On peut citer ici les noms de Perrodil et son *Douze heures sur piste* de 1891 qui décrit heure par heure ses sensations, la lettre de Huret sur le Bol d'Or en 1894, ceux de Mills ou de Terront. Tissié rapporte avec minutie ces témoignages et les complète par ses propres observations médicales, en insistant particulièrement sur l'aspect psychologique de ces exploits et leur schéma inexorable :

> « Le coureur éprouve d'abord un grand ennui, puis il peut être atteint d'amnésie, à laquelle succèdent des hallucinations, du dédoublement de la personnalité, un don de suggestibilité très accentué, le tout édifié sur un état d'automatisme. L'ennui domine la scène ; il est caractéristique de la fatigue poussée à l'excès sous le nom de vanage[23]. »

Mais cet état de « vanage » halluciné, accompagné de ritournelles, typique de ce que décrit Oxborrow, qui caractérise la perte de conscience du coureur réduit à un pur automatisme, est aussi ce qui permet le dépassement des forces physiques. Tissié lie d'une part cet état d'automatisme à la spécificité de la bicyclette qui par « sa mise en fonction automatique d'un grand nombre de muscles » aide à la « suppression de l'attention en faveur d'associations de mémoires représentatives et nombreuses »[24] et d'autre part en fait la condition même de l'entraînement du sportif puisque, selon lui, « l'entraînement n'est autre chose qu'une suggestion donnée à l'état de veille ; toute la tactique tend à transformer le sujet en automate »[25]. Dans les conditions extrêmes où le coureur entraîné fatigue et rentre en résonance avec sa machine, on obtient donc un sujet entièrement mécanisé qui peut refaire indéfiniment le « même acte », au point même de ne plus pouvoir s'arrêter de le faire. Tissié donne ainsi l'exemple de ces coureurs qui descendus de leur machine s'effondrent, mais qui, remis en selle, continuent à pédaler, tels le fameux Terront qui après une course de 1000 kilomètres sur piste ayant duré quarante deux-heures « affirme qu'il couvrirait encore cent kilomètres *pourvu qu'on le remette en selle* »[26] : il n'y a pas jusqu'au cadavre de Jewey Jacobs qui ne puisse ainsi pédaler *post mortem*. Là encore la victoire du surmâle dans la course des dix mille milles, si elle semble d'abord s'opposer explicitement au modèle de

23. *Idem*, p. 46.
24. *Ibid.*, p. 69
25. *Ibid.*, p. 56-57.
26. *Ibid.*, p.63.

la compétition d'endurance cycliste, dont elle ne respecte aucune règle, finit par la rejoindre dans cet horizon d'une surhumanité automatisée pédalant à vide : le dernière vision qu'on en a est celle d'un champion en culotte courte « éclatée sur ses cuisses par le gonflement de ses muscles extenseurs » et dont la « bicyclette était un modèle de course [...] aux pneus microscopiques, au développement supérieur à celui de la quintuplette »[27].

C'est dans le chapitre «Ô, beau rossignolet! » que cette dimension d'automatisme et de suggestion va trouver son point culminant. Dans une scène qui répète certains des éléments de la course (la ritournelle, les roses, le verre des vitres du wagon/du pavillon), on voit se réaliser cette sorte d'hypnose par laquelle le surmâle devient une pure mécanique obéissant à une suggestion extrérieure avant de s'enfoncer dans une rêverie hallucinée, dont le tire à peine l'électrocution. On voit qu'en cela non plus, il n'échappe pas aux catégories de la psychologie de son époque, qui lie entraînement, automatisme, suggestion et hallucination[28].

J'en viens maintenant au dernier point de cette articulation au contexte, la « machine à inspirer l'amour », dont on a dit plus haut qu'elle répétait la scène du dynamomètre cassé. Ici, c'est bien encore de « nombres et de force » qu'il s'agit, comme dans le chapitre III, avec en arrière-plan la question de savoir, cette fois non plus quelle est la puissance d'un homme mais celle de sa résistance à la puissance, c'est-à-dire la quantité d'énergie nécessaire pour le tuer. Cette machine à inspirer l'amour n'est au fond, on l'aura reconnu grâce aux indications de Jarry lui-même, que la fameuse chaise électrique avec laquelle depuis le châtiment de Kemmler en 1890 on exécute aux États-Unis les condamnés à mort. Il n'aura peut-être pas échappé à Jarry que cette première exécution, particulièrement ratée parce que Kemmler avait survécu à la première décharge, était déjà le fait d'une littérale machine à rendre amoureux, puisqu'on avait relevé des traces d'éjaculation chez le condamné. Elson et Gough qui président à sa naissance ne sont pas loin, onomastiquement, des Edison et des Westinghouse qui furent impliqués de manière retorse dans la création de la « chaise électrique », Edison souhaitant que ce soient les générateurs de son concurrent sur le marché de l'électrification urbaine, beaucoup plus puissants (les onze mille volts du château de la Lurance sont d'ampleur westinghousienne) qui soient choisis afin de les associer dans l'esprit du public à la mort et au danger. La mise en place de la chaise électrique, à la suite du premier appel de Kemmler, a suscité beaucoup de débats sur précisément la dose d'électricité mortelle, et donc

27. Jarry, *op. cit*, p. 231.

28. Sur l'intérêt de Jarry pour l'hypnose et l'automatisme psychique, voir Paul Edwards, « Jarry/Janet, Note pour servir à une lecture de *l'Amour absolu* » in *L'Étoile-Absinthe*, tournées 95-96, 2002, pp. 107-120.

sur la résistance, au sens électrique, de l'être humain, avec des mesures très variables selon les protocoles d'expériences[29]. Elle est en quelque sorte le lieu final où s'élabore ce jeu paradigmatique des équivalences entre toutes les formes de travail et d'énergie, et dont l'homme est au centre, cette fois bien malgré lui. Elle est surtout l'allégorie de cette adaptation nécessaire de l'homme à un environnement technique qui littéralement le met à mort, avant que la Première Guerre mondiale ne s'en charge sur une plus large échelle.

ON A VU que la réflexion sur le contexte scientifique et technique du *Surmâle* mettait au jour un effet de structure quant à la distribution des confrontations entre l'homme et la machine : le couple dynamomètre-chaise électrique, d'une part, centré sur la question de la mesure ou de l'incommensurabilité de l'énergie spécifiquement humaine, et le couple ou le réseau bicyclette/locomotive-phonographe dont l'enjeu est celui de la répétition automatisée, hypnotisée de l'effort physique. Si on les confronte entre eux, ces couples thématiques oppose d'une part l'identification de l'homme à la répétition machinale et d'autre part la manière dont l'homme précisément s'échappe, spécifiquement, et à tous les sens du mot spécifique, de cette identification. Deux formes de surhumanité sont ici proposées, celle qui s'adapte à la machine, celle qui s'adapte (tout) contre la machine : si Marcueil semble plutôt appartenir à la seconde catégorie, il n'est jamais loin non plus de la première : l'image finale, plutôt qu'une récusation du modèle du moteur humain, illustre celle d'une fusion fatale et tragique aux modèles énergétiques et mécaniques machinaux. En cela, et quoique Jarry ait voulu en faire, il représente moins l'homme du futur que l'homme contemporain, et moins une alternative au discours scientifique que l'ambiguïté de celui-ci, qui ne peut plus penser la spécificité humaine qu'à travers des modèles qui la nient.

Jean-Christophe Valtat

29. Voir sur cette histoire, Brandon, Craig : *The Electric Chair, An Unnatural American History*, Jefferson, McFarland, 1999, et le récent roman de Christophe Claro, *Chair électrique*, Verticales, 2003.

# NOTES ET COMMUNICATIONS

# Alfred Jarry,
# OBSERVATION

par Michel Gazeau

Né à Laval, le 8 septembre 1873.

# Antécédents familiaux

## Lignée paternelle

— grand-père, Julien-René (menuisier à Laval).
— grand-mère, Eugénie Grison (1808-1888).
— père, Anselme Jarry, né et mort à Laval (1837-août 1895)
*n'aurait pas été « abstème ».
*depuis 1860 : fabricant de toile et négociant en tissus.
*en 1879, faillite et séparation des époux.
*à partir de 1879-80 : représentant de commerce.
*subviendra aux besoins de sa femme et de ses enfants.
— oncle, Julien-René (Laval, 1831-1894.)

## Lignée maternelle

— grand-père, Charles-Jean-Baptiste Quernest (1819-1894), juge de paix (Hédé, Ille-et-Vilaine), retraite à Saint-Brieuc (1881) : « Rien ne les retenait en province, sinon la sinécure [...] d'une chaire de législation — cours hebdomadaire — au lycée de la ville. » (*La Dragonne*).
— grand-mère, Octavie-Sophranie Coutouly (1820-1883), décédée à l'hôpital psychiatrique de Rennes, absente au mariage de sa fille, Caroline, avec Anselme Jarry, juillet 1863, à Hédé « Elle est en effet internée dans un asile » (M. Arrivé, Pléiade, O. C. t. I, p. XXVI).
*Eut trois enfants : Charles-Louis (aurait été intempérant et interné, décédé vers 40 ans), Caroline-Marie, Marie-Octavie (morte à 33 ans en 1881).
— mère, Caroline-Marie Quernest (1842, Rennes-mai 1893, Paris).

> « Notre mère [...], volontaire et pleine de fantaisie, que nous fûmes obligé d'approuver avant d'avoir voix au chapitre. Elle prisait fort le travesti. » (cité par Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, p. 32.)

En 1879, quitte son mari ; s'installe avec ses enfants, à Saint-Brieuc [été 1879] ; en 1888, s'installe à Rennes. Loyers acquittés par le père d'Alfred (ses adresses successives seront les domiciles légaux de M. Anselme Jarry).
S'installe à Paris, 11, rue Cujas (1891), puis, en 1892, 84, bd de Port-Royal (toujours avec son fils), où elle mourra d'épuisement selon sa fille ; de « bronchite » selon son fils (à Édouard Julia, 6 mai 1893). Ultérieurement, il fera part de son ressentiment à l'égard du médecin qui n'aurait pas su la soigner.

### Fratrie

— frère, Gustave-Anselme, né le 31 août 1870, décédé en septembre 1870.
— sœur, Caroline-Marie, dite Charlotte, née le 8 février 1865 ; « fut contrainte par le sort d'accepter à la mort de sa mère, de servir son père puis son frère. Elle fut tout à fait ruinée. » (Note d'Henri Bordillon, Pléiade, O. C. t III, p. 1013.)
Décédée à Paris (1925) à l'hôpital Boucicaut, de tuberculose ; habitait en meublé, faisait des ménages ; inhumée en fosse commune.

## Antécédents personnels

« À 3 ans avec Jeanne, rue de Bootz [maison natale],... les 2 enfants mangèrent les gâteaux et une partie de la bouteille de vin fut vidée ; ils étaient ivres morts pendant que les mamans parlaient toilette ou autres choses... on leur a entonné de l'eau pour les délivrer de cette belle aventure. » (Souvenirs de Charlotte.)

« [...] le Corton qui nous charmait dès notre enfance... » (À Rachilde, Pl., t. III, p. 640)

### Scolarité primaire

Petit lycée de Laval : de mai 1878 à juin 1879 et Petit lycée de Saint-Brieuc : d'octobre 1879 à juin 1883. À cinq ans, en raison de la séparation de ses parents, quitte la maison familiale, rue de Bootz, que le père venait de faire construire en 1878.

### Scolarité secondaire

De la classe de 6e (1883-84) jusqu'à la classe de seconde incluse (87-88), lycée de Saint-Brieuc. Dans cette ville, deux domiciles successifs. « [...] tous les premiers prix... Il faut la Faculté. On va habiter Rennes. » (Souvenirs de Charlotte)
Production poétique révélant sa composante triste : *Le parapluie-seringue du Dr Thanaton*, *Enterré vivant*, *Le carabin*, *Danse macabre* (1886), *Macaber* (Sabbat ; le Suicidé, c'est Aldern), *Les Tribulations de Priou* (1888), un goût pour la solitude, la perception de la Misère de l'homme. (*Ontogénie*, Pl., t. I.)

### Fin de scolarité secondaire

Lycée de Rennes. Classe de rhétorique (1888-89), 1er accessit de version latine (Concours général), reçu au « premier examen » de son baccalauréat ès Lettres (1889). Classe de philosophie (1889-1890), bachelier avec mention Bien (1890).

Fléchissement scolaire mis en évidence sur le tableau comparatif des Prix :

| | 85-86 4e | 86-87 3e | 87-88 2nde | 88-89 1re | 89-90 philo |
|---|---|---|---|---|---|
| Excellence | A1 | P2 | P1 | | |
| Honneur | | P | P | | |
| Version latine | P1 | P1 | P1 | A1 | |
| Thème latin | P1 | P1 | P1 | A1 | |
| Version grecque | | P1 | P1 | P2 | |
| Thème grec | | P1 | | | |
| Lecture-récitation | P1 | P1 | P1 | A1 | |
| Composition française | P2 | P1 | P1 | A1 | |
| Langue allemande | | | P | A2 | P |
| Langue anglaise | P1 | P | | | |
| Histoire | | | P2 | | |
| Géographie | | A1 | A2 | | |
| Dessin d'imitation | | A3 | P1 | | A4 |
| Mathématiques | | | P1 | | |
| Sciences physiques | | A1 | P2 | | |
| Chimie | | | | A2 | |

Succès aux examens principalement dus aux acquis antérieurs?
Remarqué par sa façon peu conventionnelle de travailler : n'aurait-il fait que trop bien suivre les conseils de M. Bourdon, professeur de philosophie : se préparer, aux examens, « en ne faisant rien plusieurs jours et, au besoin, plusieurs mois à l'avance »?
Conscience douloureuse de sa petite taille, surnommé « Quasimodo » (K. Beaumont, p. 27). Il « avait absorbé une telle quantité de sciences qu'il en débordait, littéralement..., le plus studieux des mauvais sujets... » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres.*)
Activités sportives : sarbacane, canotage, pêche (à pied, à la ligne), cyclisme, escrime (concours à Angers et à Laval où il rencontre son père en février 1889), tir au pistolet. « Sengle libre au pistolet de tir faisait sept mouches au commandement. » (*Les Jours et les Nuits*, Pl., t. I.)
Activités artistiques : guitare, théâtre (*Les Polonais*, *Les Alcoolisés*, juin 1890 ).

Suractivité et dissipation secondaires... À ses difficultés scolaires relatives prouvées par la baisse de son rendement et de ses notes entre les deux examens du baccalauréat ; chez un élève ayant été antérieurement « forcé » ?
À Rennes, avec sa mère et sa sœur, trois adresses successives, indicateur d'instabilité...

## Études supérieures

### 1890-1891

Année d'indécision quant à son orientation. Sa mère l'aurait incité à faire Polytechnique (K. Beaumont). Inscrit nulle part. Néanmoins, en juin 1891, se présente, en auditeur libre, avec dispense d'âge, au concours de l'École normale supérieure, section littéraire. Non admissible à l'écrit.

> « Il n'avait jamais pu être interne, en ce sens qu'il n'était bon à rien quand il ne travaillait pas à ses heures, et qu'il faisait de bien meilleures compositions chez lui en un temps très court entre deux amusements et pourvu que ce fût quand il lui plaisait. » (*La Dragonne,* Erbrand de Sacqueville.)

### 1891-1892

— Inscription (octobre 1891) en Rhétorique supérieure, au lycée Henri-IV. Concours de 1892 : non admissible à l'écrit.

> « C'était le temps où, près du Panthéon, ces futurs normaliens, [...] suivant les projets qui leur suffisaient à l'époque et hors desquels leurs familles ne voyaient point de salut pour eux. » (Albert Samain, *Souvenirs,* Pléiade, O. C., t. III, p. 531.)

### 1892-1893

— octobre 1892 : redouble sa Rhétorique supérieure.
— « Un de ses condisciples du lycée Henri-IV déclare qu'il passait toutes ses nuits. à ne pas dormir. » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres,* pp. 147-165.)
— pratique des stupéfiants ; dans *Opium* : « et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin. »
— début d'année : premier succès littéraire : prix de prose de *L'Écho de Paris* (« Guignol »).
— « de janvier à mars 1893 » : « Malade 40 jours ». De quoi souffrit-il ?
— « fait de longues promenades, tombe malade, aux portes de la mort [...], la maman le veille 40 jours d'hiver, le sauve, puis meurt 9 jours après. » (Souvenirs de Charlotte.)
— « typhoïde » (H. Béhar, *Ubu*, Pocket, p. 156). Évoquerait-il sa « maladie » ? : « C'est

la convalescence en plein, la peau nous pèle comme après la fièvre typhoïde. » [desquamation qui, classiquement n'est pourtant pas majeure] (à A.Vallette, 25 juin 1907 ; Pléiade, O. C., t. III, p. 660), « La toiture croula sur les typhoïdiques, qu'on évacua dans les corridors d'un hospice d'accoucheuses. » (*Les Jours et les Nuits*, p. 788), en comparant température et pouls [1906-07]— cette maladie étant caractérisée par une « dissociation pouls-température »?
— deux pathologies intriquées (?) : la première, en relation avec ses difficultés personnelles, qui préexistaient, et qu'évoque cette assertion de Charlotte : « Il fait de longues promenades... » ; la seconde, stupeur et obnubilation avec possible délire : le tuphos de la typhoïde, les deux s'étant exacerbées réciproquement.
— mai : décès (subit) de sa mère.
— juillet : troisième échec à son concours.
— 1893 : année de sa classe de mobilisation ; obtention d'une dispense en sa qualité d'étudiant.

## 1893-1894

— début aux mardis de Rachilde : « [...] musclé, [...] dans une tenue de bicycliste, me parut un animal dangereux [...] masque pâle, [...] moustache couleur de suie, yeux noirs [...], regards d'oiseau de nuit, [...] dents de loup, [...] affectait un profond mépris de la femme [...] » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, pp. 16-17.)
— début 1894 : début de la grande consommation d'alcool.
— avril 1894 : échec à la licence ès Lettres (1re session).
— mai 1894 : oncle, Julien-René, malade, meurt (juin). « Et n'étant pas très bien, je suis parti en touriste pour la Bretagne, avec Pont-Aven pour centre — auprès de Filiger et Gauguin. » (à A.Vallette, juin, Hôtel Gloanec, Pont-Aven, Pléiade, O. C., t. 1, p. 1039).
— juillet 1894 : inscrit, ne se représente pas au concours (c'eût été la quatrième fois.)
— octobre 1894 : éliminé à la licence ès Lettres. « Ne voulait pas devenir professeur ; c'était bien assez d'avoir été élève, disait-il. » (Souvenirs de Charlotte.)
— rupture avec L.-P. Fargue qui prit conscience de cet état maladif.

## Service militaire

## 1894-1895

— reconnu apte au service armé.
— 13 novembre 1894 : Laval, Caserne Corbineau, dans l'infanterie, « la caserne des Corneilles » (*Les Jours et Les Nuits*).
— « Influenza » (qui préexistait), « Prétexte, sans cesse renouvelé, aux exemp-

tions d'exercice, aux séjours à l'infirmerie, aux permissions de convalescence — il y est si souvent qu'il ne sera pas à Laval lors du décès de son père. » (Noël Arnaud, *Alfred Jarry*, p. 141.)

> « D'autant que mal guéri de l'influenza [...], à ce moment-là ses poumons étaient vraiment malades. Et il entrevit que cette libération légale serait le plus complet affranchissement [...] Il oubliait son mépris des médecins... » (*Les Jours et les Nuits, Journal d'un déserteur*, Pléiade, O. C., t. I, pp. 773-74), « Vous savez qu'on a inventé des appareils très perfectionnés pour transporter les crachats tuberculeux. » (Pléiade, O. C., t. I, p. 807.)

— Expérience du haschisch... (*Les Jours et les Nuits, Journal d'un déserteur*, Pléiade, O. C., t I, p. 821, p. 829, « Les propos des Assassins ».)
— décembre 1895 : énième séjour à l'infirmerie, suivi d'un transfert à Paris pour hospitalisation au Val-de-Grâce.

> « L'hôpital s'ouvrit à Sengle tout plein du gris pommelé que l'on chevauche dans l'encens d'une fumerie d'opium. » (*Les Jours et les Nuits*, p. 783.)

— Intrigue afin d'être réformé pour raison de santé. Ses appuis — « Ce qui n'empêche que cette étonnante vieille dame (Mme Berthe de C...) lui fit obtenir sa libération du service militaire, ce dont il ne lui fut nullement reconnaissant. » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, p. 66.)
— les connivences, les conseils de Nosocome (l'interne dans *Les Jours et les Nuits*. Futur aliéniste ; l'un de ses premiers psychiatres?), concourent à la lui faire obtenir.
— 14 décembre 1895 : réformé pour lithiase biliaire chronique. Diagnostic improbable (pour son âge et son sexe) mais motif non infamant (ni la tuberculose ni les troubles psychologiques). Pour « Imbécillité précoce », blague-t-il. Ou jaunisse provoquée? Par l'absorption de quelques gouttes d'acide picrique. Cette hépatite toxique transitoire fut, à l'époque, une des multiples façons imaginées pour s'échapper de la vie militaire.

## 1896

— 10 décembre : « Il se farde afin de dissimuler son acné de collégien. »

> « Son apogée, lors de la fameuse représentation d'*Ubu-Roi*... Toujours pauvre, indifférent, ivre d'un mauvais alcool ou d'un trop beau rêve, épris d'un absolu mathématique ou romanesque, il se laissa porter par cette furieuse vague de fond qui [...] le sacrait bouffon royal » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, p. 68.)
> « Ahuri par le dédain du triomphateur, Catulle Mendès questionna " Est-ce

qu'il est mal élevé, en outre? " Non lui répondis-je, c'est plus grave, il est fou. Ce soir, il pense à autre chose et sa pièce ne l'intéresse plus! » (*Id., ibid.*, p. 87.)

## 1897

— début 1897 : « héritages dilapidés » (K. Beaumont) [plus de 70 000 ]
— maniérisme du langage avec emphase, « Nous » de majesté : « Le Roi dit nous. » (*Les Jours et les Nuits,* p. 759); dorénavant, parlant de lui, dira : « Le Père Ubu. »; son parler devient syllabique, « avec une voix de casse-noix » (A. Gide).
— 31 mai : « Le pe-tit Beck va s'em-poi-son-ner par-ce que j'ai mis du poi-son dans sa ta-sse. » « Et maintenant nous allons tu-er le pe-tit Beck », dit Jarry, qui avait bu l'absinthe pure à plein verre. Le coup était à blanc! (*in* Hommage à Christian Beck; Gide, *Essais critiques*, Pléiade, 1999, p. 883.)
— novembre :

> « Ayant bu son héritage, il descendit jusqu'au caveau de la misère noire. [rue Cassette, au « 2e et ½ », « notre grande chasublerie »], vivait comme un reclus, dormant le jour après avoir passé la nuit à boire. » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, p. 35.)

## 1898

— « avait la déplorable habitude de tirer des coups de revolver à propos de tout et même sans propos. (— faisait peur à la propriétaire...) » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres,* p. 140.)

> « commençait la journée par absorber deux litres de vin blanc, trois absinthes s'espaçaient entre 10 heures et midi, puis au déjeuner il arrosait son poisson, ou son bifteck, de vin rouge ou vin blanc alternant avec d'autres absinthes. Dans l'après-midi, quelques tasses de café additionnées de marcs ou d'alcools [...] puis au dîner, après, bien entendu d'autres apéritifs, il pouvait encore supporter au moins deux bouteilles de n'importe quels crus [...] Or, je ne l'ai jamais vu vraiment ivre[1] » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, p. 1.)

— mai : « [...] nous avons tué toutes ces sales bêtes de rossignols qui nous empêchaient de dormir en notre phalanstère enfin vidé de ses trolls et trollesses. » (lettre à Rachilde, Pléiade, O. C., t. 1, p. 1064.)

---

1. *Nota bene* : alcoolémie plus de 2/3g/l avant 10 h; plus de 5g/l de midi à l'aube.

## 1899

— aux obsèques de Maggie J. Clarck, en tenue de cycliste, il aurait dit : « Hier, quatre litres de vin blanc plus notre absinthe pure »!

## 1901

— 1er mars : « M. Faguet et l'alcoolisme » : « Quand ne sera-t-il plus besoin de rappeler que les antialcooliques sont des malades en proie à ce poison, l'eau? » (A. J, *La Chandelle verte,* Pléiade, O. C., t. II, p. 281.)
— 1er avril : « Le cas de Mme Nation » (Kansas). « Nous pensions en avoir fini avec la question de l'alcoolisme, et que toute personne sensée avait compris que l'usage, et à plus forte raison l'abus, des boissons fermentées était ce qui distinguait l'homme de la bête. » (A. J, *La Chandelle verte*, La Revue Blanche ; Pléiade, O. C., t. II, p. 285.)

## 1902

« Lorsqu'il s'adonna définitivement à l'éther [...] Je ne savais pas encore qu'on pouvait boire de l'éther... Et il en était tellement saturé que, le mardi, des aimables visiteuses affectaient de s'en trouver mal. » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, pp. 182-183.)

— mai : « Les mœurs des noyés », « [...] ces intéressants ivres morts de l'aquatisme. » (A. J, *La Revue Blanche*, Pléiade, O. C., t. II, p. 357.)
— octobre, fin de tout revenu fixe.

## 1903

— janvier : « Quant à moi j'inaugure l'année par une espèce d'influenza, depuis mardi. Je pense que cette calamité ne se poursuivra pas... » (à Félix Fénéon, Pléiade, O. C., t. III, pp. 568-569.)
— 1er février : « La légende du poison ». « Les savants mêmes (à propos de travaux récents sur l'alcool) s'obstinent à appeler poison un aliment tant qu'il n'est point encore officiellement catalogué au codex de leur routine. » (A. J, *La Plume*, Pléiade, O. C., t. III, p. 399.)
— 15 novembre : « L'ilote ivre ». « Il n'y a d'alcoolique que celui qui n'a pas bu et dont les ancêtres n'ont pas bu... Mithridatisme? non. Ou alors disons qu'il y a bien le mithridatisme du pain » [...] (A. J, *La Plume*, Pléiade, O. C., t. II, p. 530.)

## 1904

— mai : « Début de la maladie : fin de la terrible besogne du *Pantagruel*, 6 mois en Dauphiné, nov. 1903-mai 1904 — [...] — Dépression morale. Dettes, etc. » (au Dr Saltas, 25 mai 1906 ; Pléiade, O. C., t. III, p. 614.)
— hiver 1904-1905 : « particulièrement sévère et difficile du fait des privations ; avait cessé de s'alimenter régulièrement. » (K. Beaumont)

## 1905

— 10 janvier : « tire 2 coups de revolver sur Manolo, sculpteur, chez M. Raynal, rue de Rennes. »
— « Depuis novembre, j'ai été gravement malade de l'influenza » (lettre à Marinetti.)
— décembre, écrit dans *La Dragonne*, « Descendit ad infernos » :

> « Il but seul méthodiquement sans jamais parvenir à se griser [...] Et il but l'essence même de l'arbre de science à 80°, l'alcool qui garde le goût de la pomme, et il se sentit chez lui dans le Paradis retrouvé... » (*La Dragonne, Le Possible, Le Roi Boit*, Pléiade, O. C., t. III, p. 454-455.)

> « Cher et vénéré ami... J'ai eu la guigne d'attraper la grippe de façon imbécile — par contagion par un locataire qui n'a pas de porte sur le même palier... » (à Cl. Terrasse ; Pléiade, O. C., t. III, p. 595.)

— hiver 1905-1906 : « sombrant dans les griffes de la dépression » (K. Beaumont).

## 1906

> « Il avait l'air lugubre et à lafois bouffon d'un pingouin ou d'un épouvantail [...] Visage terrible de poète famélique, de voyant halluciné, de mendiant physique, et en même temps d'enfant orphelin... » (Ardengo Soffici ; Henri Bordillon, *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p. 165.)

— 12 mai [retour à Laval ; mis dans le train par Gastilleur (K. Beaumont.)] : « Je viens de faire la seule chose qui devait me reposer de toutes mes fatigues : j'ai pris le rapide, hier, et je suis chez moi. » (au Dr Saltas ; Pléiade, O. C., t. III, p. 605.)
— 19 mai :

> « La maladie était plus grave que vous-même, savant médecin, ne pouviez le prévoir : neurasthénie aiguë... J'ai fait venir pour la forme un médecin de famille, il ne peut rien ordonner que je sache moi-même ; [...] Puis-je avoir recours à votre amitié... pour avoir plusieurs choses... : quinium, glycérophosphates, coca, kola (noix de Kola fraîches ?), un thermomètre [...] je veux surveiller la fièvre. [...] vous comprenez que je vous parle [...] — quoique non diplômé — de collègue à collègue... » (au Dr Saltas, Pléiade, O. C., t.III, p. 609.)

— 20 mai : « Crise assez sérieuse. » « [...] Le Père Ubu vient de faire venir le meilleur médecin de Laval [...] une fièvre de cheval. Il écrit nonobstant. » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 610.)

— 22 mai :

« Je suis et serai plus raisonnable que vous ne pensez. [...] J'ai ici de très bons laits [...]. Ne vous inquiétez pas trop de mon écriture tremblée, j'étais au lit et je viens de me lever pour écrire. [...] les autres médicaments, excitants, n'étaient demandés que pour le dernier coup de collier à *La Dragonne* [...] il est certain qu'il y a eu une intoxication ancienne [...] » (au Dr Saltas, Pléiade, O. C., t. III, p. 611.)

— 23 mai : « ...votre ami se lève sur ses pieds [...] Nous autres, Occidentaux, sommes cuirassés contre les "toxines", qui pour nous sont, d'expérience ancestrale, des aliments. » (au Dr Saltas, Pléiade, O. C., t. III, p. 612.)

— 25 mai :

« dans la fièvre de quelqu'un qui [...] s'énerve facilement [...] Menu d'hier : côtelettes de veau, asperges, laitages. Un peu de cidre. [...] Mon estomac n'est pas encore fait à l'eau claire, qui provoque des vomissements [...] Le cidre est très faible en alcool... Pour ce soir,... du tilleul... ; le thé est exécrable. Il peut arriver... que je vous demande de correspondre avec le Dr Bucquet... [...] dans un accès de fièvre... me suis permis le mot « collègue ». Je n'ai fait aucune thérapeutique, évidemment, mais la médecine m'intéressait tellement que j'en sais assez pour suivre intelligemment les prescriptions d'un docteur capable (je suis tombé de 130 et même 140... pulsations à 88. [...] » (au Dr Saltas; Pléiade, O. C., t. III, p. 613.)

— 28 mai :

« Le Père Ubu, cette fois, n'écrit pas dans la fièvre [...] Je pense que vous avez compris, il ne meurt pas [...] de bouteilles et autres orgies. Il n'avait pas cette passion [...] Il est épuisé [...] et sa chaudière ne va pas éclater mais s'éteindre [...] Sa fièvre est peut-être que son cœur essaye de le sauver en faisant du 150 [...] Il est depuis deux jours " l'extrême oint du Seigneur " [...] Là-dessus, le Père Ubu, qui n'a pas volé son repos, va essayer de dormir. Il croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses *rêves* qui sont le Paradis. » (à Rachilde, de Laval; Pléiade, O. C., t. III, p. 617.)

« il y a eu peu-être intoxication du cœur, ou n'est-ce pas le cœur qui essaye de rattraper l'usure du reste? [...] Si je n'en réchappe pas, ce qui est infiniment probable [...] » (au Dr Saltas; Pléiade, O. C., t. III, p. 615.)

— 30 mai :

> « c'est parce que le repos fait partie de la cure que je diète, donc soyez pleinement rassuré ; d'ailleurs votre science en médecine vous avait averti avant moi qu'il n'y avait aucun danger. [...] En l'état de fatigue où j'étais, je risquais peut-être, non d'en mourir, évidemment, mais de n'en pas revenir avec le cerveau intact. [...] ; vous m'avez fait l'honneur de me traiter en « collègue » quoique non diplômé et indigne. [...] vous êtes vraiment...un très savant médecin. [...]
> P.-S. [...] Dans toutes les lettres précédentes vous n'avez eu en somme que le journal des divagations de la maladie. Cela peut amuser un médecin, comme observation. » (au Dr Saltas ; Pléiade, O. C., t. III, p.624.)

— 30 mai : « Grande crise cérébrale — qui excusait littérature exagérée — passée — Guérison assurée — Avec repos — Excuses [...] » (Télégramme à Rachilde; Pléiade, O. C., t.III, p. 623.)
— 8 juin : « Le Dr Bucquet, qui est le "merdecin de famille" souhaité me dit qu'il est plus dangereux pour moi de remettre la main à la plume que de prendre n'importe quel excitant. » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 628.)
— 10 juin : « Je ressors de la maladie (qui n'était qu'un besoin de repos) avec des forces neuves... » (à Alfred Vallette et Rachilde ; Pléiade, O. C., t. III, p. 630.)
— 13 juillet :

> « Que me demandait-on? de vivre! Je suis fier, comme vous dites, d'avoir réalisé ce miracle. [...] Le Dr Bucquet n'avait jamais prescrit que des reconstituants sous toutes les formes... Je ne crois pas aux merdecins... ayant inventé trop de merdecines pour y croire mais je me médicamentais avant les ordonnances. » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 632.)

— 13 août : « Jarry va beaucoup mieux moralement. Physiquement il est encore bien faible. Cependant le gonflement des pieds et des jambes a fortement diminué [...] » (Claire Demolder à Fontainas, in Henri Bordillon, *Gestes et Opinions*, p. 158.)
— novembre 1906 :

> « Revenu de Laval [...] parlait comme le fantôme de lui-même, [...] face blême [...] yeux creux [...] ne pouvait voir un « merdecin » parce que ces *bouffres-là* l'avaient drogué pour l'examiner de près [...] Il était tellement saturé d'éther qu'on le devinait avant de le voir. Il marchait dans une espèce d'hallucination. » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, pp. 214-215)

## 1907

— début janvier : « Il boit à cette époque l'alcool de la lampe sur laquelle il fait sa cuisine. » (Dr Saltas, cité par Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 165.)

> « Il voulait écrire à sa sœur. Sa lettre terminée il la tend [...] il craint d'avoir laissé quelques fautes. [...] Elle était inintelligible, composée d'informes tronçons de phrases où certains mots manquaient où d'autres étaient inachevés. » (A.-F. Hérold, cité par Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 166.)

— 24 janvier : « Fini... Malade, détraqué par les privations, l'alcoolisme et la masturbation, incapable de gagner sa vie [...] Couvert de dettes et déjà un peu fou [...] Il a tout mangé à boire (*sic*) [...] fourbu et fichu, il se résigne à partir chez sa sœur. [...] Pas même capable de faire une course. . » (P. Léautaud, *Journal,* [1955], cité par Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 166.)
— 15 février, Laval : « ... première livraison, vin blanc [...] » (Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 172.)
— 9 mars, Laval : « commande [...] complétée par une autre demi-barrique, de vin rouge cette fois et du même coût. ». (Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 172.)
— 11 avril, Paris : « Il doit garder la chambre : il ne peut bientôt plus sortir du 7, rue Cassette, même pour aller chercher l'argent que lui envoie sa sœur [...] » Gastilleur accourut. (Henri Bordillon, *Gestes et Opinions,* p. 174.)
— 29 mai, Laval (changement d'adresse ; ne payant plus son loyer — rue Landelle — il s'installe rue de Bootz) : « La précieuse santé n'a d'autres atteintes que les " accès de repos " prédits par Bucquet. » (à Alfred Vallette ; Se résigne à partir chez sa sœur, t. III, p. 658.)
— 25 juin : « Nous sommes beaucoup moins dangereusement malade que Demolder [...] Le cerveau est sauvé. [...] Mais la faiblesse physique est extrême. [...] L'opinion de la Faculté d'ici — non seulement Bucquet, mais d'autres merdecins — [...] est qu'il n'y a ni maladie ni lésions, mais un épuisement terrible qui ne demande que des fortifiants et du repos. [...] quoique ayant [...] à peu près supprimé [le régime] des excitants. [...] C'est la convalescence en plein, la peau nous pèle comme après la fièvre typhoïde. » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, pp. 660-662.).
— 1er juillet ; « Vous dites que nous écrivons comme un sagouin, [...] la clef du mystère [...] : nous avons de *l'encre qui boit.* » (à Rachilde, Pléiade, O. C., t. III, p. 671.)
— 8 juillet : « Nous nous levons du lit au bout de quarante-cinq ou six jours [...] frais et dispos. Nos modestes pulsations [...] tictaquaient à 60 ou 70 en normale. On nous racontait l'année dernière que l'être vivant meurt à 120. Les merdecins — mais vous n'aimez pas Molière, leur seul juge — , considèrent

que 120 était notre normale. Et au-delà de 140, ils ne savent plus lire... [...] Mais tout s'arrange fort bien, nous ne guérissons pas ni ne ressuscitons pas (*sic*) [...] nous naissons. » (à Rachilde, Pléiade, O. C., t. III, p. 680.)
— 14 août : « mais nous aurons pas mal perdu d'entraînement cyclique, n'étant pas monté une seule fois... » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 684.)
— 27 septembre : « Monsieuye [...] la précieuse santé est convenable, à part que nous sommes quasi déshabitué de sortir, vu la monotonie des promenades dans Laval après un si long séjour. » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 693.)
— 5 octobre : « Nous serions déjà en route si nous n'avions poissé un rhume remarquable avec quasi-aphonie. [...] Enfin nous n'en décéderons point encore cette fois [...] » (à Alfred Vallette ; Pléiade, O. C., t. III, p. 694.)
— octobre : « Auriez-vous la bonté de remettre à ma sœur Mlle Jarry une purgation pour moi *limonade Roger, dose massive* ». « PS : il faudrait plus de 60 g de citrate. » (à Emile Labbé, pharmacien, à Laval ; Pléiade, O. C., t. III, p. 694.) [limonade indiquée pour la constipation ; la dose demandée : trois fois supérieure à la formule.]
— 29 octobre : « Le Père Ubu ne se tient plus debout, et j'ai rendez-vous chez lui [...] avec le Dr Saltas, pour le décider [...] à entrer à la Charité — " pour névrite des jambes et confusion mentale, toxiques " — d'où il est extrêmement probable qu'il ne sortira pas vivant. » (Alfred Vallette à Fontainas)
— Jarry ne peut ni se lever ni leur ouvrir, on appelle un serrurier. Transport en fiacre. Hospitalisé salle Laennec. (Henri Bordillon, *Gestes et Opinions*, p. 192.)
— 30 octobre, compte rendu d'examen :

> « pâleur cireuse... abattement et absence, sans torpeur... réponses difficiles... troubles de la mémoire... ni douleur ni mal de tête... calme... estimant ses fonctions normales... fièvre modérée... pouls rapide et petit... pupilles dilatées... auscultation thoracique : zone de condensation suspecte de tuberculose... incontinence sphinctérienne... foie en rapport avec un éthylisme chronique... ; motricité des membres inférieurs : aucune possibilité de commande, réflexes tendineux abolis, tendance à l'extension du gros orteil avec éventail des orteils... signes ne concordant pas avec le diagnostic semblant s'imposer : patient peu délirant, indolence apparente de la névrite, signe de Babinski, oppression respiratoire avec lésion pulmonaire. » (Stéphen-Chauvet, Externe)

> « Il s'en allait, diminuait à vue d'œil [...] il répétait : " Nous allons de mieux en mieux " [...] Il me demanda [...] de lui procurer du Mariani[2]. [...] Avec la permission de ceux qui le soignaient, je lui envoyai une

2. Vin fortifiant = 12° + cocaïne + toniques.

bouteille de ce vin... qu'il but en une journée parce que, selon la formule traditionnelle, *on n'avait plus rien à lui refuser.* » (Rachilde, *Le Surmâle de Lettres*, pp. 217-218.)

— 31 octobre, compte rendu d'examen : « prostration... respiration difficile... lèvres livides... pouls petit et fuyant. » (Stéphen-Chauvet, Externe)
— 1er novembre (la Toussaint) « décès vers 4 heures et demi de l'après-midi » Autopsie : « viscères altérés par une intoxication alcoolique chronique. » « ... (sommet) du poumon droit, foyer de tuberculose pulmonaire chronique. » « dure-mère incisée : granulations typiques d'une méningite tuberculeuse...atteinte [...]sous-jacent(e) : deux foyers destructifs (partie supérieure... des circonvolutions frontales ascendantes). » (Révélations de Stéphen-Chauvet, médecin, *Mercure de France*, 1933 ; hommage posthume pour contrer l'impression d'une déchéance... Contestation de P. Léautaud dans son *Journal littéraire*, rapportant des propos d'Alfred Vallette et du Dr Saltas : « On ne leur aurait pas demandé l'autorisation d'autopsier »... or, « ils auraient été les seuls représentants légaux en l'absence de Charlotte. »)

# Au total

## A – Troubles de l'humeur

— Manifestations d'excitation en rapport avec la baisse des performances scolaires, camouflée par l'existence des acquis.
— Période critique avec désarroi ; année d'indécision, sans inscription scolaire.
— Seconde période critique (début 1893) aggravée par une pathologie infectieuse.
— Insomnie (1891-93) : « Il passait ses nuits à ne pas dormir. » (Gandilhon Gens-d'Armes ; cité par Henri Bordillon, *Gestes et Opinions*.) — « Ô sommeil, singe de la mort. » (*L'Amour absolu,* Pléiade, O. C., t. I, p. 924.)
— Hospitalisé à Paris pour sa réforme : au Val-de-Grâce ou à l'Hospice de Sainte-Anne ? « Entré le 18 [...] Le nommé Sengle [...]La manie furieuse dont il est aujourd'hui atteint [...] Dévolerait outre-mer. » (*Les Jours et les Nuits,* Pléiade, O. C., t. I, pp. 836-837.)
— « Neurasthénie aiguë. » (19 mai 1906) ; « C'est la dépression en plein. », « On nous prescrivait du diphosphonol », deux épisodes de « Grande crise cérébrale », le 20 mai et nuit 26 au 27 mai 1906, « curieusement accompagné par une intense production — s'accentuant en même temps que l'aggravation de sa santé — de lettres et de cartes » ; « [...] dès que je vais avoir l'esprit tranquille [...] je vous enverrai tout ce que je pourrai me rappeler de la fièvre cérébrale et du dernier travail d'Ubu. » (Charlotte ; note, Pléiade, O. C., t. I, t. III, p. 863-864.) – crainte de « n'en pas revenir avec le cerveau intact. »

— Mysticisme : *L'Ymagier, Perhindérion,* « Les cierges qui brûlent pour nous dans toute la Bretagne. »
— Antécédents familiaux (branche maternelle).

## B – Tuberculose

— atteinte pulmonaire constamment déguisée en « influenza »
— mentionnée à partir de 1894-95.
— contamination familiale ?
— aggravée par l'insalubrité de son habitat, l'alcoolisme, la dénutrition.
— printemps 1906 : période d'aggravation...
— 1907 : méningite tuberculeuse « secondaire ». (diagnostic de méningite tuberculeuse souvent difficile à porter chez l'adulte. Souvent, les signes les plus caractéristiques du syndrome méningé font défaut. Le déficit moteur, présenté par Jarry lorsque ses amis sont obligés de recourir aux services d'un serrurier afin d'ouvrir sa porte, s'il peut contribuer à accréditer l'existence d'une pathologie méningée, n'est pas, non plus, incompatible avec la réalité des complications neurologiques de l'alcoolisme — chez un vieil absinthique — depuis certainement plus de treize ans); la « fatigue » évoquée depuis le printemps 1906, prémisse de sa paralysie ?)

## C – Alcoolisme

— Début de l'imprégnation : dès la fin de son cycle secondaire.
— Alcoolisme « thérapeutique » dès ses 20 ans; dans un but « excitant » et rassurant; mais, l'action tonique étant suivie d'un passage à vide : nécessité d'augmenter les doses; exemple, printemps 1907 = du 1er février au 1er juillet (150 jours), 1350 litres bus par 2 personnes, d'où : 9 litres-jour-2 personnes et 4,5 litres—jour—personne (selon les estimations de Noël Arnaud rapportées par Henri Bordillon, *Gestes et Opinions*, p. 172).
— Complications : insomnie, cauchemars; dépendance et perte d'autonomie; échec de la libido et impotence (cf. *L'Amour absolu,* 1899 : « ton mari et ton fils, très pure Jocaste »; *Messaline*, 1901; *Le Surmâle,* 1902) et adelphisme); accès de violence; cirrhose du foie (« Gonflement des jambes et des pieds »); manifestations paroxystiques de mai 1906, dues aux toxines (Dr Saltas); subdélire alcoolique [sans onirisme terrifiant mais son bestiaire était si riche...] sur encéphalopathie hépatique (elle-même complication de la cirrhose) dans un contexte infectieux de surcroît — gastrite, responsable de la pituite [*Le Mousse de La Pi'ouite* : allusion à celle-ci...?] « Notre [...] Débilité stomacale » (à Rachilde, Pléiade, O. C., t. III, p. 640.) — troubles du rythme cardiaque (souvent préoccupé par « Nos pulsations » — constipation — polyneuropathie des membres inférieurs (fatigabilité, déficit moteur, troubles ou perte de la marche...) — tremblement : « Nous avons de *l'encre qui boit.* » — asthénie physique (d'où, la demande de « kola ») — dégradation des fonctions supérieu-

res — altération du jugement — « Cet état d'ivresse permanente dans lequel il semblait trépider au lieu de vivre normalement » (Rachilde) ; « Sur la fin de sa vie il ne dessaoulait plus. » (Noël Arnaud, *Alfred Jarry*, p. 209).

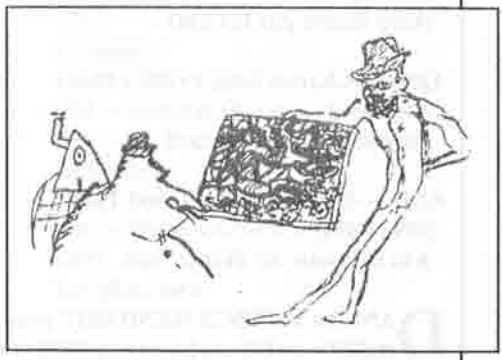
## *Nota bene*

« L'interne Nosocome » (*Les Jours et les Nuits*) : c'est Maurice Dide, né en 1873, étudiant en médecine à Paris ; après son service militaire (1894-95), il sera externe des hôpitaux (en poste à Trousseau) en 1896-97, il habitera 20, quai d'Orléans ; en 1897, il sera reçu à l'internat des Asiles de la Seine ; il sera en poste à Ville-Evrard, à Sainte-Anne, à Rennes, à Toulouse (médecin-directeur de l'Asile de Braqueville ; docteur ès Lettres). Résistant, chef de réseau du mouvement Combat, région Midi-Pyrénées, déporté et mort à Buchenwald en 1944).

Michel GAZEAU

# LA COLLECTIONNITE ET L'INFLUENCE JARRYQUE CHEZ BRETON

(André Breton, 42, rue Fontaine,
vente Drouot du 1er au 17 avril 2003)



**par Guy Bodson**

IL VA DE SOI, que les acquisitions de Breton ont été influencées tout au long de sa vie, par sa connaissance du Symbolisme, de l'occultisme, de l'art populaire et des goûts picturaux de Jarry. Filiger en est à ce titre un précieux exemple.

« À la fin de son article intitule « Filiger » et paru au *Mercure de France*, en 1894, Alfred Jarry conclut : « Il est très absurde que j'aie l'air de faire ce compte rendu ou description de ces peintures. » :

4042 — Charles Filiger (1863-1928)
1903
Salomon 1er
Roi de Bretagne

4043 — Charles Filiger (1863-1928)
La Vierge et deux anges
ou La Madonne
aux vers luisants
(titre donné par Breton)

4280 — Charles Filiger (1863-1928)
1893
Portrait d'Émile Bernard

4281 — Charles Filiger (1863-1928)
1892-1894
À la mémoire de Frantz Hals

4282 — Charles Filiger (1863-1928)
Prototype de Jeanne d'Arc

4283 — Charles Filiger (1863-1928)
1903
Christ en croix

4284 — Charles Filiger (1863-1928)
vers 1903
Notation chromatique

4285 — Charles Filiger (1863-1928)
Architecture symboliste

4286 — Charles Filiger (1863-1928)
1890
Chardons

DANS LA PRÉFACE-MANIFESTE pour l'exposition « Dessins symbolistes » réalisée au Bateau Lavoir en 1958 et reprise sous le titre « Du symbolime » dans *Le Surréalisme et la peinture* édité chez Gallimard en 1965 (pp. 357-362), André Breton parle de « la peinture qui se veut recréation du monde en fonction de la nécessité intérieure éprouvée par l'artiste. La primauté n'est plus alors accordée à la sensation, mais aux plus profonds désirs de l'esprit et du cœur. Le spectacle à peu près dénué de sens qu'offrent au vulgaire la nature et l'agitation humaine cesse d'être regardé comme une fin, tenu même pour un obstacle »[1].

Noël Arnaud[2] note : la seule description quelque peu détaillée de ce logement de Jarry nous a été laissée par le docteur Albert Haas (...) « Aux murs, des images de Saints, des crucifix, des ensensoirs et une foule de chose servant

1. Voir : 37e-38e tournées de *l'Étoile-Absinthe* (Hommage à Filiger).
2. Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*. La Table Ronde.

au culte. Tout cela venait de la Bretagne... » Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver chez Breton ce goût de la culture populaire (les fameux « bénitiers » de la vente Drouot).

Roderic O'Conor est parmi les participants de *L'Ymagier*, Breton ne l'oubliera pas.

Son Œuvre gravé est d'une grande rareté : 43 estampes répertoriées dont 35 gravures à l'eau-forte, toutes tirées à très peu d'exemplaires, voire épreuves uniques. Les planches de la collection André Breton, acquises lors de la succession de Mme O'Conor (Hôtel Drouot, 5 et 6 février 1956), témoignent de cette atmosphère particulière.

4373 — Roderic O'Conor (1860-1940)
*circa* 1893
Paysage

4374 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
Paysage

4375 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
La prairie aux grands arbres

4376 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
Paysage avec des arbres sombres et une rivière

4377 — Roderic O'Conor (1860-1940)
vers 1893
Paysage (vallonné)

4378 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
Paysage panoramique

4379 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
Le verger

4380 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
La falaise

4381 — Roderic O'Conor (1860-1940)
1893
Les glaneuses

La séparation d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont avec le motif dont Jarry fera un chapitre « Chez la vieille dame » dans *l'Amour en visites* se soldera par l'affirmation jarryque de faire mieux, c'est-à-dire de créer *Perhindérion*.

À ce propos, une chose curieuse : la réitération par Émile Bernard d'une de ses planches, d'une part dans *l'Ymagier n°VI* et ensuite dans *Perhindérion*.

Dans le n° VI de *l'Ymagier* (janvier 1896) se trouve une grande planche colorée intitulée PASSION (Christ en croix, Saintes Femmes, Madeleine, Longin et Jean), et mise en supplément uniquement en édition pour les souscripteurs — donc en peu d'exemplaires.

Cette planche est colorée dans les tons vifs : jaune, rouge et vert sombre. Le coloriage est rudimentaire, fait au pochoir d'une manière approximative et à la gouache.

Dans le numéro 2 de *Perhindérion*, le même dessin repris et retravaillé, traits ajoutés, nimbes autour des têtes avec cette mention : « Image tirée spécialement pour le deuxième fascicule de *Perhindérion*. »

Guy Bodson

André Breton : Livre I, du 7 au 9 avril 2003, Calmels Cohen (Drouot).

N° — 681 : Jarry, Afred ; Franc-Nohain ; Terrasse, Claude ; Bonnard, Pierre.

CAP — *Répertoire des Pantins*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, 9 plaquettes in-4° en feuilles.

Série complète, à l'état neuf, des 9 partitions de Claude Terrasse, beau frère de Bonnard, pour le *Répertoire des Pantins* ; six textes de Franc-Nohain et trois textes d'Alfred Jarry. Chacun des 9 fascicules est illustré en couverture d'une lithographie originale de Pierre Bonnard. Évidement, les trois textes de Jarry sont illustrés par ... Jarry, et non par Bonnard.

# A. CLOESSER
# UBU ROI, *DAS MAGAZIN FÜR LITERATUR*, MAI 1897, pp. 58-59[1].

**traduit par Riewert Ehrich**

1. Une traduction anonyme de cet article a été publiée en 1957 dans *les Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n°26-27, p 56 (ndlr).

TOUS LES LIVRES ONT LEUR DESTIN MAIS RAREMENT UN AUSSI ÉTRANGE QUE CELUI DE CE LIVRE TRÈS SPÉCIAL SUR NAPOLÉON[1] ET QUI, DÉJÀ AVANT SA PUBLICATION, FUT PARODIÉ — À TRAVERS LE DRAME « UBU ROI » D'ALFRED JARRY[2].

LE PÈRE UBU est un aventurier qui accède au trône car il veut à tout prix devenir roi ou plutôt parce que Mère Ubu — Lady Macbeth II — le veut. Son orgueil à elle ne supporte pas le fait qu'il ne soit plus qu'un simple capitaine au service du roi polonais Wenceslas, après avoir été roi d'Aragon, alors que son derrière est assurément fait pour être assis sur un trône!

« À ta place. À ces bons arguments, c'est l'orgueil d'Ubu qui ne résiste pas. « Si j'étais roi, je me ferais construire un grand chapeau de plumes comme celui que j'avais en Aragon et que ces brigands d'Espagnols m'ont volé. » Après que le roi ainsi que quelques princes ont été massacrés, Ubu s'assoit sur le trône et se comporte aussitôt en vrai roi. Toutes les institutions qui coûtent de l'argent sont abolies, les impôts par contre sont carrément doublés et notre usurpateur qui aime à s'appeler « Maître des phynances » les recueille personnellement. Il tue également nombre de riches et de nobles et s'empare de leurs biens. Son épouse, prudente, s'interpose avec quelques bonnes raisons mais il n'en veut rien savoir et y oppose toujours de bien meilleures. « Ah, merdre! Est-ce que le mauvais droit n'a pas autant de valeur que le bon? Ah! tu me vexes Mère Ubu, je vais te découper en morceaux. » Ubu ne sera pas longtemps assis sur ce trône sur lequel il va pourtant si bien. Après avoir survécu à plusieurs dangers et reçu de nombreux coups, il sera expulsé de son royaume avec l'approbation de tous. Et l'aventure se termine ici.

La pièce fut donnée au théâtre parisien de l'Œuvre, drame en cinq actes avec sa panoplie de batailles, complots, combat avec ours sans oublier les exécutions et le public l'accueillit avec scepticisme et désapprobation (en hochant de la tête avec désapprobation). Les expressions grossières de l'aventurier Ubu soulevèrent de vives discussions parmi les plus délicats et pour le reste le public eut du mal à prendre position, à comprendre si on lui avait joué un tour, du haut de la scène ou bien si ces figures masquées qui se mouvaient avec raideur telles des marionnettes, ne cachaient pas plutôt des symboles forts et profonds. Pour le public averti, qui connaissait déjà ces comédies anciennes des siècles passés, ceci semblait être une réminiscence (réapparition) du théâtre primitif shakespearien qui serait une manifestation à l'envers de tous ces abus sur les scènes des théâtres modernes luxueuses. Si l'auteur n'est pas quelqu'un de trop sensible, la méfiance et la surprise dont le public a fait preuve ont dû lui procurer au moins autant de plaisir que l'inven-

1. Voir Ernest la Jeunesse, *L'Imitation de Notre-Maître Napoléon*, Paris, Charpentier, 1897.
2. Éditions du Mercure de France, Paris, 1896.

tion de cette farce d'État majeure. Celui qui s'imagine cette représentation et l'attitude des spectateurs ne peut que penser à cette satire géniale de Ludwig Tieck *Le Chat botté* dans laquelle le plus drôle de tous les romantiques fait jouer les personnages les plus dramatiques, public, critiques et essuyeurs de lampes avec la meilleure des humeurs et dans un désordre des plus charmants.

Mais pour un jeu d'esprit si réfléchi manque toutefois au français moderne l'audace géniale du vieux romantique. On a également admiré le courage d'Alfred Jarry avec lequel il s'est exposé à l'indignation de la foule et à ses porte-parole critiques. Mais en vérité sa pièce aurait eu plus d'impact s'il s'était adonné avec une plus grande liberté et une plus grande insolence dans le domaine de la déraison totale.

Il existe un genre malheureusement disparu d'œuvres romantiques dans lesquelles toutes les conditions de la logique sont supprimées et où l'on prend en toute tranquillité le plus insensé pour le plus naturel — œuvres dans lesquelles on peut se reposer tout comme dans un rêve de pédanterie de la causalité. Le « Roi Ubu » a encore trop de cohérence sensée afin d'avoir cet effet libérateur, il ne joue pas dans un monde d'humeur fantastique dans laquelle on pourrait totalement s'oublier. L'ironie également que les romantiques maîtrisent si souverainement n'est pas de mise ici ; Jarry ne présente pas une satire contre les conditions humaines ou apparitions littéraires particulières tel qu'on a pu le laisser entendre à tort. Toutefois, *Ubu Roi* donne, dans ces étroites limites que l'auteur a voulues, l'impression d'une œuvre rafraîchissante et de par sa modestie en devient un produit aimable. Jarry ne veut rien d'autre que représenter une intrigue humaine dans sa nature la plus primitive, dans son originalité la plus expressive. Les personnages aux caractères primitifs donnent vraiment l'impression de marionnettes ou d'enfants spirituels qui auraient par contre de grands corps lourdauds. Cette manière simple de traiter qui fait penser à une gravure sur bois a pour elle l'avantage que l'on est poussé à réfléchir et à poursuivre les idées de l'auteur. Si le « Roi Ubu » était écrit en vers et si les personnages se comportaient en vrais princes comme leur rang l'exige, il s'agirait alors d'une tragédie de grand style. Cet aventurier fait penser à Demetrius et à Macbeth. L'auteur n'a sûrement pas eu l'intention de parodier de cette manière mais l'on en vient par soi-même à penser que les actes des êtres humains en vérité ne sont guère plus compliqués que ça et que toute la psychologie de la faim et de l'amour finalement en ressort comme le joyau de la vie à côté de beaucoup de bêtise et d'orgueil. C'est pour cela que ce drame burlesque dans lequel la vulgarité se conduit si grossièrement et la bêtise s'exprime si bêtement a finalement une légère répercussion mélancolique. C'est là tout son charme ; mais ni l'admiration des amis ni l'outrance des adversaires n'étaient justifiées par sa signification.

## Du Tiers à Merdrev

# LE PRIVILÈGE D'UBU ROY

**par Gilles Firmin**

[Une exégèse sur la formule inaugurale du Privilège d'Ubu Roi, « celui qui connaît ainsi », parue dans les *Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique*[1], fut l'occasion, pour le Régent Firmin, de préparer une édition « critique et presque démocratique » de ce texte, qu'il a bien voulu proposer à *l'Étoile-Absinthe* et accompagner du simple appareil nécessaire à son intelligence.]

1. « Celui qui connaît ainsi », *Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique*, 12, pp. 75-78.

Paris, le 18 Clinamen 130 EP

Cher et Équanime Photodataire,

C'est bien volontiers que je défère à votre désir de voir l'édition du Privilège d'Ubu Roi accompagnée de son modèle rabelaisien : il est hélas de fait que l'on ne lit plus guère les auteurs du XVIe siècle vulgaire, au prétexte que leur langue est difficile, et l'on parle d'autant plus facilement, « tantôt avec compétence, aussi volontiers avec absurdité », de maître François qu'on ne l'a pas lu — ou, ce qui est plus dommageable encore, qu'on prétend le lire sans avoir la moindre teinture de 'Pataphysique. Ce fâcheux état de choses est incontestable déjà pour les « grands textes »; inutile de préciser qu'il est plus avéré encore pour les œuvrettes comme la *Pantagruéline Prognostication*, et quant aux prologues ou privilèges... Ce n'est pas à dire que je prétende, comme certains commentateurs enthousiastes (récemment encore, M. Gérard Defaux[2]), que le privilège de 1550 vulg. soit sorti de la plume de Rabelais lui-même. Mais il est toujours un peu dommage d'ignorer ces pièces, qui figurent dans les éditions actuellement disponibles[3].

## Le premier privilège

Le Privilège de 1550, que Jarry a pris pour modèle, succède à celui que Rabelais avait obtenu en 1545 v. et qui apparaît en tête de la première édition du *Tiers Livre* (1546) :le texte y manifeste une bienveillance telle, exprimée « en termes [si] personnels » (Abel Lefranc[4]), que l'on a été tenté d'y voir la main de l'auteur lui-même, du moins dans la première partie qui semble reprendre la requête du demandeur :« De la partie de nostre aimé et feal maistre Françoys Rabelais [...] nous a esté exposé, que icelluy suppliant ayant par cy davant baillé à imprimer plusieurs livres, mesmement deux volumes des faictz et dictz Heroïques de Pantagruel, non moins utiles que delectables, les Imprimeurs auroient iceulx livres corrompu et perverty en plusieurs endroictz, au grand deplaisir et detriment du dict suppliant et praejudice des lecteurs, dont se seroit abstenu de mectre en public le reste et sequence des dictz faictz et dictz Heroïques. Estant toutesfoys importuné

2. Éditeur du *Quart Livre* (ainsi que de *Pantagruel* et de *Gargantua*) au Livre de Poche (Bibliothèque classique et Pochothèque).

3. En 1953 vulg., le catalogue de l'Expojarrysition précisait que le Privilège était « reproduit dans toutes les éditions [de Rabelais] du XIXe siècle » (n° 252; *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, 10, p. 88); on verra que, s'il est diversement localisé, ce texte apparaît aussi dans les éditions de la fin du XXe siècle vulgaire.

4 . Introduction au *Tiers Livre*, I, 2 (*Œuvres de François Rabelais*, V. *Tiers Livre*, Paris, Honoré et Édouard Champion, 1931, p. XII), reprise dans *Rabelais. Études sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre* (Paris, Albin Michel, 1953, p. 237).



journellement par les gens sçavans et studieux de nostre Royaulme et requis de mectre en l'utilité comme en impression la dicte sequence », etc., et l'auteur requiert un privilège de dix ans; ainsi sollicité, le roi François Ier, « desirans les bonnes letres estre promeues par nostre Royaulme à l'utilité et erudition de nos subjectz », lui en accorde un de six ans.

La durée est plus conforme à la norme, d'ailleurs assez récente puisque les privilèges n'ont été institués en France qu'en 1521 vulg. Mais la complaisance verbale se double d'une particularité, c'est que le privilège est « ouvert » : il donne à son bénéficiaire « privilege, congé, licence et permission de faire imprimer et mectre en vente [...] ses dictz livres et œuvres consequens des faictz Heroïques de Pantagruel, commançans au troisiesme volume », mais aussi « povoir et puissance de corriger et revoir les deux premiers par cy davant par luy composez » — toutes dispositions qui seront reprises et étendues par le privilège octroyé cinq ans plus tard par Henri II. Or, les deux premiers livres ont été censurés en 1543 (pour la première fois sans doute, contrairement à ce que l'on prétend souvent[5]), sur l'édition que Rabelais en avait donnée, l'année précédente, après les « malencontreuses » éditions procurées par Étienne Dolet la même année 1542 v. — épisode dont on pense qu'il servit de justification à la demande de l'auteur et à la réponse du roi[6]; la « sincérité » de Rabelais quant à ses protestations d'auteur est sans doute bien sujette à caution, mais, outre les toujours fâcheuses questions de phynance (et l'on sait que maître François a connu des périodes de gêne), il demeure un peu délicat, en cette période sensible, de voir paraître des livres supposés : tel le bien médiocre *Cinquiesme Livre* qui parut en 1549 vulg[7].

De fait, Rabelais est au centre de la lutte entre le roi (et certains de ses conseillers, tel Odet de Châtillon, le dédicataire du *Quart Livre*) et le Parlement ou la Sorbonne. L'année même où il perd son protecteur, Guillaume de Langey, Rabelais aurait été nommé maître des requêtes de François Ier (1543); deux ans plus tard, toutefois, le propre secrétaire de Jean du Bellay, cardinal et frère de Guillaume, est brûlé en place de Grève; l'année suivante, André Tiraqueau supprime de la réédition de son *De legibus connubialibus* toute allusion à

5. État de la question et citations idoines dans l'édition du *Tiers Livre* procurée par Jean Céard (Paris, Librairie Générale Française, 1995, « Le Livre de Poche. Bibliothèque classique »), pp. II-IV.

6. Puisqu'il prouvait la réalité d'éditions non autorisées et non revues par l'auteur.

7. Publié sans mention de lieu ou d'éditeur, le *Cinquiesme Livre des faictz et dictz du noble Pantagruel. Auquel sont comprins les grans abus, et désordonnée vie de Plusieurs Estatz de ce monde* est un centon de textes repris à Jean Bouchet; seule particularité notable, au fol. 14, la présence d'un texte, d'ailleurs assez peu bachique, typographié en forme de bouteille... Notez par ailleurs que, entre 1548 (édition du « premier *Quart Livre* ») et 1552 vulg., Pantagruel n'est plus qualifié par Rabelais de « noble », mais de « bon ».

son ami[8]... et Dolet finit aussi sur le bûcher. Et certes, la condamnation de la Sorbonne, publiée par cri public le 28 juin 1545, ne gêne en rien l'octroi du privilège le 19 septembre de cette même année ; en retour, la parution du *Tiers Livre* au début de 1546 n'empêche pas l'ouvrage « protégé » d'être censuré dans le Supplément au Catalogue des livres censurés qui parut le 31 décembre 1546 v. : le *Tiers Livre* « fait par Rabelés » y apparaît dans les ouvrages anonymes — c'est pourtant le premier livre signé de son nom et de sa qualité, et même doublement[9]... La condamnation, comme l'absence du visa sorbonnique théoriquement exigé à l'époque, n'empêche pas l'ouvrage de paraître, et d'être réédité plusieurs fois (1546, 1547) — le volume se vend, à Paris et au grand jour, mais l'auteur juge plus prudent de prendre du champ, et se réfugie à Metz, à l'époque ville d'empire[10]...

## Le second privilège et celui de Jarry

Après la mort du roi (1547), le second privilège (celui dont s'inspire Jarry) confirme toutefois sa faveur, et Michel Fezandat peut en orner en 1552 l'édition princeps du *Quart Livre* et la réédition du *Tiers Livre*[11]. Mais, pour ombrageux qu'ils aient pu être, nos rois de France, cher Photodataire, n'ont toutefois jamais pu approcher la basse férocité du Père Ubu : c'est sans doute pourquoi, saisi par la Sorbonne, le Parlement ordonne, le 1er mars 1552 vulg., la suspension de la vente du *Quart*, fait ouïr le libraire et manifeste qu'il lui faut entendre (c'est-à-dire comprendre...) le « bon plaisir » du roi (en route vers Metz à cette date) ; le 8 avril, il rappelle que l'interdiction est faite « jusqu'à ce que ladite Cour ait plus a plein sur ce entendu la volonté du Roy ».

8. Celle de 1524, troisième édition de l'ouvrage, comportait un poème (six vers grecs) de Rabelais, un quatrain de Pierre Amy à Rabelais, et une appréciation où Tiraqueau reconnaît ce qu'il doit à Rabelais, frère mineur qui possède une science *supra aetatem* — sur le sort fait par les biographes à ce « au-dessus de son âge », voir l'article de P. Lié, « Les solutions imaginaires de Rabelais et celles d'Abel Lefranc », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, 13-14, pp. 71-88 ; spéc. pp. 73-75.

9. Dans sa page de titre et dans son colophon.

10. Il y restera jusqu'en mai 1547, puis suivra Jean du Bellay en Italie jusqu'en 1549 v. — en passant peut-être par Lyon pour y déposer le « premier *Quart Livre* » (1548).

11. C'est cette circonstance qui rend un peu « difficile » le repérage du privilège dans les œuvres de Rabelais : ainsi, dans la seconde édition Pléiade (comme dans la précédente), il apparaît en tête du *Tiers Livre* (mais il figure dans l'édition du *Quart Livre*, reprise du Pléiade, en collection « Folio ») ; dans l'édition au Livre de Poche (collection Pochothèque et éditions séparées), il apparaît à la fois en tête du *Tiers* et du *Quart Livre*. Relégué dans les notes du Pléiade (éd. Mireille Huchon), le premier privilège est publié en vis-à-vis du second dans le Livre de Poche (éd. Jean Céard) et dans l'éd. TLF (« Textes Littéraires Français », chez Droz, éd. Michaël Screech, 1974) du *Tiers Livre*.

Ce dernier ne changea point d'avis, et le *Quart Livre* parut et reparut — mais plutôt ailleurs qu'à Paris (entendez, sans mention de lieu ou avec des lieux supposés tout autant qu'en province), c'est-à-dire hors de la juridiction dudit Parlement. Et l'on sait que des rumeurs (infondées) coururent, en octobre, sur l'emprisonnement de Rabelais (qui s'occulta au début de mars 1553). Il n'empêche que la mention du Privilège apparaît ostensiblement, avec la fière devise défiant « la mort et le venim », sur les éditions Fezandat[12].

Pour le reste, Cher et Équanime Photodataire, vous savez qu'il n'y a nulle modestie dans l'aveu que je suis un médiocre jarryste[13]. Si, toutefois, il m'est permis de parler latin devant des clercs[14], je rappellerai combien insuffisante est l'édition du Privilège d'Ubu Roi dans le tome I des *Œuvres complètes* de Jarry en Pléiade[15]. Le deuxième volume a certes procuré un texte plus convenable, sans être trop explicite sur les « variantes vraiment notables » ou non[16] mais en autorisant du moins le lecteur de bonne volonté à improviser son propre collationnement... Quant à l'édition des *Œuvres* parue sous la direction de mon Éminent Collègue Michel Décaudin, elle ne reprend pas le Privilège.

On connaît trois états de ce dernier : un manuscrit autographe de Jarry, reproduit au tome IV des *Œuvres* dites *complètes* par René Massat (t. IV, pp. 19-21) et dans le *Tout Ubu* du TS Maurice Saillet (pp. 156-158), que le Régent Michel Arrivé a choisi d'éditer — le catalogue de l'Expojarrysition précise que ce manuscrit « a figuré au dernier catalogue de la librairie Bérès (1953) » et je n'en sais personnellement pas davantage[17] ; le texte a ensuite été publié dans *La Plume* du 1er septembre 1901 v. (pp. 680-681) ; enfin, il inaugure, comme il se doit, le *Jardin des Ronces* de F.-A. Cazals, publié en 1902 v. aux Éditions de La Plume (pp. XXI-XXII ; c'est celui que reproduit Henri Bordillon).

12. Voir le *Cahier 13-14*, p. 31 ; la science bibliographique vulgaire progressant elle aussi, il faut préciser que Fezandat donna, sans doute au premier semestre 1552 v., deux éditions de ce même Quart Livre, dont l'une fut en outre « cartonnée » pour intégrer au Prologue des louanges appuyées à Henri II (soit une précision sur le « tant noble [, tant antique, tant beau], tant florissant, tant riche royaulme de France » et une autre sur le « conseillier du [grand, victorieux, et triumphant] roy Henry, second de ce nom »); de format différent, la « seconde édition Fezandat » évoquée par le noticiaire du Cahier serait une contrefaçon.
13. Aveu que l'on trouve au début de la communication sus-citée (cf. note 1) [NDLR].
14. Comme Panurge devant Rondibilis, *Tiers Livre*, 32 [NDLR].
15. Pp. 418-420; voir la chronique cynégétique de Hunter Kevil, *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, 2-3, pp. 109-110.
16. Chapeau des notes, p. 962; très correctement édité, le texte corrige le « y avoir contrevenu » mais ne reproduit pas le sceau authentificateur.
17. *Cahier 10*, *loc. cit.*

L'usage veut que l'on édite le dernier état du texte publié du vivant de son auteur. De fait, il peut sembler évident que le Privilège effectivement publié avec le *Jardin des Ronces* est à la fois mieux à jour (Karl Boès ayant remplacé Léon Deschamps après l'occultation de ce dernier), plus complet (dans la mesure où il évoque, avec le texte, les enluminures et les chansons) et plus rabelaisien que le manuscrit (notamment par le report de la formule « non moins utile que délectable » que le plus impavide lecteur ne peut s'empêcher, apparemment, d'estimer au moins soufflé par Rabelais à la chancellerie royale).

Il semble toutefois que Jarry n'ait pas revu le texte de l'édition; quelques fautes (la plus grossière étant le « contrevenus » au pluriel) et son habituelle fidélité à son modèle nous inclinent à le penser : outre la mention de la Suède et *la* Norvège, il est au moins deux tournures qui ont été « normalisées » à la mode moderne :le *sur peine*, bien présent dans le manuscrit comme en 1545 et 1550 (devenu *sous peine*) et le « si voulons et mandons... que vous entretenez, gardez et observez » qui choque notre conscience grammaticale... Il est vrai qu'il modernise son texte (sans doute directement[18]) et qu'il prend d'autres libertés, comme celle de transformer le « nous humblement requérant » en « humblement requis... nous » — sans parler de la formule upanishadique « celui qui connaît ainsi ».

Les lecteurs de *l'Étoile-Absinthe* profiteront peut-être de cette édition enfin complète[19] pour ré-envisager le rapport de l'auteur d'*Ubu* à maître Alcofribas :si la version « intermédiaire » de *La Plume* introduit, pour qualifier l'artiste glorifié, l'expression « abstracteur de ressemblances », c'est néanmoins le « peintre de chansons » réintroduit dans la version « définitive » que retient Jarry dans le compte rendu qu'il publia de l'ouvrage dans *la Revue Blanche* le 15 février 1903 (*O.C.* Pléiade, t. II, pp. 663-664; pp. 1125-1126 de l'éd. Bouquins, où l'on lit « peinture de chansons »...). Je ne vous apprendrai pas, Cher et Équanime Photodataire, que la Science gît dans les

18. La (juste) sévérité dont il a fait preuve à l'égard du Rabelais en français moderne de J. A. Soulacroix (voir *Le Mercure de France* du 1er mars 1905; *OC* II, pp. 682-684) ne permet pas, sans doute, de savoir si Jarry était ou non favorable à un tel type d'entreprise à l'égard du « grand public »–auquel s'adresse le Privilège? À propos du ou des Rabelais de Jarry, on peut en tout cas dire qu'il ne reprend pas la version des Privilèges, déjà modernisés, que propose le Bibliophile Jacob dans sa « Notice historique sur la vie et les ouvrages de François Rabelais »–respectivement, aux pp. XLVII-XLVIII et LVIII-LIX de l'édition Charpentier (Paris, 1841) que nous avons consultée.

19. Aucune des éditions pré-citées ne reproduit le sceau authentificateur, reproduit par le Régent Arrivé dans les *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, pl. 67, et en tête de la contribution du Rt Firmin dans le *Carnet 12* ! [NDLR].



détails, et mon naturel tout autant que la charge qu'a bien voulu me confier Sa Magnificence m'invitent à conspecter les « plusieurs petites divergences » de ces textes « très semblables[20] ».

Ce serait une occasion de compléter la « contribution d'apparence lexicographique » de mon estimé Collègue Caradec[21]. Dans cette attente, je me contente de vous dire : *Tolle, lege*, et vous prie de croire, &c.

Gilles Firmin

20. Hunter Kevil, *loc. cit.*

21. « Rabelais dans l'œuvre de Jarry », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, 15, pp. 43-47.

# *Privilège d'Ubu Roi*

*Ubu par la grâce de Dieu roi de Pologne, docteur en pataphysique, celui qui connaît ainsi, grand-maître de la Gidouille et ancien roi d'Aragon; à Notre Président de Notre république française, à Notre préfet de Notre police et à tous nos autres justiciers et officiers, ou à leurs lieutenants, et à chacun d'eux, si comme à lui appartiendra, salut et dilection.*

*De la partie de M. F.-A. Cazals, peintre de chansons, lequel désire sous Notre bon plaisir mettre en lumière et vente un grand livre, " Le Jardin des Ronces ", illustré d'une préface de Mme Rachilde, humblement requis sur ce, lui octroyer nos lettres à ce nécessaires et convenables; enclinant libéralement à la supplication et requête dud. M. F.-A. Cazals, exposant, et désirant le bien et favorablement traiter en cet endroit, à icelui, pour ces causes et autres bonnes considérations à ce nous mouvant, avons permis, accordé et octroyé, et de notre certaine science, pleine puissance et autorité royale, permettons accordons et octroyons par ces présentes, qu'il puisse et lui soit loisible par tels imprimeurs qu'il avisera faire imprimer, et singulièrement par les soins de M. Léon Deschamps exposer en*

# Privilège

VBV, par la grâce de Dieu roi de Pologne, docteur en pataphysique, celui qui connaît ainsi, grand-maître de la gidouille et ancien roi d'Aragon, à Notre Président de Notre République française, à Notre Préfet de Notre police et à tous Nos autres justiciers et officiers, ou à leurs lieutenants, et à chacun d'eux si comme à lui appartiendra, salut et dilection. De la partie de M. F. A. Cazals, abstracteur de ressemblances, lequel désire, sous Notre bon plaisir, mettre en lumière et vente un grand livre, Le Jardin des Ronces, poèmes et chansons du pays latin, par lui enluminé de vignettes et embelli d'une préface par Mme Rachilde, le tout préface, enluminures, poèmes et chansons, non moins utile que délectable; humblement requis sur ce, lui octroyer nos lettres à ce nécessaires et convenables; enclinant libéralement à la supplication et requête dudit M. F. A. Cazals, exposant, et désirant le bien et favorablement traiter en cet endroit, à icelui pour ces causes et bonnes considérations à ce nous mouvant avons permis, accordé et octroyé, et de notre certaine science, pleine puissance et autorité royale, permettons, accordons et octroyons par ces présentes qu'il puisse et lui soit loisible pour tels imprimeurs qu'il avisera faire imprimer, et singulièrement par les soins de M. Karl Boès exposer en vente ledit livre par lui composé et entrepris. Et afin que ledit M. Karl Boès ait moyen de suppor-



# PRIVILEGE D'VBV ROY

**VBV par la grâce de Dieu Roy de Pologne, docteur en pataphysique, celui qui connaît ainsi, grand-maître de la Gidouille et ancien Roy d'Aragon; à Notre Président de Notre République Française, à Notre Préfet de police et à tous Nos autres justiciers et officiers, ou à leurs lieutenants, et à chacun d'eux, si comme à lui appartiendra, Salut et dilection.**

**De la partie de M. F.-A. Cazals, peintre de chansons et abstracteur de ressemblances, lequel désire sous Notre bon plaisir mettre en lumière et vente un grand livre Le Jardin des Ronces, poèmes et chansons du pays latin, par lui enluminé de vignettes et embelli d'une préface par Madame Rachilde, le tout préface, enluminures, poèmes et chansons, non moins utile que délectable: humblement requis sur ce, lui octroyer Nos lettres à ce nécessaires et convenables; enclinant libéralement à la supplication et requête du d. M. F.-A. Cazals, exposant, et désirant le bien et favorablement traiter en cet endroit, à icelui pour ces causes et autres bonnes considérations à ce nous mouvant, avons permis, accordé et octroyé, et de Notre certaine science, pleine puissance et autorité royale, permettons accordons et octroyons par ces présentes qu'il puisse et lui soit loisible par**

# Privilège du Roy

Henry par la grace de Dieu Roy de France, au Prevost de Paris, Bailly de Rouen, Seneschaulx de Lyon, Tholouze, Bordeaux, Daulphiné, Poictou, et à tous nos autres justiciers et officiers, ou à leurs lieutenants, et à chascun d'eulx sicomme à luy appartiendra, salut et dilection. De la partie de nostre cher et bien aymé M. François Rabelais docteur en medicine, nous a esté exposé que icelluy suppliant ayant par cy devant baillé à imprimer plusieurs livres: en Grec, Latin, François, et Thuscan, mesmement certains volumes des faictz et dictz Heroiques de Pantagruel, non moins utiles que delectables: les Imprimeurs auroient iceulx livres corrompuz, depravez, et pervertiz en plusieurs endroictz. Auroient d'avantaige imprimez plusieurs autres livres scandaleux, ou nom dudict suppliant, à son grand desplaisir, prejudice, et ignominie par luy totalement desadvouez comme faulx et supposez: lesquelz il desireroit soubs nostre bon plaisir et volonté supprimer. Ensemble les autres siens advouez, mais despravez et desguisez, comme dict est, reveoir et corriger et de nouveau reimprimer. Pareillement mettre en lumiere et vente la suitte des faictz et dictz Heroiques de Pantagruel. Nous humblement requerant surce, luy octroyer noz letres à ce necessaires et convenables. Pource est il que nous enclinans liberalement à la supplication et requeste

*vente, ledit livre par lui composé et entrepris. Et afin que ledit M. Léon Deschamps ait moyen de supporter les frais nécessaires à l'ouverture de ladite impression et à la glorification par sommes d'or dud. M. F.-A. Cazals, exposant, avons par ces présentes très expressément inhibé et défendu, inhibons et défendons à tous autres libraires et imprimeurs de cestui notre royaume et autres nos terres et seigneuries, y compris la Suède et Norvège, qu'ils n'aient à imprimer ni faire imprimer, mettre et exposer en vente le susdit livre, sans le vouloir et consentement dudit exposant, et ce sur peine de confiscation des livres qui se trouveront avoir été imprimés au préjudice de cette notre présente permission, et d'amende arbitraire.*

*Si voulons et vous mandons et à chacun de vous endroit soi et si comme à lui appartiendra, que nos présents congé, licence et permission, inhibitions et défenses, vous entretenez, gardez et observez. Et si aucuns étaient trouvés y avoir contrevenu, procédez et faites procéder à l'encontre d'eux, par les peines susdites et autrement. Et du contenu ci-dessus, faites ledit suppliant jouir et user pleinement et paisiblement, durant ledit temps à commencer et tout ainsi que dessus est dit, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchements au contraire. Car tel est notre plaisir, nonobstant quelconques ordonnances,*

ter les frais nécessaires à l'ouverture de ladite impression et à la glorification par sommes d'or dudit M. F. A. Cazals, exposant, avons par ces présentes très expressément inhibé et défendu, inhibons et défendons à tous autres libraires et imprimeurs de cestui notre royaume et autres nos terres et seigneuries, y compris la Suède et la Norvège, qu'ils n'aient à imprimer ni faire imprimer, mettre et exposer en vente, ni reproduire, citer, chanter ou faire chanter lesdits poèmes, enluminures et chansons, sans le vouloir et consentement dudit exposant, et ce, sur peine de confiscation des livres qui se trouveront avoir été imprimés au préjudice de cette Notre présente permission, et d'amende arbitraire. Si voulons et vous mandons et à chacun de vous endroit soi et si comme à lui appartiendra, que nos présents congés, licence et permission, inhibitions et défenses, vous entreteniez, gardiez et observiez. Et si aucuns étaient trouvés y avoir contrevenu, procédez et faites procéder à l'encontre d'eux, par les peines susdites et autrement. Et du contenu ci-dessus, faites le dit suppliant jouir et user pleinement et paisiblement, durant ledit temps à commencer et tout ainsi que dessus est dit, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchements au contraire. Car tel est notre plaisir, nonobstant quelconques ordonnances, restrictions, mandements en défenses à ce contraires. Et pource que de ces présentes l'on pourra avoir à faire en plusieurs et divers lieux nous voulons que au vidimus d'icelles fait sous scel royal, foi soit ajoutée comme à ce présent original. Donné en notre château de Mondragon, ce premier jour de mars, l'an de grâce



**tels imprimeurs qu'il avisera faire imprimer, et singulièrement par les soins de M. Karl Boès exposer en vente le dit livre par lui composé et entrepris. Et afin que le dit M. Karl Boès ait moyen de supporter les frais nécessaires à l'ouverture de la dite impression et à la glorification par sommes d'or du d. M. F.-A. Cazals, exposant, avons par ces présentes très expressément inhibé et défendu, inhibons et défendons à tous autres libraires et imprimeurs de cestui Notre Royaume et autres Nos terres et seigneuries, y compris la Suède et la Norvège, qu'ils n'aient à imprimer ni faire imprimer, mettre et exposer en vente ni reproduire, citer, chanter ou faire chanter les dits poèmes, enluminures et chansons sans le vouloir et consentement dudit exposant, et ce, sous peine de confiscation des livres qui se trouveront avoir été imprimés au préjudice de cette Notre présente permission, et d'amende arbitraire. Si voulons et vous mandons et à chacun de vous endroit soi et si comme à lui appartiendra, que Nos présents congé, licence et permission, inhibitions et défenses, vous entreteniez, gardiez et observiez. Et si aucuns étaient trouvés y avoir contrevenu, procédez et faites procéder à l'encontre d'eux par les peines susdites et autrement. Et du contenu ci-dessus, faites le dit suppliant jouir et user pleinement et paisiblement, durant le dit temps à commencer et tout ainsi que dessus est dit, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchements au contraire.**

dudict M. François Rabelais exposant, et desirans le bien et favorablement traicter en cest endroit. À icelluy pour ces causes et autres bonnes considerations à ce nous mouvans, avons permis accordé et octroyé. Et de nostre certaine science pleine puissance et auctorité Royal, permettons accordons et octroyons par ces presentes, qu'il puisse et luy soit loisible par telz imprimeurs qu'il advisera faire imprimer, et de nouveau mettre et exposer en vente tous et chascuns lesdicts livres et suitte de Pantagruel par luy composez et entreprins, tant ceulx qui ont jà esté imprimez, qui seront pour cest effect par luy reveuz et corrigez. Que aussi ceulx qu'il delibere de nouvel mettre en lumiere. Pareillement supprimer ceulx qui faulcement luy sont attribuez. Et affin qu'il ayt moyen de supporter les fraiz necessaires à l'ouverture de ladicte impression : avons par ces presentes tresexpressement inhibé et deffendu, inhibons et deffendons à tous autres libraires et imprimeurs de cestuy nostre Royaulme, et autres noz terres et seigneuries, qu'ilz n'ayent à imprimer ne faire imprimer mettre et exposer en vente aucuns dessusdicts livres, tant vieux que nouveaux durant le temps et terme de dix ans ensuivans et consecutifz, commençans au jour et dacte de l'impression desdicts livres sans le vouloir et consentement dudict exposant, et ce sur peine de confiscation des livres qui se trouverront avoir esté imprimez au prejudice de ceste nostre presente permission et d'amende arbitraire.

Si voulons et vous mandons et à chascun de vous endroict soy et

***restrictions, mandements ou défenses à ce contraires. Et pource que de ces présentes l'on pourra avoir à faire en plusieurs et divers lieux, nous voulons que au vidimus d'icelles fait sous scel royal, foi soit ajoutée comme à ce présent original.***

mil neuf cent-un, le cinquante-deuxième de notre règne.

Pour le roi,
le pataphysicien Jarry présent,
Signé : MERDREV.

(1) Privilège du *Jardin des Ronces*, de F. -A. Cazals, par Ubu Roy.



**CAR TEL EST NOTRE PLAISIR, nonobstant quelconques ordonnances, restrictions, mandements ou défenses à ce contraires. Et pource que de ces présentes l'on pourra avoir à faire en plusieurs et divers lieux, nous voulons que au vidimus d'icelles fait sous scel royal, foi soit ajoutée comme à ce présent original.**

**Donné en notre château de Mondragon, ce premier jour de mars de l'an de grâce mil neuf cent un, le cinquante-deuxième de notre règne.**

**PAR LE ROY. Le pataphysicien JARRY présent. Signé : MERDREV.**

*** Une note, sans appel dans le texte, précise : Privilège du *Jardin des Ronces*, de F.-A. Cazals, par Ubu Roy. Le texte est suivi du poème « Blonde » (À Séverine), signalé « Etrait du Jardin des Ronces, sous presse. »**

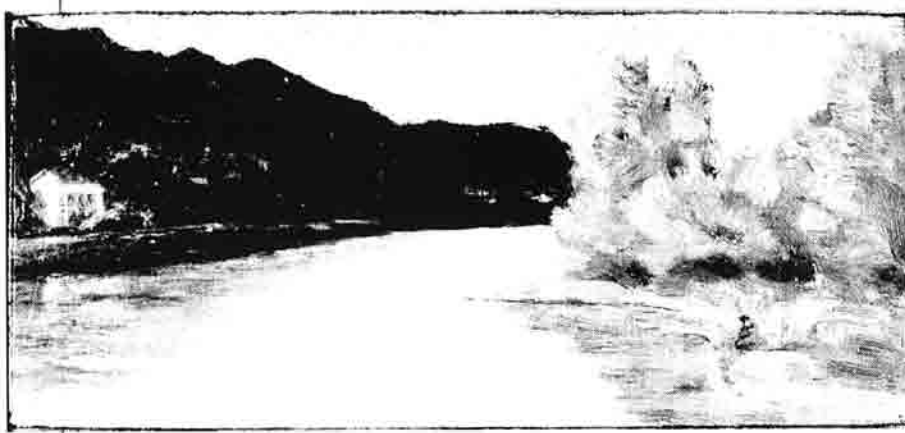
sicomme à luy appartiendra, que noz presens congé licence et permission, inhibitions et deffenses, vous entretenez gardez et observez. Et si aucuns estoient trouvez y avoir contrevenu, procedez et faictes proceder à l'encontre d'eulx, par les peines susdictes et autrement. Et du contenu cy dessus faictes ledict suppliant jouyr et user plainement et paisiblement durant ledict temps à commencer et tout ainsi que dessus est dict. Cessans et faisans cesser tous troubles et empeschemens au contraire : car tel est nostre plaisir. Nonobstant quelzconques ordonnances, restrinctions, mandemens, ou deffenses à ce contraires. Et pource que de ces presentes l'on pourra avoir à faire en plusieurs et divers lieux, Nous voulons que au vidimus d'icelles, faict soubs seel Royal, foy soit adjoustee comme à ce present original.

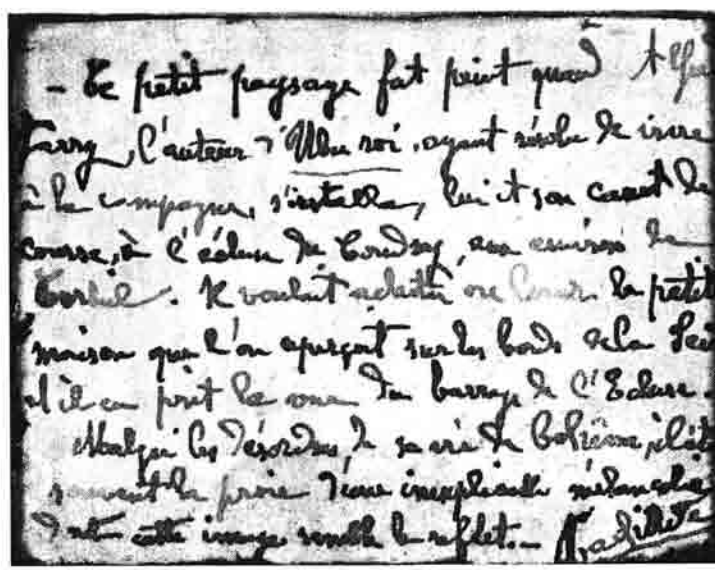
Donné à sainct Germain en laye le sixiesme jour d'Aoust, L'an de grace mil cinq cens cinquante. Et de nostre regne le quatreiesme.

Par le Roy, le cardinal de Chastillon praesent.

Signé Du Thier.


# INÉDIT





– Ce petit paysage fut peint quand Alfred Jarry, l'auteur d'Ubu roi, ayant résolu de s'isoler à la campagne, s'installa, lui et son cocher de course, à l'écluse de Coudray, aux environs de Corbeil. Il voulait acheter une [illegible] la petite maison qu'on aperçoit sur les bords de la Seine et il en peint le mur du barrage de l'Écluse. Malgré les désordres de sa vie de Bohème, il était souvent la proie d'une inexplicable mélancolie et cette image semble le refléter. – Alfred Vallette

# Un tableau inédit de Jarry.

Grâce à l'aimable autorisation de Diane Deriaz, nous reproduisons ici un paysage de Jarry qui est fort peu connu. Seulement deux paysages avaient auparavant trouvé le chemin de la rotogravure : le *Bord de Seine à l'écriteau* et le *Bord de Seine au peuplier d'Italie*, comme les nomme le numéro 10 — ou numéro « Expojarrysition » — des Cahiers du Collège de 'Pataphysique (voir les numéros 372 & 373, puis les planches 72 & 73 sur le papier glacé de l'album *Peintures, gravures & dessins* édité par Michel Arrivé). Ce troisième paysage à l'huile, que nous appelons *Le Barrage de l'Écluse*, est peint sur une lame de bois au même format que les deux autres (15 par 9 cm), et date très certainement de la même époque (1900-1907), qu'il est difficile d'établir avec plus de précision. Ceci pousse à cinq le nombre de tableaux à l'huile répertoriés, les deux autres étant *Le Crocodile aux phantasmes*, comme il est convenu de l'appeler, et le *Portrait de Monsieur Hébert* (numéros 181 & 217 du Cahier 10, planches 26 et 45 dans *Peintures...*), tous les deux peints sur carton. Ce dernier vient d'être vendu 200 000 euros à Christie's lors de la vente Filipacci avec, dans un même lot, une édition originale d'*Ubu Roi* sur hollande portant une dédicace à Tailhade, et le bois original qui a servi à tirer le *Véritable portrait de Monsieur Ubu*. La peinture que nous reproduisons n'est pas signée, mais sa provenance suffit à l'authentifier.

Diane Deriaz, poète, ami des poètes, muse et trapéziste, rencontre Rachilde à la fin des années quarante, elles sympathisent, et avant de partir avec le cirque Pinder, elle reçoit comme cadeau de départ de l'auteur de *Monsieur Vénus* ce tableau. Rachilde rédige alors son historique sur un morceau de papier qui, aujourd'hui, y est collé au dos :

> – Ce petit paysage fut peint quand Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu roi*, ayant résolu de vivre à la campagne, s'installa, lui et son canot de course, à l'écluse de Coudray, aux environs de Corbeil. Il voulait acheter ou louer la petite maison que l'on aperçoit sur les bords de la Seine et il en prit le nom du barrage de l'Écluse.
>
> Malgré les désordres de sa vie de bohême [*sic*], il [a] été souvent la proie d'une inexplicable mélancolie dont cette image semble le reflet. –
>
> Rachilde

Ce texte fut publié pour la première fois dans Diane Deriaz, *La Tête à l'envers. Souvenirs d'une trapéziste chez les poètes*, préface de Lawrence Durrell, Albin Michel, 1988, p. 67. Nous avons corrigé la transcription d'après l'original de la note de Rachilde.

Paul Edwards

# HOMMAGES

# HOMMAGE À NOËL ARNAUD

**Pour illustrer cet hommage, sur une suggestion de Guy Bodson, nous reproduisons, dans les pages 126 à 130, un article de Noël Arnaud paru dans le n° 7 de la revue *Bizarre*.**

# Noël Arnaud (1919-2003)

LA MORT de Noël Arnaud, le 1er avril 2003, a permis de rappeler les aspects variés d'une personnalité peu commune. Dès l'avant-guerre, il anima le groupe des *Réverbères* en 1938-1939. De 1941 à 1945, menée avec Jean-François Chabrun, *la Main à plume* fut le porte-parole d'une activité surréaliste dans la France occupée, et lui permit de publier entre bien d'autres Breton, Éluard, Maurice Blanchard, Dotremont ou Picasso. Dans l'après-guerre, entre le Collège de 'Pataphysique et le monde de la peinture — Noël Arnaud fut proche d'Asger Jorn et de Jean Dubuffet —, on le voit prendre une part importante à l'activité intellectuelle et artistique : conférences, pamphlets ou publications périodiques comme *Le Petit Jésus* et *Dragée haute*.

Dans le domaine qui occupe *l'Étoile-Absinthe*, son apport aux études sur Jarry est incommensurable : en témoigne la part qu'il prit aux publications du Collège de 'Pataphysique en organisant certains *Cahiers* ou la révélation d'inédits, dont le volume du *Manoir enchanté* et autres opérettes en 1974. La même année vint l'heure de la synthèse : *Alfred Jarry, d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, premier volume de sa biographie au ton si personnel, parlé presque, avec une abondance de références et de documents qui replacent Jarry dans sa génération et dans son temps. Que le tome 2 ne soit jamais paru tient sans doute à des raisons diverses: le plaisir de faire enrager ceux qui l'attendaient trop impatiemment ne fut sûrement pas la moindre. En compagnie de Henri Bordillon, Noël Arnaud publia ensuite deux éditions qui demeurent indispensables, *Ubu* en Folio (1978) et *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* suivi de *L'Amour absolu* en Poésie/Gallimard (1980).

En 1979, toujours avec Henri Bordillon, il fonda la Société des Amis d'Alfred Jarry dont il fut longtemps le président. À sa personnalité chaleureuse, à sa générosité, la SAAJ doit son visage et la cohabitation heureuse entre les universitaires et les « autres ». Dans les premières années, il y fut très actif, et il fit bénéficier la revue de ses curiosités infinies comme de son étonnante énergie intellectuelle.

Le mois même où il mourait, les éditions de La Table Ronde ressortaient l'introuvable *Histoire du surréalisme sous l'occupation* de Michel Fauré qui présente de façon exhaustive l'activité de Noël Arnaud et de Jean-François Chabrun depuis *Les Réverbères* jusqu'à la Libération. Depuis, Patrick Fréchet a publié *C'est tout ce que j'ai à dire pour le moment*, volume d'entretiens de Noël Arnaud avec Anne Clancier. Enfin, le n° 15 de la revue *Histoires littéraires* (juillet-septembre 2003) lui a consacré un bel hommage très illustré.

P. Besnier

# Bibliographie

*L'état d'ébauche, Le messager boiteux de Paris, 1951. Avènement d'un Queneau glorieux*, dans *Raymond Queneau*, Temps Mêlés, n° 5-6, 29 juin 1953.

*La vie nouvelle d'Alfred Jarry*. Tiré à part de la revue *Critique*, n° 151, Éd. de Minuit, 1959.

*Norge ou l'éloge de la langue vivante*, dans *Critique* n° 107, avril 1956.

*Louis de Neufgerman, poète hétéroclite*, dans *Bizarre* n° 4, avril 1956.

*Les métamorphoses historiques de Dada*, dans *Critique* n° 134, juillet 1958.

*Remy de Gourmont dans la grande absence*, dans *Critique* n° 149, octobre 1959.

*La vie nouvelle d'Alfred Jarry*, dans *Critique* n° 151, décembre 1959.

*Vers une littérature illettrée ou la littérature à la lettre*, avec François Caradec, Revue *Bizarre*, n° 32, 1964.

*Encyclopédie des Farces et Attrapes et des Mystifications* (avec François Caradec), Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964.

*Poèmes algol, illustrés par Jacques Carelman*, préface de François Le Lionnais, Temps Mêlés, Verviers, 1968.

*La langue verte et la cuite*, avec Asger Jorn, Pauvert, 1968.

*Les champs d'épandage de la littérature*, dans *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, 1970.

*Queneau, l'humour et la pataphysique*, dans *Le Magazine littéraire*, n° 94, novembre 1974.

*Alfred Jarry : d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974.

*Images de Boris Vian*, Horay, 1978.

*Les vies parallèles de Boris Vian*, Bizarre n° 39-40, 1966, rééd. Christian Bourgois, 1981.

*Le nœud*, Le Limon, 1985.

*La vie de Jean Queval par un témoin, l'agence Quenaud, La tête reposée*, Plein Chant, 1986.

*L'œcuménisme de Raymond Queneau*, petite bibliothèque quenienne, Centre international de documentation, de recherche et d'édition Raymond Queneau, Limoges, 1995.

*Vers une sexualisation de l'alphabet*, frontispices de Jean Dubuffet, Limon, 1996.

*D'une théorie culinaire & Adevinailles*, Plein Chant, 1996.

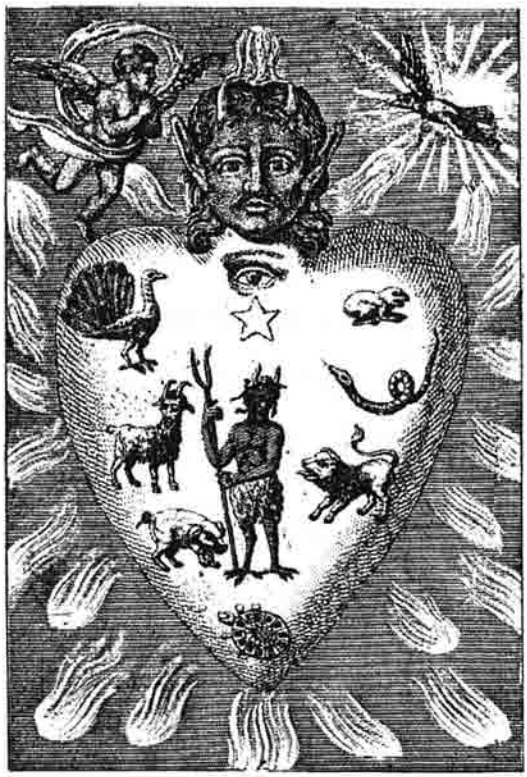
*29 lettres & aumônes, Dragée Haute* n°37, Plein Chant, 1999.

*La Nuit de noces*, textes illustrant des collages de Gilles Brenta, *Dragée haute* n° 38, Plein Chant, 1999.

Dans La Bibliothèque Oulipienne (BO), *Souvenirs d'un vieil oulipien*, BO, n° 12, 1976. *Le dernier compte rendu*, BO, n° 42, 1985. *Gérard Genette et l'Oulipo en deux épisodes*, BO, n° 63, 1993.

# LE MIROIR

Le livre de piété d'où sortent les quatre planches reproduites ici était un livre populaire, de large diffusion. Il contient en tout seize planches expliquées avec — pour chacune d'elles — une méditation et, parfois, un exemple (une anecdote) tiré de Ecriture sainte, des Pères de l'Eglise ou de quelque vie rendue édifiante par l'horreur du châtiment (Collot d'Herbois, Voltaire, etc.). Il se termine par quelques cantiques et complaintes s'inspirant étroitement des vérités qu'il enseigne. Par la



Etat malheureux d'une ame nouvellement tombée dans le Péché mortel.

**Vous voyez dans la gravure précédente une figure bien foible d'une âme qui malheureusement vient de perdre la grâce de Dieu, en tombant dans le péché. Dieu ne réside plus, hélas! dans le cœur de cet homme comme auparavant, mais c'est le démon qui y est entré, et en prend possession, puisque l'entrée lui en a été ouverte par le péché mortel, ainsi qu'il étoit entré dans Magdeleine et dans Judas après leur péché, au rapport de l'Evangile : aussi la noirceur de son visage représente la laideur de son âme, qui a perdu son ancienne beauté; car l'Ecriture nous suppose qu'il est aussi noir que celui d'un Ethiopien. Les cornes et les oreilles de bête signifient la nature de bête et de démon, qu'il prend déjà par l'étrange désordre que le péché a causé dans son âme; en effet, David nous dit qu'un pécheur est comme une bête de charge qui n'a point d'entendement.**

30



# DES AMES

violence du ton, ces poèmes — pour la plupart originaux — ne le cèdent en rien aux illustrations :

. . . . . .
Vous qui vivez dans les plaisirs,
Qui contentez tous vos désirs,

Etat affreux d'une Ame qui persévere dans le Péché mortel.

31

Ce tableau vous offre un spectacle qui doit glacer d'effroi le malheureux qu'il représente. Vous y voyez un pécheur endurci dans l'habitude du péché, qui n'est qu'un monstre aux yeux de Dieu. L'Esprit saint, lassé de ses résistances, l'abandonne et s'enfuit loin de lui; son ange gardien en fait autant, et se retire comme en lui annonçant le malheur qui lui arrivera. Les péchés d'habitude sont plus injurieux à Dieu que les autres; aussi sont-ils appelés péchés de malice. Les oreilles et les cornes de bêtes qui lui viennent signifient que, par le péché, il a quitté la qualité d'enfant de Dieu pour descendre à celle des bêtes, et pour devenir une espèce de démon. La chaîne qu'il a au cou, et que le démon tient, marque, hélas! son esclavage sous la puissance de cet horrible maître, qui s'est assis et qui a pris possession de son âme au mépris de Dieu : son visage n'est pas si agité que dans la figure précédente, pour marquer qu'il s'est malheureusement calmé et endurci dans son état, qui est devenu en lui une seconde nature.

Songez quel affreux changement
La mort va faire en un moment!
A la mort, à la mort,
O pécheur! ce temps viendra
A la mort, à la mort,
Tout finira.

La Vérité montrée nn peu par avance.

*Insensés soyons enfin sage !*

32

Vous voyez ici la représentation de deux personnes qui sont mises dans un état d'indécence et avec des parures de luxe et de vanité, et qui veulent se livrer à une danse trivole et voluptueuse, motif qui est assez indiqué par la manière dont elles se sont vêtues : mais pour vous faire sentir tout à la fois le danger de cette conduite et le délire de ceux qui l'imitent, vous les voyez ici représentées à moitié dans l'état où elles seront réellement un jour, et peut-être plutôt qu'elles ne pensent. En effet, dans quelque temps, ces deux personnes si imprudentes, non pas à moitié seulement, mais de tout leur corps, seront privées de la vie, mortes, décharnées, rongées par les vers, et réduites à une poignée de poussière, dans un état si triste et si hideux que, si on alloit les voir après quelques mois de sépulture, on reculeroit d'effroi et d'horreur.



Adieu famille, adieu parens,
Adieu chers amis, chers enfans;
Votre cœur s'en affligera,
Mais enfin tout vous quittera.
A la mort, etc.

Du tombeau l'obscure prison,
Voilà, pécheurs, votre maison;

Le terme des vanités humaines ou état lugubre d'un Squelette éxposé aux réflections des vivants.

33

**Vous voyez dans la représentation précédente un caveau sombre, où est entré un jeune homme pour voir encore une fois celle pour qui il avoit eu une passion démesurée, et qu'il regrettoit encore plusieurs mois après sa sépulture : il découvre la tombe et, à la faveur du flambeau qu'il a apporté, il voit sa créature; mais quelle créature? ô Dieu! un squelette hideux, un reste de chair puante, une tête que se sont dépêchés de décharner les vers, et même un serpent qui en sortoit à ce moment.**

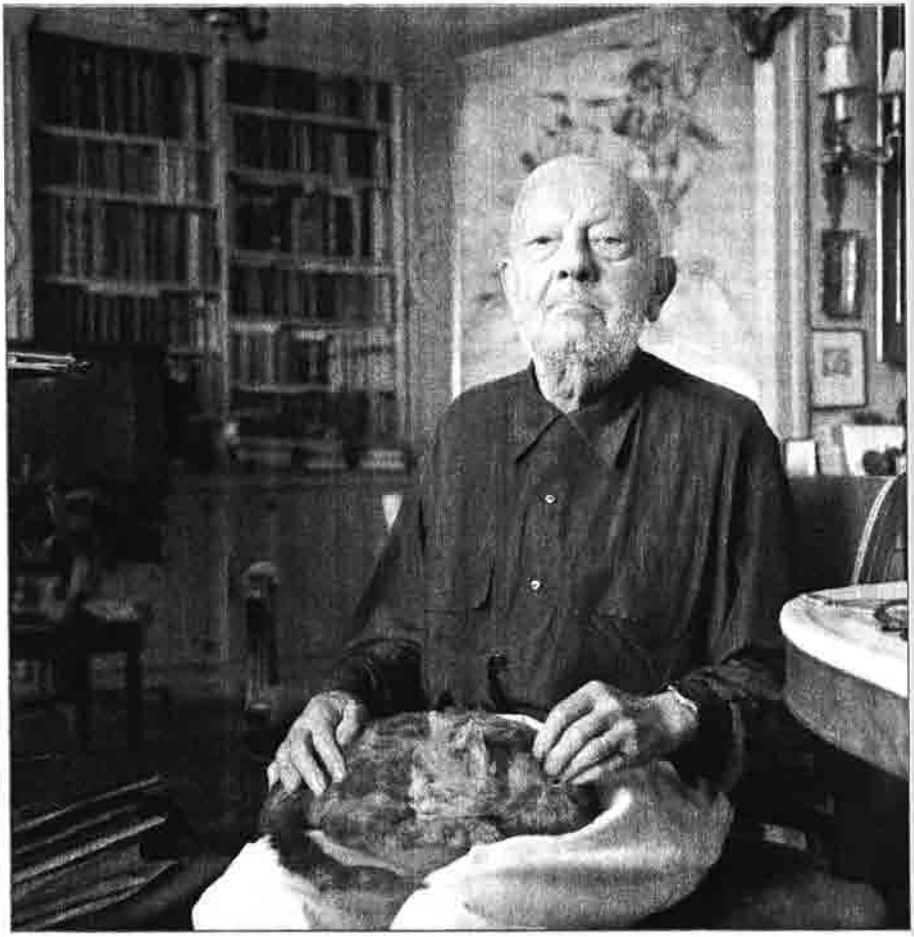
Là ces corps qui vous sont si chers
Seront dévorés par les vers.
A la mort, etc.

Livre populaire, d'usage campagnard, les hommes de lettres et les amateurs ne semblent pas l'avoir admis souvent dans leurs bibliothèques; sa carrière a dû s'achever dans l'humidité des greniers ou — page à page — dans l'obturation des pots de confitures. D'où sa rareté. Son titre : **« le Miroir des Ames ».** L'introduction donne la méthode à suivre (science et patience) pour en extraire tout le suc : « Pendant quatorze jours consécutifs ou choisis à commodité, en se retirant à l'écart, on parcourra une de ces stations, mais on n'en parcourra qu'une à la fois; après avoir lu l'explication, on tâchera de faire la méditation de la manière suivante pour la faire avec plus de fruit : S'étant mis en la présence de Dieu, on invoquera son assistance par ces paroles ou semblables : **Venez, Esprit saint;** après quoi on lira attentivement le premier point de la méditation; on réfléchira quelques minutes pour s'en pénétrer, et on lira ensuite le second point, qui sera suivi de la même pause; enfin, le troisième, s'il y en a un, de la même manière que les deux autres. On finira en mettant le tout sous la protection de la Mère des miséricordes, et on lui dira un Ave, Maria... Enfin, tout de suite après, ou dans un autre moment de la journée, on pourra faire la lecture des Exemples, et même du Cantique qui y a rapport, pour mieux se pénétrer des vérités méditées. » L'exemplaire dont je dois la communication à l'obligeance du grand bibliophile et du grand érudit qu'est M. L.B., de Paris, appartenait en 1839 — comme l'indique une mention manuscrite sur la page de garde — à une jeune villageoise du vieux bourg de Saint-Just. La page de titre manque et rien dans le corps de l'ouvrage ne permet de dégager la date précise de son impression. On remarque qu'il est sorti des presses d'Ant. Périsse à Lyon. Le caractère des gravures, la vêture des personnages autorisent cependant à le considérer comme une authentique production du romantisme noir et de bonne époque. Il révèle une extension beaucoup plus poussée qu'on aurait osé l'imaginer de la manière « terrifiante ». L'auteur anonyme ne s'y trompait pas qui invitait « les personnes qui se frappent trop » à penser que cet ouvrage n'était pas fait pour elles! On rendra hommage, une fois encore, à la merveilleuse faculté d'adaptation de l'Eglise. Quant à l'effet produit sur les jeunes âmes en quête du salut par ce genre de lectures et par la contemplation de telles images, notre incompétence — ou la pudeur ou la charité — nous commande de n'y point songer.

Noël ARNAUD.

# HOMMAGE À JEAN MARTIN BONTOUX

Le lumineux graveur Jean Martin Bontoux nous a quittés l'année dernière, et depuis nous parcourons ses images pour nous consoler. Après un an de réflexion, nous avons pensé que le meilleur moyen de faire de notre revue une petite table tournante pour l'invoquer, c'était de reproduire le texte des quatre pages du magnifique « Buffet Ubu » du printemps 1984 qui fêtait son chef-d'œuvre, son *Ubu Roi* illustré.



Jean Martin Bontoux, octobre 2002. Photo Paul Edwards.
(Chat naturalisé, avec fermeture Éclair pour ranger son pyjama.)



# Menu Ubu

## Pour nos aimables et très chers invités

MERDRE — *Ubu Roi* — gravure

# Buffet Ubu

**Dressé sur notre houppelande en laine philosophique dont nous avons désenveloppé notre giborgne. L'ici présent et omniprésent Maître des Phynances, Docteur en Pataphysique propose :**

## Entrées

**Pâté de chien savant**
(préparé avec piété par les hôtes de nos principaux goulags)

**Andouille**
(spéciale bouzine)

**Salade russo-polonaise**
(spécialité régionale de la mère Ubu)

**Choux-fleur [sic] sans merdre**
(en provenance directe de notre duché de Lithuanie)

## Rôtis

**Côtes de rastron**
(réserve du Pince-Porc et de la chambre à Sous)

**Poulet en civil**
(en mission spéciale)

**Rouelle de veau aux hormones mâles**

**(Nous déplorons, la marée n'étant pas arrivée, de ne pouvoir présenter ici les croupion de dinde)**

**Cervelle extraite par les talons**
(provenant d'une sélection de nobles, de magistrats, de financiers)

## Légumes

**Topinambours**
(stocks de la dernière guerre)



# Fruits

**Poires décorées à notre effigie**

# Desserts

**Bombe pataphysique**
(spécialité gastronomico-politique)

**Charlotte**
(récolte du cabinet superbe et solitaire)

**Merdre sans choux-fleur [*sic*]**
(conditionnée en crottes et bac à merdre en mousse)

# Boissons

**Vins de France :** beaujolais pisse dru, vin Ceslas, vin de nos caves de notre château de Mondragon, choisis par notre maître de chais

**Eau de Pologne à la merdre**

# Sorties

**Exit...**

# Avis

**Sa Majesté UBU a décidé et ordonné, en son infinie mansuétude, de manifester à nouveau sa munificence, par conséquent de quoye, elle recevra le 5 juin prochain en ses jardins du Palais-Royal et en son cabinet royal, autrement dit en la galerie de son Garde des Sceaux, ami et confident, Jacques Casanova, ordonnateur de ses ludiques fantaisies, 25, cour Montpensier à Paris 1er. En ces lieux appropriés elle livrera à l'admiration de ses plus fervents prosélytes, voire de ses Souscripteurs, à la fois son armorial et le Livre à Phynances qui, destiné à immortaliser ses faits et gestes, viendra enrichir celui de Plutarque.**

**Cet avis tient lieu d'invitation.**

# Naissance d'UBU ROI

Ouvrage illustré par des gravures en taille-douce de notre Connétable, le palotin chalcographique Jean Martin Bontoux, executées [sic] à la pointe du sabre à merdre, sur du cuivre extrait de nos mines cupriques d'ukraine [sic] par nos dévoués esclaves mineurs qui, grâce à quoi, et tant par l'effet de notre royale bienveillance, que de notre filiale sollicitude, bénéficient de notre régime privilégié de rééducation politique.

Le dit ouvrage, orné en outre d'une médaille inventée, pour être frappée à la Monnaie, par notre lapidaire, Maître des écus et médailles, Claude Gondard, est proposé dans une présentation typographique de notre Maître des machines à typographier voire à décerveler, Jean Paul Vibert.

Pour notre bon plaisir, réjouissances en ce jour, le 21 du mois de Mai de l'an de grâce 1984 pour fêter pataphysiquement cet évènement mémorable, au cours d'une séance inaugurale et solennelle de décervelage, en notre chancellerie du Montparnasse, 130, avenue du Maine à Paris 14e, en compagnie de notre hôte le chalcographe Jean Martin Bontoux et de nos préférés palotins, salopins, chiens à bas de laine, grippe-sous, et autres bouffres ou bouffresses et ce, sous l'égide de notre Sénéchal Maître taille-doucier Michel Cornu, premier avatar du palotin Giron, éditeur de ce livre à phynance.

Document certifié conforme par l'Ordre de la Grande Gidouille, calligraphié à notre intention par notre Commissaire bulgare Ivan Kassabov, ancien ministre de la désinformation, désigné pour ses distingués mérites et compétences, comme futur régent de nos provinces de l'est et autres satellites, mêmement chargé par nous, pour le bonheur de nos bien-aimés sujets, de l'extermination diligente de tous nos opposants et autres mal-pensants.

Cela étant, les minutes de cet escript ont été confiées, afin qu'il les transportât en planches héliogravées, à notre héliograveur taille-doucier Tanguy, ci-devant Attaché Culturel délégué aux affaires bretonnes, présentement Vice-Roi de nos colonies celtiques. Par conséquent de quoye les susdites planches ont subséquement [*sic*] été tirées à la presse-à-bras, par notre gentil Sénéchal taille-doucier, Michel Cornu, afin de mettre nos illustres invités en possession d'un témoignage à conserver par eux comme souvenir impérissable.

Par ordre et pour sa gracieuse Majesté UBU
[signé :] J. Martin Bontoux.

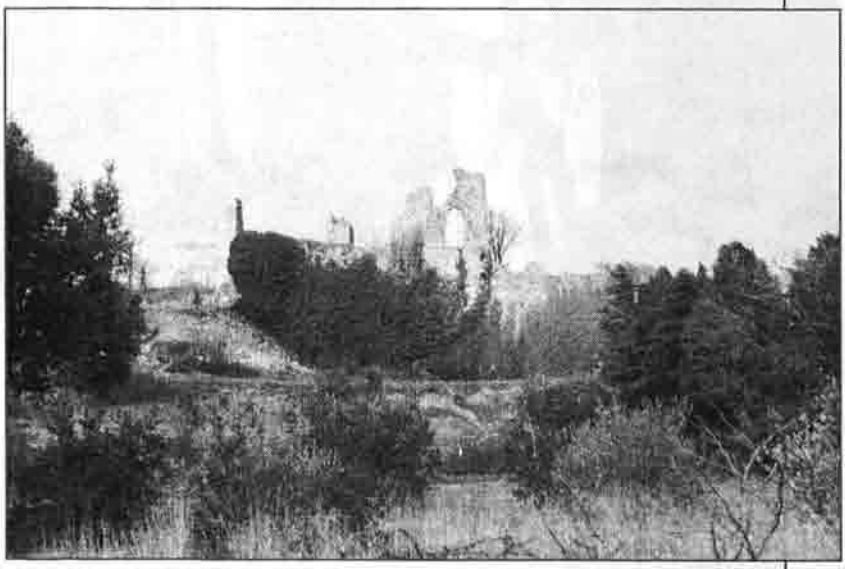
# Bibliographie

Maurice Raphaël, *Sauf-conduit pour d'insolites démarches*, monographie consacrée à Jean Martin Bontoux. Presses littéraires de France, 1951.
Léopold Von Sacher Masoch, *La Vénus à la fourrure*. Éditions Arcanes, 1952.Les chefs-d'œuvre du fantastique. Anthologie Planète, 1967.
Rolland Villeneuve, *Le Musée des supplices*. Éditions Azur-Claude Offenstadt, 1968. Réédition Henry Veyrier.
J. Tondrian et R. Villeneuve, *Dictionnaire du diable et de la démonologie*, Marabout Université, 1968.
Roland Villeneuve, *Fétichisme et amour*, Éditions Azur-Claude Offenstadt, 1968. Réédition Henry Veyrier sous le titre *Le Musée du fétichisme*.
Romi, *Métamorphoses du diable*, Hachette, 1968.
*Les chefs-d'œuvre de la méchanceté*, Anthologie Planète, 1968.
Lo Duca, *Histoire de l'érotisme*. La Jeune Parque, 1969.
Roland Villeneuve, *Le Musée de la bestialité*, Éditions Azur-Claude Offenstadt, 1969, réédition Henry Veyrier.
Michel Sorel, *Homo eroticus in Frankreich*, Verlag Kurt Desch, 1971.
Serge Hutin, *Histoire de l'alchimie*, Marabout Université, 1971.
Nouveau dictionnaire de sexologie, Encyclopédie française de poche, 1972.
Le savoir juridique, économique, fiscal et politique, Édilec, 1973.
Richard Matheson, *Je suis une légende*, Club Art Loisirs et Éditions Denoël, 1973.
Abraham Merrit, *Le Monstre de métal*, Club Art Loisirs et Éditions Retz, 1975. *Brûle sorcière, brûle*, Mêmes éditions, 1976.
Roland Villeneuve, *Le Musée des vampires*, Henry Veyrier, 1976.
Michel Random, *L'Art visionnaire*, Fernand Nathan, 1979.
La grande encyclopédie de la sexualité, Édilec, 1970, 1980, 1981.
*Gravure, mon amour*, Editions du Chêne Vert, 1982.
*Jean Martin Bontroux, terre de métamorphoses*, Monographie consacrée à l'artiste, Éditions Natiris, 1982.
*Thèmes et jeux dramatiques*.
*Le récit fantastique*, Les classiques illustrés Hatier, Éditions Hatier, 1983 (pour ces deux livres).
*Ubu roi* (18 planches gravées à pleines pages), Éditions Ateleier Michel Cornu, 1984.
André Lagrange, *Portulans*, Éditions les Prouvaires, 1988.
Charles Hirsch, *L'Arbre*, Éditions du Félin, 1989.
Roland Villeneuve, *Dictionnaire du diable*, Éditions Pierre Bordas, 1989.
André Lagrange, *Naissance d'un lieu*, Éditions D. Bedou.
*L'Utopie ou le paradis perdu*, Atelier Contraste, Fribourg, 1991.

André Lagrange, *1991, en d'autres lieux*, Édition D. Bedou, 1991.
Michel Random, *L'Art visionnaire*. Éditions P. Lebeau, 1991.
*L'Art visionnaire*, album réalisé par l'association Musée de l'art contemporain de Chamalières, 1992.
André Lagrange, *Reprendre la parole*, Éditions de l'Harmattan, 1993.
M. Gey, G. Duprez et C. Chenel, Le français en 3e, Éditions Scodel Nathan, 1993.
H.P. Lovecraft, *L'Horreur de Dunwich* (bilingue), Éditions Gallimard, 1993.
André Lagrange, *L'Épreuve du silence*, Éditions de l'Harmattan, 1995.
Jean Laugier, *Théâtre IV*, Éditions Caractères, 1995.
Annick Stein, *Les Escaliers*, Éditions Eyrolles, 1996.
Marie-Jeanne Solvit, *La Gravure contemporaine*, Éditions Le temps entretenu, 1996.
C. Schoonbeck, *Les Portraits d'Ubu*, Éditions Sequier, 1997.
Jean Bensimon, *Le Hors-venu*, Éditions de l'Harmanttan, 1998.
André Lagrange, *Fin de parcours*, E. C. Éditions, 1998.
Éric Jacobée, *Étude sur Marcel Proust* (une gravure de J. Martin Bontoux), Éditions Ellipses, 1998.
E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Éditions Gründ, 1999.
André Lagrange, *Figures de l'absence*, E. C. Éditions, 2001.

# Filmographie

*L'art visionnaire*, deux films TV de Michel Random (diffusés sur Antenne 2 en 1976).
*Terres de métamorphoses*, film d'Ulysse Laugier en 35 mm couleurs consacré à l'œuvre de Jean Martin Bontoux, 1978, Production Banc Public.
*Jean Martin Bontoux chez lui*, film vidéo de Jean Poignonec, producteur : Jean Poignonec, 16 mm, 1988.



Le château de Mondragon (*Ubu Roi*, V, IV).
Collection Lucy Martin Bontoux

*Ubu Roi*
Collection Lucy Martin Bontoux



# TEXTICULES

# Spectacles

## Faustroll sur scène [*É-A* 101-102]

*FAUSTROLL*, adaptation de Suzanne Bauruel, par la compagnie Tralala Splatch, à qui nous devons déjà un *Ubu cocu* mémorable (voir *L'É.-A.* 88, pp. 147-148). Le spectacle a eu lieu sous chapiteau en avril-mai 2003, aux Arènes de Nanterre (sur le campus de l'université), puis une deuxième fois, la même année, du 10 octobre au 1er novembre. Mise en scène de Joël Bluteau, avec Rainer Wettler, Yann Nedelec, Zoé Maistre, Claude Cottet, Lucie Phillipe, Joël Bluteau, Alexandre Frydman, Xavier Esparrach (lors des représentations automnales, Laure Trainini et Thomas Zeuggin ont remplacé Y. Nedelec, L. Phillipe et A. Frydman). Scénographie, conception et réalisation, costumes et décors : Suzanne Bauruel. Carcasses : Alicia Maistre. Conception, rideau scénique et machineries : Joël Bluteau. Chorégraphie : Zoé Maistre. À notre connaissance, c'est la première fois que les *Gestes et Opinions* ont été portés à la scène.

Le programme présente le roman de Jarry comme un « voyage initiatique » : Faustroll représente l'homme qui apprend à dépasser ses limites et les « lois du réel », à savoir « son animalité », représentée par Bosse-de-Nage, « sa matérialité » (Panmuphle), « sa spiritualité » (Mensonger). De même, les huit îles retenues (sur treize) et recréées en autant de scènes sont les étapes qui mèneront le Docteur à la « connaissance absolue » :

> « *L'Île de Bran* symbolise l'initiation.
> *Le Pays de Dentelles* symbolise l'ouverture au monde et la révélation de Panmuphle.
> *L'Île du Bois d'Amour*, en hommage à Gauguin [sic], représente ses origines, le rapport à la terre et la lutte avec la Nature.
> *L'Île Fragrante* figure le pré-langage, le paradis perdu et la nature originelle.
> *L'Île du Cyclope et du grand cygne* est un hommage à Homère [sic] et aux récits mythologiques.
> *La grande église de Muflefiguière* critique la toute-puissance de l'Église et l'imagerie judéo-chrétienne.
> *L'Île de Ptyx*, en hommage à Mallarmé, où l'homme étudie son rapport à l'absolu et cherche à se réconcilier avec la Nature.
> *L'Île Sonnante*, en hommage à Rabelais [sic], où nature et culture sont enfin réconciliées, préfigurant l'ouverture de la modernité. »
>
> [Programme de Suzanne Bauruel.]

Face à l'audace de la théâtralisation et de son programme-manifeste, on se rend compte que l'on a rarement interprété *Faustroll* par le biais d'une synthèse romanesque ou allégorique. Cette tentative d'éclaircir les *Gestes* n'est pas une simple continuation du travail sur les sources littéraires et iconographiques entrepris par le Collège de 'Pataphysique. En réfléchissant sur les possibilités scéniques, voire sculpturales, du texte,

l'analyse de l'œuvre de Jarry dans son contexte historique cède à la fraîcheur de la découverte d'un récit poétique qui est aussi — et le Collège tend à l'oublier parfois — une aventure dans le Merveilleux. N'est-il pas légitime d'oublier qu'à l'origine du Cyclope sur l'île de Her il y a le monocle de Henri de Régnier, et de présenter à sa place un Cyclope homérique tel que métamorphosé en phare par Jarry ? Ne peut-on pas gagner à perdre les intertextes savants ? Ne peut-on pas enfin lire *Faustroll* comme un conte et non comme un puzzle ?

Cela dit, Suzanne Bauruel a bien compulsé les éditions critiques et les annotations-fleuves du Collège et du Cymbalum Pataphysicum afin d'y puiser des idées plastiques, comme elle a trouvé dans l'histoire de la peinture des images qui ne sont pas mentionnées par Jarry, mais qui peuvent entrer en résonance avec son roman. La recréation du tableau de Gauguin de la *Lutte de Jacob avec l'ange*[1], par exemple, est suffisamment fidèle pour permettre de le reconnaître, mais c'est avant tout littéralement une lutte avec un ange, parfaitement intégrée dans la logique initiatique de cette adaptation. Pareillement, l'imagerie de Jérôme Bosch jalonne la pièce et se découvre dans les costumes-sculptures.

Des éléments empruntés à des tableaux célèbres répondent à la thématique annoncée dans le programme : face à la mort de Dieu, que faire des reliquats d'une pulsion théophile, ou de l'appel à Dieu par peur du vide ? Dans cette adaptation, les symboles de l'Église apparaissent sinistres, la religion une farce tragique qui mystifie la mort, alors qu'il n'y a que la mort pour donner à l'homme un sens de la réalité, que le vide pour apprécier l'imagination humaine. Ainsi, le prêtre Jean de la grande église Muflefiguière, costumé et masqué comme un damné de Jérôme Bosch et encastré dans une cathédrale-jagannath, représente l'Église couarde plutôt que le vaillant Tailhade, et reçoit un boulet de bronze bien mérité dans la figure plutôt que d'être éborgné par une bombe anarchiste. De même, la lutte avec l'ange (suggérée par les lutteurs bretons du chapitre 14) assume un côté à la fois macabre et comique : les Bretonnes portant coiffe de dentelle blanche, habillées en noir et grimées en clown, battent la mesure d'une entraînante mélodie de biniou avec leurs gros sabots, toutes souriantes et niaises devant un spectacle miraculeux qui leur paraît naturel.

Le parcours initiatique orchestré par Bauruel et Bluteau alterne ces noirceurs avec les éblouissements de l'art suggérés par Beardsley, Rabelais ou par la musique... mais l'apothéose scénique est pour nous la mort de Visité, mort associée à celle de Faustroll puisqu'ils font ensemble les gestes du Khurmookum[2], dans un « acte de mourir » plutôt jouissif. Après avoir interprété à la harpe un air éthéré, Visité s'élance sur un trapèze (l'actrice est trapéziste professionnelle), dont le jeu comporte quelques surprises. Déjà, ce tour de cirque prend une valeur symbolique du fait de son incrustation

1. Voir *Gestes et Opinions*, éd. annotée du Cymbalum, p. 153.
2. Alors que, dans le roman, Visité est déjà morte, et Faustroll ne prend cette attitude de dévotion qu'au moment de trépasser (chapitre 35).

dans l'histoire – ce qui est rare pour un spectacle de trapèze : est-ce son amour ou sa mort qu'elle exprime par cet acte périlleux ? Mais quelle ébouriffante surprise quand, se tenant debout, s'élançant toujours plus haut, elle disparaît derrière nos têtes et revient, comme dans un *jump cut*, le corps tombé à la vitesse du couperet de la guillotine, la tête descendue à la hauteur de la barre, et en position de crucifiée... Après quelques gigotements son énergie s'alanguit en des mouvements de couleuvre de moindre envergure, pour se vider d'un trait comme un sac s'éventre, cueillie dans le mouvement même par un larbin en dessous qui l'emporte, fardeau léger. Il ne reste sur scène que Bosse-de-Nage pour mesurer la hauteur qui le sépare du perchoir céleste. Un grand moment théâtral parfaitement encadré.

Le désespoir de Faustroll à ce moment prouve que le « dépassement des lois humaines » annoncé dans le programme n'est pas de ce monde, et qu'il lui faudra la mort pour les franchir. Ceci est le propos même de Jarry, mais on peut regretter que Faustroll fît montre de tant d'émotion sur scène, lamentations, colère ou joie. La sérénité du personnage romanesque définit l'essence du pataphysicien, et les cris en tout genre paraissaient excessifs, surtout dans les scènes qui auraient pu bénéficier de plus de dialogue (ou de voix off ?). Une autre critique que l'adaptation soulève serait la cohérence proprement théâtrale du spectacle. Autour d'un vin chaud après la représentation, Bauruel nous a entretenu du délicat équilibre entre théâtralité et explication de texte : si l'on explique Jarry, on fait de la didactique et ce n'est pas du théâtre et ce n'est pas amusant pour le spectateur, alors que si l'on présente les scènes comme de la poésie, avec tout l'agrément de la théâtralité (masques, sculptures, marionnettes, projections, mécanique, dispositifs baroques en tout genre, danse, musique originale, cirque... tout y était !), alors le spectateur peut tisser ses propres liens, suivre ses propres thématiques et interpréter le texte comme il le veut... au risque de se sentir parfois dépassé par tant de significations potentielles. Mais sans doute fallait-il tendre comme un perchoir aux petites pattes intelligentes du spectateur un fil conducteur, même simpliste, et aisément repérable à l'intérieur de la pièce plutôt que dans un programme-manifeste. Par exemple, pour faire ressortir l'idée que Faustroll voyage (n'est-ce pas déjà un bon moteur théâtral ?). Ainsi, nous aurions aimé voir l'as, l'abordage et le moment où il échoue.

Peinture, poésie, carnaval de sculptures articulées... le spectacle était difficile, comme l'est le roman, mais d'une rare richesse visuelle. On le voudrait sous la forme d'un livre d'images que l'on pourrait parcourir à loisir et revisiter pour mémoire. L'éphémère a ses joies et ses envolés fragiles, mais il est du théâtre que l'on voudrait préserver comme un papillon-joyau aux reflets changeants.

Tel le chariot de Thespis, la compagnie Tralala Splatch sillonne la France avec trapèze, marionnettes et machine à décerveler, et propose aux nobles comme aux villageois *La Parade du Roi Ubu et Le Roi Bubut* (adaptation d'*Ubu sur la Butte*).

Contact : Joël Bluteau, 167, rue d'Alésia 75014 Paris : 01 45 39 44 36. Diffusion : Laetitia Bluteau : 01 47 21 87 63. E-mail : tralalasplatch@yahoo.fr.

## «Bienvenue en Suisse...!»


ET VOILÀ notre bon Père Ubu accueilli à Bâle! C'est avec lui que nos voisins helvètes ont choisi de célébrer le 60e anniversaire du « BMT » (Basler Marionnetten Theater) en avril-mai 2004 v. – le mois de Palotin [sic!] 131 E.P.

Madeleine Burn-Kaufmann avait confectionné pour l'occasion des superbes marionnettes : un Père Ubu – citrouille, mais sans gidouille, une Mère Ubu – taille de guêpe et un peu yé yé et tous les autres personnages, de Bordure aux Palotins, en papier mâché et journaux collés. Elle a réussi avec son mari et son équipe à nous réjouir d'une mise en scène assez canonique qui ne manquait pas de boulets contre la nouvelle politique fiscale et la grande phynance de son pays.

Reste à noter que des quatre coexistantes versions allemandes, ils ont choisi la traduction de Heinz Schwarzinger – peut-être pour faire comprendre aux Suisses-Allemands que la Germanie s'appelle ainsi parce que ses habitants sont tous des germanistes.

Riewert Ehrich, C.R., 2004 v.

## *Cygne de quoi*, d'après *Léda* d'Alfred Jarry

Adaptation : Magali d'Authier, Véronique Balme & Marika Mazzanti.
Mise en scène : Véronique Balme.
Musique : Laurent François.
Arrangements vocaux : Pierre Babolat.
Pianiste : Raphaël Callandreau.
Chorégraphie : Christine Coupet.
Costumes : Aurélie Ducoing.
Décors : Robert Poulange.
Analyse psychanalytique : Anne Turcat.
Dans les rôles de la pièce de Jarry :
Dzeus : François Bernard.
Tyndare : Pierre Babolat.
Léda : Olivia Leflaive.
Aglaia : Angélique Fridblatt.
Anne-Anké : Estelle Micheau.
Dans les rôles ajoutés à la pièce d'origine :
Adèle : Marika Mazzanti.
Psy-cool : Magali d'Authier.
Psy-chorigide : Véronique Balme.

LA PIÈCE de Jarry est préservée en entier, mais entrelardée de scènes qui lui donnent une signification double. Arrive un nouveau personnage principal, Adèle, bourgeoise névrosée de notre troisième millénaire, qui va voir son psy, ou plutôt ses deux psy, de tendances diamétralement opposées,

pour leur raconter ses rêves. Dans ses songes, elle devient... Léda ! Et c'est la pièce de Jarry qui prend la relève, le temps d'une chanson.

S'il est vrai que la caricature de psychanalyste est un poncif aujourd'hui, le texte de la compagnie « B Comme & Be Goody » est dans son ensemble une interprétation juste de l'œuvre de Jarry. *Léda* n'est-elle pas une psychologie — certes pas une psychanalyse — de la Parisienne à laquelle l'adultère tend ses bras zélés ? Car dans son opérette bouffe, Jarry s'est conformé aux us et coutumes du genre (voir la Postface de Patrick Besnier à l'édition Bourgois/SAAJ), en compliquant seulement, et notoirement, la scène d'accouplement, qui n'a pas lieu (voir l'Introduction de Henri Bordillon), faisant de sa pièce une intrigue pleinement bourgeoise, en ce qu'elle roule pour l'essentiel sur les péripéties de la cocufication légitime. En étoffant les états d'âme de Léda/Adèle, l'opérette 1900 se met à jour, tout en révélant les artifices des conventions et des psychologies d'alors.

Ce fut un de ces spectacles-miracles où tout était parfait, et les acteurs mémorables. À l'affiche au Ciné 13 Théâtre depuis plus de six mois, la troupe joue en province et aussi sur demande pour un prix forfaitaire.

Pour plus d'informations :
http://bcomme.free.fr

Paul Edwards

# Parutions

## Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry,*

Honoré Champion, Collection « Littérature de Notre Siècle n° 22 », 2003.ISBN2-7453-0693-6 (cartonné).

IL S'AGIT bien d'une nouvelle édition mise à jour de son *Jarry dramaturge* (1980). Cette somme étant bien connue des jarrystes, et toujours indiquée aux étudiants pour l'ampleur des documents examinés et pour la sûreté des analyses, nous nous bornerons ici à ne signaler que les différences avec l'édition originale.

Une nouvelle introduction passe en revue les études sur Jarry jusqu'à aujourd'hui, débordant généreusement le cadre de la dramaturgie. Une question revient avec insistance : le rapport entre la vie et l'œuvre, que nombre de critiques ont tenté d'articuler. Demeure-t-il encore un « mystère Jarry » ? Il semblerait que oui, car Béhar répète, après un intervalle de plus de vingt ans, qu'on ne dispose toujours pas d'une « "poétique de Jarry" qui rende compte du caractère méthodique et concentré de sa création » (31). Faut-il comprendre qu'il regrette l'absence d'un ouvrage consacré exclusivement à la question ? De sa chronique des études sur Jarry, où une page environ est dédiée à chaque livre, mais une phrase seulement à chaque article, et encore uniquement ceux parus dans des ouvrages collectifs, il ressort que Béhar accorde plus d'importance aux livres qu'aux

articles quand il s'agit d'établir le bilan officiel ou public des études jarryques. Il est difficile de procéder autrement dans un contexte universitaire, mais il n'est pas farfelu d'avouer que, au contraire, on peut être plus influencé, plus hanté, plus inspiré par un article que par la substance de plusieurs livres entiers, et que c'est souvent une simple phrase qui peut stimuler une nouvelle lecture, ou un nouveau travail de recherche. Parfois même, c'est une phrase de Jarry même qui peut permettre de recentrer tout l'œuvre. Il est vrai qu'une thèse qui proposerait une synthèse du « style Jarry » serait *a priori* d'un grand intérêt. Mais est-il nécessaire que cela fasse la longueur d'un livre ? Certes, la *preuve* de la pertinence d'une hypothèse englobant toute l'écriture de Jarry passera par la vérification de l'hypothèse face à chaque texte, aussi la synthèse sera-t-elle plus mémorable car monumentale, mais vu qu'une telle étude s'adresse à ceux qui ont toute l'œuvre de Jarry en tête, n'est-il pas suffisant d'énoncer dans une langue claire et belle quels pourraient être les éléments d'une poétique de Jarry ? Aussi, cette poétique a-t-elle bel et bien préoccupé certains critiques qui, par les concepts-clés *d'appropriation*, de *collage*, de *relativité* ou d'absolu, par l'application de concepts picturaux appliqués au texte (rapprochement de valeurs contraires...), permettent déjà d'entrevoir des constantes dans l'écriture de Jarry.

Les chapitres qui suivent reproduisent le texte de 1980, avec quelques mises à jour. Le texte renvoie logiquement aux trois tomes de la Pléiade. Sur 400 pages, quelques références ont échappé à la vigilance de la révision : les citations de *la Chandelle Verte* renvoient parfois (en note) à l'édition du Livre de Poche (1969, épuisée et introuvable), mais la date permet de s'y retrouver. Plus gênant : les références au *Surmâle* renvoient encore au troisième volume des *Œuvres complètes* de Lausanne, mais cela ne nuit aucunement à la compréhension du texte. Au chapitre des hésitations passagères, il faut corriger les « vingt ans » qui nous séparent du spectacle de Vilar en « quarante ans » (349). Trois douzaines de notes nouvelles renvoient à des études plus récentes qui portent un développement utile, ou ajoutent des précisions bibliographiques ; la bibliographie, elle, est augmentée d'une large sélection d'études jusqu'à 1999. Une attention particulière a été apportée aux tableaux, qui sont plus clairs à lire. Le cahier iconographique, auquel est ajouté la marionnette à fil qui se trouvait anciennement sur la couverture, n'a pas trop souffert d'avoir été reproduit à nouveau.

Le bref commentaire sur les différentes moutures d'*Ubu cocu* (175) n'a pas tenu compte de la contribution importante d'Henri Bordillon à l'histoire textuelle (*Ubu intime*, 1988). En revanche, il a bien pesé le travail de Jean-Paul Morel sur Ambroise Vollard (*Tout Ubu colonial*, 1994). Béhar voit une fraternité d'esprit entre Jarry et Vollard et conclut plus positivement qu'en 1980 sur les suites composées par le marchand de tableaux (189-190).

On trouve de nouvelles pages sur « Ubu joué » (118-125) qui commentent les partis pris des mises en scène, principalement dans les grands théâtres. Quant au célèbre et incontournable « Répertoire des mises en scène », il

comporte plus de vingt nouvelles entrées pour ces vingt-cinq dernières années. Il serait de mauvaise grâce de déplorer l'absence de telle ou telle représentation, vu le nombre de fois qu'*Ubu Roi* est joué. Signalons toutefois que quelques-uns des spectacles ont été commentés par le Collège de 'Pataphysique et que ses *Monitoires* peuvent servir de fonds documentaire au même titre que *Le Monde et Libération*. La création de *César-Antechrist* à Eastbourne le 25 octobre 1997 (voir *L'Étoile-Absinthe* 75-76, p. 37) aurait pu retenir l'attention puisqu'il s'agissait de transposer l'héraldique de la pièce réputée impossible à jouer sur un théâtre en carton (même principe que le théâtre d'Épinal), ce qui avait en soi une cohérence évidente, et puisque l'auteur de ces lignes y était pour quelque chose, nous pouvons affirmer que toutes les ressources du petit théâtre (éclairage directionnel par ampoules colorées et diorama, équivalence de l'acteur et du décor...) semblaient avoir été faites pour accommoder une telle pièce. Reste l'absence au répertoire des représentations d'*Ubu Roi* au lycée, projet de recensement fou, follement difficile, avouons-le, et pourtant, n'est-ce pas là que la geste d'Ubu peut renouer avec ses origines potachiques ? Mais la création artistique au lycée est vouée à l'éphémère, à la disparition, et c'est tout l'art de Jarry à ses débuts d'avoir su préserver l'esprit potachique créateur, dont un des principes est d'introduire le cours de science dans la littérature, et le cours de littérature dans la science. Mais là, nous passons de ce premier livre sur Jarry de Henri Béhar au deuxième, *Les Cultures de Jarry*. C'est dire si Henri Béhar, par l'importance qu'il a donné à deux mots, *potachique* et *cultures* (au pluriel), a su, déjà, aligner l'encoche et le point de mire d'une poétique d'Alfred Jarry.

Paul Edwards

## Jarry et W.C. Morrow

DANS son unique compte rendu consacré à l'œuvre traduite de l'Américain William Chambers Morrow (1854-1923), Jarry situe certes son recueil de contes *Le Singe, l'idiot et autres gens* dans la lignée de Kipling et de Poe, mais il insiste à deux reprises sur l'originalité du conteur. Éloge suprême. Louons donc Phébus qui vient de sortir la première réédition de la traduction, et en plus avec un réel soin éditorial : la traduction originale est respectée, et on annonce qu'elle fut vérifiée en regard de l'anglais, et que les quelques menues erreurs ou maladresses furent corrigées ; aucune note ne vient alourdir un texte étonnamment limpide, mais une bibliographie bien fournie clôt utilement l'ouvrage. Dans sa préface, Éric Dussert nous raconte la vie de Morrow et la fortune critique du recueil qui, pour aller vite, ne s'est jamais imposé sinon chez les spécialistes de la littérature fantastique (l'édition originale est très recherchée), mais qui fait figure depuis peu de classique underground en Amérique. On apprend que le critique le plus perspicace, le plus élogieux et le premier à promouvoir Morrow en France fut... Alfred Jarry.

Au-delà de notre intérêt pour un écrivain qui est effectivement un digne héritier de Poe dans l'épouvante et de Kipling pour l'intrigue, ce qui peut nous émou-

voir davantage ce sont les parallèles entre l'esthétique de Morrow, telle que Jarry l'a décrite, et celle de Jarry lui-même. En lisant Morrow, Jarry ne s'était-il pas en partie reconnu ? Reprenons ses commentaires de plus près et deux filons se dégagent, la terreur et la pitié : la « terreur obtenue par des procédés scientifiques », et « l'infinie douceur et la sentimentalité inédite » (O. C. II, p. 622). En l'occurrence, il s'agit surtout de la pitié d'un singe pour un idiot qu'il aide à s'échapper d'un asile, puis la pitié des deux pour une jeune fille enterrée devant eux, et qu'ils délivrent – vivante ! (ceci se passe dans le premier conte). Terreur et pitié, mélange classique s'il en est, mais apparaissant dans des situations tout à fait originales chez Jarry – l'amour vrai d'Emmanuel pour Miriam, obtenu par l'hypnotisme (*L'Amour absolu*), ou encore l'amour du Surmâle pour Hélène, îlot de refuge alors que se déchaînent les pires horreurs de la physique expérimentale. Dans ce mélange d'amour et de mort, d'amour vicié par les expériences scientifiques, ce qui demeure un réel sentiment d'amour idéal n'est pas la partie de l'œuvre de Jarry qui a suscité le plus d'attention critique[1]. Mais la « sentimentalité inédite », croyons-nous, n'est pas pour autant étranger à ses livres. De même, le donquichottisme qu'il discerne dans le premier conte, « La Résurrection de la petite Wang-Tai », où « le Singe et l'Idiot [...] redress[ent] les torts de l'homme » (O. C. II, p. 622), peut se trouver dans son propre journalisme, surtout si celui-ci est lu dans le contexte d'un journal politiquement radical, *Le Canard sauvage*. La récurrence des propositions de réforme, impraticables et absurdes, peut paraître effectivement comme du donquichottisme moderne, et faire de Jarry et du narrateur de *la Chandelle verte*, des « Don Quichottes imprévus » (O. C. II,. 622).

Tout hasardeux qu'il soit de prendre la critique pour un miroir, il faut admettre que le miroitement n'est pas sans intérêt, suggère de nouvelles pistes, et conforte l'étrange témoignage de Rachilde qui écrivait sur le dos d'un de ses paysages à l'huile : « Il a été souvent la proie d'une inexplicable mélancolie dont ce tableau semble le reflet. » Mélancolie qui est sans doute la face la mieux cachée de son œuvre.

Il est toujours bon de lire ce que Jarry a lu.

Paul Edwards

1. Nous avons tenté de proposer *L'Amour absolu* comme un roman qui traite réellement de l'amour et de sa fragilité, de sa nature imaginaire, ou plutôt de son statut de solution imaginaire, dans notre article paru dans *L'Étoile-Absinthe* 95/96 (automne 2002), pp. 106-121.

Références bibliographiques:
– Alfred Jarry, « W. C. Morrow : *Le Singe, l'Idiot et autres gens* (éditions de la Revue blanche) » in *La Revue blanche*, n° 196 (1er août 1901), et O. C. III, p. 622.
– W. C. Morrow, *The Ape, the Idiot and Other People*, Philadelphie : J. B. Lippincott, 1897.
– W. C. Morrow, *Le Singe, l'idiot et autres gens*, traduction française de George Elwall, Éditions de la Revue blanche, 1901.
– W. C. Morrow, *Le Singe, l'idiot et autres gens*, tr. fr. de George Elwall, revue et corrigée, préface d'Éric Dussert, Phébus, 2004.

## Vient de paraître

**Henri Béhar (éd.),**
***Alfred Jarry***
collection « En verve »,
Paris, Pierre Horay

L'ÉDITEUR Pierre Horay reste fidèle à la contrainte éditoriale du dictionnaire de citations à auteur unique avec sa collection « En verve ». Ainsi, pour la modique somme de 5 euros, les plus belles ou les plus fracassantes phrases de Victor Hugo, Napoléon Bonaparte, Queneau, Che Guevara et Jean Passe. Henri Béhar s'est attelé à la tâche de relire tout Jarry pour composer une nouvelle anthologie qui, espérons-le, surprendra le flâneur et apportera à Jarry de nouveaux lecteurs. D'autant plus que la présentation vous prend tout de suite par les boutonnières (comme on dit en anglais) pour vous parler d'un Jarry littérateur et cultivé. Un livre qui rétablit le tir après tant d'ubuismes.

P. Ed.

---

Jean-Louis Cornille
a réuni ses articles sur Jarry dans
***L'Œuvre possible d'Alfred Jarry,***
Toronto : Paratexte, 2003.
ISBN 0-920615-50-3.

## Mémoires et thèses

**Sophie Roulliès,**
***Alfred Jarry dessinateur, graveur et peintre,***
Université de Paris-I, juin 2004.

DEPUIS le catalogue de Michel Arrivé, aucune monographie n'est parue sur Jarry plasticien. Ce mémoire fait donc utilement le tour des questions que l'on peut se poser sur l'ensemble de l'œuvre graphique, propose quelques jalons, trouvant par exemple quelques félicités prémonitoires dans ses dessins d'enfant, puis se concentre sur les illustrations que fit Jarry pour ses propres textes, et conclut en accordant à celles-ci une certaine autonomie.

Avec l'accord de Sophie Roulliès, nous reproduisons ici deux passages qui apportent du nouveau, et qui donneront lieu, dans un prochain numéro, à une étude plus détaillée.

Roulliès signale qu'une épreuve du *Véritable portrait du Père Ubu* tirée sur le bois original, et que nous connaissons par sa reproduction en noir et blanc dans le catalogue d'Emmanuel Guigon (*De los nabis a la patafisica*, Valence, IVAM, 2000, p. 18), est en fait rehaussée de couleurs :

> « Les couleurs sembleraient être dues à l'utilisation de crayons de couleur : du jaune pour la frange, les sourcils, la moustache, la bouche et le bâton, du rouge pour la partie supérieure de la bouche, les joues et le menton, du blanc pour le corps et le sol, du violet pour quelques endroits du corps et des pieds. » (Roulliès, p. 7.)

On trouve en effet dans le descriptif que fait Jarry lui-même : « épreuve tirée par l'auteur [...] et enluminée par ses soins ». La SAAJ fera imprimer une reproduction couleur prochainement.

Le placement exact des images dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *César-Antechrist* est-il significatif ? Les éditeurs modernes, avec plus ou moins de succès, ont certes tenté de rester fidèle à l'emplacement des gravures, mais vu que certaines d'entre elles sont évidemment face à leur texte, alors que d'autres s'en trouvent éloignées (mais proches d'un texte avec lequel elles peuvent néanmoins entrer en résonance), se pose la question de savoir à quel point Jarry était réellement libre de mettre les images où il voulait. Roulliès a eu l'heureuse idée d'inspecter le brochage et fit deux découvertes : dans *Minutes*, les hors-texte sont en début et en fin de cahier, par deux, comme si une page double était venue envelopper chaque cahier (les gravures ont été tirées à part, ce qui est logique vu qu'elles sont imprimées en couleur). Jarry ne pouvait insérer un hors-texte qu'à certains endroits dans le livre, et jamais à l'intérieur d'un cahier. Des trois images « mal placées », si l'on ne pense qu'à la distance qui sépare une illustration à son texte-repère, il y a la première et la dernière, mais en position de frontispice et placée en fin de volume elles ouvrent et ferment le livre admirablement ; puis la gravure au hibou qui correspond aux « Trois meubles du mage surannés » se trouve près d'autres hiboux. On ne saura jamais ce que Jarry pensait du résultat, mais pour *César-Antechrist*, Roulliès signale que les hors-texte sont des pages collées, ce qui confère à Jarry une liberté totale quant à leur emplacement.

---

## Julien Schuh
## *Alfred Jarry ou le livre-constellation*

Thèse en préparation sous la direction de Bertrand Marchal
(Université de Paris-IV Sorbonne).

ON CONSTATE que la réception actuelle de l'œuvre de Jarry dans la critique littéraire et universitaire est exemplaire d'une certaine incapacité à articuler modèles théoriques et histoire littéraire. Il y a d'un côté le Jarry « pataphysicien », Jarry précurseur du surréalisme et de l'Oulipo, un Jarry relu selon les modèles de ces mouvements littéraires – c'est le Jarry de Breton, adepte de l'humour noir, le Jarry du Collège de 'pataphysique, maître à penser d'une philosophie de l'absurde, ou encore le Jarry « précurseur de la phénoménologie » selon Deleuze. Et il y a surtout le Jarry dramaturge, le Jarry d'Antonin Artaud et du renouvellement du théâtre au début du XX^e^ siècle, dont le personnage d'Ubu endosse les oripeaux de toutes les tyrannies. Tous ces Jarrys sont des reconstructions selon une perspective postérieure, des adaptations à une théorie littéraire ou critique.

De l'autre côté, on trouve le Jarry anecdotique – le gentil garçon sous ses airs d'automate, qui fréquente le cercle du Mercure de France, les mardis de la rue de Rome de Mallarmé, les écrivains de son temps, qui fonde une revue, *L'Ymagier*, avec Remy de Gourmont, avant de se brouiller définitivement avec lui. De la

relation entre cette situation particulière au sein d'un mouvement littéraire qui s'appelle ou se fait appeler le symbolisme et son œuvre, il n'est pratiquement jamais question. On considère habituellement davantage la prétendue rupture de Jarry avec son époque – rupture qui est largement une conséquence de la méconnaissance des œuvres des cercles dans lesquels Jarry évolue. Il n'existe pas de monographie sur la poétique ou la rhétorique de Jarry, qui traiterait l'ensemble de son œuvre dans une telle optique.

La faute en incombe peut-être en grande partie au Collège de 'pataphysique, ou plutôt à une incompréhension du public quant à son but, qui ne consistait pas réellement à analyser l'œuvre de Jarry (sinon dans les premières livraisons des Cahiers), mais à faire œuvre soi-même, à partir d'une interprétation totalement ouverte de la notion de 'pataphysique. Les textes de Jarry invitent bien entendu à cette interprétation ludique, dans la mesure où il cherchait à créer une œuvre de suggestion, une œuvre libérée de toute contingence : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. »

Or c'est ici que se pose le problème de la possibilité de tenir sur Jarry à la fois un discours théorique, impliquant une méthode de lecture qui utilise le texte pour définir des objets le transcendant, telles les notions génériques, et un discours d'histoire littéraire, cherchant à déceler ses influences, à replacer son œuvre dans son contexte. Sa conception de la littérature est elle-même une conception datée; pour étudier l'œuvre de Jarry, il importe de la replacer dans l'histoire littéraire, afin de comprendre comment Jarry parvient à construire ce modèle esthétique d'une œuvre totalement ouverte. Mais en refusant les déterminations historiques, en se plaçant d'un point de vue absolu qui laisse le texte disponible pour toute lecture, Jarry fait de son œuvre un objet dynamique, difficilement analysable.

Comment replacer cette œuvre dans son contexte tout en étudiant la façon dont elle l'utilise pour construire une stratégie d'ouverture sémantique totale? Comment rendre compte des notions complexes d'influences, de construction d'une œuvre personnelle, de programmation de la lecture? Peut-on décrire une œuvre qui modifie les façons de lire de ses lecteurs, qui se veut ouverte, et analyser la façon dont elle joue des procédés littéraires, des traditions génériques, en construisant un modèle théorique permettant de lire ce qui se donne comme anhistorique, qui défie son historicité?

Pour faire des mots des « polyèdres d'idées », Jarry invente ou réutilise des procédés rhétoriques ou poétiques visant à démultiplier les façons de lire son texte. Il y a pour Jarry une rhétorique de la suggestion, c'est-à-dire des moyens précis de prolonger l'indétermination sémantique de son texte. Sa pratique littéraire le conduit à faire passer la quasi-totalité de l'art de l'écrivain du côté de la mise en place de ces dispositifs de contrôle du sens, dans la mesure où le sens lui-même importe moins que la construction d'un objet aux virtualités sémantiques maximales. On se propose de nommer cette nouvelle forme de création littéraire l'écriture-constellation. P. Ed.

# Errata

TROIS COQUILLES sont à corriger dans la préface de l'édition de *Messaline* publiée par À Rebours (Lyon, 2002).

Page 13, 3e ligne avant la fin, lire : « du foyer » et non « du loyer » (Mnester n'est pas locataire du cirque).

Page 14, ligne 3, lire « l'infini (∞) » et non « l'infini (oo) ».

Page 15, pour « *l'Hystérie et révolution humaine* » lire « *l'Hystérie et évolution humaine* ».

Contrairement à ce qui est dit dans le n° 11 des *Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique* (15 mars 2003), les annotations du texte de Jarry n'ont pas été rédigées par Paul Edwards, elles sont de l'éditeur, comme cela est clairement indiqué page 147. Le compte rendu du Collège de 'Pataphysique est d'ailleurs quelque peu hermétique quand il dit que l'annotateur « fait des Romains du haut Empire des sans-culottes », car il fallait déjà avoir lu la perle commise par l'éditeur : « Un supplice traditionnel infligé aux complices d'adultère consistait en l'introduction d'un muge dans le pantalon. » (p. 155.) Le poisson servait tout simplement de pal.

P. Ed.

# Notules et témoignages

## Les Yeux de Faustroll

> « [...] les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d'or dedans. »
>
> *Faustroll*, O. C. I, p. 659.

POUR bien voir, pour bien écrire, il faut être ivre... de vérité et d'absolu. On glosera selon sa personnelle alchimie les symboles d'or et d'alcool, mais on notera surtout que Jarry se tient aux faits quant à l'eau-de-vie de Dantzick qui était effectivement pailletée d'or, comme en témoigne un auteur que Jarry n'ignorait pas : « un négociant de Lübeck lui préparait [à des Esseintes] un papier à chandelle perfectionné, bleuté, sonore, un peu cassant, dans la pâte duquel les fétus étaient remplacés par des paillettes d'or semblables à celles qui pointillent l'eau-de-vie de Dantzick. » Si nous citons ce passage d'*À Rebours* (chapitre 12), plutôt qu'une entrée d'encyclopédie, c'est que les « fétus » de Huysmans semblent avoir été remplacés par les « spermatozoïdes » de Jarry, selon un vulgaire calembour. Soit – la lettre est littérature –, mais plus prosaïquement, pour Jarry, l'œil tout entier est assimilable à un spermatozoaire, puisqu'il parle d'un hibou mâle « qui s'envole par la cheminée avec l'œil [du cadavre] d'où pend le nerf optique comme la queue d'un spermatozoaire. » (O. C. I, p. 235.) La comparaison

entre l'œil et le spermatozoaire pose un épineux problème à l'herméneutique, car elle est sans doute trop féconde en interprétations possibles (comme celle de l'œil et du sexe féminin chez Bataille et Bellmer).

Reste à déterminer pourquoi l'encre et les yeux sont *pailletés*. Il est vrai que pour les yeux cette description est assez courante ; Jules Huret, admirant son interlocuteur Octave Mirbeau, parle de « son œil vert pailleté d'or, comme strié » (*Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891). Sauf erreur ou omission, cette observation n'a jamais été faite à propos de Jarry.

Quant à l'encre pointillée d'or, on sait qu'il en existait de déjà préparée (voir la note dans l'édition du Cymbalum). On pouvait aussi rendre ses écrits plus chatoyants en utilisant, comme J.H. Fabre, « du sable à sécher l'écriture, du sable bleu semé de paillettes dorées de mica » (*Souvenirs entomologiques, première série* (1879), chapitre 18).

Voilà pour les faits.

Les yeux de Faustroll sont d'encre car il est livre, et ils sont d'or comme ceux des hiboux dans le bestiaire de Jarry. Le hibou à des « besicles d'or » (O. C. I, p. 179), et ses « mamelles d'or » sont les yeux du « nyctalope aux caves cymbales » (p. 225), qui voit plus que dans la nuit puisque Jarry fait de lui le prophète de la mort (p. 179). Rappelons que, dans le deuxième des « Lieds funèbres », les yeux des hiboux qui ont « souvent fixé » la mandragore « resteront d'or » éternellement, car tout ce qui touche cette plante « se transmute en or ». Mieux encore, dans sa plainte, la mandragore promet que son pouvoir pourra être transféré à d'autres : « Des paillettes d'or couvriront tes dalles », assure-t-elle. Nous pouvons conclure, au péril d'un syllogisme, que les yeux des hiboux sont comme les paupières de la mandragore qui sont « faites de pierres qui, philosophales, versent des flots d'or ». Et les yeux de Faustroll sont alors comme ceux de Jarry, qui dégangue l'or du monde, dans des écrits-spermatozoïdes qui iront enfanter. Jarry, comme Faustroll, comme le hibou, comme Breton, cherche l'or du temps, tout simplement.

Paul Edwards

## Marie de Régnier et Jean de Tinan

IL SEMBLERAIT que Marie de Régnier et Jean de Tinan se soient rendus au Théâtre de l'Œuvre pour voir *Ubu Roi*, et qu'ils auraient apprécié ; du moins c'est la leçon que nous tirons de cette dédicace à Marie sur un exemplaire de *Penses-tu réussir!*, Mercure de France, 1897, vu à l'exposition « Marie de Régnier » à l'Arsenal en avril 2004 :

> « Respectueusement offert à
> Madame H. de Régnier
> en témoignage de notre
> admiration commune
> pour La « Marche
> de Ubu-Roi »
>
> Jean de Tinan

Paul Edwards

## Les avatars de la gidouille

> « Il [Homais] s'éprit d'enthousiasme pour les chaînes hydro-électriques Pulvermacher ; il en portait une lui-même ; et, le soir, quand il retirait son

gilet de flanelle, madame Homais restait tout éblouie devant la spirale d'or sous laquelle il disparaissait, et sentait redoubler ses ardeurs pour cet homme plus garrotté qu'un Scythe et splendide comme un mage. »

Gustave Flaubert,
*Madame Bovary,*
troisième partie, chapitre 11.

## Robert de Montesquiou, témoignage

C'EST en quelque sorte son propre portrait que dessine Robert de Montesquiou dans *La Petite Mademoiselle* (1911). L'héroïne nous permet de voir ce riche dandy en gouvernante... Bonne enfant et rebelle, attachante et inconvenante, la petite mademoiselle est transparente. Consacrer chaque chapitre à un « bon mot » n'est pas non plus un des procédés romanesques les plus assurés. Si *vraiment* le lecteur n'avait pas compris, la petite Miss avoue au chapitre 41 que son auteur favori est... bon, n'insistons pas. Cela nous permet au moins d'attribuer à l'auteur le goût de Mlle Winterbottom, et de rapprocher Montesquiou de Jarry :

« Elle faisait l'oraison, non pas dans Racine, mais dans Rosny, dont elle célébrait *les Xipehuz*, dans Edgar Poë, dont elle dévorait *l'Ange du Bizarre*, dans Alfred Jarry, dont elle parcourait *Ubu Roi*, dans Marc Twain, dont elle goûtait *la Peur du Tonnerre*.

Et Charles qui riait, à part soi, d'une telle façon de suivre l'office, grommelait tout bas : "Quand je pense que ce sont là, ses quatre Évangélistes !"... »

(Pages 212-213 de l'exquise réalisation bibliophile des éditions Paréiasaure à Poitiers, 1997, avec marque page intégré : une mouche en plastique sur un fil d'or.)

Montesquiou cite de mémoire. Pour « *Xipehuz* » lire « *Xipéhuz* » ; pour « Poë » lire « Poe » ; pour « Marc Twain » lire « Mark Twain » (sinon le pseudonyme n'a pas de sens), et pour « *la Peur du Tonnerre* », le texte américain est « Mrs. McWilliams and the Lightning » (1880). On sait que Jarry goûtait Rosny, Poe et Twain, et ou voudrait pouvoir étoffer cette rencontre imprévue et improbable.

Paul Edwards

# Tour de France

## La Librairie du Scalaire

MARC MALFANT, à Lyon, a dressé catalogue des « Publications internes du Collège de 'Pataphysique et du Cymbalum Pataphysicum ». Historique.
Sur demande au 04 78 36 76 82
ou marcmalfant@aol.com

## La Chandelle Verte,

40, rue d'Enghien, Paris 10e

RESTAURANT tenu par deux datai-res du Collège de 'Pataphysique, Ursula et Michel Monnier. On y sert une « coupe Ubu » au dessert, et les murs sont tapissés d'images qui rappellent


l'œuvre de Jarry. Le cadre est tout à fait apprécié par le Collège de 'Pataphysique, qui s'y réunit régulièrement depuis plusieurs années déjà; mais les meilleurs commentaires sur les images au mur sont ceux éjaculés par les clients occasionnels, obnubilés ou mystifiés.

Le restaurant est aussi éditeur de cartes postales qui reproduisent les bandes dessinées de Michel Monnier, dont le thème est toujours ubuesque et gastronomique (voir ci-avant).

## L'Ubu café

place Rigaud, Perpignan.

C'EST UN CAFÉ littéraire tenu par Cécile Dumas et Miguel Blanco, avec des pages collées au plafond et un menu « Ubu prend le train ». Voir *la Semaine du Roussillon* n° 286 (11-17 octobre 2001).

À l'Ubu, on boit du Mère Ubu blanc, du Père Ubu rouge ou de l'Ubu Roi rosé pendant les apéritifs littéraires.

## Le Pata' Dôme Théâtre

62 route d'Yvours, 69540 Irigny.

INAUGURÉ en novembre 2004 près de Lyon et adapté au théâtre musical, il répond aux besoins de la Compagnie Pata' Théâtre fondée par Jean-Philippe Amy en septembre 2001. C'est la 'pataphysique qui a directement inspiré leur premier spectacle, une symphonie ubuesque à deux voix, « loufoquerie théâtrale » d'esprit résolument potachique. La compagnie proposera sa troisième création en mars 2005.

Réservation : 04 78 51 48 87.
Contact : Sophie Eclercy,
04 72 38 74 43 ou
s.eclery@tiscali.fr