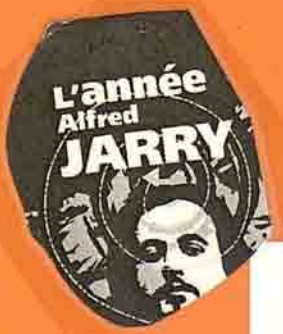
L'ÉTOILE-ABSINTHE



LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ DÈS AMIS D'ALFRED JARRY

tournées 107-108

Bibliothèque Municipale de Laval



B.M. LAVAL ADULTE
2118161

69947

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, 93100 Aubervilliers. **Rédaction de *L'Étoile-Absinthe*** : Julien Schuh, 23, rue Dunois, 75013 Paris. **Trésorier** : Frédéric Chambe, 32, rue d'Ivry, 69004 Lyon.
Comité de lecture : Henri Béhar (président), Patrick Besnier, Guy Bodson, François Caradec, Frédéric Chambe, Paul Edwards, Riewert Ehrich, Yves Frémion, Isabelle Krzywkowski, Barbara Pascarel, Jos Pennec.
Cette tournée double a été conçue par Isabelle Krzywkowski et préparée par Julien Schuh.

Phynance annuelle donnant droit à quatre numéros de L'Étoile-Absinthe : 30 euros nets à verser par chèque banquaire ou postal [C.C.P. 2836 31 L Toulouse] rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser à la secrétaire. Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 10 euros. Tarif de soutien : à partir de 45 euros minimum.
Tarif institutionnel : 100 euros. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès de la secrétaire.
L'Etoile-Absinthe est publiée *avec le concours du Centre national du livre*

TOURNÉES 107-108 / HIVER 2005

Composé par Laurent Golon. Tiré à 300 exemplaires, ce numéro est valable pour la fin de l'exercice 2005, dont il forme la dernière livraison. Pour éviter une rupture d'approvisionnement, nous vous prions de renouveler dès maintenant votre cotisation de 2006.

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN FÉVRIER 2006 SUR LES PRESSES DE CORLET NUMÉRIQUE À CONDÉ-SUR-NOIREAU, CALVADOS. DÉPÔT LÉGAL, PREMIER SEMESTRE 2006. ISSN 0750-9219

© Société des Amis d'Alfred Jarry, 2006



Michel Décaudin (1919-2004)

Quelques mois après la mort de son fondateur Noël Arnaud, la SAAJ a perdu son président, Michel Décaudin, le 4 mars 2004. Il présidait notre société depuis une vingtaine d'années.

Tous ceux qui ont eu la chance de le fréquenter se souviendront de sa gentillesse et de sa générosité. Son inlassable engagement en faveur de la poésie se traduisait dans les responsabilités qu'il prenait dans de nombreuses « sociétés d'amis ». Cette activité était évidemment nourrie par son érudition incomparable dans le champ de la poésie francophone depuis 1850. Sa grande thèse sur la *Crise des valeurs symbolistes* demeurera encore longtemps une référence nécessaire, tout comme l'ensemble de ses travaux. Ceux qui désirent parcourir les étapes de sa brillante carrière universitaire et retrouver ses curiosités multiples se reporteront au long entretien que Michel Décaudin donna à la revue *Histoires littéraires* (n°18, 2004). Il y raconte entre autres sa rencontre avec Emmanuel Peillet à Henri IV et sa découverte du collège de Pataphysique — dont il fut régent.

Plus que Jarry, Apollinaire fut le principal auteur à qui il s'est consacré : on connaît son édition dans la Bibliothèque de la Pléiade et ses très nombreux articles. Cendrars, Cocteau l'ont aussi beaucoup requis. À Jarry et Apollinaire, Michel Décaudin a consacré une longue et riche étude dans le n° 75-76 de *L'Etoile Absinthe*. Il est pour nous particulièrement émouvant de penser qu'un de ses derniers travaux aura été la mise au point de l'édition des *Œuvres* de Jarry dans la collection Bouquins : il assura la coordination de ce travail collectif, en rédigea la préface et l'édition de plusieurs œuvres, dont la *Chandelle verte*; mais surtout il réussit à mener à bien ce projet dont la genèse fut particulièrement difficile. Il est d'autant plus triste qu'il n'ait pu voir le volume, sorti des presses huit jours après sa mort.

Patrick Besnier

François Sullerot, « Monsieur notre ami »

En cette grise semaine de fin janvier, les médias bruissent inlassablement d'une vaine polémique : comment la télévision peut-elle se permettre de préparer une rétrospective des faits et gestes d'un Président de la République pour le jour de son décès? Cela nous aurait valu une belle spéculation d'Alfred Jarry, sachant que depuis que la presse existe, les journaux ne se privent pas de préparer des nécrologies anthumes!

Hélas, impossible désormais de demander à François Sullerot, familier de Jarry et spécialiste de la communication, ce qu'il en pense. Tirant longuement sur sa courte pipe, il aurait médité et lâché un seul mot, à son habitude : Foutaises!

Que connaît-on d'un homme, quelle que soit la durée des relations entretenues? Les nôtres durèrent quarante ans, à travers tous les aléas de nos existences respectives. Il faudrait demander à sa femme quel homme il était véritablement. Je pense à elle immédiatement car on le présentait toujours comme « le-mari-d'Évelyne-Sullerot », sans se rendre compte de l'incongruité du geste. Cela n'allait pas sans le faire sourire. Il était même très fier d'avoir épousé en secondes noces celle qui allait devenir une sociologue mondialement connue, qui faisait déjà parler d'elle par ses publications sur la presse féminine et son militantisme qu'on ne nommait pas encore « féminisme ». Sa nomination au Conseil économique et social au titre de ses compétences professionnelles lui procura une intense satisfaction. Partageait-il son combat? Sans doute puisqu'il l'encourageait et la soutenait.

Comment évoquer, avec les mots qui conviennent, la figure d'un taiseux?

Ami fidèle des premiers jours, ce n'était pas un bavard. Il mesurait ses interventions publiques. C'est même ce qui me fit l'approcher. En 1964, lors de la réunion fondatrice de ce qui se nommait alors l'Association pour l'étude de Dada. Tandis que tous se perdaient en conjonctures sur la formulation des statuts, il prit la parole pour, en une phrase, mettre tout le monde d'accord. Un homme aussi posé, aussi réfléchi ne pouvait être qu'un élément bénéfique dans l'organisation d'un groupement hétéroclite et turbulent. Il accepta aussitôt la charge de trésorier, et s'en acquitta sans discontinuer.

Il n'était pas mon contemporain. Raison de plus pour faire plus amplement connaissance. J'appris alors que, licencié es lettres à la Sorbonne, il avait « une petite collection », me dit-il, d'ouvrages dadaïstes et qu'il s'intéressait beaucoup à Jarry. Ses fonctions de chargé de communication dans un grand laboratoire pharmaceutique (Roussel UCLAF, si je me souviens bien) lui laissaient le loisir de cultiver ses curiosités, toujours en silence.

Comment Robert Bresson, dont on sait combien il se plaisait à engager des non-comédiens, s'y prit-il pour lui faire jouer le rôle d'un boulanger avare



de ses mots dans le film *Au hasard Balthazar* (1965) ? Je ne sais. Un jour, il me lâcha l'information tout à trac, fort heureux de l'expérience du tournage.

Puis il m'invita à voir chez lui, en noir et blanc à la télévision, l'adaptation d'*Ubu roi* par Jean-Christophe Averty. Je pris alors l'habitude de consulter chez lui, voire de lui emprunter certains livres rares de Jarry ou de célèbres pataphysiciens, ce qu'il notait sur une petite fiche de son carnet, d'une écriture fine et soignée, penchée à gauche. L'assurance affirmée dans mes premiers essais s'alimente de ses certitudes.

Partagions-nous les mêmes idées? je n'en aurais pas juré alors si, un jour de l'été 1968 je n'avais reçu une singulière carte postale félicitant les vieux grognards de l'UNEF d'avoir repris le collier. Comme nous parlions de la rénovation de l'enseignement, de l'ouverture nécessaire aux pratiques professionnelles, il me dit qu'il donnait des cours au CELSA, ce dont il n'était guère satisfait. C'est pourquoi je suggérai de faire appel à lui lorsque la Sorbonne Nouvelle créa un Département des sciences et techniques de l'expression et de la communication. Il y fit merveille et s'y plut tant que, de fil en aiguille, il y devint professeur-associé, puis professeur à plein temps. Je me suis toujours demandé pourquoi il réclamait mon avis pour mener sa carrière. À l'université, j'étais sûr d'avoir son soutien avisé, sans complaisance.

Pour ses écrits, je dirai qu'ils sont inversement proportionnels à la quantité de ses lectures et à l'ampleur de ses connaissances et de ses collections.

Me proposant de publier un dossier sur Dada et la typographie dans les *Cahiers Dada-surréalisme*, ce qui me donna l'occasion de rendre visite à François Caradec, j'obtins qu'il me confiât une étude sur le langage publicitaire de Dada. « Des mots sur le marché » a paru en 1969, et je ne vois pas ce qu'on peut rajouter aujourd'hui sur le sujet.

À l'enthousiasme sur la cote croissante des livres, à la spéculation sur leur revente, François Sullerot préférait le mouvement des idées. Aussi adhéra-t-il, des tout premiers, à la SAAJ. Là encore, son attention fut constante. Il participait à toutes les réunions, aux colloques, ne prenant la parole que pour indiquer le nord, quand le besoin s'en faisait sentir.

Toujours fidèle et silencieux, je le revoyais régulièrement au séminaire du Centre de recherche sur le surréalisme. Son amaigrissement m'alerta. « Je ne suis plus tout jeune », me dit-il, et, changeant de conversation, me parla du succès scolaire et universitaire de ses petits-enfants. Son œil bleu s'illuminait.

Henri Béhar

SOMMAIRE

ACTES DU COLLOQUE « JEUNES CHERCHEURS »

ALFRED JARRY ET LE « PRINCIPE DE CONTRADICTION »
par Diana Beaume 9

LES MATHÉMATIQUES, LANGUE LA PLUS ABSTRAITE ET LA PLUS ABSOLUE?
par Mathieu Gosztola 29

L'ŒUVRE SELON JARRY : SYNTHÈSE, LINÉAMENT, ÉVÉNEMENT.
par Julien Schuh 41

Alfred Jarry et la Bretagne
LE PORTRAIT DU BRETON ÉTERNEL
par Maria de los Angeles Vega Vazquez 55

« RÉPONSE À UNE ENQUÊTE » DE MALLARMÉ ET « LINTEAU » DE JARRY
par Brian Zandberg 71

ŒUVRES

Par Carlos Estrella, Laurent Golon, Jacques Limousin, Paul Edwards, Guy Bodson, Diane Bénézech et Franciszka Themerson 85

CRÉATIONS

TRALALA SPLATSCH 131

PATA DÔME 135

SPÉCULATIONS

PAPUS MÉDECIN DANS *LE SURMÂLE*
par Julien Schuh 141

(SPÉCULATION)^2
par Daniel Zinsner 147

INÉDIT 155

TEXTICULES 158

JARRY suscite, à la veille du centenaire de sa mort, parutions et vocations. Que le germe ubique prenne racine dans les cervelles des jeunes universitaires, ou étale dans toutes les dimensions artistiques ses ramures alambiquées, le terrain se révèle fertile. Voici, en quelques pages résultant moins d'un choix que des contingences les plus terrestres, clinamen avec lequel il faut savoir jouer, un quelconque tableau de l'influence contemporaine du seul et unique Surmâle des Lettres.

ACTES DU COLLOQUE « JEUNES CHERCHEURS »

ŒUVRES

INÉDIT

CRÉATIONS

SPÉCULATIONS

TEXTICULES

ALFRED JARRY ET LE « PRINCIPE DE CONTRADICTION »



par Diana Beaume

Préliminaires

Une synthèse trop conceptualisée de la réception critique de Jarry risque indubitablement d'aboutir ridiculement à une tautologie comme « la complexité est complexe » — même si la tautologie n'est finalement pas complètement vide de sens, si l'on pense au fameux exemple du faustrollien singe-papillon. Mais même un regard moins rigoureux ne peut éviter un constat simple, qui s'impose sans difficulté : Jarry est un auteur « à clés ». Cette conclusion se dégage nécessairement de la plupart des commentaires qui lui sont consacrés, appliqués plus ou moins explicitement à la découverte des pistes utiles à l'intelligence des textes, et le pluriel est sans doute justifié par l'arborescence prodigieuse de l'objet d'étude. Jarry lui-même définissait l'Univers comme étant « le Plusieurs » (O. C. I, p. 705[1]) et la définition s'applique à plus forte raison à l'univers second d'une œuvre littéraire aussi grandiose que celle qui est sortie de sa plume.

Juxtaposée au point de vue exprimé par la célèbre maxime du *Linteau* des *Minutes de sable mémorial*[2], cette vérité basique permet ainsi de reformuler le défi constitutif de l'œuvre de Jarry, en le concevant non plus comme recherche du sens — ou des sens —, mais comme recherche de l'essence, non plus uniquement comme exploration diversifiée des multiplicités, mais comme déploiement élaboré d'un principe unique, qui intègre et dépasse à la fois les fondements d'une poétique symboliste. Car, si la simplicité est complexe, elle ne reste pas moins simple, ou, autrement dit, unique, en quelque sorte comme le grand Un qui recèle le Multiple légué par les spéculations métaphysiques de l'Antiquité. Jarry lui-même ne parle-t-il pas, dans le même *Linteau*, d'une constance, plus précisément de la constance d'un « rapport », celui de « la phrase verbale à tous sens qu'on y puisse trouver » (O. C. I, p. 172), et qui est capable de fournir la clé du Tout? Et quelle constance pourrait être plus juste que celle qui trouve ses racines au-delà de l'espace et du temps, dans une rêverie métaphysique fondatrice de la culture occidentale, qui ne pouvait contourner cet esprit inclassable, aussi peu figé entre les limites par ailleurs sinueuses de la culture de son époque.

Un rapport est simple par son caractère axiomatique et par son unicité, et complexe par ce qu'il recèle d'inconnu ou d'abstrait, par ses « cases vides ». En laissant ainsi de côté, provisoirement, l'égarement séduisant des pistes plurielles, on peut essayer d'établir non pas les sens, inépuisables, de l'œuvre de Jarry, mais le principe coordonnateur, non pas les clés, mais la clé, dans

1. Toutes les citations de l'œuvre de Jarry renvoient à l'édition en trois volumes de la Pléiade (sigle O.C.).
2. Sur laquelle on ne cesse de revenir, et à juste titre : « la simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé » (O. C. I, p. 172).

le sens abstrait que l'on vient de préciser, démarche qui a logiquement toutes les chances de déboucher sur la démonstration de la cohésion rigoureuse de cette oeuvre, voire de son unité[3].

Il faut convenir que, même en dehors des affirmations « théoriques » de Jarry, l'opération n'est pas absurde. Elle est même facilement et naturellement concevable par l'intellect, et nous en trouvons sans peine une preuve saisissante dans les démarches mathématiques qui se proposent de mettre en équation l'infini. Pourtant l'hypothèse de départ de nos recherches n'est sans doute pas scientifique dans le sens rigoureux de ce terme. Et si « mathématique » il y a, elle ne peut être autrement qu'intuitionnelle, la voie de l'intuition étant hautement valorisée par Jarry lui-même, ne serait-ce que dans le texte du *Linteau* déjà cité. La formule qui nous a paru ainsi la plus pertinente pour désigner le principe fondateur de l'écriture de Jarry est « principe de contradiction ». Elle est inspirée, évidemment, par la persévérance avec laquelle la pensée qui la soutient dément le principe fondamental de la logique aristotélicienne, le fameux principe du tiers exclus ou de non-contradiction[4], qui a eu, comme on le sait, des conséquences capitales sur les plus importants aspects scientifiques et artistiques de la culture occidentale. Les implications logiques de ce « principe de contradiction » conduisent sans détours à la non moins fameuse identité des contraires, retenue comme loi fondamentale de la 'pataphysique.

3. Par ailleurs notre démarche est, d'un côté, une façon de contester le préjugé qui affirme l'hétérogénéité de la complexité associé habituellement à l'œuvre jarryque et, d'un autre côté, une manière de préserver le même préjugé en le remodelant et en l'englobant dans la formule générale. De cette façon, on voit bien, ce truisme souvent réitéré par les commentaires (l'œuvre de Jarry est complexe et — ou donc — difficilement accessible) est sauvé, ce qui est on ne peut plus dans l'esprit de la pensée jarryque, dont l'intérêt pour l'expression banale du sens commun est notoire. (Voir l'exemple bien connu de l' « introduction » rédigée par Jarry à sa série de « Gestes » publiés dans *La Revue blanche*, qui sont « à un degré égal esthétiques » (O. C. II, p. 332).
4. Traduit dans le langage commun, le principe aristotélicien établit fondamentalement qu'une entité quelconque ne peut pas être quelque chose (disons *a*) et son contraire à la fois (*non-a*). Les formules logiques proprement dites ont fixé cette loi dans deux variantes, qui expliquent les deux appellations : une proposition est vraie ou fausse et ne peut pas être autrement (principe du tiers exclu) ; une proposition ne peut pas être vraie et fausse à la fois (principe de non-contradiction). L'usage a donné lieu aussi au fil du temps à l'appellation impropre de « principe de contradiction », manque de rigueur tout à fait explicable, puisque pour la pensée scientifique le contraire du principe d'Aristote est simplement impensable.



L'intérêt de cette « loi » est non pas la possibilité de s'y appuyer pour se dispenser de la nécessité des arguments, cas où la formule devient un simple jouet pour fabriquer des sophismes, mais, au contraire, son fonctionnement virtuellement systématique dans l'œuvre de Jarry. Car, si cette hypothèse se confirme, sa démonstration mettra en valeur le caractère singulièrement cohérent de la poétique jarryque, fondée sur le développement, malgré tout exceptionnellement logique, d'un principe qui anéantit la logique traditionnelle.

Le double regard sur Aristote

On aurait sans doute du mal à préciser le degré de profondeur atteint par l'esprit de Jarry dans les moments où il s'applique à juger les écrits d'Aristote — on peut pourtant le supposer maximal, ce qui est constitutif de la pensée jarryque, indépendamment de son objet et de son apparence ludique. Il est certain, par ailleurs, que les problèmes péripatéticiens ne lui sont absolument pas étrangers, vu — et c'est bien le moindre argument — le nombre de fois où il cite, évoque ou renvoie de manière allusive aux écrits d'Aristote. Une évaluation rapide des occurrences les plus manifestes révèle des conclusions intéressantes. Les ouvrages aristotéliciens indubitablement évoqués sont le *Traité du ciel*, la *Physique*, la *Poétique*, les *Problèmes* et *l'Histoire des animaux*. L'attitude de Jarry envers ces ouvrages n'est jamais sans nuances, ce qui était tout à fait prévisible. Excepté l'*Histoire des animaux*, leur contenu, fréquenté sans doute bien souvent par le remarquable élève qu'a été Jarry, est en règle géné-

5. Voir surtout Le Livre VIII des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (O. C. I, pp. 724-734) et le *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*, texte publié par Jarry dans le Mercure de France (février 1889) sous la signature du Docteur Faustroll (O. C. I, pp. 735-743). Certaines des spéculations déployées par ces textes sont déjà préfigurées par *Être et vivre*, texte de 1894 (O. C. I, pp. 341-344). Dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Aristote est cité aussi, au passage, pour appuyer des spéculations sur la nature « grave » de l'eau (O. C. I, p. 670).
6. Voir *Livres d'étrennes : « Le calendrier du facteur »* (O. C. II, pp. 396-397), article publié dans *La Plume* du 15 janvier 1903, où Jarry dissimule des réflexions profondes derrière un sujet apparemment superficiel et évoque Aristote, quelques lignes après Bouvard et Pécuchet, dans un contexte manifestement dévalorisant.
7. Voir *L'Affaire Humbert Dreyfuss* (article publié dans *La Plume* du 15 décembre 1903 (O. C. II, pp. 531-532), où l'auteur assure qu' « un spectacle militaire bien composé doit satisfaire à la formule d'Aristote : horrifier d'abord, apitoyer ensuite » et il en va de même pour une chronique publiée dans *La Revue Blanche* du 15 mars 1903 (O. C. II, pp 673-675) où Jarry rapproche « impunément » un scandale à la cour de Saxe d'une représentation

rale carrément utilisé dans des buts bien étrangers aux visées de leur auteur. L'exemple le plus saisissant est la notion aristotélicienne d'éther, que Jarry évoque pour en déduire son insolite concept *d'éthernité*,[5] qui ne garde plus qu'une vague trace des thèses aristotéliciennes : « L'éternité (précise le docteur Faustroll au lord Kelvin) m'apparaît sous la figure d'un éther immobile, et qui par suite n'est pas lumineux. J'appelle *circulaire mobile* et périssable l'éther lumineux. Et je déduis d'Aristote (*Traité du ciel*) qu'il sied d'écrire ÉTHERNITÉ » (O. C. I, p. 726).

Le regard vraisemblablement valorisant sur la physique aristotélicienne est démenti sans pitié en d'autres endroits, et cela même en relation avec la notion de durée[6]. Envers la *Poétique* d'Aristote, Jarry ne semble pas avoir de reproches, mais les contextes où il l'évoque sont, comme par hasard, invariablement ironiques[7]. Les *Problèmes* d'Aristote sont évoqués deux fois dans *Le Surmâle*, par la citation de l'anecdotique questionnement concernant l'incompatibilité entre les pieds froids et la libido, que Jarry a très vraisemblablement approché par l'intermédiaire du *De rerum natura* de Lucrèce[8]. Le seul ouvrage d'Aristote que Jarry cite ou évoque habituellement sans trop de nuances critiques, et qui d'ailleurs apparaît le plus souvent dans son œuvre, est l'*Histoire des animaux*, texte qu'on peut citer certainement parmi les grandes sources de son riche et singulier bestiaire. Les sujets auprès desquels le nom d'Aristote fonctionne comme « garant d'autorité » sont, comme d'habitude, variables. On peut les classer, par ordre croissant de leur complexité, entre la rêverie du pêcheur qui « tourne son esprit vers les plus hauts mystères en matière halieutique[9] » et les suggestions absconses de l'exergue en grec du V[e] chapitre de la II[e] partie de *Messaline*[10].

---

de music-hall et en fin de compte de... la mise en scène d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre en 1896 et ses interprétations héraldiques. L'allusion à Aristote est royalement ambiguë, Jarry se déclarant un « docile » apprenti dans un contexte qui réfléchit justement sur les réactions à des formes de « démesure ».

8. L'occurrence la plus éloquente figure dans la fin du XII[e] chapitre, où l'aristotélicienne réflexion est rangée dans la curieuse catégorie de « souvenirs baroques » (les souvenirs provoqués dans l'esprit de Marcueil par l'hallucinant épisode érotico-musical terminé par la mort apparente de sa partenaire), à côté d'un non moins curieux état affectif qui concilie les contraires par la médiation de la scission du moi (O. C. II, p. 259). Il est au moins étonnant que le nom d'Aristote puisse être si nonchalamment juxtaposé à un agencement d'idées qui contredit de manière flagrante le principe fondamental de sa pensée, le principe de non-contradiction.
9. Et « médite ce qu'ont écrit sur les poissons Aristote et Pierre Deloche, Désiré Barbeau et Pline », développement de l'imaginaire jarryque qui trouve merveilleusement sa place dans la chronique du... *Code-Manuel du pêcheur* (*La Revue Blanche* du 15 septembre 1900 (O. C. II, p. 586).



Il est vrai, par ailleurs, qu'il n'y a pas de trace explicite, dans l'œuvre de Jarry, de l'*Organon* d'Aristote et que si Jarry mentionne le nom du Stagyrite, ce n'est jamais pour réfuter explicitement le principe de non-contradiction. Il existe pourtant un texte tout à fait surprenant, appartenant au très jeune Jarry, qui prouve, d'une part, la présence très précoce dans les préoccupations du futur écrivain des problématiques « aristotéliciennes », d'autre part son attitude d'emblée critique (et ironique) envers l'autorité intellectuelle de ce monument de la pensée antique et moyenâgeuse et surtout envers sa notion de « vérité », qui constitue le noyau de notre propos. Il s'agit d'un brouillon de dissertation où par la voix d'un « humaniste parisien », l'écolier Jarry développe une remarquable argumentation anti-aristotélicienne, destinée à un soit disant « aristotélicien d'Italie ». En démontrant une sensible habileté rhétorique, cette voix d'emprunt s'attaque avant tout à l'inattaquable vérité, sans se refuser une anecdote concernant « la vraie sagesse », traditionnellement attribuée à Socrate. Autre fait notable, Jarry l'écolier glisse adroitement, à l'intérieur du même développement logique, la contestation de l'autorité absolue d'Aristote et un jugement de valeur positif concernant la très chère *Histoire des animaux*, attitude intellectuelle qu'on retrouvera, intacte, chez l'adulte Jarry : « Et d'abord, quel est cet Aristoteles, en quy est le puits et abysme d'où toute verité est exhauste, et qui a tout veu et tout dict? — C'est un homme. — Un homme de génie, ajoutez-vous. — Mais en un homme, fust de génie ou non, oncques ne peut estre incluse toute vérité. [...] car le vray signe et indice qu'on possède prou connaissances, est qu'on sent clairement, apertement, qu'on en ignore prou de mesme. Ce pourquoi pourrois-je comme preubve vous citer à ce qu'Aristoteles comme tous en humaine nature, n'avoit pas en son ame et cerveau toute verité incluse, ce que rapportent les historiens gregeoys Alexander Macedo, preud'homme autant qu'homme brave, eut (ce quy rarement soule advenir) le bras assez fort pour conquerir le munde, la teste assez sage pour aconcevoir qu'il feust possible descrire tous animaux qui en iceluy vivoient ». (O. C. I, pp. 165-166)

On devine dans ce texte non seulement une éblouissante manipulation des règles de la dissertation, mais aussi des échos des grands débats scolastiques qui ont constitué le centre focal des humanités pendant des siècles et qui ont atteint leur point culminant à la Renaissance. La responsabilité en revient sans doute au programme de rhétorique suivi par l'élève Jarry, mais aussi aux lectures de Rabelais et de Béroalde de Verville[11], qui réagissent, comme on

10. La note de la Pléiade traduit : « Le muge est de tous les poissons le plus vorace et le plus insatiable — quand il a peur il se cache la tête, croyant cacher tout son corps » — Aristote, *Histoire des animaux*, VII, II, 591 b) — (O. C. II, p. 758).

11. Voir, à ce sujet, les explications d'Henri Béhar, dans *Les cultures de Jarry*, Paris, P.U.F., 1988.

sait, indirectement, aux grandes polémiques intellectuelles de leur époque. Le style de la dissertation n'est d'ailleurs pas sans ressemblances avec l'art de la rhétorique rabelaisienne[12]. Qui plus est, « l'humaniste parisien » s'attaque directement, dans ce discours, à la fois à la rhétorique et à la logique héritées d'Aristote, sans oublier les allusions au courant hermétique, comme une véritable anti-scolastique renaissant : « Ecoutez, mon amy, quelle est l'usance de ces badauds sophistes parisiens, corrompans et abastardissans toute fleur de jeunesse : un escholier de Poictiers ou de quelle province voudrez, vient s'instruire en notre Sorbonne cuydant bien estudier en lettres et rhétorique. On lui met en main quelque traicté d'Aristoteles, onquel livre lui afferme-on estre absconse toute verité philosophicque. Je n'oserois dire que ses maistres le forcent à l'apprendre, si bien qu'il le puisse rendre par cueur au rebours. Mais les exercitations qu'on lui enseigne n'élevent son ame guere davantage. [...] on l'accoutume à déduire d'un precepte quelconque d'Aristoteles toutes conséquences et conclusions que faire se peut; advient-il que l'escholier conclue falsement, ineptement, quoique logiquement : cela est haulte, absconse, trismégiste vérité : car le maistre, proclame on, l'a dict ». (O. C. I, pp. 166-167) Et le discoureur conclut, en bon adversaire de la logomachie scolastique : « mais de nos escholes de logicque et parlerie, contraignant et avilissant la vraie nature de l'esprit humain, sortent de marauds sophistes, aptes uniment à raciociner jusqu'à déraisonner et à suivre la routine, conséquemment ineptes à comprendre idées neuves et récentes decouvertes des Sçavans » (O. C. I, p. 167).

La « 'Pataphysique » à la Renaissance

Or, la culture occidentale a connu pendant la Renaissance une période de polémiques virulentes, dont la dissertation du jeune Jarry nous offre un miroir étonnement fidèle. En plus, cette époque a eu elle aussi son Jarry, dont l'œuvre, soutenant restaurer un savoir venant directement d'Hermes Trismegiste[13], démantèle sans pitié la logique d'Aristote et, conséquemment,

12. On retrouve d'ailleurs, dans ce texte, des termes empruntés carrément de Rabelais — voir par exemple les « badauds sophistes » ou les « marauds sophistes » dans le XVII[e] chapitre de *Pantagruel, Comment un grand clerc d'Angleterre voulait arguer contre Pantagruel, et fut vaincu par Panurge* (La Pochothèque, 1994, pp. 423-433).

13. Cette déclaration n'est en fait qu'un prétexte pour élaboration d'une philosophie tout à fait personnelle. Voir Frances Yates, *Giordano Bruno et la Tradition hermétique*, Paris , Editions Dervy, 1996.



illustre systématiquement la coïncidence des contraires. Cette figure « pataphysique » avant la lettre est Giordano Bruno.

Faute d'argument concret, c'est-à-dire de présence effective de son nom dans les écrits de Jarry, on ne peut que supposer que l'auteur de Faustroll n'a pas eu la chance de connaître directement l'œuvre du grand rebelle renaissant. Du reste la supposition est plus que probable, étant donné que les écrits de celui qui a été brûlé pour hérésie ont été naturellement proscrits pendant des siècles[14], et redécouverts à peine au xx^{e} siècle[15]. Mais il n'y a aucune raison de rejeter l'idée que Jarry était un fin connaisseur de l'atmosphère intellectuelle de la fin de la Renaissance et que les retentissements du courant hermétique situés dans la proximité de son époque ne pouvaient pas le laisser insensible[16].

Une étude comparée systématique qui confronterait ponctuellement des aspects fondamentaux de l'œuvre de Jarry avec les traits les plus importants des écrits de Bruno établirait parfaitement la dimension bouleversante des ressemblances. Un tel projet étant trop vaste pour être contenu dans les limites de cet article, retenons simplement la cause première de ces similitudes surprenantes : une vision du monde et de l'être sous-tendue par la coïncidence des contraires, une vision qui, au-delà des différences dues aux contextes historiques et aux particularités individuelles, reflète une même révolte de l'esprit contre le mode de pensée propre à l'espace occidental, fondé par la logique d'Aristote. Car, quatre siècles avant Jarry, et toujours à un tournant de siècle, Giordano Bruno faisait pour ses contemporains la même figure loufoque et incompréhensible. Comme le témoigne une déposition devant le Saint-Office en 1592, on estimait qu'il « s'occupait essentiellement à écrire, chimériser, et élucubrer des choses nouvelles ». Les « élucubrations » de Bruno consistent en un immense effort d'innovation, destiné à configurer une multiplicité de cosmos spirituels[17], qui offrent des solutions pour nombre des grandes préoccupations métaphysiques de l'esprit humain de tous les temps, ainsi que pour le malaise engendré par l'ancrage des idées dans le concret. Ces cosmos fonctionnent tous, infailliblement, grâce à la conciliation des contraires : Bruno édifie pour la première fois, à partir de l'axiome des contraires conciliables, la conception d'un univers infini qui n'effraie pas, bien que l' « infinitude » soit elle-même de plusieurs sortes ; il bâtit une vision vitaliste du monde qui met entre parenthèses la froideur habituelle des approches philosophiques et la scission héritée de Platon entre le monde des idées et les apparences

14. L'exécution de 1600 a commencé d'ailleurs par l'autodafé des livres.

15. De plus, les traductions françaises sont tout à fait récentes.

16. Il faut penser au moins aux échos manifestés au sein des milieux symbolistes, qui n'étaient pas étrangers aux courants « spiritualistes ».

17. En quelque sorte des répliques originales et presque « avant-gardistes » à ce que la modernité a appelé système philosophique.

sensibles ; il élabore un cosmos des significations qui exclut l'arbitraire et fait place à toutes les variations selon un principe de correspondance parfaite entre les formes et leur matière ; il façonne, bien avant le symbolisme, un cosmos de l'écriture pour lequel le signe linguistique est une mise en abyme, car l'aléatoire est réfuté par le principe même des accords universels, et la beauté formelle accompagne même les apparents accidents[18]. L'étroite parenté entre cette œuvre méconnue et celle de Jarry est, croyons-nous, une évidence. Elle est due à la dépendance d'un même type d'attitude intellectuelle.

Issue d'un esprit artiste, la philosophie de Bruno est marquée par un maniérisme qui multiplie ludiquement les perspectives et qui, par une tendance toute rabelaisienne et toute jarryque à mélanger les niveaux de style, attache systématiquement aux questions profondes les allusions ironiques et le langage cru. Tout cela étant facilité par la forme dialogique de ses écrits, qui ne garde que très peu du caractère posé du modèle platonicien. Des exemples saisissants peuvent illustrer sans difficulté la portée « pataphysique » de la philosohie brunienne. Le sarcasme dirigé contre les « marauds sophistes », comme dit Jarry après Rabelais, c'est-à-dire contres les scolastiques, « Sorbonicoles » ou pas, se manifeste systématiquement chez Bruno par le portrait caricatural du pédant[19]. Mais, en même temps, Bruno donne de lui-même une caractérisation comparable au masque sous lequel se cache le Père Ubu, sans se priver de l'assimilation à ses adversaires détestés, ni du plaisir de se dédoubler par des habiles tours de phrase, ni même de la satisfaction de laisser le lecteur complètement dans le vide, par disparition du locuteur[20].

18. Ce qui correspond, chez Jarry, à la constance de ce « rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver » (O. C. I, p. 172). Ou, pour raviver des échos jarryques, pour Bruno non plus le Babel n'a jamais existé et la beauté (donc la philosophie la plus profonde) se trouve également dans les broutilles et les « sujets nobles ».
19. Parmi les mille preuves qu'on pourrait invoquer, les plus surprenantes sont à chercher dans les ouvrages dont les sujets hautement philosophiques ne peuvent pas être mis en doute. Voir, par exemple, dans *De la cause, du principe et de l'Un*, la typologie, d'un comique ubuesque, de l'érudit qui prétend tout savoir (Giordano Bruno, *De la cause du principe et de l'Un*, dans *Oeuvres Complètes III*, Paris, Les Belles Lettres, 1996).
20. Voir par exemple l'un des prologues de son unique comédie (il n'y a ni plus ni moins que cinq « prologues »), baroque par multiples aspects, où, à côté de ces artifices rhétoriques significatifs, il y a des nuances scatologiques qu'on pourrait qualifier de typiquement jarryques si elles n'étaient pas à la fois si typiquement bruniennes et rabelaisiennes. Autre élément intéressant, le passage en question s'appelle *antiprologue* et est censé donner l'image renversée du prologue qui le précède, à la manière de *Ubu enchaîné*, « envers » jarryque de *Ubu Roi*. (Giordano Bruno, *Chandelier*, dans *Œuvres Complètes I*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 38).



Les similitudes qui unissent à travers les siècles les deux monstrueuses œuvres anti-aristotéliciennes — dans le sens que donne Jarry au monstrueux : « toute originale, inépuisable beauté » (O. C. I, p. 972) — pourraient paraître marginales si l'on ne parvenait pas à pénétrer l'importance d'un postulat tel la conjugaison des contraires. Car ses conséquences sont énormes aussi bien au plan conceptuel qu'au plan esthétique. Le deuxième est capital pour la littérature et peut justifier quantité de procédés littéraires, comme la pluralité des perspectives, les renversements inattendus et logiquement invraisemblables, l'interférence des registres de langages, l'interversion des masques et tout autre procédé qui bouleverse, au plan rhétorique ou esthétique, l'ordre prévisible des choses.

Mais en réalité la paternité de la notion d'identité des contraires n'appartient pas non plus à ce philosophe pantagruelique. Elle a été développée pour la première fois de manière cohérente au xv^e^ siècle par Nicolas de Cues. Giordano Bruno l'a reprise à peu près un siècle plus tard, en la conciliant magistralement avec une autre grande idée empruntée à son devancier, celle d'infini[21]. Bruno conçoit un univers sans limites, peuplé par un nombre infini de mondes vivants, sans cesse parcouru par des mouvements contraires qui, au lieu de le désintégrer, en assurent la permanence. Et pour soutenir ces idées incompatibles avec la science et la religiosité de son époque, cet adversaire de la logique aristotélicienne développe une logique irréprochable, pourtant difficile à saisir à cause de l'hétérogénéité de l'expression. Comment ne pas penser, encore une fois, à Jarry, à propos duquel on a fait souvent le même type d'observations? Nous pouvons nous rappeler, par exemple, les réflexions de Pascal Pia[22], qui avouait également devoir à Jarry le fait d'avoir

21. En fait Bruno parcourt jusqu'au bout un chemin que Nicolas de Cues esquisse timidement. Car le Cusain obéit encore par certains côtés à la vision du cosmos aristotélicien. Il croit encore à l'existence des étoiles fixes et n'affirme pas, comme Bruno, l'homogénéité de l'univers (Voir les *Oeuvres choisies* de Nicolas de Cues, Paris, 1942, et un commentaire clairvoyant et érudit dans Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard 2001).

22. Dans *L'Etoile-Absinthe* n° 3, octobre 1979, p. 66 : « Mes premières relations avec la 'Pataphysique remontent vers 1915. J'avais lu, enfant d'ailleurs, quand j'avais 12 ans, quelques scènes de Jarry dans une anthologie d'humoristes — parce qu'il était considéré comme tel par l'anthologiste — publiée par Pierre Mille chez Delagrave; et j'avais été frappé non pas tant de l'humour proprement dit de la scène insérée dans cette anthologie que de sa logique dans l'irrespect. Tout cela était fortement déduit, enfin c'était d'un enchaînement rigoureux; c'était au fond d'un enchaînement tel que ce qu'on nous apprenait à l'école quand on nous corrigeait des compositions françaises sur un sujet donné et qu'elles n'avaient pas été ordonnées selon les lois de la logique, selon les lois rigoureuses de la déduction et de la démonstration ».



« profondément ressenti et très tôt le sentiment du relatif ». Or le relatif est une notion — ou un sentiment — qui a une histoire aussi troublante que la coïncidence des contraires, avec laquelle elle entretient une étroite parenté. Ses assises philosophiques sont liées, encore une fois, aux noms des deux devanciers de Jarry, Nicolas de Cues et Giordano Bruno. Le point de départ de ces deux penseurs était on ne peut plus sérieux : il s'agissait de nier, bien avant les démonstrations mathématiques de Copernic[23], la position centrale assignée à la Terre par la cosmologie ancienne. Les deux philosophes infèrent de cette première idée la possibilité de l'existence de maintes images simultanées de l'univers, dépendantes de la position de celui qui l'observe. Cette relativité universelle des points de vue est étroitement liée, d'une part, à l'idée d'infinitude, d'autre part à la négation absolue de la notion de centralité : puisque l'univers est infini, n'importe quel individu qui le contemple se croira et pourra être le centre. On peut facilement deviner combien lourde de conséquences peut être cette idée sur le plan philosophique. Bruno en tire entre autres la définition d'un attribut de l'univers qui sera, pour ses réflexions, tout à fait fondamental : l'univers est un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Or, cette formule apparaît plusieurs fois chez Jarry[24], ce qui prouve au moins, selon nous, l'appartenance de sa pensée au même champ spirituel. Dans *Haldernablou* nous la retrouvons presque identique, dans un discours d'Haldern : « Tu es embryon par le continu de tes gestes circulaires, mais tu es ton centre et ta circonférence, et tu te penses toi-même, Dieu métallique, essence et idole » (O. C. I, p. 217). La variante développée dans *L'Acte héraldique* est en accord avec la complexité de cette pièce traversée par d'amples démonstrations de l'identité des contraires. Là, le Templier dit, en s'adressant à Fasce : « Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian » (O. C. I, p. 289). Dans *Être et vivre* Jarry note aussi, faute des « engins » pas encore construits pour démontrer l'identité des contraires, les symboles de l'Être, parmi lesquels il fait figurer « Un Cercle sans circonférence, car inétendu » (O. C. I, p. 344).

Ni Nicolas de Cues, ni Bruno, ni Jarry ne systématisent une « théorie de la relativité » attachée à cette formule. Mais son potentiel est infiniment riche, car capable de générer des phénomènes d'interchangeabilité extrêmement importants. Nous n'en donnerons plus que deux exemples, tout à fait essentiels pour la poétique de Jarry. Le premier consiste dans la conjugaison du savoir supérieur et de la bêtise, décrite par Nicolas de Cues sous l'étiquette de *docte*

23. Que Bruno trouvait justement trop mathématicien.

24. Jarry la tient peut être des allusions cartésiennes, mais il peut aussi l'avoir rencontrée ailleurs.



ignorance (Nicolas de Cusa, *De la docte Ignorance*, Éd. de la maisnie, 1979) et longuement théorisée et illustrée par Bruno sous le nom d'asinité[25]. Quant à Jarry, il est légitime de penser aux dédoublements continus de l'instance auctoriale et aux correspondances qu'on peut établir sans difficulté entre l' « inepte » Père Ubu, César Antechrist et le Docteur Faustroll, pour lesquelles Jarry fournit des arguments explicites[26]. Le deuxième concerne la relativité de l'attitude qu'on peut adopter envers l'essence du monde. Relativité qui conduit d'une part à l'interchangeabilité du comique et du tragique — ou du rire et du sérieux — et d'autre part à l'anéantissement de l'idée de « normalité ». Car, si Jarry conçoit un monde déterminé par l'exception et régi par des lois pataphysiques, le monde de Bruno — dont la devise, inscrite en tête de sa philosophique comédie, est *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* —, est un monde placé carrément sous le signe de la folie et de la coïncidence entre apparence et essence : « Ainsi va le monde : nous jouons les Démocrite aux dépens des pédants et des grammairiens, les zélés courtisans jouent les Démocrite à nos propres dépens, et les moines et les prêtres peu sérieux démocritisent aux dépens de tous; et réciproquement, les pédants se gaussent de nous, nous-mêmes des courtisans et tout le monde des moines; en conclusion, l'un semblant fou à l'autre, nous serons finalement tous des fous différents en espèce, mais accordés *in genere et numero et casu*[27] ».

Anatomie comparée des contraires identiques

Si Jarry n'a pu lire ni Giordano Bruno, ni Nicolas de Cues[28], la *coïncidentia oppositorum*[29] est en revanche largement présente sous sa plume. Classés le plus souvent sous l'enseigne de la 'Pataphysique, les textes dont

25. Voir Giordano Bruno, *Cabale du Cheval pégaséen* dans *Œuvres Complètes VI*, Les Belles Lettres 1994.

26. Pensons par exemple au passage qui figure dans le chapitre XXXIX du Livre VIII des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll,* attribué à un fragment d' « Ibicrate le Géomètre » « traduit » par Faustroll : « Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R.P. Ubu, de la Cie de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist,* où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires » (O. C. I, p. 730).

27. G. Bruno, *De la cause du principe et de l'Un*, éd. cit., p. 92.

28. Affirmation qui reste, quoi qu'on puisse dire, à ce stade de nos recherches, une de ces apparences qui peuvent offrir à la longue des révélations surprenantes, puisque son seul argument est l'absence de trace explicite dans les textes de Jarry.

elle constitue indubitablement l'essence ont pu passer pour des singularités jarryques incontestables, faute de références limpides auxquelles on puisse les rapporter. Il en existe portant au moins une, indéniable, qui, considérée en elle-même, entretient des rapports certains avec ces deux prédecesseurs : il s'agit du « swedenborgien[30] docteur Misès » (pseudonyme de Gustave Theodor Fechner), physicien[31], philosophe et mystique inclassable, dont Jarry a lu certainement au moins l'*Anatomie comparée des anges*. Toutes les évocations de Jarry sont relatives à une conception unique, qui est celle de la forme sphérique, et cette conception est utilisée dans des buts foncièrement opposés — pour parler, par exemple, de la sphéricité du Père Ubu[32] ou pour soutenir l'analogie entre les « intelligences supérieures » et les « âmes simples[33] » — mais il est important de souligner aussi que Jarry est tout à fait conscient du peu de nouveauté des idées de Fechner : « C'est la théorie peu neuve du Dr Misès, qu'il n'y a point de différence entre la sphère, forme d'un corps rudimentaire, où ne se sont développées aucunes protubérances (Ormutz, dirons-nous ici), où ne se sont creusées aucunes dénivellations (Ahriman), et la forme d'un corps parfait, qui est encore la sphère, parce que ce corps possédera toutes les protubérances et tous les creux (s'il est pur, ceux-ci au moins à l'état de souvenir, ce qui n'est point différent de ce que le vulgaire appelle la réalité actuelle), présentera donc une multitude de reliefs et de dépressions, sera infiniment rugueux — ce qui est la définition, comme on sait, du corps poli, le poli résultant de la petitesse extrême des saillies, qui est en raison directe de leur multiplicité » (O. C. I, p. 796).

Or, les similitudes entre les idées de Fechner, retenues par Jarry, et les conceptions de Giordano Bruno sont frappantes. Car, comme Bruno, Fechner conçoit une âme du monde qui facilite les analogies universelles, et assimile ses « anges », c'est-à-dire la forme de la création la plus évoluée qu'on peut concevoir, aux planètes vivantes[34].

---

29. On va revenir un peu plus loin sur la variation lexicale : identité, coïncidence, conciliation, conjugaison des contraires.
30. L'épithète est suffisamment suggestive pour indiquer dans quel genre est tenté Jarry de classer ses écrits.
31. Comment oublier que l'origine de l'être ubuesque est également un professeur de physique ?
32. Voir le discours prononcé à la première d'*Ubu roi* (O. C. I, p. 399) ou la scène II de *L'Art et la Science*, fragment de la geste ubuesque inséré dans le *Guignol* (O. C. I, p. 186), et le passage, cité plus loin, du chapitre *Quelques truismes* de *Les Jours et les Nuits* (O. C. I, p. 796).
33. Voir le passage, dont nous citons une partie, du chapitre *Quelques truismes* de *Les Jours et les Nuits* (O. C. I, p. 796).
34. Cette assimilation des anges à des astres figure même parmi les chefs d'accusation dans le sommaire du procès intenté à Bruno par le Saint-Siège. C'est d'ailleurs une



Confrontées à la réalité apparemment rebelle des textes de Jarry, ces observations nous permettent de déduire la double raison de la fidélité de Jarry au principe de contradiction : du point de vue philosophique, le concept est à la fois suffisamment rigoureux et suffisamment ouvert pour embrasser de manière exhaustive une vision du monde qui ne supporte ni conflit, ni limites ; esthétiquement parlant, c'est une notion qui permet d'infuser de la vie à un univers littéraire qui serait stérile avec l'unique soutien théorique d'une spéculation métaphysique, fut-elle révolutionnaire. Car l'animal est ontologiquement le contraire du conceptuel. Et tout attachement à la configuration plus ou moins élaborée d'un bestiaire dénote l'intention profonde de faire vivre, au-delà des idées, la perfection théorique de l'édifice. De ce dernier point de vue, le principe de contradiction est encore une fois irréprochable, car il contient dans ses implications et ses applications mêmes un argument de plus pour sa démonstration. Grâce à l'identité des contraires, le « concept vivant » cesse d'être une monstruosité impensable[35].

Le préfacier de l'édition française de Fechner[36] parle d'un « temps où l'œuvre de Fechner avait su attirer l'attention des philosophes, parmi lesquels il faut citer les noms d'Henri Bergson et Alfred Jarry ». Il ajoute en note qu'il range à dessein le Père Ubu dans la catégorie des philosophes, « quitte à confondre les esprits clairs » et estime que Jarry utilise *L'Anatomie...* pour « *conceptualiser* Ubu », par l'intermédiaire de la notion fechnerienne de

---

parenté observée par Borges qui, dans l'article *Animaux sphériques* de son *Manuel de zoologie fantastique,* écrit dans son style d'une neutralité feinte : « À l'époque de la Renaissance le concept du ciel comme animal apparut chez Vanini ; le néoplatonicien Marsile Ficin parla des poils, des dents et des os de la terre, et Giordano Bruno sentit que les planètes étaient des grands animaux tranquilles, de sang chaud et de mœurs régulières, dotés de raison. [...] Au XIXe siècle, le psychologue allemand Gustav Theodor Fechner (homme loué par Williams James, dans l'œuvre *A pluralistic universe*) repensa avec une sorte d'ingénieuse candeur les idées antérieures. Ceux qui ne dédaignent pas de conjecturer que la terre, notre mère, serait un organisme supérieur à la plante, à l'animal et à l'homme, peuvent examiner les pieuses pages de leur *Zend — Avesta.* Là ils liront, par exemple, que la figure sphérique de la Terre est celle de l'œil humain, qui est la plus noble partie de notre corps. Aussi, que si réellement le Ciel est la maison des anges, ceux-ci sans doute sont les étoiles, car il n'y a pas d'autres habitants au ciel (Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero, *Manuel de zoologie fantastique*, trad. de l'espagnol par Gonzalo Estrada et Yves Péneau, éd. Christian Bourgois, 1980, pp. 21-22).

35. Dans l'article cité Borges range, à côté de Bruno et Fechner, un autre grand nom, traditionnellement lié plutôt à l'esprit scientifique pur, qui est celui de Kepler. Ce qui confirme notre déduction et nous permet en même temps la réaffirmation de l'appartenance de Jarry à une configuration spirituelle qui dépasse les frontières des

sphère[37]. En fait, Fechner utilise le postulat de la coïncidence des contraires pour argumenter la ressemblance des anges, les êtres les plus évolués, avec les infusoires, formes de vies considérées les plus primitives. C'est l'un des aspects qui justifient le titre de son livre, car ce rapprochement permet à son « anatomie » d'être « comparée ». Il y en a un deuxième, également important, et qu'il fait figurer dans son avant-propos : sa construction idéale de l'ange est le fondement d'une comparaison implicite qui se propose ni plus ni moins que d' « éclaircir l'énigme de l'homme ». C'est exactement, croyons-nous, l'idée qui fera éclosion chez Jarry, avec ses deux volets. D'ailleurs, Fechner, qui décrit scrupuleusement ses êtres imaginaires sans avoir l'air de mettre en doute la possibilité de leur existence, s'explique toutefois dans un passage étonnant, apparemment pour argumenter ses raisons de figurer les anges tantôt par la sphéricité de l'œil, tantôt par celle des planètes : « J'ai certes qualifié précédemment les anges d' " yeux " et maintenant je les qualifie de " planètes devenues vivantes ". Le nom ne change rien à la chose, et sert simplement à mettre en évidence, tantôt une relation, tantôt une autre. On peut d'ailleurs tout aussi bien, si on le souhaite, dire de notre Terre qu'elle est un œil, et de notre propre œil qu'il n'est qu'une parfaite réplique de la Terre, où elle s'est elle-même reproduite. En m'exprimant ainsi, je ne cherche pas plus qu'à dire que la Terre suscite une sorte de mise en rapports entre elle et l'œil ; ou bien autrement dit : il faut considérer que les expressions " la Terre est un œil ", " l'ange est un œil " servent uniquement à abréger l'expression " une certaine équation qui relie les deux termes entre eux "[38] ».

Or, c'est précisément « la chose », indépendante de son nom, qui séduit Jarry. Et la chose est essentiellement constituée par l'idéalité de la sphéricité, fondée sur la coïncidence des contraires, pour laquelle Jarry a ses propres équations.

Mais, d'un côté, le physicien philosophe ne parle pas de coïncidence, ni d'identité, mais d' « extrêmes qui se touchent » ou qui « se conjuguent ». D'un autre côté, pour Nicolas de Cues — chez qui l'idée de l'apport du lien (nexus) est aussi importante que chez Bruno ou Jarry — les contraires se rejoignaient

disciplines. Borges écrit : « L'anatomie, l'alimentation, la couleur, la mémoire et la force imaginative du monstre ont été étudiées par Kepler » (*op. cit.*, p. 22).

36. Gustav Theodor Fechner, *Anatomie comparée des anges* suivi de *Sur la danse*, trad. par Michel Ouerd et Annick Yaiche, Éditions de l'Éclat, coll. Philosophie Imaginaire, 1997.

37. Op.cit., p.8. L'affirmation est à la fois vraie et incomplete, puisque Jarry en parle, comme on a vu, dans *Les Jours et les Nuits*, pour justifier une forme de coïncidence des contraires qui a une toute autre portée, et puisqu'on en trouve de manière évidente des échos clairs dans les démonstrations de sa faustrollienne 'Pataphysique.

38. Op.cit., p.42.



en Dieu, Giordano Bruno les faisait coïncider à l'infini[39], alors que l'infini de Fechner est à la fois construction abstraite (les anges), et matérialisation sensible. Chez Jarry tout cela s'incarne dans la sphéricité du Père Ubu, dans les vérités universelles de la 'Pataphysique et dans les multiples ambivalences esthétiques qui caractérisent simultanément son écriture. Mais si le docteur Misès insiste précisément sur le fait que, tout en se joignant dans un point, les contraires ne peuvent pas se fondre l'un dans l'autre pour former un seul tout, prodige qui caractérise seulement la nature parfaite des anges, la pensée de Jarry s'arrête précisément dans ce point unique de la coïncidence, dont les conséquences philosophiques sont amplifiées au point de devenir règle universelle pour tout objet de la pensée. C'est-à-dire, chez Jarry, pour le monde, pour le temps et l'espace, et surtout pour l'univers de l'écriture. C'est pourquoi, croyons nous, parmi les termes utilisés par ses prédécesseurs, qui, par indécision ou manque d'audace ont toujours besoin de nuances, la formule préférée par Jarry est la plus radicale : pour Jarry les contraires sont formellement identiques, exception d'une règle circulaire qui, revenant sur elle-même (la règle est une exception et inversement) devient règle universelle. Il faut observer en même temps que tous les exemples invoqués par Fechner ne sont pas aussi tranchants en ce qui concerne la distinction entre le point où les contraires coïncident et ceux où ils restent irréversiblement opposés. Il en va ainsi de la coïncidence du repos avec le mouvement, idée chère à la fois à Bruno et à Jarry, qui la développe magistralement dans l'étrange *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps.* Mais son exemple le plus provocant, par les échos qu'il suscite dans l'œuvre de Jarry, est une réflexion sur les formes de pensée. Il suppose, par ses implications, une attitude épistémologique qui sera celle de Jarry : « Les premières idées, enfantines et naturelles, que conçoit l'humanité, sont toujours celles auxquelles finit par revenir la philosophie la plus élaborée, mais avec une conscience pleinement développée[40] ».

Or, ce type d'approche est exactement celui qui est propre aux comparaisons souvent réitérées par Jarry, entre les intelligences supérieures et les intelligences primitives, entre le génie et la folie, entre le savant et le bourgeois — le fragment des *Jours et les Nuits* évoqué partiellement plus haut est, dans ce sens, l'un des plus parlants. En même temps, si l'on examine de près et sans préjugés la 'pataphysique elle-même, on s'aperçoit que, malgré les paradoxes choquants qu'elle instaure, elle se veut, en fin de compte, une théorie de la

39. Un infini qui est double : l'infini infini (ou intensif) de l'essence divine et l'infini fini (ou extensif) de la création. Quant aux degrés de « coïncidence » possibles au niveau du sensible, Bruno reste souvent évasif. — voir Giordano Bruno, *L'Infini, l'Univers et les mondes,* Paris, Berg International, 1987.

40. Gustav Theodor Fechner, op.cit, p. 23.

connaissance. Son incohérence apparente provient de ce qu'elle est fondée sur le fondement renversé de l'entendement commun. Et si l'esprit parvient à inverser la trajectoire de son travail habituel, la constellation d'idées qui apparaît ainsi se révèle aussi bien fondée que celle engendrée par la pensée ordinaire. Et, en fin de compte, aussi profitable et aussi dangereuse.

Il ne faut pas s'imaginer non plus que cette identité des contraires qui régit le chaos ordonné de l'œuvre de Jarry trouve une explication suffisante dans ses origines, plus ou moins nettes. Quand bien même Jarry aurait écrit des centaines de pages sur chacun de ses trois prédecesseurs, toutes les comparaisons possibles ne seraient que des révélations incomplètes. Rappellons-nous que Jarry qui, dit-on, manquait complètement d'imagination[41], avait un regard très critique sur ce qu'on appelle « influences ». Dans *Toomai des éléphants, par Georges d'Esparbès* (*La Plume*, 1[er] janvier 1903), après avoir recommandé aux hommes de lettres de se préparer pour l'écriture en lisant « n'importe quoi », de préférence des choses futiles et qui n'ont rien à voir avec le sujet traité, Jarry précise: « Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mise en présence de l'insurpassable — du chef d'œuvre — il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre, qui, selon une expression sportive fort juste, sert d'entraîneur» (O. C. II, pp. 393-394).

L'œuvre accomplie est donc une alchimie, et elle reflète les transmutations opérées par l'esprit de son créateur. La « fiction théorique de Fechner[42], fondée sans équivoque sur le principe de contradiction, traverse ainsi la pensée de Jarry dissimulée dans des hypostases qui l'éloignent de sa source grâce à la complexe opération d'appropriation opérée par l'esprit jarryque. Elle est présente, selon nous, au-delà de « l'élaboration théorique et intellectuelle de la pataphysique[43] », dans des contenus qui font clairement écho

41. Ce qui suppose, si l'on pense bien, la définition d'une imagination qui tire sa création du néant.

42. Le terme, juste, appartient à Sylvain-Christian David, qui, dans son article publié dans le n° 623-624 de la revue *Europe* (*Pataphysique et psychanalyse*, pp. 52-61), constate à son tour et dans des buts différents les métamorphoses des idées fechneriennes dans l'œuvre de Jarry. Selon cet auteur ces idées aboutissent à un projet d'écriture qui « excentre le rapport que l'être de chair et d'os entretient avec l'espace, le temps, et refonde une identité a-normale, parce qu'impensée » (*Europe*, n° cité, p. 53).

43. Sylvain-Christian David, art. cit., p. 53.



aux allégories fantaisistes de Fechner, et qui reflètent à la fois l'engouement de Jarry pour les thèses paradoxales de l'*Anatomie*... et les caractéristiques constitutives de son imaginaire gouverné par la contradiction[44]. La manière dont Jarry utilise toutes les théories, fictionnelles ou non, obéit à ce processus quasi-ésotérique, dont les lois, malgré toutes les apparences, ne sont pas du tout arbitraires. Elles sont simplement opposées à l'entendement ordinaire, puisqu'elles résultent de l'identité des contraires, principe qui est chez Jarry la radicalisation des conséquences de l'abandon formel du principe de non-contradiction.

Ce même processus explique la culbute déroutante mise en scène systématiquement par bien des textes de Jarry : d'une complexité difficilement abordable à une « facilité » suspecte, enfantine ou « pas sérieuse », oscillation qui a souvent déconcerté les analyses, en les faisant conclure que cette richesse savante aboutit péremptoirement au vide absolu de la disparition de tout sens[45]. Type de conclusions logiquement impeccables, selon la bonne logique classique, celle qui respecte le principe de non-contradiction, mais contestables pour leur refus subreptice de suivre jusqu'au bout le fonctionnement

44. On peut y inclure les dédoublements de toutes les sortes. Citons deux exemples extrêmement frappants (et sur lesquels nous ne pouvons malheureusement pas nous arrêter plus longuement) qui rendent compte de la façon dont se déclenche chez Jarry ce mécanisme « entraîneur d'associations d'idées » : l'énigmatique « fable » de ce « peuple étranger à la Chine », qui ponctue l'histoire de Sengle dans *Les Jours et les Nuits*, et l'allégorie de la mandragore, qui structure chez Jarry (*nota bene* : en 1893 déjà), l'un des trois *Lieds funèbres* primés par *L'Echo de Paris*. Les deux sont clairement présentes chez Fechner, pour illustrer le dédoublement constitutif de l'être humain (misère et grandeur, comme disait Pascal), appartenant, de par sa nature contradictoire, à deux essences opposées. Il va sans dire que le « processus alchimique » de Jarry en fait inévitablement « autre chose » (Voir Gustave Theodor Fechner, *op. cit.* p. 28, p. 37 et *passim.*; à comparer chez Jarry avec les passages célèbres de *Les Jours et les Nuits*, (O. C. I, p. 750 et O. C. I, p. 837) et avec la *Plainte de la Mandragore* (O. C. I, p. 175-176), comparaison pour laquelle le *Manuel de zoologie fantastique* de Borges (éd.cit., p.119), peut servir, encore une fois, d'excellent instrument de travail.).

45. Voir par exemple les analyses de Catherine Stehlin, pour laquelle chez Jarry « la Philosophie est réduite à une rôle strictement décoratif et toute signification véritable est abolie » (*Jarry, le cours Bergson et la philosophie*, dans la revue *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 50) ou celles de Michel Arrivé, pour lequel « la structuration infinie du signe a pour conséquence sa destruction » (p. ex. dans *Structuration et destruction du signe dans quelques textes de Jarry*, in *Essais de sémiotique poétique* / sous la direction d'Algirdas Julie Greimas, Paris, Larousse, 1971, pp. 64-69; ou *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, p. 39 et *passim.*)

autrement logique des contraires identiques — valorisé souvent juste en surface, pour l'effet de choc, séduisant, il est vrai, par lui-même.

Car, dans cette logique autre, ce qui est fort complexe devient infiniment simple — le « complexe resserré et synthétisé » —, ce qui est très grave est peu sérieux, ce qui est clair est confus et vice-versa, le principe de contradiction permettant aux contraires de coexister sans s'annuler réciproquement[46].

L'intelligence des textes jarryques passe ainsi inévitablement par la formule insolite de l'intelligence appliquée à la compréhension de la coïncidence de contraires. Comme l'affirme César-Antechrist, dans l'univers singulier de l'œuvre de Jarry « L'être qui a de l'intelligence peut voir ces deux contraires simultanés, ces deux infinis qui coexistent et sans cela n'existeraient point, malgré l'erreur indéracinée des philosophes » (O. C. I, p. 330).

Diana Beaume

46. Traits qui sont par ailleurs communs à la pensée dite primitive, comme l'observent certaines théories de la modernité, et à la pensée enfantine, l'esprit d'enfance étant, comme le montrent les remarquables démonstrations d'Henri Béhar, l'empreinte indélébile de l'œuvre de Jarry. Comment s'étonner alors devant la fascination de Jarry pour le dr. Misès, qui non seulement s'applique à prouver, comme Jarry lui-même, que « les extrêmes se touchent », mais revêt également ses démonstrations de l'auréole enfantine d'une feinte légèreté. La fin de l'*Anatomie comparée des anges* est tellement éloquente dans ce sens qu'elle mérite d'être citée : « Comme nos créatures, après avoir été des anges, yeux, planètes, se sont enfin transformées en bulles vaporeuses, qui naquirent, comme je le remarque maintenant, dans l'humidité aqueuse des chambres intérieures de mon propre œil, fatigué d'avoir fixé le Soleil, et produisirent cette illusion d'optique de les voir objectivement, et comme ces bulles viennent tout juste d'éclater, je vois que s'est rompu le fil de mes investigations » (Gustav Theodor Fechner, *Anatomie comparée des anges*, éd. citée, p. 53). Une telle manière de clore le discours n'est pas seulement très semblable aux volutes provocatrices du texte jarryque, mais, à la fois, complètement justifiée par l'égalité de valeur établie entre le sérieux philosophique et la gratuité esthétique, égalité qui découle nécessairement d'une réflexion fondée par le principe de contradiction.



LES MATHÉMATIQUES, LANGUE LA PLUS ABSTRAITE ET LA PLUS ABSOLUE ?



par Mathieu Gosztola

« Et puisqu'il faut prendre son parti que l'expression de notre joie reste terne et sourde à côté de cette prodigieuse tapisserie musicale que vous nous rapportez d'Arabie, je la traduis, faute de mieux, dans la langue la plus abstraite mais la plus absolue des mathématiques... ». Ce passage intriguant (PL III, 547) d'une lettre de Jarry au docteur Mardrus, traducteur des *Mille et une nuits* pour la *Revue Blanche*, m'a toujours fasciné. Qu'entendait-il par là? En outre, comment une langue peut-elle être à la fois la plus abstraite et la plus absolue? Cette question sera le point de mire de notre investigation.

Jarry s'est toute sa vie passionné pour les mathématiques, qui se plient bien aux assauts de la pensée de certains, un peu moins à ceux des autres, dont j'ai l'honneur de faire partie. Pour se persuader de cet intérêt jamais démenti, il suffit de se plonger dans ses chroniques (« La mécanique d'Ixion », « Le prolongement du chemin de fer de ceinture » etc.), dans les comptes-rendus qu'il fit de livres (il est singulier de voir quel passage de « La Psychologie de l'amour » Jarry cite dans son compte-rendu), ou dans ses œuvres qui échouent à ne relever que d'un genre en particulier. *Faustroll* en est l'exemple le plus frappant. Comme le note David (*Revue Europe*, mars-avril 1981, numéros 623-624, p. 58), « différents savoirs critiques, techniques, mathématiques s[e] tressent » en cette œuvre aussi riche que déroutante pour un lecteur qui n'aurait pas réussi avec mention son diplôme de Pataphysique.

Et cette particularité de l'écriture de Jarry a dû marquer ses contemporains puisque Apollinaire écrira curieusement dans *Le Flâneur des deux rives* que « parmi [les] lecteurs [de Jarry], on comptait [...] surtout des mathématiciens » (*Le Flâneur des deux rives*, « Feu Alfred Jarry », Idées/Gallimard, p. 94). Fagus parle, à propos de *Messaline* mais cela semble surtout vrai pour *Faustroll* et *La Chandelle Verte*, d'une « écriture d'algébriste sachant si parfaitement ce » que Jarry « doit dire qu'il accumule l'abréviation » (« Le Noyé récalcitrant », *les Marges*, 15 janvier 1922, p. 13; cité par Besnier, in *Alfred Jarry*, Plon, p. 48). Rachilde remarquera que Jarry était épris d'un « absolu à la fois mathématique et romanesque » (*Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, p. 69). Nous verrons en quoi les mathématiques peuvent apparaître comme l'alphabet de la langue adéquat pour qui veut cheminer jusqu'à l'absolu.

Une langue absolue ?

Si Jarry se tourne vers le langage le plus nu, le plus froid, le plus dur, le moins littéraire possible — celui des mathématiques —, ce n'est certes pas parce que la science a tout contaminé. La fin du XIXe siècle est marquée par les conquêtes de l'intelligence humaine. C'est le siècle, comme l'écrit Przybos, « de Comte, Taine, Bernard et Pasteur où l'on adopte la langue de la philosophie positiviste et des sciences expérimentales » (*Zoom sur les décadents*, Corti, 2002, p. 118). Mais Jarry est un discipline de Bergson et non de Comte.

Ecartons aussi d'emblée l'hypothèse séduisante qui voudrait que Jarry utilise les mathématiques dans *Faustroll* dans un souci unique de créer une œuvre d'art totale, réalisant en symboliste accompli le fantasme de Wagner, clôturant une œuvre qui soit le point de concours scintillant de toutes les branches du savoir, mais aussi de l'art — ne trouve-t-on pas imprimées dans *Faustroll*, sur portée, quelques notes de musique ?

a) Les mathématiques : langue précise

Il apparaît assez vite que Jarry utilise les mathématiques, et notamment les nombres, pour satisfaire à une haute exigence de précision. La précision est un devoir pour qui se veut pataphysicien, c'est-à-dire orfèvre qui aurait conservé une hauteur et un port de tête enfantins — ou plutôt absence de port, le cou devenu vrille pour que le regard pût rejoindre ensemble tous les points de l'espace —, ouvreur de réalités nouvelles toutes cachées dans les réalités élémentaires trop vues et donc oubliées…

Il s'agit de décrire le matériel comme l'immatériel, l'invisible comme le visible… Les mots sont trop vagues, disent à la fois trop et trop peu, traînent derrière eux un passé comme une ombre toujours présente, riche mais qui les amollit, par un retour des choses imparable : il n'ont plus la force des premiers jours.

En outre, les mots ne sont plus vraiment *fiables* — l'ont-ils du reste jamais été ? — dans les conditions liées à la fin du dix-neuvième siècle, où une crise du langage accentuée par une lassitude généralisée réclame des débordements nouveaux — lesquels seront le fait d'Apollinaire, Cendrars etc, pour qui Jarry fera figure de précurseur.

Miroirs réfléchissant une certaine beauté emprunte de maniérisme, ils ne sont plus lentilles de microscope. Il s'agit donc pour ces quêteurs d'absolu comme Jarry — ou Valéry — de se tourner vers un autre langage, pierre suffisamment dure pour casser les apparences et en même temps suffisam-

ment fine pour pouvoir renvoyer la lumière, si elle se présente, d'une illusion vraie. *Ouvrir* sur le visible jamais *vraiment* vu implique qu'il faille passer par l'utilisation d'outils nouveaux en littérature, et d'une méthode qui fasse qu'ils opèrent avec justesse : Jarry et Valéry l'auront bien compris.

Aussi, on peut dire que Jarry (ré)invente une voix(e): celle d'un algèbre symbolique qui aurait la force de mots nouveaux, pas encore pourvus d'un passé ineffaçable. Il s'agit de recueillir des signes irréductibles, qui ne soient, en un sens, pas malléables. Un des intérêts des signes mathématiques est qu'ils ne s'émoussent pas au fil du temps et qu'ils restent, sauf exception, figés au fil des siècles dans leur acception première.

Cette dernière précision est importante, car toute la littérature de Jarry étant déni de l'idée habituellement admise du temps comme principe de succession, et affirmation d'une simultanéité toute puissante pour tous et pour toujours, il lui faut écrire dans une langue à la mesure de ce message, une langue qui ne vieillisse pas, une langue qui ne voit pas son bagage défiguré par l'onde temporelle.

Il s'agit d'écrire avec une langue abstraite mais néanmoins absolue qui soit, ni plus ni moins, l'oscillateur décrit par Faustroll à son « confrère » Lord Kelvin — de son vrai nom William Thomson —, in *Gestes et opinions...*

b) La précision que supposent les mathématiques permet d'accéder à la connaissance

L'accession au degré vacant de l'absolu ne passe pas seulement par la foi, elle passe surtout par la *connaissance.* Les mathématiques, qui portent en elles un degré de précision jamais surpassé — chaque signe est *résumé* d'une notion et *point de départ* d'équations plus vastes —, offrent les armes pour atteindre à cette connaissance autour de laquelle les mots ne font que tourner.

Lord Kelvin comme Jarry pensaient que les nombres, instrument privilégié de mesure, permettent à l'homme de *cerner* ce dont il parle, d'en *lire,* ou plutôt d'en déchiffrer la substance, de la faire apparaître, mirage devenu chair, et donc de construire un raisonnement qui soit *connaissance,* et non plus seulement *approche,* hypothèses, suppositions... Sans *mesures,* puis mise en formules de celles-ci dans un souci de synthétisation objective, la réalité demeure un songe creux. C'est en atteignant le noyau *chiffré* des choses que l'on peut approcher leur part d'irréductible, de personnalité, et donc d'absolu.

Les nombres apparaissent ainsi pour les deux hommes comme étant l'instrument premier de la connaissance. « Je dis souvent que si vous pouvez mesurer ce dont vous parlez et l'exprimer par un nombre, vous savez

quelque chose de votre sujet », écrit William Thomson — Jarry le paraphrase dans *Faustroll* : « Car nous sommes tout deux de cet avis que, si l'on peut mesurer ce dont on parle et l'exprimer en nombres, qui sont la seule chose existante, on sait quelque chose de son sujet ». Jarry mettra cette méthode en pratique, en ajoutant toutefois à la palette des nombres simples les nombres symboliques (cf. les spéculations comme « Le prolongement du chemin de fer de ceinture »).

Si Jarry s'intéresse tant à l'algèbre symbolique, c'est peut-être parce que son sens relève en tout premier lieu de la Pataphysique. En effet, l'algèbre symbolique propose d'apporter une unification entre des phénomènes, des objets, des domaines, traités jusqu'alors comme distincts. Ainsi, le symbole, même s'il désigne d'abord le nombre inconnu cherché, offre ensuite la possibilité de dénoter de la même façon des grandeurs discrètes — relevant du domaine de l'arithmétique — et des grandeurs continues — relevant du domaine de la géométrie. Aussi l'algèbre symbolique unifie la géométrie et l'arithmétique, ce qui est le but final du chapitre de « La surface de Dieu », puisque « Dieu est le point tangent zéro et de l'infini » est ni plus ni moins la définition audacieuse d'une droite. En effet, le point dont il est question ne peut être en toute logique qu'une infinité de points — c'est-à-dire une droite. Mais Dieu est peut-être le *seul* point à être une infinité de points...

Là où Jarry s'éloigne de Lord Kelvin, c'est que pour lui la connaissance, si elle requiert l'utilisation des sciences pour se faire jour, n'a pas besoin d'être validée scientifiquement. Une affirmation trouve dans son fait même d'apparaître suffisamment de preuves de la légitimité de cette apparition, pour qu'elle puisse être mise en doute. Ou, pour dire les choses autrement : puisqu'une affirmation est, elle est *en vérité* — Jarry rejoint là Remy de Gourmont. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la surface du soleil est bien « divisée en carrés d'un mètre qui sont les bases de longues pyramides renversées, filetées, longues de 696 999 kilomètres, les pointes à un kilomètre du centre etc. »

Froide et folle ambition qui est celle de Jarry de définir une science qui épuiserait le réel : dire le vrai, et en même temps, dire le tout. Que le prisme du livre, devenu infinité de signes, renvoie le plus précisément possible la somme soudain *tenue ensemble* de l'inconnaissable.

Les mathématiques, telles que les pensent Jarry, telles qu'il les veut, jettent des passerelles entre l'inconnaissable comme somme et le visible comme singularité, pour que les deux se rejoignent, formant le Tout, puis se mêlent — l'objet livre étant le résultat de cette étreinte *monstrueuse* — dans la conscience du lecteur et de l'auteur devenu lecteur de son propre texte.

Autrement dit, les mathématiques sont un *procédé* — la première arme d'une méthode — grâce auquel le pluriel peut devenir singulier — dans tous les sens du terme —, l'invisible — c'est-à-dire l'insaisissable — visible.

Cette transformation n'est permise que parce que les mathématiques opèrent une synthèse — le mot algèbre vient de l'arabe *al-jabr* qui signifie « contrainte », « réduction »; les signes mathématiques sont à eux seuls des noyaux de sens *pur* —, une synthèse qui a pouvoir révélateur — au sens photographique —, qui *est* la connaissance en même temps que le moyen d'accéder à cette dernière (ainsi la définition de Dieu par Jarry est la fin d'un chemin (elle est dite *définitive*) : celui de l'auteur, en même temps que le début d'un autre : celui du lecteur. En effet, qu'est la connaissance, sinon la perception d'une *déclaration* de sens vu(e) comme nouveauté alors qu'elle n'est, d'une certaine manière, que la synthétisation — sous forme de mise en form(ul)e — d'éléments déjà existants?

On trouve un exemple de cette synthétisation opérée par les mathématiques dans la spéculation de Jarry intitulée « A Propos de " l'Avarie " ».

Mais parfois la synthétisation est — paraît — si peu nécessaire que l'utilisation des mathématiques relève d'un procédé comique, comme dans l'exemple suivant : « Cette vérité bouffe est souvent une vérité mathématique : Coucy et Gabrielle de Vergy chantent : Rien n'est plus joli qu'un jolie solo/Si ce n'est un joli duo. Le mari, « tiers larron », entrant, reprend : « Rien n'est plus joli qu'un joli duo/Si ce n'est un joli trio. Ce qui pourrait s'écrire $3 > 2 > 1$. » On trouve un autre exemple, moins *bouffe*, dans une chronique intitulée « La mécanique d'Ixion ». Jarry écrit : « Les chiens [...] jouissent de la liberté relative de n'y être point attachés. Et ils n'ont à parcourir que $2 \pi R$ ». Ou encore : « Devançant le son, seul certificat de son état civil, le boulet doit se croire libre, spontané et volontaire... quoique sa volonté s'écrive *mv au carré*. »

Plusieurs fois Jarry utilise les nombres, ou plutôt la précision — c'est-à-dire la vérité *à un degré accompli* — qu'ils supposent dans le but de faire rire.

Ubu Cocu ou L'Archéoptéryx, Acte II, scène IV : « Mère Ubu : Ah! mon Dieu, que tenez-vous là? C'est lui, le bel oiseau, le coco! Je le reconnais. 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'oreilles, 0 m 04 de queue. » Que Mère Ubu puisse du premier coup d'œil donner précisément toutes les mesures possibles de l'Archéoptéryx — qui plus est oiseau disparu, et *donc* imaginaire — relève du miracle, et ainsi, en un sens, de l'absurdité. Le bon sens du lecteur qui est comme un pré-texte se superposant au texte qu'il lit le pousse à être amusé.

★ ★ ★

L'ON PEUT SE DEMANDER si le langage des mathématiques utilisé — détourné — par Jarry, qui frappe plus d'une certaine façon par son impact visuel — du fait de sa présence dans un lieu inattendu : le livre *de littérature* — que par sa valeur sémantique, est d'abord *visible*, ou *lisible*. Cette langue est-elle pure visibilité? Autrement dit, l'écriture s'épuise-elle dans sa plasticité? Ou bien les signes mathématiques *composent*-ils du sens véritable — au *sens* où on l'entend ordinairement — qu'il s'agit au lecteur de *percevoir*?

La structure du chapitre de Jarry « De la surface de Dieu » semble être celle d'un raisonnement mathématique en bonne et due forme : « Dieu est par définition... Cette hypothèse est conforme... Donc, POSTULAT... Soit... Nous avons... D'où... D'autre part... Il vient... D'où... Et... COROLLAIRE — *Proposition qui se déduit immédiatement d'une proposition déjà démontrée* : Petit Larousse — Nous pouvons dire... Définition ... Donc, définitivement... »

Cette structure particulière — mais communément admise dans les ouvrages mathématiques, à tel point qu'elle est devenue le *témoin* d'un raisonnement mathématique — était-elle indispensable à la démonstration? Non, puisque cette dernière est fallacieuse d'un point de vue mathématique, relève plus de la pataphysique.

Jarry nomme x la médiane qui prolonge une des droites partant du centre du triangle équilatéral et rejoignant un des sommets, laquelle médiane coupe perpendiculairement un côté du triangle nommé $2y$ par commodité — puisque Jarry s'intéressera bientôt à la moitié de ce côté. Jusque-là tout va bien. Mais quand, juste après, il écrit : « soit N et P les prolongements de la droite $(a + x)$ dans les deux sens à l'infini », cela ne veut plus rien dire. Qu'entend-il par N et P? Sont-ce des *approches* de grandeurs, des points situés à l'infini dans un sens comme dans l'autre de a, auquel cas N serait bien égal à l'infini, mais P ne pourrait aucunement être égal à 0 : il serait égal à $-\infty$. Le 0 que Jarry invente est un 0 absolu, qui est *continuable* à l'infini. Se faisant, il nie la fonction du zéro, qui est avant tout pivot autour duquel les nombres négatifs s'articulent avec les nombres positifs.

Donnons juste, pas pour le plaisir de contredire Jarry, quelques autres exemples de paradoxe mathématique présents dans cette démonstration. X étant la médiane prolongeant la droite a, la longueur de x — positive de fait — ne peut pas être égale à l'inverse de la longueur de a. Une longueur ne peut être nulle, ne peut par conséquent être égale à $\sqrt{0}$. Jarry utilise $\sqrt{0}$ comme si c'était un nombre irrationnel, comme $\sqrt{2}$, — alors, oui, la fraction $2\sqrt{0}$ qui est la longueur de $2y$ — aurait un sens —, alors que ce n'est qu'une impossibilité mathématique. De la même manière, une surface ne peut être nulle — l'équation $0\sqrt{0}$ n'a pas de sens et équivaut à 0.

Ces imperfections étaient obligatoires pour que Jarry puisse faire intervenir racine de 0 dans sa démonstration, et ainsi, faire fusionner mouvance

et précision, mathématique et métaphysique, impossibilité et possibilité... Jarry ne donne pas en postulat les mesures du triangle équilatéral censé représenter Dieu, et son calcul ne lui permet pas, au final, de découvrir ces dimensions : là est le tour de force par quoi il ne s'éloigne pas de la métaphysique : il donne bien la surface du triangle, mais on ne peut se servir de cette surface — impossible mathématiquement — pour calculer la longueur de *a*. Il aurait certes été incongru pour Jarry de *chiffrer* la Trinité...

Ainsi, l'on est bien en présence d'une contradiction : la structure du texte contredit la réalité et le bien-fondé du raisonnement — nous tairons l'aspect révolutionnaire d'une telle démonstration et d'un tel titre, car il y aurait trop de choses à en dire.

Ce qu'on peut dire, c'est que Jarry utilise le carcan du raisonnement mathématique logique pour donner du crédit aux signes mathématiques qu'il utilise, et aux assemblages qu'il choisit d'en faire. Tous ont ainsi un sens, *de facto* et les lectures nombreuses — les possibilités de lectures sont innombrables; le nombre des lectures est donc indéfini, l'indéfini commençant à trois — ne seront jamais suffisantes pour le *percer* totalement : il restera toujours *intact*, au moins en *partie*, puisque ce sens est *extérieur* au texte : le sens se situe dans un plan invisible de vérité avérée — celle des sciences, des mathématiques — qui englobe le texte. Le lecteur a le sentiment que l'intégralité du texte provient de cette vérité avérée, en même temps qu'elle l'enrichit. Arrivé au chapitre « De la surface de Dieu », le lecteur devient spectateur de la structure du texte, s'attend à trouver du sens — la structure est génératrice de sens —, et donc, remplissant ses fonctions de lecteur, cherche *ce* sens, ou abandonne sa lecture.

Les blancs du texte le confortent, paradoxalement, dans cette quête du sens. Jarry aurait pu écrire ses égalités à la suite, au lieu de passer à la ligne après chacune. Comme l'écrit Meschonnic (*Critique du rythme*, page 303), « Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire ». Quel impact ont les blancs sur le lecteur? Le blanc est certes indispensable à toute formule mathématique parce qu'il garantit sa lisibilité, sans quoi elle n'est rien habituellement, mais je crois que ça va plus loin. Les blancs du texte comme les points de suspension finaux peuvent donner l'impression au lecteur qu'ils portent en eux toutes les explicitations, toutes les notes que Jarry n'a pas rédigé, et qui prouveraient le bien fondé de son raisonnement. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, Jarry note directement la formule Surface = $y(x + a)$, sans rédiger les calculs qui lui permettent d'arriver à cette équation. La surface d'un triangle étant égale à la base x la hauteur / 2, la base du triangle étant $2y$, la hauteur étant $(x + a)$, Jarry aurait pu d'abord écrire : $S = 2y\ (x + a) / 2 = 2yx + 2ya / 2 = yx + ya$ ce qui donne précisément $y(x + a)$.

Autrement dit on peut aller jusqu'à penser que les blancs sont les soubassements du raisonnement, lui donnent une assise, un passé, en même temps qu'une validité... Ils justifient le dit, veillent sur lui comme figures tutélaires et doublent la vocation sémantique de la structure, à moins qu'ils ne soient *partie* de la structure.

Les signes mathématiques sont des dessins

Le lecteur cherche *le* sens, peut abandonner sa lecture, ou encore reçoit les signes comme s'ils étaient des dessins, jouissant ainsi de leur fonction esthétique.

On peut penser que Jarry, loin d'obéir à une quelconque mode, cherche un langage qui ait toute son étrangeté première — remarquons que dans le langage populaire algèbre veut souvent dire une chose incompréhensible : « c'est de l'algèbre pour moi ». Jarry utilise les signes mathématiques — et notamment l'algèbre symbolique — parce qu'ils regorgent d'étrangeté — N et P sont les grandeurs les plus mystérieuses qui existent. Car, en effet, le fait qu'il utilise des symboles (algébriques ou mathématiques) — fussent-ils connus — improprement nous les rend de fait étranges, incompréhensibles, pleins d'une force que nous ne faisons qu'imaginer. Jarry nous fait percevoir différemment la racine carré : $\sqrt{0}$ peut être un nombre positif (puisqu'elle correspond à une longueur), ou encore il repense la valeur des signes plus et moins. Un nombre (une longueur) positif peut être égal à un nombre (une longueur) négatif.

On peut penser que Jarry ne met pas en équation les signes pour lever cette obscurité mais au contraire pour approfondir la part de mystère qui les habite. Il suffit de lire « De la surface de Dieu » pour s'en convaincre.

Aussi un dialogue entre le texte et le lecteur peut-il s'amorcer, dialogue qui pousse le lecteur à sortir de ses retranchements et à prendre le texte, si nouveau, à bras le corps. Il y a *communion* forcée avec le lecteur qui cherche à ouvrir la porte du sens dans cet agrégat de signes.

On peut ainsi penser que Jarry utilise les nombres, comme les fractions, dans un souci de dialogue constant avec le lecteur. S'il parle dans Faustroll d'un « rapport 64 000 / 1/2000 000 » sans résoudre l'équation, c'est parce que cette fraction isole dans l'espace de la page l'opération comme un nouvel objet, que le lecteur va pouvoir alors traiter en soi, en l'incluant à son tour dans des opérations, en le traitant lui-même comme nombre. Le lecteur est invité à résoudre ces équations mathématiques — il en est de même avec l'âge du docteur Faustroll. De plus, le lecteur peut pressentir que cette invitation n'est qu'une ouverture à plus d'imprudences : à considérer peut-être les

phrases comme des équations poétiques qu'il s'agirait de résoudre, ou peut-être à assembler ensemble pour créer d'autres équations. En outre, depuis Abel (1802-1829), et surtout Galois (1811-1832), une équation algébrique a cessé d'être un problème que l'on cherche seulement à résoudre pour devenir un objet que l'on peut étudier. Une équation a des propriétés, et il arrive assez souvent qu'on l'étudie sans se demander si elle a des solutions ou non, ou même sans s'intéresser à ses solutions, lorsque l'on sait qu'elle en a : avec Jarry, on part du postulat que chaque équation — expression de la condition d'égalité établie entre deux quantités algébriques (dictionnaire de l'Académie Française) — en a, comme par exemple $S = 0\sqrt{0}$.

Signes mathématiques : signes graphiques

Dans l'écriture, le visible n'est tel que de se fondre, en quelque sorte, dans le lisible, dans la signification (Gérard Dessons). Le visible de l'écriture, étant langage, est un visible orienté, conditionnel, un visible qui est un lisible, *inséparablement*.

D'une certaine manière, Jarry trace les nombres et symboles comme s'il s'agissait de signes non encore emprunts de signification, ou qui ne portaient d'autre évidence que celle de leur retournement en signes graphiques (en traces). Comme s'il s'agissait de traits, assemblés dans le but de composer un dessin, un *blason* peut-être d'une autre forme. Une seule *visibilité*.

C'est comme si le signe mathématique était le résultat d'un signe linguistique dénaturé, puis recomposé en signe graphique portant en lui la force de l'inattendu. Comme les images, les signes mathématiques possèdent une force que les mots ne peuvent appréhender, et donc mettre en péril. Ils se tiennent en deçà des mots. Or la conscience évoluant en suivant les circonvolutions du langage, elle ne peut *cerner* les signes mathématiques qui n'ont pas reçu une traduction en signes linguistiques. Elle bute sur eux. Seule l'imagination arrive à les apprivoiser — que signifie $\sqrt{0}$? Que signifie une longueur qui soit négative ?

Néanmoins, les équations du chapitre « De la surface de Dieu » demeurent *lisibles* — ainsi : $\infty - (\infty - 0) - a - 0$ est bien égal à $\infty - \infty + 0 - a - 0 = -a$, etc. Et le lecteur n'a de cesse d'appuyer cette affirmation du lisible. Ne rend-il pas du reste lisible tout visible, de part sa fonction de *liseur* ? Pour lui l'exultation du visible n'est-elle pas toujours accolée à l'exaltation du lisible ? Comme si le seul visible était intolérable ? Comme s'il fallait, pour justifier la création d'une œuvre, lui inventer des visées de toute sorte ?

Le texte devient ainsi le lieu d'une littéralité — en décomposition, mais bien présente — qui n'a de cesse d'être traversée par le figural, ou pour le dire autrement, d'une littéralité brusquement interrompue par l'intrusion d'éléments de l'ordre du visible. Le visuel — $\sqrt{0}$ ou $0\sqrt{0}$ ou encore $2\sqrt{0}$ paraissent être uniquement de l'ordre du visible — casse d'une certaine manière la narration du sens dans sa progression.

Ce qu'on peut dire pour conclure, c'est que Jarry efface le cloisonnement, ce qu'il faisait déjà avec les dessins, entre ces deux modes d'expressions que sont le littéral et le figural, et supprime la traditionnelle dépendance du sensible par rapport à l'intellect.

★ ★ ★

Jarry se tourne vers un langage déjà existant certes mais il le dénature puisqu'il l'arrache à son terreau d'origine — et le fait exister là où il n'a pas l'habitude de se trouver : dans un livre de littérature —, pour le plier à sa volonté de poète — semblables agissements seront ceux de Valéry.
Par les mathématiques, il n'y a pas irruption au sein du texte d'une autre façon de penser ou d'écrire, mais un approfondissement de la pensée au moyen d'une écriture ancienne renouvelée.

Le langage ne crée plus la pensée de l'auteur — la pensée doit se plier aux formes du langage, doit épouser ses circonvolutions si elle veut avoir droit de paraître —, la pensée s'invente un parcours au moyen de signes piochés au gré de la fantaisie de l'auteur. Ainsi l'algèbre symbolique est un moyen de liberté.

Au final, l'on peut dire qu'avec Jarry, le signe mathématique fonctionne à la fois comme témoignage — d'une pensée et d'un imaginaire plus féconds qu'aucun autre — et comme déclencheur d'imaginaire. Le signe mathématique, et c'est là à mon avis sa plus grande fonction, est transmetteur d'imaginaire.

Mathieu Gosztola

L'ŒUVRE SELON JARRY : SYNTHÈSE, LINÉAMENT, ÉVÉNEMENT.



par Julien Schuh

Jarry partage avec son époque une certaine fascination pour la synthèse, mot un peu passe-partout, que l'on retrouve sous les plumes les plus diverses : Mallarmé, René Ghil, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Gustave Kahn, George Vanor ou encore Saint-Pol-Roux, chacun donne sa définition de la synthèse, qu'elle soit synthèse des arts, des sensations, d'une personnalité, ou encore fusion de l'intériorité et de l'extériorité, du continu et du discontinu. Il se dégage de ces conceptions, malgré leur aspect hétéroclite, une certaine vision du monde et de la littérature qui détermine ce que l'on pourrait appeler un nouveau paradigme littéraire, ou pour le dire plus simplement une nouvelle façon d'écrire et surtout de lire. C'est d'après moi à cette époque que naît (avant de rapidement disparaître pour refaire surface dans la deuxième moitié du XX^e siècle) l'idée de l'œuvre ouverte, forme offerte aux interprétations infinies du lecteur. La notion de suggestivité est exaltée : s'il ne faut pas tout dire, si l'œuvre que l'on lit n'est que le sommet d'un iceberg de significations, un objet synthétique plein de virtualité, le lecteur se voit chargé de bien plus de responsabilité qu'auparavant, et ses outils de lecture doivent évoluer en conséquence.

Jarry s'inscrit complètement et délibérément dans ce mouvement ; le tout est de savoir comment il fait sienne et utilise cette notion de synthèse, pour l'affirmer autant que pour piéger le lecteur en le faisant lire selon des schémas nouveaux. Jarry, à l'époque de ses débuts littéraires, affiche en effet les théories symbolistes dans ses textes autant qu'il les joue ou les simule pour conduire ses propres expérimentations. Je m'intéresserai donc particulièrement aux *Minutes de Sable Mémorial*, et à leur « Linteau » dont on a déjà beaucoup parlé — en restant conscient que toute œuvre ne peut être ramenée à un concept explicatif global, et que les dispositifs que l'on peut dégager dans ces premiers textes ne correspondent plus forcément à ce qui se passe dans *Messaline* ou dans *Le Surmâle* ; on restera donc circonspect quant à l'application de cette étude à l'ensemble de l'œuvre de Jarry. Dans un plan distribué habilement en trois parties, j'essayerai de montrer que Jarry, d'un point de vue théorique, envisage la synthèse comme capacité d'abstraction, capacité qui se traduit pratiquement par la construction de linéaments textuels qui sont finalement moins des synthèses parfaites que des pièges pour le lecteur.

1. La synthèse comme abstraction

La nécessité de produire une œuvre synthétique est une conséquence de la recherche d'absolu des écrivains de cette époque. Le mouvement symboliste peut être décrit, selon les mots de Remy de Gourmont, comme « l'individualisme en art[1] », la volonté de s'affranchir des écoles et des déterminations contingentes pour faire des œuvres éternelles, essentielles. Les écrivains du

mouvement symboliste veulent se mettre en absolu, effacer le monde autour d'eux pour revenir à l'essence de l'art ; c'est ce qu'affirme par exemple Maeterlinck à l'enquête de Jules Huret : « Pour faire des œuvres durables, [...] ne faut-il pas justement s'élever au-dessus de son époque, se dégager des accidents de la civilisation, des contingences de l'actualité immédiate[2] ? » — propos auxquels Jarry répond en écho dans « Le Temps dans l'art » en 1902 : « Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite[3] ? »

Quelle est la méthode pour créer en absolu, pour condenser en une œuvre synthétique des expériences très variées ? On retrouve chez beaucoup d'auteurs de cette époque une métaphore alchimique, qui permet de penser l'œuvre précisément comme synthèse, au sens chimique et alchimique du terme. Un néologisme intéressant, qui connaît plusieurs forme, représente l'action de l'écrivain symboliste : c'est le verbe « élixirer » ou « s'élixiriser », défini dans le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* comme la « forme verbale du mot élixir », signifiant « prendre l'essence[4] ».

On trouve la première forme dans les *Complaintes* de Laforgue :

> Dilemme à deux sentiers vers l'Éden des Élus :
> Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu ?
> Ou bien, élixirer l'Absolu en moi-même[5] ?

L'Absolu (que Laforgue imagine sous la forme de l'Inconscient de Hartmann) peut être intériorisé, réduit à son essence dans l'athanor (le four alchimique) que représente le poète. Saint-Pol-Roux, qui est l'auteur de la seconde forme de ce verbe, explique plus en détail ce phénomène dans le « L'Avertissement » des *Reposoirs de la procession* : « Quand le poète s'adonne à l'œuvre, cela signifie que l'univers ferme son vaste éventail, se replie sur soi,

1. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1896, p. 8.
2. Maurice Maeterlinck, « Réponse à une enquête », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 121.
3. Alfred Jarry, « Le Temps dans l'art », dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Pléiade, 1987, p. 641 (Je désignerai désormais cette édition par les initiales O.C. suivies du numéro du tome concerné).
4. Jacques Plowert, *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Vanier, 1885, p. 33.
5. Jules Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes*, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1979, p. 39.

se réduit à sa plus simple expression, en un mot s'élixirise ou, plus simplement, s'individualise, c'est-à-dire s'incarne dans le poète élu pour héraut, afin de davantage "se mettre à la portée" des âmes et de communiquer plus directement avec l'éparse attention[6]. »

Le but du poète est de distiller en soi la quintessence du monde (le mot élixir provenant, selon Littré, « de l'arabe *al*, le, et *aksir*, quintessence[7] »), de replier l'univers en un objet absolu.

C'est ce même principe que l'on retrouve dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, dans la définition de l'œuvre de suggestion parfaite : elle est « simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les oeuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique[8] ». Le génie, semblable à Argus aux cent yeux de la mythologie, est le lieu où se condense le Tout avant d'être inscrit dans une œuvre. L'écrivain fonctionne véritablement comme un four alchimique : il est un lieu de synthèse du monde, qu'il aspire par ses yeux vers un centre de concentration. L'auteur est lui-même un diamant, concentrant la lumière provenant de toutes ses facettes en un point central de luminosité synthétique. Il s'agit de ramasser son expérience en un objet « complexe resserré et synthétisé », selon la note ajoutée par Jarry au terme « simplicité » ; un objet qui, sous une forme « unique », la seule possible, condense une multiplicité de sens.

L'objet produit par cette condensation, le texte idéal de Jarry, est lui aussi une sorte de diamant capable de ramasser la totalité de l'univers, c'est-à-dire des sens possibles, en lui. Ce que le diamant est au charbon, l'œuvre l'est au monde : une abstraction qui ne conserve que l'essentiel, dans une forme resserrée.

La synthèse est donc ce qui permet de créer une œuvre en absolu ; mais il faut maintenant comprendre comment ce phénomène est possible, quel est le mécanisme de la synthèse chez Jarry, et quels sont les présupposés théoriques ou métaphysique qui lui permettent de penser ainsi le texte.

C'est à partir des théories du Dr Misès (pseudonyme de Gustav Theodor Fechner, philosophe et psychologue allemand) sur la perfection de la forme ronde, à la fois forme de l'ovule générateur de tout un être et forme finale de l'évolution, incarnée par les anges[9], que Jarry développe au long de son œuvre une théorie de la virtualité, qui lui permet de penser le texte comme un potentiel de sens. Brunella Eruli a montré à quel point la réflexion de Fechner

6. Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession I : La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 40.
7. Émile Littré, article « élixir », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872 ; version électronique, Redon.
8. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial* (O. C. I, p. 171-172).
9. On trouvera ces théories exposées dans Gustav Theodor Fechner, *Anatomie*

avait pu essaimer dans la totalité de l'œuvre de Jarry[10] ; je m'intéresserai ici à son destin dans la conception que pouvait avoir Jarry de l'ontogénie[11], c'est-à-dire la création de soi, et sur sa conception de la création littéraire. Dans un article consacré à Filiger, Jarry développe une théorie du génie fondée sur les conceptions du Dr Misès, où la mémoire joue le rôle synthétiseur primordial. Jarry commence par constater la perfection de l'embryon sphérique : « L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère ». Cette perfection, l'embryon la perd en se grandissant, pour la retrouver au bout de son parcours, selon l'idée de l'identité des contraires : « puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il libre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr Misès avait défini les anges. » Or il y a deux moyens opposés de revenir à la sphéricité primordiale : « Deux diètes se peuvent : l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermon de l'œuvre année scolaire, sera génie, ayant tout en lui réel ; — et ceci n'est qu'illusion, car il est mémoire. Plutôt, ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout, comme l'un insexué engendre tous les nombres, portraiturant de chaque objet au lieu de la vie l'être, ou synonymes : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu[12]. »

Jarry oppose ici deux conceptions du génie : le génie par juxtaposition, esprit total qui comprend toutes les expériences du monde, et le génie par assimilation et synthèse, le génie par l'oubli, qui organise le « complexe » en une unité synthétique, un « incarné particulier ». Le premier génie est un génie de compréhension : il contient la totalité du monde, comme une addition d'expériences, il est une sorte d'être parfait, d'androgyne qui fait la synthèse de Tout. Mais, comme le rappelle Jarry, ce n'est qu'une « illusion », puisqu'il ne s'agit pas effectivement de la totalité du monde, mais simplement de son souvenir, de l'image du monde. Devant l'impossibilité théorique de tout contenir, d'être soi-même la totalité, Jarry convoque une autre forme d'absolu, celui d'une virtualité synthétique, opposée au « réel » illusoire de la totalité, virtualité véritablement divine, qui s'incarne dans le particulier comme le Christ s'est incarné dans le monde, grâce à l'outil d'abstraction que représente l'oubli.

Jarry propose donc un principe qui tend à rendre équivalentes la virtualité et la totalité, la puissance et l'acte. Le possible est symboliquement égal

comparée des anges, suivi de *Sur la Danse* (1825), trad. fr., Éditions de l'Éclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997 ; je n'ai malheureusement pas trouvé d'édition contemporaine de Jarry, qui a pu lire ce texte en allemand.

10. Brunella Eruli, « Dans la sphère d'Ubu », *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des amis d'Alfred Jarry, n° 77-78, « Centenaire d'*Ubu roi* », mars 1998, p. 185-196.

au Tout, et même supérieur à lui, dans la mesure où le Tout est une notion figée, un cosmos parfait, tandis que le Possible laisse susceptible l'idée d'un monde indéfini et non infini (l'infini supposant l'idée d'une détermination de cet infini, donc d'un univers clos). Le génie véritable consiste donc à faire abstraction du particulier grâce à l'oubli, à effacer les déterminations singulières pour créer une image virtuelle du monde en soi.

Cette conception du génie comme virtualité est naturellement transmise à l'œuvre elle-même, l'œuvre étant considérée dans le « Linteau » comme un décalque de l'esprit. La sphère, ovule ou synthèse finale, est la forme ultime du diamant, aux surfaces démultipliées à l'infini, synthèse parfaite du monde qu'elle contient virtuellement par l'effacement du particulier ; c'est au lecteur de retrouver cette totalité, en dépliant le texte qui ne contient que la quintessence du monde, ou plutôt un monde particulier, déformé par l'auteur selon son individualité : un absolu incarné.

2. Le linéament

Comment se traduit dans la pratique la théorie de la synthèse par l'oubli? Comment créer un texte qui soit un diamant, une synthèse de Tout? La poétique de Jarry passe par la création d'un objet qu'il nomme dans le *Faustroll* un « linéament[13] » : un entrelacs de lignes élémentaires, qui délimite une multitude de possibles. Qu'est-ce qu'un linéament? C'est une sorte de structure squelettique (et l'on sait la fascination de Jarry pour les squelettes dans les *Minutes*, formes synthétiques d'un être, seule trace après la mort), un objet condensé qui est capable de toutes les virtualités ; une espèce de symbole à la structure souple, susceptible de suggérer quoi que ce soit. Le linéament est ce qui reste de l'abstraction des formes secondaires des objets, de l'effacement de leurs caractéristiques spécifiques et contingentes, pour ne laisser qu'un squelette susceptible de suggérer une multitude d'objets. On trouve d'ailleurs une telle utilisation du terme « linéament » compris comme les éléments essentiels et les germes virtuels d'une totalité mystérieuse avant Jarry, chez Victor Hugo par exemple[14]. Le linéament, c'est donc le nom que Jarry donne à ce concentré de signification qu'est l'œuvre véritable.

11. Il s'agit d'ailleurs du titre sous lequel Jarry classe le dossier contenant ses écrits de jeunesse. L'ontogénie est la branche de la biologie qui étudie les métamorphoses qui mènent l'œuf primordial qui constitue tout embryon à la perfection de l'être achevé.
12. Alfred Jarry, « Filiger », (O. C. I, p. 1024).
13. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, (O. C. I, p. 669).

Jarry cherche ainsi à ramener différents objets à une forme essentielle, qu'ils partagent tous et qui motive ainsi leur rapprochement. L'une des formes les plus féconde chez Jarry, particulièrement dans ses premiers écrits, est celle de l'X, croix qui essaime aussi bien au niveau de l'image qu'à celui de la lettre et du sens, déjà étudiée en partie par Michel Arrivé[15].

L'X est en soi matière à rêverie : l'X, c'est l'inconnue de l'équation; c'est, depuis Hegel et Schopenhauer, sans compter Hartmann, le symbole de l'Absolu, de l'inconditionné que l'on ne peut dire — et Villiers, Gourmont ou Laforgue ne se privent pas de le rappeler : Villiers de l'Isle-Adam définit par exemple son roman inachevé *Isis* comme « la formule collective d'une série de romans philosophiques; c'est l'*x* d'un problème et d'un idéal; c'est le grand inconnu[16]. » La forme graphique de l'X peut ainsi devenir un symbole de l'Absolu. Le principe d'abstraction de l'X est d'ailleurs noté par Jarry dans *L'Amour absolu* : « Et le souvenir définitif de la classe des Minimes se schématisa en Xavier, les traits oubliés pour la substitution linéamentaire de l'X qui blanchoie, aux portails des enterrements, sous les têtes humaines des tentures[17] ». On retrouve ici la mémoire-oubli, qui schématise tout un souvenir dans une forme abstraite, celle de l'X, qui sert ici à suggérer schématiquement tout un souvenir.

Le choix de l'adjectif « linéamentaire » n'est évidemment pas fortuit; l'X est pour Jarry un linéament primordial, une forme à partir de laquelle il développe une quantité impressionnante d'interprétations. L'X se substitue à toutes les significations, il devient une sorte de signe absolu. Jarry recherche des objets capables d'être ramenés à l'X, d'emprunter sa forme linéamentaire pour devenir autant de significations diverses de ce signe. Mais une double contrainte s'exercent sur le choix de ces objets : ils doivent, simultanément, prendre la forme de l'X et signifier l'absolu.

Premier absolu, celui de la mort, désignée à travers la croix des tombeaux, présente également dans les illustrations des *Minutes*, ou celle formée par les fémurs sur lesquels reposent les têtes de mort dans les représentations traditionnelles; ainsi du dernier tercet du sonnet « Animal » tiré des « Trois

14. Voir en particulier la récurrence de ce terme dans *Les Travailleurs de la mer*, où les linéaments désignent toutes les réalités dangereuses, condensées dans des formes virtuelles : la tempête, et surtout la pieuvre, incarnation du Mal absolu par son absence de forme, sorte de néant ambulant.

15. Voir Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Dialectiques, diffusion PUF, 1976, p. 67-85 : « De quelques aspects de la lettre dans le texte de Jarry », où il étudie les rapports de la lettre X, de la croix, de la mort et du phallus.

16. Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, dans *Œuvres Complètes*, I, Gallimard, coll. Pléiade, 1986, p. 101.

17. Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, (O. C. I, p. 934).

meubles du mage surannés », où c'est le graphème X qui représente à la fois une croix, des fémurs croisés et le Grand Œuvre :

> Car il déchiffre sur les tombes l'avenir,
> Rêvant la nuit devant les X philosophales
> Des longs fémurs croisés en siestes triomphales[18].



fig. 1



fig.2

Deuxième absolu représenté par l'X, celui du Christ, à la fois Christ sur la croix (telle la croix des calvaires, figure 1) et Christ inscrivant dans son nom même le khi grec, par ses initiales grecques « I. XP. », telles que les note Jarry dans un article sur « Les clous du Seigneur » dans *L'Ymagier*[19].

L'X, c'est aussi l'araignée : « l'X de l'araignée tétrapode[20] ». L'araignée au centre de sa toile est une image de la divinité, du marionnettiste qui tient tous les fils du monde en un point concentré. Dans les gravures de Jarry et dans *César-Antechrist*, l'X est encore une autre forme du sablier (figure 2), qui représente lui aussi un absolu, celui du temps ; c'est encore une simplification du signe de l'infini, (∞), qui symbolise également, dans la Kabbale mystique, la couronne, Kether. Or, dans *César-Antechrist*, le crâne de l'Antechrist, perforé selon ses sutures sagittales, prend la forme de cette couronne mystique, à la

18. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, (O. C. I, p. 179).

fois sablier, couronne et signe de l'infini ; on retrouve d'ailleurs la couronne-sablier dans les gravures alchimiques représentant Chronos (figure 3). Cette couronne est le point de bascule entre les forces positives et négatives à l'œuvre dans l'univers, point de concentration, tout comme le goulet du sablier est le lieu où le sable du monde se rassemble synthétiquement. On se rappellera que la forme X ou du Khi était, d'après Pythagore, imité ensuite par Platon[21], la forme que prend le monde lorsqu'il s'incarne, passant de l'abstraction des nombres à la réalité terrestre comme un tourbillon. On peut d'ailleurs noter que la forme de la croix sert également à désigner dans les traités alchimiques



fig. 3



fig.4

le creuset lui-même, lieu de l'opération de synthèse[22]. Jarry réutilise ici des constellations analogiques préexistantes, auxquelles il rattache ses textes et ses dessins pour les enfler d'un sens supplémentaire. Son œuvre peut d'une certaine façon être considérée comme une forme de parasitisme de codes et symbolismes antérieurs, qu'il utilise pour motiver davantage les analogies formelles et sémantiques qu'il construit ou suggère.

Un autre dessin me semble combiner de façon très intéressante ces différentes déterminations : celui de la chouette effraie, qui apparaît en face du texte de « Haldernablou », mais qui illustre plutôt les « Trois Meubles du mage surannés », le grimoire, le hibou et le crâne (figure 4).

Le dessin part de la forme de l'X, lisible dans la queue de la chouette ; placée sur un crâne, aux sutures sagittales bien marquées, cette chouette devient une autre incarnation de la couronne d'os de *César-Antechrist*, mais aussi du sablier du temps, avec lequel elle partage la forme d'un cœur dans sa partie

19. Alfred Jarry, *L'Ymagier*, (O. C. I, p. 982-983).
20. Alfred Jarry, « Paralipomènes », (O. C. I, p. 237).
21. Platon, *Timée*, 36c.
22. Voir Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Bibliothèque Chacornac, 1891, p. 39, où l'heure est représentée par un sablier abstrait.



fig. 5

supérieure; et Jarry écrit, dans *La Revanche de la nuit*, « Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale[23] ». Autre exemple de surdétermination des formes, la feuille/grimoire; ce dessin reprend synthétiquement les trois meubles du mage, et leur ajoute de nouvelles déterminations, les faisant rentrer dans la constellation absolue de l'X. La façon dont ces objets sont placés dans l'image augmente leur sens : ils ne sont plus juxtaposés, comme les textes qui les décrivent, mais entrent dans une configuration particulière, dans laquelle la chouette joue le rôle intermédiaire entre le grimoire et le crâne : incarnation du temps, du sablier qui fait s'écouler le sable de l'expérience vécue ou lue dans le cerveau d'autrui, elle est la figure du décervelage littéraire.



fig. 6

L'X, c'est encore la forme simplifiée de l'hippodrome à deux foyers de Messaline, véritable sablier, recouvert d'un « ancien sable de cristal mêlé à la terre noire[24] » dans lequel l'impératrice rencontre l'absolu sous la forme de Mnester et du crâne vide de Valérius l'Asiatique[25]. C'est aussi l'image des yeux qui hypnotisent, « deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées » (figure 5), « symboles de l'Être » selon la formule d'« Être et vivre », avec l'« impuissance des pleurs d'un cœur » et « la boîte de guitare du temps[26] » (figure 6), images du sablier et de l'absolu.

L'X représente donc une abstraction sur plusieurs niveaux qui permet de faire correspondre l'image des objets à leur nom, à leur signification, à leur symbolisme par l'effacement de leurs détails. Le linéament fonctionne comme un signe total, qui peut être lu aussi bien sur un plan graphique, linguistique, symbolique ou encore analogique — c'est l'outil d'une transposition généralisée, une sorte de nœud textuel. Chaque apparition de l'X est l'occasion de rajouter des significations à cette forme primordiale; l'X forme donc ce que Jarry nomme un jalon dans ses textes, un point fixe aidant le lecteur à s'orienter. Mais l'on voit déjà ici à quel point la

23. Alfred Jarry, *La Revanche de la nuit*, (O. C. I, p. 249).

24. Alfred Jarry, *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, (O. C. II, p. 103).

25. *Idem.*, p. 105-107. Sur ces images de l'Absolu, voir Brunella Eruli, « Le Phénix du texte », *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, sous la direction de Henri Bordillon, Pierre Belfond, 1985, p. 195-197.

26. Alfred Jarry, « Être et vivre », (O. C. I, p. 343-344).

pratique de Jarry est une forme d'opportunisme littéraire, dans la mesure où ce linéament, loin d'être un diamant fixe et entièrement déterminé, est un objet dynamique, dont la signification a été gonflée tout au long de l'œuvre par l'ajout de nouvelles analogies, de nouvelles déterminations. L'image de l'œuvre synthétique, parfaite et entièrement préconstruite par l'auteur (qui aurait Tout vu dans un moment unique) n'est que plaquée après coup sur ce qui s'apparente plutôt à une création en cours. Chaque objet susceptible d'être ramené à la forme primordiale de l'X devient un linéament, et son sens rejaillit, rétrospectivement, sur tous les objets de l'œuvre de Jarry qui partagent cette forme ; le tout est de faire croire au lecteur que c'était prévu dès le début.

3. L'événement

Si l'effacement des contextes textuel produit bien un linéament aux sens démultipliés, l'œuvre créée effectivement par Jarry reste loin de l'œuvre idéale selon Jarry ; elles fonctionnent selon des modalités très différentes.

Revenons à l'idée de synthèse. La synthèse n'est pas seulement l'abstraction des traits généraux : son produit, le linéament, doit aussi être un objet entièrement motivé, niant le hasard ; c'est un objet qui replie sur eux-mêmes ses différents sens, sa forme et ses connotations, pour en motiver la coexistence. Il s'agit, grâce à l'analogie, de ramener la contingence au niveau de la nécessité, en motivant la juxtaposition d'une série d'éléments. Là où les lignes se rejoignent, là où se nouent des relations entre des successions de faits sans liaisons apparentes, se produit alors ce que j'appellerais un événement. L'événement, c'est le moment où un semblant de logique, de motivation, s'installe dans le monde. Les hasards objectifs des surréalistes sont peut-être des exemples de cette forme de paranoïa qui parvient à faire des objets du monde des indices ou des symptômes d'un sens total et caché. L'événement serait donc le moment d'une sorte d'illumination, l'assemblage logique d'éléments de niveaux divers dans une forme stable ; le contingent élevé au rang du nécessaire. La synthèse, le linéament, sont théoriquement des événements.

On retrouve bien une sorte de hiératisme formel dans le « Linteau », qui fait de chaque terme, de chaque phrase, un élément motivé, une partie inamovible d'un tout : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus[27] », écrit Jarry ; et « *le rapport de la phrase verbale à tous sens qu'on y puisse trouver est constant* », ce qui signifie à peu près la même chose : tous les sens seraient prédéterminés, toutes les interprétations motivées. Le « Linteau », avec ses jalons, sa théorie de la synthèse, du diamant, énonce une théorie de l'œuvre

27. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, (O. C. I, p. 172).

comme négation du hasard par l'effacement des contingences ; et la constellation de l'X semble une très bonne application de ces principes.

Tout se passe donc comme si Jarry suivait ces préceptes, créait des textes-événements, des diamants niant le hasard par l'entrecroisement inamovible d'éléments de tous niveaux, et attendait que la lecture confirme une vérité qu'il a entrevue. Or c'est ici que négation du hasard et fumisterie se rejoignent ; que le diamant se fait l'enjeu d'une partie de « colin-maillard cérébral ». En effet, Jarry ne considère pas le sens comme un référent caché derrière le voile du texte — ou le bandeau du joueur —, mais comme une production du lecteur même, à partir du texte qui ne sert que d'« entraîneur[28] ». Si le sens est produit par le lecteur, il suffit de feindre le synthétisme pour provoquer une lecture synthétisante. Jarry nous avertit pourtant dans sa préface : s'il a Tout prévu, si son texte est un diamant de sens resserrés, une cristallisation de l'univers, l'auteur garde toujours la possibilité de donner un sens postérieur à son texte, une nouvelle direction au jeu de piste — parce qu'il a toute autorité sur le texte : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. » D'après la première partie de la phrase, l'œuvre de Jarry serait un objet absolu, construit d'une façon si serrée que la totalité des sens possibles par la lecture serait prédéterminée. Le texte serait alors un réseau entièrement motivé, une immense allégorie. Mais la deuxième partie de la phrase contredit cette totalité. L'auteur est constructeur de sens : par des indications, des indices (selon la métaphore de la chasse au trésor, du colin-maillard), il peut infléchir la réception de son texte, de façon presque aléatoire.

Les théories du « Linteau » produisent ainsi un *effet* de totalité, qui participe à la construction d'un modèle paranoïaque de lecture — paranoïaque, au sens ou le lecteur pense voir dans chaque élément du texte un signe au second degré, un symbole. Les textes de Jarry sont moins des voiles cachant une vérité en puissance, que des machines à décerveler le lecteur, à lui faire entrevoir une vérité qu'il construit en fait tout seul, comme un grand, tout en attribuant les lauriers de sa lecture à l'auteur. Le « Linteau » est ainsi, d'une certaine manière, un prologue inverse de celui de *Gargantua*, qui cherchait à mettre toute la responsabilité des éventuelles allégories sur le lecteur ; Jarry, qui veut construire une figure d'auteur puissante, et qui n'a pas de censure à craindre, peut à l'inverse jurer, alors qu'il bande les yeux de son lecteur, qu'il y a quelque chose à chercher derrière les textes disparates des *Minutes*, et qu'il va le guider, navigateur plaçant des jalons derrière lui ; mais comment croire un maître qui avoue pouvoir ajouter des sens postérieurs à son texte ?

28. Alfred Jarry, « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », dans O C II, pp. 393-394.

Le paradoxe de la théorie du Linteau, c'est de combiner hiératisme formel et indéfinition du contenu ; c'est la concurrence du diamant, œuvre totale, et de « la dissection indéfinie [qui] exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau », signant la liberté totale d'interprétation du lecteur. Jarry semble nier le hasard, et demander une lecture totale de son œuvre, selon la manière dont elle aurait été créée ; mais il a au contraire besoin du contingent, du hasard, pour que son texte devienne productif : il faut que le lecteur produise sa propre synthèse, qu'il croit voir une négation du hasard là où il n'y a qu'éléments juxtaposés. Le linéament ne fonctionne pas de façon autonome ; il n'est une synthèse que dans l'esprit du lecteur, capable de relier les différents moments du texte pour voir dans l'X une forme synthétique.

Bien sûr, il faut garder à l'esprit que Jarry est autant mystificateur que mystifié : il trompe le lecteur tout en cherchant à se persuader lui-même, et la foi dans la littérature qui l'anime, la foi dans le diamant, ne doit pas être ignorée sous prétexte d'en faire un simple fumiste. C'est pourquoi le linéament est une forme limite, tentant de se rapprocher au maximum de la synthèse, par l'utilisation de procédés analogiques démultipliés, mais utilisant simultanément des dispositifs de leurre pour conduire le lecteur à trouver dans ces formes simples plus que ce qu'il était humainement possible d'y fourrer. Sans le lecteur, l'X n'est qu'un objet parmi d'autres ; c'est son apport qui le transforme en pierre d'attente, en jalon textuel.

C'est pourquoi on peut finalement affirmer que les théories textuelles de Jarry, qui vont de la méthode de la synthèse à la définition de la pataphysique, sont davantage des outils d'interprétation que de création : il s'agit de faire croire aux lecteurs que son œuvre a été composée selon ces principes, pour leur imposer une méthode de lecture paranoïaque, leur faire lire le texte comme s'il était effectivement un diamant. La pataphysique est un principe d'universelle analogie, une machine à voir des linéaments partout, à créer des événements ; une méthode qui transforme en symboles les objets qu'elle sert à percevoir.

C'est de cette façon que fonctionne réellement le linéament selon Jarry : un linéament, c'est une forme ramenée à ses lignes les plus abstraites, rendue ainsi capable d'être superposée à quoi que ce soit ; c'est une forme rendue disponible à toutes les interprétations, mais qui ne fonctionne que dans un dispositif plus général, qui incite le lecteur à pratiquer une lecture paranoïaque.

L'événement, au sens de transformation des contingences en nécessité formelle, est donc en grande partie *mimé, joué, imité* chez Jarry ; ses textes affectent la fermeture du texte symboliste pour mieux provoquer l'inventivité du lecteur ; il s'agit de structures de récupération sémantique, capables d'accrocher de façon opportuniste tous les éléments textuels qui partagent

leur forme pour les rajouter à leur signification. Ce ne sont pas des objets saturés de sens, mais des objets disponibles pour tous les sens possibles.

L'œuvre selon Jarry, l'œuvre synthétique, n'est en définitive en grande partie qu'une théorie destinée à piéger le lecteur. Il s'agit moins pour Jarry de produire l'événement que de le provoquer, en construisant un objet incitatif, qui doit être considéré moins au niveau du texte lui-même, que dans la façon dont il est offert au public, c'est-à-dire moins de façon poétique que rhétorique. La rhétorique de Jarry, c'est cette façon de nous voiler le regard et de nous faire prendre les vessies pour des lanternes, ou les pères ubus pour des allégories. C'est finalement ce que l'on pourrait appeler une rhétorique du colin-maillard cérébral : la fumisterie élevée au rang de méthode de création.

Julien Schuh

Annexe iconographique :
Figure 1 : Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894. Illustrations sans titre, en face de la page IX.
Figure 2 : Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894. Illustrations sans titre, en face de la page 211.
Figure 3 : Quatrième figure de Flamel : *dissolution de la pierre naissante et fixation du mercure*. Éliphas Lévi, *La Clef des grands mystères, dans Secrets de la magie*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000, p. 918.
Figure 4 : Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894. Illustrations sans titre, en face de la page 117.
Figure 5 : Les yeux hypnotiques, d'après le portrait de Jarry par Félix Vallotton. Image J. S.
Figure 6 : Guitare. Illustration J. S.

Alfred Jarry et la Bretagne

LE PORTRAIT DU BRETON ÉTERNEL



par Maria de los Angeles Vega Vazquez

SI L'ON EXCLUT les unités fragmentaires de l'œuvre jarryque (poèmes, chapitres, actes...), le lecteur trouvera une dédicace et une épigraphe dans deux ouvrages qui établissent un pont entre l'auteur et son œuvre : *Le moutardier du Pape (opérette bouffe)* et *La Dragonne*. Ces deux éléments, hors texte, sont complémentaires, ils se rapportent l'un à son physique et l'autre à sa filiation. Dans *Le moutardier du Pape,* Jarry choisit de transcrire une citation tirée de la préface de Rachilde au *Jardin des Ronces.*

> Et je sais de récentes œuvres de lui, le portrait de l'auteur d'Ubu Roi, par exemple, qui portent assez haut sa compréhension, naïve et forte, de l'effroyable mélancolie des monstres obligés au déguisement.
>
> RACHILDE, préface du *Jardin des ronces.*

Ces éléments en dehors du texte, choisis soigneusement par l'auteur, établirent un pont entre l'homme et l'œuvre. L'épigraphe de la *La Dragonne* annonce le sujet du roman, construit autour d'une filiation maternelle bretonne. L'épigraphe que Jarry choisit pour *Le moutardier du Pape* est évocatrice de son aspect physique, d'une présence qui se veut proche de la monstruosité et du déguisement. L'image bretonne de l'auteur que l'on peut déceler à travers ses personnages est aussi soumise à ces étranges déguisements et métamorphoses.

Patrick Besnier en voulant recomposer la véritable image de l'auteur s'était heurté à un rapport illusionniste existant entre l'écrivain et sa figure représentée. Son portrait se résume à une image fuyante, glissante que Besnier, le biographe, et Charlotte, sa sœur, n'arrivèrent pas à saisir.

> À chaque fois aussi c'était le rapide glissement d'une bête fuyante[1] [...]

Il cultive le mystère autour de son image et de sa personnalité. Il évite de se montrer en créant une figure plus proche du fantastique. Jarry construit des personnages qui dépassent la fiction et s'imprègnent de quelques traits réels de sa biographie. Peut-on distinguer le vrai Jarry? Même en regardant les quelques portraits volés, même en recollant le portrait découpé du Douanier Rousseau, on ne recompose pas l'image de Jarry sans revoir son œuvre ; parce que la véritable image de l'écrivain et de l'homme reste celle qu'il exhibait, en ajoutant de traits artificiels dans sa vie et des traits réels dans son œuvre.

1. Ce passage se trouve dans les « Notes et variantes » de la Dragonne (O. C. III La Pléiade, p. 881) ; il s'agit d'un passage écrit par la sœur de Jarry, Charlotte, après sa mort. Ce petit breton, frère de Caroline, un des personnages du récit, semble évoquer et combler l'image perdue de son propre frère.

Il s'installe sur la Rive Gauche, comme beaucoup de Bretons. D'après les réflexions de François Caradec, Jarry fut même perçu dans les milieux parisiens, comme un Breton.

> Aux yeux des Parisiens, que son accent surprend, il y a le « type breton », tête ronde et petite taille, selon le cliché admis[2].

Henri Béhar dans *Les Cultures de Jarry* n'hésite pas à parler de l'écrivain comme d'un Breton : « Il s'est voulu Breton, en toute connaissance de cause ».

Cependant le vrai portrait breton de Jarry est passé inaperçu, se faufilant sous les yeux de la critique à travers les laconiques allusions caractérisant ses personnages.

Jarry avait beaucoup insisté, lors des représentations d'*Ubu,* sur l'utilisation du masque qui servait à marquer le caractère éternel du personnage. Derrière les déguisements et les équivoques, l'écrivain se masque aussi pour devenir à travers tous ces Bretons du fantastique, le breton éternel.

Dans le cadre culturel, artistique et anthropologique de la France da la fin du XIX^e^ siècle, il est encore possible de recoller les débris et de recomposer les morceaux de son véritable portrait breton.

2. François Caradec, *A la recherche de Alfred Jarry.* SEGHERS, « insolites », cahier n° 2, Paris, 1974, p.31.

En vérité, l'imagination émane du Personnage breton,
tel un radium. Si rare ailleurs [...]
Saint Pol Roux. *Genèses*

Deux échographies fœtales du père Ubu Breton.

LE ROI de « Nulle Part » avait été une fois M. Felix Hébert, professeur agrégé de physique dans un lycée de Rennes. Sa monstrueuse royauté voit la lumière sur un théâtre d'ombres en 1888. Il est temps de laisser de côté l'image du professeur chahuté par beaucoup de générations de potaches et par beaucoup de lecteurs et spectateurs d'*Ubu*, qui projettent sur le père Ubu la mémoire du pauvre Père Hébert.

Une des premières interprétations du personnage qui touchait plus directement la culture bretonne, attribuait sa naissance dans le folklore populaire de la Bretagne. Parmi les croyances populaires, Ubu évoque aussi le mythe du géant Hok Bras, le Gargantua rabelaisien ou ces géants celtiques qui dorment leur nuit éternelle dans l'îlot de la Tombelaine.

Bien avant sa naissance royale officielle, le personnage proprement jarryque emprunta quelques étranges formes dans son environnement breton. La conception du géant Ubu se fait dans *Les Alcoolisés*, un opéra-chimique écrit entre 1889 et 1890. Le premier acte de la pièce se déroule dans le Cabinet de M. Crocknuff (s'agit-il, avant l'heure, des prémonitions du jeune Jarry sur les possibles dérapages génétiques?). Dans ce laboratoire, M. Crocknuff annonce, pour se venger du cœur des fœtus, l'arrivée d'un fœtus géant. La forme du fœtus, présente aussi dans *Minutes de sable mémorial*, n'appartient pas uniquement à l'imaginaire du laboratoire, elle fait aussi partie des étranges formes recroquevillées qui habitent les églises romanes de la Bretagne.

Pour fusionner l'ensemble de textes très hétéroclites de *Minutes de sable mémorial* sous une unité directrice, Jarry place une sorte d'introduction intitulée « Linteau ». On songe bien à une œuvre construite comme une de ces églises romanes bretonnes qu'on commence à restaurer aux alentours du XIX^e^ siècle, ces églises peuplées de sculptures énigmatiques, des symboles sans déchiffrer, à moitié effondrées où seul le linteau ou les linteaux résistent.

Dans cet ensemble de textes, *Minutes de sable mémorial*, un personnage curieux précède l'apparition d'Ubu, il s'agit de Saint-Accroupi. L'étrange nom devient pour ceux qui ne connaissent pas la Bretagne une simple allusion

satirique et critique des saints chrétiens. Mais dans la Bretagne du XIX^e siècle, où Jarry évolue, ce saint figure parmi les découvertes étranges qui ont lieu lors des reconstructions de certaines églises. La difformité de son corps, recroquevillé et encastré, est de même caractéristique de beaucoup de sculptures de l'art roman breton.

Jarry, frappé peut-être par quelques restaurations sauvages, écrit sur une sculpture, à l'agonie et sans pouvoirs, qui risque de disparaître sous la pioche d'un ouvrier. Dans « Le miracle de Saint Accroupi » il réclame un droit d'existence pour ces vielles pierres abandonnées à leur prochaine destruction.

> Croix des cimetières, levons nos bras raides pour prier là-haut que l'on nous délivre de ces ouvriers qui piochent sans trêve nos froides racines. N'est-il donc un Saint, bien en cour auprès de Dieu notre Père, pour qu'il intercède ?
>
> Croix des cimetières, votre grêle foule a donc oublié le bloc de granit perdu dans un coin de votre domaine ? Sa barbe de fleuve jusqu'à ses genoux épand et déroule, déroule sa houle, sa houle de pierre.
>
> Et les flots de pierre le couvrent entier. Sur ses cuisses dures ses coudes qui luisent sous les astres blonds se posent, soudés pour l'éternité. Et c'est un grand Saint, car il a pour siège, honorable siège, un beau bénitier.
>
> Il n'a point de nom. Dans un coin tapi, ignoré des hommes, seules les Croix blanches lui tendent la plainte de leurs bras dressés. Le corbeau qui vole le méprise nain, croassant l'injure au bon Saint courbé : Vieux Saint-Accroupi[3].

N'est-ce pas sa posture à réminiscences scatologiques la cause de ce mépris ? Il est temps de reprendre le chemin de Saint-Brieuc, où l'essence d'Ubu était déjà présente et où le mot Maître de la pièce rennaise, un mot déguisé qui se répète, « merdre », est attaché à un autre Saint-Accoupi (celui-ci bien connu de l'auteur).

À l'extérieur de la façade nord de la Cathédrale de la ville, un personnage curieux, une figure grotesque, bien du goût du Moyen Age supporte une colonne. La physionomie du personnage et son histoire lui ont donné un nom : le Saint Chiot.

> Les offices étaient longs et fréquents et nos ecclésiastiques sortaient du côté des halles pour se soulager ; l'odeur devenait infernale. En réunion capitulaire, il fut décidé de bâtir un "petit coin" en arrondi au sortir de l'église (il reste toujours le toit) et, pour en indiquer l'usage et ne pas

3. Jarry, *Minutes de sable mémorial*, « Lieds funèbres », « I Le Miracle de Saint-Accroupi » O. C. I. pp. 174-175.

déparer l'ensemble, on installa au milieu des gargouilles et des sculptures notre célèbre Saint-Chiot, enseigne de pierre fort évocatrice. L'édicule fut détruit au cours des ans et Saint-Chiot, un peu incongru, survécut [4].

Curieuse statue, fœtus du géant Ubu et le seul divertissement dans *ce triste pays que Saint-Brieuc des Choux*!

L'art ne la reconnaît que comme « ce — grotesque baptisé Saint Chiot », « un grotesque indiquant sa destination », ou « un homme accroupi et déformé par le poids de la colonne ».

Le Fœtus géant a été imaginé à partir de la forme d'un saint de pierre accroupi dans une cathédrale en Bretagne. Ils ont été ignorés de Dieu et des hommes parce que leur but était d'indiquer le petit coin. Outragés, blessés le Saint-Accroupi et le Saint-Chiot, détruits par une pioche ignorante, sont de retour dans le corps monstrueux d'Ubu.



La première échographie : une figure au sommet d'une colonne du côté nord de la nef de l'église de Langonnet dans le Morbihan[5].



La deuxième échographie : le Saint Chiot, Cathédrale de St-Brieuc, Côtes d'Armor[6].

4. Renseignements communiqués par Madame Etienne Prigent. Ils ont été rapportés par Christian Prigent dans l'article qui nous a mis sur la piste de cette sculpture comme une possible source d'inspiration pour Jarry. Christian Prigent, « Alfred Jarry-Celui qui Breton », *Ecumes*, 1990, pp. 8-21.
5. Louise-Marie Tillet avec la collaboration de L'abbé Yves Pascal Castel et d'Henry Vié, « Bretagne Romane », *Zodiaque*, volume 59e de la coll. « La nuit des temps », 1982, p. 122.
6. Christian Prigent « Alfred Jarry-Celui qui Breton. » *Ecumes*, 1990, pp.8-21.

Jarry ou le portrait du Breton éternel.

Cette première étape de conception d'un portrait Breton, même monstrueux, auquel l'auteur s'était identifié, s'exprime de l'intérieur et tout au long de la période qui occupa son enfance bretonne.

Pendant la deuxième étape de construction identitaire, loin de la Bretagne, Jarry s'était confronté à un autre regard, cette fois de l'extérieur de la culture bretonne. Dans le délire scientifique de la fin du XIX^e^ siècle, le portrait du Breton est délirant et parfois aussi monstrueux que celui du Roi Ubu. Jarry, face à la prolifération du cliché folklorisant du *type Breton*, récupéra chaque image de ce Breton parfois stéréotypé, caricaturé et méprisé pour engendrer des personnages complexes, insérés parfaitement dans la modernité. Jarry fit de l'image sclérosée du Breton un point de départ pour créer un symbole hybride de l'humanité, proche d'un peuple ancestral, où toutes les cultures, les nations et les langues y seraient condensées.

L'Orient arrivait en France aux alentours de la fin du XIX^e^ siècle, sous la forme d'estampes, mais ce même Orient sillonnait depuis des siècles la Bretagne, sous forme de souvenir de voyages.

Entre 1860 et 1890 émerge en France une nouvelle spécialité autonome : l'anthropologie.

C'est à partir de la fin du XIX^e^ que les recherches anthropologiques établissent des liens étonnants entre les Bretons et d'autres populations mondiales, en particulier orientales[7].

En 1892 est publié chez Henri Jouve l'ouvrage de A. Mahé de la Bourdonnais intitulé : *Voyage en Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé après vingt ans de voyages dans l'Inde et l'Indo-Chine, 1855 à 1866-1872 à 1882. Affinité des « Bigouden » avec les Lapons, les Mongols-Kalkhas, les kalmouks, les Bouriates, les Tangoutes de Yunnan, les Ladakis et autres peuples d'origine mongolique des monts Himalaya et de l'Indochine.*

Nous nous sommes appliqué à combler cette lacune et à faire connaître le mieux possible les départements si intéressants de la Basse-Bretagne et à démontrer des affinités nombreuses qui les attachent avec l'Extrême-Orient[8] [...]

7. A. Mahé de la Bourdonnais, *Voyage en Basse Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé...*, Henri Jouve, 1892.
8. *Ibid. p. 352.*

> C'était le même type d'hommes qu'on rencontre dans le parcours d'une immense circonférence en Asie, en commençant au sud-ouest par Leh la capitale du Royaume de Ladak, et en suivant vers le sud et l'est du Nepâl, le Sikkim, le Boutan, l'Assam, le Thibet, l'Yunnam; en remontant vers le nord est par la Mongolie, la patrie de Gengiskham et Tamerlan, enfin la Kalmoukie qui clôt à l'ouest cette zone nommée le toit du monde et sur lequel les races humaines ont pris naissance.

Ce texte avait marqué les Bigoudens, c'est alors que Gabriel Puig de Ritalongi, en qualité de Breton Bigouden, publia en 1894 *Les Bigoudens de Pont-L'Abbé*. G. P. de Ritalongi écrit cet ouvrage pour dénoncer la vision grotesque des Bigoudens diffusée par M. de la Bourdonnais.

Puig de Ritalongi abandonne l'analyse physique des Bigoudens. Il décida d'établir une autre étude des origines de son peuple à l'aide des découvertes archéologiques et linguistiques, domaine moins étudié par La Bourdonnais. On assista peu à peu à un nouvel imaginaire autour des Bretons qui étaient des descendants des peuples venus de loin, peut-être des Celtes venus d'Asie, ou d'autres peuples venus de l'Orient, de la Chine, de la Grèce, de la Mongolie. Ce *quelque chose d'étrange*, d'oriental, de différent et attirant avait fait des Bretons le *peuple miracle* des reconstructions hypothétiques pour les savants, mais aussi pour les artistes de l'époque.

Cet Orient que les voyageurs, linguistes et anthropologues français avaient voulu observer en Bretagne, parfois sous un ton hautain et auréolé d'un certain mépris, y contribua à un développement inattendu de l'imaginaire oriental. L'Asie devint un aspect du mystère breton, de la différence bretonne qui poussa les bretons à lire l'autre, à visiter l'autre. Le peuple Bigouden est la clé essentielle de ce besoin de départ de beaucoup de Bretons à la recherche de la culture originelle, cette foi-ci pour démontrer l'ancienneté et la richesse de ces hypothétiques cultures ancestrales. Dans ce contexte les artistes fuyaient une décadence culturelle, les débats acharnés sur l'authenticité du Barzaz Breiz, les polémiques sur l'origine du peuple breton et du Celte, sur les découvertes archéologiques qui faisaient rêver d'un passé parfois cruel... L'ailleurs, à peine exploré culturellement, est encore un terrain vierge pour développer une œuvre exotique ou pour retrouver les débris d'une langue et d'une culture ancestrales.

A travers les souvenirs de Charles Morin, il est possible de remonter aux origines orientales de Jarry[9] : il était né d'une sorcière tartare et d'un Homme-Zénorme et il menait pâturer les étranges troupeaux de polochons dans les steppes de l'Asie centrale.

L'ouvrage de Soldi-Colbert de Beaulieu, publié en plusieurs volumes de 1900 à 1903 analyse les similitudes des habitants de Pont-L'Abbé et du peuple mongol à partir de la riche panoplie symbolique de leur broderie :

Les Celtes, il ne faut pas l'oublier, étaient des peuplades orientales émigrées. Leur culture resta toujours orientale[10].

Si l'on suit les réflexions de Henry Béhar (*Mais ce dont je suis sûr est de la celtitude de Jarry*[11]) et si l'on croit aux conclusions de Jean Markale[12], Jarry est bien un Celte. Mais à la fin du XIXe siècle le Celte est aussi un descendant des peuplades orientales.

Jarry est né à Laval et les attaches bretonnes qu'il avait eues de sa filiation maternelle se trouvent principalement dans les Côtes d'Armor. Cela est faux, car, si l'on étudie le portrait Breton de ses personnages, on sera surpris par l'inquiétante présence de ces délires anthropologiques autour des Bigoudens.

Ces débats ne cessant pas, le breton « Bigouden » devient l'objet d'étude de savants de l'époque : historiens, anthropologues, linguistes. Au-delà des commentaires méprisants, parfois aussi loufoques, cet acharnement avait entouré ce peuple d'un halo d'imaginaire, d'une légende extraordinaire. Les habitants de Pont-l'Abbé détenaient le secret des origines, ce secret qui avait intéressé des écrivains et des artistes fascinés à cette époque par le primitif.

1900, Hyacinthe Le Carguet écrit une « Étude ethnographique sur les Bigoudens » dans le *Bulletin de la Société archéologique du Finistère.* Gaston du Boscq de Beaumont publie en 1904 un article « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole? » dans la revue *À travers le Monde.* On y retrouve un bref résumé d'une grande partie de commentaires des partisans de la théorie asiatique sur les origines des Bretons et d'autres élucubrations : François Coppée — On rêve d'Islande et de Laponie —, Armand de Quatrefages — d'origine finnoise —, Mahé de la Bourdonnais — se penche aussi sur la théorie des origines finnoises.

Les bretons deviennent des Chinois, des Mongols, des Lapons refoulés de la Scandinavie, des franco-indiens du Canada, des Peaux Rouges, des Finnois, des nains des légendes Armoricaines, des membres du peuple de Gengiskhan...

---

9. Pour d'autres renseignements autour de ce sujet, il faudrait consulter : Thieri Foulc, « Le Chinois de Messaline » *Subsidia 'Pataphysica*, n°23, 1974, pp. 93-98. in *Sinica Fantastica, études et documents relatifs à la Chine imaginaire publiés par les soins du laboratoire Andrologique.*

   Patrick Besnier consacra un chapitre à ce sujet : « Etranger à la Chine » in *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p.121-123.

10. Soldi-Colbert de Beaulieu, *La Langue Sacrée*, E. Leroux, 1897, p. 456

11. Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, coll. « écrivains », P.U.F. éd., 1988, p. 25.

12. Jean Markale, « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry », Société des Amis d'Alfred Jarry, *L'Étoile Absinthe*, 1e et 2e tournées, mai 1979, pp. 98-103.

Marcueil, le héros du Surmâle, n'est-il pas un Indien ou un Peau Rouge? — N'oublions pas que l'auteur se fait appeler l'Indien par la bonne du phalanstère de Corbeil.

Si l'on analyse chacune des descriptions des personnages jarryques on constate des résidus de cette rêverie ethnographique autour des Bretons, dans chaque personnage inventé par Jarry. L'évolution de chaque portrait décrit la trajectoire d'une quête uniquement définie dans le dernier projet de rétablissement identitaire Breton, le projet de *La Dragonne* où Jarry écrit explicitement ses origines Bretonnes. En attendant ce dernier ouvrage Jarry fait de ses personnages le reflet de toutes ses quêtes, et pourquoi pas de sa propre quête identitaire, en frôlant étrangement et aussi ironiquement l'ambiguïté des origines du peuple le plus extraordinaire de la Bretagne, le Bigouden.

En 1897 Jarry publia son premier roman *Les Jours et les Nuits* où la Chine réinventée est présente et occupe avec la Bretagne l'espace et le temps de l'évasion. Ce sont aussi deux espaces qui s'entrecroisent dans la trajectoire vitale de Sengle comme un écho de l'espace d'une absence, celle de son frère Valens. La Chine, évoquée par la légende d'un peuple étranger à elle-même, et la Bretagne deviennent aussi deux symboles d'une tragédie provoquée par la peur. La peur de la perte d'un frère que Jarry éveilla dans les souvenirs de son enfance bretonne et la peur provoquée par la légende d'un peuple, non loin de la Chine ou étranger à la Chine, où les habitants risquaient chaque soir de perdre la tête. Cette histoire fantastique et cauchemardesque des têtes qui s'envolent comme des cerfs volants hanta le personnage du roman et peut-être aussi l'auteur. La perte de la tête supposait aussi une perte de souvenirs de l'enfance bretonne, les seuls qu'il gardait de Valens.

> Et il avait lu dans un livre chinois cette ethnologie d'un peuple étranger à la Chine, dont les têtes peuvent voler vers les arbres pour saisir des proies, reliées par le déroulement d'un peloton rouge, et reviennent ensuite s'adapter à leur collier sanglant. Mais il ne faut pas qu'un certain vent souffle, car, le cordon rompu, la tête dévolerait [sic] outre-mer[13].

Sengle avait pris comme talisman la foi d'une Sainte Bretonne, la plus ancienne, Sainte Anne, rencontrée en Bretagne, lors d'un pèlerinage. Le roman, comme une tragédie classique, finit à l'Hospice de Sainte Anne où Sengle fut hospitalisé d'une blessure mortelle sur la surface crânienne. Un rythme tertiaire constitua une cadence tout au long de l'ouvrage de ce roman, comme un écho du Ying du Yang et du Tao, à travers un jeu d'absence et présence des trois personnages et la répétition tertiaire de la fin prophétique du personnage, *dévolerait outre-mer.*

13. O. C. I, p. 750.

En 1898 Jarry élabora un autre curieux portrait aux réminiscences Orientales dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll.* La naissance de Faustroll évoque l'étrange histoire du philosophe chinois Lao-Tseu que Jarry aurait pu lire dans un ancien numéro du *Magasin Pittoresque.*

> Sa mère le porta quatre-vingt-un ans dans son sein [...] Mais le peuple, frappé des cheveux blancs qu'il avait en naissant, le nomma Vieillard-Enfant, Lao-tseu[14].

Le docteur Faustroll naquit en Circassie, en Asie en 1898, à l'âge de soixante trois ans.

Faustroll a quelque chose d'Asiatique et d'Oriental : par sa peau jaune d'or, la condition étrange de sa naissance proche aussi de celle de Lao-Tseu et sa naissance en Circassie. Mais ce personnage hybride qui parcourt les mers, à la manière des saints voyageurs bretons ou celtiques sur un lit en pierre, a gardé des traces d'une autre légende. Après la décomposition du nom hybride de Faustroll et suivant les calculs précis du Collège de Pataphysique[15], le monstre fait surface. Le troll, ce géant scandinave, rappelle encore les hypothétiques filiations qui avaient imaginé des liens étroits entre scandinaves, Finnois, Lapons et Bretons. François Coppée ajouta à ce propos : « On rêve d'Islande et de Laponie ». Jarry, avait-il parodié dans ce nom hybride les nombreuses théories anthropologiques autour des Bretons?

Le troll, ce géant des pays scandinaves, est le docteur avant sa transformation lilliputienne dans le chapitre « Faustroll plus petit que Faustroll ». On pourrait s'étonner, au cours des étranges métamorphoses du personnage hybride du docteur Faustroll, du rétrécissement immédiat de ce troll de douze mètres vingt et un. Après avoir cité les théories autour des Lapons, des Finnois, des Mongols, Gaston Du Boscq de Beaumont étonne le lecteur en assimilant une légende Armoricaine à toutes ces théories.

> De plus, en Armorique, il a existé de tout temps, sous forme de légende, le souvenir confus d'une race de nains troglodytes, parias plus ou moins persécutés qui, pour cela sans doute, ne sortaient que la nuit.

---

14. Dans ces pages on retrouve un portrait de *Lao-Tseu* fidèle à la description du Chinois de Messaline. *Magasin Pittoresque*, 1833, p. 308.

15. « A cet âge-là, lequel il conserva toute sa vie, le docteur Faustroll était un homme de taille moyenne, soit, pour être exactement véridique, de ($8 \times 10^{10} + 10^9 + 4 \times 10^8 + 5 \times 10^6$) diamètres d'atomes; de peau jaune d'or, au visage glabre, sauf unes moustaches vert de mer, telles que les portait le roi Saleh; [...] » O. C. I, p. 658-659.

Ces « Korrigans », comme on les appelait, pourraient bien avoir été les ancêtres des Bigoudens actuels, dont les croisements auraient accru la taille[16].

Le livre II retrace l'expérience de rétrécissement du géant Faustroll à la taille d'une goutte d'eau, afin de voyager sur une feuille de chou, emblème jarryque de Saint-Brieuc. Jarry, en parodiant la science anthropologique du XIXe siècle, n'aura pas de mal à transformer à nouveau ce géant Finnois en Korrigan Armoricain pour parcourir la feuille d'un probable chou de Saint-Brieuc.

Mais Jarry, par sa petite taille et ses attaches armoricaines, pouvait-il songer à être une forme évoluée de ces personnages extraordinaires, les Korrigans, et par conséquent établir ainsi une parenté avec les Bigoudens?

Revenons à la clé de ce mystère, enfermée dans le personnage breton le plus stéréotypé et le plus romantique : Lucien.

Lucien, le héros de *l'Amour en visites*, évoque une image trop simpliste et romantique de la Bretagne. Il fut classé comme un des personnages bretons issu du cliché, le breton sauvage des mythes et légendes. Sans doute, c'est beaucoup plus que cela, c'est le regard qu'on porte en général sur les Bretons du XIXe siècle qui touche Jarry.

Ses idées fixes de Breton le reprennent, il songe au sort des matelots dans les grandes marées d'équinoxe, qui recrachent les âmes sous la figure molle de lumineuses méduses[17].

Lucien, le personnage stéréotypé de *L'Amour en visites*, publié en 1898, est décrit sous les yeux des dames parisiennes comme le stéréotype du marin breton.

Jarry, l'écrivain de *L'Amour en visites* ne peut pas s'empêcher de glisser ce côté fantastique et rêveur que la Bretagne lui offre.

On apprend que Lucien ne provient pas des côtes bretonnes aux alentours de Saint-Brieuc, où Jarry avait passé son enfance, mais des falaises finistériennes.

Un fils de famille provincial et rustre, élevé dans des prairies salées, comme les petits moutons entêtés dont la laine noire saute aux pointes des falaises du Finistère. Mais la sombre largeur de ses yeux est pleine des choses inquiétantes attestatrices de la race dont on fait les déserteurs ou les assassins; la race à coup sûr, de ces aventuriers écumeurs des océans de jadis[18], [...]

Le cliché des naufrageurs bretons et des pilleurs d'épaves[19], capables de

16. G. Du Boscq de Beaumont, « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole? », *A travers le Monde*, 1904, p. 122.
17. O. C. I, p. 851.

provoquer des naufrages de manière délibérée, est le fruit d'une légende enracinée dans l'imaginaire romantique de la première moitié du XIX^e siècle et qui toucha particulièrement le pays bigouden. Encore une fois, le peuple bigouden devient le protagoniste de cruelles histoires de pillages et de naufrages. Jarry différencie parfaitement les deux points de vue, le légendaire, issu de l'imaginaire de Manon, et les rêveries ivres de Lucien, où il se montra moins dangereux et terrible. Etrangement, lors de ce voyage sur l'Océan de l'ivresse, il cria sa quête de la Chine parmi les potiches du Japon : *nous irons bien jusqu'en Chine...* Lucien est un Bigouden, un vrai marin et un explorateur de ces contrées exotiques du monde ; l'imagination de l'alcool et l'amour de l'ivresse le portent vers la Chine.

Pourquoi, dans la succincte description faciale de Lucien, Jarry nota avec précision cette asiatique sombre largeur des yeux ?

Les yeux de Jarry avaient été aussi décrits par Rachilde qui avait remarqué cette étrange largeur que l'auteur avait attribuée à Lucien:

> Il portait un masque pâle, un nez court,[...] , aux yeux noirs lui trouant largement la face, des yeux d'une singulière phosphorescence[20], [...]

Erbrand, le protagoniste de *La Dragonne*, le dernier roman de jarry, ne rejoint-il pas la Bretagne grâce aux instructions d'un manuel Chinois ?

Jarry envoya une lettre à Rachilde depuis Laval en 1907. Dans cette lettre Jarry décrit ce voyage extraordinaire où le conducteur du train suit les conseils d'un livre Chinois.

> [...] La voie conduite (ou surveillée et aiguillée) par les soins d'un conducteur qui vérifie la ligne dans celles de sa main et règle tout d'après les principes (lus dans le texte chinois) du Livre de la voie et de la ligne droite[21].

Jarry établit un lien important entre le voyage en Bretagne et le voyage en Chine dans son dernier roman où Erbrand retourne à la terre originelle. Pell-Brass est en quelque sorte pour l'auteur la Chine ou le lieu des origines.

Dans cette démarche pour effacer les repères géographiques, en ne montrant que la Chine fantastique, la Bretagne floue et la Pologne de Nulle Part, ne tombe-il pas dans la relativité spatiale de l'être humain si nécessaire pour faire partie de l'Universel ou de l'Éternel ?

---

18. *Ibid*, p. 854.
19. Serge Duigou, *Quand les Bigoudens étaient pilleurs d'épaves*, Quimper, Ressac, 1985.
20. Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, Grasset, 1928, p. 15.
21. O. C. III, p. 666.



Jarry rejoint, dans une fusion inédite les idées de Fournié, les théories du mot *li* Chinois de Hervey de Saint Denys et les parallélismes entre ce mot chinois et le mot *lieu* breton.

> Voilà pourquoi nous citions d'abord M Fournié. Les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots. Où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun. Les Chinois disent : *li*, une lieue, et *li*, aussi un poisson du genre cyprin. Les Bretons, remarquons-nous, disent : un lieu (poisson) et une lieue[22].

L'article, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », que Jarry publia le 15 mai 1903 dans la revue *La Plume* aborda à nouveau la problématique de la quête d'une langue et d'un peuple originels. Segalen, lecteur assidu de *La Plume*, avait-il lu l'article publié par Jarry où il établit la relation entre la Bretagne et la Chine ?

Les interférences entre la Chine de Segalen et celle de Jarry confluent dans une personnage commun : Hervey de Saint Denys.

Segalen laissa écrit après quelques mots d'une poésie de Li Po — Li Taï-Pé — traduite par Hervey de Saint Denys :

Sans frontières, parfois sans nom, nous ne régnons pas, nous allons.

Maria de los Angeles Vega Vazquez

22. O. C. II, p. 443.

Quelques ouvrages autours des origines asiatiques des Bretons :

MAHÉ DE LA BOURDONNAIS (A.), *Voyage en Basse Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé..., Henri Jouve, 1892.*

PUIG DE RITALONGI (Gabriel), *Les Bigoudens de Pont-L'Abbé,* Liban, Nantes, 1894.

SOLDI-COLBERT DE BEAULIEU (Emile), *La Langue Sacrée,*

I Le Mystère de la création, la cosmoglyphie, paris, E. Leroux, 1897.

II Le temple et la Fleur, les signes construits et fleuris, E. Leroux, 1899.

III Les Armes Magiques E. Leroux, 1900-1903.

LE CARGUET (Hyacinthe) « Etude ethnographique sur les Bigoudens » *Bulletin de la Société archéologique du Finistère,* 1900.

DU BOSCQ DE BEAUMONT (Gaston) « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ? » *A travers le Monde*, 1904.

« RÉPONSE À UNE ENQUÊTE » DE MALLARMÉ ET « LINTEAU » DE JARRY

[Communication prononcée à l'université de Freiburg/B. (Allemagne) dans le cadre du Proseminar II : « Alfred Jarry – un surréaliste avant la lettre? », dirigé par Riewert Ehrich, semestre d'été 2005]





par Brian Zandberg

Les adeptes d'Alfred Jarry n'ignorent ni le contact qu'il a eu avec Stéphane Mallarmé et ses disciples symbolistes ni l'effet de ces rencontres dans l'œuvre du jeune breton[1]. On sait bien que Jarry fréquentait les soirées du mardi chez le Maître en alternance avec celles de Rachilde en 1894, année pendant laquelle *Les Minutes de sable mémorial* ont été publiées. Les salons mallarméens ont visiblement et indiscutablement influencé la conception poétique du jeune écrivain. On trouve d'ailleurs des exemplaires de Mallarmé dans la bibliothèque du docteur Faustroll qui invoque la gloire « de Mallarmé, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. »

Malheureusement, l'analyse des liens communs entre la production poétique de Jarry et celle de Mallarmé s'arrête avec l'apparition de la phrase la plus célèbre de Jarry inspirée de Mallarmé dans la préface des *Minutes de sable mémorial*, ce fameux « suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. » Cependant, cette préface de Jarry, qui s'appelle « Linteau » est en soi un véritable carrefour inter-textuel avec la pensée et la poétique mallarméennes, un carrefour de coïncidence et de divergence qui nous fournit de nouveaux renseignements sur Jarry, poète moins renommé que Mallarmé.

Or, en 1891, trois ans avant cette période de rencontres entre Jarry et les symbolistes, Jules Huret a publié un entretien avec Mallarmé dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, qui est en quelque sorte son compte-rendu de la littérature fin-de-siècle. Cet entretien, à peu près de la même longueur et densité que « Linteau, » résume pareillement la poétologie de Mallarmé. Une lecture comparée de ces deux textes succincts produit des résultats surprenants, résultats peut-être prévus par Jarry. C'est une mise-en-relief de ces deux textes complémentaires qu'on vise à mettre en lumière dans l'étude suivante.

Commençons avec ce titre si soigneusement choisi par Jarry. « Linteau » nous avertit aussitôt qu'on est sur le point d'entrer dans un univers unique. La petite gravure sur bois qui se trouve au-dessous du titre renforce l'indice spatial du mot « linteau », forgeant ainsi un rapport entre l'espace psychologique de la lecture et l'espace des dimensions propres aux arts plastiques. L'entrecroisement de signes semble suggérer que l'on devrait lire le texte comme on lirait une de ces gravures de Jarry ; c'est-à-dire par moyen d'un déchiffrement d'un ensemble de surfaces. Comme on va le voir plus loin, il vaut mieux être conscient de ce phénomène puisque cette petite poétologie est parsemée d'indices spatiaux.

Nos premiers pas dans cet espace résonnent en même temps que la voix dédaigneuse qui se moque de notre capacité de déchiffrer ce qui suit :

> Il est très vraisemblable que beaucoup ne s'apercevront point que ce qui va suivre soit très beau (sans superlatif : départ) ; et à supposer qu'une

1. Malheureusement, je n'ai pas pu trouver un exemplaire des *Souvenirs de la vie littéraire à Paris* d'Albert Haas. Philippe Audoin raconte que Jarry y est mentionné (Cf. la bibliographie).

ou deux choses les intéressent, il se peut aussi qu'ils ne croient point qu'elles leur aient été suggérées exprès. Car ils entreverront des idées entrebâillées, non brodées de leurs usuelles accompagnatrices, et s'étonneront du manque de maintes citations congrues, alors qu'il se compile des manuels où tout jeune homme lit ce qui est nécessaire pour suivre lesdits usages (p. 23).

Dans l'entretien de Mallarmé, il y a écho de cette problématique de lecture. Comparez le ton moqueur de Jarry avec le léger dédain de Mallarmé dans un discours de ce dernier alors qu'il vient d'être critiqué par Huret pour l'obscurité de ses écrits :

C'est, en effet, également dangereux... soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète... mais c'est tricher que d'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place.

Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature — il n'y en a pas d'autres — d'évoquer les objets (p. 61).

Le réflexe des deux auteurs est donc d'attaquer de front les facultés du lecteur. On ne nomme plus, on évoque, bien sûr, mais la défense de Mallarmé devient, sous la plume de Jarry, de la provocation pure.

S'agit-il tout simplement du dédain typique des artistes ? Cet orgueil semble un attribut spécifique aux symbolistes qui se trouve en pleine révolte contre les contraintes de réception et, effectivement, d'une compréhension facile du texte. Les deux écrivains affichent un mépris souverain pour la lecture facile, réaction non inhabituelle provenant d'un mouvement qui prend en plein essor. De même une impétuosité sublime, résultat peut-être de leur éventuelle immunité contre la critique — Jarry, typiquement, pousse plus loin en provoquant le lecteur, qui n'arrivera qu'à décoder le minimum du message : « tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ». De cette manière, Mallarmé et Jarry partagent la même logique pour résoudre ou, si vous voulez, esquiver cette problématique de réception. Ils rejettent la critique sur le lecteur.

Cette technique, chez Jarry, est un élément structurant clé dans « Linteau » où il entreprend autrement le problème de l'« obscurité » symboliste. En fait, toute la première partie de « Linteau » se lit comme un mode d'emploi pour trier entre « l'œuvre d'ignorance » et « l'œuvre de génie » :

Mais voici le critère pour distinguer cette obscurité, chaos facile, de l'Autre, simplicité condensée, diamant de charbon, œuvre unique faite de



> toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique : en celle-ci, le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on puisse y trouver est constant ; en celle-là, indéfiniment varié (p. 24).

Ce que Jarry accomplit dans ces lignes est génial : il transforme la critique la plus générale adressée aux symbolistes — celle de l'obscurité — pour qu'il puisse l'utiliser afin de dresser sa propre poétologie. Comme Mallarmé, il se moque de l'intelligence de son public ; néanmoins, il le fait plus systématiquement. Mallarmé privilégie le rôle du mystère en poésie et cela est un point de départ pour Jarry qui fouille volontiers dans la physique. C'est une prépondérance qu'il élaborera à l'extrême plus tard dans sa carrière littéraire. Ici, dans sa préface, les liens entre sa poésie et sa 'Pataphysique tournent autour du mot *rapport*. Curieusement, ce mot figure aussi dans l'entretien de Mallarmé lorsqu'il définit ses idées, tout en les contrastant avec les vieilles techniques naturalistes :

> Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres (p. 64).

Selon Mallarmé, les poètes sont les initiés d'un « éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique », une permutation artistique continuelle dans un monde de changement continuel. En jugeant la connexion de ce mot *rapport*, il semble bien possible que Jarry ait pu développer au moins un peu sa 'Pataphysique à partir de son contact avec Mallarmé. Selon ce dernier, le rôle du poète, l'évocation de sa vision sans aucune contrainte, proviennent de l'analyse individuelle du rapport entre le signifié et le signifiant.

Alors, on peut bien saisir comment Jarry s'est nourri de la pensée mallarméenne, qui, en 1891, annonçait quelque chose de révolutionnaire :

> Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve.
>
> C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (p. 63).

Jarry, très jeune, saisit les possibilités d'une telle vision privilégiée. Il voit qu'à travers cette vision le poète fouille là où l'on n'a jamais cherché. Prenant le contre-pied de l'idéologie positiviste, le monde devient, pour la première

fois, sa propre évocation. Il rompt avec le monde extérieur afin de sonder les liens entre sa propre subjectivité et une concaténation de symboles. La réalité qu'il en tire, c'est le lyrisme secret de sa poésie. Il est à la recherche des idéaux, libre. Ainsi, il peut engendrer son propre monde, même si celui-ci n'est pas communicable.

Jarry adopte ces procédés puisqu'ils lui offrent une manière sûre d'anéantir le monde, dont il raille vigoureusement la bêtise et la monstruosité. S'il a trouvé un véhicule pour écrire une poésie du tabou, il l'emploie en brouillant les pistes par le moyen de l'hermétisme symboliste.

Effectivement, il semble dégonfler même le dogme du Maître à la fin de son premier paragraphe : « Et ce bout de dissertation est tout aussi banal que la banalité d'*il ne faut pas tout dire* qu'il explique... » Les principes symbolistesont-ils été déjà usés en 1894, quand Jarry a écrit ces lignes? Il semble plutôt que Jarry refuse d'épargner qui que ce soit dans son nivellement esthétique. Il est ainsi bien significatif qu'il ne se tracasse pas pour les soucis grammaticaux dans la phrase suivante, ce « suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » si bien connu. Le fait que cette phrase reste dans l'infinitif montrerait peut-être un peu d'ennui de la part de Jarry, une impatience de passer au-dessus et au-delà de ce principe symboliste évidemment trop établi. Il veut dresser, lui aussi, son propre monde de rêve — comme l'avaient déjà fait Nerval, Rimbaud et Baudelaire. Cependant on aperçoit une tension dans la poétologie de Jarry qui tourne autour de deux pôles opposés : l'impulsion totalisante de créer une littérature individuelle de rupture et, en même temps, le besoin de la technique symboliste pour écrire une telle œuvre. Jarry, dans un sens, greffe sa propre branche à l'arbre symboliste; dans un autre, il déracine cet arbre afin d'en planter un autre, arbre de la mort et du rire.

Comme chaque lecteur de Jarry peut en témoigner, le mariage Jarry-Symbolisme a produit une vision beaucoup plus totalisante que Mallarmé ne l'avais peut-être prévu : la 'Pataphysique. Ce qui apparaît dans « Linteau », ce sont les premiers pas vers une théorie-révolte contre le monde même, et son remplacement par un univers imaginaire où il n'existe aucune loi sinon des exceptions. Un aperçu de cette sphère énigmatique se trouve dans une note de bas de page se référant à la 'Pataphysique : « La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé. » C'est vraiment une tentative de réflexivité, la mégalomanie de Jarry se faisant jour. En se citant, Jarry instaure une sorte de cercle dans le texte, un petit tourbillon textuel. Cette réflexivité est presque postmoderne; on se rend compte ainsi de la raison pour laquelle Jarry est souvent invoqué dans un schéma de l'évolution littéraire de nos jours[2]. De toute façon, il existe au moins deux courants

2. Hassan, Ihab : *The Dismemberment of Orpheus,* Madison, University of Wisconsin Press, 1982.



employés ici par Jarry. D'abord, ces citations de soi-même ont des rapports avec l'auto-conformisme, élément clé dans le Symbolisme : la réclamation du moi et du rêve face aux tendances normatives de la bourgeoisie — et tout cela dans un moment où l'on émettait l'hypothèse que la technologie et les machines étaient sur le point de libérer l'homme... Par contre, Jarry établit certaines bases de son système et il en fait quelque chose de très insolite : l'instauration invraisemblable d'une auto-glorification suprême qui puise dans le monstrueux, le morbide et le grotesque ; bref, l'ubuesque.

Les indices que Jarry suggère de cette monstruosité — il s'amuse déjà de « notre crâne sphérique », de la bêtise du lecteur, etc. — contrastent effectivement avec la belle vision suivante, avancée par Mallarmé :

> La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens ; c'est, en somme, la seule création humaine possible (p. 63).

Dans « Linteau » Jarry fait écho à ce discours symboliste qui se déroule entre l'âme du poète et les états qu'il décrit. Il en dresse une création burlesque, une parodie d'explication qui émane de la nature eidétique de sa perception.

La dynamique d'auto-glorification / monstruosité ouvre notre discours du champ sémantique dans « Linteau. » Pour commencer, Jarry vante son « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles » tout en soulignant l'importance des *Minutes de sable mémorial* par rapport au *tout* de sa production artistique. Pourtant, il y a aussi de l'autocritique : Jarry, humble, nous précise que la poésie qu'on va lire après la préface sera « passable », il insiste que « Linteau » est une petite pause juste « avant de lire ce qui ne vaut rien. » Comment expliquer ce paradoxe d'auto-dénigrement et d'auto-glorification? Comment lire, en effet, ce poète dont le blason et l'héraldique, la production plastique et la production littéraire, sont des codes à désorienter? Jarry nous donne un véritable dédale de signes. Parler d'un carrefour paraît bizarre : pas de plan dans ce labyrinthe.

Dans l'introduction des *Œuvres Complètes* d'Alfred Jarry, Michel Arrivé explique ainsi le fonctionnement sémantique de ses textes :

> Qu'il suffise de remarquer que le travail de structuration de signe aboutit à une véritable destruction du signe. Car ce n'est, à vrai dire, plus un signe, que cet objet sémiotique construit par Jarry, auquel sont attachés plusieurs contenus, dont les relations réciproques peuvent aller jusqu'à la contrariété[3].

3. Alfred Jarry : *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Gallimard, Paris, 1972.

On franchit alors le linteau du non-sens, fabriqué de mots contournés, ironiques. Dans son étude *Lire Jarry*, Arrivé décrit un phénomène jarryque qui se voit aussi dans ce soi-disant « bout de dissertation » : « Le seul véritable scandale du texte jarryque? C'est qu'il ne comporte pas de « sens » transcendantal, préétabli. C'est bien plutôt une étrange machine, singulièrement bricolée, à produire et détruire le sens »[4].

Ce mécanisme conduit à la 'Pataphysique, science de l'univers supplémentaire qui, selon Jarry, prime même sur la métaphysique. Dans son approche des opérations de signes, Jarry fabrique une littérature curieusement hermétique tout en s'éloignant des symbolistes. Le lecteur est à la fois invité et rejeté, sa participation est accueillie mais frustrée. Et pourtant, malgré tout cela, on trouve un sens. On reprendra ce fil un peu plus tard.

Pour l'instant, il existe encore un accord entre Jarry et Mallarmé en ce qui concerne la légitimation du procédé symboliste. « Je crois, dit Mallarmé, que, tant qu'au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens, qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement » (p. 60). Cette critique trouve une sorte d'écho dans « Linteau » :

> Il est bien d'avoir fréquenté chez les siècles divers des philosophes, pour apprendre 1. l'absurdité de répéter leurs doctrines, qui, récentes, traînent aux cafés et brasseries, plus vieilles, aux cahiers des potaches; 2. et surtout, la double absurdité de citer l'étai du nom d'un philosophe, quand chacune de ses idées, prise hors de l'ensemble du système, bave des lèvres d'un gâteux (p. 23)...

On se demande pourquoi les deux poètes mettent de la distance entre leur procédé poétique et la philosophie, et surtout en ce qui concerne l'aspect dépassé dans cette dernière. Tandis que Mallarmé traite de ce sujet afin d'illustrer son argumentation symboliste, Jarry sape toute la tradition philosophique. Il ne respecte que « l'ensemble du système ».

Les deux partagent l'opinion que la poésie n'est pas du tout obligée de s'appuyer sur la philosophie. Tout cela renvoie bien sûr aux liens entre les naturalistes et les positivistes, adversaires que Mallarmé met au défi. Cependant, Jarry se montre un peu ambigu ici. S'il est plus ou moins du côté mallarméen dans cette discussion, on trouve des indices dans « Linteau » qui prouvent sa fascination pour la question du rôle des lois de la physique dans la société; c'est-à-dire que Jarry semble contrarier le Maître puisqu'il théorise qu'il y a peut-être une science qui gouverne les actions de l'homme. Chez Jarry, il n'y a donc pas un clair désenvoûtement de la pensée positiviste.

4. Arrivé, Michel : *Lire Jarry,* Éditions Complexe, Bruxelles, 1976, p. 22.



S'il revendique le mouvement symboliste, il cherche aussi à découvrir les lois qui gouvernent le comportement de chaque homme, voire de la société même. Voilà une divergence assez simple entre Jarry et Mallarmé. Lorsque ce dernier prend fait et cause pour l'individu, Jarry accepte la possibilité d'un système absolu composé de lois absolues. Effectivement, Jarry joue avec les principes du positivisme par le moyen de la poétique symboliste.

La notion du vieux ou du dépassé dans les passages mentionnés ci-dessus implique également des impératifs esthétiques. A l'époque, on n'accepte plus que la mentalité bourgeoise puisse influencer de l'art et sa représentation. Plus question d'imiter la réalité : « Pour moi, dit Mallarmé, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau » (p. 61). Ou, autrement dit : « L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret » (p. 62). Sans doute l'esprit de cette émancipation se manifeste dans « Linteau », où l'on a le sentiment que Jarry réalise une version anarchisante du compte-rendu du temps évoqué par Mallarmé :

> De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct (p. 57).

Les deux poètes se définissent à travers une négation du patrimoine littéraire. Mallarmé souligne l'importance historique capitale de cette rupture :

> Nous assistons, en ce moment, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît (p. 56).

Le langage qu'ils emploient marque très bien la position avant-gardiste de leur poésie par rapport à celle de leurs prédécesseurs. Il n'est plus question de convenance dans la poésie. Mallarmé, par exemple, déclare :

> N'est pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains (p. 58)!

Jarry, de sa part, semble préparer son lecteur pour les poèmes qui vont suivre lorsqu'il ridicule hargneusement les mêmes convenances littéraires :

Car ils entreverront des idées entrebaillées, non brodées de leurs usuelles accompagnatrices, et s'étonneront du manque de maintes citations congrues, alors qu'il se compile des manuels où tout jeune homme lit ce qui est nécessaire pour suivre lesdits usages.

L'influence de Mallarmé se lit chez Jarry, où les propos du Maître ont trouvé évidemment un terrain fécond. C'est un esprit de mécontentement avec les concepts littéraires contemporains qui les lie.

Pourtant, une différence entre les deux est l'absence, chez Jarry, d'un cri de guerre contre Émile Zola et les naturalistes – une guerre déclenchée par Huysmans en 1884 avec la publication de *À Rebours* – et contre les Parnassiens. Mallarmé consacre une grande partie de l'entretien au bouleversement des credo naturalistes. Il ose même résumer l'oeuvre de Zola moins comme une « véritable littérature que de l'art évocatoire » (p. 63). Chez Jarry, on a le sentiment que la bataille décisive est déjà gagnée; il ne reste qu'à faire allusion à la discontinuité. Le jeune breton se range parmi les victorieux.

Si Jarry sait profiter d'un milieu où le poète n'est plus l'esclave ni de la science, ni des exigences de la bourgeoisie, il confond sciemment le terrain du poète et celui du philosophe. Son motif, c'est l'individuel. Il annonce l'arrivée magistrale de la 'Pataphysique. Ainsi il se moque de toute tentative philosophique rivalisant avec la sienne. Selon lui, « Descartes est bien petit d'ambition, qui n'a voulu qu'édifier sur un Album un système (Rien de Stuart Mill, méthode des résidus) » (p. 25). À la différence de tous les efforts humbles et ratés d'autres philosophes, Jarry va dresser un système à tout englober.

Il se sert de quelques dichotomies pour dresser ces buts littéraires totalisants. Il commence par une analyse des procédés poétiques, tout en pesant n'importe quelle expérimentation poétique par rapport à sa nouvelle science. Ensuite, il fait une brèche textuelle entre poète et lecteur; dans ce cas un texte qui se lit comme un clin d'oeil à son obsession sado-masochiste. Il parle de l'auteur et de son « active supériorité sur l'audition passive », du lecteur qui ne « pénètre » pas l'œuvre, et finalement d'un lecteur qui s'identifie avec l'auteur, « association d'idées animalement passive. » Eidétiquement, Jarry insiste qu'il voit tout. Mais en tant que bon symboliste, il prétend se limiter, il ne va pas tout dire. Il existe donc la dichotomie d'auteur tout-puissant et tout-voyant contrastant avec la figure burlesque du lecteur qui ne perçoit pas grand'chose. Et tout cela est bien du Symbolisme, où la perception et la réception d'un état d'âme deviennent capitales dans le discours.

Ces dichotomies atteignent leurs limites chez Jarry. En fait, on n'arrive pas à déchiffrer ses textes sans avoir premièrement déchiffré les codes qui prennent assez souvent la forme de contraires ou d'oppositions. Dans « Linteau » on trouve un monde suspendu entre deux points, « deux jalons placés... par intuition » : une encoche et un point de mire. Ces jalons rappellent



les gravures sur bois que Jarry dessinait et que Michel Arrivé a ailleurs si bien décodées[5]. L'important, c'est donc que Jarry nous laisse comprendre que sa poésie informe sa production d'art plastique et vice versa. De plus, il fusionne ces deux formes d'art pour produire « la constance du rapport » d'un univers rêvé qui, selon l'insistance de Jarry, dépasserait l'étroitesse d'ambition de Descartes.

En tenant compte alors de ce qu'on a dit sur les codes sexuels apparents dans ce texte, on perçoit une tension. Ici, la dichotomie est une espèce de jeu linguistique qui tourne autour du thème de la pénétration. Lire, c'est souvent prendre la position passive. Rarement, on pénètre, mais plus souvent on « reste parallèle » au texte. Le mot *linteau* prend ainsi une signification initiatique et sexuelle. On ne dirait pas que la liaison auteur-lecteur est intime : plutôt, on constate une sorte d'antagonisme entre Jarry et ses lecteurs, un hermétisme linguistique qui détruit exprès le bon fonctionnement du sens et qui, de ce fait, rend impuissant le lecteur. Toute cette dialectique se joue également dans l'art anarchisant de Jarry où il suspend souvent un dessin entre deux points opposés. Par conséquent, les images et les mots rompent avec leur fonction habituelle de communication de message et ils se dressent plutôt pour confondre le lecteur. Le principe évocatoire des symbolistes est, dans les écrits de Jarry, une évocation du cauchemardesque et du monstrueux, sans référence à des normes ou à la moralité. Néanmoins, l'originalité de son projet c'est, définitivement, la 'Pataphysique dont « le Linteau » et *Les Minutes de sable mémorial* sont les premières tentatives.

On dirait alors que ce texte jarryque subvertit les propos de Mallarmé tout en inscrivant la vision poétique même de ce dernier. La liberté si chère au Maître ainsi que sa haine des écoles et des traditions trouvent peut-être leur apogée chez son disciple Jarry. Pour Mallarmé, il n'y a que de la versification : « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme » (p. 57). Selon Jarry, et on l'a certainement vu pendant les dernières années de sa vie, il n'y a que la 'Pataphysique, dont les mots et les vers et même les livres sont de maigres imitations. Chacun habite, donc, dans le royaume d'Ubu, chacun est en soi ubuesque. Après tout, n'est-ce pas Ubu qui parle à la fin du « Linteau » où Jarry emploie, comme les rois d'antan, la première personne du pluriel pour parler de lui : « Et il y a divers vers et proses que nous trouvons très mauvais et que nous avons laissés pourtant... »

La subjectivité et « l'essentielle variété des sentiments humains » si recherchées par Mallarmé sont ainsi ridiculisées par Jarry. Mallarmé prône qu'« au fond le monde est fait pour aboutir à un beau livre. » Jarry dirait le contraire ; il déclare que le monde est fait pour aboutir à *Ubu*. Le sujet est donc sapé de son importance : à quoi bon son travail secret s'il ne se rend point

5. Arrivé, Michel : *Lire Jarry*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976.

compte de sa propre nature grotesque? Déjà dans « Linteau » on perçoit des fondations du Surréalisme : Jarry fouille dans l'inconscient et dans le noir.

Peut-on parler d'un humanisme chez Jarry? Alors que l'homme, tel que présenté par Mallarmé, fait partie d'une belle vision, il sera ridiculisé chez Jarry sans avoir l'occasion de se justifier à travers l'expression de la dignité humaine, la poésie.

Mallarmé ne mentionne pas Jarry quand Huret lui demande les noms des jeunes poètes qui représentaient le mouvement symboliste en 1891. Il n'avait pas encore fait sa connaissance. Cependant, certains attributs du Maître sont visiblement présents chez Jarry, quoique métamorphosés en une sorte de machine à engloutir dans laquelle même le maître disparaît à son tour.

Juste avant de conclure, une relecture de ces deux textes d'un point de vue « macro » met en relief plusieurs choses. On dirait que Jarry et Mallarmé font preuves de didactisme; ils mettent en lumière une véritable méthodologie de l'écriture tout en tranchant avec les attentes de la bourgeoisie et d'autres bien-pensants. Cependant, malgré ce que l'on a dit à propos de l'hermétisme, la lecture n'est pas forcément dans le noir. Mallarmé, par exemple, montre un côté inclusif. Jarry pareillement. Ils expliquent, ils révèlent les procédés, ils enseignent et sensibilisent leur public. La différence, c'est que Mallarmé, toujours avec un clin d'œil, fait étalage du patrimoine nouveau-né de son école; également, il affiche constamment qu'« il doit y avoir toujours énigme en poésie », le dogme du Symbolisme. Jarry, par contre, dresse une poétologie-marionnette, un mode d'emploi qui n'est rien d'autre qu'un inter-texte avec le cycle *Ubu*; c'est-à-dire, les premiers pas vers un monde qui aboutira à nier le nôtre.

Est-ce que l'on simplifie trop ainsi? Y a-t-il plus dans la lecture de cette poétologie de Jarry qu'*Ubu* et 'Pataphysique? Ce qu'il y a de saisissable et saisissant, c'est que même si les poèmes gothiques[6] qui suivent la préface « Linteau » sont d'une valeur poétique en eux-mêmes, cette préface est carrément un hommage à Ubu. Si Jarry est lui aussi pédagogue, il donne également dans « Linteau » des leçons aux potaches par lesquelles il vise à supprimer l'ordre de leur monde afin de le leur redonner dans un autre. Parlant de l'œuvre jarryque dans un article qui est apparu dans *Magazine Littéraire* en 1971, Hubert Juin résume bien cette question : « Ce qu'il faut bien voir, bien mesurer, bien dire, c'est l'importance " unique " de Jarry : la force magistrale qui provient de la continuité du " cycle Ubu " dans la traverse de l'ouvrage " symboliste" »[7].

6. C'est ainsi que Philippe Audoin caractérise les poèmes de Jarry dans sa préface à l'édition de 1977 des *Minutes de sable mémorial.*

7. Juin, Hubert : « Alfred Jarry et la littérature de son temps, » *Magazine Littéraire* n°. 48, Janvier, 1971.



Mallarmé et Jarry divergent sur leur traitement individuel des faiblesses du langage et de son rapport avec la communication d'une vérité idéale. Chez Mallarmé, on constate une foi dans les pouvoirs communicatifs d'un poème. Il y a donc une dialectique entre intelligibilité et énigme. Le poète n'est pas encore coupé de son public, même si la vision qu'il décrit l'est. Il devient le lien ou le prophète de l'Idéal, l'homme qui retourne aux caves pour décrire à ses amis ce qu'il a vu, espérant le leur faire voir.

Jarry ne nourrit point une telle illusion. « Linteau » est le ridicule pur où le langage transgresse sa fonction communicative pour devenir son contraire : un labyrinthe linguistique sans issue. Au lieu de rapprocher le lecteur et l'auteur, Jarry s'éloigne par le moyen des mots. Au début, son langage n'est pas abstrait parce qu'il tourne en dérision la monstruosité et la bêtise du monde réel : voilà un passe-partout pour franchir le seuil du monde jarryque. Mais en quoi consiste cet autre monde ? Comme lecteur, on ne peut y entrer qu'en s'exposant à la volonté de Jarry. Pourtant, Jarry nous a laissé des indices que cette initiation sera violente, une liaison où se joue le rapport maître-esclave qui se base probablement sur une hantise sexuelle de la pénétration.

Bref, le rôle de l'intelligibilité chez Jarry le différencie du Maître. Jarry fait semblant : il joue au pédagogue mais il vise à anéantir le savoir de ses élèves. Son texte est ainsi une espèce de pantin qui s'agit sur un fond ostensiblement symboliste.

Pour conclure, « Linteau » semble contaminer toute la collection de poésie des *Minutes de sable mémorial* par un paradoxe sémantique dans lequel les signes communiquent une poétologie tandis qu'ils sapent le champ de discours qui rendrait possible une telle intimation. Le mécanisme de cet anéantissement de communication, ce sont les inter-textes avec *Ubu Roi* et la 'Pataphysique. Il est possible, bien sûr, que Jarry vise à nous communiquer quelque chose par cette destruction de sens. Par contre, il ne nous a pas donné une seule indication. Pourtant il se peut, et ceci ferait une belle étude, que Jarry nous fasse abandonner la passivité de la lecture pour nous inviter à une participation co-créatrice de l'œuvre. Alors la question d'obscurité se métamorphoserait ; elle ne serait plus « qui peut comprendre ? » mais plutôt « qui ose comprendre ? »

Brian Zandberg

Bibliographie / ouvrages consultés

1. Arrivé, Michel : *Lire Jarry*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976.
2. Caduc, Éveline : « Mallarmé, le réel de l'art, » Université de Nice : www.unice.fr/AGREGATION/INTRODUCTION.html
3. Hassan, Ihab : *The Dismemberment of Orpheus*, University of Wisconsin Press, Madison, 1982.
4. Huret, Jules : *Enquête sur l'évolution littéraire,* Éditions Thot, Vanves, 1982.
5. Jarry, Alfred : *Œuvres complètes*, éd. Michel Arrivé, Gallimard, Paris, 1972.
6. Jarry, Alfred : *Les Minutes de sable mémorial / César Antéchrist,* éd. Philippe Audoin, Gallimard, Paris, 1977.
7. Juin, Hubert : « Alfred Jarry et la littérature de son temps, » *Magazine Littéraire* n° 48, Janvier 1971.



RÉSUMÉ

Marieke Dubbelboer
Université de Groningen (Pays-Bas)
Contact : m.dubbelboer@rug.nl/ mdubbelboer@hotmail.com

Thèse : *Presse, littérature, arts 1900; culture populaire et collage dans l'œuvre d'Alfred Jarry.* (Titre provisoire)

La thèse que nous préparons aux Pays-Bas s'intègre dans un cadre plus large de l'institut de recherche culturelle (ICOG) de la Faculté des Lettres à Groningen. Il s'agit de recherches interdisciplinaires sur le thème de transformations culturelles (*Cultural Change*), entre autres dans la période fin de siècle/Belle Époque. Ce qui est important c'est de voir les textes en rapport avec leur contexte historique et culturel. L'époque autour de 1900 est une période de changements sur le plan culturel, artistique et littéraire. Mes travaux se concentrent sur l'œuvre d'Alfred Jarry, car il s'agit d'une œuvre cruciale dans la littérature et l'art français ainsi qu'européen.

Le but serait d'analyser comment, au moyen des procédés de collage, Jarry intègre des éléments de la culture populaire de cette époque dans son œuvre littéraire, notamment dans ses œuvres narratives. Non seulement il nous semble important de mettre l'œuvre de Jarry dans son contexte historique culturel, mais cette approche nous permet aussi d'analyser de près les caractéristiques et les procédés de l'écriture Jarry; analyse textuelle en combinaison avec analyse culturelle. La question est de savoir comment l'usage du collage fonctionne, quels sont les effets de l'intégration des éléments hétérogènes et populaires. Autres questions importantes dans mes travaux, liées aussi au cadre de l'institut; quelle est la place de l'œuvre de Jarry dans cette époque 1900, quel est son rapport avec la littérature et l'art à venir, surtout en ce qui concerne : les procédés et techniques narratifs, le rapport texte/image, le statut de « l'auteur », le concept de l'originalité, la fonction de la littérature.

La thèse sera écrite en anglais. Il sera achevée autour de septembre 2007.

Pour plus de renseignements : http://www.rug.nl/let/onderzoek/onderzoekinstituten/icog/dubbelboer?lang=nl

ŒUVRES

ACTES DU COLLOQUE « JEUNES CHERCHEURS »

INÉDIT

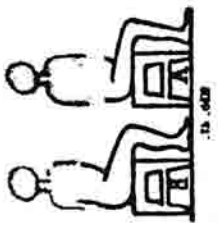
CRÉATIONS

SPÉCULATIONS

TEXTICULES



PERÚ BU & THE BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA



Par Carlos Estrella



perú bu

& THE BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA

carlos estela

ocasionalmente un árbol tropieza con un vehículo de transporte público y crea un barullo de ceniza, un deslumbramiento crónico y la inflamable fuga de agua de alguna cisterna que siempre de manera original e insospechada hace propicia la presentación de perú bu y su banda de camaleones.

en efecto, uno de los primeros espectáculos botánicos que entretuvo, es necesario decirlo, a buena cantidad de cristianos, se produjo luego del fallecimiento de una acacia egipcia que se dice curaba el cólera.

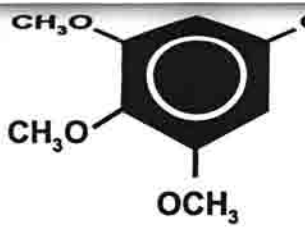
atractiva acacia para europa, en aquel momento.

dicho endrino, que producía en el consumidor una leve coloración azul y un propicio aspecto cloro que conjugaba muy bien con los infaltables trozos de tragacanto, se erguía en un principio en el patio frontal del convento de judas el viejo (porque también está el joven del cual se conocen otro tipo de perversiones protagonizadas, en su caso, con las indefensas indias). es ahí, en ese lugar abrazado por el silencio donde se vino abajo una mañana lluviosa de 1613 al ser impactado por un caballo desbocado propiedad de don gil, que más nombre no se le conoce o la historia ni los libros quiere recordar.

¡vaya pérdida! pronunció perú bu tras la nube de polvo y luego…

yo tengo un truco… todos tenemos un truco.

acto seguido desatornilló su brazo izquierdo porque adoraba sentir la ausencia de los miembros



superiores. años más tarde diría que fue por libertad y no por cualquier otro motivo relacionado con la vejez y el desgaste de la memoria que perdió los dos brazos en uno de sus incontables viajes, hecho después del cual no pudo tocar la trompeta sino con los dedos de los pies con lo que consiguió melodías más herméticas y místicas.

pero volvamos a la acacia de judas, nombre con el que los lugareños conocieron por algunos años a este suceso. llegaron a decir, incluso, que el desgraciado apóstol bíblico colgó su cuerpo de una acacia. hasta olvidarlo.

La dicha, la cólera o el ostracismo colocaron nuevamente a perú bu en un momento difícil: excusar el siniestro. el cuerpo vegetal sobre el suelo dejó de emitir las ondas de radio. el contrabajo entonces deslizó una mano en el bolsillo mientras otra ordenaba sus cabellos; la tercera pronto mostró la hoja de un florete.

quizás no le ocurra nada.

conocía el poder de sus notas. andante azul ante el cielo intermitente colocó sus dedos sobre el metal dorado. su imagen de enojo apareció con la aurora.

alguien encendió un cerillo.

las cuerdas lejanas fueron corrompidas y el ambiguo rostro de perú bu devino en un agudo llanto sonoro al recordar sus primeras lecciones.

vieron que el sacerdote le temía al fuego. se despojaron de sus ropas sin pensarlo dos veces y armaron una pila con ellas administrando la solemnidad que el espacio requería. bailaron, bebieron, intercambiaron íconos y máscaras. sin embargo regresaron a su barco para guardar los instrumentos.

perú bu viaja en barco. perú bu simpatiza con la iglesia. perú bu adora controlar mentes.

pérou bu & the boston symphony orchestra [T.d.A.]

de temps à autre, un arbre se précipite contre un véhicule de transport public et produit une pagaille de cendres, un éblouissement chronique et l'inflammable fuite d'eau de quelque citerne, événements qui de façon toujours originale et insoupçonnée sont propice à la présentation de pérou bu et de sa bande de caméléons.

en fait, l'un des premiers spectacles botaniques qui retint l'attention, il faut bien le dire, d'un bon nombre de chrétiens, se produisit juste après le décès d'un acacia égyptien dont on disait qu'il soignait le choléra.

intéressant, un tel acacia pour l'europe en ce moment.

ce prunus, qui produisait sur le consommateur une pâle coloration bleue et un aspect chloré adéquat qui se mariait d'une belle façon avec les incontournables morceaux de tragacanthe, se dressait, dans un premier temps, dans le patio frontal du couvent de judas le vieux (car il y a bien aussi le jeune dont on connaît d'autre genre de perversions liées, dans ce cas aux indigènes sans défense). c'est là, dans cet endroit même embrassé de silence qu'il tomba un matin pluvieux de 1613 au moment de l'impact avec un cheval emballé qui appartenait à don gil dont on ne connaît que ce bref nom ou bien l'histoire, ni les livres ne veulent le retenir.

mais... quel dommage ! prononça pérou bu derrière les nuages de poussière et aussitôt...

j'ai une astuce... tout le monde en a une.

puis il dévissa son bras gauche car il adorait sentir l'absence de membres supérieurs. des années plus tard il dirait que c'était pour la liberté et non pour une quelconque autre raison liée à la vieillesse ou à l'usure de la mémoire qu'il perdra ses deux bras

dans l'un de ses innombrables voyages, fait après lequel il ne put jouer de la trompette qu'avec les doigts de pieds en concevant des mélodies plus hermétiques et mystiques.

mais revenons à l'acacia dit de judas, car c'est sous ce nom que les gens du pays se sont rappelé quelque temps ces événements. ils disaient même que le misérable apôtre biblique avait pendu son corps à un acacia. jusqu'au point de l'oublier.

la joie, la colère ou l'ostracisme mirent de nouveau pérou bu dans une situation difficile : s'excuser de l'accident. sur le sol, le corps végétal arrêta d'émettre les ondes radio. alors la contrebasse glissa une main dans sa poche pendant que l'autre coiffait ses cheveux ; aussitôt, la troisième main montra la lame d'un fleuret.

peut-être rien ne lui arrivera.



il connaissait le pouvoir de ses notes. marchant bleu devant le ciel intermittent il mit ses doigts sur le métal doré. son image coléreuse apparut avec l'aube.

quelqu'un alluma une allumette.

les cordes lointaines furent corrompues et le visage ambigu de pérou bu se transforma en un pleur très aigu au moment de se souvenir des premières leçons.

ils remarquèrent que le moine avait peur du feu. ils le dépouillèrent de ses vêtements sans hésiter et en firent une pile en y mettant le ton solennel que l'espace exigeait. ils dansèrent, ils burent, ils échangèrent des icônes et des masques. cependant, ils retournèrent à leur bateau pour garder les instruments.

pérou bu voyage par bateau. pérou bu sympathise avec l'église. pérou bu adore contrôler les esprits.

UBU



par Laurent Golon,
sculpteur

Depuis les cerf-volants (1985) puis les premières sculptures de 1990 (*Dieux termes, Platon moi je l'enc...*, 1993), jusqu'aux *machines* (sculptures bruitistes animées, depuis 1996), Laurent Golon oriente une grande partie de son travail vers la production de machines molles. Ce qui le conduit tout naturellement, quoique de manière détournée, à rendre hommage à Jarry, puisqu'il s'est souvenu qu'un des albums qu'il a le plus écouté dans son adolescence était *'Pataphisical graphity* du groupe Soft Machine.

Depuis 1999, ces *soft machines* sont régulièrement présentées en collaboration avec le compositeur Jean-Marc Chouvel, pour des installations plastiques et sonores (journées Henri Michaux 1999, CDMC-Théâtre du Lierre, 2002 et les Voûtes 2005) et avec les Phonogénistes, pour un travail d'improvisation (*Parti(e)s de Plaisir*) depuis 2003 (Les Voûtes, 2004 et 2005 ; Festival des arts numériques au Palais de Tokyo en décembre 2004).

Cet Ubu, principalement constitué de papier imprimé, dont un cahier de brouillon représentant, entre autres, une double gidouille inversée, se veut une référence à la réflexion que Jarry a porté sur le signe et le livre infini.

Laurent Golon a par ailleurs réalisé plusieurs encres inspirées de l'œuvre de Jarry (*César antechrist, Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphisicien...*) dont quelques-unes ont été reproduites dans les tournées 91/92 de cette revue.



Ubu : Papier, tissu peint, bois, fibre de verre, cahier de brouillon, encre, craie grasse. H. : 230 cm.





UBU



par Jacques Limousin,
sculpteur

Né à Besançon en 1938, le sculpteur Jacques Limousin vit et travaille à Paris. Les Frigos — l'ancienne gare frigorifique de Paris-Ivry transformée en site de création et de production — abritent son atelier au cinquième étage. Une part essentielle de son travail réside dans la récupération de rebuts, détritus et autres épaves de l'âge mécanique, matière première d'une alchimie que n'aurait pas reniée Jarry : « un cerveau vraiment original fonctionne comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. [...] Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux[1]. »

Ubu est un parfait exemple de cette transsubstantiation esthétique : le gant de coton, ramassé sur les voies de chemin de fer qui bordaient son atelier, arbore encore le logo de la SNCF ; il enserre une gidouille caoutchouteuse qui n'est sans doute qu'un antidérapant. Faut-il y voir un message politique ? Ou s'agit-il plus simplement, à l'instar d'Ubu, d'une forme laissée libre à l'interprétation du spectateur ? Nous n'oserons trancher.

J.S.

Jacques Limousin
Les Frigos, 5e étage, 19 rue des Frigos, Paris 13
limousin.sculpteur@free.fr

1 Alfred Jarry, « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », dans *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 393-394.



UBU, 1996, assemblage, bois, feutre bitumé, toile de coton, cadre à l'envers, verre.

Présenté en 1997 dans le cadre de l'exposition « Les portraits d'Ubu » à La Bellone, Bruxelles.

PRÉSENTATION DES « CARTES DE TAROT UBU »



par Paul Edwards.

Une première série de quatorze cartes de tarot fut publiée dans *L'Ouphopo*, Bulletin de l'Ouvroir de Photographie Potentielle, n° 19 (6 avril 2005), soit toutes les « Têtes » et tous les « Points » des Deniers, représentant les personnages principaux d'*Ubu Roi*, mais en passant outre les significations classiques associées à chaque lame du tarot, préférant adapter le tarot à Ubu. Ces sculptures en meccano sont à l'origine d'un spectacle de « Model Théâtre » (sorte de théâtre d'Épinal) et ont été transformées en marionnettes en les photographiant, en photocopiant les photos, en les collant sur du carton, en les peignant, puis en les découpant.

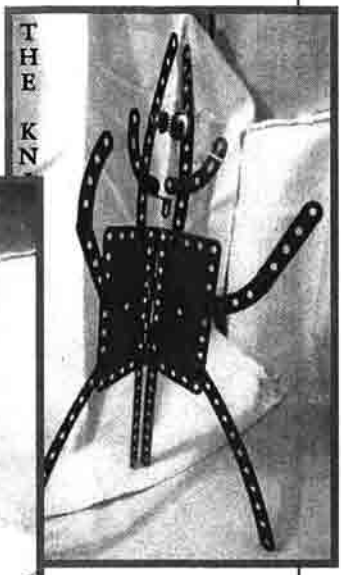


The King of Coins / Roy de Deniers / Le Roy Ubu : *« tout le grotesque qui fût au monde »*. Lame-talisman de la puissance des appétits inférieurs. Être ignoble. Assassin. Moral. Normal. Anarchiste. Enfant terrible. Professeur de Physique. Avec le XV ou le XXII : Franchit tous les obstacles.



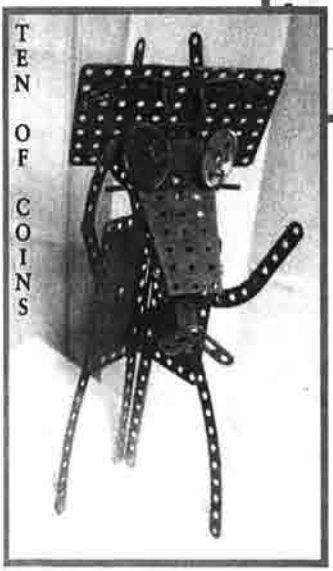
The Queen of Coins / Reyne de Deniers / Mère Ubu : *Ambition*. Concierge de la conscience morale. Pousse au crime. Voleuse. Séductrice. Archange. Avec le Roy de Deniers : Franchit tous les obstacles.

The Knight of Coins / Chevalier de Deniers / Bordure : *Infidélité*. Soldat qui montre ses fesses à l'ennemi. Mercenaire qui retourne sa veste. Avec le XX : Se métamorphose en ours.

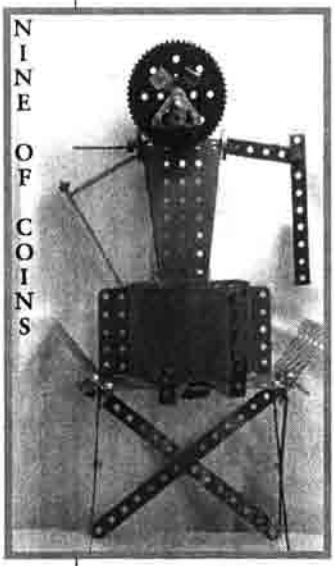




The Knave of Coins / Valet de Deniers / Giron : *Luxure*. Personne brune fidèle au Bâton-à-Physique. Avec le Roy de Deniers : Triomphe. Avec la Reyne de Deniers : Violé et lapidé.

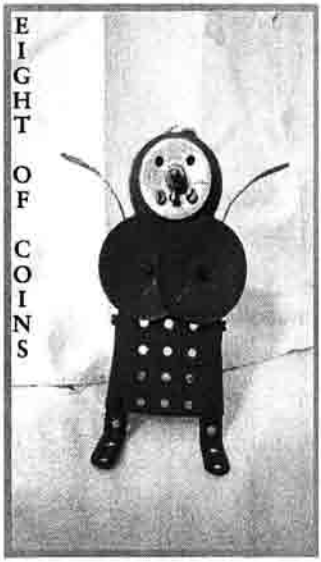


Ten of Coins / Dix de Deniers / L'Ours : *Faim*. Personne qui plante ses ratiches dans tout ce qui bouge. Avec le Roy de Deniers : Mangé froid.



Nine of Coins / Neuf de Deniers / L'Empereur Alexis : *Autorité*. Supérieur hiérarchique qui a le sens des responsabilités. Fonce dans le tas. Avec le Roy de Deniers : Prend des coups de pieds au cul.

Eight of Coins / Huit de Deniers / La Reine Rosemonde : *Malheur*. Personne ayant toujours été protégée. Sens de la justice spirituelle. Panique à tout propos. Avec le Roy de Deniers : Fuite et mort dans le dénuement.





Seven of Coins / Sept de Deniers / Pile : *Amitié*. Lame du courage, de la ruse et du dévouement au causes ignobles. Avec le Dix de Deniers : Blessures physiques (morsures).

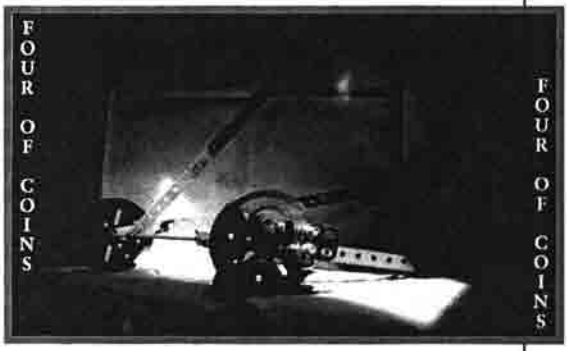
Six of Coins / Six de Deniers / Toute l'Armée polonaise : *Hygiène*. Lame de la Propreté. Discipline. Ordre. Classe. Fierté. Avec le Roy de Deniers : Déshonneur public.

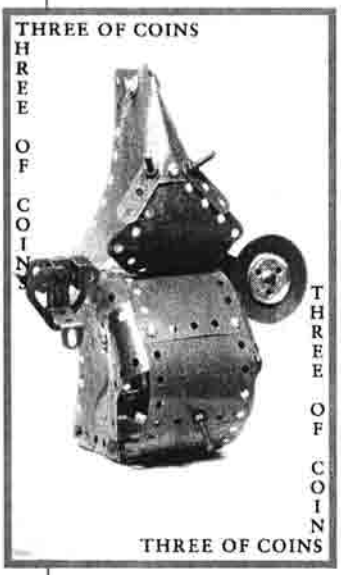




Five of Coins / Cinq de Deniers / Paysans : *Misère*. Indique une mauvaise nouvelle inattendue. Avec le Roy de Deniers : Il faut choisir le camp de la révolution.

Four of Coins / Quatre de Deniers / Le Cheval à Phynances : *Arnaque*. Indique qu'un projet ne tient pas debout. On vous a volé. Avec le Roy de Deniers : Un grand voyage, jusqu'à l'épuisement et la mort.





Three of Coins / Trois de Deniers / Magistrats : *Refus du changement.* Indique une proposition d'avancement. Crise de conscience. Avec le Roy, Valet ou Sept de Deniers : Décervelage.

Two of Coins / Deux de Deniers / Boleslas, Ladislas, dégaînant (II, ii) : *Sentiments filiaux.* Personnage prévisible et efféminé. Talent pour l'escrime, la danse et la fuite. Avec le Roy, Valet ou Sept de Deniers : Lynchage.





Ace of Coins / Un de Deniers / Père Ubu (Marionnette) : *Lame du tic.*
Lame-talisman qui ouvre les portes de l'absolu. Avec le Roy de Deniers : Toutes les hallucinations deviennent vraies. Avec la Reyne de Deniers : La couardise devient courage, le sens de l'honneur est anéanti. Avec le Valet de Deniers : Vous êtes cocufié. Avec le Dix de Deniers : Vous retrouvez la foi. Avec le Neuf de Deniers : Vous projets échouent. Avec le Sept de Deniers : Votre volonté est faite. Avec le Cinq de Deniers : Votre fortune est faite. Avec le Quatre de Deniers : Vous êtes volé.

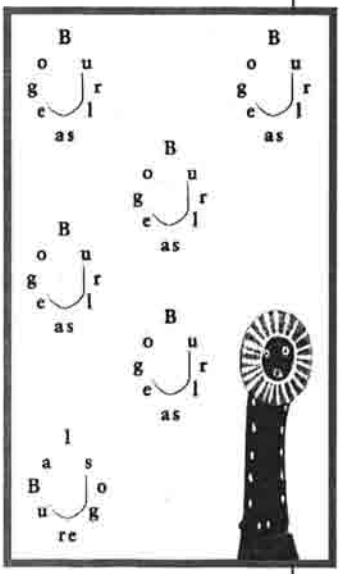
Dans *L'Ouphopo*, n° 19,5 [sic, *L'Étoile-Absinthe* paraît en numéros doubles, *L'Ouphopo* en demi numéros], fut publiée une deuxième série de dix cartes de tarot représentant les personnages d'*Ubu Roi*, réalisées en scannant les marionnettes en carton utilisées par le Petit Théâtre Astronomique (1995-2000), lors de ses prestations privées comme aux festivals de Ramsgate et d'Eastbourne (Angleterre), de Preetz (Allemagne), et à l'Institut Français de Londres lors du centenaire de la pièce.

Une partie du travail de l'Ouphopo étant de trouver de nouvelles contraintes littéraires pour la photographie, la revue a imprimé une liste des 56 Arcanes mineurs qui pourraient figurer dans un « Tarot d'Ubu » complet. Les significations classiques associées à chaque lame du tarot sont remplacées par celles associées aux gestes d'Ubu, qui relèvent autant de la physique que de la phynance et de la Merdre.

Ces cartes constituent une troisième puis une quatrième série d'illustrations pour accompagner le monde gothique-industriel du roman *Mademoiselle de Phocas* (Naomi, 2003, présentation générale dans *L'Ouphopo*, n° 16).

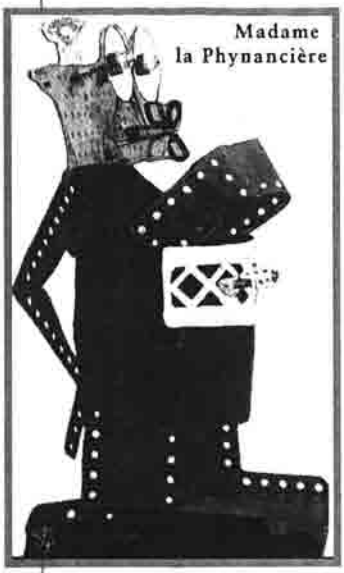
Mlle de Phocas s'inscrit en droite ligne dans le mouvement gothique-industriel qui prit naissance vers la fin des années 1970 autour de la musique conçue comme théâtre total, proche du « Théâtre Alfred Jarry » d'Antonin Artaud. Ce mouvement principalement musical se fonde néanmoins sur une tradition littéraire (Baudelaire, Lorrain, Jarry, Artaud) tant il se concentre sur les questions du religieux, du corps-matière, de la beauté sombre et des sentiments violents. La composante visuelle est tout aussi importante, certains artistes étant eux-mêmes photographes (John Foxx, Philippe Fichot). Différents termes peuvent servir à catégoriser les artistes. L'adjectif « Gothique » fut appliqué au groupe Bauhaus en 1979 par la critique pour rappeler l'atmosphère du roman gothique anglais fin XVIII[e] siècle, puis ce terme fut



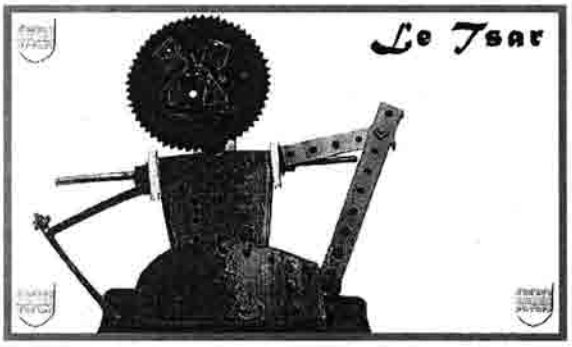


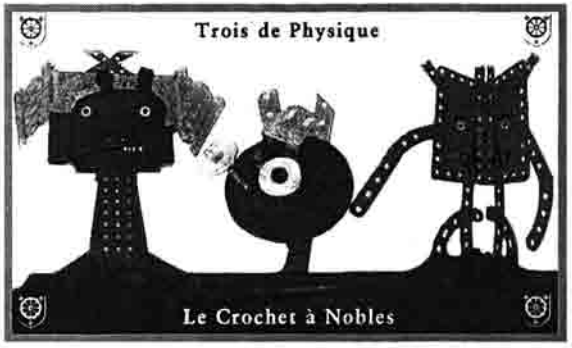


étendu à toute la musique sombre (« Darkwave ») ou froide (« Coldwave ») ou « païenne » qui suivit. L'adjectif « Industriel » fut choisi par le groupe Throbbing Gristle (estimant aux années 70 qu'il fallait « une musique industrielle pour une époque industrielle » — c'était avant la désindustrialisation de l'Angleterre), puis le terme fut étendu à toute la musique qui cherchait à produire de nouveaux sons par l'électronique ou par des objets en métal. Le terme « gothique-industriel » sert à englober toutes les tendances au sein d'un même mouvement. Le tarot gothique-industriel sur lequel travaille Paul Edwards s'appuie logiquement sur des références littéraires. Les auteurs sélectionnés correspondent à des préférences personnelles : Alfred Jarry, John Foxx et Jean Lorrain — trois auteurs qui ont mêlé la beauté à la névrose, et pour lesquels le paysage réel se métamorphose en rêve inquiétant. Le meccano est l'image parfaite de l'industriel, car les personnages en meccano deviennent pour l'imagination des hommes-machines.



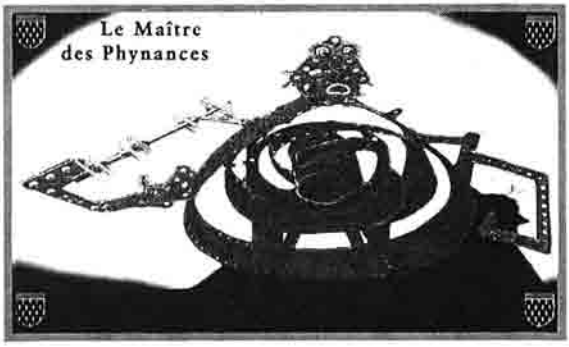
[Texte extrait et en partie adapté des publications de l'Ouphopo (on peut écrire à : Paul Edwards, 8 rue Dareau, 75014 Paris.]


Le Tsar


Trois de Physique
Le Crochet à Nobles


Les Larbins de Phynances


Le Roy
Wenceslas


Le Maître
des Phynances

Éditions

— **Alfred Jarry, Collected Works**, edited by Alastair Brotchie and Paul Edwards, Londres : Atlas Press, 2001-2007. Édition en traduction anglaise, avec introductions et annotations, des œuvres complètes d'Alfred Jarry en quatre volumes.

— 2001 *Collected Works of Alfred Jarry, Volume I: Adventures in 'Pataphysics, edited by Alastair Brotchie and Paul Edwards, translated by Paul Edwards and Antony Melville*, Londres : Atlas Press, 2001.

Contient pour la première fois en langue anglaise : *Les Minutes de sable mémorial; La Chandelle verte* (sélection) et autres essais.

Tome 2 : Contient pour la première fois en langue anglaise *L'Amour absolu, roman*, à paraître en 2006.

Tome 3 : un volume entier d'annotations et de documents iconographiques, à paraître fin 2006.

Tome 4 : contient pour la première fois en langue anglaise la pièce *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, à paraître en 2007.

Ouvrages

— 1994 Alfred Jarry & Henry Meyer, *The Antliaclasts and Other Texts, Translated by Paul Edwards*, Londres : Atlas Press, 1994.

Traduction anglaise et annotations de textes d'Alfred Jarry et d'Henry Meyer. De Jarry : *Les Antliaclastes, Drame en trois actes ; Les Antliaclastes* (première version) ; « Le Chœur et le taurobole » (poème) ; et de Meyer : *La Vie privée du Père Ubu*. Une version piratée est disponible sur Internet : http://hamp.hampshire.edu.

— 1994 Alfred Jarry, *Ubu Roi, Translated by Paul Edwards* (1982), Drawings by Robert Poulter, Photographs of Sculptures by Paul Edwards, Paris : CSAHEP, 1994.

Version utilisée pour les spectacles de « théâtre victorien » (en anglais « Model Theatre »). Présentation lors du Festival de Ramsgate (mai 1994, mai 1995); rejouée à l'Institut Français de Londres pour le centenaire (le 10 décembre 1996), puis au Theatre Royal, Portsmouth (octobre 2000) pour les enfants handicapés mentaux.

Compte rendu dans *Encyclopedia of Literary Translation into English*, edited by Olive Classe, vol. 1, Londres & Chicago : Fitroy Dearborn Publishers, 2000.

— 1997 *Alfred Jarry, Cæsar-Antichrist. The Prologal Act of Cæsar-Antichrist. The Heraldic Act of Cæsar-Antichrist, Translated by Paul Edwards*, Paris : CSAHEP, 1997.

Version utilisée pour les spectacles de Model Theatre. Traduction et mise en scène sur « théâtre victorien dioramatique » de *César-Antechrist*, en première mondiale, au Festival de Eastbourne le 25 octobre 1997 ; rejouée au

festival de Preetz (près de Hambourg) septembre 1998, puis à l'université de Portsmouth, octobre 2000.
— 1999 H.G. Wells, « The Rediscovery of the Unique », Traduction en français par Paul Edwards, in *L'Étoile-Absinthe*, n° 81/82 Bis (1999) sous couverture séparée.
— 2000 Alfred Jarry, *Foetus Pickle and the Battle of the Shit Pumps, Translated and annotated by Paul Edwards, drawings by Paul Day (Galerie Blondel), linocuts by Pascale Hémery, With Scientific Plates and Grotesques*, Paris : Éditions de la Phalange Flippante, décembre 2000.
Contient : *L'Antiliade*, poème ; *Les Alcoolisés. Opéra chimique*, deuxième version ; *Les Alcoolisés*, fragment dramatique, première version.
— 2001 *Alfred Jarry, The Autoclete* (1893), *Translated and Annotated by Paul Edwards*, Paris : Éditions de la Phalange Flippante, mai 2001.
Version (illustrée) différente de celle publiée chez Atlas Press (*Collected Works*, voir ci-dessus).
— 2004 Stanley Chapman, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Tanya Peixoto (eds.), *Minutes in the Life of Alfred Jarry*, Londres : London Institute of 'Pataphysics, 27 juillet 2004.
Livre d'artiste tiré à 33 ex. contenant un extrait des *Minutes de sable mémorial* d'Alfred Jarry traduit en anglais.
— Alastair Brotchie et Paul Edwards (eds.), *The Time Machine Dossier*, Londres : Atlas Press, à paraître.
Traduction anglaise et annotations de textes d'Alfred Jarry, Paul Valéry et J.-H. Sainmont.

Opuscules pataphysiques

— 1995 Alfred Jarry, *Ubu in French, retraduction en franglais, suivie d'un essai sur la traduction d'Ubu Roi en français*, Paris : CSAHEP, 1995.
— 2000 *Ubu Food, dialogue rabelaisien sur le vocabulaire Jarryque*, Paris : CSAHEP, juillet 2000.

Travaux photographiques

Illustrations

— 2001 « Roma Amor » [d'après *Messaline*] in *L'Ouphopo*, n° 10 (10 septembre 2001).
Neuf photos reproduites en couleur et constituant le numéro dix de *L'Ouphopo*.
— 2001 « Le Jardin de Lucullus » [d'après *Messaline*] in *L'Ouphopo*, n° 11 (1er novembre 2001).
Quatorze photos reproduites en couleur et constituant le numéro onze de *L'Ouphopo*.

— 2002 « Vive la France ! » in *L'Ouphopo*, n° 12 (20 février 2002).
Suite de 22 photographies pour illustrer la pièce de Franc-Nohain (jouée par Jarry), en collaboration avec Barbara Pascarel, Pascale Hémery et Luc Weissmüller, et constituant le numéro douze de *L'Ouphopo*. Une version de la pièce a été jouée le 20 avril 2002 sur l'île Mouchiouse (golfe du Morbihan) par Paul Edwards (marionnettes) et Anne Feillet de l'Outrapo (voix).
— 2001 *Je danse avec le soleil*, couverture pour Michael Edwards, *Ombres de lune. Réflexions sur la création littéraire*, Montpellier : Éditions Espaces 34, avril 2001. [Photo d'après *Messaline*.]
— 2001 *Gidouille du Père Ubu en meccano*, et *L'ombre du seigneur Mathias de Kœnigsberg et la reine Rosemonde*, deux photos de sculptures en meccano in L'Étoile-Absinthe, n° 91/92 (automne 2001) couverture et frontispice ; puis *Cette nuit-là...*, p. 32.
— 2002 *Le cheval à phynances, Le cheval à phynances à terre*, et *Magistrats (Ubu Roi)*, trois photos de sculptures en meccano in *L'Étoile-Absinthe*, n° 95/96 (automne 2002) frontispice, dos et p. 68 ; puis *Ubu Perfecto* (132), *Pains d'épice* (143) et *Ubu Caillou* (144).
— 2001 « Messaline », exposition personnelle à l'université de Reims, du 4 au 20 décembre 2001.
— 2003 « Messaline », exposition personnelle à la librairie À Plus d'un Titre, Lyon, février 2003.

Réalisations

Opuscules pataphysiques

— 1995 *Projet de mise en scène d'*Ubu Roi *dans les rues de Paris, illustré*, Paris : CSAHEP, 1995.
Suit une contrainte outrapiste. Deuxième édition recomposée et illustrée par la photographie, 20p., mars 2001.
— 2000 *Ubu F.I.S., Fragment d'une pièce en cinq actes*, Paris : CSAHEP, juillet 2000.

Marionnettes à fil

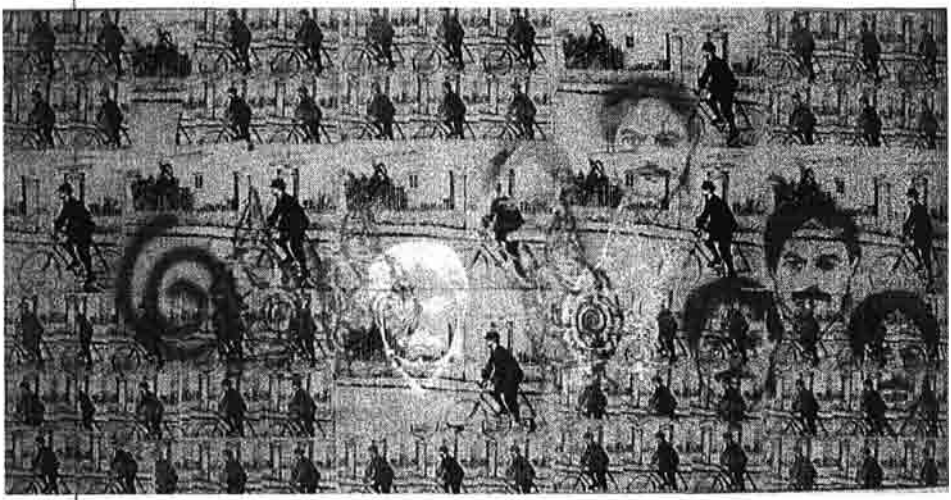
— 2003 Interpretation, en collaboration avec Anne Feillet (Outrapo), du rôle principal (l'Ange Exterminateur) de *Vive la France !*, pièce pour marionnettes de Franc-Nohain, censurée en 1898 lors de sa première représentation privée, jouée par Alfred Jarry, et dont le texte ne fut retrouvé qu'en 2003. Le spectacle a eu lieu à la Fondation Boris Vian (Paris 18e), le 1er mars 2003.


Dix Choux-Fleurs
à la Merdre
SHIT
WITH BITS

HOMMAGE AU PÈRE UBU



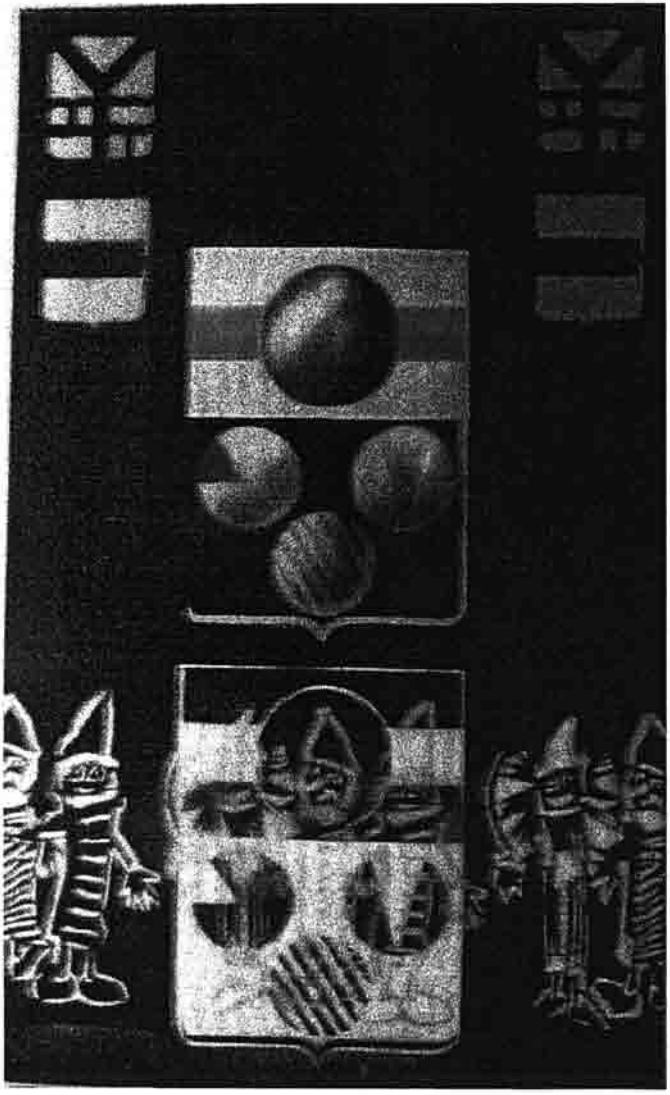
par Guy Bodson



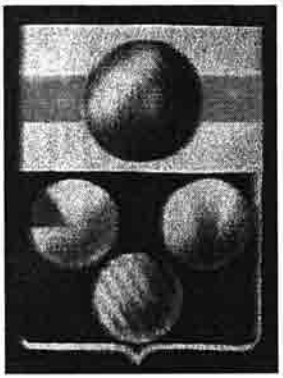
1

Guy Bodson, peintre, éditeur, polygraphe et membre historique de notre association, nous permet de reproduire deux des tableaux qui ont été présentés lors de l'exposition *Hommage au Père Ubu*, à L'Usine (Paris), en novembre 2004.

Crayon gras, pochoir et aérosol.
1 : 162 x 97 cm
2 : 130 x 162 cm



2



POUPÉES ET USTENSILES



par Diane Bénézech





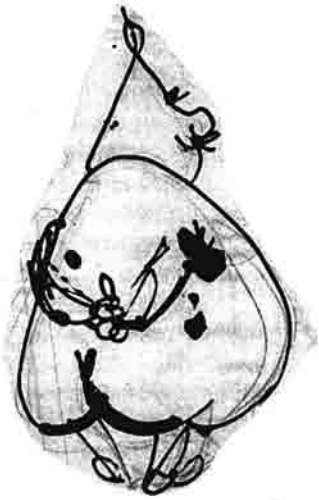
Pour retrouver la troisième dimension et rendre au Père Ubu la rotondité légendaire de sa gidouille, une poupée vêtue du caban et de la capeline que l'on sait, cachant la nudité d'une chandelle verte qui excrète en spirale sa fumée. Son bras articulé lui permet de prendre la pose, celle là même de la couverture du Répertoire des Pantins. Confectionné de bouts de tissus glanés au hasard, il gagne ainsi un caractère rustique caractéristique.



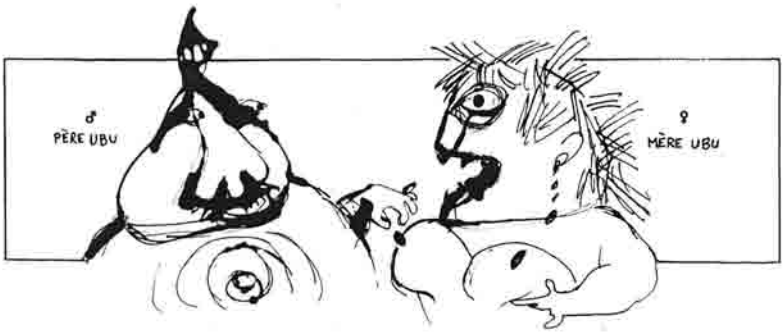
La Trousse Palotin reste dans la lignée de ces êtres utilitaires, qui d'explosifs sont désormais portatifs, réceptacles des stylos les plus modernes.



UBU, PAR FRANCISZKA THEMERSON,
Éditions de l'AN 2,
coll. Krazy Klassics, 2005, 55 p.



Extraits de la préface de Nick Wadley,
« Ubu vivant »,
avec l'aimable autorisation des éditions de l'AN 2.

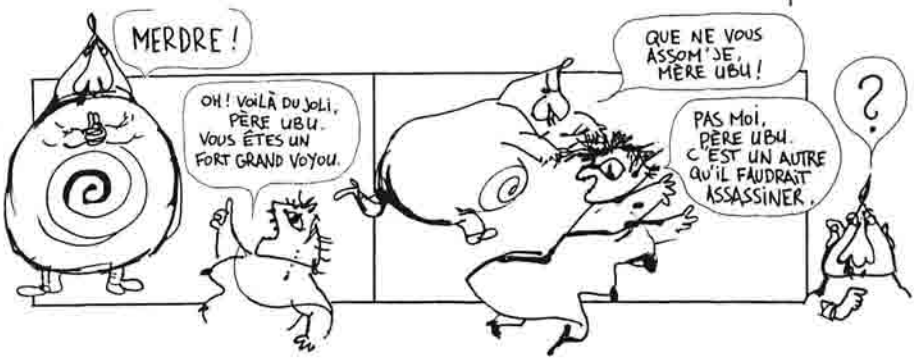


Née à Varsovie en 1907, l'année même de la mort de Jarry, Franciszka Themerson devient peintre, réalisatrice, dessinatrice et illustratrice. La première traduction polonaise d'*Ubu roi* paraît en 1936, et devient rapidement très célèbre en Pologne. La pièce et le personnage d'Ubu sont très fréquemment étudiés dans *Wiadomoêci Literackie*, un journal littéraire auquel Franciska et son mari l'écrivain Stefan Themerson (1910-1988) collaborent tous deux.

En 1938, ils viennent vivre à Paris et, pendant la Seconde Guerre mondiale, ils se retrouvent à Londres, où ils resteront jusqu'à la fin de leurs vies. Après avoir réalisé deux films supplémentaires, le couple crée une nouvelle entreprise en 1948, une société d'édition qui, en hommage au Jaberwocky de Lewis Carroll, prend le nom de Gaberbocchus Press. Leur sixième livre, en 1951, et leur premier coup d'éclat, ne fut rien moins que la première édition en anglais d'*Ubu roi*, dans une traduction de Barbara Wright et avec des illustrations de Franciszka.

La localisation arbitraire de la pièce en Pologne — « c'est-à-dire nulle part » — devait avoir résonné particulièrement fort dans sa tête, dans les années suivant la Deuxième Guerre mondiale. Son observation des relations entre Père et Mère Ubu relève d'une lecture subtile et pénétrante de Jarry. L'aspect même du livre, avec les dessins venant s'insérer dans le texte écrit à la main, le tout imprimé sur un papier jaune vif, conférait à la pièce une immédiateté vulgaire d'une rare pertinence. En reconnaissance de ce travail, Franciszka Themerson fut d'ailleurs élue à l'Ordre de la Grande Gidouille du Collège de Pataphysique, le 8 septembre 1959.

C'est en regardant ces dessins qu'en 1964, Michael Meschke, directeur du Théâtre de Marionnettes de Stockholm, invita Franciszka à créer les costumes et les décors pour une production d'*Ubu roi*. Franciszka avait déjà créé de spectaculaires masques en papier mâché pour une lecture scénique de

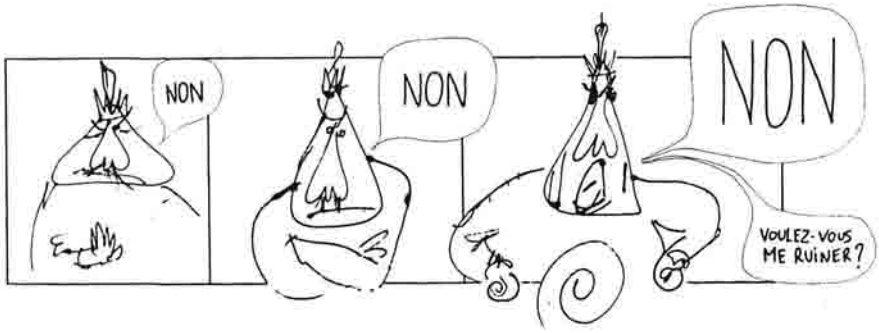


la traduction de Barbara Wright, réalisée par Billy Jay au ICA, à Londres, en 1952. Toutefois, la mise en scène de Meschke, en 1964, fut comme l'apparition d'un guignol en grandeur nature. Seuls Père et Mère Ubu étaient interprétés par des acteurs portant des masques, tous les autres rôles ont pris la forme de pantins articulés, plats, appelés *body-masks*. La scène était comme un dessin en noir et blanc à l'échelle humaine, habitée par des acteurs masqués.

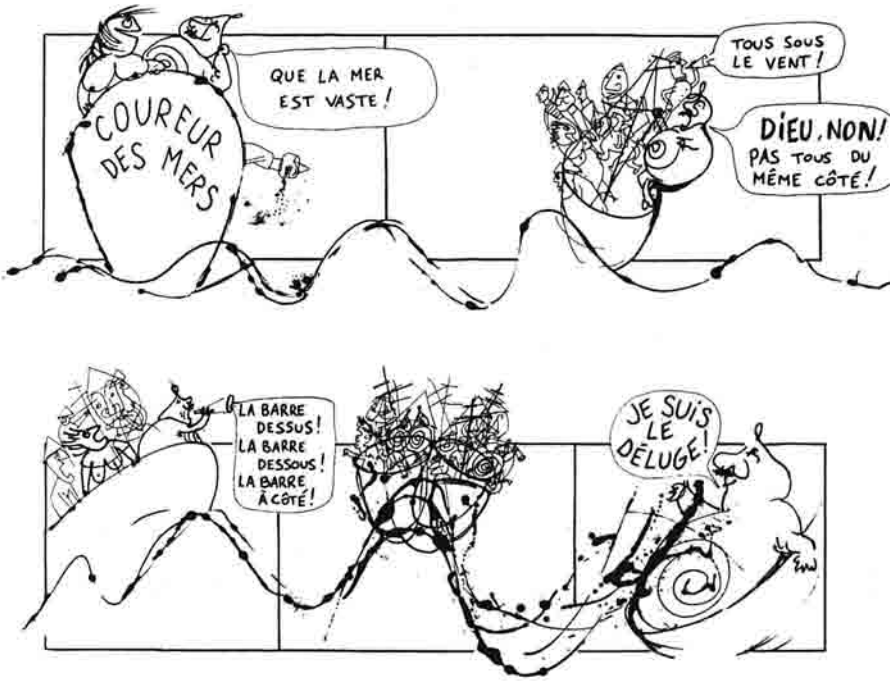
L'idée d'un *Ubu* en bande dessinée est venue à Franciszka en 1969 ; elle en a terminé les 90 « strips » l'année suivante. Mais, après une édition américaine avortée, ils n'ont été publiés que tardivement, aux Pays-Bas (dans le magazine *De Revisor*, de 1983 à 85, puis en album chez De Bezige Bij, en 1987) et dans une édition japonaise (Seido-sha, 1993). C'est ici la première édition en Français.

Les strips originaux font chacun un mètre de large, ce qui les rend aussi majestueux qu'ils sont « primitifs ». Du point de vue technique, plusieurs genres de plumes sont mis à contribution et, occasionnellement, le stylo à bille. L'énergie graphique de ces improvisations sur des bouts de papier séparés est mise en valeur par le travail de collage réalisé ensuite, plus d'un détail étant alors redessiné et collé sommairement, avec parfois des rectifications à la gouache blanche ou au fluide correcteur. À cause des différents papiers utilisés dans ce jeu de collages, et avec le passage du temps, le noir et blanc initial a presque accidentellement fait place à une gamme harmonique de blancs et de blancs cassés. Le texte de la bande dessinée est une adaptation par Franciszka de la traduction de Barbara Wright en 1950. Écrit dans des bulles, ce texte théâtral est parfaitement assimilé par les conventions du langage de la bande dessinée. La mise en page est un jeu d'improvisation, les images étant rompues de part et d'autre et allant souvent au-delà du tracé des vignettes.

Franciszka Themerson est décédée à Londres le 29 juin 1988.


NON
NON
NON
VOULEZ-VOUS ME RUINER?


PÈRE UBU, LE PEUPLE ATTEND.
SI TU NE DISTRIBUES PAS DES VIANDES ET DE L'OR, TU SERAS RENVERSÉ!
DES VIANDES OUI! DE L'OR, NON!
ALORS LE PEUPLE NE VOUDRA PAS PAYER LES IMPÔTS.
DANS CE CAS, RÉUNISSEZ TROIS MILLIONS ET CUISEZ CENT CINQUANTE BŒUFS.
D'AUTANT PLUS QUE J'EN MANGERAI AUSSI!


COUREUR DES MERS
QUE LA MER EST VASTE !
TOUS SOUS LE VENT !
DIEU, NON ! PAS TOUS DU MÊME CÔTÉ !
LA BARRE DESSUS ! LA BARRE DESSOUS ! LA BARRE À CÔTÉ !
JE SUIS LE DÉLUGE !




ŒUVRES
INÉDIT
« JEUNES CHERCHEURS »
CRÉATIONS
SPÉCULATIONS
TEXTICULES
ACTES DU COLLOQUE

TRALALA SPLATSCH





Depuis de nombreuses années la Cie Tralala Splatch Théâtre Sauvage, dirigée par Joël Bluteau, développe un travail autour de l'œuvre de Jarry, dans un cycle-répertoire qui lui est dédié : UBUmania. Cette recherche est née d'un désir de réunir les potentiels créatifs de la troupe issus des univers théâtraux, circassiens et plastiques. Le *Cabaret 'Pataphysique*, inscrit dans la continuité de cette recherche, en constitue l'aboutissement.

Dans une atmosphère énergique et loufoque dédiée à Alfred Jarry et aux poètes surréalistes, les délires pseudo-scientifiques des protagonistes côtoient des objets hétéroclites, personnages-marionnettes, clowns, instruments étranges... La mise en scène déploie un univers singulier en mêlant surprises burlesques, magie, poésie, chansons, musique vivante, jeu aérien, saynètes chantées et jouées... dans la tradition des cabarets et des démonstrations de foire.



Avec la pièce *Faustroll*, adaptée du roman de Jarry, la compagnie a tenté d'explorer une autre facette de sa démarche ; ici, le Dr Faustroll, poète et savant inspiré, se rattache aux figures légendaires et mythiques de la culture européenne. À l'infini savoir du Dr Faustroll s'oppose l'infinie ignorance du Père Ubu, à travers le thème homérique de l'errance, de la quête absolue de la connaissance et du questionnement sur les notions de culture et de nature.

L'œuvre de Jarry répond à ce mélange des genres. En utilisant les références littéraires, esthétiques, théâtrales et poétiques pour les désarticuler, les décortiquer, pousser leur sens jusqu'à l'absurde, Jarry réinvente une nouvelle manière de faire du théâtre, de créer des images et de travailler sur la langue.

Nous découvrons dans chacun de ses livres un fil symbolique à la cohérence cachée où se superposent des sens et des interprétations par ce va-et-vient critique et jubilatoire, ce jeu des contraires où le corps dans tous ses états brise les limites et crée par le rire une façon de voir le monde sans *a priori*.





Mise en scène, conception rideau scénique
et machinerie/décors : Joël Bluteau
Avec : Joël Bluteau, Zoé Maistre, Claude Cottet
Intervention Musicale : Marc Oberti
Scénographie, adaptation,
conception et réalisation : Suzanne Bauruel
Carcasses: Alicia Maistre
Communication : Laetitia Bluteau
Tralala Splatch - Théâtre Sauvage
Suzanne Bauruel : 01 45 35 86 72/02 41 91 71 63
>00 33 (0)1. 47. 21. 87. 63
Pour le détail des pièces constituant le cycle UBUmania, on peut se reporter au site www.tralalasplatch.com



PATA DÔME



« N'avoir l'unique prétention potachique
que de divertir le spectateur,
en faisant du corps de l'acteur ... une musique,
et de sa voix ... un théâtre. »

Jean-Philippe Amy

En septembre 2001 Jean-Philippe Amy crée le Pata' Théâtre avec l'envie de rendre à la scène un Ubu intime et juvénile, fidèle à l'esprit simple et minimaliste d'Alfred Jarry. Homme de théâtre et de musique à l'esprit comique des plus potaches, Jean-Philippe Amy aborde des univers légèrement décalés où fiction et réalité se mêlent. Il s'attache à rendre clarté et lisibilité à des œuvres en tirant les ficelles du théâtre musical. Son travail prend sa source dans la 'Pataphysique — création du professeur Jarry-Faustroll — : « la science des solutions imaginaires qui bouleverse notre regard "maladivement" conformiste sur les choses ».

Cette inspiration potachique rend son premier spectacle, *Symphonie ubuesque à deux voix*, accessible à tous. Créée le 7 novembre 2002, cette « loufoquerie théâtrale » s'inspire d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry. L'adaptation d'une heure vingt de Jean-Philippe Amy est un pari : jouer une trentaine de personnages à deux. Mais c'est aussi l'ambition d'aller à la source du texte dont s'est inspiré l'écrivain. Elle ne s'attache pas à la chose, mais au regard que l'on y porte par le principe de détournement de l'objet de manière potachique — ex : la règle du professeur devient le sceptre du roi, le bureau devient la baignoire de Mère Ubu ... En cela, Jean-Philippe Amy reste fidèle à Jarry le symboliste et l'inventeur de la « pataphysique », la science des solutions imaginaires. Ubu Roi est bien une œuvre théâtrale avec un cœur de potache suscitant le principe du jeu enfantin, au point de lui laisser les rênes de la représentation.

L'un des objectifs de la compagnie est de poursuivre son travail d'écriture et de création, et de produire ses spectacles en France métropolitaine. Mais cette nouvelle inspiration philosophique guide aussi son créateur vers d'autres formes d'expression et d'autres publics, et le mène à des projets d'actions culturelles plus vastes.

Site officiel : www.patadome.com
Pata' Dôme Théâtre
62, route d'Yvours
69540 IRIGNY


Vendredi 8 Novembre
punition
Je ne dois pas perturber
le cours de physique
par des bruits
intempestifs
500 fois





ACTES DU COLLOQUE « JEUNES CHERCHEURS »

ŒUVRES INÉDIT

CRÉATIONS

SPÉCULATIONS

TEXTICULES



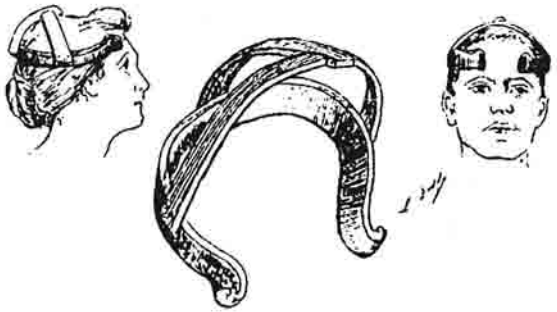
PAPUS MÉDECIN DANS *LE SURMÂLE*



par Julien Schuh

Jean-Christophe Valtat notait dans le dernier numéro de l'*Étoile-Absinthe* la correspondance entre la « Machine-à-inspirer-l'amour » du *Surmâle* et la chaise électrique américaine[1]. Mais Jarry a pu s'inspirer d'un autre appareil, un appareil qui reproduit dans les grandes lignes la description de la machine destinée à rendre Marcueil amoureux d'Ellen : les couronnes magnétiques du Dr Encausse. On se souvient que l'idée de la machine germe dans les cervelles des savants William Elson et Arthur Gough à partir de la description d'un instrument magique composé d'une « *lame de cuivre* » et d'une « *tresse de fil* », immédiatement reconnu comme « un appareil magnéto-électrique[2] », et réalisé sous forme d'une couronne reliée à une dynamo.

Or il existe un curieux opuscule du Dr Gérard Encausse, plus connu dans les milieux occultistes sous le nom de Papus, intitulé *Du traitement externe*



Couronne magnétique.

Figure 1 : « Couronne magnétique », dans Gérard Encausse, *op. cit.*, p. 42.

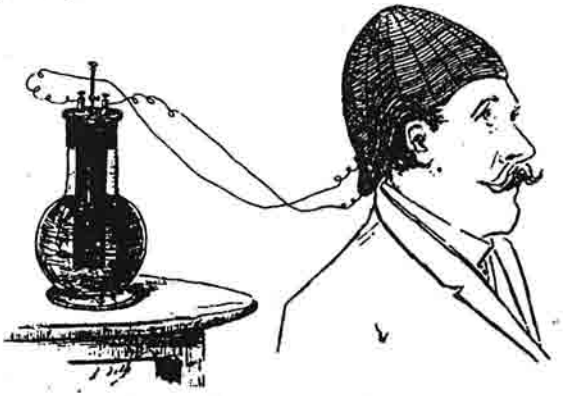
et psychique des maladies nerveuses, dont le sous-titre nous intéressera plus particulièrement : « Aimants et couronnes magnétiques - Miroirs - Traitement diététique - Hypnotisme - Suggestion - Transferts[3] ». Encausse y décrit plusieurs types de couronnes thérapeutiques composées d'aimants et autres appareils « électro-magnétiques ». « L'effet cherché par l'emploi

1. Jean-Christophe Valtat, « Le dynamomètre, la bicyclette et la chaise électrique : théories énergétiques et psychologies de la fatigue dans « Le Surmâle » d'Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, Société des Amis d'Alfred Jarry, 2005, tournées 103-104, p. 73.
2. Alfred Jarry, *Le Surmâle, roman moderne*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, 1987, p. 267.
3. Gérard Encausse, *Du traitement externe et psychique des maladies nerveuses*, Chamuel, 1897.

des aimants doit être la modification des centres nerveux au moyen de la création d'*un champ magnétique* spécial autour de ces centres[4]. » L'une des utilisations de ces couronnes magnétiques consiste à fixer les rayonnements particuliers d'une personnalité malade pour le transférer à volonté sur un autre patient, qui éprouvera, coiffé de la couronne, les mêmes troubles que

Le casque solénoïde.

Modification puissante du champ magnétique.



Casque solénoïde du Dr Encausse.

Figure 2 : « Casque solénoïde du Dr Encausse », Gérard Encausse, *op. cit.*, p. 52.

le premier sujet : « *Elles conservent l'impression fixée sur elles* et peuvent en opérer le *transfert*[5] » ; il s'agit « du transfert réel, à distance, sur une couronne de fer aimantée servant de substratum matériel, d'un état névropathique quelconque, d'un sujet transféreur (paralysie, contractures, vertiges, etc.), à l'état de veille, à un sujet en état hypnotique[6]. » La couronne produit chez autrui un état similaire à celui du « transféreur », tout comme la Machine-à-inspirer-l'amour doit insuffler à travers une couronne de platine une âme aimante en Marcueil l'homme-machine, la machine elle-même étant, selon un jeu de mot qui devait être présent à l'esprit de Jarry, un gigantesque « aimant », soit une amante.

4. *Idem*, p. 5.
5. *Id.*, p. 42.
6. *Id.*, p. 43.

Jarry semble mêler, s'il a lu Encausse ou du moins des théories semblables, assez courantes à l'époque[7], plusieurs versions de ces appareils. Lisons la description de la simple couronne magnétique d'Encausse (figure 1) :

> On voit qu'elle consiste en une lame de fer curviligne qui embrasse circulairement la courbe crânienne. Sa continuité est interrompue au niveau de la région frontale, et chaque extrémité libre de la demi-couronne représente un pôle de l'aimant. [...]
>
> Empiriquement, j'applique le pôle nord sur la tempe droite (j'indiquerai plus loin le motif de cette disposition), et j'interpose entre la tempe gauche et l'autre pôle un tampon de linge pour assurer la prédominance d'action du pôle au contact de la peau[8]

Il existe également une « couronne électro-magnétique », « s'aimantant uniquement sous l'influence du courant électrique », branché à une pile et dans un « modèle rond[9] », plus proche par la forme et le fonctionnement de la machine de Jarry, que voici :

> André Marcueil, toujours plongé dans sa torpeur, fut ligoté sur un fauteuil par ses domestiques [...] Ses bras et ses jambes étaient écartelés par des courroies, et un objet étrange était posé sur son crâne : une sorte de couronne crénelée, en platine et dont les dents étaient dirigées en bas. Devant et derrière il semblait qu'il y eût un gros diamant taillé en table : car la couronne était en deux parties, chacune munie d'une oreillette de cuivre rouge, doublée d'une éponge imbibée assurant le contact à gauche et à droite, sur les tempes; les deux demi-cercles de métal étaient isolés l'un de l'autre par une lame épaisse de verre, dont les extrémités, au-dessus du front et au-dessus de l'occiput, scintillaient comme des cabochons. [...] Des déroulements d'électrodes, gainés de gutta-percha et de soie verte, tenaient le Surmâle en laisse par les tempes; ils serpentaient et se perdaient, trouant le mur comme une vermine s'enfuit en rongeant, quelque part vers le bourdonnement crépitant de la dynamo[10].

Cette description ne peut être totalement conforme à celle d'Encausse, tant Jarry retisse ici des éléments de son œuvre antérieure - la couronne de

7. Encausse fournit une bibliographie dans son ouvrage (p. 53-54), bibliographie que l'on peut compléter avec celle d'Hector Durville dans *Application de l'aimant au traitement des maladies*, Librairie du Magnétisme, 1895, p. 16 à 19.
8. Gérard Encausse, *op. cit.*, p. 44-45.
9. *Idem*, p. 51-52.
10. Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 268.

César-Antechrist, inversée ; la machine à décerveler, et ses dents égoïnes ; le diamant ; etc. Il pourrait également croiser cette couronne véritable avec un autre appareil d'Encausse, le « casque solénoïde[11] » (un solénoïde étant un fil électrique enroulé en spirale, ou aimant électrique, comme chacun sait), fixé à une pile bien moins dangereuse que la dynamo de onze mille volts de Marcueil (figure 2).

Jarry joue donc dans le *Surmâle* avec les théories de l'influence magnétique en vogue à son époque, théories déplacées dans la mesure où il n'y a plus pour Jarry de « transféreur », de premier sujet humain qui fournit l'image magnétique de son esprit : c'est la machine, face à l'homme devenu une mécanique, qui « fabriqu[e] de l'âme[12] », alors même qu'Encausse, dans son rôle « sérieux » d'homme de science, précise que l'« aimant agit comme un appareil physique et il n'est doué d'aucune propriété métaphysique[13]. » Pour Jarry, la machine possède une propriété métaphysique – ou plutôt pataphysique : celle de s'accoupler à l'homme, son égal, dans une version du monde où l'absolu n'est pas impossible, puisqu'incarné par Marcueil. Jarry, comme à son habitude, détourne les discours qu'il intègre à son œuvre en les mettant tous, résolument, sur le même plan, celui de la littérature. Sans cela, impossible de coupler un homme à une machine en un « circuit antiphysique[14] » ; de quantifier l'âme et de transformer la force électrique en force spirituelle, en machine hypnotique. Comme la machine à voyager dans le temps, comme l'équation mesurant la surface de Dieu, la Machine-à-inspirer-l'amour est un monstre pour la science, un objet fondé sur des correspondances impossibles entre les forces spirituelles et mécaniques. Jarry justifie ce couplage impie par l'absence de résultats physiques de la machine : un homme traversé par un courant de dix mille volts ne ressent RIEN, rappelle-t-il, et ce rien est « l'"on ne sait quoi", la force inattendue, l'*x*, peut-être la mort[15] ». Vidée de produit mécanique, la machine devient disponible à d'autres actions possibles ; c'est la capacité infinie de suggestion des objets ramenés à des mécanismes essentiels.

Julien Schuh

11. Gérard Encausse, *op. cit.*, p. 52.
12. Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 267.
13. Gérard Encausse, *op. cit.*, p. 6.
14. Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 269.
15. *Idem*, p. 267.

(SPÉCULATION)^2



par Daniel Zinsner

FAIRE dans la route des phrases un carrefour de tous les mots... on s'excuserait presque de ressortir, pour ne pas dire rabâcher, cette citation, s'il ne s'agissait d'en étendre l'application à l'œuvre graphique d'Alfred Jarry. Et là, il semble bien que ce n'est plus de carrefours qu'il s'agit, mais de véritables ronds-points, d'étoiles (absinthe ou pas, mais elle n'est jamais loin), où concourent un grand nombre de significations ; à moins qu'elles n'en divergent ; c'est selon le point de vue. Et l'équivalence des contraires.

Combien d'impasses, de perspectives encourageantes mais inabouties, de tracés hasardeux ? Sans compter que chaque interprétation nouvelle, au lieu d'éclaircir le mystère, ne fait, semble-t-il, que l'épaissir davantage en démultipliant les interrogations, comme J. Schuh en fait la démonstration, lors de son intervention du 21 mai 2005, à propos du X et du signe ∞.

Ainsi en va-t-il du graphisme en N inversé que je signalais dans la gravure aux trois palotins (*Spéculation sur un objet volant non identifié*, *L'Étoile-Absinthe*, 103-104).

— il s'agit d'un pur graphisme abstrait destiné à meubler un angle vide pour équilibrer l'ensemble. Mais alors pourquoi ce signe là en particulier ?

— à l'occasion du mini-colloque du 21 mai, J. Fell m'a suggéré qu'il pourrait s'agir d'un *aleph* : ℵ (avec toutes les interprétations kabbalistiques que cela suppose). Mais alors il s'agirait d'un ℵ inversé, ce qui ne simplifie pas les choses... d'autre part, il me semble que Jarry possédait à ce moment là assez d'expérience en matière de gravure pour ne pas se contenter d'une approximation : s'il avait voulu représenter un ℵ, même inversé, il l'aurait gravé clairement avec ses pleins et ses déliés.

— un lecteur m'a fait remarquer qu'il pourrait s'agir d'un I russe : И. Mieux qu'une allusion possible à la russification de la Pologne, interprétation à deux doigts du délire, il vaut mieux compter sur une coïncidence de formes...

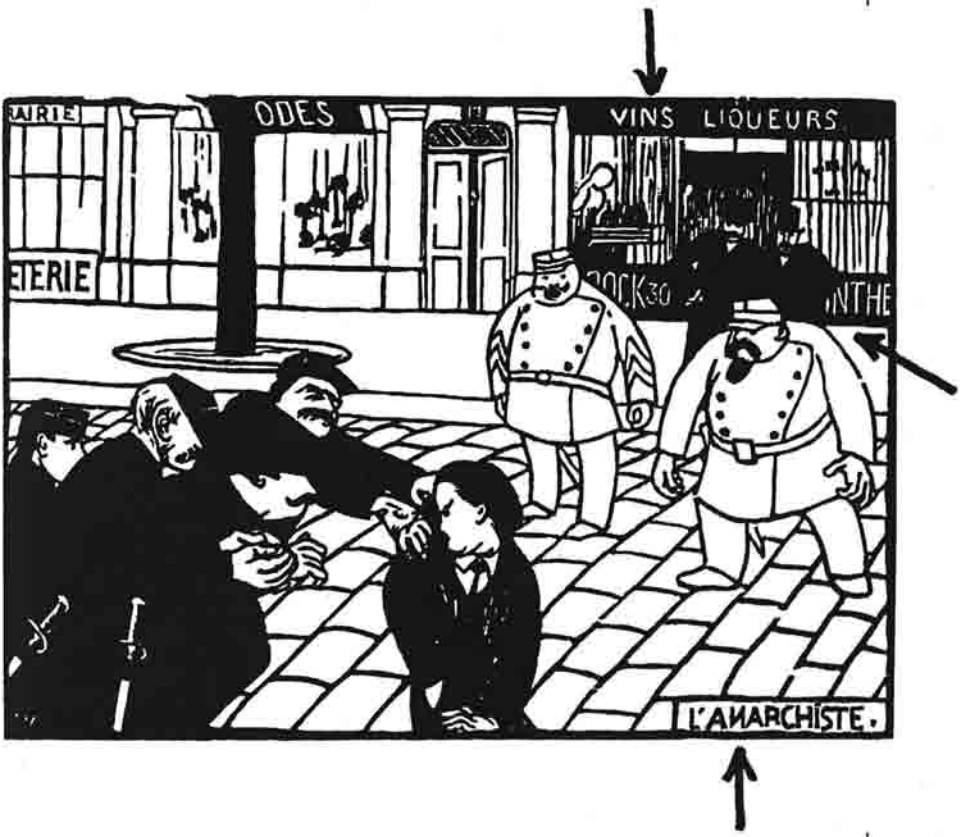
— il a été aussi évoqué la transposition d'un de ces signaux de chemin de fer en forme de Z (qui annoncent une zone où la vitesse est limitée). Mais qu'on fasse pivoter ce И de 90° vers la droite ou vers la gauche, on obtient un Z tout autant inversé que lui (le N, le Z — le R et le K, je le répète, sont les seules lettres à posséder des segments obliques *orientés* ; les autres, A, M, V, W, X, Y, possèdent un axe de symétrie qui les préserve de cette mésaventure).

Sauf qu'en 1892 (deux ans avant la gravure de Jarry, datée de 94), Félix Valloton, maître de la xylographie et participant au milieu esthétique et intellectuel auquel s'intègre progressivement Jarry (dont Valloton grava sur bois un portrait célèbre pour le premier *Livre des Masques* (1896) de R. de Gourmont) publie une gravure représentant un jeune homme alpagué sur la voie publique par des sergents de ville. Le titre est inclus dans le coin inférieur droit de la gravure : L'AИARCHISTE (dont on peut admirer un exemplaire à la belle exposition que le musée d'Orsay consacre au Théâtre de l'Œuvre).



Eh oui, avec un N inversé. Simple bévue du graveur, pensera-t-on. Mais alors pourquoi dans les enseignes des boutiques qui bordent le trottoir, le N de VINS LIQUEURS est-il à endroit, sans compter celui d'une autre inscription en partie cachée par un badaud barbu en haut-de-forme : NTH? (vraisemblablement *Absinthe*!!).

Je n'avais pas omis de signaler que même les graveurs chevronnés pouvaient commettre cette erreur. Mais franchement la retrouver dans le titre même de la gravure, ou il s'agit de l'équivalent d'un *acte manqué*, d'un lapsus, dont on sait qu'ils ne sont jamais innocents (surtout quand on sait aussi — y compris la Préfecture de Police — de quel côté allaient les sympathies de l'auteur), ou il s'agit d'un signe codé, d'une marque d'appartenance, à l'instar des trois points de la Maçonnerie. Le И de Jarry obéirait-il à une démarche analogue? Ou serait-ce pure *spéculation*?



Au bas de la gravure de Jarry, une autre disposition n'est pas moins singulière. Elle concerne les pieds des trois Palotins. On s'aperçoit que celui du milieu a les pieds à l'envers. Autrement dit, les trois paires de pieds, au lieu de présenter schématiquement la disposition suivante :



/\/\/\ (1)

se présentent de la sorte :

/\\//\ (2)

Le Palotin central serait-il de dos? Mais alors comment fait-il face au spectateur? Faut-il supposer qu'à l'instar de la chouette effraie sa tête à la capacité de pivoter, sans inconvénient de 360°?

A moins qu'à l'égal de certains personnages du folklore, il ne soit l'objet d'une malédiction, de sorte que comme eux, il s'éloigne chaque fois qu'il tente de se rapprocher.

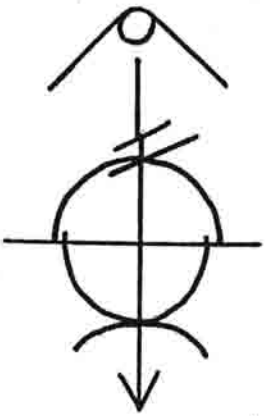
Ou, tout simplement, il ne s'agit que d'une liberté graphique prise par l'auteur : on voit tout de suite que la seconde disposition (2) occupe bien mieux l'espace que la première.

Enfin, l'identification très incertaine de l'*objet volant*, invite à prolonger la recherche parmi les autres témoignages graphiques laissés par Jarry, en particulier ceux qui concernent le *vol.*

Le dessin à la plume inspiré par le *Dit du Vieux Marin* (n° 37 des *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry,* de M. Arrivé) : l'ensemble présente un aspect hiératique, on serait tenté de dire presque héraldique : un bateau aux extrémités symétriques, relevées et effilées en croissant de lune, planté d'un mât en deux parties décalées, présentant l'aspect d'une baïonnette, coupé de deux vergues obliques parallèles (le lecteur du XXI^{ème} siècle ne peut pas s'empêcher d'évoquer une antenne de télévision), l'ensemble bateau-mât-vergues revêt aussi la forme d'une *ancre*, les deux extrémités relevées du bateau dépassent très légèrement la ligne d'horizon, d'où s'élève le demi-cercle d'un soleil noir, levant ou couchant, d'un diamètre légèrement supérieur à celui du bateau, et qui dessine avec lui un cercle presque parfait, au-dessus, culmine



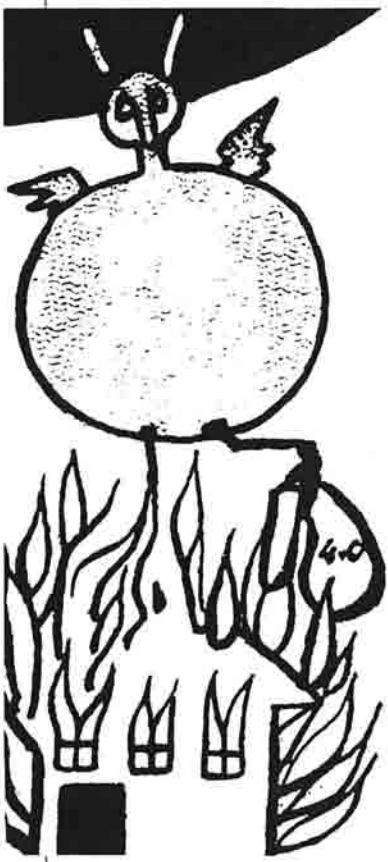
un *objet volant*, qui peut faire penser à une figure tutélaire (ce ne saurait être un soleil, puisqu'il figure déjà en-dessous); à cause de la pointe effilée du mât qui l'effleure, on songe aussi à un insecte piqué sur l 'épingle d'un naturaliste; le recours au texte de Coleridge nous apprend qu'il s'agit d'un albatros; mais il est représenté ici d'une façon très inhabituelle, de face, de sorte que la tête ronde cache tout le reste du corps, et que les deux ailes avec leur plumage, en obliques descendantes, semblent s'y rattacher directement donnant l'impression, grâce à la verticale du mât, d'un parasol à demi déployé. Cette tête se présente d'ailleurs comme un *masque* circulaire, les yeux figurés par deux petits rectangles coupés horizontalement d'une médiane, quant au bec il prend la forme d'un Λ, et pourrait passer pour une moustache; tout ce dispositif se reflète sous la silhouette du bateau, mais en dimension plus réduite, de sorte que la tête ailée de l'albatros rappelle, en première interprétation, une graine d'érable avec ses ailettes, mais surtout, à cause du reflet du mât, un *harpon* emmanché pointé vers le bas; de part et d'autre de la tête de l'albatros se déploie une banderole, une sorte de phylactère, portant le nom du protagoniste dans le poème : LIFE IN DEATH.



Si on représente schématiquement l'ensemble des formes disposées dans cette vignette, on obtient une construction de demi-cercles et d'angles qui n'est pas sans évoquer celle des symboles et des hiéroglyphes utilisés par les alchimistes et les philosophes hermétiques.



Une autre créature volante se manifeste sur la « grande » (24x32 cm) lithographie dans sa version complète (planche 54, M. Arrivé, *op. cit.*), remarquable par son Ubu au bras gauche démesuré, articulé en segments et terminé par un croc.



Du toit d'une chaumière en flammes s'échappe un spécimen de ce que M. Arrivé appelle un « Palotin(s) originel(s), être(s) en baudruche, gonflable(s) à volonté ». En effet, celui-ci affecte une forme sphérique parfaite, plantée au sommet d'un petit cou qui supporte une tête ronde, presque minuscule par rapport au volume du corps. Il est muni de deux pattes d'oiseau, filiformes, terminées par des serres incurvées. Celles de la patte droite se confondent avec l'ondoiement des flammes qui s'échappent de la chaumière. Celles de la patte gauche soulèvent un sac de rixdales, marqué « 4, [un signe indéchiffrable], 0 ». À l'emplacement des épaules , deux moignons d'ailes ; de sorte que le spécimen (?) ressemble lui-même au sac pansu et ailé qui symbolise parfois la Fortune et sa volatilité. Le visage de face montre deux yeux et un nez, tracés d'un trait continu, qui ne sont pas sans rappeler un graffiti phallique. Enfin la tête est surmontée de deux prolongements, qui rappellent ceux du « fulgurant météore » ; cornes, antennes, pédoncules ? La réponse est fournie à côté. On y voit, de profil, les deux acolytes du « Palotin originel », traînant chacun un voiturin à phynance. Ils ont, eux, de petites jambes, de petits bras, un nez protubérant à peine rattaché au visage, et, surtout, deux oreilles de lapin. Ce sont elles qui se dressent, vues par la tranche, sur la tête du Palotin volant. Dans l'ensemble, le graphisme semble préfigurer celui des bandes dessinées et des dessins animés.

Bien qu'ils ne se rattachent pas directement au sujet, on ne saurait oublier les deux personnages agenouillés, mains jointes, à gauche de la chaumière en feu. « Inspirés des fresques médiévales », commente M. Arrivé. La rigidité des traits et de la pose les rattache plutôt à la xylographie, alors que l'œuvre est, je le rappelle, une lithographie, qui autorise la même souplesse des traits

que le papier. J'inclinerais à croire qu'ils ont été copiés directement sur les personnages de « donateurs » des tableaux religieux médiévaux, souvent figurés en prière dans les angles inférieurs. Ou plutôt sur une image populaire de piété, inspirée de ces mêmes tableaux. Le modèle resterait à trouver (se rappeler que, s'ils figurent à gauche sur l'exemplaire de la litho, ils doivent se trouver à droite sur l'original[1]). Tout ce qu'on peut ajouter, c'est que Jarry a métamorphosé ces deux « orants » en deux « suppliants ».

Cette comparaison montre trois créatures volantes construites à partir d'un cercle, auquel se rattache une tête pour deux d'entre elles, une avec un cou, l'autre sans ; la troisième est, à la lettre, une tête volante. Sans la connaissance du poème de Coleridge, elle est difficilement interprétable et en tant qu'albatros, méconnaissable. Les êtres sphériques « en baudruche » suggèrent qu'une typologie et une *Histoire naturelle des Palotins* restent à écrire. Sans compter les occasions où le mot et la notion ont pu se répandre dans les textes littéraires, ou non, depuis la disparition de leur créateur.

Daniel Zinsner



1. Il n'est point besoin de chercher très loin : le personnage agenouillé est tiré d'une gravure de la Renaissance représentant la Bigorne, gravure utilisée à l'ouverture de l' « Acte terrestre » de *César-Antechrist* ; les détails sont fournis dans un article de Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, « Alfred Jarry », n° 203, juillet-septembre 1986, p. 58 et 62-63 - NDLR.



DOCUMENTATION :

— Les alchimistes, (S. Hutin, Seuil, 1959).
— Catalogue : Le théâtre de l' Œuvre, 1893-1900, Musée d'Orsay, 2005.
— Peintures et dessins d'Alfred Jarry, (M. Arrivé, Collège de 'Pataphysique, XCV).
— Le pendule de Foucault, (U. Eco, Grasset, 1990).

ŒUVRES

ACTES DU COLLOQUE

« JEUNES CHERCHEURS »

INÉDIT

CRÉATIONS

SPÉCULATIONS

TEXTICULES



IMAGERIE D'EPINAL

Fondée en 1796

Pellerin & Cie

Epinal, le 9 Mai 1876

Monsieur Alfred Jarry,
Directeur du Perhinderion, revue d'art,
162 Boulevard St Germain, Paris.

En réponse à votre l.e du 5 ct;
nous vous informons que nous n'éditons plus
le N° 135 ni le 204 de grd Images 64x40;
nous devons donc les tirer spécialement pour
vous; de ce fait le prix que nous pouvons
vous faire est le suivant:

Par 100 de chacun de sujets
ou de l'un des deux . . . le cent . . . 7.50
Par 500 de chacun de sujets
ou de l'un des deux . . . " . . . 6.50

Ces prix s'entendent franco postal domicile, reglt.
devant par mandat. poste accompagnant la commande.

Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations empressées

Pellerin et Cie

Epinal le 9 mai 1896

Monsieur Alfred Jarry,
Directeur du Perhinderion, revue d'art,
162 Boulevard St Germain, Paris.

En réponse à votre ..... du .....
nous vous informons que nous n'éditons plus
les n° 135 et 204 des gdes Images 64 x 40;
nous devrons donc les tirer spécialement pour
vous; de ce fait les prix que nous pouvons
vous faire sont les suivants :

Par 100 de chacun des sujets ou de l'un des deux	le cent	7. 50
Par 500 de chacun des sujets ou de l'un des deux	"	6. 50

Ces prix s'entendent franco postal domicile, reglement par mandat-poste accompagnant la commande.
Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations empressées

Pellerin et Cie


ACTES DU COLLOQUE « JEUNES CHERCHEURS »
ŒUVRES INÉDIT
CRÉATIONS
SPÉCULATIONS
TEXTICULES

Lectures

Patrick Besnier,
Alfred Jarry,

Fayard, 2005. 724 pages et cahier iconographique de 16 pages. ISBN : 2-213-61878-X. Prix : 32 euros. Bibliographie (les articles cités sont référencés en note). Table des matières ergonomique. Index.

Compte rendu par
Paul Edwards.

Introduction

Patrick Besnier, professeur à l'Université du Maine, mais que le public connaît comme le plus drôle et le plus efficace des Papous — France Culture, « Les Papous dans la tête » — grâce à sa retenue maligne, prête sa voix de conteur pour guider l'érudit autant que le néophyte dans le labyrinthe d'une vie littéraire réputée incompréhensible et des plus tragiques. Besnier nous propose sagesse et ruse.

Au début, je me suis fait prendre. À la fin de l'avant-propos sont reproduites en vrac les onze anecdotes les plus citées par les journalistes et les sorbonnicoles. C'est le Jarry pétard, le Jarry-Ubu de service, l'épateur mondain, l'ivrogne et le cochon. Un Jarry que l'on voit mal rédiger le troisième chapitre de *L'Amour absolu*... Cette brève anthologie liminaire est une lame à double tranchant. On se débarrasse rapidement de ce qui fait mal, mais au prix d'une visibilité encore accrue ? Voilà l'état de mes réflexions inquiètes en feuilletant le livre avant de le lire. Mais il ne faut pas *feuilleter* un livre construit, il faut suivre une pensée. Commencer au commencement. Les anecdotes trouveront leur place par la suite et ne seront pas rapidement évacuées. Elles ne sont pas *anecdotiques*, mais parlantes.

Grandes lignes

Il s'agit d'une biographie programmatique et non d'une simple chronologie. La thèse principale du biographe, du moins celle la plus ouvertement argumentée, est que Jarry jouait Ubu dans la vie parce que la société l'y obligeait et que ce masque cache un être sensible qui se protégeait. On aura compris le parti pris stratégique : apprendre au grand public à enlever le masque... En matière de biographie, l'approche n'est pas nouvelle, l'important ne réside pas dans la nouveauté mais dans le résultat : rendre Jarry compréhensible dans les choix de sa vie. Sur ce chapitre, Besnier démontre la culpabilité des amis qui ramenaient tout à Ubu, et comment ce masque l'a desservi de son vivant.

Deuxième grand thème annoncé : l'intégration de Jarry « à la société littéraire et artistique de son temps », démontrée par ses fréquentations et les témoignages contemporains. Encore fallait-il *prouver* que telle ou telle rencontre ait bien eu lieu (Picasso), mesurer l'évolu-

tion d'une relation — Mirbeau, par exemple — et estimer la fréquence des rapports avec chacun. Voilà ce travail enfin mené à bien. Les grands noms encourageront à plus de prudence ceux qui mésestiment Jarry (n'oublions pas que c'est la majorité des lecteurs et des intellectuels). Pour les autres, il est fascinant de découvrir quelques rencontres de plus, et surprenant de constater autant de visites mondaines à des salons et à des clubs. Mais c'est là que l'on rencontre les anciens et ceux d'une génération plus jeune que Jarry.

Troisième grand thème de la quat' de couv' : proposer Jarry comme « le principal inspirateur des avant-gardes du début du XX^e siècle ». Si les liens avec Picasso, Apollinaire, Marinetti et d'autres, plus jeunes aussi, sont établis et documentés, on reste néanmoins sur sa faim faute d'une analyse comparée des œuvres — la part de Gourmont dans la typographie archaïsante et « futuriste » des *Minutes* reste à déterminer —, mais ce n'est pas le propos, ou le propre, de la biographie. Il s'agit plutôt d'esquisser quelques grands traits et de rappeler, par la convergence de leurs préoccupations avec un espace-temps à réinventer, que Jarry est de la même génération que Kandinsky, Schoenberg et Malevitch. Ainsi, il sera question à maintes reprises des tentatives dans l'écriture de Jarry de transcender le temps linéaire, car c'est l'aspect du modernisme que Besnier privilégie. Dépassement du temps newtonien par l'écriture, mais aussi par la lecture, en se plongeant dans les livres pour enfants, ou en retournant par tous les moyens vers son enfance — voyages, généalogie, bibelots... Toujours au sujet du temps et de l'art du XX^e siècle, Besnier n'oublie pas l'intérêt de Jarry pour la photographie comme pour le cinéma et propose une nouvelle interprétation, la plus belle à ce jour, des treize images de la Machine à Peindre (*Faustroll*, Livre VI, chapitre XXXIV, « Clinamen »).

Mentionnons deux thèmes qui ne sont pas annoncés mais qui servent à unifier l'ensemble. La thèse d'une « crise des valeurs symbolistes » (Décaudin) est adoptée comme trame narrative et permet d'expliquer en partie l'insuccès de Jarry à trouver un public. Puis cette autre trame qu'il faut à chaque reprise débrouiller : les « Notes » de Charlotte, si elliptiques, qui ajoutent une note sentimentale. Ce qui nous ramène au premier grand thème : l'humanité de Jarry dépourvue de mécanique ubuesque.

À l'œuvre

Le biographe brasse une quantité de documents que nul jarryiste n'a dû compulser avant lui. Non seulement fallait-il récrire les biographies de Noël Arnaud, d'Henri Bordillon et de quelques autres plus anciens, mais il fallait tenir compte de tous les témoignages, toutes les lettres, tous les envois et inédits qui ont fait surface depuis trente ans. Côté documentation, le lecteur bénéficie d'une mise

à jour conséquente : dorénavant, *le* Besnier est incontournable. Il sera le premier livre à consulter, suffisant dans la plupart des cas.

La biographie de Noël Arnaud est un monument, mais il fallait quand même boucher quelques fenêtres et détruire quelques chapelles vouées à des saintes douteuses. Besnier, sans vouloir être iconoclaste, tient tout simplement à trouver par l'analyse des réponses aux questions sur lesquelles on glose souvent sans pouvoir trancher, comme il tient à mieux nuancer les sujets à propos desquels on n'aura sans doute aucune réponse définitive. Le *modus operandi* du biographe est sûr : pour chaque témoignage, un indice de fiabilité, une confrontation de points de vue.

La synthèse des éléments est un souci constant : Jarry fut-il élevé dans un milieu, dans une famille catholique ? Quel paysage aimait-il ? De sa famille, qui a-t-il réellement cotoyé ? Qu'est le *Cri de Paris* dont il est question dans la plus ancienne lettre conservée de Jarry ? Et ainsi de suite. Quelques événements célèbres trouvent ici une nouvelle interprétation. J'en citerai trois. La rupture avec Fargue est minimisée, alors que des garçons moins célèbres (Claudius-Jacquet, Victor Gastilleur) sont proposés comme des amis plus intimes, c'est ce que révèlerait une correspondance plus banale, donc plus parlante. La rupture avec Gourmont est narrée sous l'angle d'une rupture *voulue* par Jarry, une rupture psychologiquement nécessaire avec un père symbolique — Besnier nous fait grâce du vocabulaire psychanalytique. L'expulsion de Jarry de chez les Kahn ne relève pas d'une mésentente avec les Kahn, ce qui réhabilite tout le monde.

Besnier se soucie d'essayer de tout démêler. On y trouve de nouvelles nuances dans l'histoire du théâtre avant Jarry où le naturalisme et le symbolisme, les anciens et les modernes, dans une certaine mesure s'entrecroisaient fraternellement, au grand dam des idées reçues. Spécialiste de l'opéra et de l'opérette, Besnier nous renseigne sur le théâtre et les airs remontant à l'enfance de Jarry — airs que Charlotte jouait au piano —, comme sur le contexte lyrique de sa production bouffe. Cette musicalité était donc une sensibilité constante, et nullement quelque dérive ponctuelle intervenue à la fin de sa vie. Il n'est pas possible d'énumérer ici toutes les trouvailles, toutes les perspectives qui s'ouvrent.

Les études sur Jarry doivent beaucoup au Collège de 'Pataphysique. Maurice Saillet publia les inédits qu'il trouva dans un tiroir au Mercure de France, et une entreprise d'annotation et d'établissement de texte œuvra jusqu'à ce que l'équipe de la Pléiade prenne la relève. Toutefois une certaine frange du Collège de 'Pataphysique, incarnée à l'origine par Emmanuel Peillet, agitait Jarry comme un épouvantail, un mélange scandaleux — mais obscur — de sexe et de religion. Malgré un ton élogieux, Peillet vouait Jarry à l'incompréhension, voyait dans son symbolisme la soi-disant découverte

du signifiant vide, une sémiotique du futile — *vide* son article sur *César-Antechrist*, qui tient lieu de manifeste. Aujourd'hui encore, les Collégiens les plus réactionnaires ne jurent que par une seule citation de Jarry : « il n'y a que la lettre qui soit littérature », oubliant son contexte : un jeu de mot sur « l'aiguille » du chameau. Jarry évoquait donc, par cette phrase devenue trop célèbre, une différence entre la lettre et l'esprit — de la Bible. Prendre Jarry à la lettre serait faire de lui un fou littéraire. Bref, le Collège de 'Pataphysique, en prônant une espèce de post-structuralisme nihiliste, fut victime de son temps. Nous devons au Collège une masse d'informations, mais c'est leur interprétation subjective qui pose aujourd'hui problème. De ce lourd héritage, Besnier, comme d'autres chercheurs de premier ordre (Paul Gayot, Philippe Cathé...), a su faire la part. Cela commence en évitant d'écrire comme un Père Ubu ou comme un suppôt de Peillet. Puis, en rétablissant le contexte : une époque qui chante, des amis qui offrent leurs livres, des références éphémères, de la couleur locale, des sens secrets, des blagues partagées, la joie de vivre d'un homme mort jeune. Jarry a vécu entouré, apprécié, mais la critique littéraire de son temps n'était pas à la hauteur. La vraie critique de l'œuvre se trouve dans quelques œuvres du XX^e^ siècle. L'exégèse de la révolution que représente Jarry ne fait que commencer.

Quelques coquilles ont échappé à la vigilance du biographe : il fait mourir Mme Jarry le 9 mai (p. 99), puis encore une fois le 10 mai (p. 105), comme dans un sketch de Monty Python. Quelques vétilles : le premier livre publié par le Mercure de France n'est pas sorti en octobre 1894, ce serait oublier un assez grand nombre d'ouvrages — à lui seul, Gourmont en a publié onze avant octobre 1894 — typographiquement intéressants —je rêve d'une édition des œuvres complètes de Gourmont sans le texte, juste les lettrines, bandeaux, gravures, couvertures, pages de titre et culs-de-lampe. L'article de Pierre Louÿs sur *Paphnutius* est de 1894, non de 1896, et la reprise de la pièce est de fin 1897, non de fin 1898 (p. 230). Aussi, pourquoi déduire qu'Eugène Demolder, avant Paul Ranson, devait illustrer *Le Moutardier du Pape* simplement parce qu'une lettre de Vallette affirme que « Demolder doit nous remettre des dessins » (p. 627)? Mais peut-être trouvera-t-on un jour des dessins de la papesse par sa femme, Claire Demolder, la fille de Rops, qui illustrait les ouvrages de son mari sous le nom d' « Etienne Morannes »? La liste des abréviations utilisées en note est malheureusement incomplète — certaines peuvent se deviner, d'autres résistent.

Que pourrait-on souhaiter de plus? Une étude documentée des relations avec Colette et ses amies dont parle Rachilde? Une autre sur les amis peintres dont parle Georges Rémond? Besnier renvoie souvent à Mallarmé, mais peut-être que sa présence est trop importante dans

l'étude de notre modernité littéraire et peut-être aussi faudrait-il un jour opposer Jarry à Mallarmé afin de montrer comment l'élève a dépassé le maître. Faut-il attendre un critique hostile pour opérer la décentralisation qui mettrait en valeur la radicalité de Jarry ? Quant à Mendès, Besnier s'étonne que Jarry puisse faire son éloge au premier degré. Rappelons, pour l'honneur de Mendès, qu'il avait l'estime de Mallarmé — peu de gens souhaitent comprendre pourquoi — et qu'il est l'auteur du *Chercheur de tares* (1898) : ce dernier suffit à faire oublier son abondante production commerciale — son Ubu à lui. Quant au « metteur en scène encore à venir » qui ferait pour *César-Antechrist* « un véritable "théâtre de l'image" » (p. 95), sans doute suis-je le seul à m'offenser de l'ellipse, mais une représentation tout en images a bel et bien été faite : au Festival d'Eastbourne le 25 octobre 1997 ; au Festival de Preetz (près de Hambourg), en septembre 1998 ; puis à l'Université de Portsmouth, en octobre 2000. Mon « Petit Théâtre Astronomique » est une sorte de théâtre d'Épinal où tout est en carton découpé et mobile, accompagné d'une bande son enregistré par l'Outrapo. Les images représentent les gravures de la main de Jarry ou reproduites par lui, ou des blasons. La licorne passante d'argent devant un fond héraldique — donc en trois dimensions — était des plus faciles à réaliser. Les étoiles sont bien tombées du ciel, et les baleines ont paru à la surface de la mer grâce à d'invisibles attaches parisiennes. Puis, pour clore ce paragraphe, on aurait aimé une dernière page moins brutale !

Le Besnier, comme il sera convenu de l'appeler dorénavant, sera à l'origine des travaux des chercheurs à venir. Certains épisodes connus s'éclaircissent, mais de nouvelles pistes foisonnent, et à chacun d'apporter sa pierre. Un exemple : Besnier relève un florilège d'envois sur les exemplaires d'*Ubu Roi*, dont un au poète symboliste portugais Eugenio de Castro. On voudrait en savoir plus sur leur relation. Or un exemplaire des *Ballades* de Paul Fort, dédicacé à Eugenio de Castro en 1896, devient intéressant quand on sait qu'il est illustré d'un bois de Jarry. À la pierre suivante...

P. Ed

Compte rendu par Julien Schuh

Depuis le livre inachevé de Noël Arnaud en 1974 — référence obligée, à jamais tronquée du deuxième tome annoncé — les lecteurs de Jarry avaient soif de symétrie, soif d'une biographie intégrale. Neuf ans de son existence avaient été passés sous silence, à la manière des années mystérieuses de la vie du Christ que ne relatent pas les évangélistes. On connaît la solution extraordinaire et terriblement logique que *L'Amour absolu* offre à ce problème : ces années perdues n'auraient pas eu lieu, compensées par toutes les incarnations réelles du Messie lors du sacrement de la communion.

Mais pour Jarry, il y avait matière : le travail sur l'opérette, le séjour au Grand-Lemps, la maladie et le projet impossible de *La Dragonne*, la mort ; autant d'épisodes peu commentés qui attendaient de plus longs développements. C'est ce qu'offre aujourd'hui l'*Alfred Jarry* de Patrick Besnier — même si c'est la progressive « abréviation » du récit, signifiée par la réduction graduelle du nombre de pages consacrées à chaque année (quinze à peine suffisant à rendre compte de 1904, année désœuvrée à tout point de vue), qui démontre le mieux le déclin inexorable de Jarry.

Après quatre ans de travail, Patrick Besnier publie ce qu'il estime modestement un brouillon rendu public de cette biographie, regrettant les pistes inabouties. C'est pourtant bien plus qu'un brouillon, et surtout plus qu'une biographie ; il s'agit bien d'un *livre* sur Jarry, plein de points de vue nouveaux et éclairants sur ses œuvres et sa vie, livre qui décevra les fanatiques d'anecdotes — qu'il les cherche ailleurs — car fondé sur une exigence centrale : démystifier l'existence de celui que l'on a trop vite assimilé au Père Ubu. La biographie de Noël Arnaud participait encore trop de ce mythe — on en attendait le démonteur. Montrer Jarry, l'homme *invisible* sous le voile ubuesque : tel est donc le paradoxe qui ouvre cette étude, telle est la difficulté que ce livre affronte. Comment parler d'un être qui a entrepris de faire disparaître systématiquement de sa vie toute trace d'intimité, au point de faire d'autrui des colporteurs de masques — masques figurés symboliquement en marge du volume par onze anecdotes en manière de repoussoir ? Comment « soulever le masque d'Ubu » (p. 11) sans risquer de n'évoquer qu'un squelette d'existence ?

Patrick Besnier nous offre la surprise — *a posteriori* totalement justifiée — d'un Jarry aux antipodes du mythe : un gentil garçon, « parfaitement intégré à la société littéraire et artistique de son temps », dont l'image fera pester plus d'un de ces pataphysiciens chevronnés qui ne supportent pas le démontage impie de la fiction. Car la vie de Jarry est bien de l'ordre du fictionnel, du mythique ; et Patrick Besnier ne se contente pas de soulever le masque : il démonte le mécanisme, traquant minutieusement, dans les moindres recoins de la vie et de l'œuvre, les rouages qui les transforment en récits mythiques, les déformations que Jarry fait subir à la réalité pour la rendre habitable, les épisodes choisis qui vont ensuite essaimer dans les souvenirs d'autrui, transformés, déplacés, exagérés. On ne manque pas de songer, à la lecture de ces lignes, à la façon dont Lévi-Strauss décrit le bricolage qui fonde les mythes, par découpage et collage de fragments narratifs qui forment le fonds où chacun puise pour créer sa propre version de la légende. Or ce bricolage mythologique, cet arrachement de miettes d'existence au flot continu du temps pour créer une vie rêvée, forme une part appréciable de l'esthétique de Jarry, sur laquelle Patrick Besnier insiste avec

raison. L'ambition de la Pataphysique est bien de « vaincre la linéarité du temps » (p. 155), d'échapper au flux du sablier pour reconstruire sa vie « en absolu », d' « intervertir l'ordre des grains de sable » selon la formule même de Jarry. On pourrait lui appliquer sans restriction les motivations que Patrick Besnier analyse chez Sengle, le héros des *Jours et les Nuits* : « pour résister, pour survivre en ce monde hostile, il s'applique à interpréter de petits détails, des coïncidences troublantes », utilisant la pataphysique « comme lecture illuminante des misères quotidiennes » (p. 179). Tout le projet littéraire et existentiel de Jarry repose dans cette « mythologisation de la mémoire » (p. 35).

Deux dates semblent essentielles dans la mise en place de ce processus mystificateur : l'entrée au lycée de Rennes en 1888, où Jarry « rencontre son double » (p. 61) en la personne du professeur Hébert, monstre paternel qu'il va s'assimiler ; et les deux soirées d'*Ubu Roi*, qui marquent la fin d'une époque, une cassure dans la biographie — Jarry ne pourra plus jamais ensuite vivre intimement avec quiconque, le masque d'Ubu adhérant à lui trop fortement, autant par choix que par obligation : « De sa biographie quelque chose cesse définitivement ici » (p. 282). Ce que Patrick Besnier analyse subtilement, c'est ce qu'il nomme à la manière de Deleuze ce « devenir monstre » de Jarry (p. 66) ; c'est la force protéiforme que cet homme appliqua à sa vie pour en faire un mythe. On ne peut qu'être fasciné devant la capacité plastique de Jarry à métamorphoser son existence en conte ; à faire de son « accent humiliant » de provincial un « effet théâtral » ; à transfigurer la misère de ses appartements successifs, par la magie du verbe, en cavernes mystérieuses et chambres princières — capacité qu'il insuffla, comme un virus, à ses connaissances, qui ne pourront parler de lui que sur ce mode mythologique. Cette « dimension théâtrale » de la vie de Jarry, Patrick Besnier en fait l'axe majeur de son étude.

Pour ceux que l'ordre ne rebute pas, le choix d'une véritable chronologie, outre qu'il repose des incessants sauts temporels ménagés dans le récit de Noël Arnaud, permet en effet de faire ressortir, pour la première fois aussi clairement me semble-t-il, à quel point l'expérience théâtrale fut la colonne vertébrale de cette existence. En choisissant de s'attarder moins sur les romans — on regrette cependant le traitement de *Messaline*, qualifié un peu vite de « régressif », p. 435 —, en suivant scrupuleusement l'ordre des faits sans créer de faux rapprochements thématiques, Patrick Besnier démontre à quel point Jarry fut d'abord un homme de théâtre, et complet. À la lecture de ce livre, une veine d'expérimentation théâtrale apparaît, qui va de la section « Guignol » des *Minutes de sable mémorial* aux projets d'opérettes, en passant par *César-Antechrist*, *Le Vieux de la Montagne*, *L'Autre Alceste* ou encore *Par la Taille*, analysés justement comme de fascinan-

tes tentatives pour créer un théâtre *autre*. Cette interrogation théâtrale de la vie en société et des limites de la littérature arrive à son summum dans le « rituel bouffon » (p. 207) de la conférence précédant la générale d'*Ubu roi* — passage obligé attendu par le lecteur, morceau de bravoure de toute biographie de Jarry, et dont Patrick Besnier tire des conséquences passionnantes. Elle est plus qu'une étape : une rupture, annonçant un nouveau chapitre de la vie de celui qui devient le Père Ubu en refusant le rôle sérieux d'auteur, en détournant sa conférence pour marquer à jamais les esprits, en choisissant, pour représenter son œuvre sur la scène hautement symbolique du Théâtre de l'Œuvre, une pièce-piège qui se referme sur ses spectateurs. « Ce n'est pas seulement, ou pas d'abord, le texte de la pièce qui choque, mais un contexte », celui d'un théâtre « sérieux », d'un rituel social d'auto-valorisation des œuvres par le regard bienveillant de l'audience. En mettant en scène *Ubu roi*, Jarry force le public à prendre parti, immédiatement, selon sa position dans le champ littéraire. La littérature et ses valeurs se mettent en scène dans ce spectacle qui est moins la pièce elle-même que l'orchestration des réactions programmées des forces en présence. Chacun est pris au piège de la mécanique absurde, comme le seront en 1903, au Grand-Lemps, les notables locaux, tel que le rapporte Franc-Nohain : « Ils ne se rendaient pas compte que Jarry ne se faisait si semblable à eux que pour les amener à se faire semblables à lui, qu'il n'adoptait si complaisamment leur langage que pour leur imposer le sien » (p. 549). Jarry démontre ces soirs-là que la valeur d'une œuvre est condition de son contexte et de son public, et ce constat ne peut pas plaire à tout le monde.

C'est encore ce qui rend précieux cette biographie : son approche quasi sociologique du jeune littérateur arrivant à Paris, dans une époque de crise des modèles — approche qui se révèle particulièrement féconde lors de l'examen de la réception des livres de Jarry, et de ses difficultés à trouver une place dans ce champ littéraire en reformation, où les thèses symbolistes perdent rapidement de la valeur. Le jeune Jarry, qui avait bâti son capital littéraire sur ce mouvement, qui l'avait utilisé pour gravir très rapidement les échelons menant à la gloire du Mercure de France, se trouve rapidement dévalué par le choix même de l'hermétisme qui avait assuré son succès — et la rupture avec Gourmont, analysée sous cet angle, marque une autre date importante dans la vie de Jarry : celle d'une « marginalisation » dans le champ littéraire, dont il ne reviendra jamais entièrement, mais qu'il aurait souhaitée pour « éliminer » toute « figure paternelle » (p. 191) et s'affirmer incréé, affranchi des limites contingentes de l'existence. La mise à distance de l'aspect homosexuel participe encore de cette déconstruction du mythe, et des discours qui masquaient et faussaient l'appréhension de la vie de Jarry.

Autre aspect primordial de l'esthétique de Jarry mis à jour ici, celui du *déplacement*, autre nom du collage.

Ce procédé, qui va de l'introduction de la danseuse du Moulin-Rouge Jane Avril dans *Peer Gynt*, sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, à la parution de *L'Amour en visites* chez un éditeur de livres érotiques, « déplacement extraordinairement fécond » (p. 356), en passant par le choix d'un récit continu pour le joyau littéraire qu'est *Messaline*, est l'une des méthodes les plus innovantes de Jarry, qui joue sans cesse, avec tous les risques que cela implique, avec les frontières et les règles de l'institution littéraire — voire de toute institution. C'est un Jarry maître du fragment, aux côtés de Schwob, Valéry et Gourmont, un Jarry se refusant à la plénitude d'une œuvre close qui transparaît ici, dédaignant « de livrer des œuvres pleines et conformes à la norme littéraire » (p. 566), membre d'une génération qui refusa l'accomplissement de l'œuvre, en rupture avec l'enseignement de Mallarmé. Saluons le choix de reproduire l'article de Fagus paru dans la revue *Les Marges* en 1922, article qui dit tout, sur un ton enflammé, poignant tant il semble un cri de révolte arraché à l'auteur devant l'incompréhension et l'oubli qui frappèrent tôt l'œuvre de Jarry. Tout est là, dans cette analyse brillante : le rêve d'absolu, la centralité conçue sur le modèle de l'araignée en sa toile, la précision mathématique du style…

Mais revenons sur l'un des mérites essentiels de ce livre. De façon presque isolée dans les études biographiques sur Jarry, Patrick Besnier ose poser des questions auxquelles il ne sait pas répondre — plus audacieux encore, il s'empêche souvent toute hypothèse, et livre clairement comme simples conjectures les affirmations de certains de ses prédécesseurs, affirmations que l'on a trop souvent depuis considéré comme des vérités acquises. Le recours aux œuvres comme documents de la vie est rare et justifié ; Patrick Besnier refuse de tomber dans les travers de bien des biographes, qui prennent pour argent comptant les récits des *Jours et les Nuits* ou de *L'Amour absolu*, faisant la part de littérarisation et de choix esthétique dans l'utilisation de ces données. Cette volonté constante de mettre à plat les légendes, de donner les sources, de soupeser les hypothèses, fait la force de ce livre ; et la sécheresse que l'on supposerait consubstantielle à une telle entreprise en est étrangement absente. En démasquant Jarry, Patrick Besnier fait passer dans son existence une émotion dont les pages de Noël Arnaud, souvent ironiques et parfois pamphlétaires, sont presque dénuées ; il relève les passages littéraires où se font jour, incidemment, des accents personnels à Jarry, découvrant, après Albert Mockel, « que sous le cynique effroyable […] se cache un sentimental » (p. 450). En ouvrant le « coffre à diorne » de Jarry, il expose ses inventions enfantines, son goût inaltérable pour les choses d'autrefois, les jouets, les bonbons, les livres d'images, avec une lucidité qui n'empêche pas l'émotion, et nous offre une image neuve et troublante de cet « homme invisible ». Et cette façon de lever les voiles mythiques

est sans doute le seul moyen de comprendre réellement le but et les modalités de ce jeu de masque.

J. S.

NB : Concernant les amitiés de Jarry, Patrick Besnier signale (p. 423) que Saint-Pol-Roux lui dédia le poème « La Charmeuse de serpents » des *Reposoirs de la procession* III dans l'édition de 1907, pp. 115-6 sans avoir pu vérifier dans l'édition originale de 1893 la présence de cette dédicace. Or la première édition des *Reposoirs* ne comprenait qu'un volume, dont les textes ont été redistribués ultérieurement dans les trois volumes publiés de 1901 à 1907 ; « La Charmeuse de serpents » n'y figurait pas. De toute manière, ce texte est daté de 1890, ce qui laisse supposer (Jarry étant bien jeune alors) que la dédicace est tardive, sans doute justifiée après coup par la parution de *Messaline*, dont les thèmes se rapprochent de ceux du poème de Saint-Pol-Roux ; à moins, comme le suggère Paul Edwards, qu'il ne s'agisse d'un hommage posthume — il faudrait alors vérifier le mois de parution du volume. Le même Paul Edwards me souffle que le poème qui suit, « L'éternel inceste », est dédié à Eugenio de Castro. À suivre…

Jill Fell, Alfred Jarry : *An Imagination in Revolt*,

Fairleigh Dickinson University Press, Madison (Etats-Unis), 2005. In-4° cartonné. 236 pages et une page couleur hors-texte reproduisant trois aquarelles de Gerhard Munthe. 50 illustrations in-texte. ISBN : 0-8386-4007-9. Prix : £ 47,50 (75 euros environ). Bibliographie sélective. Index.

Compte rendu par Paul Edwards.

Dr. Fell publie ici une version mise à jour de sa thèse de 1997 dirigée par Roger Cardinal à l'Université de Canterbury. Certains chapitres ou parties de chapitres ont paru en revue, la plupart dans *L'Étoile-Absinthe* (voir les numéros 77-78, 79-80, 83-84, 91-92). Il est donc maintenant possible d'apprécier son optique critique dans son ensemble.

Une partie de l'ouvrage sert à rendre accessible au lecteur anglais ou américain un auteur méconnu. Un contexte plus familier est proposé pour aider à le comprendre, d'où les comparaisons récurrentes à l'esprit du Chat Noir, censé avoir inspiré Jarry (« *fueled Jarry* », p. 14). D'ailleurs, il est regrettable que l'on sache si peu de choses concernant ses relations avec les animateurs du fameux cabaret. D'où, aussi, la référence rassurante aux surréalistes et à André Breton, celui-ci pour

avoir « sauvé l'œuvre de Jarry de l'oubli total » (p. 15), ce qui gomme l'activité d'Apollinaire, de Marinetti, d'Artaud et de Maurice Saillet, sans compter Jean Saltas, Charles Chassé et François Lachenal, et fait oublier la présence *continue* de Jarry dans la culture européenne, aussi masquée fût-elle. Mais il faut aller vite et attirer le lecteur.

Un premier souci est de présenter l'œuvre à un lectorat anglais par le biais d'un cadre critique connu des pays anglo-saxons. Ainsi, c'est le terme de « *nonsense* » qui est privilégié pour décrire sa poétique. Fell force un peu la dose cependant en proposant des traductions qui contiennent des ruptures de ton, tel le mot du registre familier « *chucking* » pour « De ton cœur on jette la cendre » (OC I, p. 245) (et non *bazarde la cendre*), ou encore pour traduire les dents qui mordent dans les vers « Le poêle noir frémit et mord / Des dents de sa tête de mort » : « *Its teeth a-snip-snap-snapping* » (p. 108), ce qui ferait de Jarry un Edward Lear. S'appuyant sur les théories d'Elizabeth Sewell (*The Field of Nonsense*, 1952), Fell propose une notion élargie du *nonsense*. Jarry se trouve en bonne compagnie : T.S. Eliot et Stéphane Mallarmé seraient aussi des *nonsense poets*. Dans son analyse du poème « Le Sablier », par exemple, les « *nonsense techniques* » sont définies : c'est la parodie cachée qu'il sied au critique de découvrir. Elle se manifeste par la coexistence dans un même texte d'éléments hétérogènes, en l'occurrence le symbole romantique du cœur qui pleure d'un côté et de l'autre le renvoi que Fell décèle aux expérimentations d'Étienne-Jules Marey visant à modéliser la circulation du sang dans le cœur. Pour résoudre l'apparent paradoxe d'éléments disparates, le critique fait au poète un procès d'intention. Ici, comme ailleurs, Jarry serait un romantique hostile à la science et à la mécanisation du monde. D'où la « révolte » qui figure dans le titre de l'ouvrage.

Les gravures sont soumises à la même analyse. Le bois dans *Minutes* représentant une croix et les instruments du supplice (OC I, p. 173) est présenté comme un mélange « d'ésotérique et de burlesque » (p. 94) : le cercle au centre de la croix serait le hiéroglyphe égyptien du soleil, mais le ciboire est un mannequin qui danse (« *a dancing mannequin* »), le marteau de la Passion un champignon, etc. (p. 95). Mais au lieu de privilégier un système de référence plutôt qu'un autre (tel le romantique plutôt que le scientifique), c'est toute l'entreprise de Jarry qui se trouve volontairement minée de l'intérieur. Quand toutes les interprétations sont possibles (notion citée par Fell comme devise, p. 73), aucune ne l'est, et le symbolisme s'autodétruit.

Nous sommes donc revenus à la doxa des études jarryques d'une génération précédente : le mode naturel de Jarry est la parodie, la fumisterie, l'ubuesque. Dans ce sens, Fell propose que Jarry s'identifie avec Ubu lorsqu'il prête au « Véritable portrait de Monsieur Ubu » la forme

d'un vase grec, car cette « jarre » ne peut que rappeler son propre nom de famille (« Jarry accepte l'identité d'Ubu comme sienne », p. 29). On comprend l'attrait d'une approche qui permettrait d'unifier une œuvre complexe, mais la facilité même des lectures tranchées qui en découlent devrait servir de mise en garde.

Cette approche générale ne laisse guère de place à la nuance. Pourquoi Jarry serait-il foncièrement hostile à l'imaginaire scientifique? Ou, dans ses termes, pourquoi mènerait-il « une guérilla contre l'âge nouveau de l'analyse scientifique » et contre « la pulsion mécanistique qui s'empare de la société » (p. 78)? Affirmer qu'au milieu des années 1890 la « communauté avant-garde était mécontente des expériences de Marey » (p. 53) nous interpelle, vu l'influence connue de Marey sur les avant-gardes du début du XX^e^ siècle (voir Marta Braun, *Picturing Time*, University of Chicago Press, 1992), mais on voudrait en savoir plus. Aussi, pourquoi les motifs chrétiens seraient-ils utilisés à des fins « presque toujours subversives » (p. 85)? Pourquoi la poésie des sons jurerait-elle avec la forme diamantine des strophes de « La régularité de la châsse » (p. 66)? Pourquoi, en somme, conclure toujours au faux et à la fumisterie? C'est que le critique doit tenir avant tout à son image de l'écrivain rebelle.

Écriture rebelle où tout est sens secret. Prenant pour modèle le célèbre décryptage effectué par Édouard Julia (« Bondroit » serait Lord Douglas par traduction et inversion des lettres « Bon/Good [Doug] + droit/law [Lord/las] »), Fell part à l'assaut des sens cachés et des anagrammes bilingues enfouis. Dans son analyse du « pays de dentelles » (p. 133), elle décode ainsi « au brouillamini » et « ourdirent » en « au brouill ours/ bear + d +... »... Aubrey Beardsley! Fell se hasarde aussi à signaler un renvoi secret à Oscar Wilde que le lecteur attentif peut découvrir grâce à la présence des syllabes « os » et « ca », « qui apparaissent dans la chanson de Mnester beaucoup plus souvent qu'il ne paraît strictement nécessaire » (p. 178), notamment dans « avec ses os, sans se rompre les os ». Bien prononcer le « s ».

En voulant démontrer que Jarry part en guerre « contre les normes et les prétentions de la société bourgeoise française » (p. 16), Fell dégage entre autres une deuxième image de Jarry qui serait celle de l'écrivain homosexuel engagé. En faisant sagement la part entre un homme qui affiche son homosexualité et celui qui la garde privée, Fell se met en devoir de trouver les références cachées à sa sexualité. Malheureusement, une hypothèse fragile au départ fait boule de neige dans son esprit et prend les allures d'un fait avéré : ainsi, le sable du poème « Le Sablier » pourrait — elle dit bien « pourrait » — commémorer « les sables des dunes bretonnes, témoins d'une affaire homosexuelle précoce lors des vacances d'été » (p. 59) ; or, quelques pages plus loin, elle affirme sans détours qu' « il existe un élé-

ment autobiographique puissant » (p. 62) dans « Le Sablier », comme dans d'autres textes où il est question d'une mare, car « la mare paraît avoir un sens emblématique à cause de son association avec un incident unique logé dans la mémoire de l'écrivain ». Quel incident ? La baignade dans *Les Jours et les nuits* ? Comment une éventuelle affaire avec Claudius-Jacquet changerait-elle notre lecture du poème « Le Sablier » ? De même, nous ne savons pas pourquoi la danse de Mnester suggère que Jarry eût une relation sexuelle avec un acrobate (p. 186).

Nous avons commencé par une critique négative car nous prévoyons qu'un lecteur informé trouvera problématiques bien des hypothèses douteuses et bien des affirmations tranchées qui émaillent presque chaque page, sans compter les analyses qui ne se fondent que sur un jeu de mot. Il est effectivement dommage qu'un si grand travail de lecture ait abouti à tant de sable mouvant. Pourtant, il y a dans cet ouvrage un certain nombre de perspectives nouvelles et de lignes de recherches qui méritent toute notre attention.

La première concerne l'usage fait par Jarry de formes et de profils simples — cercle noir, zigzag, etc. —, autant dans ses textes que dans ses dessins. Fell propose d'y voir un « script universel » (p. 23) utilisé sciemment par Jarry et les artistes de son époque, et elle cite les études scientifiques faites sur ces mêmes signes lorsqu'ils apparaissent dans le monde naturel. Le cercle hypnotise, le zigzag effraie et repousse le prédateur... La chasse aux symboles universels comporte ses propres risques, mais Fell se garde d'en faire une analyse jungienne et propose que ces formes archaïques, comme la tête pointue, la spirale et le boursouflement visibles sur le *Véritable Portait de Monsieur Ubu*, ont été choisies pour faire résonner notre âme primitive (voir page 26). Son étude très documentée de la langue visuelle de Jarry invite des travaux à venir.

La « langue universelle de gestes et de dessins [*pattern*] » (p. 30) revient dans la troisième et dernière section qui a pour objet d'étude la danse et la marionnette. Une abondante documentation contemporaine ainsi que des renvois à des œuvres plus récentes permettent de situer la danse de Mnester dans l'histoire de la chorégraphie. Le chapitre sur la marionnette au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, non moins documenté, propose de voir partout dans l'œuvre de Jarry des symboles de la marionnette, comme la mandragore et le noyé, par exemple.

Sur ces points, l'ouvrage mérite un bon accueil des chercheurs en ce qu'il permet de réfléchir sur de nouveaux contextes pour l'œuvre complexe de Jarry : la grammaire de l'ornement, l'animisme de la marionnette et l'esthétique de la danse.

P. Ed

Riewert Ehrich, *Miró et Jarry.*

Peter Lang Verlag (Europäischer Verlag der Wissenschaften) Frankfurt/M. 2005, 123 pages. + planches en couleur.

C'est vers la fin de 1920 que Joan Miró, qui a 23 ans à cette époque, emménage dans un atelier de la rue Blomet, à Paris, tout à coté de celui d'André Masson. Il y rencontre d'autres artistes et littéraires tels Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, Georges Limbour et Pierre Reverdy. Ce sont des rencontres régulières au cours desquelles ils se lisent mutuellement des textes personnels ou bien alors des textes d'autres auteurs comme par exemple ceux de Rimbaud, Lautréamont ou bien encore de Jarry. Miró se montre tout particulièrement enthousiaste lorsqu'il s'agit de textes de Jarry auxquels il est attentif dès le début de 1917. Il était alors encore à Barcelone lorsqu'il rencontre, chez son galeriste Josep Dalmau, un groupe d'exilés français, parmi eux Francis Picabia, Marie Laurencin, Arthur Cravan ainsi que les Delaunay. Cette année-là Picabia sort la première version de la revue « 391 », dont le deuxième numéro (février 1917) contient un article qui met en valeur l'importance de la fonction de Jarry en tant que poète.

« Deux types littéraires de race pure : François Coppé de la famille Adam; Alfred Jarry des Abraham », où Adam représente la famille des découvreurs et Abraham celle des inventeurs. Il y est question de Picasso également faisant partie de la famille des inventeurs et dont Miró fera la connaissance environ un an et demi plus tard à Paris et qui lui reparlera de Jarry. Sa fascination pour Jarry se concrétisera tout-à-fait lors des rencontres et des lectures dans l'atelier de Masson : « J'étais enthousiasmé par les idées nouvelles qu'ils apportaient et surtout par la poésie qu'ils discutaient. Je m'en gavais toute la nuit, surtout la poésie dans la tradition du *Surmâle* de Jarry » À travers les études intensives des écrits, des dessins et des xylogravures de Jarry, « la peinture de Miró prendra vers le milieu du 20° siècle une nouvelle couleur atmosphérique ». Il prendra au mot les termes, ce qui est tout-à-fait dans l'esprit du poète, en créant ses illustrations des extraits de textes, il prend au pied de la lettre les termes et « utilise les mots tels des plaques tournantes, tels des polyèdres d'idées, sur plusieurs pages, aspects, dans plusieurs dimensions qui se contredisent l'une l'autre... ».

C'est en effet la vie, l'œuvre, la science et les visions de Jarry qui sont constamment présentes dans les créations de Miró, sous la forme de titres ou d'allusions, par exemple une apostrophe ou un cure-dents. Plus ses images sont « pseudo-infantiles » et ressemblent à des graffitis et plus il se rapproche des représentations graphiques de Jarry dont les dessins d'Ubu paraît-il n'ont pas de ressemblance avec ceux de Miró, qui lui aussi a consacré nombreux cycles à

ce grand roi. Il ne voit pas seulement en lui le dictateur espagnol Franco, mais aussi le touriste de masse qui envahit les Baléares en été. Miró illustre les pièces de Jarry, allant même jusqu'à l'enfance d'Ubu jusqu'alors inexplorée — finalement il décrète que la spirale « qui est un signe courant dans ma peinture, est la spirale du ventre d'Ubu ».

Riewert Ehrich donne maintenant la preuve de manière *acribique* des influences concrètes d'Alfred Jarry sur Miró. Dans son livre « Miró und Jarry » il présente et analyse non seulement les divers cycles d'Ubu de Miró ainsi que toutes les autres représentations du père et de la mère Ubu, il démontre à travers les images, les textes, les interviews et autres documents avec quelle intensité Alfred Jarry a influencé l'œuvre de Joan Miró des décennies durant et jusqu'à la fin. Son livre est enrichi de nombreuses illustrations et planches en couleur ainsi que du texte de la conférence « Les Ubus de Miró » écrite et tenue en langue française par Riewert Ehrich.

Klaus Ferentschik
(Berlin, déc. 2005)

Publications

Ubu pour les masses

Daniel Casanave, *Ubu roi*,
d'après Alfred Jarry,
Les 400 coups, 2001, 72 p.

Emmanuel Reuzé, *Ubu roi*, t. I,
d'après Alfred Jarry, Emmanuel Proust, coll. Trilogies, 2002, 56 p. ; *Ubu amiral*, t. II, Emmanuel Proust, coll. Trilogies, 2004, 56 p.

Jérôme Ruillier, *Ubu*,
Bilboquet, 2004, 28 p.

Shinro Ohtake, *Monsieur Jarry*,
Passages Piétons, 2004, 28 p.

Outre la bande dessinée de Franciszka Themerson, la pièce et l'œuvre de Jarry ont inspiré récemment nombre d'adaptations graphiques pour la joie des plus jeunes, et des autres. Habitué des « transpositions d'art » — on lui doit une adaptation des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire aux éditions Le Pythagore, ou encore l'illustration d'*Au pays d'André Dhôtel* de Franz Bartet — Daniel Casanave a commis en 2001 un *Ubu roi* aux graphismes assez schématiques mais alourdis par un amas informe de malencontreuses hachures. Il était pourtant nominé en 2002 au festival d'Angoulême dans la catégorie « meilleur dessin » - affaire

de goût, faut-il croire. Le scénario respecte — trop ? — scrupuleusement la progression de la pièce, et les gags sont toujours aussi peu drôles — ce qui n'est bien sûr pas leur but.

Emmanuel Reuzé veut aller plus loin : hardi, il s'attèle à une trilogie dont *Ubu roi* n'est que la nécessaire introduction. En témoigne le second tome, *Ubu amiral*. Après son coup d'état raté en Pologne, Ubu, jamais à court d'imposture, décide — fortement poussé, s'entend, par sa chère épouse — de remplacer le sire du Mondragon, chargé de trouver de nouvelles terres à coloniser. Le but étant, on s'en doute, de se fourrer l'or du Nouveau Monde dans la pôche. Les personnages, sculptés par la couleur, errent dans des décors qui ne sont pas sans rappeler les cités obscures de Schuitten. Quant au scénario, qui voit l'apparition d'une mystérieuse Secte du Radis Noir, mieux vaut en juger par soi même.

L'édition jeunesse elle-même se fait phagocyter par l'abominable Maître des Phynances : Jérôme Ruillier a composé dans *Ubu* un monde de figures schématiques, points multicolores menacés d'engloutissement par le trou noir d'Ubu, qui enfle, enfle, au point d'envahir la page. Ronds rouges, verts et bleus disparaissent dans le gouffre schématique de cet être trop avide ; seul un point gris lui tient tête, avant d'être englouti à son tour, provoquant l'explosion de la bedaine trop remplie. Peut-être l'adaptation la plus fidèle de Jarry : réduire le Père Ubu à une sphère dévorante, propre à toutes les interprétations, voila une idée des plus pataphysiques...

Signalons enfin l'étrange objet qu'offre à nos enfants le japonais Shinro Ohtake dans *Monsieur Jarry*. Monsieur Jarry, sous les traits du Père Ubu — mais d'un Père Ubu singulièrement maigri, empruntant ses trop grands souliers à la tradition clownesque et chaplinesque — part avec son ami l'alligator à la recherche de la mer, dans une traversée terrestre. Les couleurs et les signes s'inversent, les différences de plan s'effacent, dans une rêverie poétique très agréable.

On le voit, c'est Ubu, toujours, qui attire l'adaptation et tire souverainement la couverture à lui. À quand — autrement plus intéressant graphiquement — un *César-Antechrist* illustré ?

J.S.

La revue *Analogon* (Prague)

a consacré son n°36/III (2002) aux *Mystifications et démystifications [Mystifikace a demystifikace]*. Outre un article d'Albert Marencin sur mystification et pataphysique, et une histoire du Collège, le Professeur Vladimir Borecky y a consacré deux études à la pataphysique française et tchèque, et y a proposé des traductions d'articles de Gilles Deleuze, ainsi que celle d'« Être et vivre » de Jarry (in *L'Art littéraire*, n° 3-4, mars-avril 1894).

Nous remercions le Professeur Borecky d'avoir fait don d'un exemplaire à la bibliothèque de la Société.

Riewert Ehrich

a publié *Miró und Jarry. Ein Beitrag zur literarischen Rezeption in der bildenden Kunst* [Miro et Jarry. Contribution à l'étude de la réception littéraire en art], aux éditions Peter Lang (2005).

L'ouvrage analyse les relations que le peintre catalan Miró entretient tout au long de sa vie avec l'œuvre de Jarry, comme avec l'esthétique pataphysique. S'il lui doit, dès les années 20, la spécificité de son style surréaliste, il trouve aussi en Ubu la figure par laquelle exprimer plus tard son engagement contre Franco. Entre 1966 et 1978, il propose une série d'illustrations et de productions propres inspirées d'*Ubu*. Le livre, richement illustré, inclut le texte français de la conférence « Les Ubus de Miró » (1996).

Mickaël-Pierre

fait don gracieux à la bibliothèque de la Société de son opuscule *Le Moulin à parôles nostalgiques. La Terre des calentures lendores. Phôstel*

Intinnabule adamantine rassade
Orage fait racines apaisées
Comme édifiée
Louve (R°)* à tire d'aile
Son trajet : dits vertis

(D'âmuser ce lisant, camus abusé
au pouls-de-soi du non-vue-Arriver)

Le Circumfusarium, chez l'auteur, 17 c rue de Sévigné, 26000 Valence

L'Oie plate (L'Observatoire indépendant de l'édition pour les auteurs très exigeants)

nous demande de signaler sa (re)naissance, après les mésaventures où a péri le Calcre. Elle propose des conseils sur le monde des lettres et de l'édition : Loieplate@club-internet.fr et www.loieplate.com

Spectacles

Alfred Jarry et Claude Terrasse, *Ubu roi*, par la Compagnie Ezéquiel Garcia-Romeu,

Auditorium du Musée d'Orsay, 19-29 mai 2005.

[Un compte-rendu selon Jarry, à compléter (pour qui ne sait lire) par de moins obscures lectures.]

Dans un accroupissement fœtal, derrière une rangée de cierges électriquement mus — sauf un, arrangé plus tard par la Mère Ubu —, notre couple chuchote d'inénarrables ragots — du moins le croyions-nous, en notre moi offensé — jusqu'à ce que le seuil sonore franchi nos oreilles perçoivent, à répétition, la scène inaugurale ; puis se plaquèrent, implacables, les accords manuellement certains,

sautillants ou graves et évoquant de moments en moments les meilleures interprétations du Satirique rose+croix, capables de faire tressauter les flagelles des souriants spermatozoïdes et d'éveiller, en mainte cervelles, les lazzis du Guignol.

Notons — accident ou volonté, qu'on nous le dise — la sortie téléphonée de la pianiste selon le bourdonnement rythmique du public, et l'assaut ubique du piano, transformé habilement en champ de bataille; la mine décomposée de la mère, et l'éclat étonné dans l'œil de Bordure, moustachu adhésivement et alternativement.

Selon le voile central, de cinématiques projections empruntant leurs colonnes au théâtre des pantins officiaient d'entre-scènes, voire muettement de dialogues en pancarte, de suaire ou de théâtre d'ombres, parcourues de processionnaires oniriques en la grotte où le couple maudit égrenait les supplices très érotiquement; et la voix des ancêtres flottait en hibou, risible et lugubre cependant, avant L'OURS, spectacle pour les acteurs où le PU pu s'observer reflété selon les images connues, disparue l'invocation élevée à un Père plus céleste — peur de provoquer en ces temps frileux, nous écrierons-nous, avant de cesser d'oublier la très baptismale distribution de phynances au peuple selon le balai innommable et blanc, peigne d'un Ubu pas dégoûté.

Un Père Ubu fort efflanqué, offrant de faciles contradictions aux Mots mais très correctement gamin, empruntait peut-être trop parfois ses bougonnements d'enfant gâté à de télégéniques idoles, saccadé d'un récurrent coup d'œil à sa chandelle, verte il s'en assurait redondamment sous les assauts grasseyant de la Mère, épaisse et fessue à souhait, et d'un Bordure tressautant machiniquement, et coiffé opinément de merdoie. Les bretelles godotiennes ou de guignol retenaient les modernes et noirs costumes, selon le vœu de l'auteur.

Les marionnettes essentielles, de mousse ou d'argile mobile pour mieux se précipiter en boulets de canon; gracilement dynamiques, et certes prolongeant la volonté des acteurs, leurs doubles, mais plus qu'eux malléables, amputables et endossables, y compris à califourchon des pianistes membres — mais trop cachées parfois à notre goût; et les notables, habitants rabelaisiens de l'île des Andouilles, finissaient à la trappe selon les pignements stridents de la Rbue, même Margrave de Thorn, malgré sa sale tête remarquée improvisatoirement du jeune acteur (je me corrige : la réplique est bien dans le texte). Absence scéniquement remarquable des palotins, hormis en le Verbe, laissés libres d'interprétation aux fécondes cervelles du public.

La scène dévoile, avouons-le, la longueur alourdie de certains passages; mais les trépignements de la troupe palliaient l'inaction, et le PU de constater véridiquement qu'aucune oneille, même publique, ne lui était prêtée, avant de subir en

l'argile l'outrage de la scie égoïne. Décevante, la lumière, qui scandait paresseusement les jours et les nuits (inexistants, on le sait pourtant) — on l'eût préférée sculptrice des visages.

Le premier rang enfantin en ce matin dominical piétinait de joie, et nos oreilles bourdonnent encore, l'absence de rideau refermée sur la scène abstraite, du mot fameux répété à l'envie par des bouches, impunément.

Julien Schuh

La Compagnie TralalaSplatsch / Théâtre sauvage

continue son exploration jarryque et 'pataphysique avec la présentation de son « Cabaret PATAphysique », voyage dans l'univers burlesque d'Alfred Jarry et des surréalistes. Le cabaret réunit des installations plastiques, un cabinet de curiosité, du théâtre, du cirque, des marionnettes, et, bien sûr, des chansons, dans un délire pseudo-scientifique constamment interrompu par des protagonistes perturbateurs.

Mise en scène de Joël Bluteau, avec Joël Bluteau, Zoé Maistre, Claude Cottet, Marc Oberti. « Clos aux Zoiseaux », 220 avenue de la République, 92000 Nanterre, les 21 (20h) et 22 (18h30) janvier 2006

Un DVD du spectacle — clip de 8 mn — est disponible.
Tél. : 01 47 21 87 63
www.tralalasplatch.com
contact@tralalalsplatch.com)

La Comédie de Reims

a programmé les 19 et 20 janvier le montage que Ricardo Pais a fait des différents *UbuS*. Dans une interview, R. Pais explique son intérêt pour « l'énergie "marionnettique", la dérision de la langue », la culture de Jarry, ainsi que pour le défi que constitue le passage d'Ubu à une autre langue — la traduction est de Luísa Costa Gomes — et à un autre contexte : « Je voulais retrouver l'essence de l'Ubu originel au travers de l'idée du "bon peuple portugais", que se faisait la culture propagandiste du fascisme. »

Ce spectacle musical — les chansons ont été mises en musique par Sérgio Godinho —, qui se veut « une sorte de cabaret-dada version rustique », a été présenté en portugais surtitré.

Avec Alberto Magassela, António Durães, Emília Silvestre, Ivo Alexandre, Joana Manuel, João Castro, João Reis, Jorge Vasques, Lígia Roque, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho, Pedro Almendra, Pedro Pernas, António Sérgio.

Ventes

Documentation de la librairie Champavert (Roger Roques) :

Archives Noël Arnaud. Manuscrits, lettres, documents, s.d. [2001] (1ère partie, du n°253 à 275 sur Jarry)

'Pataphysique et alentours, catalogue de la vente du 28 juin 2005 vulg., Maurice Imbeert, 4 rue Flora Tristan, 77380 Combs-la-Ville

Vu dans le catalogue de la librairie Pierre Saulnier, 22, rue de Savoie, 75006 Paris) : revue *Le Livre d'art*, n°1-n°4, 1896 (9000); Argus de la presse personnel d'Alfred Jarry pour la représentation d'Ubu roi (21 articles de presse découpés et collés, pour la plupart titrés de la main de Jarry, 1700), etc.

Errata

Tournée 103 / 104

Page 83 : lire *Roman d'un déserteur* et non *Journal d'un déserteur.*

Page 99 : lire Eloesser et non Cloesser.

Page 119, lire : Il voulait acheter ou louer la petite maison que l'on aperçoit sur les bords de la Seine et il en prit la *vue* du barrage de l'Écluse.

Page 123 : article de Noël Arnaud : lire n°5 de la revue *Bizarre*, juillet 1956.

Page 137 : lire *Martin-Bontoux, terre de métamorphose...*



Illustration : Ali Nowetrion ; http://atelier-aube-erre-nee.over-blog.org