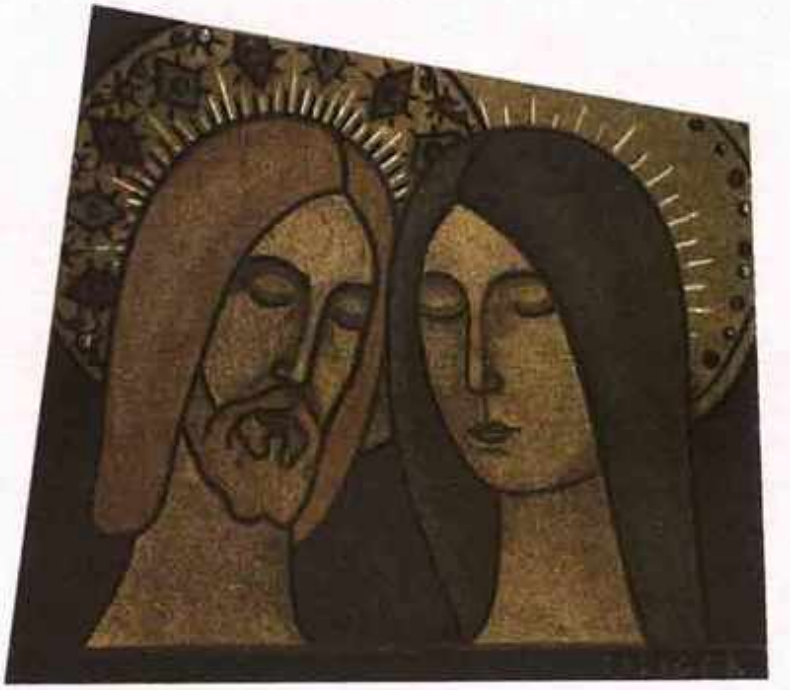
Alfred Jarry et les Arts



SAAJ & Du Lérot *éditeur*
2007

B.M. LAVAL ADULTE
2128212

Alfred Jarry et les Arts

53 117
A. Jarry
- 628443

Alfred Jarry et les Arts

Actes du Colloque international
Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007

Textes réunis par
Henri Béhar et Julien Schuh

L'Étoile-Absinthe, tournées 115-116
SAAJ (Paris) & Du Lérot *éditeur* (Tusson)
2007

L'Étoile-Absinthe. Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry.
Association loi 1901. Siège social : rue du Château, 81140 Penne-du-Tarn. Secrétariat : Isabelle Krzywkowski, 48 rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93300 Aubervilliers. Rédaction : Julien Schuh, 23 rue Dunois, 75013 Paris. Trésorier : Patrick Besnier, 4 rue Martenot, 35000 Rennes.
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.
Phynance annuelle donnant droit à quatre numéros de L'Étoile-Absinthe : 30 € net à verser par chèque bancaire ou postal rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser au secrétaire. Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 10 €. Tarif institutionnel : 100 €. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès du secrétaire. Tarif de soutien : à partir de 45 € minimum.
L'Étoile-Absinthe est publiée avec le concours du Centre national du Livre.
Tiré à 450 exemplaires et mis en page par Julien Schuh, ce volume correspond aux tournées 115 et 116 de *L'Étoile-Absinthe*. Il est valable pour la fin de l'exercice 2007, dont il forme la dernière livraison.
Illustration de couverture : Charles Filiger, Le Christ et la Vierge, 1892. Illustration de la couverture du *Latin mystique* de Remy de Gourmont, Mercure de France, 1892. Collection particulière.
© SAAJ, 2007.
© Du Lérot, 2007.
ISSN : 0750-9219

Sommaire

Catherine Fayal : Le Mot du Maire 9
Henri Béhar : Présentation 11
André Cariou : Charles Filiger en 1894. 19
Jos Pennec : Le voyage initiatique de Jarry à Pont-Aven en 1894. 31
Patrick Besnier : Jarry vu par. 53
Paul Edwards : Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler 63
Diana Beaume : Albrecht Dürer vu par Alfred Jarry 77
Julien Schuh : Jarry synthétiste 91
Jill Fell : Jarry et Gerhard Munthe 105
Matthieu Gosztola : Jarry peintre, dessinateur et graveur 115
Isabelle Krzywkowski : Les « 13 images » 129
Marieke Dubbelboer :
L'écriture visuelle dans les *Almanachs du Père Ubu* 139
Jean-Paul Morel : De Hüe à dia, et en avant la musique ! 153
Xavier Villebrun : Ubu est-il un calamar polonais ? 161
Barbara Pascarel : Du Docteur Festus à Homoblicus 173
Maria Vega : Sur le chemin dallé de l'art populaire. 197
Henri Béhar : Jarry et les arts de la rue 211
Maria Gonzalez Menendez :
1907 : « La Place d'Arlequin est à prendre ». 223

ANNEXES 233
Isabelle KRZYWKOWSKI : Spéculation : Jarry et Philostrate, ... 235
Paul EDWARDS : Quelques pistes de recherche. 239
Bio-bibliographies des intervenants 247
Liste des abréviations 251
Cahier d'illustration hors texte en milieu de volume.

Le Mot du Maire

Catherine Fayal

De mémoire de Lavallois, on n'avait pas vu la ville accueillir de colloque culturel d'envergure depuis le colloque « Ambroise Paré et son temps », en 1990. On retiendra désormais 2007 comme date du colloque « Alfred Jarry et les arts ».

Pour des spécialistes voués par l'éloignement à travailler dans une relative solitude, les colloques constituent l'occasion unique de rencontres fécondes. Ce ne sont guère des rendez-vous grand public, mais il a fallu quand même ajouter des chaises dans la salle d'honneur du Vieux Château de Laval. La Société des Amis d'Alfred Jarry et les services culturels de la Ville, coorganisateurs de la manifestation, se sont félicités de cette audience inattendue. Grande Bretagne, Pays-Bas, Espagne, Italie, République tchèque, Roumanie, États-Unis, Japon : huit nationalités et trois continents se trouvaient représentés. Belle affirmation de l'universalité et de l'actualité permanente de l'œuvre d'Alfred Jarry.

Spectacles, expositions, visites : les à-côtés du colloque auront permis aux visiteurs d'apprécier dans la bonne humeur la diversité des actions mises en place par la ville de Laval à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain.

On attend des chercheurs qu'ils trouvent. Ils n'y ont pas manqué : comme Patrick Besnier passant au crible les portraits connus de Jarry, pour écarter comme erronée ou artificiellement fabriquée telle ou telle représentation ;

comme Xavier Villebrun proposant une spéculation stimulante sur des racines mi-polonaises mi-lavalloises de l'iconographie d'Ubu ; comme Maria Gonzalez Menendez s'appuyant sur des cahiers d'esquisse méconnus pour établir formellement l'influence de Jarry sur Picasso, et éclairer ainsi l'histoire des relations entre deux figures majeures de l'aventure artistique et intellectuelle du XX[e] siècle... Savourons donc cette précieuse et riche tournée de *L'Étoile-Absinthe*, liqueur aux arômes subtils, mais assez forte pour faire tourner bien des têtes !

Et félicitons-nous de ce que ce premier rendez-vous réussi de la Ville de Laval avec la Société des Amis d'Alfred Jarry se trouve d'ores et déjà prolongé, de la façon la plus pérenne, avec la prochaine mise à disposition de l'association par la ville du site internet dédié à Jarry créé à l'occasion du centenaire, ainsi qu'à travers un projet de numérisation des collections de *L'Étoile-Absinthe* !

Pour le Maire de Laval
L'adjoint délégué à la Culture
Catherine Fayal

Présentation

Henri Béhar

Une fois n'est pas coutume : cette livraison singulière de *L'Étoile-Absinthe* nécessite et justifie quelques explications.

Voyant s'approcher le centenaire de la mort d'Alfred Jarry, l'Association des Amis d'Alfred Jarry m'a confié le soin de prendre contact avec les maires des trois villes où l'auteur a vécu son enfance et son adolescence, afin d'organiser une commémoration digne de son œuvre. Je dois dire qu'immédiatement, et le seul des trois, M. François d'Aubert a souscrit à nos projets, allant même au-delà en organisant une « Année Jarry » et en accueillant notre association sur le site Internet de la ville.

Au départ, nous suggérions une grande exposition sur Jarry et ses peintres. Elle aurait pris la suite des expositions organisées en divers espaces avec le concours de notre association ou de ses membres, qui ont donné lieu à une livraison de cette revue. Je les rappelle ici, pour la bonne mémoire du lecteur et la mauvaise conscience des collectionneurs qui n'auraient pas conservé le catalogue :

1. *Jarry e la Patafisica, arte, letteratura, spettacolo*, Milan, 27 mai-20 août 1983, avec des tableaux allant de Van Gogh à Enrico Baj.

2. *Ubu, Cent ans de règne*, au Musée galerie de la SEITA, 26 avril-1er juillet 1989, évidemment centré sur les représentations visuelles et plastiques du Père Ubu, chez Jarry et d'autres.

3. Kunsthaus Zurich, 14 déc. 1984-3 mars 1985, sous la responsabilité d'Harald Szeemann, qui associait la présentation des œuvres littéraires, graphiques et picturales de Jarry et celles de Pierre Bonnard, Guillaume Apollinaire, Fernand Cazals, Maurice Denis, Fargue, Filiger, Gourmont, Hermann Paul, Picasso, Rachilde, Ranson, Henri Rousseau, Claude Terrasse, Félix Vallotton, Ambroise Vollard.

Les délais sans doute trop courts, l'obligation d'emprunter à d'autres musées un trop grand nombre de tableaux ont obligé les décideurs de Laval à y renoncer. J'espère que ce n'est que partie remise. L'excellente collaboration que nous avons eue avec le maire, ses adjoints et collaborateurs, notamment Mme Catherine Fayal, Adjointe à la culture, Olivier Michaud, Conservateur de la Médiathèque, Claude Goupil, chargée de la communication, aura au moins montré le chemin.

En dépit de ce report, nous avons maintenu le projet d'un colloque qui aurait dû se tenir à l'occasion de cette exposition, centré sur le thème « Jarry et les arts », choisi démocratiquement par le Comité de notre société, dans la mesure où les musées de Laval devaient multiplier les expositions sur Jarry et ses illustrateurs.

À l'instar des multiples curiosités de Jarry, le titre est assez large pour envisager toutes les activités artistiques auxquelles il a touché, et surtout qu'il a mises en scène dans son œuvre. On lira, par conséquent, des communications portant sur les peintres que Jarry a appréciés et mentionnés dans ses textes, et un peu plus.

En prélude, Patrick Besnier, qui, en écrivant sa biographie, n'a pas manqué de s'interroger sur le véritable visage d'Alfred Jarry, commente les portraits de Jarry, peints ou photographiques, et s'interroge sur la disparition des tableaux le représentant. Était-il réticent devant les images de lui-même ? Lui qui s'exhiba tant en « Père Ubu » refusait-il ses portraits ? Leur petit nombre est frappant : aucun document relatif à l'enfance, par exemple. De ses amis peintres, aucun portrait de Jarry ne s'impose vraiment : le plus célèbre, celui du Douanier Rousseau, a disparu par le fait de Jarry lui-même. De Bonnard, qu'il a tant fréquenté, nous n'avons que quelques esquisses ; des fréquentations de Pont-Aven un seul dessin, celui de Forbes-Robertson... Des divers autres portraits connus, seuls deux s'imposent, celui de Cazals et, surtout, le bois de Vallotton. La seule personne pour qui il ait accepté de poser sans retenue, sans réticence, et dont les images nous restent, c'est sans doute une petite fille, Gabrielle Vallette, armée d'un appareil photographique.

Avec André Cariou et Jos Pennec on revient sur les cinq années précédant la rencontre entre Charles Filiger (1863-1928) et Alfred Jarry en 1894, depuis l'installation avec Gauguin au Pouldu en 1889, et l'on voit ce qui, dans la peinture, a pu retenir l'attention de l'écrivain. Le peintre, alors âgé de 29 ans, a évolué rapidement depuis le naturalisme de son apprentissage et une courte période pointilliste jusqu'au synthétisme, l'esthétique de « l'École de Pont-Aven ». À partir de 1891, il s'intègre dans le mouvement symboliste parisien, remarqué par Aurier aux « Indépendants », exposant au premier Salon de la Rose + Croix et collaborant avec Remy de Gourmont ou Jules Bois. Au cours de son séjour à Pont-Aven, en juin 1894, Alfred Jarry rencontre d'autres artistes avec lesquels il continuera à entretenir des relations : Éric Forbes-Robertson, Roderic O'Conor, Ernest Ponthier de Chamaillard, Armand Seguin. D'autres artistes proches de la Rose+Croix, du Théâtre Libre, du Théâtre de l'Œuvre ou de *La Revue blanche* font partie de ses intimes ou des artistes qu'il apprécie.

C'est aussi l'époque où Jarry va publier *Les Minutes de sable mémorial.* Paul Edwards s'intéresse donc à l'un des illustrateurs qui inspirèrent Jarry, Joseph Sattler. Il nous rappelle que Jarry encense l'œuvre de Sattler (1867-1931) dans *L'Art littéraire* en mars 1894, avant que *La Plume* et *Le Mercure de France* ne se consacrent à l'artiste allemand. Il rédige un compte rendu de *La Guerre des paysans* (1893) puis trouve dans la *Danse macabre moderne* (1894) un thème qu'il fera sien : l'éternel Vendredi saint de la vie. Ce thème lui permet de clore les *Minutes de sable mémorial.* L'atmosphère particulière du recueil tient en grande partie à ses illustrations, mais aussi aux descriptions plus ou moins fidèles que Jarry fait des œuvres de Gauguin et de Munthe, artistes auxquels il dédie les poèmes qui leur reviennent. Sans être nommé, Sattler est néanmoins à l'origine du poème « Prologue de conclusion ». Une comparaison avec « L'Angélus du Vendredi saint » (1893) permet de voir Jarry en action, s'appropriant un monde créé par un autre artiste, comme il le fera dans *Faustroll* en créant ses « îles ». Les trois dessinateurs élus par Jarry se ressemblent à cause de l'importance qu'ils accordent à la ligne, à l'arabesque qui se tortille et devient serpent ou monstre. Le trait semble s'improviser, se multiplier comme un organisme vivant. C'est un modèle pour le vers sur la page, sans qu'il soit nécessaire de briser la forme fixe. Et Jarry de multiplier les effets d'animisme que le rapport texte-image permet, pour faire de son livre illustré une cathédrale habitée.

Très logiquement, il fallait situer Gerhard Munthe, précédemment nommé, à l'origine des *Tapisseries* de Jarry. Jill Fell démontre qu'en publiant ces

poèmes dès 1894, Jarry s'accordait avec l'intérêt de l'avant-garde parisienne pour la culture scandinave, et surtout celle de Remy de Gourmont qui avait écrit sur les légendes de la Laponie norvégiennes. Elle situe ses tableaux dans le contexte des onze aquarelles intitulées *Contes de Fées* que Munthe avait envoyées à l'exposition du Champ-de-Mars en 1893. Deux des *Tapisseries* proviennent de la même ballade, indiquant une connaissance privilégiée de la part de Jarry, comme le laisse également penser la dédicace à Munthe. Ses formes presque caricaturales placent Munthe avec Charles Filiger, Émile Bernard et Paul Gauguin dans la catégorie des *déformateurs*, attaqués par le critique Alphonse Germain, mais soutenus par Jarry. Ce statut sera confirmé par une lettre de Munthe, publiée dans le journal *Pan*, affirmant sa conviction que l'irréel doit renforcer l'art figuratif. La relégation de son œuvre de l'exposition centrale au petit salon pour « travailleurs isolés », réservé à l'artisanat, l'aurait également rendu sympathique à Jarry. L'inclusion répétée par Jarry de ce peintre dans son panthéon personnel de 1902 est en contraste avec le fait que dans ses écrits postérieurs à 1894, il ne mentionne pas Filiger, à qui il est aujourd'hui si fréquemment associé. L'œuvre de Munthe, plus reconnue par la presse allemande que la presse française, mérite une réévaluation à la lumière du ferme soutien de Jarry pour son interprétation macabre des contes folkloriques norvégiens et son maniement du fantastique.

C'est encore en 1894, année germinative pour lui, que Jarry s'en va faire provision d'éternité chez Dürer. Diana Beaume nous explique pourquoi et comment il est allé « la regarder chez ceux qui l'ont su mettre en cage ». En interrogeant la passion de Jarry pour l'œuvre de Dürer, elle offre une nouvelle réflexion sur ses conceptions artistiques. Recélées dans les moules déconcertants d'une écriture extravagante, elles voilent une vision du monde et de l'art totalement excentrique, et pourtant puisée dans le trésor de la Renaissance, qui mélange imagination scientifique et rigueur artistique sur le territoire exceptionnel d'une métaphysique rebelle.

Avançant dans l'œuvre de Jarry, impossible d'éluder cette fois-ci l'omniprésent Père Ubu. Marieke Dubbelboer s'efforce de déceler la présence de Pierre Bonnard dans les *Almanachs du Père Ubu*. Plus précisément, elle étudie les rapports exacts entre les illustrations et les textes. Bonnard a sans doute influencé le traitement du thème de l'art dans les *Almanachs*. Les dessins de Bonnard illustrent les textes mais y ajoutent un axe sémantique. Le visuel est essentiel dans la pratique d'écriture de Jarry, produisant des textes où l'abstraction, l'image et l'association sont des aspects du langage littéraire, plus

importants que la représentation mimétique et réaliste du monde.

Très logiquement, on en vient, avec Julien Schuh, à examiner un « Jarry synthétiste ». Autrement dit, à voir ce qu'il a retenu des théories auxquelles il s'est frotté lors de ses rencontres avec Gauguin, Émile Bernard ou encore Seguin. La « simplicité condensée » de Jarry, ses « linéaments » et sa théorie de la synthèse doivent beaucoup à l'influence du groupe des « synthétistes-symbolistes » : le cloisonnisme d'Anquetin, le primitivisme de Gauguin, l'attirance vers les arts « naïfs » font de la simplicité du trait et de la maladresse du dessin les marques d'une relation essentielle avec les objets, déformés par un esprit capable de s'abstraire de leurs qualités superficielles pour n'en conserver que la forme primordiale. On voit les traces de cette influence dans la ressemblance entre les esquisses de coiffes bretonnes que Jarry réutilisa dans diverses illustrations liées à *César-Antechrist* et les croquis qu'Émile Bernard (le collaborateur le plus assidu de *L'Ymagier*) réalisa entre 1887 et 1892 à Pont-Aven.

Dans le même esprit, il convenait de rappeler les nombreux (une centaine) dessins et gravures produits par Jarry, jadis rassemblés par Michel Arrivé. Matthieu Gosztola a donc repris le dossier en l'actualisant, et en se posant les questions indispensables : quel est l'objet de ces illustrations ? quelles techniques Jarry utilise-t-il ? quelle est la fonction du pseudonyme qu'il adopte alors (quand ce n'est pas celui d'Ubu) ? Allant plus outre, il se demande si ces exploits graphiques sont en rapport avec sa propre critique d'art et, finalement, quelle en est la fonction dans l'économie de la page, voire du livre, traçant ainsi autant de pistes qu'il aura à cœur de développer.

Pour sa part, Isabelle Krzywkowski s'attaque à un point obscur de notre problématique générale : les 13 images du *Faustroll*, jamais identifiées. L'absence du support l'autorise à réfléchir sur les modalités du discours sur la peinture selon Jarry, fidèle disciple du symbolisme, dont l'écriture subsume l'absinthe de tout bouquet.

Regrettons l'absence de Françoise Lucbert, souffrante, qui devait nous entretenir de l'anti-critique d'art caractérisant Jarry. Fort heureusement, Xavier Villebrun, responsable des Musées de Laval, a bien voulu, au pied levé, la remplacer, non point sur le même sujet, mais pour traiter de la figuration d'Ubu dans ses rapports avec l'évêque-marin, mettant ainsi en relation deux enfants illustres de Laval : Ambroise Paré et Jarry.

Poursuivant ses recherches érudites, Jean-Paul Morel identifie un certain nombre des musiciens mentionnés par Jarry dans ses almanachs. Au-delà de la précision, on goûtera les procédés littéraires par lesquels ils sont amenés dans

le dénombrement.

D'une certaine façon, la figuration des monstres de la Renaissance nous conduit « sur le chemin dallé de l'art populaire », thème qu'aborde Maria Vega à travers l'étude d'un ex-voto appendu dans la basilique de Sainte Anne d'Auray, que Jarry a pu voir dans son enfance. C'est un tableau représentant un *enfant alité vomissant un serpent* qui joue un rôle dans l'épigraphe au livre V du roman *Les Jours et les Nuits*.

Dans le prolongement de ces éléments de culture populaire, je m'interroge sur l'intérêt que Jarry a porté aux arts de la rue. Posant que l'expression musculaire vaut bien celle du cerveau, celui-ci accorde la même attention à un spectacle de cirque qu'à la Comédie Française, à un mariage mondain qu'à une saillie dans un haras, à une course automobile qu'à une procession religieuse. Dérivant des jeux du cirque, son esthétique englobe divers tableaux animés de la nature et de la rue. À partir des articles consacrés au cirque, au mime, au carnaval, aux accidents urbains comme à la course cycliste et à la guerre que se livrent les mauvais garçons parisiens, il est clair que cette vision du monde anime toute sa littérature, depuis les poèmes de *Saint-Brieuc des Choux* jusqu'à *La Dragonne*, étoffant une philosophie dénommée : 'Pataphysique.

Des planches théâtrales aux planches illustrées, le glissement s'opère naturellement. Partant du *Docteur Festus* pour atteindre *Homoblicus*, Barbara Pascarel démontre que la bande dessinée est désormais partie intégrante de l'art le plus populaire. Jarry s'est intéressé aux planches de Rodolphe Töpffer, au point de tirer de ses albums une opérette, *L'Objet aimé*. La transposition d'un genre à l'autre n'a cessé d'être pour lui une méthode de travail et une source d'inspiration. Le personnage d'Ubu, né sous forme de caricature dans les marges des cahiers d'écoliers des frères Morin, avant de devenir un mythe théâtral, est paré de toutes les caractéristiques d'un personnage de bande dessinée : exagération, rotondité vitupérante, monstruosité. Inévitablement, *Ubu roi* devait être adapté en bulles – avec plus ou moins de bonheur (Themerson dans les années 60, plus récemment Casanave, Goux ou Reuzé). Ubu a réponse à tout et résiste aux circonstances les plus extrêmes. Jarry avait su s'en emparer pour lui donner de nouveaux avatars : enchaîné, cocu, sur la Butte, le gros bonhomme se prête à toutes les manipulations. Vollard a mis à profit ces qualités dans les successives « réincarnations » du héros, jusqu'à *Ubu chez les Soviets*... De même, Florkin dans ses *Ubu pape* et *Ubu Dieu*. Si des tentatives du même ordre n'ont guère inspiré les auteurs de bande dessinées, on trouve chez certains d'entre eux des convergences avec l'univers de Jarry, et un peu

d'essence de 'pataphysique (F'murrr, Masse, S. Ponchione, J.-C. Menu...).

Pour finir sur l'année 1907, Maria Gonzalez Menendez s'attache à l'exclamation de Max Jacob à la veille de la mort de Jarry : « La place d'Arlequin est à prendre ». La même année, Pablo Picasso crée le scandale avec les *Demoiselles d'Avignon*, cette toile qui transgresse tous les critères esthétiques établis. Une nouvelle période commence et chemine vers le Cubisme, le premier mouvement à rompre totalement avec les canons esthétiques préétablis. Quel est donc l'héritage de Jarry dans l'art du XX^e^ siècle ? André Derain, Pablo Picasso, Marcel Duchamp ainsi que les surréalistes et un grand nombre d'autres artistes vont découvrir en Alfred Jarry un précurseur de leur art.

Il n'était certes pas question de consacrer une communication à chacun des artistes plasticiens qui furent en rapport avec Jarry, illustrèrent ses œuvres, dressèrent le décor d'*Ubu roi*, à ceux dont il fut l'ami, ou dont il traita dans de trop rares minutes d'art (Paul Edwards en a établi la liste en annexe à son intervention). Du moins aura-t-on ici des aperçus nouveaux sur les uns et les autres, et surtout sur leurs rapports réciproques et mutuels. Car, on l'aura compris, dans le titre du colloque, c'est la conjonction de coordination qui fait difficulté et qui justifie les réflexions de nos collaborateurs.

Charles Filiger en 1894

À propos de la rencontre avec Alfred Jarry au Pouldu

André Cariou

La relation Alfred Jarry / Charles Filiger a été abondamment étudiée en raison de l'importance quantitative et qualitative de l'article que l'écrivain consacre au peintre dans *Le Mercure de France* en septembre 1894, après son séjour à Pont-Aven et son passage au Pouldu en juin de cette année. Il s'agit à cette date du texte le plus ambitieux de Jarry, très différent des comptes rendus d'exposition précédents. L'intérêt pour ce texte s'est accru ultérieurement, en raison de sa découverte par André Breton lors de la parution en 1948 des œuvres complètes de Jarry. À cette époque, Breton verra plusieurs œuvres de Filiger dans des expositions, disposera grâce à Charles Chassé d'informations biographiques sur le peintre oublié et commencera à réunir des gouaches. À la suite, il écrit dans *Arts* (2 novembre 1951) un article « Alfred Jarry, initiateur et éclaireur ; son rôle dans les arts plastiques » qui sera repris dans *La Clef des champs* en 1953 (Les Éditions du Sagittaire). On sait l'importance qu'il aura dans la redécouverte de Filiger[1].

1. Voir le catalogue de l'exposition « Charles Filiger André Breton À la recherche de l'art magique », musée des beaux-arts de Quimper, 3 novembre 2006 – 5 février 2007.



Ill. 1. Photographie de Charles Filiger, sans doute à Paris à l'époque de l'Académie Colarossi vers 1886-1889.

L'étude par Laurent de Freitas des relations entre Fargue et Jarry[2], celles de Noël Arnaud, Sylvain-Christian David et Jos Pennec sur le séjour à Pont-Aven[3] et la biographie d'Alfred Jarry par Patrick Besnier[4] ont permis de progresser considérablement dans la connaissance de cette période 1893-1894. Il reste sans doute peu à dire si ce n'est d'approfondir le contexte de la venue de Jarry à Pont-Aven et au Pouldu, et donc indirectement d'en expliciter la raison et de comprendre l'intérêt du jeune critique pour le peintre.

Il y a sans doute un problème de méthodologie dans l'approche de cette relation. Aujourd'hui nous prenons comme base le concept d'École de Pont-Aven avec une figure dominante, Paul Gauguin, et des artistes de second plan, dont Charles Filiger. Et par déduction, nous pensons que Jarry vient à Pont-Aven pour rencontrer Gauguin et incidemment fait la connaissance de Filiger, Seguin, Forbes-Robertson et quelques autres peintres. Certes, Jarry est persuadé de l'importance majeure de Gauguin dont il voit l'exposition chez Durand Ruel en novembre 1893, mais il ne perçoit pas les relations Gauguin / Filiger comme nous. Il cherche alors à repérer des artistes plus jeunes ou inconnus. N'oublions pas les âges : vingt-cinq ans séparent Jarry de Gauguin, c'est à dire une génération,

2. Laurent de Freitas, « Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry, autour d'une même passion pour la peinture, 1892-1894 », *L'Étoile-Absinthe*, n° 103-104, 2004.
3. « Alfred Jarry, Pont-Aven et autres lieux », *L'Étoile-Absinthe*, n° 9-12, 1981.
4. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.

mais seulement dix entre le peintre alsacien et l'écrivain lavallois. Il convient plutôt d'inverser la relation et d'estimer que Jarry vient à Pont-Aven « en touriste » comme tant d'autres, avec comme perspective d'aller voir Filiger au Pouldu à l'instigation de Remy de Gourmont. Rien ne prouve en effet qu'il sache alors que Gauguin est là et qu'il y vient spécialement pour le rencontrer.



Ill. 2. Charles Filiger, *Modèle d'atelier*, vers 1886-1888. Huile sur bois, H. 25,6 – L. 20. Saint-Germain-en-Laye, Le Prieuré, musée Maurice Denis.

Nous ne savons presque rien de la vie de Filiger, né à Thann en 1863, avant les années 1889-1890. Il semble qu'il manifeste dès l'enfance un intérêt pour le dessin et la peinture. Il refuse de travailler dans une fabrique de papiers peints ou de tissus dans sa ville natale où son père est fabricant ou dessinateur. En 1886, il est sans doute à Paris. Les premières œuvres connues comme une tête de modèle (ill. 2) témoignent d'influences diverses et d'un métier solide. En 1887, il fréquente un atelier libre à Paris, l'Académie Colarossi, mais nous ne savons pas s'il a tenté l'entrée à l'École des Beaux-Arts. En juillet 1888, il séjourne pour la première fois à Pont-Aven. Il y vient comme beaucoup d'autres artistes en raison du coût modeste de la pension à l'auberge Gloanec et de la réputation du village dans les ateliers parisiens. Sans doute rencontre-t-il Gauguin qui y passe presque toute l'année, mais rien ne signale un quelconque contact. En 1889, il dispose d'un atelier 9 rue Alain Chartier à Paris, situé à proximité de celui d'Alphonse Osbert. En juillet il visite dans l'enceinte de l'Exposition Universelle la petite exposition organisée par Schuffenecker dans le café Volpini. Comme plusieurs autres jeunes artistes, il est ébloui par les œuvres exposées, en particulier celles de Gauguin. Il acquiert la série de zincographies sur papier jaune éditée à l'occasion et se rend de nouveau à Pont-Aven afin cette fois-ci d'y côtoyer Gauguin : le registre de l'auberge Gloanec signale son arrivée le 3 juillet.



Ill. 3. Charles Filiger, *Le Christ et la Vierge*, 1892. Reproduction imprimée sur papier rehaussée à la gouache, H. 9 – L. 10,4. Illustration de la couverture du *Latin mystique* de Remy de Gourmont avec une préface de J.-K. Huysmans, 1892 (tirage 220 exemplaires). Collection particulière.

Cette même année à l'automne, il expose pour la première fois au cinquième Salon des Indépendants. Ses deux *Études* sont remarquées par Félix Fénéon qui les décrit dans la revue *La Vogue* de septembre comme « deux petites aquarelles pointillées ». Filiger, comme une bonne partie de sa génération, subit alors l'influence du pointillisme de Seurat, à la fois pour la technique et pour l'esprit décoratif. Comme tant d'autres il abandonnera rapidement le système trop fastidieux des petits points au profit de hachures plus faciles à réaliser, plus proches des virgules impressionnistes comme on peut le voir dans une *Nature morte* (ill. hors texte 1) de cette époque. Sans doute sera-t-il également marqué à cette époque par le système de hachures de Van Gogh, telles qu'elles apparaissent dans le *Portrait d'Émile Bernard* (ill. 5) ?

Fin mai 1889, une fois terminée l'installation de l'exposition au café Volpini, Gauguin est reparti pour la Bretagne. Mais l'ambiance qui y règne, la foule cosmopolite et les pénibles relations avec les peintres académiques le gênent bientôt. Courant juillet, il se rend au Pouldu, distant de vingt-deux kilomètres, facile d'accès depuis Pont-Aven par bateau. Le Pouldu, un hameau situé au bord de la mer, à l'embouchure de la Laïta, n'est qu'une suite de maisons le long de la route qui mène à la plage, empruntée par quelques pêcheurs, paysans et goémoniers. L'endroit présente une grande diversité de paysages : une succession de plages séparées par des promontoires rocheux et prolongées par des dunes, quelques chaumières groupées en hameaux, les bancs de sable de l'estuaire, le petit port où accoste le bateau permettant le

passage de la rivière. Mais adossé à la mer et à la rivière, à l'écart des grandes routes, le hameau est isolé et ne peut en rien être comparé à Pont-Aven. Gauguin est en compagnie de Meyer De Haan, un hollandais de quatre années son cadet, une relation des frères Van Gogh. Ils se sont installés dans une auberge, la Buvette de la Plage, tenue par Marie Henry, dite Marie Poupée. Ils sont rejoints le 2 octobre semble-t-il par Filiger qui fuit également l'ambiance de Pont-Aven. Sérusier se joint à eux tandis que Moret, qui a pris ses quartiers dans une auberge près du petit port, les retrouve à l'occasion. Ils vont connaître une longue période de vie en commun et de création collective. Filiger évolue rapidement et adopte l'esthétique synthétiste mise au point par Gauguin et Bernard à Pont-Aven en 1888. Les peintres installent leur matériel dans l'appentis de l'auberge puis entreprennent de décorer toutes les parois de la salle à manger. Filiger peint une madone sur un trumeau[5].

Les souvenirs d'André Gide[6] et de Paul-Emile Colin[7], ami de Filiger, apportent quelques éclairages sur cette vie commune comme les soirées sur la plage à jouer de la musique, Filiger à la mandoline et Gauguin à la guitare. Filiger reste seul aux départs de De Haan fin juillet puis de Gauguin le 8 novembre 1890. En juillet il a quitté définitivement son atelier parisien. Il décide de rester au Pouldu. Durant l'absence de Gauguin parti à Tahiti, il transmet la leçon synthétiste à Maufra, Seguin, O'Conor, Verkade, Ballin ou Slewinski, attirés à leur tour par le site et par la présence des peintures laissées à l'auberge.

La chronologie est mieux assurée à partir de cette année 1890 par la présence d'œuvres datées, la participation à des expositions, des articles de critiques et des correspondances. Au printemps, il expose au Sixième Salon des Indépendants avec trois dessins, ce qui lui vaut un premier article élogieux d'Albert Aurier « Aux indépendants » dans *Le Mercure de France* d'avril-mai. En 1891 il expose au Salon des XX à Bruxelles une série de paysages qui montrent sa maîtrise dans l'emploi des plans colorés, entourés d'un léger cerne sombre, et superposés (ill. hors texte IV et V). Émile Bernard écrit un article très enthousiaste dans la revue *La Plume* de décembre.

L'année 1892 témoigne de sa place dans le mouvement symboliste. Il expose aux II[e] et III[e] expositions des peintres impressionnistes et symbolistes à la galerie Le Barc de Boutteville qui réunit les divers courants de l'avant-garde

5. Détruite ou perdue.

6. *Si le grain ne meurt*, Gallimard, 1927.

7. Colin lui rend visite en octobre 1890. Son souvenir est cité par Charles Chassé dans *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Floury, 1921, p. 52-58.



4

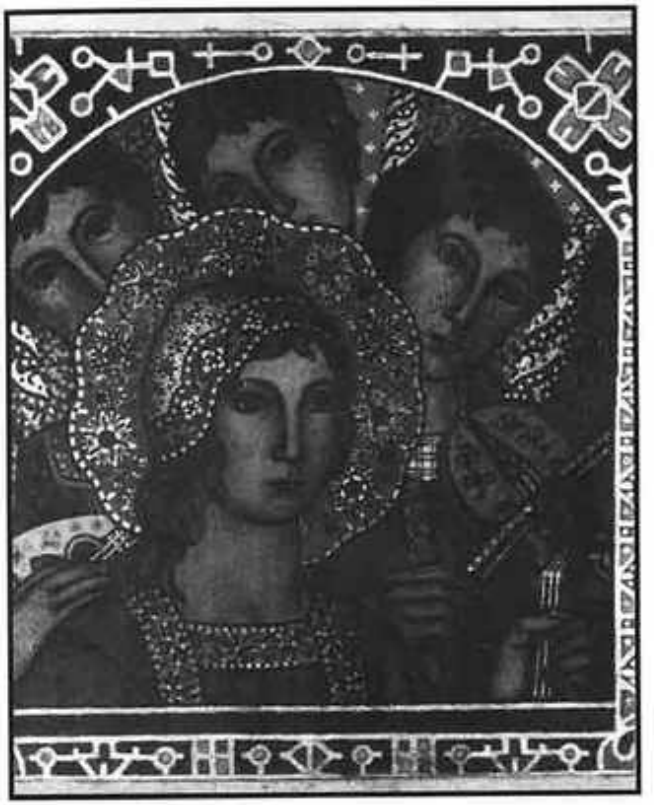


6

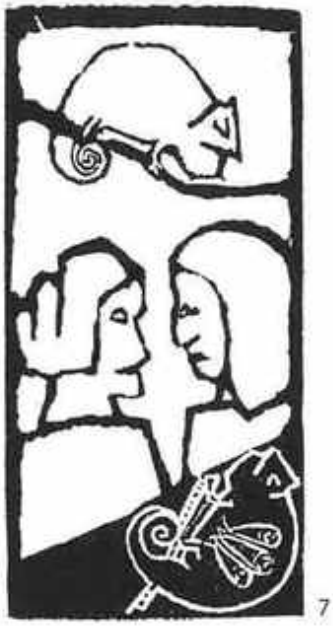


5

III. 4. Charles Filiger, *Le Génie à la guirlande*, 3 décembre 1892. Tempera sur plâtre, H. 55 – L. 72. Quimper, musée des beaux-arts. Fragment du décor de la Buvette de la Plage au Pouldu.
III. 5. Charles Filiger, *Portrait d'Émile Bernard*, 1893. Gouache sur papier, H. 30 – L. 25. Collection particulière.
III. 6. Charles Filiger, *Le Cœur*, 2 mars 1893. Crayon sur papier, H. 28 – L. 19. Collection particulière. Illustration du journal de Jules Bois, numéro de juin 1893, fascicule 3, p. 5.



8



7



9

Ill. 7. Alfred Jarry, *Deux femmes de Pont-Aven*, 1894. Bois gravé sur papier, H. 6,6 – L. 3,3.
Ill. 8. Charles Filiger, *Sainte-Cécile*, 1894. Gouache et or sur papier, H. 21,5 – L. 18. Collection particulière. Une gouache qu'évoque Jarry dans son texte du *Mercure*.
Ill. 9. Des peintres dans la villa de Slewinski à Kerdro au Bas-Pouldu en avril-mai 1894. O'Conor à l'extrême gauche, Gauguin, à l'arrière à droite portant un chapeau et Filiger à sa droite de profil chez Slewinski au centre portant un chapeau fleuri. Album de photographies d'O'Conor.

du moment, des symbolistes aux Nabis. Il est présent au premier Salon de la Rose+Croix à la galerie Durand-Ruel et rencontre le comte Antoine de La Rochefoucauld, un proche du Sâr Joséphin Péladan, qui va l'aider dorénavant en lui versant chaque mois une petite somme d'argent en échange d'œuvres. Albert Aurier le mentionne dans son compte rendu dans la *Revue Encyclopédique*[8]. Filiger illustre *Le Latin Mystique* de Remy de Gourmont par un frontispice représentant le Christ et la Vierge (ill. 3). Celui-ci lui a consacré une longue étude enthousiaste dans *Le Mercure de France* de mai tandis que Camille Mauclair, tenant d'une peinture réactionnaire, l'éreinte dans un article de la *Revue indépendante* d'avril (ce qui vaudra ultérieurement une « lettre ouverte à M. Camille Mauclair » par Émile Bernard dans *Le Mercure de France* de juin 1895). Le peintre demeure toujours au Pouldu chez Marie Henry. Le 8 décembre, il parachève le décor de la salle à manger en peignant sur un dessus-de-porte un *Génie à la guirlande de roses* (ill. 4) qui sera beaucoup apprécié par son mécène auquel il a adressé une étude. Émile Bernard est à Pont-Aven de l'été 1892 jusqu'au début de 1893. Les deux peintres se rencontrent comme en témoignent un portrait par Filiger de Bernard (ill. 5) qui lui offre sa série de zincographies de l'exposition Volpini[9].

L'année 1893 confirme sa notoriété et ses relations dans le milieu symboliste. Il poursuit sa collaboration avec la galerie Le Barc de Boutteville en étant présent dans la quatrième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes en janvier puis en octobre dans une exposition intitulée *Les Portraits du prochain siècle*. La revue de Jules Bois *Le Cœur* reproduit une de ses œuvres dans son numéro de juin (ill. 6), puis présente une importante étude de La Rochefoucauld dans le suivant. Filiger illustre *L'idéalisme* de Remy de Gourmont (ill. hors texte III). D'un point de vue plus pratique, il a du quitter la buvette de Marie Henry lorsque celle-ci a mis son auberge en gérance et s'est installé dans un hameau, Kersulé. Cette année est marquée, dans le domaine qui nous intéresse, par le séjour à Pont-Aven en septembre de Léon-Paul Fargue accompagné de Maurice Thomas et sans doute de Maurice Cremnitz « pour faire de la peinture ». A l'issue d'une visite à Filiger au Pouldu, se développe une affaire un peu sordide et confuse. Face à des problèmes d'argent, Fargue et Thomas, retenus pour une dette dans le village, auraient décidé Filiger à leur confier la vente de gouaches. Fargue aurait dit que le peintre l'avait autorisé à prendre ses œuvres déposées chez Le Barc.

8. « Les Symbolistes », *Revue Encyclopédique*, avril 1892.
9. Aujourd'hui conservée au musée des beaux-arts de Quimper.

S'ensuit une brouille qui se transforme en fait divers. Les deux jeunes gens indélicats quittent précipitamment le village mais sont arrêtés par la maréchaussée en prenant le train à Quimperlé. La réalité est sans doute différente. Il est possible que Filiger, séduit par Fargue, ait offert des œuvres et donné son accord pour que ce dernier le représente à Paris et que sa réaction soit violente lorsque la déception remplace la séduction. Peut-être s'agit-il d'un trait du personnage comme le montre son comportement quelques années plus tard : il est alors persuadé que tout le monde veut lui voler ses gouaches et cette obsession le conduit à un isolement volontaire.

L'année 1894 qui nous intéresse est proche de la précédente. Filiger est toujours domicilié à la ferme de Kersulé au Pouldu et non pas chez Marie Henry comme cela est écrit. Ses participations aux activités du milieu symboliste confortent sa place. En mars il participe à la VI[e] exposition chez Le Barc de Boutteville puis à la huitième en novembre. Il illustre l'ouvrage de Jules Bois *La Prière* (voir ill. hors texte II).

Le nom de Filiger apparaît pour la première fois sous la plume de Jarry dans ses « Minutes d'art » des *Essais d'art libre* de février-mars-avril à propos des œuvres vues chez Le Barc. Il vient de découvrir l'artiste et écrit : « La modestie de Filiger expose bien peu : une Face de trait très beau, pour son talent amusement puéril, et l'enluminure à l'infinie minutie d'une eau-forte de Seguin, saupoudrée de nervures d'or comme se ramifient (comme, pour cela seulement) les mousses arborescentes enchâssées dans des voilants de Groux. – Elle étonne par la perfection de ses tons rares – mais j'aime mieux les lignes nues des arbres, mers ou cimetières de Seguin et que Filiger envoie de lui seul, figure ou paysage ». Au début de cette année, Jarry et Gourmont se rencontrent et élaborent le projet de *L'Ymagier*. Gourmont demande à Jarry d'aller voir le peintre avec lequel il est lié. Bien que Filiger ne soit pas un spécialiste de la gravure sur bois, son art synthétiste avec ses cernes marqués en est proche et il les intéresse. Fargue, qui a oublié bien vite les aventures de l'an passé, écrit alors à Filiger pour introduire Jarry et annoncer sa venue (Fargue et Jarry se sont rencontrés en avril 1892, ils se fréquentent et visitent des expositions). En mai, Filiger lui répond pour lui dire qu'il n'a rien oublié de ses malversations et qu'il ne veut pas recevoir Jarry : « Votre ami Jarry est mal venu en voulant me faire une visite[10] ». Il envoie une lettre à Remy de Gourmont pour le tenir informé de cette démarche qui lui déplaît. Dans la seconde quinzaine de mai, Jarry est à Laval pour rendre visite à son oncle à l'agonie. Mais la

10. Laurent de Freitas, art. cit., p. 23.

situation durant, il se rend en juin à Pont-Aven à la fois comme touriste et dans le but de rencontrer Filiger pour le projet de revue. Il trouve par hasard Gauguin installé dans le village. Puis après la mort de son oncle le 21 juin et les obsèques à Laval, il y revient pour séjourner auprès de lui.

Cette rencontre doit être expliquée par les circonstances du nouveau séjour breton de Gauguin. Celui-ci n'est jamais venu faire du tourisme en Bretagne. Ses séjours de 1886 à 1894 obéissent toujours à des raisons pratiques, en particulier la possibilité de vivre à crédit. Il repart dès qu'il peut solder ses ardoises. En novembre 1890, il a dû laisser à sa logeuse Marie Henry toute sa production des derniers mois, vingt tableaux, une sculpture, des dessins et quelques objets, dans l'attente de rentrées d'argent pour éponger sa dette de 300 francs qu'il s'engage à rembourser dès que possible. En avril 1891, il part pour Tahiti. Il est de retour en France le 30 août 1893 et est très occupé par la préparation de son exposition chez Durand-Ruel en novembre et par diverses participations à des expositions collectives ou la mise au point de l'édition de *Noa Noa*, l'impression des gravures, des rencontres multiples. Grâce à une avance sur l'héritage de son oncle, il dispose alors d'assez d'argent pour vivre sans souci.

Au printemps suivant, en avril 1894, dès que ses activités le lui permettent, il se rend en Bretagne, non pas à Pont-Aven, mais directement au Pouldu pour rembourser Marie Henry, récupérer son bien et peindre quelques toiles. Le voyage ne se déroule pas comme il l'avait prévu. Marie Henry ne tient plus la Buvette de la Plage. Le peintre doit la retrouver puis engager avec elle des négociations car elle refuse de lui rendre ce qu'il a laissé. Finalement le peintre doit entamer une procédure et, dans l'attente, s'installe au nouvel hôtel des Ajoncs d'Or à Pont-Aven. Le 25 mai, il est gravement blessé par des pêcheurs lors d'une visite à Concarneau. Lorsque Jarry débarque fin juin, Gauguin est donc en convalescence à Pont-Aven, attendant à la fois de se rétablir et de connaître l'issue de ses procès contre sa logeuse et ses agresseurs.

Jarry ne pouvait connaître de telles circonstances. Cela permet d'imaginer le but réel de sa visite qui est d'aller voir Filiger. L'écrivain sera certainement ravi de rencontrer Gauguin. Il écrira sur le livre d'or de l'hôtel trois poèmes sur des tableaux tahitiens qu'il a admirés l'hiver précédent. Il écrit également un texte décrivant le village qui sera intégré en 1898 dans le livre 3 des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge », « Du Bois d'Amour ». Le Bois d'Amour est un bois surplombant l'Aven en amont du village où les peintres ont l'habitude de travailler. Jarry

y décrit le village de Pont-Aven, la place, les costumes, le marché, les joueurs de cornemuse, les statues, un calvaire, une danse, la descente vers la place ou la lutte bretonne traditionnelle. Le texte est dédicacé à Émile Bernard qui est déjà parti en mars 1893 pour un long voyage par l'Italie qui le mènera en Égypte. Jarry n'a pu le rencontrer en Bretagne. Fargue et Jarry ont sans doute rencontré Bernard par son ami intime Louis Lormel (lui-même relation de Maurice Cremnitz) qui a fondé la revue *L'Art littéraire* en octobre 1892 et a accueilli les premiers textes de Fargue en février 1893 et de Jarry en décembre. Dans le numéro 1 de *L'Ymagier* figure une annonce de l'édition des *Minutes de Sable mémorial* par Alfred Jarry ornée de bois gravés de l'auteur : l'image représente deux femmes de Pont-Aven aux coiffes et collerettes très stylisées, conversant sous une branche sur laquelle se tient un caméléon (ill. 7). Dans l'ouvrage édité par *Le Mercure de France,* la gravure orne le texte « Les prolégomènes de Haldernablou ». Jarry rend donc visite à Filiger au Pouldu durant ce séjour, réussissant sans doute à l'amadouer grâce aux noms de Gauguin et de Gourmont.

À son retour à Paris, il publie dans *Le Mercure de France* de septembre un texte important sur le peintre qu'il vient de rencontrer, mentionnant des œuvres qu'il a vues en cours d'exécution. Le premier numéro de *L'Ymagier* en octobre 1894, créé sous la double direction d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont, contient une gravure sur bois de Filiger, *Ora pro nobis* (ill. hors texte IX). Quelques lettres suivront jusqu'en avril 1896 entre le jeune critique et le peintre solitaire[11]. Cette correspondance prendra fin au moment de la rupture entre Jarry et Gourmont.

Jarry ne reparlera plus de Filiger. Mais peut-être le souvenir de cette rencontre le suivra quelques temps lorsqu'il écrit Ubu, car il semble que Filiger avait comme surnom « le roi Ubu » en 1894. Louis Beaufrère, directeur du journal *L'Union agricole de Quimperlé,* très informé de tout ce qui passe dans le milieu des peintres dans la région, a raconté à propos de la venue de Gauguin au Pouldu en 1894 : « Je me souviens d'un dîner abracadabrant auquel j'assistais avec la plupart de ses élèves chez Slewinski. Il y avait là Armand Seguin, Filiger (le roi Ubu), Paul Sérusier, Édouard de Chamaillard, Maxime Maufra, Henri Moret, Paul Émile Colin. On m'avait fait imprimer le menu qui était affolant sur un grossier papier de paille jaunâtre qu'on appelait papier à chandelle[12] ».

11. Lettres de Charles Filiger à Alfred Jarry, texte de présentation par E. Peillet, *Dossier* n° 22-24, Collège de Pataphysique, 1963-64.
12. *Les Cahiers de l'Iroise,* Brest, octobre-décembre 1967.

Le voyage initiatique de Jarry à Pont-Aven en 1894

Jos Pennec

Un mot avant cette communication pour vous dire mon triple plaisir d'être à Laval pour le colloque « Alfred Jarry et les Arts ». Tout d'abord, pour avoir réussi à convaincre mon ami André Cariou, Conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Quimper, de nous parler de Charles Filiger, un artiste auquel Alfred Jarry a consacré une de ses plus belles critiques artistiques[1]. En second lieu, parce que l'École normale de garçons de Laval fut, il y a quelques décennies, mon premier poste de professeur de mathématiques et sa situation, face aux Grands Moulins de Bootz, me permettait d'arpenter quotidiennement un des lieux de pêche privilégiés de Jarry sans oublier que Jean-Pierre Bouvet, créateur du Musée d'art naïf de Laval, m'a fait découvrir, dans les années 60, les œuvres de Zadkine, Van der Steen, Generalic, Trouillard pour ne citer que quelques-uns. Enfin, parce que j'ai occupé, pendant près de vingt ans au Lycée de garçons de Rennes, le poste d'Achras, à savoir celui de professeur de mathématiques, avant de devenir le président de l'association pour la mémoire du lycée et du collège de Rennes (Amélycor). Et aussi bizarre que cela puisse paraître, malgré tous ces

1. Pour saluer la mémoire d'André Breton et pour remercier Aube Élléouët et sa fille Oona de leur générosité, le musée des beaux-arts de Quimper vient de proposer une superbe exposition intitulée « CHARLES FILIGER-ANDRÉ BRETON – À la recherche de l'art magique » (3 novembre 2006-5 février 2007).

antécédents, j'ai découvert Jarry par la peinture, ses critiques artistiques et ses relations avec les artistes du groupe de Pont-Aven.

Au pays de l'Aven

Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, aucune province française n'exerce sur les artistes une fascination plus importante que la Bretagne, son éloignement de la capitale renforçant même son attrait. Les peintres, toujours à la recherche de sujets originaux, se montrent avides de dépaysement. Grâce au charme de son site, au pittoresque du pays, à la tradition d'accueil de ses habitants, aux conditions d'hébergement proposées par les aubergistes, Pont-Aven devient pour eux cette « halte exquise » mentionnée par Coppée en 1880. Comme à Cancale, Saint-Briac, Perros-Guirec, Camaret, Douarnenez, Concarneau, des groupes d'artistes se forment : Américains, Anglais, Irlandais, Hollandais se mêlent aux Scandinaves et aux Français pour découvrir cette originalité bretonne et se retremper dans l'immuable.

Pour accueillir ces artistes, faciliter leur travail et leur séjour, leur faire découvrir l'étrangeté des usages locaux et la séduction des costumes, deux femmes vont jouer un rôle capital, deux aubergistes : Julia Guillou (1848-1927), qui a repris l'Hôtel des Voyageurs, en 1871, au haut de la place près de l'arrêt du courrier, et Marie-Jeanne Gloanec (1839-1915), qui ouvre en 1860 avec son mari Joseph la « Pension Gloanec », une modeste pension non loin du pont[2].

Vu l'exiguïté des deux auberges, la plupart des artistes logent chez des particuliers et occupent pour leur atelier une remise, un grenier ou les communs d'un manoir. L'auberge est le lieu où l'on boit, où l'on lit, où l'on échange entre amis sur l'art, la littérature et les nouvelles du monde au cours de discussions enflammées. Déjà vers 1880, « aux angles des chemins, sur le sommet des coteaux, de grandes ombrelles blanches abritent le chevalet, la toile, la palette des peintres » et « les enfants, les jeunes lavandières ou les paysans prennent spontanément une pose artistique ». Durant l'été 1888, la rencontre de Paul Gauguin et d'Émile Bernard marque le début d'une grande aventure picturale et transforme de façon durable le destin ordinaire de cette bourgade finistérienne.

2. L'Hôtel du Lion d'Or, ouvert par la famille Lintilhac, sera racheté en 1900 par Julia Guillou pour en faire l'annexe de son hôtel. Signalons aussi que le chemin de fer de la Compagnie Paris-Orléans a atteint Quimperlé en 1862 et Quimper en 1864 ; les voyageurs rejoignaient Pont-Aven, depuis Quimperlé, en calèches.



1



2



3

Ill. 1. La Pension Gloanec, au bas de la place, près du pont, vers 1880-1890.
Ill. 2. Hôtel Julia, au haut de la place à Pont-Aven. Cette carte postale présente le premier Hôtel des Voyageurs et, à droite, les deux annexes dont l'une avec quatre ateliers pour artistes. Carte postale, début XX[e] siècle.
Ill. 3. Julia Guillou par Hovenden, 1880. Musée de Pont-Aven.

Le 24 octobre 1890, le quotidien suédois *Stockholms Dagblad* publie un numéro spécial, adressé du Sud- Bretagne, sur Pont-Aven dans lequel on peut lire :

> Pont-Aven est une petite ville de mille cinq cents habitants, qu'on peut sans exagération qualifier de ravissante. Et cela surtout à cause de sa rivière qui est gracieuse et vivante. [...] D'énormes rochers se penchent sur l'eau, tombés des hauteurs, ici isolés, là réunis pour former de petites îles où pousse une végétation abondante. [...] Il n'y a pas à s'étonner alors si Pont-Aven a, depuis maintes années le privilège de réunir d'innombrables colonies de peintres de diverses nationalités.
> Messieurs les artistes ont naturellement décoré, ici comme ailleurs, les salles d'hôtels et d'auberges de la ville, de petits tableaux et d'études. [...] L'Hôtel des Voyageurs, ou chez Julia comme on dit, le plus grand et le plus important hôtel de la ville a non seulement un salon vraiment remarquable, mais aussi divers ateliers pour artistes pensionnaires, et il possède également de nombreuses œuvres d'art. J'ai vu là, entre autres, quelques bonnes pièces d'Otto Hagborg qui a fait ici, il y a quelques années, un séjour fort remarqué de la population, surtout à cause de sa force herculéenne.
> Chez la mère Gloanec, il ne manque pas non plus d'œuvres artistiques, et les murs

> dans la petite salle à manger sont recouverts de panneaux. Si ce n'est pas aussi chic ici, c'est par contre bon marché, rustique et accueillant. Pour une pension généreuse : café le matin, déjeuner et souper, on paie seulement 55 francs par mois, avec une bonne chambre en ville. A l'hôtel où il y a peu de place, il en coûte 20 francs, peut-être moins si on reste longtemps. Si on est là pour peu de temps, on demande 2 francs par jour pour les repas, 1 pour la chambre, tout compris. C'est là une bonne affaire, n'est-ce pas[3] ?

Les débuts d'un critique d'art

Une fois planté le décor d'une future rencontre, il nous reste à présenter les différents protagonistes. Tout d'abord un jeune homme de 21 ans plein d'ambition et de projets, Alfred Jarry, né à Laval (Mayenne) le 8 septembre 1873 qui, après avoir vécu à Saint-Brieuc de 1879 à 1888 — ville où il composa nombre de poèmes et de courtes pièces de théâtre réunis dans un dossier intitulé « Ontogénie » — est inscrit comme élève externe au Lycée de Rennes de 1888 à 1891. Dans cet établissement prestigieux il devient rapidement l'ami d'Henri Morin et il rencontre un personnage haut en couleurs, le professeur de physique Félix Hébert, major de l'École normale supérieure, agrégé de sciences physiques et naturelles, auteur d'une thèse de doctorat sur les lois des grands mouvements de l'atmosphère et sur la formation et la translation des grands courants aériens mais surtout protagoniste d'une geste épique et satirique connue sous le nom « Les Polonais ». À la même époque, Alfred Jarry compose « Onésime ou Les tribulations de Priou », lequel Priou, son condisciple au Lycée de Rennes, épousera en 1902 la fille du propriétaire des Grands Moulins de Bootz à Laval.

En juin 1891, Jarry arrive à Paris accompagné de sa mère Caroline Quernest ; il s'installe 11 rue Cujas et passe le concours d'entrée à l'École normale supérieure. Éliminé à l'écrit, il s'inscrit à la rentrée d'octobre 1891 comme externe en rhétorique supérieure au Lycée Henri IV. Il mène une vie libre, fréquente le Nouveau Cirque, 251 rue Saint-Honoré, et découvre, en mars 1892, les œuvres des impressionnistes mystiques Émile Bernard et Charles Filiger au 1er Salon de la Rose+Croix.

Avril 1892 marque la rencontre déterminante avec Léon-Paul Fargue, le début de leur liaison amoureuse et la découverte passionnée du monde littéraire et artistique. Fargue ne tarde pas à présenter à Jarry ses amis : le peintre Fabien Launay (de son vrai nom Vieillard) rencontré dans la galerie Le Barc

3. *Pont-Aven. Impressions de voyageurs étrangers. 1856-1910*, textes collectés et traduits par Fernande Rivet-Daoudal, Amis du Musée de Pont-Aven, 1998, 87 p.

de Boutteville rue Le Peletier et ses condisciples du Lycée Condorcet, Francis Jourdain et Maurice Cremnitz (en littérature le poète Maurice Chevrier) sans oublier les peintres Léonard Sarluis et Georges Bottini puis, en 1893, Louis Lormel, de son vrai nom Louis Libaude, qui vient de lancer en octobre 1892 une nouvelle revue : *L'Art littéraire*.

Ce bulletin mensuel d'art et de critique signale, dans son numéro d'avril 1893, sous la signature M.C. (sans doute Maurice Cremnitz), quelques œuvres présentées à la 4e exposition des peintres symbolistes et impressionnistes chez Le Barc de Boutteville : « De M. Filiger, un des penseurs auquel l'Art Symboliste doit le plus, des paysages hurlent sous un soleil de plomb qui ensanglante et violace les hautes roches ». Le mois suivant, dans la même revue, la critique de l'exposition des Indépendants fait la part belle à un nouvel artiste : « D'Armand Seguin, jeune sans doute et tout neuf ici : nature morte, femme couchée. Une distinction évidente, un rare parfum d'intimité, une beauté de style traditionnelle et personnelle tout à la fois. Aimons l'artiste en ces temps sombres et ne lui ménageons nos éloges. »

Le n° 13 de *L'Art littéraire* (décembre 1893) fait figurer au comité de rédaction de la revue les noms de L.-P. Fargue, A.-H. Jarry et L. Lormel. L'intérêt de Jarry pour la critique artistique se traduit, dès les premiers mois de 1894, par de nombreuses contributions à *L'Art littéraire* et aux *Essais d'art libre* sous la forme de commentaires critiques intitulés : *Minutes d'art*. Il s'intéresse plus particulièrement aux productions des « peintres actuels » parmi lesquels Filiger et « la perfection de ses tons rares », Seguin, Ranson, Jossot et « ses arabesques », H. Rousseau et « son effrayante guerre », Denis, Bernard… Dans le numéro des *Essais d'art libre* de février-avril 1894, il signe une très belle critique de la sixième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville, où apparaissent les noms de Filiger, de Groux, Seguin, Ranson…

Itinéraire d'une rencontre

Les autres protagonistes concernés par la visite touristique de Jarry à Pont-Aven sont mentionnés dans le numéro de juin-juillet 1894 des *Essais d'art libre* parmi les « Portraits du prochain siècle ». Après les portraits de Charles Filiger par Jules Bois et d'Émile Bernard par C.-H. Hirsch parus dans le premier volume, la collaboration de Léon-Paul Fargue est annoncée pour ceux de Seguin, O'Conor, Amiet, Willumsen dans le second volume.

On retrouve quelques-uns de ces artistes sur la couverture du port-folio

ou « livre d'or » de la pension Gloanec. Sur le cuir de ce document (format : 42 x 27 cm), manifeste de rapins, que pourrait avoir initié Alfred Jarry, on peut lire :

> Sur champ d'art
>
> Ce 25 juin 1894, Nous artistes peintres orgueilleusement de haute race dans le grand livre mystérieux de la nature né Paul Gauguin dit PGO, né Eric Forbes Robertson dit le Celte, né Roderic O'Conor, né Seguin le Jovial avons décidé : De ce jour ce livre, terrain neutre de sympathie et d'art littéraire pictural et musical, accueillera les pensées, dessins et signatures de tous ceux qui de bonne volonté s'associeront à notre œuvre pour se retrouver un jour à la divine source de toute forme.
>
> De conforme volonté avons (PGO) déposé ce livre entre les mains de Marie [Jeanne] femme Gloanec afin qu'il soit préservé de tout outrage.
>
> En foi de quoi avons signé PGO, Armand Seguin, Eric Forbes Robertson, Roderic O'Conor[4].

À l'intérieur de ce portefeuille étaient glissées des pages comportant des notes rédigées ou illustrées par les pensionnaires de la pension Gloanec, puis reliées par des cachets de cire rouge. S'y côtoient pêle-mêle le Sâr Péladan, Swedenborg, Paul Verlaine, Cézanne, Edgar Poë, Richard Wagner… Le 1er juillet 1894, Alfred Jarry recopie sur une page trois poèmes « d'après et pour Paul Gauguin — Souvenir de novembre 1893 ». Cette dernière date fait référence à la grande exposition Gauguin chez Durand-Ruel, au retour de Tahiti, et les trois poèmes sont directement inspirés de trois tableaux présentés à cette exposition : *Ia Orana Maria* (en maori) ou *Bonjour, Marie* (huile sur toile de 1891, n° 1 du catalogue) ; *L'Homme à la hache* de 1893, n° 15 du catalogue et *Manao Tupapau* ou *L'Esprit veille*, œuvre de 1891, n° 9 du catalogue.

Si ces poèmes, datés et signés, permettent d'affirmer la présence d'Alfred Jarry à Pont-Aven au début du mois de juillet 1894, les allers et retours entre Laval et Pont-Aven gardent une part de mystère. Ce qui est certain c'est que :

– le 27 mai 1894, il est à Laval, 13 rue de Bootz, où il travaille aux dernières retouches d'Haldernablou ;

– le 30 mai, il écrit à Vallette de Laval, « Je suis encore ici pour quelque temps et vous pourrez m'y envoyer les épreuves » et, plus loin, « ennui d'une maison où est un malade et qui sera encore moins gaie d'ici quelques jours ou

4. Lors de la vente de ce portefeuille chez Piasa, le 31 mars 2000, ce lot décrit comme un « sous-main » de Gauguin fut acheté pour 8,5 millions de francs (sans les frais) par une institution américaine.

quelques heures[5] » ;

– le 18 juin, il est à Pont-Aven où il vient de terminer les corrections du manuscrit d'« Haldernablou » et « un vilain petit bois ». En post-scriptum, il précise à Vallette : « je rentrerai vers la fin du mois ou les premiers jours de juillet » ;

– le 21 juin, son oncle Julien-René Jarry décède à Laval. Il quitte Pont-Aven pour se rendre aux obsèques et les convenances familiales autant que les formalités l'obligent à prolonger de quelques jours son séjour. Bien qu'il ait donné congé du Calvaire du Trucidé pour le 1er juillet, il ne rejoint pas Paris. Dans une lettre du 26 juin 1894, le Douanier Rousseau l'informe de l'état d'avancement du déménagement[6]. Cette lettre nous apporte deux indications importantes sur la fin du mois de juin 1894 : le début du déménagement à Paris se fait en l'absence de Jarry, le Douanier Rousseau ramène chez lui quelques accessoires pour faire le portrait de Jarry dès son retour.

Jarry retourne à Pont-Aven après le 21 juin. Dans une lettre de Pont-Aven, adressée à Vallette directeur du *Mercure de France*, il écrit :

> Cher Monsieur,
> Mon absence prolongée jusqu'au dénouement prévu et fâcheux (enterrement, etc...) a dépassé, je crois, Le Vendredi de soleil[7]. Et n'étant pas très bien je suis parti en touriste pour la Bretagne avec Pont-Aven pour centre. J'y suis (hôtel Gloanec) avec Gauguin, retenu par son accident[8].

Ce qui est encore certain, les publications et les correspondances des mois suivants l'attestent, ce sont les liens privilégiés que Jarry noue avec quelques artistes de Pont-Aven, amis de Paul Gauguin, en particulier avec Eric Forbes-Robertson, Roderic O'Conor et Armand Seguin.

Eric Forbes-Robertson (1865-1935)

Auteur d'un portrait peu connu de Jarry à Pont-Aven en 1894[9], il naît à Londres en 1865 dans une famille très liée au milieu artistique : son père John

5. Il s'agit de son oncle Julien-René, frère aîné de son père.
6. Fac-similé in *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 22-23, p. 103-104.
7. Pièce de Rachilde jouée au théâtre de l'Odéon en juin 1894.
8. Conséquence de la rixe de Concarneau, le 25 mai 1894, où à la suite d'une bagarre entre des marins pêcheurs et quelques-uns de ses amis (Jourdan, O'Conor, Seguin), il se retrouve alité pendant deux mois avec la cheville fracturée.
9. *Portrait de Jarry à Pont-Aven*, Juin 1894, « Pencil on paper, 21.6 x 12.7 cm, from a sketch book belonging to Miss Ida Forbes Robertson ».



Ill. 4. Portrait d'Eric Forbes-Robertson par Armand Seguin, dessin. Pont-Aven, avril 1891. Collection particulière.

est critique d'art, son frère Johnston est comédien, ses deux sœurs Margaret et Frances sont peintres et cette dernière est une amie intime d'Oscar Wilde[10]. Invité par Eric Forbes-Robertson à rencontrer les étudiants de la Royal Academy, le 20 août 1883, Oscar Wilde les engage « à maîtriser leur époque pour mieux pouvoir l'ignorer ». Il entre à la Royal Academy de Londres en 1883, et deux ans plus tard, il est inscrit à l'Académie Julian à Paris où il se lie d'amitié avec Paul Sérusier et Robert Polhill Bevan (1865-1925). Il arrive à Pont-Aven, en août 1890, avec Bevan et le peintre écossais James Henry Donaldson lequel est accompagné de sa femme Mabel Osborne, et il séjourne régulièrement à l'Hôtel des Voyageurs (hôtel Julia) jusqu'en 1894. En 1891, Seguin réalise son portrait, Émile Bernard le portraiture à son tour en 1892 et Gauguin le croque en 1894 avec un béret sur la tête[11].

Surnommé John le Celte, il expose dans les années 1890 à Pont-Aven, à Reims, à la galerie Préaubert à Nantes, ainsi qu'à la Royal Society of British Artists (1890-1891). En septembre 1891 il participe, avec Herbert Hunt, Armand Seguin et le peintre noir américain Henry A. Tanner, à une exposition de cent œuvres organisée par le peintre Eugène Habert pour alimenter la Caisse municipale de secours de Pont-Aven. À cette occasion, Seguin rédige un article sous les initiales A.S. dans L'Union Agricole et Maritime du 7 octobre 1891. Il évoque le portrait d'une petite fille réalisé par Forbes-Robertson

10. Dans une lettre d'avril 1898, celui-ci lui écrit : « Comme le cher Saint François d'Assise, je suis marié à la pauvreté, mais, dans mon cas, le mariage n'est pas une réussite. Je déteste l'épouse qui m'a été attribuée ».

11. a) Forbes Robertson par Seguin : « À mon ami Forbes Robertson. Souvenirs d'amitiés (?). Seguin 91. Pont-Aven, avril 1891 ». Dessin sur papier, 23,3 x 14,8 cm, appartenant à Miss Ida Forbes Robertson. Donné en 1970 par Miss Ida Forbes Robertson, fille de l'artiste, au Victoria et Albert Museum de Londres ; b) Portrait par Émile Bernard (1892), ancienne collection de la Belle Angèle ; c) Portrait de Forbes Robertson par Paul Gauguin, juillet (?) 1894.

(Sir Eric) dans des tonalités de gris — à son goût la meilleure œuvre présentée. Il fait partie des intimes d'Armand Seguin dès la fin de l'année 1891, à en juger par les deux lettres qui suivent[12] :

Armand Seguin, 54 rue Lepic
Samedi 26 décembre 1891
Mon cher ami,

Allons, ne criez pas contre ce sacré Seguin, le sacré Seguin pense à vous. Mais dès les premiers jours de mon arrivée j'ai été occupé, il a fallu arranger mon atelier, me saouler avec les camarades, me remettre avec Musette et me préparer à travailler. C'est ce que je fais maintenant et de grand cœur. Je n'ai jamais été aussi emballé avec l'eau-forte, du soir au matin et du matin au soir, je pioche et lorsque j'aurai une bonne planche, je vous enverrai des épreuves ainsi qu'à Donaldson (Il voit souvent Delavallée) [...].
J'irai cet été à Pont-Aven et descendrai chez vous [...].

54 rue Lepic
Samedie [sic] February 20th 1892
Sacred friend

After « your's truly », I don't know of anyone more lazy than yourself. I wrote to you a charming letter (yes, very charming !!!). I sent to you also an etching not less so (yes, not less so !!!) and you have not even thought it worth the trouble, either to reply to the former or acknowledge the latter. I now write to you in English, hoping you will reply, when I pay you the compliment of addressing you in your mother-tongue....
I am working a GREAT DEAL with a charming model, one of your fellow country-woman. I only know then ; two Scotch people, but if all are the same as you two I will make a pilgrimage to Scotland, and get married with the « Bonniest Scotch Lassie » I can find
This charming model is very anxious to know you. Since I have told her you dance splendidly — she says ; tell Mr Eric Forbes-Robertson I should like to see him : kilts or no kilts in fact the more of him the better.
[...] All my good thoughts and compliments to O'Conor, Donaldson, Smith and all the pretty girls ; even not forgetting Marie Louard, my sweetheart. If only she was here, I would say to her [...] « You are Queen of my heart tonight ». Write to me without fault by return and believe me Always yours very sincerely

A. Seguin

My wife n° 1 sends her sincere friend-ship.
I am learning to sing for you and Donaldson, « auld lang syne » and Scots who hae ! and for O'Conor the beer drinker : « A1 — the Battle of Boyne water » and the « wearing o the green ». Ouf I am very clever to have written so much. Eh ? How goes your large picture of Adam and Eve ? I trust it will be the acme of perfection and épatant.

À l'occasion des différents séjours à Pont-Aven et au Pouldu, Seguin initie

12. Denys Sutton, « Echoes from Pont-Aven », *Apollo*, n° 79, mai 1964, p. 403-406. Lettres de Seguin à Forbes-Robertson de décembre 1891 et février 1892.

Forbes-Robertson, mais aussi Verkade, Filiger et l'irlandais Roderic O'Conor, à la gravure. En 1894, Forbes-Robertson passe une grande partie de l'année à Pont-Aven en compagnie de ses amis Bevan et Donaldson. Au printemps de cette même année, ce dernier organise une exposition de ses œuvres chez Julia Guillou, accompagnée d'un catalogue préfacé et illustré par Armand Seguin dont voici un extrait :

> La Bretagne n'est belle que pour ses fidèles, mais alors elle est superbe : pour ceux qui veulent et peuvent la comprendre, pour tous ceux qui ont patience, amour et art et j'opine qu'elle ne s'est dévoilée, grande et superbe, ainsi telle, à tous les crétins indurés, rapins hirsutes, touristes et marteleurs de dolmens qui vont fatiguer leur keraglosse, à divaguer sur elle.

Bevan, qui réside à l'hôtel Julia depuis l'hiver 1893, rencontre Gauguin en 1894 et celui-ci lui dédicace un monotype intitulé « Deux tahitiennes » avec cette mention : « À l'ami Bevan. PGO ». Le nom de Forbes-Robertson apparaît en première page du n° 1 de *L'Ymagier*, dans la liste des artistes des « écoles nouvelles » dont l'œuvre est diffusée par la revue. On peut aussi supposer qu'il a été sollicité par Jarry, dès le mois de juin 1894, pour fournir à celle-ci quelques illustrations et le n° 2 publie son *Adam et Ève*. En septembre 1894, deux de ses peintures figurent à l'exposition des peintres impressionnistes et symbolistes chez Le Barc de Boutteville à Paris et en 1895 trois peintures et un dessin aux Indépendants. Il habite alors 32 bis rue Victor Massé à Paris.

Le portrait qu'il réalise de Jarry en juin 1894 doit correspondre à une de leurs premières rencontres, ce qui explique sans doute l'hésitation sur le prénom de son modèle : Charles étant rayé au profit d'Alfred. Les deux hommes ont dû se rencontrer à différentes reprises à Paris jusqu'en 1900, date du dernier séjour d'Eric Forbes-Robertson dans la capitale, d'autant qu'ils fréquentent les mêmes milieux littéraires. Après avoir illustré le livre d'Octave Uzanne : *Visions de notre heure. Choses et gens qui passent, 1897-1898*[13], il donne trois bois inédits au *Mercure de France* de juillet 1899 et rentre définitivement en Angleterre.

Roderic O'Conor (17 octobre 1860 – 18 mars 1940)

Né à Milton dans le comté de Roscommon en Irlande, il est élève aux Beaux-

13. Octave Uzanne, *Visions de notre heure. Choses et gens qui passent*, Henry Floury, 1899, VIII-280 p., tiré à 710 exemplaires. Notations d'art, de littérature et de vie pittoresque, 1897-1898. Textes sur Jarry, Mallarmé, Wilde, Rops, le Douanier Rousseau, Huysmans, Bloy...

Arts de Dublin puis à Anvers et à Paris dans l'atelier de Carolus-Duran en 1887. Des paysages peints à Grez-sur-Loing, près de Fontainebleau, à la fin des années 80 témoignent d'une expérience impressionniste. Il découvre Pont-Aven en 1891, rencontre deux anciens élèves de l'Académie Julian : J.H. Donaldson et H. Forbes-Robertson et se lie d'une profonde amitié pour Armand Seguin. Il est de nouveau à Pont-Aven au début de l'année 1892, participe au Salon des Indépendants, visite Paris au printemps et revient à Pont-Aven en mai pour s'installer à la pension Gloanec où il retrouve ses amis Cuno Amiet et Forbes-Robertson. L'année suivante, conseillé par Armand Seguin, il travaille sur une série d'eaux-fortes au Pouldu.



Ill. 5. Roderic O'Conor à Grez-sur-Loing. Photographie *The Studio*.

De 1893 à 1904, il réalise plus de quarante estampes, principalement des eaux-fortes inspirées par la Bretagne en particulier *Paysage* publiée dans le n° 4 de *L'Ymagier* mais uniquement dans l'édition de luxe et, pour le même numéro, une zincographie : *Tête d'enfant* (ill. 6). Il est possible que le transfert lithographique de cette image, reproduite à partir d'un dessin comme cela est indiqué dans *L'Ymagier*, ait été réalisé par l'imprimeur de Jarry. Le processus de transfert consiste à prendre une image en positif, dessinée sur du papier spécialement préparé et à la transférer à l'envers sur la pierre lithographique au moyen de plusieurs passages sous presse. Cette image renversée, une fois imprimée reproduit le dessin original. Ce procédé est assez courant mais, comme c'est le cas ici, les traits obtenus sont souvent moins nets et moins mordants que ceux d'un dessin direct.

Ces deux planches sont, à notre connaissance, les deux seules d'O'Conor qui furent diffusées à une échelle relativement importante. Dans une lettre à O'Conor, Jarry confirme qu'il est passé prendre *Paysage*, ainsi que deux dessins, à la galerie Le Barc de Boutteville, lors de la préparation de la publication de sa revue. Dans cette même lettre, il indique que *Paysage* et *Tête d'enfant* apparaîtront dans la prochaine livraison ; il dit aussi combien il aime le dessin qu'O'Conor a fait d'une tête de jeune bretonne, sans doute un des deux dessins mentionnés plus haut, probablement un cadeau d'O'Conor[14]. La composition

14. Lettre d'Alfred Jarry à Roderic O'Conor, non datée mais antérieure à la publication de



Ill. 6. *Tête d'enfant*, dessin de Roderic O'Conor paru dans le numéro 4 de *L'Ymagier*, juillet 1895.

de *Paysage* peut être interprétée « comme une expression des rythmes de la nature. Le contour appuyé des nuages trouve son pendant dans la ligne frontière des arbres qui lui fait nettement écho. Les arbres sont traités en formes planes à l'intérieur desquelles des lignes multidirectionnelles accentuent leur teinte sombre par rapport au ciel plus clair ».

À la fin du mois d'avril 1894 Gauguin et sa compagne Annah, dite la javanaise, sont hébergés chez le peintre polonais Slewinski qui loue la villa Saint-Joseph au Pouldu. Là se réunissent les intimes de Gauguin : Filiger, Maufra, Seguin, Moret et O'Conor et c'est aussi au Pouldu avec Seguin et O'Conor que Gauguin reprend pointe, burin et grattoir pour exécuter *La femme aux figues* (ill. 12), planche qui fut longtemps attribuée à Seguin[15]. Au début du mois de mai 1894 Gauguin loge à Pont-Aven, à la nouvelle pension Gloanec, inaugurée en juillet 1892, avec Annah la javanaise et sa guenon Taoa. Il y retrouve Loiseau, Seguin, O'Conor, Chamaillard, Maufra, Bevan et loue l'atelier de Lezaven. Quelques jours plus tard, très exactement le 25 mai 1894, Seguin, O'Conor, Jourdan, Gauguin et d'aimables compagnes dont Annah, sont impliqués dans une rixe avec des marins dans le port de Concarneau.

Dans une lettre adressée à William Mollard, Gauguin décrit l'altercation : « À propos d'Annah, à Concarneau, on nous a jeté des pierres. J'ai assommé de deux coups de poing un pilote qui m'avait attaqué, alors il a été chercher l'équipage de son bateau et quinze hommes sont tombés sur moi. J'ai repris le combat toujours maître du terrain, et de moi. Lorsque mon pied a buté dans un trou et en tombant je me suis cassé la jambe. [...] Il a fallu me transporter à Pont-Aven, et je me soigner. [...] Ma jambe est cassée au ras de la cheville et la peau a été toute traversée par l'os ». Contraint à l'immobilité à Pont-Aven,

L'Ymagier n° 4 en juillet 1895, collection particulière, France.

15. *La femme aux figues*, eau-forte, 27 x 44 cm, portant en haut à gauche l'inscription « chez Seguin à Saint-Julien ».

il sculpte des bois et fait des essais d'encrage à la main, il expérimente des reproductions d'aquarelles en les pressant sur un papier mouillé, il travaille sur des monotypes dans lesquels il reprend souvent des personnages de toiles antérieures tout en modifiant quelques traits ou en nuançant les couleurs audacieuses. Ces dessins-empreintes, dont la thématique se situe entre Bretagne et Tahiti, sont offerts aux amis intimes ; c'est le cas du monotype aquarellé *L'Angélus* offert, en 1894, à O'Conor avec cette dédicace : « for my friend O'Conor, one man of Samoa, P Gauguin 1894 ».



Ill. 7. Roderic O'Conor, *Effet de soleil dans un nuage*, eau-forte, 1893, 262 x 336 mm.

Bretagne et Tahiti marquent à tout jamais l'œuvre de Gauguin et ne sont peut-être pas étrangers aux trois poèmes écrits par Alfred Jarry dans le livre d'or de la pension Gloanec, le 1er juillet 1894. N'oublions pas que Gauguin a fait à Pont-Aven un dessin de *L'homme à la hache*[16] et une lithographie d'après *Manao Tupapau* dédicacée à Filiger et offerte à Marie-Jeanne Gloanec. Dans le poème intitulé *Ia Orana Maria*, en référence au tableau exposé sous le n° 1 à la galerie Durand-Ruel, Jarry retient la figure de l'ange, de la *Vierge fauve* et de Jésus, trois éléments classiques des chapelles bretonnes, sans oublier les plantes tropicales, appelées pandanus, que nous retrouvons dans *Haldernablou* et dans l'œuvre du Douanier Rousseau.

Après avoir passé une grande partie de l'année 1894 à Pont-Aven, participé aux 6e (en mars), 7e (en juillet), 8e (en novembre) expositions des *Peintres impressionnistes et symbolistes* chez Le Barc de Boutteville, O'Conor séjourne à Grez-sur-Loing en décembre. Le 18 février 1895, à la vente des tableaux de Gauguin à l'Hôtel Drouot, il acquiert pour 500 francs la toile *Te Nave Nave*

16. Œuvre évoquée par Gauguin dans *Noa Noa*, ouvrage préparé en partie à Pont-Aven, en 1894.

Fenua ou *Le pays du plaisir sensuel.* Au cours de son séjour parisien, il utilise l'atelier de Seguin rue Lepic, visite l'exposition de son ami chez Le Barc rue Le Pelletier et participe, le 17 février 1895, au banquet réunissant au Café des Variétés Paul Gauguin et ses amis dont Gustave Loiseau, Stéphane Mallarmé, Maxime Maufra, Paul Sérusier, Armand Seguin et bien d'autres. Dès le mois de mars, il rejoint Grez-sur-Loing, ce « petit trou » où Seguin lui reproche de « pourrir », avant de renoncer définitivement à accompagner Gauguin dans son ultime séjour en Océanie. Il expose chez Le Barc à la 10e exposition en septembre, puis séjourne à l'hôtel Lecadre à Rochefort-en-Terre de décembre 1895 à janvier 1899.

Armand Seguin (15 avril 1869 – 30 décembre 1903)

Dans un manuscrit resté inédit le peintre Henry-Gabriel Ibels signale sa présence à l'École des Arts décoratifs en 1886-1887 :

> J'ai rencontré Armand Seguin vers 1886 à l'École des Arts décoratifs à laquelle nous préférâmes de suite l'école buissonnière et c'est en baguenaudant dans les rues, sur les quais, dans la banlieue, dont le peintre Raffaelli venait de découvrir les horizons et le pittoresque insoupçonnés, puis en Normandie où Seguin s'était cassé la jambe en tombant d'un grand bicycle, que nous fîmes ensemble nos premiers croquis, nos premiers tableaux, que nous échangeâmes nos premières impressions d'étudiants en art devant la Nature.
>
> Nous avons vécu fraternellement pendant dix ans mettant tout en commun, l'atelier, les toiles, les couleurs, les repas problématiques et les infidèles maîtresses.

Au cours de l'année 1889, Seguin rejoint le groupe des Nabis grâce aux relations de H.-G. Ibels. Dans une lettre à Maurice Denis, écrite de Pont-Aven, Sérusier précise : « Ils ont mangé ensemble le repas mensuel, après s'être vêtus de vêtements orientaux ; ils ont l'air assez contents de leurs œuvres, surtout Seguin, dont les paroles dénotent d'excellents principes ; nous verrons cela au retour ».

La générosité bienveillante du père de H.-G. Ibels et ses ressources personnelles lui permettent de s'installer, vers 1890, dans un atelier à Montmartre, 54 rue Lepic. Il commence à travailler la gravure avec l'aide et les conseils de deux artistes de son voisinage : Henri Delavallée et Eugène Delâtre. De ses premières réalisations nous retiendrons *Nu à la chauve-souris* dont le thème et la composition sont très marqués par l'influence symboliste. À l'occasion de son premier séjour à Pont-Aven en 1891, il prend pension à l'hôtel Julia où il fraternise avec l'artiste anglais Herbert Hunt. Le 3 juin de la même année, le

journal de Quimperlé *L'Union agricole et maritime* évoque avec enthousiasme les « toiles d'une fraîcheur exquise et d'une poésie délicate » de cet artiste décorateur : « On admire la simplicité, la vérité avec laquelle le jeune peintre est arrivé à reproduire nos contrées pittoresques et nos mœurs rustiques ».En août 1891, il organise une exposition autour de l'école symboliste moderne, à la mairie de Pont-Aven, avec quelques amis dont Gustave Loiseau (1865-1935), Eric Forbes-Robertson et le peintre américain Henry Tanner (1859-1937). Le mois suivant, il présente deux eaux-fortes inédites : *La ronde de Pont-Aven* et *Le mendiant* à l'exposition organisée par le peintre Eugène Habert puis il signe deux articles sur l'actualité littéraire et artistique :



Ill. 8. Armand Seguin à Châteaulin vers 1901, photographie.

> Après Monet, la route était tracée, cependant, il s'est trouvé un artiste assez indépendant, amoureux des grands maîtres, qui eut l'intuition que la couleur n'était pas tout. À l'heure actuelle, il a fait école. Et c'était courage, alors que le succès saluait les impressionnistes. Que le noir n'empêchait pas le talent et que la ligne — en son accordance, en son caractère — était surtout le prototype de l'art. Elle seule, se pliant à la volonté, pouvait exprimer les entières sensations. L'œuvre serait alors complète si, dans un dessin harmonieux, s'harmonisaient les couleurs. La science de la composition était remise en vigueur.

Dès le début de l'année 1892, il est de retour chez Julia à Pont-Aven où il retrouve Forbes-Robertson dont la silhouette et les attitudes lui inspirent quelques dessins permettant d'apprécier la maîtrise de son coup de crayon. Il y rencontre Émile Bernard et fait la connaissance de Pierre-Auguste Renoir avec lequel il entretient des relations suivies jusqu'en 1896. Il découvre aussi Le Pouldu et, accompagné d'un ami anglophone, rend visite à Charles Filiger dans la remise que celui-ci loue à l'auberge de Marie Henry. Les deux années suivantes, Armand Seguin at-



Ill. 9. Carton d'invitation pour l'exposition Seguin chez Le Barc de Boutteville (1er février-1er mars 1895). Collection particulière.



10



11



12

Ill. 10. Armand Seguin, *Les Bretonnes*, 1894. Bois gravé, 220 x 186 mm.
Ill. 11. Armand Seguin, *Léda*. Couverture de la revue *Le Cri de Paris*, numéro du dimanche 14 novembre 1897. Collection particulière.
Ill. 12. Paul Gauguin, *La femme aux figues*, 1894. Eau-forte et lavis, 268 x 444 mm. Collection particulière.

teint le sommet de son art, caractérisé par l'absence progressive du souci du détail et une certaine tendance vers l'abstraction.

Après avoir exposé quatre toiles et plusieurs eaux-fortes au Salon des artistes indépendants, il fait un séjour printanier à Valmondois près d'Auvers-sur-Oise et revient passer l'été au Pouldu. Gauguin est toujours à Tahiti, Sérusier est au Huelgoat et effectue ses premiers séjours à Châteauneuf-du-Faou, Filiger quitte l'auberge de Marie Henry pour le hameau de Kersulé et Seguin installe son atelier, qu'il baptise « Ergastère » ou « Ergasterium » en langage nabi dans la villa Saint-Julien, dépendance de l'hôtel Portier, non loin du port du Pouldu[17]. Au cours de l'automne 1893, de retour à Paris, il fait le portrait de la belle-fille de Charles Morice et fréquente l'atelier de Gauguin, rue Vercingétorix, où se côtoient le sculpteur Paco Durrio, les peintres Zuloaga, Maufra, O'Conor, Sérusier, Daniel de Monfreid, les poètes Stéphane Mallarmé et Paul-Napoléon Roinard sans oublier le violoncelliste suédois Schneklud et les Molard, lui fonctionnaire et compositeur, elle, l'excentrique Ida Ericson, sculpteur suédois..

De cette période, nous avons le témoignage de Gabrielle Vien dite Marie Jade, la belle-fille de Charles Morice :

> Mon beau-père nous emmena, maman et moi rue Lepic, dans l'atelier d'Armand Seguin, un jeune peintre élève de Gauguin. Celui-ci était présent. Tout de suite il dit à Seguin :
> – Crois-moi, il faut en faire une étude.
> Seguin me fit asseoir sur un grand canapé, disposa devant moi une coupe pleine de chrysanthèmes et me promit des petits-beurre si je posais bien. C'était une joie pour moi d'aller à l'atelier. Il y régnait une bonne chaleur : maman jouait du piano, et vers cinq heures c'était le thé et les petits-beurre que Seguin m'envoyait acheter dans une petite épicerie sur le même trottoir que l'atelier.
> Avant de m'expédier, montant sur un tabouret, armé d'une grande tête-de-loup, il frottait vigoureusement le plafond pour en faire dégringoler des petites boules de papier journal qui tombaient avec un bruit métallique assourdi et d'où il retirait une ou deux pièces de quarante sous.
> – C'est ma réserve ! disait-il en riant.
> – Mais pourquoi les envoyez-vous au plafond ? demandait ma mère.
> – Oh ! ce n'est pas moi qui les y envoie, c'est le résultat d'un jeu d'adresse auquel je convie mes amis galetteux !
> Le portrait avançait, il ne restait plus à faire que les mains et les fleurs. C'est alors que Gauguin revint à l'atelier.
> Tout de suite il regarda attentivement le travail de son élève, puis il hocha la tête

17. C'est dans cet atelier, équipé d'une petite presse à imprimer, que Seguin initie O'Conor à l'eau-forte.

comme quelqu'un qui n'est pas très satisfait en murmurant :
– Non, mon vieux, non ça ne va pas… À une enfant il faut de l'air…
Prenant alors la palette que Seguin avait posée sur le tabouret, il ouvrit du bout de son pinceau, dans le fond, à la droite du petit modèle, une fenêtre, derrière laquelle il mit un paysage… afin de donner de l'air à la petite fille blonde et triste, assise toute raide sur le bord du canapé.
À son tour Seguin murmura :
– C'est étonnant ce que ça équilibre tout…
Volontairement ou non, je ne sais, mais jamais Seguin ne reprit cette étude et mon portrait ne fut jamais fini[18].

Jarry n'a sans doute pas attendu la rencontre de Pont-Aven pour découvrir l'œuvre de Seguin. Il a certainement eu l'occasion de visiter le Salon des Artistes Indépendants où Seguin expose depuis 1889 ainsi que la sixième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes en mars 1894, 47 rue Le Pelletier, chez Le Barc de Boutteville. Le séjour de Jarry à Pont-Aven est l'occasion de rencontres et de discussions avec quelques intimes de Gauguin dont Seguin, d'autant plus que celui-ci prépare sa première exposition personnelle pour février-mars 1895 chez Le Barc de Boutteville soit soixante-dix-sept œuvres, comprenant des peintures, des gravures et des dessins présentés dans un catalogue préfacé par Gauguin. Avant de quitter Pont-Aven, *L'Estampe Originale*, n° 7, juillet-septembre 1894, publie à 100 exemplaires son eau-forte, aquatinte et roulette tirée à l'encre brune (232 x 230 cm), intitulée : *La glaneuse ou Le soir*. De retour à Paris à l'automne, Armand Seguin retrouve son atelier au 54 rue Lepic et participe, en novembre 1894, à la huitième exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes.

C'est l'époque où sa situation financière commence à se détériorer, mais aussi celle des grands espoirs. Il publie trois gravures dans *L'Ymagier*, revue fondée, en octobre 1894, par Remy de Gourmont et Alfred Jarry : deux dans le n° 2 de janvier 1895 (un bois gravé, 231 x 187 cm, intitulé *Trois bretonnes avec leurs enfants*[19], ill. 10, et une zincographie : *Femme couchée* ou *La Primavera*,

18. « Gauguin que j'ai connu », *Le Figaro littéraire*, 23 août 1952. Le Portrait de Gabrielle Vien dite Marie Jade, huile sur toile 88 x 115 cm a été acquis par le Musée du Luxembourg en 1929. Il est actuellement dans les collections du Musée d'Orsay.

19. Le 1er état du bois gravé *Trois bretonnes avec leurs enfants* est tiré à l'encre brune, daté dans la planche en haut à droite : Le 21 novembre 1894 avec le poème de Charles Morice « À Paul Gauguin » (231 x 187 cm). Cette gravure de Seguin fut distribuée par Gauguin à ses amis O'Conor, Sérusier, Maufra, Loiseau, Mallarmé, lors d'un banquet qui eut lieu au Café des Variétés à Paris le 22 novembre 1894. Le 2e état est le bois gravé, paru dans *L'Ymagier*, sans le poème de Charles Morice mais avec un monogramme en bas à droite en forme de fleur et une branche supplémentaire dans l'arbre à droite.

214 x 313 cm, dont il existe un dessin préparatoire conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale) et une dans le n° 3 d'avril 1895 (*Étude* ou *Nu avec les mains derrière la tête*, eau-forte et aquatinte, 82 x 105 cm, japon fr. moiré, pour les abonnés seuls). Le 1er février 1895 a lieu l'inauguration de son exposition personnelle chez Le Barc (ill. 9) et Gauguin n'hésite pas à lui apporter son soutien en acceptant de rédiger la préface du catalogue :

> Un geste de sympathie raisonné : voilà, je pense, tout le sens d'une préface.
> Le désir d'être jugé par quelques-uns et s'instruire sur ses propres forces : voilà de la part d'un artiste, le seul légitime motif d'une exposition.
> Je fais ce geste, j'écris cette préface parce que Seguin est à mon avis un artiste. Ce mot me dispense de tous superlatifs en usage car je l'emploie dans l'acceptation haute et comme sacrée où l'entendait Swedenborg, quand il disait : « Il y a quelque part dans le monde un Livre mystérieux où sont écrites les lois éternelles du Beau. Seuls les artistes peuvent en déchiffrer le sens, et par cela même que Dieu les a choisis pour le comprendre, je les nommerai des Élus ».
> Et Swedenborg était un savant.
> Seguin n'est pas un maître. Ses défauts ne sont pas encore nettement affirmés pour lui mériter ce titre. Mais il sait lire dans le Livre mystérieux, et il sait parler le langage du Livre. Il a une conception personnelle de la beauté, le besoin de s'efforcer vers elle par des chemins à lui.
> Il nous montre aujourd'hui le résultat de ses efforts, afin de connaître, dans l'intérêt de son propre développement, l'opinion des hommes qu'il estime. [...]
> Qu'il me suffise d'avertir le visiteur que Seguin est avant tout un cérébral, — je ne dis pas, certes, « un littéraire » — qu'il exprime non ce qu'il voit mais ce qu'il pense par une originale harmonie de lignes, par un dessin curieusement compris dans l'arabesque [...].
> Tempérament sincère, robuste et sain.

Évoquant cette exposition, Maurice Denis écrit dans les « Notes d'Art » de la revue *La Plume* du 15 février 1895 :

> Ceux qui ont suivi depuis l'origine, l'évolution de ces peintres appelés successivement Cloisonnistes (1886), Synthétistes (1889), Néo-traditionnistes (1890), Idéistes (1891), Symbolistes et Déformateurs — ceux-là trouveront un spécial intérêt à l'exposition de Seguin. Ils auront plaisir à s'y rappeler certains aspects oubliés de l'exposition du café Volpini, au Champ de Mars en 1889 ; ils reverront d'heureuses formules de l'École de Pont-Aven.
> Seguin est un des rares artistes qui ont conservé les procédés de ce temps-là. Il les a fait siens, je me hâte de le reconnaître, et surtout, il a su les faire servir a des expressions bien personnelles. Avec plus de liberté que Filiger ou Bernard, il persiste à employer les lignes noires et les teintes plates : ce qui fut le Cloisonnisme.

Seguin met à profit ce séjour parisien pour renouer les contacts avec ses amis artistes, critiques d'art ou galeristes : la veille de la vente des œuvres de Gauguin à l'hôtel Drouot, il déjeune avec celui-ci, au Café des Variétés, en compagnie de Daniel de Monfreid. Le lendemain, 18 février 1895, il acquiert deux tableaux à la vente Gauguin : *Matamoe* et *Noa Noa* qu'il revend rapidement. En avril 1895, le n° 3 de *L'Ymagier* annonce la souscription pour « la suite de six lithographies originales de ARMAND SEGUIN, tirées, in-plano écu sur chine margé à 50 exemplaires ». Six mois plus tard, le n° 5 de la même revue fait mention de la parution prochaine de cette suite « in-folio. Tirage numéroté et monogrammé à 50 exemplaires, chine margé et japon impérial. Mêmes prix et conditions », suivie d'images d'Armand Seguin et d'Émile Bernard, de lithographies de L. Roy et de dessins de Filiger. Il semble vraisemblable que la brouille intervenue entre Remy de Gourmont et Alfred Jarry, en octobre 1895, se soit traduite par l'arrêt de ces albums. En avril-mai, la galerie Laffitte présente quatre estampes de Seguin mais ce dernier a rejoint l'hôtel Julia à Pont-Aven depuis le début du mois de mars.

Endetté, il écrit le 10 juin 1895 à Jarry pour lui demander de placer quelques-unes de ses œuvres[20]. Cette lettre est la dernière trace des relations amicales entre les deux hommes. Pourtant il est vraisemblable que Jarry ait pu apprécier les œuvres de Seguin accrochées chez Le Barc de Boutteville à l'occasion des 10e (septembre 1895) et 11e (janvier 1896) expositions des Peintres impressionnistes et symbolistes ainsi que sa préface pour le catalogue de la 12e exposition en juillet 1896. De retour à Paris, en décembre 1895, Seguin retrouve son atelier de la rue Lepic mais sa situation financière n'est guère brillante. Pour pouvoir régler ses dettes et subvenir aux dépenses quotidiennes il sollicite l'aide de ses plus proches amis : Georges Chaudet, Roderic O'Conor et Henri-Gabriel Ibels. Sa production artistique se ralentit et les rentrées d'argent se raréfient ; de cette année 1896, passée à Paris, retenons une zincographie (*Alice*, 273 x 256 cm), un bois gravé (*Bretonne de Pont-Aven*, 162 x 113 cm), une pointe sèche et aquatinte pour le frontispice du livre *Le Pèlerin du silence* de Remy de Gourmont (*Phénissa*, 100 x 178 cm) et une huile sur toile remarquable (*Nu de la comtesse d'Hauteroche*, 97 x 117 cm). À partir de janvier 1897, Seguin mène une vie errante qui le conduit de Rochefort-en-Terre à Malestroit, puis à Bruxelles, Malakoff, Gilly-sur-Isère, Ouilly-le-Basset, Châteaulin et enfin, ultime étape, à Châteauneuf-du-Faou où il retrouve Paul Sérusier et où il décède le 30 novembre 1903.

20. Cité p. 154-155 par Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974, 457 p.

Au cours de ces six années d'errance, il tente à maintes reprises de placer ses illustrations dans différents journaux ou revues comme *Le Rire*. Pour nous en tenir aux romans et revues littéraires, signalons le frontispice du numéro d'octobre 1897 du *Mercure de France*, la couverture de la revue mensuelle *Le Cri de Paris* le 14 novembre 1897, les 19 dessins et vignettes qu'il fournit à la revue artistique *L'Image*, en septembre et octobre 1897, pour illustrer des textes et poèmes de Charles Morice, Tristan Klingsor, Jean Ajalbert et Romain Coolus[21] sans oublier les 213 dessins qu'il exécute en 1903 pour la nouvelle édition du livre de Louis Bertrand : *Gaspard de la nuit*, par Ambroise Vollard[22].

Que reste-t-il de ce voyage de Jarry à Pont-Aven, voyage relevant tout à la fois du hasard, de l'agrément et de la nécessité ? Tout d'abord la page manuscrite, signée Alfred Jarry et datée 1er juillet 1894, provenant du livre d'or de la pension Gloanec où ont été recopiés les trois poèmes de Jarry correspondant chacun à une œuvre de Gauguin : *Ia Orana Maria*, *L'Homme à la hache* et *Manao Tupapau*. Les liens tissés par Jarry au cours de cette escapade finistérienne se traduisent par la participation de quelques artistes, amis intimes de Gauguin, dès le premier numéro de *L'Ymagier* en octobre 1894. Certains d'entre eux fondent beaucoup d'espoir sur la réussite de cette revue d'autant plus que « L'Ymagier se charge de la vente et de l'achat de toutes sortes de gravures [...] de H. de Groux, Gauguin, Filiger, Maurice Denis, E. Bernard, Seguin, Robertson, etc. ». Hélas ! La brouille qui intervient entre Jarry et Gourmont, en octobre 1895, marque la fin des projets et des collaborations.

Parmi les autres traces de ces amitiés nouées autour de Gauguin alité signalons encore le beau portrait de Jarry réalisé par Forbes-Robertson, les correspondances entre Jarry et Filiger, Jarry et Seguin, Jarry et O'Conor ainsi que les allusions à Ubu dans *Le Sourire*, journal publié par Gauguin à Tahiti. Mais force est de constater que cette « escapade touristique » et ces rencontres d'un

21. « Parahi te Marae », poème de Charles Morice inspiré par les peintures et les écrits de Paul Gauguin, septembre 1897, n° 10, p. 289-292 ; « Chanson d'Engaddi », poème de Tristan Klingsor, septembre 1897, n° 10, p. 300 ; « Le Diable en vacances », nouvelle de Jean Ajalbert, octobre 1897, n° 12, p. 353-358 ; « Le Hamac », texte de Coolus, octobre 1897, n° 12, p. 367.

22. Les bois dessinés par Seguin furent gravés par Tony, Jacques et Camille Beltrand. Le 15 novembre 1962, était vendu à l'hôtel Drouot un exemplaire unique sur japon ancien à la forme avec une suite à part sur chine de tous les bois, dans laquelle étaient intercalés tous les dessins originaux de l'illustration. Ces dessins avaient été exécutés tantôt au crayon rehaussé parfois de pastel, tantôt à l'encre de Chine ou à la sépia.

début d'été 1894 ne laisseront plus aucune trace dans l'œuvre et la correspondance de Jarry après 1896 même si celui-ci reste très proche de plusieurs artistes nabis comme Ranson, Sérusier, Denis, Bonnard et Vuillard. Une page est tournée et la critique artistique laisse la place au théâtre, aux romans, aux opérettes, aux chroniques et à d'autres amitiés.

Bibliographie

Benington Jonathan, *Roderic O'Conor : A biography, with a catalogue of his work*, Irish Academic Press, déc. 1992, 248 p.

Besnier Patrick, *Alfred Jarry*, Fayard, octobre 2005, 724 p.

Boyle-Turner Caroline with Josefowitz Samuel, *The prints of the Pont-Aven school : Gauguin & his circle in Brittany*, New-York, Abbeville Press, 1986, 142 p.

Field Richard, Strauss Cynthia, Wagstaff Jr. Samuel, *The prints of Armand Seguin 1869-1903*, Davison Art Center, Wesleyan university, Middletown, Connecticut, 1980, 84 p.

Fresneau Estelle, « Hommage à Gauguin : trois poèmes de Jarry offerts au musée de Pont-Aven », *303. Revue culturelle des Pays de la Loire*, n° 95, 2007, p. 52-61.

Grivel Marianne, *Catalogue de l'exposition « Gauguin et l'École de Pont-Aven »*, Bibliothèque Nationale, 1989.

Johnston Roy, *Roderic O'Conor (1860-1940). Catalogue de l'œuvre gravé*, Musée de Pont-Aven, 1999.

Masson Henry, *Armand Seguin. La vie errante, l'œuvre insolite*, Brest, impr. de l'Iroise, 1995, 171 p.

Puget Catherine et Pennec Jos, *Catalogue de l'exposition « Armand Seguin (1869-1903) »*, Musée de Pont-Aven, 1989, 64 p., ill.

Puget Catherine et Denys Sutton, *Correspondance du peintre Armand Seguin au peintre Roderic O'Conor*, Musée de Pont-Aven, 1989, 304 p.

Sutton Denys, *Studio*, novembre 1960, p. 168-174, ill.

Sutton Denys, « Echoes from Pont-Aven », *Apollo*, mai 1974.

Jarry vu par...

Patrick Besnier

Les portraits d'Alfred Jarry ne sont pas très nombreux. La destruction ou la perte des archives familiales fait que nous ne disposons d'aucune représentation de lui antérieure à ses vingt ans. Son extravagance a pu le conduire à en détruire — comme c'est le cas du probable découpage de son portrait par le Douanier Rousseau. Mais tout dans cette rareté n'est pas nécessairement propre à Jarry, et il faudrait comparer son « destin iconographique » à celui de certains de ses contemporains ayant vécu dans le même milieu et dans les mêmes conditions économiques peu propices à la réalisation de portraits. Le seul « vrai portrait » de Jarry, que tout laisse supposer monumental et synthétique, était celui du Douanier Rousseau — qui a précisément disparu.

Plus surprenante est l'absence de caricatures de Jarry. Sa célébrité due au « scandale » d'*Ubu Roi*, sa fréquentation régulière du monde littéraire et artistique dans le salon du *Mercure de France* auraient pu logiquement faire naître des portraits charge dans la presse. Jarry était très connu et de façon schématique (« le père Ubu »), comment se fait-il donc qu'il n'y ait pas de caricature de lui ? Seul un dessin de Léandre pourrait relever de cette catégorie, mais il ne fut pas publié à l'époque. Une explication possible serait que, justement, la caricature, le portrait charge circulaient en fait surabondamment : c'était Ubu lui même, dont le portrait, placé par Jarry en tête de l'édition de la

pièce, fut très tôt repris par d'autres. On sait comment Jarry se dissimula systématiquement sous le masque d'Ubu : il n'avait plus besoin alors d'une autre représentation.

Notons enfin que Jarry ne semble pas s'être représenté : rien dans le recueil de ses dessins et gravures ne ressemble à une tentative d'autoportrait, qui n'aurait rien eu de surprenant chez une personnalité aussi narcissique que la sienne[1].

Ce petit nombre de représentations que nous possédons de Jarry est d'autant plus étonnant qu'il fut l'ami de nombreux artistes. Comment les peintres qu'il regarda avec tant d'acuité l'ont-ils, eux, regardé ? C'est la question que je voudrais poser à partir de quelques-unes des images dont nous disposons. On verra que le bilan est curieux, comme si constamment l'attente devait se heurter à des déceptions : portraits absents, détruits, possibles mais non avérés d'un côté et de l'autre, faux, doubles insatisfaisants. On en viendrait facilement à se demander si quelque malédiction ne rôde pas sur la représentation de Jarry.

En outre, aucun portrait ne paraît vraiment s'imposer, nous donner de Jarry une image totale, puissante, qui l'inscrive dans la rupture esthétique qu'il incarne pour nous — ce que le portrait de Manet fait pour Mallarmé par exemple, ou le Gertrude Stein de Picasso. Sur ce plan encore, l'iconographie de Jarry déçoit, même si, on le verra, une représentation finalement l'emporte.

Nous proposons un recensement de portraits de Jarry suivant la chronologie, avec quelques détails sur les auteurs et leurs rapports avec l'écrivain[2].

Eric Forbes-Robertson (1865-1935)

Portrait de Jarry, crayon. Mention autographe : *Monsieur Charles* [rayé] *Alfred Jarry. Pont-Aven, June 1894* (ill. 4). Première reproduction dans l'article de D. Manson, « Echoes from Pont-Aven », *Apollo*, May 1964.

C'est le plus ancien portrait connu de Jarry (à l'exception de photographies) daté du séjour qu'il fit à Pont-Aven. Longtemps confiné dans les pages d'*Apollo*, il a été remis en évidence par le catalogue de l'IVAM. Il appartient à

1. Nous n'abordons pas ici la question de la photographie. On remarquera seulement que Jarry n'était pas assez célèbre — ou qu'il était trop jeune — pour figurer dans les petits Panthéons de portraits photographiques qu'étaient les Albums Mariani ou Félix Potin.

2. La plupart ce ces portraits se trouvent reproduits dans le catalogue *De los nabis a la patafisica, Alfred Jarry*, sous la direction d'Emmanuel Guigon, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia, 2000. Nous nous y référons en abrégé : catalogue IVAM.

une collection particulière. Le peintre donne du jeune Jarry un portrait d'une grande fraîcheur, sans apprêt ; c'est l'impression du moins qu'il nous donne, et elle est facilitée par le fait que l'œuvre de Forbes-Robertson est à peu près inconnue et d'accès difficile. La correction sur le prénom de Jarry dit assez que l'artiste et son modèle ne se connaissaient pas très intimement à ce moment.

Né en 1865, Eric Forbes-Robertson a fait de nombreux séjours en France entre 1885 et 1900, résidant plusieurs fois à Pont-Aven à partir d'août 1890. Jarry mentionne brièvement une de ses œuvres dans sa chronique consacrée à Filiger dans le numéro de septembre 1894 du *Mercure de France* : « C'est pourquoi : "Ne faites jamais ni pleurer ni rire vos figures" disait Filiger devant les Sirènes chantantes (d'un art différent, valable aussi) d'Eric Forbes-Robertson[3] ». La parenthèse montre son désir amical de ne pas désobliger le peintre britannique, tout en rapportant la remarque critique de Filiger. C'est probablement Jarry qui choisit le « dessin original » de Forbes-Robertson publié dans le deuxième numéro de *L'Ymagier* (daté de janvier 1895) et intitulé « Adam et Ève ».

CHARLES LÉANDRE (1862-1934)

Portrait au crayon de Jarry pendant la conférence précédant *Ubu Roi*, le 9 décembre 1896. Ancienne collection André Warnod.

Ce croquis a été publié pour la première fois par Noël Arnaud dans sa biographie de Jarry (La Table ronde, 1974, n° 15 du cahier iconographique). Au dessous de la signature de l'auteur, un envoi au critique André Warnod ; au bas de la feuille, deux lignes au crayon, très peu lisibles sur la reproduction publiée par Arnaud, indiquent le nom de Jarry et les circonstances. N. Arnaud décrit Jarry comme « moitié vieille catin, moitié petite tante » (p. 254). On pourrait parler de caricature de caricature, puisque Jarry s'était maquillé de façon extravagante pour faire son « numéro » au théâtre de l'Œuvre. Quoi qu'il en soit, il faut constater que ce portrait ne ressemble guère au visage connu de Jarry.

Surtout connu comme caricaturiste et dessinateur d'humour (entre autres au *Rire*), Léandre collabora cette même année 1896 au *Centaure*, où Jean de Tinan lui consacra un feuillet de sa « Chronique du règne de Félix Faure » ; il y parle du goût de Léandre pour « les teints blêmis dans la mauvaise lumière du gaz », remarque qui convient parfaitement à ce Jarry sous les feux de la

3. OC I, p. 1025.

rampe[4].

Henri Rousseau, dit le Douanier (1844-1910)

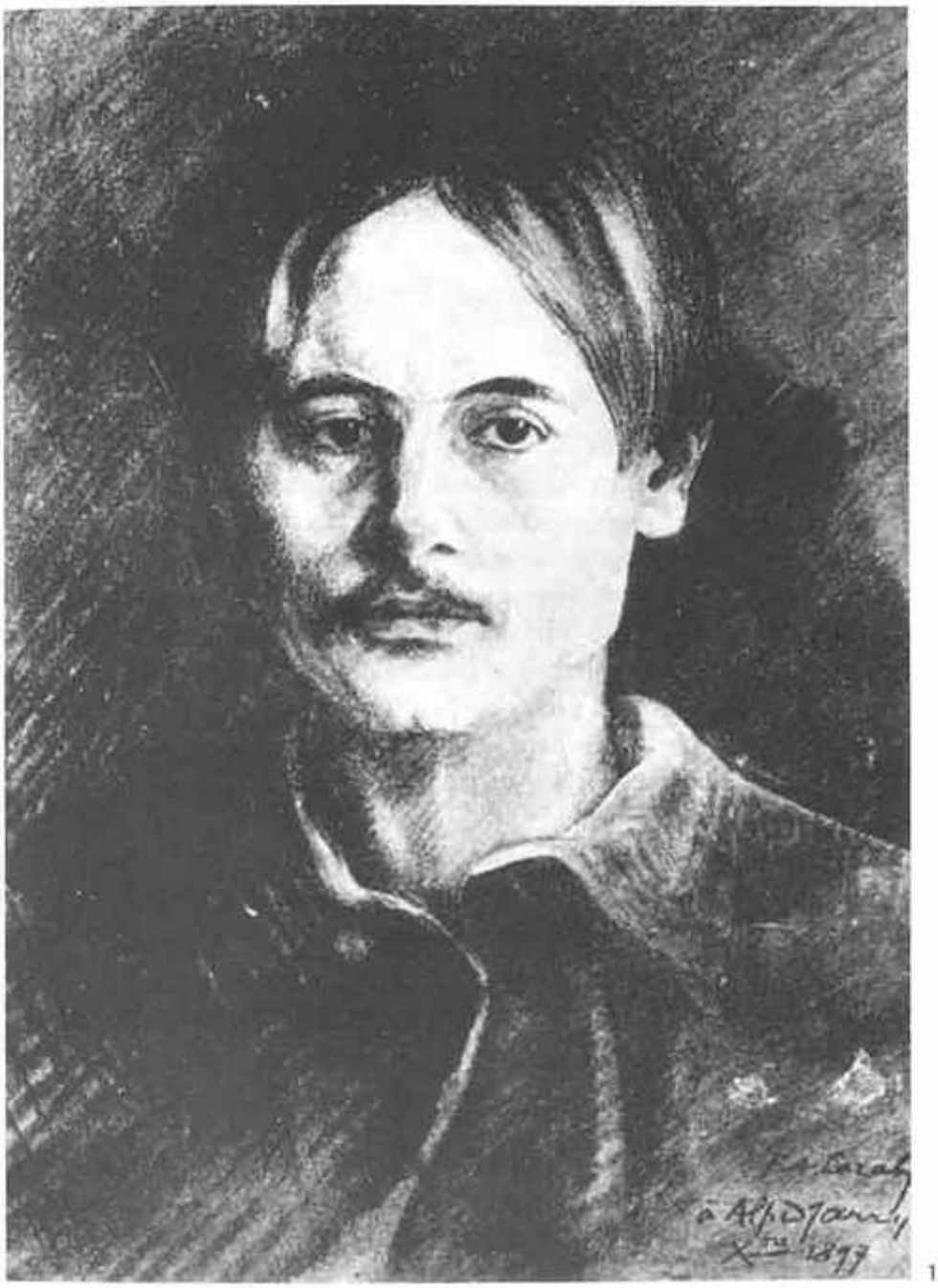
Son portrait de Jarry fut exposé au Salon des Indépendants de 1895, sous un titre erroné : *Portrait de Mme A. J.* dû, a-t-on supposé à la longue chevelure du jeune Jarry. La toile fut offerte par le peintre à son modèle et ami. Aujourd'hui perdue, elle fut sans doute détruite par Jarry. La description laissée par Apollinaire visitant l'intérieur de Jarry ne laisse en apparence aucun doute — sinon qu'il ne donne pas le nom de l'auteur du tableau ! André Salmon voit, lui, un autre élément (le fond du tableau, la tête ayant été découpée) et donne le nom du peintre.

C'est le plus célèbre portrait de Jarry, dans son absence même. Une reconstitution en a été proposée par Bertrand David, fondée sur les nombreuses critiques faites lors de la présentation au Salon de 1895[5]. Un fascicule auvergnat en a proposé de manière délibérément ambiguë une autre version[6]. Les raisons qui conduisirent Jarry à détruire ce portrait sont peu compréhensibles : il est difficile d'imaginer que le mauvais accueil au Salon et même la méprise sur le sexe du modèle aient été de nature à provoquer ce geste iconoclaste. La disparition ou la destruction de cette toile déséquilibre l'iconographie de Jarry : tout indique qu'elle possédait l'ampleur et la monumentalité des autres portraits de Rousseau. Constat que renforce la découverte récente d'un Léon-Paul Fargue du Douanier, récemment retrouvé et passé en vente ; il serait alors comme le pendant du portrait perdu de Jarry : les deux amis ont fréquenté ensemble l'atelier de l'avenue du Maine. Le portrait de Fargue a cependant été exécuté plus tard que celui de Jarry, et après leur rupture, puisqu'il est daté de 1896[7].

F.-A. Cazals (1865-1941)

Portrait de Jarry daté : « A Alfred Jarry / Xbre 1897 » (ill. 1). Première publication : frontispice du *Moutardier du Pape* (1906). Le portrait a donc été exécuté dix ans avant l'édition.

4. On peut en rapprocher le dessin, non satirique, où Émile Couturier a représenté Jarry manipulant Ubu au Théâtre des Pantins en 1898, publié dans *La Critique* du 20 janvier 1899.
5. Dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 9-12, p. 6.
6. *L'Auvergne insolite*, petit guide pataphysique, éd. P. Sigoda, Clermont-Ferrand, Au signe de la licorne, 2002.
7. Voir la reproduction et le commentaire de Laurent de Freitas reconstituant l'histoire de la toile dans *Ludions*, n° 7, été 2001.



1

Si l'on en croit la lettre à Vallette du 2 juillet 1907 où il s'interroge sur les objets susceptibles d'être saisis par huissier rue Cassette, Jarry possédait l'original : « Il y a quelques portraits de famille, non encadrés et d'ailleurs insaisissables. Cazals peut-être[8] ? ».

Jarry a consacré un texte à Cazals : le « Privilège d'Ubu Roy », qui détourne le « Privilège » d'Henri II accordé à l'édition de Rabelais de 1550. Cette page est parue en 1902, en ouverture du *Jardin des Ronces*, recueil de poèmes et de chansons de Cazals, doté aussi d'une préface de Rachilde et de vers d'Albert Mérat[9]. Malheureusement, il n'y a guère de témoignages sur les rapports de Jarry et Cazals, hormis ce portrait et le « Privilège ».

Aubrey Beardsley (1872-1898)

Rien n'atteste l'existence d'un portrait de Jarry par Beardsley, sinon, indirectement, la mention dans *Faustroll* d'un portrait du héros, cité entre deux affiches bien réelles de Bonnard et de Toulouse-Lautrec. Une remarque des *Carnets du Collège de Pataphysique*[10] sous-entend que le portrait a existé, mais qu'il est « perdu », sans que l'on comprenne sur quel témoignage repose cette affirmation. Une double question se pose : Beardsley a-t-il réellement dessiné un portrait de Faustroll[11] ? Et si c'est le cas, figurait-il le visage de Jarry ? Il aurait alors été réalisé au printemps 1897, lorsque Jarry a pu croiser à Paris, grâce à son ami Davray, le jeune Anglais qui allait mourir à Menton le 16 mars de l'année suivante.

S'appuyant sur une étude de John Stokes et écartant finalement l'hypothèse que Jarry aurait posé pour le dessinateur britannique, Jill Fell suggère qu'une approximation de cet introuvable portrait (et la source de cette légende) pourrait se trouver dans une illustration de Beardsley de 1896, le monstrueux Alberich du *Rheingold*[12]. Il peut faire songer aux monstres chevelus (*long hai-*

8. OC III, p. 675.

9. OC II, p. 611. Un état antérieur (1899) du texte existe (OC I, p. 418). La version définitive est d'abord parue dans *La Plume* en 1901.

10. N° 16, 15 juin 2004, p. 24.

11. Une « restitution » en a été proposée par Gil, dans l'édition de *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* du Cymbalum Pataphysicum, 1985, p. 8. Elle s'inspire des illustrations de la *Salomé* de Wilde et montre en haut à gauche le visage de Jarry apparaissant dans le cercle de la lune. Ce dessin est reproduit dans le catalogue IVAM sous le seul nom de Beardsley.

12. Jill Fell, *Alfred Jarry, An Imagination in Revolt*, Madison Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, USA, p. 136.

red monsters[13]) que Beardsley dit rencontrer auprès de Rachilde et parmi eux possiblement Jarry).

Jozsef Rippl-Ronaï (1864-1927)

Portrait d'Alfred Jarry, aquarelle sur papier, 1898-1899.

Cette œuvre a été présentée à l'exposition de Valence en 2000 comme étant un portrait de Jarry, ce qui a été contesté. Il est vrai que ce visage avec binocle ne ressemble guère aux autres portraits de l'écrivain. La verdeur du texte écrit en marge (dont un « Fichtre » et « Bougre ») a dû contribuer à l'identification proposée. Le verso porte une mention manuscrite : « dessin de Rippl-Ronaï qui me l'a donné le 29 octobre 1899 » — dont nous ne connaissons pas la graphie ; mais une telle formule n'est pas nécessairement de la main du modèle. Jarry a croisé ce peintre hongrois qui vécut plusieurs années à Paris, fréquentant le milieu de *La Revue blanche*. Dans ses mémoires, Rippl-Ronaï se souvient d'une brève mention d'une de ses toiles par Jarry dans les troisièmes « Minutes d'art » : « La vieille Dame Hongroise, parchemin de bois vivant de Rippl-Ronaï[14] ». Dans les mémoires du peintre, ces dix mots deviennent un article presque entièrement consacré à lui !

Félix Vallotton (1865-1925)

Bois représentant le visage de Jarry (ill. 5). Première publication dans *La Revue blanche*, 1er février 1901 où il accompagne le compte-rendu de *Messaline* par Michel Arnauld.

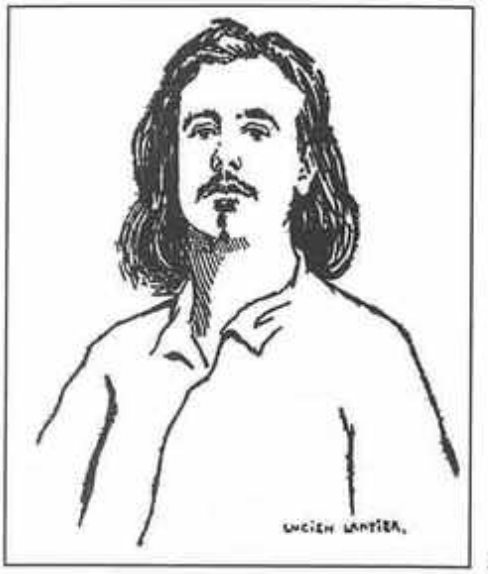
Le dessin préparatoire à l'encre a été présenté à l'exposition *La Revue blanche et le Cri de Paris* (salles royales de la Madeleine, oct-nov. 2007). Ce petit masque est certainement le plus remarquable portrait qui nous soit parvenu de Jarry, en particulier par son regard extraordinairement intense. Une mention au crayon indique « Urgent ».

Jarry a lui-même fait un portrait écrit de son portraitiste, texte qui demeura inédit de son vivant : il avait été prévu pour le deuxième volume des *Portraits du prochain siècle*, consacré aux « Musiciens, peintres et sculpteurs », qui ne parut jamais[15].

13. Lettre de Beardsley à sa sœur, sans doute du 26 avril 1897.
14. OC I, p. 1021.
15. Ce « médaillon » se trouve dans OC II, p. 578.



2



3



4



5



6

Auguste Grass-Mick (1873-1963)

Portrait légendé : « Alfred Jarry en 1897 ». Huile sur toile. Coll. part. Exposé à l'IVAM (ill. 2).

On distingue Claude Terrasse au fond à droite. Ce portrait de Jarry coiffé d'un chapeau melon est à peu près certainement démarqué de la photo de Nadar, avec addition du chapeau. Aucun témoignage ne nous est parvenu d'une fréquentation de Jarry par ce peintre montmartrois qui était son exact contemporain. Le titre de l'œuvre n'indique sans doute pas la date d'exécution, qu'on peut supposer beaucoup plus tardive. L'extraordinaire laideur (des couleurs en particulier) rend cette toile particulièrement éprouvante.

Hermann-Paul (1874-1940)

De son vrai nom Paul Hermann. Portrait de Jarry. Crayon, mine de plomb, pastel et gouache. (1901-1905, selon le catalogue IVAM). Musée Picasso, Paris (ill. 6). Dédicace en haut à gauche : « à Alfred Jarry / Hermann Paul ».

Dans une longue énumération des troisièmes « Minutes d'art » de 1894, Jarry mentionne sans autre appréciation « les pastels d'HERMANN-PAUL[16] ». On peut supposer qu'ils se sont connus, mais le peintre (d'esthétique typiquement « montmartroise » comme Grass-Mick) ne semble pas avoir laissé de témoignage sur Jarry. Son portrait n'est-il pas une simple variation à partir du bois de Vallotton ?

Lucien Lantier (1879-?)

Né en 1879 selon Bénézit, qui n'indique pas l'année de sa mort. Portrait de Jarry (ill. 3).

Ce portrait sert de frontispice à *Ubu Roi* dans l'édition Fasquelle de 1921. Il représente le jeune Jarry à cheveux longs, visiblement démarqué de la photo de Nadar, tout comme celui de Grass Mick.

Les seuls portraits de Jarry à être régulièrement reproduits sont ceux de Vallotton et de Cazals ; ce sont d'ailleurs les seuls à avoir été diffusés à l'époque, quoique de façon restreinte : le Vallotton publié dans un numéro de *La Revue blanche* et le Cazals comme frontispice au tirage limité du *Moutardier du pape*) ; mais il faut excepter l'exposition très remarquée du portrait du Douanier Rousseau (le scandale étant dû au peintre et non à l'erreur d'identi-

16. OC I, p. 1022.

fication de « Mme A.J. » qui ne pouvait toucher que quelques initiés). Parmi les autres, le Forbes-Robertson et le Léandre sont longtemps demeurés inédits et n'ont guère été reproduits. Les trois derniers sont hypothétiques ou truqués, mais dus à des artistes susceptibles malgré tout d'avoir rencontré Jarry.

Au fond, Picasso est à classer dans la même catégorie. On sait qu'il a à peu près certainement croisé l'auteur du *Surmâle* sans avoir eu l'occasion de le « connaître » véritablement, d'où ses lamentations rapportées par Françoise Gilot. Picasso a dessiné au moins deux portraits de Jarry : un croquis à la plume représentant le Jarry un peu empâté des dernières photos, paru dans *Les Soirées de Paris* en 1914. Un deuxième portrait est une pyrogravure exécutée pour orner l'étui du manuscrit de *Faustroll* de l'ancienne collection Tzara.

Si la rencontre de Jarry et Picasso n'a pas vraiment eu lieu, pour le désespoir du peintre, en revanche Bonnard a été une fréquentation régulière de Jarry pendant dix ans, et le séjour de six mois de l'auteur de *La Dragonne* au Grand-Lemps en 1903-1904 dans les familles Terrasse et Bonnard témoigne d'une intimité sans autre exemple dans l'existence plutôt solitaire de l'écrivain. Il paraît alors très surprenant que Bonnard n'ait pas laissé de portrait de Jarry. Reste au moins un croquis du théâtre des Pantins qui représente, de façon très vivante, Jarry au milieu d'autres collaborateurs du groupe. Il s'agit d'un dessin du carnet « la vie du peintre » de 1898-1899 et retouché par la suite. Rousseau, Bonnard, Picasso, autant de portraits possibles de Jarry qui nous restent refusés — mais à la décharge de ces deux derniers, remarquons que si l'histoire du découpage de la toile du Douanier circulait via Apollinaire et Salmon, cela ne devait guère encourager des peintres à faire de nouveaux portraits[17] !

17. Une étude exhaustive s'attacherait aussi à des portraits *possibles* de Jarry. Deux dessins au moins entrent dans cette catégorie, tous deux d'Ernest La Jeunesse : le premier fut publié en 1899 sous le titre « Un jeune de beaucoup d'avenir » dans Roy Lear, *Talentiers, ballades libres*, éditions de La Critique. Dans ce portrait (reproduit in *Étoile-Absinthe* n° 4, p. 18), Henri Bordillon voit Alfred Jarry. Le n° 91-92 de la même *Étoile-Absinthe* publie (p. 69) un autre dessin de La Jeunesse paru en 1927 dans *Les Feuilles libres* (numéro consacré à Fargue). Il s'agit d'un groupe de cinq personnes : à gauche figure Léandre, dont on a vu plus haut le dessin qu'il fit de Jarry ; à droite, la légende indique le nom de Fargue. Le commentateur anonyme de *L'Étoile-Absinthe* suggère d'y voir plutôt Jarry. Dans les deux cas, la ressemblance est effectivement troublante. Rien ne paraît devoir être simple en ce qui touche les portraits « de Jarry ».

Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler

De l'arabesque animiste, modèle du vers, à la cathédrale habitée, modèle du livre

Paul Edwards

Jarry loue l'œuvre de Sattler (1867-1931) dans *L'Art littéraire* en mars 1894 avant que *La Plume* et *Le Mercure de France* ne s'intéressent à cet artiste allemand. Il rédige un compte rendu de la *Guerre des paysans* (1893) puis trouve dans la *Danse macabre moderne* (1894) un thème qu'il fera sien : l'éternel Vendredi saint de la vie. Thème qui lui permet de clore ses *Minutes de sable mémorial*.

L'atmosphère particulière des *Minutes* tient en grande partie aux illustrations, mais aussi aux descriptions plus ou moins fidèles que Jarry fait des œuvres de Gauguin et de Munthe, à qui il dédie les poèmes qui leur reviennent. Sans être nommé, Sattler est néanmoins à l'origine du poème « Prologue de conclusion ». Une comparaison avec *L'Angélus du Vendredi-Saint* (1893) permet de voir Jarry s'appropriant un monde créé par un autre artiste, comme il le fera dans *Faustroll* en créant ses « îles ».

Les trois dessinateurs élus par Jarry se ressemblent à cause de l'importance qu'ils accordent à la ligne, à l'arabesque qui se tortille et devient serpent ou

monstre. Le trait semble s'improviser, se multiplier comme un organisme vivant. C'est un modèle pour le vers sur la page, sans qu'il soit nécessaire de briser la forme fixe. Et Jarry de multiplier les *effets d'animisme* que le rapport texte-image permet, pour faire de son livre illustré une cathédrale *habitée*.

L'édition originale des *Minutes de sable mémorial* est un livre-objet. Objet d'abord, sa couverture noire muette frappée d'un blason d'or, exactement comme celle de *César-Antechrist*, le fait ressembler à un Missel ou à une Bible, à ceci près que le blason représente les armes de Jarry puis les armes de César-Antechrist, comme on voit à la même époque figurer sur le maroquin d'éditeur le monogramme de l'auteur. Livre-fétiche, que l'on tient en main pour se préserver du mal et du monde vulgaire – selon la religion personnelle de Jarry.

Il plaît à l'œil et au toucher, par la grâce de sa typographie, ses gravures en différentes couleurs sur du papier vergé d'Arches, ou d'Ingres vert, rouge et jaune. C'est un bijou précieux, sur beau papier carré, un écrin de petit format, avec des caractères très petits, souvent en corps six, à peine lisibles, arrangés sur la page pour dessiner des formes, diamants ou lampes (dans « La Régularité de la chasse »), papillons ou corbeaux (dans la scène VI de « Haldernablou »). « Les signes sont dansants et fous. [...] D'autres en rangs pressés, acrobates corbeaux, / Dans la neige épandue ouvrent leur bec avide », selon les vers de « Végétal ». Jarry voit une nouvelle fois les lettres comme des oiseaux lorsqu'il rédige son compte rendu du *Château singulier* de Gourmont : « Courbé sous le nombre, au vol des oiseaux perchés sur les pontuseaux, on pénétrera les rouges obscurités des voûtes des temples et des boudoirs semblables à des chapelles sans Dieu[1] [...] ». La page est une composition en noir et blanc, le texte est à lire et à regarder, et puis, naturellement, le lecteur voit les images décrites et la page comme la porte des rêves.

La typographie est « aussi définitive qu'une inscription sur une porte d'enfer » : c'est ce que dit Jarry en 1901 de *Parallèlement* (Paul Verlaine) dans l'édition de Vollard illustrée par Pierre Bonnard[2], aux caractères amples qui « imposent l'idée d'une stabilité immuable, comme d'une architecture ». Jarry connaît la symbolique des poinçons, ceux qui permettent de lire « en passant avec toute la temporisation requise au long de la caresse de chacune de leurs courbes », celles du Garamond. Et l'effet produit sur le lecteur : « il est dans

1. « *Le Château singulier* par Remy de Gourmont », *L'Idée moderne*, n° 3-4 (février 1895) et OC II, p. 579-580.
2. *La Revue blanche*, 15 février 1901 ; OC II, p. 607-608.

l'ordre naturel qu'après avoir fixé quelque figure nette, l'œil reste obsédé de contours identiques quoique de couleur complémentaire, il est impossible de s'interrompre de suivre les arabesques voluptueuses du texte [...], sans être poursuivi [...] par des imaginations de choses arrondies [...] ».

Mais en 1894, Jarry s'en remet à son éditeur : « À propos des épreuves [de « Haldernablou »], j'ai comparé avec effroi la longueur des vers des Chœurs avec le format du *Mercure*. Je crois qu'il faudra du sept romain, et au surplus j'aime mieux vous laisser carte blanche pour les caractères, je reconnais que je suis encore d'une assez grande inexpérience typographique[3]. » En effet, les *Minutes* sont conformes à la charte typographique d'autres ouvrages du Mercure, et il faudrait sans doute attribuer à Remy de Gourmont certains de ses traits typiques : la substitution des lettres « v » et « u » sur les premiers feuillets (déjà présente dans le *Théodat* de Gourmont publié au Mercure en juin 1893[4]), le mélange de lettres avec empattements et de titres sans empattements (voir *Théodat*[5]), le titre en escalier (voir *Le Latin mystique*, 1892), le tirage de tête sur papier bizarre[6], mais la fantaisie de construire des exemplaires bariolés avec des papiers de trois couleurs différentes est unique à Jarry. La seule innovation par rapport à Gourmont, ce sont les cryptogrammes : la lettre devient image. En conclusion, pour tous les détails signalés, on peut affirmer que Jarry participe à l'une des tendances caractéristiques de la Décadence qui consiste à faire de la lettre un signe visuel, et de faire en sorte que le texte s'appuie sur l'image[7].

Toutes sortes d'images sont à trouver dans les *Minutes*, comme dans *César-Antechrist*. Premièrement, ses propres gravures sur bois, qui ne sont pas des illustrations redondantes mais des compositions symboliques. Deuxièmement,

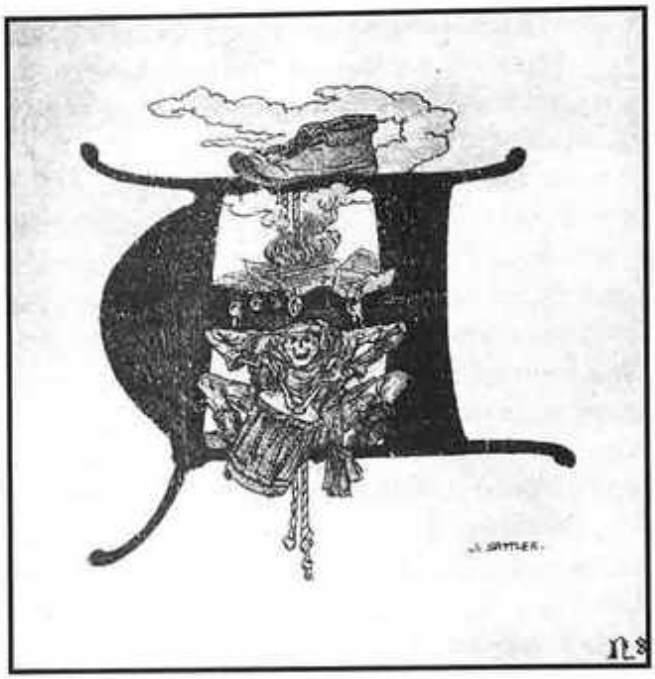
3. Lettre non datée à Alfred Vallette postée de Pont-Aven, donc sans doute en juin 1894 ; OC I, p. 1039. « Haldernablou », la première publication de Jarry au Mercure, sortira en juillet 1894.

4. La typographie est attribuée à Edmond Monnoyer, ce qui prouve que le « style Gourmont » ne doit pas son origine à l'imprimeur Renaudie.

5. Ce style était courant aussi dans les volumes de la « Librairie académique » de Didier et Cie, voir par exemple les *Récits de l'infini* de Camille Flammarion, 1873.

6. Le japon de couleur : vert byzantin pour *Théodat* ; jaspe gris de fer pour *Litanies de la rose*, 1892 ; pourpre-cardinalice et violet-évêque pour *Le Latin mystique*, 1892.

7. Sur « la matérialité de l'écriture » et « le signifiant devenu lui-même son propre signifié », voir : Évanghélia Stead, « Noir et blanc, noir sur blanc. L'impact du graphisme sur l'écriture » dans *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, études réunies par Serge Linares, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 41-60.



Ill. 1. *Verzierte Anfang Buchstaben A & B aus einem Paurenalphabeth. 1525 – Initiale ornée des lettres A & B d'un alphabet des pauvres*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 8 (lettre A). © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.

des bois anciens[8], dont un représentant le saint suaire de Turin[9] qui sert d'illustration au poème « Prologue de conclusion » (ce saint suaire entre en résonance, en effet, avec le vers « On a tendu toute la rue avec des linceuls blancs »). Puis, des descriptions d'œuvres contemporaines et très en vue dans le milieu symboliste, par exemple : les trois « Tapisseries », « D'après et pour Munthe », qui sont effectivement des descriptions de trois aquarelles récemment exposées qui allaient servir de modèles pour des tapisseries. « L'Homme à la hache », « D'après et pour P[aul] Gauguin », est un sonnet qui décrit une peinture à l'huile du même titre. Quatrièmement et pour terminer, la description d'une œuvre qui n'est pas nommée : *L'Angélus du Vendredi-Saint* de Joseph Sattler, dont on retrouve les éléments dans « Prologue de conclusion ». Mais c'est toute la manière de Sattler qui éclaire le recueil de Jarry.

Né en Bavière en 1867[10], Joseph Sattler entre à l'académie des Beaux-Arts

8. Reproduits par galvanotypie, comme il le précise sur l'épreuve du *Véritable portrait* qu'il tire avec remarques. Voir : *De los nabis a la patafísica*, IVAM, Valencia, 2000, p. 18.

9. Selon Hunter Kevil (« *Les Minutes de sable mémorial* », *A Critical Edition*, Thèse de doctorat, Princeton, 1975, p. 963), le cliché fut tiré à partir de la planche 86 de la *Xylographie de l'imprimerie troyenne* de Varusoltis [Louis Varlot],1859 ; l'ouvrage est effectivement mentionné dans *L'Ymagier*, n° 2 (janvier 1895) p. 139.

10. Tous les renseignements biographiques viennent des articles de : Henri Albert, « Joseph Sattler », *Le Mercure de France* (mars 1895) p. 324-335 ; et de François Lotz, « Joseph Sattler, éléments biographiques. Œuvre, ex-libris » – cet article constitue le numéro 18 des « Cahiers

de Munich où il s'imprègne des vieux maîtres allemands, dont Holbein et Dürer. Installé à Strasbourg dès 1890, avant de partir pour Berlin en 1895, il collabore à la revue *Pan* et au *Mercure de France*, dans lesquels il publie des vignettes de novembre 1894 (juste après la parution des *Minutes*) à mars 1895, et ses albums se succèdent au rythme d'un ou deux par an[11].



Ill. 2. *Der wilde Paur. Le paysan sauvage*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 10. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.

Le 15 juillet 1894 paraît un article élogieux signé Hugues Rebell[12] qui conclut, à propos d'une danse macabre, que dans ses dernières images « Sattler s'est complu à chanter l'hymne de la Mort », mais il termine en affirmant « [qu'il] a beau peindre la Mort, sa fougue, sa verve, sa puissance, le mouvement et la passion que l'on sent dans ses toiles, tout en lui chante la Vie ». La rhétorique est facile mais Rebell a souligné l'essentiel. Selon le critique, ce qui vit chez Sattler, c'est le trait, « un trait fin, minutieux », un style nouveau qui s'oppose à « la fameuse synthèse des lignes dont on use et abuse tant aujourd'hui », car Rebell se déclare ennemi de la « suggestion » et

des ex-libris » paru en septembre 1988 par le Musée de l'Imagerie Populaire Alsacienne de Pfaffenhoffen.

11. L'État allemand lui commande une édition des *Nibelungen* qu'il exécute entre 1898 et 1903, et qui est considérée aujourd'hui comme un classique de l'illustration 1900 de luxe. Voir : Hélène Védrine, « Le livre et la lettre : *Die Nibelunge* illustré par Joseph Sattler », dans *Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles*, sous la direction d'Hélène Védrine, Éditions Kimé, 2005, p. 95-108.

12. Hugues Rebell, « Le Salon de *La Plume*. Joseph Sattler », *La Plume*, t. V, n° 126 (15 juillet 1894) p. 293-299.



Ill. 3. *Das Sapaurenschifflein. – Le petit bateau des pauvres*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 23. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.

des « synthétiques ». Or le trait en dessin, comme la taille en gravure, c'est précisément ce qui intéresse Jarry, car l'arabesque semble douée d'animisme et chemine dans l'air comme une vrille cherchant la lumière ou un appui.

Un article d'Henri Albert est consacré à Sattler dans le *Mercure* de mars 1895. Albert le dit « rénovateur d'un art perdu », car il affectionne « les grimaces de l'art gothique ». Albert reproduit huit illustrations : cinq tirées d'un album d'ex-libris qui venait de sortir. L'inspection des quarante-deux images du recueil révèle de nombreuses lettres ornées et bibliothèques moyenâgeuses où président des crânes-presse-papiers et des hiboux[13] – en somme un décor semblable à celui des « Trois meubles du mage » et du bois de Jarry. Le poète et l'artiste partagent une même passion pour Dürer, une même obsession morbide.

Avant la publication des *Minutes* en septembre 1894[14], Jarry a pu voir les originaux de plusieurs albums. Sattler avait déjà publié sa revue *Die Quelle* (1892), le premier tome des *Elsässer Bilderbogen* [*Images alsaciennes*] (1893-

13. Pour trois reproductions, voir : Paul Edwards, « "Prologue de conclusion" : la source iconographique », *L'Étoile-Absinthe*, n° 91-92 (automne 2001) p. 71, 72 & 74.

14. Le recueil est mis en vente le 5 octobre 1894, selon Patrick Fréchet (« Chronologie », Bq, p. XXIII), ce qui présuppose un achevé d'imprimer en septembre.

1894), l'album *Bilder aus der Zeit des Bauernkrieges* [*Images de la guerre des paysans*] (1893), et le portfolio *Ein moderner Todtentanz* [*Danse macabre moderne*] (1894, le mois de parution n'est pas connu). De plus, Sattler expose à Paris en 1893 puis en 1894 la *Guerre des paysans* et la *Danse macabre moderne*[15]. C'est la *Guerre des paysans* qu'on doit rapprocher du compte rendu pictural de Jarry, « Minutes d'art [II] », publié dans *L'Art littéraire*, n° 3/4 en mars/avril 1894[16]. Voici les quelques lignes que Jarry a consacrées au dessinateur allemand :

> Mais surtout nous retrouvons ici – modernité d'Holbein, Callot, Rembrandt et Albert Dürer, l'album de Joseph Sattler : lettres ornées, lettres déchirées sous des arceaux ; faux droite et tête coupée sous deux sceaux ; la semelle du bateau voguant sous le lunaire écusson de poisson mâchoire ; pendu avec clefs et couronne au croc, nuages liants sur portée ; les Cartes, la Trinité papale, et l'*Ende*, tête sur triangle avec menottes, sceaux ou grelots en banderolle[17].

Malgré sa décision de ne pas prendre de notes (« Et il est stupide de prendre des notes *écrites* », dit-il[18]), chaque détail relevé par Jarry est parfaitement exact :

• Ill. 1 : « lettres ornées » : des lettrines se trouvent sur les gravures 8 et 9.

• Ill. 2 : « lettres déchirées sous des arceaux ; faux droite et tête coupée sous deux sceaux » : il ne s'agit plus d'une lettrine mais d'une feuille de papier (portant deux sceaux) que le personnage déchire sous une voûte ; à terre, la tête coupée (planche 10). « faux droite » : c'est l'arme des paysans telle qu'on la voit sur les planches 19 (« *Der rothe Igel* ») et 20 (« *Das Dreieck* »), par exemple.

• Ill. 3 : « la semelle du bateau voguant sous le lunaire écusson de poisson mâchoire » : sur la planche 23, vogue une fantastique chaussure géante, remplie de paysans, la lune étant remplacée par un écusson dans le ciel, montrant un croissant. Le soulier à courroie (*Bundschuh*) était l'emblème des rustauds qui s'étaient révoltés.

• Ill. 4 : « pendu avec clefs et couronne au croc, nuages liants sur portée » :

15. Après avoir commenté la *Guerre des paysans*, Hugues Rebell dit avoir vu « Une série d'œuvres nouvelles » exposées aux Champs-Élysées, et décrit des planches qui sont clairement celles de la *Danse macabre moderne* : « Sattler s'est complu à chanter l'hymne de la Mort : ici des villes en flammes [...], c'est une mort qui passe en courant sur des livres, trouant et déchirant les feuillets du Savoir » (art. cit., p. 299).

16. OC I, p. 1017-1020.

17. OC I, p. 1018-1019.

18. *Les Jours et les nuits*, Livre II, chapitre I.

tout est sur la planche 26 (« *Der gehängte Küster* ») de la *Guerre des paysans*[19].

• Ill. 5 : « les Cartes » se trouvent sur les planches 12 et 15.

• Ill. 6 : « la Trinité papale » est sur la planche 13.

• Ill. 7 : « l'*Ende*, tête sur triangle avec menottes, sceaux ou grelots en banderolle » : il s'agit de la dernière planche (n° 30), où une tête coupée est posée sur un triangle avec des menottes qui pendent.

Jarry ne mentionne donc pas la *Danse moderne macabre*, pourtant exposée les mêmes années.

Dans le poème « Prologue de conclusion », Jarry semble décrire plusieurs vieilles images : Jésus enfant portant la croix, Jean-Baptiste enfant, les saints innocents… images d'Épinal, ce qui expliquerait du moins le mélange d'iconographie chrétienne avec Geneviève de Brabant. Mais les autres détails ne sont pas traditionnels. Certains d'entre eux, je crois, s'inspirent d'une gravure de Sattler.

L'Angélus du Vendredi-Saint (ill. hors texte x) aide le lecteur en lui fournissant une première géographie du poème[20]. Ainsi, le « mur » est celui du clocher de cette église où la « mygale » tisse sa toile dans une guérite, bien que la mygale, araignée coureuse, ne tisse pas de toile, mais se cache dans un trou qu'elle ferme par une porte ronde – opercule qui renforce le lien entre la mygale et les « tambours ». Les « doigts noirs battoirs » sont les pattes de la mygale, symboles des bâtons qui frappent les tambours. Quels tambours[21] ? Il peut s'agir de tambourineurs qui marchent dans une procession religieuse, puisque la rue est tendue « avec des linceuls blancs », et puisque les « innocents » sont évoqués, ainsi que des « reposoirs ». Sur *L'Angélus du Vendredi-Saint*, les « doigts noirs battoirs » correspondent aux notes imprimées sur le phylactère qui sort des cloches et se déroule sur la ville comme une banderolle à droite et à gauche du « sonneur avec ses deux cloches » qui « sonne le glas ». L'invention formelle de Sattler devient le leitmotiv de Jarry, car les notes noires amènent la mort. Son refrain se développe sur le thème non seulement de la mort mais du temps, ce « vieux voleur ». Si l'illustration de Sattler est à l'origine du poème, elle n'en détermine pas pour autant le développement. Jarry a rajouté la superposition d'images : les battants des cloches, les « battoirs » des tambours et les pattes de la mygale. Jarry mélange les idées de vitesse et

19. Je remercie Hélène Védrine d'avoir identifié cette gravure pour moi.

20. Je résume ici, en deux paragraphes, l'interprétation proposée dans : Paul Edwards, art. cit., p. 74-76.

21. On en voit un sur la planche 8 de la *Guerre des paysans* (voir ill. 1).



4



5

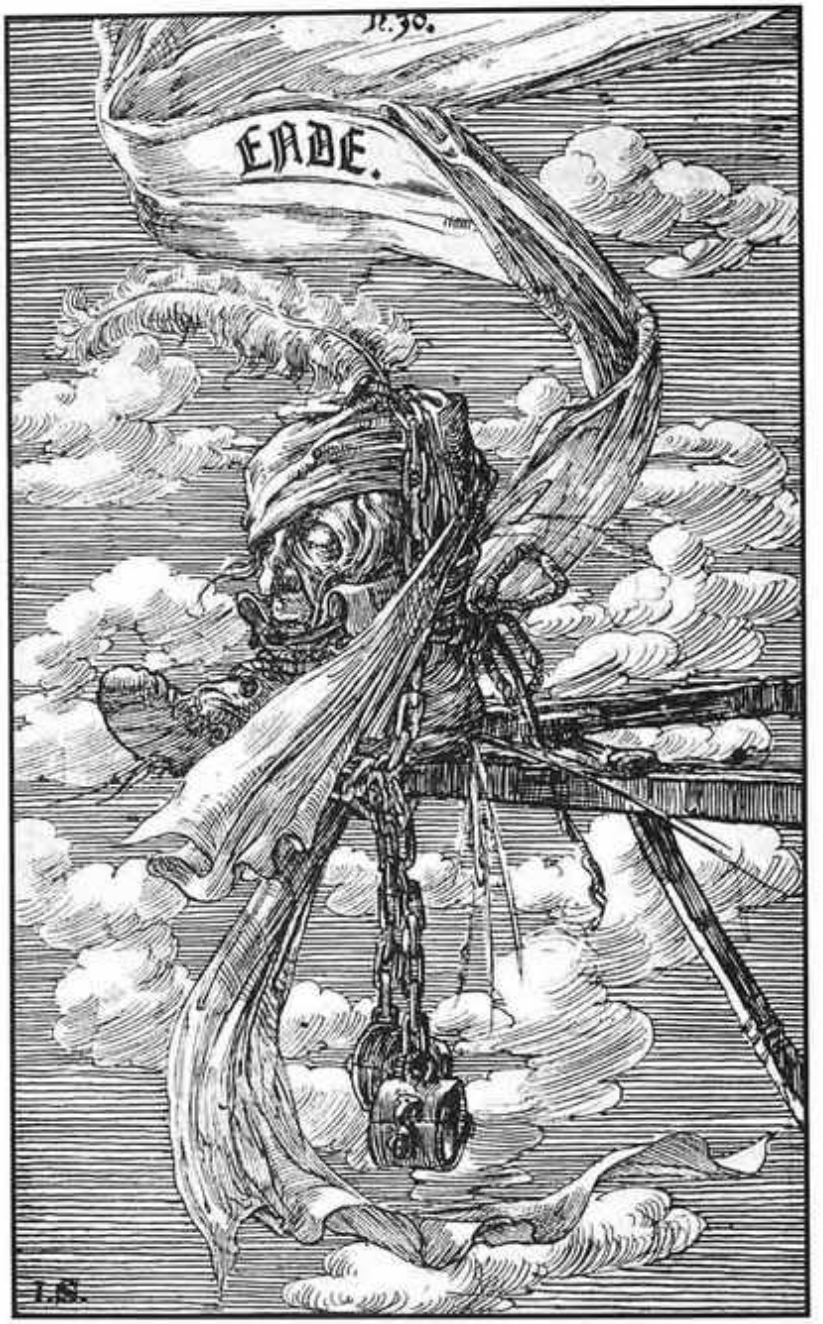


6

Ill. 4. *Der gehängte Küster. – Le bedeau pendu*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 26, puis repris en similigravure dans *Durcheinander*, J.A. Stargardt, Berlin, 1897, p. 75. Cliché Paul Edwards.

Ill. 5. *Hoechste As (Spielkarte). – Le plus grand as*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 12. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.

Ill. 6. *Die schwartze Einigkeyt. – La concorde noire*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 13. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.



Ill. 7. *Ende des Paurenaufstandes. – Fin de la révolte des paysans*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Bilder aus dem Bauernkrieges*, 1893, planche 30. © Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Arts Graphiques. Cliché Thierry Laps.

de lenteur.

La photogravure couleur *L'Angélus du Vendredi-Saint* est elle-même un « prologue de conclusion », puisque c'est l'avant-dernière image de la *Danse macabre moderne*, placée juste avant *Le Christ couronné par la Mort*. Si présent est le thème de la mort dans les *Minutes* qu'on pourrait penser que l'ouvrage tout entier est en quelque sorte une *Danse macabre*[22], mais avec pour terme le Golgotha. Et il est permis de lire le dernier poème « Le Sablier » comme une évocation symboliste de la crucifixion, par le thème du cœur qui pleure, et aussi par la forme : les deux bulbes ayant la forme de deux triangles, comme la Croix est reflétée « sur un marais » dans *César-Antechrist*[23], ce qui rappelle la forme symétrique d'un sablier : « ton cœur qui pleure / Et qui se vide [...] Dans son reflet sur un marais ». Ainsi, les *Minutes* et l'album de Sattler se terminent tous les deux avec la crucifixion et le triomphe (temporaire) de la Mort sur le Christ, déterminant ainsi la condition du monde dans un art qui, sans oser représenter Pâques, s'arrête au Vendredi Saint. L'illustration, finalement choisie par Jarry pour figurer en hors texte avec son poème, souligne cette impression, puisqu'il s'agit d'une gravure du linceul du Christ.

Un point commun unit Munthe, Gauguin et Sattler à Jarry, c'est l'importance qu'ils accordent à la ligne, à l'arabesque, au trait qui se tortille, devient grotesque, devient monstre. Chez Gauguin, les vaguelettes deviennent serpents, « lézards ». Chez Munthe, la frise décorative grouille de petites bêtes, chenilles, monères... Plus inquiétant encore, Munthe confond le règne animal et végétal, puisque sa plante présente des racines en forme de mains, et que ses chenilles vont mordre les racines d'une plante tachetée qui leur ressemble fraternellement. Chez Sattler, souvent, bandelettes et copeaux se multiplient jusqu'à remplir tout l'espace (ill. 9), comme dans cette image très remarquée à l'époque, commentée par Albert et Rebell, montrant « *La Sainte Famille aux copeaux*, où Saint Joseph rabote sans cesse ces longues lanières qui couvrent déjà les trois quarts du dessin », écrit Albert. « Déjà, dans les arabesques des médaillons » écrit Rebell, « se révèle le charmant génie ornemaniste de Sattler qui atteindra la perfection dans son dessin de La Sainte-Famille. La Vierge et l'Enfant contemplent Joseph qui fait sous le rabot s'envoler les vrillons étirés en spirales, enroulés en forme de fruits ou allongés comme des tiges de

22. Selon Jarry, la danse macabre, en tant que genre, n'exclut pas l'humour : « [...] comme dans toute danse macabre, se faufile un peu de joie moqueuse, ainsi qu'un bouton d'habit dans un tronc d'église [...] » (« Rachilde : *Contes et nouvelles* [...] », *La Revue blanche* (1er décembre 1900) et OC II, p. 595-596).

23. Didascalie de la scène II de « L'Acte prologal », OC I, p. 276.

fleurs[24]. » On voit le trait se multiplier sans contrôle dans les mises en scène des *Splitter* et des *Späne* (ill. 10, 11, 12, 13), les échardes de bois et les copeaux, qui ne font sens que quand ils forment des lettres, mais leur abondance est aussi inquiétante que les nombreuses proliférations de la nature qui rappellent, surtout depuis le milieu du XIX[e] siècle et la publication de *L'Origine des espèces* de Darwin, que la vie est une lutte aveugle parmi les espèces, une reproduction effrénée mais sans but. Le trait, tant qu'il n'est pas encore signe, est semblable à un organisme unicellulaire : il se multiplie, c'est tout ce qu'il sait faire. Le trait en dessin c'est la lettre en littérature. C'est un signe vide qui va devenir signifiant, faire sens, faire voir un mot (puis devenir invisible). Ce passage de la goutte d'encre au sens est une source de fascination pour ceux qui composent des dessins ou des rimes. Et finalement, l'effet produit est un effet d'animisme : l'être couché sur la page ouvre un œil, le texte parle d'une voix autre.

Jarry critique d'art voit de la vie dans les traits, c'est pourquoi il commente la gravure *Le Martyre de sainte Catherine* de Dürer en racontant au lecteur ce que font les tailles : « Il y a autre chose dans cette image, ou mieux cela plus complètement écrit selon l'éternité par les tailles du bois. [...] les tailles du sol de la colline se précipitent vers [les flammes] et les arbres au-dessus sont d'autres tailles horizontales empilées qui descendent [...] », ainsi les tailles forment une ronde autour de la roue du martyre « pour qu'il ait giration nouvelle[25] » ... Il est tentant pour un poète qui voit toujours la forme que prend le noir sur le blanc de le rendre vivant, moins linéaire, par le cryptogramme, par le dessin des strophes, par le « pouls », le rythme si présent dans ce recueil. Ainsi, Jarry anime les mots et la page, comme un acteur un masque, comme un montreur ses marionnettes[26].

24. Il se peut que Jarry s'en souvienne lorsqu'il décrit les copeaux de Joseb dans *L'Amour absolu*.

25. « Considérations pour servir à l'intelligence de la précédente image », *Perhinderion*, n° 2 (juin 1896) et OC I, p. 998-999.

26. Remerciements à : Évanghélia Stead pour son aide en l'allemand ; Thierry Laps pour son accueil au Cabinet d'Arts Graphiques ; Christine Spéroni pour l'autorisation de reproduire les six œuvres de Sattler conservées aux Musées de Strasbourg.



Ill. 8. *Die heilige Familie mit den Hobelspänen.– La Sainte-Famille aux copeaux*, dessin de Joseph Sattler reproduit dans *Die Quelle*, puis reproduit dans *Durcheinander*, J.A. Stargardt, Berlin, 1897, p. 65. Cliché Paul Edwards.

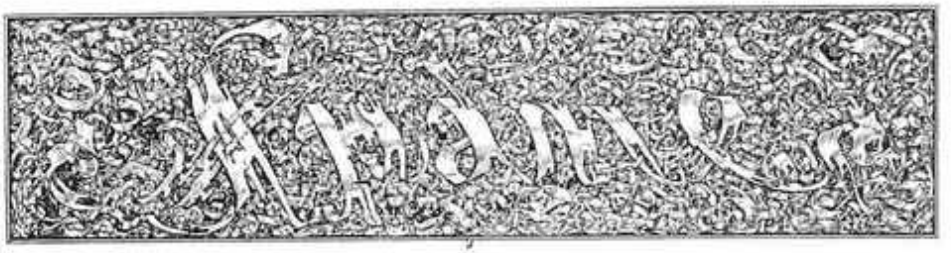
9



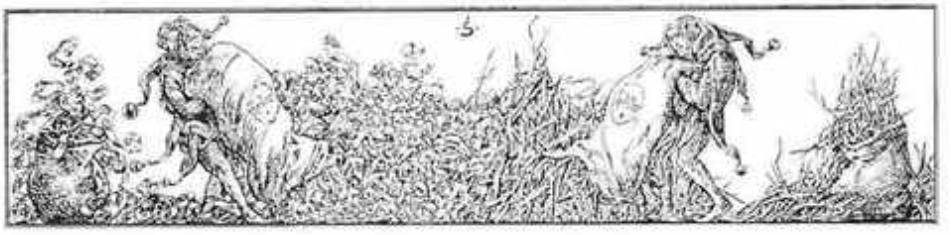
10



11



12



Ill. 9-12. Joseph Sattler, *Gedankenspäne*, *Splitter*, *Späne* et *Gedankensplitter und -Späne*, reproduits dans *Durcheinander*, J.A. Stargardt, Berlin, 1897, p. 25, 27 et 28. Cliché Paul Edwards.

Albrecht Dürer vu par Alfred Jarry

La mathématique de l'éternité

Diana Beaume

Albrecht Dürer, qui est connu et apprécié depuis des siècles dans les milieux artistiques occidentaux, n'est découvert ni par Jarry, ni par ses contemporains — au moment où Jarry s'intéresse à son œuvre il était, depuis longtemps, un « grand nom ». Pourtant, sa renommée, comme par ailleurs nombre de grandes renommées, s'était coagulée à la fois autour d'un noyau consistant d'observations justes, certifiant sa valeur artistique, et grâce à la contribution d'une quantité également importante d'impressions superficielles et opinions de circonstance, transformées assez souvent en préjugés. Son œuvre, vaste, complexe, et divergente bien qu'unitaire, est une explication suffisante pour cette situation fort normale, dont les bases sont fixées, déjà, du vivant du grand artiste. Giorgio Vasari, premier à lui accorder une attention à caractère biographique, lui consacre quelques pages, parsemées dans son célèbre ouvrage, en établissant ainsi des jugements qui n'auront aucun mal à devenir des idées reçues. Dans le chapitre dédié à Marc-Antoine Raimondi de Bologne, qui était, *nota bene*, un plagiaire de Dürer, Vasari n'hésite pas à identifier les mérites de Dürer à sa capacité de valoriser l'influence du style italien :

> Après Martin[1] [dit Vasari], ce fut **Albert Dürer** qui commença, à Anvers, à graver selon le même procédé, avec un meilleur dessin, un jugement plus sûr et de plus belles inventions, essayant d'imiter la nature et de s'approcher du style italien, qu'il apprécia toujours énormément[2].

Mais, tout en étant prêt à reconnaître la valeur du grand maître apprécié par toutes les confréries occidentales, Vasari cite aussi ses manques, qui seraient dus aux circonstances qui ont empêché Dürer de profiter pleinement de l'influence italienne. Parmi ces circonstances, il y en a qui, chez le lecteur moderne, suscitent immanquablement l'hilarité :

> Glorifiés alors dans leur pays, ces maîtres [les graveurs flamands] ne sont appréciés chez nous que pour leur minutie. Je veux bien admettre qu'Albert était dans l'impossibilité de faire mieux : pour ses portraits il ne disposait, comme modèles, que de ses aides d'ateliers, qui devaient être mal bâtis, comme la plupart des Allemands, bien que, habillés, ils ont souvent beaucoup d'allure[3].

Le comique irrésistible, bien qu'involontaire, de cette observation, dont le modèle a été réitéré, depuis Vasari, avec plus ou moins de nuances, jusqu'à une époque récente, est passé inaperçu pour bien des commentateurs ultérieurs, qui, comme Vasari, exaltent les mérites du maître tout en mettant le bémol convenable pour ce qui concerne le peu d'idéalité de ses conceptions artistiques. Tels les exégètes français de la deuxième partie du XIX[e] siècle, qui observent l'exceptionnel réalisme de Dürer, dont le développement extrême aurait entraîné la perte inévitable de la pureté esthétique idéale. Ainsi, dans un impressionnant[4] recueil de reproductions, George Duplessis note en 1878 :

> *Peu préoccupé de la beauté et de l'idéal*, fort enclin, au contraire, à se contenter d'une imitation intelligente mais très exacte de la nature, le maître de Nuremberg ne saurait être placé sur la même ligne que les artistes qui s'appliquèrent perpétuellement à élever l'âme en parlant à l'esprit plutôt qu'aux yeux et en répandant sur le visage des êtres humains auxquels ils étaient forcés d'avoir recours pour faire comprendre leur pensée une grandeur ou une sérénité qui dominait la réalité et qui dépassait les limites

1. « Un certain Martin » de Flandres. Il s'agit, en réalité, de Martin Schongauer, graveur alsacien, dont les cuivres ont exercé une influence formatrice sur le jeune Dürer.
2. Giorgio Vasari, Les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, volume II, traduction et édition commentée sous la dir. d'André Chastel, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2005, Livre VII, p. 63.
3. *Ibidem*.
4. Par ses qualités techniques et ses dimensions (un énorme *in-folio* difficile à manier).

humaines[5].

Nous n'avons pas de preuves incontestables qui attestent une quelconque attention accordée par Jarry, une vingtaine d'années plus tard, aux points de vue guère originaux restitués par cet ouvrage, qui, se proposant de donner une idée exhaustive, c'est-à-dire conçue sur un plan « absolument nouveau et tout particulièrement instructif » de la « manière de Dürer » à partir de « l'ensemble de ses productions », reproduit 108 cuivres (dont 6 en appendice, car considérés apocryphes). Mais nous avons bien des raisons de croire que son préfacier reflète assez fidèlement la pensée commune des milieux académiques de l'époque, tant par ses redondances que par les reproches adressés aux « nombreux travaux » déjà parus, qui auraient été « ou purement historiques ou uniquement descriptifs » et accompagnés d'un trop petit nombre de planches[6]. Et cette pensée est évidemment suscitée par l'impression d'un Dürer réaliste, excessivement préoccupé par le détail et guère soucieux de l' « essence » du Beau, qui, même présente, s'engouffrerait dans la profusion d'accessoires techniquement impeccables.

Il n'y a non plus aucune surprise à constater que la trame peu dense de ce type de jugements ne préoccupe aucunement Jarry, pour lequel « le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible » (OC I, p. 669). Loin de voir en Dürer un technicien parfait dépourvu de tout frisson d'idéalité, et condamné, par une mauvaise fortune, à s'inspirer de l'anatomie disgracieuse de ses apprentis, Jarry le cite comme exemple de génie ayant trouvé un modèle accompli de représentation esthétique. Un des résumés les plus remarquables de sa pensée sur l'art dürerien se trouve dans un texte précoce, un article publié en septembre 1894 dans *Le Mercure de France*. L'expression est presque aphoristique :

> Il est vrai (très) que l'éternel est recélé en chaque particulier, que chaque particulier est l'éternel avec quelque épiderme de masque, et que j'aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente d'accentuer — si peu — l'éternel âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence. Tels les anges d'Albert Dürer expriment au cristal coulé le sang du botrus crucifié, et l'Imagerie l'heureuse bénédiction de l'arc-en-ciel foré par la lance aux toits des maisons. (OC I, p. 1026)

5. *Œuvre de Albert Dürer*, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis, Amand-Durand, 1878, p. I. Nous soulignons.
6. *Ibidem*.



1

La phrase concernant Dürer fait allusion à un *Christ en croix* (ill. 1) qui sera reproduit un mois plus tard, dans le premier numéro de *L'Ymagier*, alors que *L'Ymagier* reproduira, en revanche, un petit fragment de ce même article. Le texte, généré vraisemblablement par la contemplation des toiles de Filiger, est, selon nous, exemplaire, pour la trajectoire tortueuse typique du regard jarryque sur les œuvres jugées valeureuses, et pour les arguments qu'il invoque à l'appui de ce regard paradoxal.

L'incipit, étourdissant, semble proposer aux lecteurs une reconstitution originale de l'impact esthétique produit par l'œuvre de Filiger, annoncé dans le titre. Mais les mêmes premières lignes dévoilent une intention différente et inattendue dans ce type de texte critique : il est question de laisser tomber, presque tout simplement[7], l'idée d'expliquer en quoi et pourquoi « cela est très beau », et de se contenter de vénérer la beauté en consommateur passif, c'est-à-dire de « faire provision d'éternité » en allant « la regarder chez ceux qui l'ont su mettre en cage » :

> La banalité de la mode étant à qui parle d'art de répondre qu'il vaut mieux vivre (ce qui serait peut-être admirable si compris, mais tel quel, sans plus de conscience, gratté de la table de Faust, se redit depuis longtemps), il est permis, nos serfs pouvant suffisamment cette chose, d'exister dès maintenant en l'éternité, d'en faire de notre mieux provision, et de la regarder chez ceux qui l'ont su mettre en cage, surtout discolore de la nôtre. (OC I, p. 1024)

En réalité, bien plus que l'aversion pour les préjugés, c'est sa conception du Beau qui empêche Jarry d'adhérer aux idées reçues concernant l'œuvre de Dürer. Horrifié par la prétentieuse notion commune de légitimité scientifique, fondée sur l'étude du général, à laquelle il oppose, comme nous le savons, celle d'une « science du particulier » dénommée pataphysique (avec ou sans apostrophe), Jarry n'est pas attiré non plus par les étiquettes esthétiques qui ambitionnent de synthétiser une conception de Beauté idéale éthérée, et cela malgré son adhésion enthousiaste, et en principe sans réserves, au moment de la rédaction de cet article, à la doctrine symboliste. Par ailleurs, si, chez Jarry, la science des sciences bénéficie de quelques définitions mémorables, bien que paradoxales, le Beau est emprisonné dans des formulations non moins paradoxales mais beaucoup plus évasives. Le fragment que nous venons de citer vérifie sûrement cette hypothèse.

Car, s'il nous est permis de vulgariser, dans le langage et pour la pensée ordinaires, la belle expression sinueuse de Jarry, nous obtenons deux constats

7. Car il s'agit de la simplicité en termes jarryques.

simples, dont la seule combinaison aboutit à une construction abracadabrante : 1) Le titre annonce une critique d'art — c'est faux, il vaut mieux vivre. 2) Cette affirmation est banale, donc ce ne sera pas le choix de l'auteur de l'article — c'est faux aussi, car l'auteur a bien décidé de vivre, au lieu de parler.

D'où, la conclusion : cela est faux également, parce qu'il s'agit d'exister dès maintenant dans l'éternité. D'où, aussi, le corollaire de la conclusion, dans les mêmes termes déroutants : étant question de l'art, il aurait été naturel d'élaborer avant tout une définition du Beau ; ayant préféré la vie à l'art, l'auteur n'en fournira pas ; mais, la vie préférée ainsi étant une seconde d'éternité, voilà finalement la définition d'abord refusée, qui explique tout ce qui précède :

> L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère : 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. (OC I, p. 1024)

Or, les anges de Gustav Fechner, alias Dr Misès, que Jarry cite plusieurs fois dans ses écrits majeurs, sont avant tout des sphères instables. Car, en tant que résultats d'une élaboration supérieure ayant pour loi le principe fondamental des œuvres parfaites, ils jouissent d'une anatomie extraordinaire, à la fois aussi simple que celle des infusoires et aussi complexe que celle des êtres les plus évolués. Le principe dont il est question est, dans les termes de Fechner, la conjonction des extrêmes, et dans ceux de Jarry, l'identité des contraires. En vertu de ce principe, le corps sphérique des anges est doué, en même temps, de la surface la plus polie et du maximum d'aspérités, donc bénéficie d'une « diversité inépuisable », qui « défie tout calcul » et qui, malgré l'impression de « tohu-bohu confus[8] » qu'elle peut donner au contemplateur néophyte (fictif), est ni plus ni moins que le summum de la Beauté.

Ainsi Jarry se comporte-il impunément en *déformateur*, en reproduisant, en tant que critique d'art, ce qu'il assure être la caractéristique du peintre de génie, c'est-à-dire la capacité de peindre l'essence (« ce qui EST » — Jarry ne doutant pas que « ce qui Est » est identique à son point de vue), par définition opposée à la doxa (« ce qui est conventionnel[9] »). Mais gardons-nous du glis-

8. 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, p. 44.
9. De manière également déroutante, bien que tout à fait amusante, Jarry sent le besoin de s'expliquer sur ses « raisons » de choisir le sujet de son article : « Et nous déroulerons ces notes sur FILIGER parce qu'après tous les peintres "parisiens" il est agréable d'en voir un qui s'isole

sement facile vers l'interprétation de ce comportement comme simple extravagance d'un enfant terrible. Même dans l'extravagance (ou malgré elle, pour un point de vue plus exclusiviste), Jarry est rigoureux : selon lui, l'essence du Beau est hétérogène et irrégulière, et justifie d'un côté des représentations qui vont de la simplicité la plus naïve (l'Imagerie) à la complexité la plus raffinée (Dürer), et d'autre côté des jugements de valeur qui vont de l'expression la plus alambiquée (« l'éternel avec quelque épiderme de masque ») au ton candide de l'admirateur ignare (« parce qu'il nous *plaît* ainsi »).

Par ailleurs, les « dogmes » esthétiques si peu ordinaires générés par la pensée jarryque font pendant, de manière saisissante, aux convictions esthétiques d'Albrecht Dürer lui-même. Convictions, ou, plutôt, recherches infatigables, matérialisées par les mutations et les conversions innombrables subies par ses œuvres au fil de son existence[10], et manifestées également par les fluctuations théoriques exprimées dans ses écrits. Car, le grand peintre-graveur, également auteur d'un traité des proportions et d'une géométrie, était persuadé que l'art, en l'occurrence le sien, appartient, pour une bonne part, au grand territoire du Savoir[11] et projetait de partager ses acquis dans un grand *Livre du peintre* qui n'a jamais vu le jour, mais dont il reste des fragments remarquables. La géométrie, en réalité appelée *Instructions pour la mesure, à la règle et au compas, des lignes, plans et corps solides*, a un contenu assez aridement technique.

à Pouldu ; parce qu'il montre présentement une sainte Cécile avec un violon et trois anges, et que cela est très beau ; parce qu'il nous plaît ainsi ; parce qu'enfin c'est un déformateur, si c'est bien là le conventionnel nom du peintre qui fait ce qui EST et non — forme soufflée dont il le dégangue — ce qui est conventionnel ».

10. Mutations de fait « dénombrées » et expliquées pertinemment et exhaustivement par l'imposante monographie d'Erwin Panofsky (*La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg, préf. de François-René Martin, Hazan, 2004).

11. La dédicace de la Géométrie le prouve, Dürer voulait remédier à un état d' « ignorance » généralisé : « jusqu'à présent, dans nos pays allemands, on a mis à l'art de peindre beaucoup de jeunes gens habiles que l'on a instruit seulement par la pratique quotidienne, sans leur inculquer les fondements de leur art. Aussi ont-ils poussé dans l'inintelligence comme un arbre sauvage qui n'a pas été taillé. Quelques-uns d'entre eux cependant ont produit à force d'exercer des œuvres pleines de maîtrise, mais irréfléchies, seulement selon leur bon plaisir. Mais lorsque des peintres éclairés, de vrais artistes, ont vu une œuvre aussi peu réfléchie, ils ont ri, et non sans raison, de l'aveuglement de ces gens, car pour un esprit véritablement éclairé il n'y a rien de plus désagréable à voir que la fausseté dans une peinture, quand bien même elle aurait été par ailleurs peinte avec la plus grande application. Mais que de tels peintres se plaisent à leurs erreurs a pour seule cause qu'ils n'ont pas appris l'art de la mesure, sans lequel personne ne peut être ou devenir créateur ; mais leurs maîtres en sont responsables, qui eux-mêmes n'ont pas connu cet art. » (Cité dans Alain Borer, *L'œuvre gravé d'Albrecht Dürer*, Bookking International, 1994, p. 206.)

Pourtant elle a été considérée trop abstraite par les lecteurs auxquels elle avait été destinée[12], qui n'en bénéficieront véritablement que par l'intermédiaire des adaptations plus tardives. Sa validité mathématique sera, en même temps, jugée insuffisante par les scientifiques, qui estimaient l'artiste Dürer et non le mathématicien, dont ils repéraient facilement les faiblesses et dont ils reconnaissaient les mérites uniquement par rapports à ses travaux artistiques[13]. Le *Traité des proportions*, également assez technique, se propose d'enseigner les méthodes pour tracer parfaitement « les lignes externes de la forme et des images[14] », c'est-à-dire seulement les grands contours des figures. Au-delà de leurs ambitions pédagogiques, ces écrits se révèlent fondés par des convictions esthétiques puisées, comme l'avait bien observé Vasari, dans les conceptions novatrices de la Renaissance italienne, pour laquelle la Beauté consistait dans l'harmonie des proportions. Ce qui explique, simultanément, l'obsession de Dürer pour les mesures, ses idéaux déclarés et sa vénération pour la géométrie. Mais la Renaissance italienne était nourrie à la fois par l'héritage du classicisme grec et par les idées des néoplatoniciens, répandues surtout grâce à Marsile Ficin, que Dürer avait déjà pu connaître en traduction allemande. Il n'est donc pas étonnant que la beauté soit pour Dürer le souvenir d'une beauté préexistante, de nature divine, comme il le dit dans un projet de Préface du *Livre du peintre* :

> Ils [les rois puissants] ont en effet enrichi les artistes éminents et les ont tenu en honneur, car ils considéraient leur talent comme formé à l'image de Dieu. Un bon peintre est en effet rempli de figures en lui-même, et s'il était possible de vivre éternellement, il aurait toujours quelque chose à déverser en ses œuvres de ces idées antérieures dont parle Platon[15].

---

12. « non seulement aux peintres, mais aussi aux orfèvres, sculpteurs, maçons, charpentiers et à tous ceux qui font usage de la géométrie ». (Cité dans E. Panofsky, *op. cit.*, p. 253. Traduit par Jeanne Peiffer, le dernier syntagme devient : « tous ceux dont le travail se fonde sur les mesures » — Albrecht Dürer, *Géométrie*, Présentation et traduction par Jeanne Peiffer, Éditions du Seuil, 1995, p. 136.)

13. Pourtant, elle a été lue par des érudits célèbres comme Kepler, Tycho Brahe, Simon Stevin, Galilée ou Clavius et, étant traduite en latin dès 1532 par l'humaniste Joachime Camerarius, ami de Dürer, a influencé, par certains de ses développements, l'enseignement des mathématiques dans les universités occidentales. (V. Jeanne Peiffer, « La géométrie d'Albrecht Dürer et ses lecteurs », dans *Art et imagination scientifique à la Renaissance*, Actes du séminaire du Musée des beaux arts, Caen, 27 février 2004, Europia, 2004, p. 17-35.)

14. Voir Alain Borer, *op. cit.*, p. 221.

15. Albrecht Dürer, *Lettres et écrits théoriques. Traité des proportions*, textes traduits et présentés par Pierre Vaisse, Hermann, coll. Miroir de l'art, 1964, p. 170.

Pourtant, les néoplatoniciens, qui estimaient, bien entendu, les facultés cognitives, accordaient beaucoup plus d'importance à l'imagination. Or, comme le montre Erwin Panofsky dans l'analyse de la célèbre gravure de Dürer, *Melencolia I*, ils pensaient aussi que les esprits préoccupés par les mathématiques sont plutôt doués d'imagination que de facultés cognitives, « car ils n'acceptent une démonstration que dans la mesure où leur imagination peut la suivre (...), sont donc mélancoliques et deviennent d'excellents mathématiciens, mais des très mauvais métaphysiciens, car la portée de leur pensée ne va pas au-delà de ce qui est position et grandeur spatiale, lesquelles sont les fondements des mathématiques[16] ».

Cette conception originale[17] de l'esprit mathématique ainsi que les difficultés qu'il rencontrait en voulant traduire en pratique sans faute ses théories, déterminent Dürer à ne pas adhérer complètement aux idéaux des artistes italiens, comme l'avait bien observé Vasari. C'est pourquoi aussi, en voulant mettre de l'ordre dans les principes théoriques de son art, il se retrouve à énoncer des règles techniques qui s'avèrent inefficaces quand il s'agit de circonscrire l'essence même de la beauté. Le même projet de préface au *Livre du peintre* donne ainsi des conseils surprenants :

> L'harmonie entre deux termes, voilà qui est beau. C'est pourquoi boiter n'est pas beau. La dissemblance aussi recèle une grande harmonie. Sur ce sujet on écrira encore beaucoup. [...] Qui veut prendre conseil en art, qu'il le prenne donc d'un homme possédant une haute intelligence de cette matière et qui le prouve de sa propre main. Pourtant il n'est pas mauvais non plus de faire la chose suivante : quand tu as exécuté une œuvre selon ton goût, tu la places devant des gens grossiers et sans intelligence et tu les laisses en juger. Car ils se rendent compte en général de ce qui est mal fait, quoiqu'ils ne comprennent pas ce qui est beau[18].

Les idées de Dürer sont visiblement équivoques et elles le restent pendant toute son existence, car le *Traité des proportions* achève ses déambulations théoriques en réitérant l'aveu que, finalement, son auteur ignore ce que c'est

16. Pic de la Mirandole, cité dans E. Panofsky, *op. cit.*, p. 261.

17. Originale, à vrai dire, du point de vue du penseur moderne, qui associe à l'esprit mathématique l'abstraction pure. Tel n'était pas le cas à l'époque de Dürer, où les études mathématiques étaient conçues comme image, sur le plan abstrait, d'une réalité reflétée également sur le plan sensible, et non pas comme abstraction pure. (V. à ce sujet le livre d'Amy Dahan-Dalmedico et Jeanne Peiffer, *Une histoire des mathématiques. Routes et dédales*, Éditions du Seuil, 1986).

18. Albrecht Dürer, *Lettres et écrits théoriques*, éd. cit., p. 174.

la beauté[19].

Il est évident aussi que Jarry s'exprime, à son tour, en parfait néoplatonicien tardif. L'article sur Filiger invoque non seulement les théories peu banales de Fechner, lui-même disciple attardé de Platon, mais aussi, sagement, « le beau ressouvenu », l'harmonie et « l'idée ou Dieu[20] ». Il est vrai que Jarry traite ses idées en symboliste, en exploitant au maximum la synthèse, à la fois prônée et utilisée pour expliquer les conceptions mêmes à l'essence desquelles elle participe, ce qui rend l'expression inintelligible. Mais, il est certain aussi que, à l'instar du graveur allemand qu'il admire, Jarry est ambigu. Cependant il l'est non pas à cause des hésitations, mais, au contraire, de manière consciente et assumée.

Ainsi, deux ans après l'article sur Filiger, dans le premier numéro du *Perhinderion*, Jarry annonce l'intention de reproduire, « planche à planche », « toute l'œuvre d'Albert Dürer, et singulièrement la Grande Passion ». Le projet n'aboutira jamais, et non seulement à cause de l'échec, prévisible, de la revue, mais aussi grâce à l'inconséquence de Jarry, difficilement explicable, car le deuxième numéro de la revue oublie la *Grande Passion* et reproduit « Le Jugement Dernier, gravé par Christophe Sichem[21] », en petit format, et le « Martyre de Sainte Catherine, grande planche in-folio » (ill. 2), que Jarry décide d'accompagner par des « considérations pour servir à l'intelligence » de l'image, où *l'éternité* réapparaît. Après avoir décrit, abruptement, et quasi her-

19. *Idem*, p. 192 : « Les hommes s'interrogent sur ce problème, ils ont d'innombrables opinions divergentes et cherchent toutes sortes de voies pour y parvenir, bien qu'on arrive plutôt au laid qu'au beau. Dans cet état d'erreur où nous nous trouvons en particulier maintenant, je suis incapable de donner une description valable et définitive de la mesure qui pourrait se rapprocher de la beauté véritable. »

20. Il est par ailleurs impossible d'imaginer un Jarry ignorant des grands textes néoplatoniciens à une époque où Mæterlinck cite volontiers Plotin et Porphyre (voir l'Introduction à *L'ornement des Noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable, publiée en 1891 et reproduite cinq ans plus tard dans *Le Trésor des humbles*) et où Pierre Quillard, qui sera son compagnon au Phalanstère, fait des traductions de Porphyre et de Jamblique (publiées dans les numéros de 1893 et 1894 de *La Haute Science, Revue documentaire de la tradition ésotérique et du symbolisme religieux*). Le premier traducteur en français des *Ennéades* de Plotin évoqua aussi, avec vénération, le nom de Marsile Ficin (*Les Ennéades de Plotin, Chef de l'école néoplatonicienne*, traduites pour la première fois en français, accompagnées de sommaires, de notes et d'éclaircissements et précédées de la vie de Plotin avec des fragments de Porphyre, de Simplicius, d'Olympiodore, de Saint Basile, etc., par M.-N. Bouillet, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1861, tome troisième, p. v).

21. Cette gravure, qui se trouve ainsi attribuée à deux noms à la fois (dans le sommaire) est en fait placée juste après les *Considérations…*



2

métiquement, dans la première phrase, le sujet de la gravure, Jarry s'empresse de déclarer qu'en réalité « il y a autre chose dans cette gravure », affirmation développée dans une paraphrase significative : « (autre chose) ou mieux cela plus complètement écrit selon l'éternité, par les tailles du bois ». (OC I, p. 998). Par la suite cette « écriture de l'éternité » se révèle posséder une apparence bien géométrique, car « l'éternel âme », qui double en profondeur le sujet apparent, est composé d'une roue centrale, pourtant « excentrique un peu » et double, dont les deux parties tournent en sens inverse et dirigent l'orientation des traits qui figurent la pluie de feu et le paysage. Considérés assez excentriquement comme les éléments centraux du paysage, les arbres sont la base d'un triangle isocèle qui participe également à l'orientation de la chute pluvieuse. En tant qu'essence d'une scène en mouvement, cette géométrie est vivante. Animé par les gestes devinés du graveur, le triangle devient instable, sa base s'incurve et crée le bras droit du bourreau, alors qu'un autre bourreau, se couvrant du bras gauche, forme avec le premier la paire d' « oreilles d'un pentagone ou cerf-volant renversé ». Jarry insiste beaucoup sur le fonctionnement symbolique des éléments ainsi « décrits ». Il trouve que « la forme du triangle est bien visible », « pour signifier Dieu » et que l'image a trois étages, « pour signifier les trois mondes ». Mais ces deux procédés opposés, d'élaboration d'une surcharge sémantique géométrisante pour les éléments de la gravure, et de vivification des mêmes éléments par l'introduction surprenante des mouvements sensibles, sont poussés par Jarry à la limite de la compréhension. Parce que le symbolisme déjà compliqué ainsi de l'image est doublé par le symbolisme d'une autre image, générée, paraît-il, par cette géométrie vivante et par une apparition singulière que seul Jarry aurait été capable de repérer, celle des jambes d'Albrecht Dürer :

> La colline coule harmonieuse avec les plis de la robe et la belle ligne des muscles jumeaux incurvée, qui sont les jambes de Dürer. Cette robe et ces jambes sont la traîne et la robe d'une plus grande Sainte Décapitée qui remplit l'image, avec la croupe à l'épaule du bourreau, le nombril à l'œil de Catherine, la taille à la ligne terminale horizontale des tailles de la colline (OC I, p. 999)

Cette autre image, obtenue à la fin du décryptage original de Jarry, est à la fois l'emblème d'une vieille histoire achevée et la promesse du renouvellement, « selon l'éternité », car « la tête et la chevelure ont roulé parmi la ville déclive et les arbres vers le moulin de la roue, pour qu'il y ait giration nouvelle ».

Albrecht Dürer, qui croyait ignorer l'essence du Beau, le rangeait dans les

cases des préceptes néoplatoniciens et le cherchait pourtant dans la nature, surtout vers la fin de sa vie. Il vivait encore dans le siècle où la *coïncidence des contraires* avait vu le jour sous la plume de Nicolas de Cusa. Loin de cet âge illuminé, Jarry rêve encore d'une beauté absolue dont la géométrie impérissable est remémorée par le biais du déguisement variable de « chaque particulier[22] ». S'étant plus profondément approprié le principe d'équivalence généré par la coïncidence des contraires, Jarry semble plus conséquent. À moins que nous reconnaissions dans ses paroles, comme Rachilde, qui suivait Apollinaire, « ces débauches de l'intelligence où les sentiments n'ont pas de part », auxquels « la Renaissance seule permit qu'on s'y livrât », et, dans Jarry, le miraculeux « dernier de ces débauchés sublimes[23] ».

22. Ce qui explique aussi peut-être la décision de reproduire, dans le même *Perhinderion* n° 2, les propos de Félix Fénéon, qui se trouvent en consonance avec la géométrie sensible des « Considérations sur le Martyre de Sainte Catherine », mais un peu moins avec l'attention naturaliste de Dürer pour les détails : « En peinture, aussi bien qu'en littérature, la représentation de la nature est une chimère ; l'idéal de la représentation de la nature (vue ou non à travers un tempérament) est le trompe-l'œil. [...] Le système de la représentation de la nature aboutit logiquement à faire du théâtre le suprême degré de l'art. Au contraire, le but de la peinture, de la littérature est de donner, par les moyens spéciaux de la peinture, de la littérature, le sentiment des choses : ce qu'il convient d'exprimer, c'est non l'image, mais le caractère. Dès lors, à quoi bon retracer les mille détails insignifiants que l'œil perçoit ? Il faut prendre le trait essentiel, le reproduire, — ou, pour mieux dire, le produire : une silhouette suffit à exprimer une physionomie ; le peintre, négligeant toute photographie avec ou sans retouche, ne cherchera qu'à fixer, en le moindre nombre possible de lignes et de couleurs caractéristiques, la réalité intime, l'essence de l'objet qu'il s'impose. »

23. Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, B. Grasset, 1928, p. 18.

Jarry synthétiste

Julien Schuh

La notion de synthèse est importante pour Jarry lorsqu'il met au point son esthétique, entre 1893 et 1894. Le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* insiste sur la nécessité de faire une œuvre qui soit « simplicité condensée », la simplicité étant définie comme le « complexe resserré et synthétisé[1] ». Cette définition de la synthèse, le jeune littérateur la découvre non seulement dans les œuvres de ses aînés symbolistes, mais aussi dans les conversations et les théories des artistes qu'il est amené à côtoyer au début de sa carrière littéraire, en tant que co-directeur de *L'Ymagier*. J'aimerais donc étudier certains points de rencontre, certains jalons qui peuvent exister entre les productions de Jarry et les œuvres d'un petit groupe d'artistes que l'on peut qualifier de « synthétistes », selon une définition assez large qui englobe essentiellement les peintres que Jarry rencontre à Pont-Aven et qu'il invite à travailler pour *L'Ymagier* et le *Perindherion*. Il ne s'agira ici que d'apporter quelques précisions et quelques hypothèses, avec en toile de fond cette question : qu'est-ce qui justifie l'intérêt de Jarry pour ces artistes ? Nous verrons que comme à son habitude, Jarry voit d'abord chez autrui une confirmation de ses propres idées, de son propre système, et que la peinture synthétiste est un tremplin particulièrement adapté à sa forme de pensée.

1. Bq, p. 12.

Qu'est-ce que le synthétisme ?

L'amour de Jarry pour la peinture semble essentiellement le fruit de sa rencontre avec Léon-Paul Fargue, qui l'entraîne dans les salons les plus avant-gardistes pour admirer les œuvres de Van Gogh, de Maurice Denis, d'Émile Bernard, d'Anquetin, de Vallotton, de Bonnard ou encore d'Armand Seguin[2]. Ces artistes étaient tous liés plus ou moins directement à la renommée de Gauguin : les Nabis, parmi lesquels on peut compter Denis, Seguin, Vallotton, s'étaient réunis autour de leur admiration commune pour l'auteur du *Christ jaune*, dont ils avaient pu admirer indirectement l'enseignement à travers le *Talisman*, tableau exécuté par Sérusier en 1888 sous la dictée de Gauguin à Pont-Aven[3].

Van Gogh, Bernard étaient des amis de Gauguin ; ils formaient l'école de Pont-Aven, dont l'unité avait été défendue par Gauguin lors de la fameuse *Exposition de Peintures du Groupe impressionniste et synthétiste*, début juin 1889, au café Volpini[4]. C'est à cette occasion qu'est apparu le terme de « synthétisme », sans que l'on sache réellement qui l'avait imposé, ni ce qu'il signifiait exactement. Le mot réapparaît dans les textes d'Albert Aurier, le critique pictural du *Mercure de France*, en 1891 : « qu'on invente un nouveau vocable en *iste* (il y en a tant déjà qu'il n'y paraîtra point !) pour les nouveaux venus, à la tête desquels marche Gauguin : synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira[5] ». Autour de Gauguin, initiateur, Aurier réunit les artistes qui plairont également à Jarry : Van Gogh, Sérusier, Émile Bernard, Filiger, Maurice Denis, qui partagent selon lui les mêmes « dogmes fondamentaux, le symbole et la synthèse, c'est-à-dire l'expression des idées et la simplification esthétique des formes[6] ». Au-delà des regroupements traditionnels, de l'opposition entre Nabis et peintres de Pont-Aven (opposition largement factice, dans la mesure où beaucoup de peintres passent d'un groupe à l'autre sans difficulté[7]), au-delà

2. Voir Laurent de Freitas, « Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry autour d'une même passion pour la peinture : 1892-1894 », *L'Étoile-Absinthe*, n° 103-104, Société des Amis d'Alfred Jarry, 2005, p. 7-30.

3. Voir François Fossier, *La Nébuleuse nabie : les Nabis et l'art graphique*, Éditions de la Réunion des musées nationaux / Bibliothèque nationale, 1993, p. 39 *sqq*.

4. Voir Antoine Terrasse, « Gauguin et Pont-Aven. Les débuts héroïques », *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 45.

5. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, n° 15, mars 1891, p. 158.

6. Albert Aurier, « Les Symbolistes », *La Revue encyclopédique*, t. II, n° 32, 1892, p. 484.

7. Comme le rappelle François Fossier, Émile Bernard et Filiger se lient au groupe de Pont-Aven en 1888 ; Sérusier puis Séguin rejoignent les Nabis en 1889 et 1892 ; Bernard en 1891.

de la référence commune à Gauguin (davantage phare pour la critique que véritable « maître[8] »), une génération d'artistes se retrouvent donc autour de quelques grands principes : anti-naturalisme, simplification du dessin, refus du modelé.

Or c'est avec ces artistes, guidé par ces théories, que Jarry apprend à connaître l'art pictural. Le principe de l'abstraction des formes le fascine, comme le montre le choix de republier, dans le deuxième numéro de sa revue *Perhinderion*, en 1896, un article ancien de Fénéon sur le cloisonnisme d'Anquetin, sous le titre « Fragment d'un article de la Revue Indépendante sur la ligne et la couleur ». Il faut cependant remarquer que Jarry commet ici une erreur : si l'article en question est bien paru dans la *Revue indépendante* en mars 1888, dans la section « Calendrier » de Félix Fénéon, une note signale qu'il s'agit en réalité d'un texte d'Édouard Dujardin, alors co-directeur de la revue[9]. Jarry connaissait-il ce texte de longue date ? On peut imaginer qu'il l'a lu lorsque, étudiant, il écumait les collections de revues littéraires de la bibliothèque Sainte-Geneviève, comme il le raconte dans *Albert Samain, Souvenirs* en 1907.

Les notes de Dujardin sur le « cloisonisme » (sic) signalent l'avènement d'une nouvelle manière de peindre, repérée au Salon des XX de Bruxelles dans les envois d'Anquetin, qui a mis au point cette technique en compagnie d'Émile Bernard vers 1886. Dujardin insiste sur l'anti-naturalisme de cette conception de la peinture : le but du peintre est de livrer, non une représentation, mais « le *sentiment* des choses ». On retrouve ici l'idéal de suggestion de Mallarmé, que reprendra Jarry dans ses premiers écrits. Bien avant Aurier, Dujardin signale la nécessité de l'abstraction pour atteindre cet effet : « à quoi bon retracer les mille détails insignifiants que l'œil perçoit ? il faut prendre le trait essentiel, le reproduire, — ou, pour mieux dire, le produire ; une silhouette suffit à exprimer une physionomie ; le peintre, négligeant toute photographie avec ou sans retouche, ne cherchera qu'à fixer, en le moindre nombre possible de lignes et de couleurs caractéristiques, la réalité intime,

---

Filiger en 1892, Maufra en 1894 exposent en compagnie des Nabis chez Le Barc de Boutteville puis chez Durand-Ruel (*op. cit.*, p. 39).

8. Voir Émile Bernard, « Notes sur l'École dite de "Pont-Aven" », *Le Mercure de France*, n° 168, décembre 1903, p. 681.

9. L'erreur de Jarry est intéressante en soi : les critiques d'art de Fénéon se rapprochent davantage des siennes que celles du wagnérien Dujardin ; l'erreur d'attribution peut ainsi être vue comme une erreur d'interprétation, les mots de Dujardin se trouvant chargés de plus de force d'être lus comme du Fénéon.

l'essence de l'objet qu'il s'impose[10]. » Cette manière particulière est rattachée expressément à ce que Dujardin nomme « l'art primitif et l'art populaire » : l'imagerie d'Épinal, les peintres anciens, les artistes japonais avaient tous recours à cette technique[11]. Certaines formules de l'article peuvent fournir à Jarry la confirmation de plusieurs de ses propres intuitions : « le trait exprime ce qu'il y a de permanent » ; « le trait, signe quasi abstrait, donne le caractère de l'objet[12] ». En effet, pour Jarry, l'art consiste à ramener les objets à leurs traits essentiels, afin de les transformer en signes réutilisables à volonté : il définit la pataphysique comme la science des « linéaments », la capacité à ne noter des objets que leur dessin le plus abstrait pour les rendre plus suggestifs et développer leurs virtualités[13].

Bernard et Seguin : des modèles graphiques.

Mais Jarry est lui-même un dessinateur : les peintres dont il admire les œuvres dans les expositions du début des années 1890 et qu'il rencontre ensuite lui servent en premier lieu de modèles graphiques. Ceci est particulièrement visible lorsque l'on observe les bois qui illustrent les *Minutes de sable mémorial* (1894) : il ne faut pas oublier que la gravure sur bois est alors considérée avant tout comme une méthode relativement archaïque de reproduction et de diffusion. Or plusieurs artistes redonnent à cette époque à cette technique le statut de procédé de création à part entière : il ne s'agit plus dès lors de recopier un dessin préexistant, mais de créer une œuvre originale dont les caractéristiques sont définies en grande partie par les contraintes formelles de ce type d'exécution. C'est le cas d'Émile Bernard, qui commence semble-t-il dès 1885 ou 1887 (si les dates qu'il appose sur ses tirages sont exactes) à produire de telles œuvres[14] (ill. 1, 2 et 5).

Il sera rapidement imité par Gauguin, puis par d'autres — l'activité de graveur de Gauguin est d'ailleurs concentrée entre décembre 1893 et décembre 1894, soit exactement pendant la période où Jarry s'intéresse à son œuvre et le rencontre[15]. La gravure sur bois impose une nécessaire simplification des

10. Édouard Dujardin, « Le cloisonisme », *Revue indépendante*, n° 17, mars 1888, p. 489 ; repris par Jarry, qui l'attribue à Fénéon, dans *Perhinderion*, n° 2, 1896, non paginé.
11. *Idem*, p. 489-490.
12. *Id.*, p. 490.
13. Voir Bq, p. 492.
14. Signalons que Bernard dédicace en 1888 à Aurier une « Épreuve de [s]on premier bois ». Voir les *Dossiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 15, 15 Gidouille Lxxxviii [1961], p. 11.
15. Voir Barbara Stern Shapiro, « Des formes et des harmonies d'un autre monde », *Gauguin*



1



2



3



4



5

Ill. 1. Émile Bernard, *Christ* ou *Crucifixion*, 1890-1, gravure sur bois, 35,4 x 15,1 cm, dans *L'Estampe originale*, album v de 1894.

Ill. 2. Émile Bernard, *Miserere Nobis*, gravure sur bois, dans *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, p. 393.

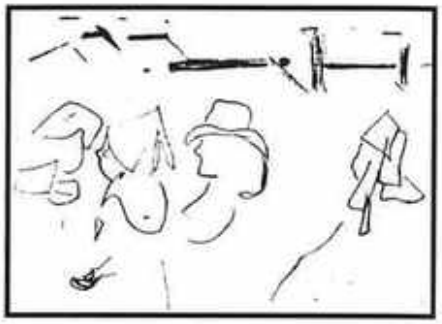
Ill. 3. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans *Les Minutes de sable mémorial*, Mercure de France, 1894, en face de la page 101.

Ill. 4. Alain Jans [Alfred Jarry], *Sainte Gertrude*, gravure sur bois, dans *L'Ymagier*, n° IV, juillet 1894, p. 218.

Ill. 5. Émile Bernard, *Dans un jardin* ou *Femme et feuillage*, gravure sur bois, dans *L'Art littéraire*, première série, n° 6, mai 1893, p. 21.



6



7



8



9

III. 6. Émile Bernard, *Carnet de croquis*, 1887-1892, fusain sur papier, 23 x 15 cm, collection particulière.

III. 7. Alfred Jarry, esquisse au crayon, dans Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, planche 32.

III. 8. Alfred Jarry, gravure sur bois, dans Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, planche 17.

III. 9. Armand Seguin, *Décoration de Bretagne : Un jour d'été*, 1894, eau-forte et aquatinte, 24,5 x 37,2 cm, collection Pierre Fabius, Paris.

formes ; par conséquent, les dessins préparatoires pour de telles œuvres doivent eux aussi se contenter de ne noter que l'essentiel des lignes des objets, créant les conditions d'une synthèse esthétique. La technique développée par Gauguin consiste d'ailleurs à n'évider que les lignes des objets, qui se détachent ainsi sur un fond sombre[16] — technique utilisée à plusieurs reprises par Jarry (ill. 3, 4 et 8).

On peut ainsi observer certains dessins, issus d'un carnet de croquis de Bernard utilisé de 1887 à 1892, qui tentent d'esquisser en quelques traits géométriques la complexité des coiffes bretonnes traditionnelles (ill. 6). Il est assez frappant de retrouver ce même genre de notations chez Jarry, selon toute vraisemblance pendant son séjour à Pont-Aven durant l'été 1894 : les quelques coiffes qu'il griffonne alors lui serviront, au moins en une occasion, à créer des gravures aux lignes abstraites (ill. 7 et 8).

On sait que Jarry n'a pas rencontré directement Émile Bernard à cette époque, puisque ce dernier était parti depuis mars 1893 pour un périple entre l'Italie, l'Égypte et l'Espagne, dont il ne reviendra qu'en février 1904. L'un de ses dessins envoyés à *L'Ymagier* parvient ainsi du Caire[17]. Il est d'autant plus frappant que Jarry et Gourmont en fassent l'un des principaux collaborateurs de *L'Ymagier*, et que Jarry lui dédie un chapitre du *Faustroll* en 1897 : c'est bien l'œuvre de Bernard, plus que l'amitié qu'il ne pouvait lui porter directement, qui inspire à Jarry certains de ses écrits[18]. Jarry a sans doute accès aux travaux de Bernard que conserve sa mère ; les publicités du *Perhinderion* mentionnent que l'« On peut se procurer toutes les IMAGES D'ÉMILE BERNARD, tirées à part & coloriées à la main par l'auteur, au prix de 1 fr. l'une, au Perhinderion & le vendredi & le dimanche chez Mme Bernard, villa Bellenot, 16, à Colombes (Seine[19]). » On peut noter que la plupart des dessins, bois et même poèmes d'Émile Bernard ne commencent à apparaître de façon régulière dans des publications qu'à partir de mars 1893, soit le mois du départ de Bernard. *L'Art littéraire*, dont Jarry intègre le comité de rédaction en décembre 1893, publie

Tahiti, l'atelier des tropiques, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 165 *sqq.*

16. *Idem*, p. 166.

17. « **Émile Bernard**, — dont nous publierons des œuvres importantes, — nous envoie du Caire cette Bédouine. » ; *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 136.

18. Notons cependant que le chapitre du Faustroll qui lui est dédié mentionne une rencontre dans une ville triangulaire qui rappelle beaucoup Pont-Aven, ainsi que le don de deux œuvres et le départ de Bernard : « L'hôte chrétien prit courtoisement congé de Faustroll, et s'en fut dans une barque à lui vers un pays plus éloigné. » (Bq, p. 500).

19. Alfred Jarry, *Perindherion*, n° 2, 1896, non paginé.

ainsi en mars un poème d'Émile Bernard, « Ils sont un tas de troncs[20]… », puis un bois inédit (ill. 5) en mai[21] — bois qui avait servi à imprimer des billets de loterie en 1890, alors que Bernard cherchait des moyens de gagner de l'argent pour partir avec Gauguin vers une destination exotique[22] — et des dessins en juillet et septembre[23]. Louis Lormel, le rédacteur en chef de la publication, était un condisciple du Collège Sainte-Barbe de Bernard, qui l'aida à fonder sa revue en 1892[24].

Jarry a sans doute consulté ces anciens numéros lorsqu'il est entré dans la revue ; s'il ne collabore pas directement alors avec Bernard, déjà parti, il prend connaissance d'une œuvre novatrice, qu'il invitera bientôt dans les pages de *L'Ymagier*. Comme nous l'avons déjà noté, Bernard avait mis au point avec Anquetin le cloisonnisme, qu'il décrira en 1903 comme une « école de simplification[25] ». Alors qu'Anquetin continua dans cette voie, Bernard partit sur les routes de la Bretagne, ce qui lui fournit l'occasion d'expérimenter d'autres façons de noter le plus abstraitement possible la réalité[26] ; une *Nature morte* de 1887 porte ainsi au dos l'indication : « premier essai de synthétisme et de simplification[27] ».

Revenant sur sa méthode de l'époque, il distingue deux modes de simplification : « Le premier consistait à me mettre devant la nature et à la simplifier jusqu'à la rigueur […] réduire ses lignes à d'éloquents contrastes, ses nuances aux sept couleurs fondamentales du prisme… Le second de mes moyens consistait, pour arriver à ce résultat, à faire appel à la conception ou au souvenir, en me dégageant de toute ambiance directe[28]… » Il est intéressant de

20. *L'Art littéraire*, première série, n° 4, mars 1893, p. 14.

21. *L'Art littéraire*, première série, n° 6, mai 1893, p. 21.

22. Voir *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 176.

23. *L'Art littéraire*, première série, n° 8 et 10, juillet et septembre 1893, p. 29 et 31.

24. Voir Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974, p. 42.

25. Émile Bernard, « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », *Le Mercure de France*, décembre 1903, p. 680.

26. Francis Jourdain, dans un article consacré au peintre, écrit : « Ce qu'il connut de la Bretagne lui donna le désir de reproduire ce qu'il voyait le plus simplement possible ; aussi quand il revint à Paris, il rapporta avec lui des toiles ou étaient employées des modes de simplification presque inconnues et auxquelles personne ne pensait encore. » (« Notes sur le peintre Émile Bernard », *La Plume*, n° 106, 15 septembre 1893, p. 394).

27. *L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin*, Skira, 2003, p. 86.

28. Émile Bernard, « Mémoires sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890 », *Maintenant*, avril 1946, cité dans John Rewald, *Le Post-Impressionnisme : De van Gogh à Gauguin* (1956), trad. fr., Albin-Michel / Hachette Littérature, coll. Pluriel, 2004, p. 187.

noter que simplification des lignes et utilisation du souvenir comme méthode de synthèse artistique sont également prônées par Jarry, qui fait de l'oubli l'un des piliers de sa méthode artistique. L'oubli permet en effet d'effacer les éléments secondaires pour ne rappeler des objets que ce qu'ils ont d'essentiel, comme l'écrit Jarry en 1894 : le génie, « ayant tout vu, senti, appris, [...] s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première[29] ». Les deux noms d'artistes cités par Jarry comme exemples de cette théorie sont ceux de Bernard et de Filiger, dont André Cariou a suffisamment décrit les relations avec Jarry pour que je m'abstienne d'y revenir[30].

Arrêtons-nous plutôt sur un autre membre de ce groupe synthétiste, Armand Seguin[31], qui attira également l'attention de Jarry par sa représentation de coiffes bretonnes : « Séguin se révèle pour la vision de microscope, parent de son enlumineur. La coiffe et la guimpe tombent dans le triangle d'une tente autour des joues et du cou de sablier de sa Bretonne, dont les traits fins de sanguine se matelassent de l'ombre gravure. Et le rappel à gauche de l'encre des ondulations de Chine[32]. » On reconnaît ici l'une des œuvres les plus expérimentales de Seguin, *Décoration de Bretagne : Un jour d'été*[33] (ill. 9). La coiffe triangulaire est bien là, ainsi que l'ombre du visage indiquée par des traits, et dans la partie gauche une indication sommaire de paysage qui n'est pas sans rappeler une peinture chinoise.

Pourquoi Jarry insiste-t-il tellement sur ce dessin, alors que son compte rendu de la sixième exposition chez Le Barc de Boutteville, en mars 1894, ne contient que peu de descriptions semblables ? Dans la notation synthétique de Seguin, il reconnaît un sablier ; or l'on sait que le sablier est un élément fondamental de son univers : la forme du sablier symbolise le passage du temps,

29. Alfred Jarry, « Filiger », Bq, p. 190.

30. Voir son article ci-dessus.

31. Maurice Denis reconnaissait en Seguin l'un des plus purs continuateurs de l'École de Pont-Aven ; voir Maurice Denis, « À propos de l'Exposition d'A. Séguin [sic], chez Le Barc de Boutteville », *La Plume*, n° 141, 1er mars 1895, p. 118-119.

32. Alfred Jarry, « Minutes d'art [I] », OC I, p. 1016.

33. Field, Strauss, Wagstaff, *The Prints of Armand Seguin*, Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, n° 73, p. 59. Les auteurs de ce catalogue placent la création de cette eau-forte à la fin de l'année 1894 ; mais sa présence à la Sixième Exposition chez Le Barc de Boutteville en mars 1893 est attestée par cet article de Jarry. Je tiens à remercier ici le Davison Art Center de la Wesleyan University, et tout particulièrement M. Rob Lancefield, Responsable des Collections, pour m'avoir gracieusement offert un exemplaire de ce catalogue introuvable.

la synthèse des expériences qui traversent le crâne des hommes comme le sable passe par le goulot du sablier. Les bretonnes, coiffées d'un sablier, représentent donc des symboles vivants de l'humanité soumise au Temps rongeur. Leurs coiffes l'intéressent parce que, grâce à la simplification du dessin, elles deviennent des symboles qui peuvent entrer dans un réseau de signification nouveau.

Gauguin : le synthétisme du sauvage

Nous arrivons enfin à celui que l'on considère comme le principal instigateur de cette nouvelle manière de peindre, Gauguin. On a déjà beaucoup étudié les relations de Jarry et de Gauguin, à qui le jeune Lavallois dédia trois poèmes[34] et une île de son roman néo-scientifique, les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. En se liant avec Gauguin à Pont-Aven en juin 1894, Jarry rentre en contact avec le membre le plus influant du nouveau mouvement pictural. Plus que l'attrait pour les calvaires bretons et pour l'art chrétien, c'est le caractère de « primitif » qui mène Jarry à Gauguin. Gauguin incarne la possibilité d'un retour détourné à une forme d'art primitif : sa simplicité archaïque emprunte des techniques et des motifs aux artistes du Moyen-Âge et de la Renaissance ou à l'art populaire. Le projet de *L'Ymagier* est une forme de transposition de cet idéal primitiviste dans l'art de la revue : en mêlant des xylographies du XV[e] siècle, des images d'Épinal et des bois cochinchinois, Jarry et Gourmont créent un espace de réflexion sur la simplicité en art[35].

De plus, Jarry peut retrouver dans les critiques d'Aurier sur Gauguin l'idée d'une abstraction formelle créatrice de symboles, c'est-à-dire de signes à la fois personnels et universaux. On retrouve en effet dans les articles d'Aurier sur Gauguin écrits en 1891, et presque dans les mêmes mots, l'analyse du cloisonnisme selon Dujardin. Pour Aurier, les objets « ne peuvent [...] apparaître [à un homme de génie tel que Gauguin] que comme des *signes* » qu'il faut nécessairement simplifier, voire « déformer, suivant les besoins de l'Idée à exprimer[36] ». Jarry admire précisément chez Gauguin la capacité à

34. Voir Estelle Fresneau, « Hommage à Gauguin : trois poèmes de Jarry offerts au musée de Pont-Aven », *Revue 303*, n° 95, janvier 2007, p. 52-61.

35. Voir Bernard Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », iconographie choisie par Nicolas Malais, *Histoires littéraires*, Histoires littéraires et Du Lérot, Paris et Tusson, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 87-113.

36. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Le Mercure de France*, n° 15, mars 1891, p. 162.

ne conserver de la réalité que les formes les plus abstraites, d'où le caractère mystérieux et obscur de certaines formes excessivement raccourcies, comme ces « femmes abstruses accroupies » de *Nave nave moe* qu'il distingue en 1893 lors d'une exposition chez Le Barc de Boutteville, dans sa première chronique picturale[37]. Le terme « abstrus » distingue bien l'idée d'abstraction de Jarry de celle d'Aurier : pour Aurier, le rôle de l'artiste est d'inscrire sa pensée à même la toile, directement lisible pour tous. Pour Jarry, au contraire, l'abstraction est un phénomène qui obscurcit le sens de ce qui est représenté, permettant ainsi de condenser la réalité en une image idéale mais difficile à comprendre pour le spectateur ou le lecteur.

Gauguin lui-même avait déjà exprimé ces idées, de façon plus personnelle, dans des « Notes synthétiques » griffonnées dans un carnet acheté en 1884 à Rouen. Il est assez vraisemblable que Jarry eut l'occasion d'entendre Gauguin lui-même exposer ces théories lors de son séjour à Pont-Aven. Pour Gauguin, l'intérêt principal de la peinture repose dans le caractère immédiat de son effet, par opposition avec la musique ou la littérature, arts linéaires :

> La peinture est le plus beau de tous les arts ; en lui se résument toutes les sensations, à son aspect chacun peut au gré de son imagination créer le roman, d'un seul coup d'œil avoir l'âme envahie par les plus profonds souvenirs ; point d'effort de mémoire, tout résumé en un seul instant. [...] En lisant un livre vous êtes esclave de la pensée de l'auteur. L'écrivain est obligé de s'adresser à une intelligence avant de frapper le cœur et dieu sait si une sensation raisonnée est peu puissante. La vue seule produit une impulsion instantanée[38].

L'œuvre de Jarry peut justement être conçue comme une tentative pour amener la littérature à la même immédiateté synthétique que la peinture. Il le rappellera, à la manière de Gauguin, dans une conférence intitulée « Le Temps dans l'art », le 8 avril 1902 : « la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit [...]. Au contraire dans un tableau, le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler[39]. » L'idéal serait de trouver en littérature une perspective qui permette de synthétiser toutes les expériences du monde, afin de faire une œuvre libérée des circonstances particulières : « Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-

37. Alfred Jarry, « Minutes d'art [I] », OC I, 1972, p. 1016.
38. Paul Gauguin, « Notes synthétiques », *Carnet de Bretagne*, Avant & Après, 2002, non paginé.
39. Bq, p. 195.

il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite[40] ? » Le problème littéraire de Jarry pourrait se poser comme un problème de type pictural : comment définir dans une œuvre littéraire le point de vue qu'un tableau peut contraindre le spectateur à adopter, et comment dépasser la peinture en définissant un point de vue absolu ?

Le *Faustroll* est une tentative pour répondre à cette question. L'« île fragrante » que Jarry dédie à Gauguin dans ce roman[41] apparaît ainsi comme une synthèse de plusieurs de ses tableaux : selon le principe de son livre, Jarry condense en effet en une forme de description-paysage les principales caractéristiques des œuvres des artistes qu'il admire. Les tableaux de Gauguin font l'objet d'une description qui en retire les détails secondaires pour mieux en dégager l'essentiel, et produire des objets de rêverie difficilement compréhensibles car abstraits de leur contexte, privés de leurs référents. On peut cependant assez facilement retrouver les œuvres auxquelles Jarry fait allusion dans ce texte — à condition de connaître au préalable ses écrits précédents sur Gauguin, et les écrits mêmes du peintre.

Le chapitre du *Faustroll* commence par présenter Gauguin sans le nommer :

> L'île Fragrante est toute sensitive, et fortifiée de madrépores qui se rétractèrent, à notre abord, dans leurs casemates corallines. L'amarre de l'as fut enroulée autour d'un grand arbre, balancé au vent comme un perroquet bascule dans le soleil. Le roi de l'île était nu dans une barque, les hanches ceintes de son diadème blanc et bleu. Il était drapé en outre de ciel et de verdure comme la course en char d'un César, et roux comme sur un piédestal.

Jarry réutilise ici un fragment de son poème « L'Homme à la hache », écrit aux alentours de 1894 d'après le tableau de Gauguin du même nom. Ce sont les vagues au pied du personnage principal qui parlent :

> Au rivage que nous fermons
> Dome un géant sur les limons.
> Nous rampons à ses pieds, lézards.
> Lui, sur son char tel un César
>
> Ou sur un piédestal de marbre,
> Taille une barque en un tronc d'arbre[42]

40. *Idem*, p. 198.
41. *Id.*, p. 502-503.
42. *Id.*, p. 44.

Le « diadème blanc et bleu » fait quant à lui écho à un passage de *Noa Noa*, écrit par Gauguin (aidé, si l'on puit dire, par Charles Morice) et publié à partir du 15 octobre 1897 dans *La Revue blanche*[43] : « Nous allions, tous les deux nus, avec le paréo blanc et bleu à la ceinture, la hache à la main[44] ». C'est à ce même texte qu'il faut rattacher l'arbre « balancé au vent comme un perroquet » de Jarry. La même comparaison apparaît chez Gauguin dans la description de la scène qu'il peignit dans *L'homme à la hache* :

> Sur la mer, contre le bord, je vois une pirogue, et dans la pirogue une femme deminue. Sur le bord, un homme, dévêtu de même. À côté de l'homme, un cocotier malade, aux feuilles recroquevillées, semble un immense perroquet dont la queue dorée retombe et qui tient dans ses serres une grosse grappe de coco. L'homme lève de ses deux mains, dans un geste harmonieux, une hache pesante qui laisse en haut son empreinte bleue sur le ciel argenté[45].

Apparaît ensuite l'un des tableaux les plus connus de Gauguin, le *Christ jaune*, conçu comme une voile attachée à un mât par les trois clous de la crucifixion, où le Christ est décrit, selon la symbolique chrétienne, comme un poisson : « Sa fonction est de sauvegarder pour son peuple l'image de ses dieux. Il en fixait un avec trois clous au mât de la barque, et ce fut comme une voile triangulaire, ou l'or équilatéral d'un poisson séché rapporté du septentrion. » La description du tableau est minimale, empruntant ses termes à la géométrie en une notation synthétique et exacte, mais réduite à des éléments très généraux.

Les deux bas-reliefs de la « Maison du Jouir » que Jarry décrit ensuite, et dont il cite même les titres, forment par contraste l'un des passages les plus clair de ce texte : « Et, au-dessus de la demeure de ses femmes, il a enchaîné les pâmoisons et les torsions d'amour avec un ciment divin. Hors de l'entrelacs des seins jeunes et des croupes, des sibylles constatent la formule du bonheur qui est double : Soyez amoureuses, et Soyez mystérieuses. »

Puis Jarry revient sur l'un des tableaux qui lui avaient inspiré un poème

---

43. Comme le remarquent les commentateurs du Collège de 'Pataphysique, le nom de l'île fait directement allusion à ce texte, dont le titre signifie « les sources odorantes de la terre ». Voir Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, édition annotée, Cymbalum Pataphysicum, 1985, p. 173.

44. Paul Gauguin et Charles Morice, « Noa Noa », *La Revue blanche*, t. XIV, 15 octobre 1897, p. 96. Gauguin avait déjà fait allusion plus haut à ce costume : « j'étais sur mon lit, souffrant, vêtu seulement d'un paréo », défini en note comme une « Bande d'étoffe blanche et bleue qui sert de ceinture » (*idem*, p. 83).

45. *Idem*, p. 87.

lorsqu'il les avait vus en 1893, *Manao Tùpapaù (L'Esprit des Morts veille)* — se contentant de quelques éléments descriptifs qu'il avait déjà notés auparavant : « Quand le roi chante, le long du rivage, sur sa cithare, ou élague avec une hache des images de bois vivant, les pousses qui défigureraient la ressemblance des Dieux, ses femmes se terrent aux creux des lits, le poids de la peur chu sur leurs reins du regard de veilleuse de l'Esprit des Morts, et de la porcelaine parfumée de l'œil de la grande lampe. »

Jarry réutilise une fois encore les interprétations d'un texte antérieur, ce qui rend le texte obscur pour le lecteur qui en ignore l'origine — d'autant plus que son poème était resté inédit :

> L'Esprit des morts se pose
> gardien au pied du lit. [...]
> roide comme un flambeau,
> ma tête luit veilleuse.
> Sur le noir de mon front [...]
> luit au pied de ton lit
> mon œil de porcelaine[46].

Jarry ne produit donc pas simplement une synthèse de l'œuvre de Gauguin : il produit surtout une synthèse de l'œuvre de Gauguin *telle que lui, Jarry, a pu l'apprécier*. En effet, il se contente quasiment ici de reprendre les notations de ses trois poèmes sur Gauguin et de quelques impressions critiques antérieures, ainsi que de points qui l'ont marqué dans la lecture de *Noa Noa*. L'abstraction est donc surtout littéraire : si le texte de Jarry reste très allusif et relativement obscur, c'est parce que son auteur s'est contenté de ne conserver que les linéaments de ses écrits précédents pour faire un portrait détaché de tout contexte réel, de tout retour aux tableaux — une forme de réalisation littéraire de l'idéal pictural synthétiste. Jarry valorise l'oubli comme méthode de création, la « Machine à Décerveler » étant une métaphore de l'effacement des détails dans l'esprit du génie qui s'affranchit du secondaire pour créer des formes nouvelles. En effaçant les particularités des tableaux de Gauguin, en choisissant de ne presque pas citer de titres, Jarry fait un portrait simplifié de l'œuvre du peintre, un portrait idéal dans lequel le lecteur peut reconnaître, au-delà de quelques tableaux particuliers, une unité d'atmosphère qui tend à l'éternité.

---

46. Alfred Jarry, « Manao tùpapaù », Bq, p. 156. Cette scène est exposée dans Paul Gauguin et Charles Morice, « Noa Noa », *La Revue blanche*, t. XIV, 15 octobre 1897, p. 93, et 1er novembre 1897, p. 172.

Jarry et Gerhard Munthe

Jill Fell

La difficulté à trouver les aquarelles de Gerhard Peter Frantz Vilhelm Munthe (1849-1929), auquel Jarry a dédié ses trois poèmes intitulés « Tapisseries », les a longtemps rendues mystérieuses. Même aujourd'hui, les tableaux exposés à Paris, copies des originaux, ne sont pas tous dans le domaine public. Dans le panthéon de Jarry, Munthe devrait figurer à côté de Gauguin, Bernard, Beardsley, Vallotton et Filiger, le petit groupe de peintres auxquels il a fait l'honneur de dédier un texte important. Cependant, hors de la Norvège, son pays d'origine, il est le moins connu de ces six artistes aujourd'hui.

Les poèmes, « Tapisseries », publiés dans le premier volume de Jarry, *Les Minutes de Sable Mémorial*, en 1894, portent la dédicace « D'après et pour Munthe », comme si Jarry pensait que ses lecteurs contemporains et futurs étaient censés savoir qui était ce Munthe et aussi lequel des Munthe, puisqu'il y avait deux peintres de ce nom. En publiant trois poèmes dédiés à Munthe, Jarry lui accordait une place encore plus importante qu'à Gauguin, dédicataire d'un seul poème publié dans son premier volume.

1893, l'année précédant la publication des *Minutes de Sable Mémorial*, fut une année de succès et de renommée pour Munthe. Au début de l'année, il avait envoyé une série de onze aquarelles, d'abord à Copenhague et ensuite à l'Exposition Noir-Blanc à Christiania, où elles firent sensation. Mais Munthe



Ill. 1. Portrait de Gerhard Munthe par Erik Werenskiold.

avait déjà des amis influents à Paris, où il avait séjourné en 1892. Parmi eux se trouvait l'écrivain et critique Maurice Bigeon, spécialiste de la littérature et de l'art scandinave et rédacteur au *Figaro*. Bigeon avait également rendu visite à Munthe en 1892 et lui avait promis son soutien s'il acceptait d'offrir ses aquarelles au Salon du Champ de Mars qui devait se tenir l'année suivante.

Elles y furent exposées sous le titre de *Contes de Fées*, mais pas dans l'exposition principale. Le nom de Munthe ne parut ni dans le *Catalogue illustré* ni dans le compte rendu des Salons de Gaston Jollivet[1]. En 1892, le jury n'avait accepté que 192 des 471 aquarelles présentées par des peintres étrangers[2]. Il semblerait que les aquarelles de Munthe aient d'abord été refusées. La situation fut sauvée par la création d'une nouvelle catégorie d'« Objets d'Art » grâce à la Société Nationale des Beaux Arts. Le petit Salon 9 fut réservé pour cette catégorie. Et c'est dans ce coin assez obscur que Jarry avait vraisemblablement trouvé les *Contes de Fées*, succès sensationnel de l'art contemporain scandinave. Dans son catalogue, la Société expliquait qu'elle s'adressait aux « travailleurs isolés » et « à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions mercantiles ». Elle promettait de faire au mieux « pour assurer le succès et la propriété des inventions toutes personnelles ». Au lieu de reconnaitre les aquarelles de Munthe comme des œuvres d'art achevées, le jury du Salon les aurait-il prises pour des cartons préparatifs de tapisseries, ce qu'elles n'étaient pas ? Aucun des douze comptes-rendus ne fait cette erreur et un seul les désigne comme ayant « tantôt l'élégance de certaines tapisseries et tantôt la haute saveur des peintures romanes[3]. » Rappelons que « Tapisseries » était le titre que Jarry avait choisi pour ses poèmes à lui, objets littéraires. La fonction de ce titre n'est pas nécessairement de décrire les tableaux de Munthe, objets uniquement visuels.

1. Gaston Jollivet, *Salon de 1893*, Goupil, 1893.
2. *La Chronique des Arts*, 5 mars 1892.
3. *Le Siècle*, 9 mai 1893.

« Se tapir » veut dire « se cacher ». Les « Tapisseries » de Jarry, cachent-elles un sous-texte ? Je reviendrai sur cette question.

Né en 1849, Munthe commence sa carrière artistique comme paysagiste. Ses paysages font partie des œuvres norvégiennes les plus importantes du dix-neuvième siècle. À l'approche de la quarantaine, cependant, Munthe change soudain de style et se tourne vers l'art populaire. Très vite, il établit sa réputation comme champion du mouvement d'art abstrait décoratif. Il illustre les manuscrits Snorre, anciens documents historiques écrits entre le douzième et le treizième siècle. Il prend ensuite comme modèle les gravures décoratives ciselées sur des meubles et des maisons en bois. Enfin, il étudie des ballades anciennes à la recherche de matière populaire, matière qui inspirera sa série *Contes de Fées*, et qui frappera le jeune Jarry.

Jarry n'était pas prolifique comme poète. Trois poèmes dédiés à un seul artiste constituaient un investissement considérable pour lui. Alors pourquoi compter sur des aquarelles de Munthe pour l'aider à lancer sa carrière littéraire ? La clé se trouve peut-être au *Mercure de France* et dans les préférences de l'un de ses directeurs.

Jarry avait déjà franchi les portes du *Mercure de France* à l'occasion des mardis de Rachilde. Par son charme et son érudition, il avait aussi acquis la bienveillance de Remy de Gourmont, l'un des fondateurs du *Mercure de France*, qui était devenu pour lui une sorte de *mentor* à l'époque 1893-94. Jarry avait très bien compris que l'appui de Gourmont, en sa qualité de critique, pouvait influencer sa carrière et avait commencé à s'orienter vers les champs qui intéressaient Gourmont. Il connaissait certainement l'étude que Gourmont avait publiée en 1890 sur les mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne. Ce qui attirait Gourmont, c'était la culture primitive encore intacte de la Laponie — ses shamans et ses anciennes légendes. Il s'intéressait aux traditions orales autant qu'à la littérature imprimée, et surtout aux contes de fées[4]. Il n'est pas impossible que Gourmont lui-même ait attiré l'attention de Jarry sur Gerhard Munthe, initiateur de l'intérêt nouveau porté aux arts populaires en Norvège. Henri Albert, critique spécialisé dans la littérature et l'art scandinave pour *Le Mercure de France*, aurait pu également conseiller Jarry sur Munthe.

L'intérêt pour la culture scandinave ne se limitait pas à Gourmont et au *Mercure de France*. J'ai déjà mentionné Maurice Bigeon, auteur du livre *Les*

4. Anna Maria Scaiola, « Gourmont et les Contes de Fées », *Gourmont*, sous la direction de Thierry Gillyboeuf et Bernard Bois, Éditions de L'Herne, 2003.

Révoltes scandinaves et très lié au Théâtre de l'Œuvre, le théâtre que Jarry visait pour son *Ubu Roi*. En 1893, la littérature scandinave était surtout favorisée par Lugné-Poe, le jeune directeur de l'Œuvre. Durant la saison 1893-94, l'année de la publication des « Tapisseries » de Jarry, on y verra cinq représentations norvégiennes, dont trois d'Ibsen.

Dans la liste des titres des *Contes de Fées* de Munthe, numérotés 357 à 367, remarquons que Jarry avait rangé ses trois poèmes dans un ordre qui ne correspondait pas à celui des tableaux dans l'exposition. Quel raisonnement a pu mener Jarry aux trois tableaux qu'il a choisis comme sujets de ses poèmes ? Qu'est-ce qu'ils avaient en commun avec ses préoccupations et avec la thématique des *Minutes de Sable Mémorial* ?

La liste des aquarelles de Munthe dans l'ordre de présentation au Salon du Champ de Mars est le suivant (ill. hors texte XI à XXI). Jarry a choisi les numéros 360, 366 et 358.

357 Le Cheval des Enfers
358 Au Repaire des géants [troisième « Tapisserie » de Jarry]
359 Les Filles de l'Aurore boréale et leurs galants
360 Enfants peureux [première « Tapisserie » de Jarry, qu'il intitule « La Peur »]
361 L'Oiseau sage
362 Charmeuse
363 Chant enchanteur
364 Les trois princesses
365 L'Enfant et l'ange
366 La Marâtre [deuxième « Tapisserie » de Jarry, qu'il intitule « La Princesse Mandragore »]
367 Dragon

Il faut souligner que les aquarelles envoyées en France étaient des copies des originaux exposés à Christiania, dont Munthe a donné plusieurs répliques. Les aquarelles originales et les copies sont aujourd'hui réparties entre La Galerie nationale d'Oslo et plusieurs collections particulières. Parmi les aquarelles exposées à Paris, Maurice Fenaille, pionnier de l'industrie pétrolière, a acheté les numéros 363, 364 et 365. La Galerie nationale d'Oslo possède huit des onze aquarelles originales et quelques-unes des copies vues par Jarry. La onzième aquarelle, *Dragon*, a disparu. Il est intéressant de constater que Serge Diaghilev, impressionné autant que Jarry, a commandé les mêmes aquarelles pour une exposition à St Petersburg. Diaghilev a également acheté un Munthe, mais on ne sait pas lequel avec certitude.

Les titres français des aquarelles correspondent plus ou moins aux titres

norvégiens, mais le titre français *Au repaire des géants*, par exemple, rend le titre norvégien *Trollebotten*, dont la traduction littérale serait plutôt *Trolls-envoûteurs*, tandis que le titre français *Enfants peureux* rend le titre norvégien *Morkredd*, qui veut dire *Peur des ténèbres*.

On se serait attendu à ce que Jarry choisisse les tableaux les plus macabres de la série, mais ce n'est pas le cas. En tant que matière horripilante, *Cheval des Enfers* est plus frappant, comme *Charmeuse*, où des traces sanglantes s'enfuient vers l'horizon, tandis qu'une femme assise regarde avec horreur un serpent enroulé dans sa jupe. *Les Filles de l'Aurore boréale et leurs galants* montre trois filles aux « cheveux flambants », locution chère à Jarry et qui signalait la peur. Qu'est-ce qui a guidé son choix ? Il n'y a pas de lien évident qui noue ses poèmes l'un à l'autre, sauf le fait qu'une princesse est la protagoniste des « Tapisseries » 2 et 3. Se moque-t-il des princesses, matière usée du mouvement symboliste ? Je ne crois pas que ce fût là son idée. La solution se trouve, à mon avis, dans le fait que Munthe a puisé dans la même ballade son inspiration pour deux tableaux : le deuxième de la série française, *Au repaire des géants*, et le dixième, *La Marâtre*. D'une manière ou d'une autre, Jarry avait vraisemblablement pris connaissance de ce fait, puisqu'il a choisi les seuls tableaux qui proviennent d'une source commune et les a remis dans le bon ordre, suivant la trame de la ballade, au lieu de l'ordre choisi au hasard par Le Champ de Mars.

La ballade raconte l'histoire de la Princesse Venilfruva et de sa marâtre, Drimbedrosi. Drimbedrosi veut se débarrasser de Venilfruva en la mariant au Roi des Trolls, son propre frère. La Princesse refuse. Pour la matière de *La Marâtre*, Munthe n'a pas pris un incident pour ainsi dire « réel » qui formerait une étape motrice dans la narration. Il montre une scène potentielle, qui n'avait pas eu lieu ou bien n'avait eu lieu que dans les imaginations des protagonistes de la ballade. Il s'agit d'une menace non-exécutée. La marâtre menace la princesse de lui jeter un sort, si elle n'accepte pas d'épouser le Roi des Trolls. Dans les mots de la ballade elle dit :

> Écoute bien, Venilfruva,
> si tu refuses mon frère,
> je vais te changer en tilleul,
> et te placer sur le fjord.
> Mais ta cime ne s'ornera jamais de vert,
> Et de tes branches nulle feuille ne tombera par terre[5].

5. Ma traduction d'une version anglaise de Kari Veit.

En peignant cette scène imaginaire, Munthe change les détails du récit. Il montre trois arbres, comme s'il s'agissait de trois filles ensorcelées. De plus, il ne tient aucun compte du fait que le tilleul/princesse ne devrait pas porter de feuilles. Par contre, il prend un mot de la ballade au pied de la lettre : il place les arbres sur l'eau même du fjord, poussant le fantastique encore plus loin que le poète, qui indique qu'il y a de la terre sous l'arbre. Pour Jarry, la seule vue de ce tableau n'aurait pas révélé l'identité royale de la princesse, qui ne porte ni vêtements ni tiare. Le choix du titre, « La *Princesse* Mandragore », nous révèle qu'il connaissait plus ou moins la trame de la ballade.

Prenons « La Princesse Mandragore » et son tableau d'origine, *La Marâtre*, pour illustrer la méthode de Jarry. En effet, il s'agit-là d'une méthode proposée par Baudelaire, qui, écrivant sur les *Caprichos* de Goya dans son essai « Quelques caricaturistes étrangers », avait insisté sur le fait qu'un sonnet ou une élégie pouvaient être les meilleurs comptes rendus d'un tableau[6]. Jarry, ennemi des comptes rendus des œuvres d'art, a mis à l'œuvre son propos. Il envisageait une sorte de processus métamorphique à trois étapes : ballade > tableau > poème, un enchaînement créatif entre mots et images qui pourrait se perpétuer même plus loin. Munthe avait déjà converti les mots de la ballade ancienne en images ; Jarry a effectué une nouvelle transformation, se fiant à l'action suggestive que les puissantes images de Munthe exerçaient sur sa propre imagination. Ainsi, il récupère l'interprétation visuelle de Munthe pour la littérature moderne, si différente fût-elle de la ballade originaire. De plus, Jarry choisit un vocabulaire susceptible de provoquer dans l'imagination de ses lecteurs des paysages qui correspondraient à peine au tableau de son choix. Pour ses paysages verbaux, Jarry introduit, comme des importations illégales, une *flore* et une *faune* volées soit à d'autres tableaux de la série, soit aux œuvres d'autres poètes contemporains[7].

Lisons maintenant « La Princesse Mandragore » de Jarry pour voir à quel point le poème est fidèle au tableau :

> De sa baguette d'or, la Fée
> Parmi la forêt étouffée
> Sous les plis des ombrages lourds
> A conduit la Princesse pâle
> Et par son ordre, le velours

6. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 418.

7. Pour les « Tapisseries », Jarry semble puiser dans les mondes poétiques de Maeterlinck et de Verhaeren.

De la mousse à ses pieds d'opale
A mis des mules de carcans.

Et sur sa robe des clinquants
Stillent des gouttes de rosée.
Et les champignons à ses pieds
Prosternent leur tête rasée.
Les lapins hors de leurs clapiers,
Les limaces, cendre d'un âtre
Pétri de boue et de limons,
Ont levé leurs fronts de démons
Vers la triomphante marâtre.

La Princesse reste debout
Comme un arbre où la sève bout,
La Princesse reste rigide ;
Et passant sur son front algide,
Tous les ouragans des effrois
Lancent au ciel ses cheveux droits.

Nous voyons que la dernière strophe est fidèle au tableau de Munthe, au moins par le détail des cheveux lancés au ciel, sauf que le poète a remplacé le paysage marin par une forêt et des bêtes sylvestres, qui convenaient mieux au tableau *L'Oiseau sage*. Si la fidélité n'était pas la priorité de Jarry, quelle fut son intention ? Cacherait-il Ubu et les Palotins eux-mêmes derrière les personnages de la Marâtre et de ses serviteurs, en liant le paysage fantastique de Munthe à son propre texte, « L'Autoclète », qui précède les « Tapisseries » dans le même recueil ?

Où sont « les lapins hors de leurs clapiers » dans le tableau de Munthe ? Au centre du tableau, on pourrait éventuellement voir un lapin blanc aux oreilles un peu courtes qui saute parmi les vagues mousseuses. Cette silhouette ne ressemble pas aux formes des autres vagues. Dans son poème antérieur, « Berceuse du mort pour s'endormir », Jarry avait même établi un lien métaphorique entre les oreilles de lièvre ou les antennes d'escargot et les vagues mousseuses[8]. En anglais, on appelle les vagues mousseuses « white horses », c'est à dire « chevaux blancs » ; pourquoi pas « lapins blancs » ? Dans ce paysage marin, les lapins, en mousse ou en chair, seraient en effet déplacés « [hors] de leurs clapiers » et enlevés de leur contexte normal. De plus, toutes ces bêtes aux oreilles ou aux antennes diaboliques ne seraient-elles pas des

8. « Voici qu'une petite vague / mousseuse aux oreilles de lièvre / ou d'escargot vient sur mes lèvres », Alfred Jarry, OC I, p. 193.

Palotins déguisés ? Ces Palotins aux « museaux léporides » et aux oreilles dont Jarry précise qu'elles sont « diaboliques et frétillantes[9] ». Dans la personne de la Fée, sœur du Roi des Trolls, on peut voir Ubu lui-même. « Le joli pal nickelé » qu'il porte comme « une canne à pêche » dans le texte précédent est ici transposé en baguette d'or. La Princesse pâle, captée dans le sortilège de la Fée, remplace le pauvre Achras empalé. Jarry se sert de « L'Autoclète » comme d'un palimpseste de son poème « La Princesse Mandragore ». Il s'agit ici d'archétypes — l'archétype du mal, qui abuse de sa supériorité. Il importe peu que le tyran soit un Ubu ou une Marâtre — que la victime soit un vieillard ou une jeune fille.

Nous ne savons pas si Munthe a lu les poèmes que Jarry lui a dédiés. La dédicace en soi ne signifie pas que les deux hommes se connaissaient. Sans doute Jarry a-t-il essayé d'envoyer un exemplaire des *Minutes de Sable Mémorial* à Munthe — c'était son habitude ; mais il n'y a aucune mention de Jarry ni dans la correspondance de Munthe, ni dans ses cahiers. Une rencontre entre l'artiste mûr et le jeune lycéen était-elle possible ? Munthe est venu une fois à Paris, en mai 1892. Il a rendu visite à l'artiste suisse, Eugène Grasset, célèbre pour ses belles illustrations de *L'Histoire des Quatre Fils d'Aymon*. Grasset avait amené Munthe voir le théâtre d'ombres au Chat Noir. On pourrait se demander si Jarry, âgé de dix-huit ans, avait fait la connaissance de l'artiste norvégien en compagnie du très bien connu Grasset pendant cette soirée au Chat Noir. Ils avaient la langue allemande en commun, que Grasset parlait probablement aussi ; mais une telle rencontre relève de la spéculation de l'ordre de celles qu'on a fait sur une rencontre éventuelle entre Picasso et Jarry.

Au début de cet article, j'ai mentionné Charles Filiger, à qui Jarry donne l'étiquette, qu'il trouve honorable, de *déformateur*. Cette étiquette avait été inventée par le critique Alphonse Germain, comme une façon péjorative pour désigner des artistes tels que Gauguin, Cézanne et Van Gogh, auxquels il reprochait de « ne plus respecter la forme », sous le prétexte, erroné selon lui, « que l'art n'est pas la réalité[10]. » Munthe appartenait clairement au groupe de *déformateurs*. Dans une lettre publiée dans le journal allemand *Pan*, il affirme que l'introduction de l'irréel est absolument nécessaire pour renforcer l'art figuratif[11].

9. *Idem*, p. 185.

10. Alphonse Germain, « Théorie des déformateurs : exposé et réfutation », *La Plume*, 1er septembre 1891, p. 289-290.

11. « Das Unwirkliche muss leider der Darstellung zu Hilfe genommen werden sowohl in der "Edda" wie in andern Sachen der Art. Hier wird das "Richtige" verkehrt und das unnatürliche

La renommée de Munthe ne s'est pas développée d'une façon comparable à celle de son compatriote Edvard Munch. Ses aquarelles délicates et déjà fanées ont même été enlevées des murs de la Galerie Nationale d'Oslo et sont conservées dans des tiroirs pour les protéger de la lumière. Si André Breton les avait connues ou avait su où en acheter, son approbation aurait-elle fait que les tableaux de Munthe soient aussi recherchés que ceux de Filiger ? Il est probable qu'une aquarelle de Munthe offerte dans la vente Breton aurait atteint un prix considérable.

Breton a fondé son admiration pour Filiger sur l'article de Jarry de 1894, qui porte le nom du peintre comme titre. Il faut cependant remarquer que la mention de Filiger, illustrateur de Gourmont et aujourd'hui si fréquemment associé à Jarry, a disparu de ses écrits après 1894 et n'a pas survécu à son association à Gourmont. Ceci est en contraste avec le fait que Jarry note même les absences de Munthe aux expositions. Il le cherche ; il le cite comme mesure de comparaison quand il juge d'autres artistes. Dans sa description du fameux tableau de Vallotton, *Le Bain au soir d'été*, nous lisons : « Aux eaux glauques se mirent translucides des baigneuses, nymphes premières de Hogarth, chevauché par Munthe[12]. » Aussi tard que 1902, il retrouve des Munthe à la Libre Esthétique à Bruxelles et loue le fantastique septentrional et la puissance cauchemardesque que les tableaux exercent toujours sur lui[13].

L'attitude de Jarry envers l'art et les expositions se reflète dans les mots d'Ubu même. Sa conscience en guise de journaliste, l'interviewant pour *l'Almanach illustré* de 1901, lui demande :

> Êtes-vous allé à l'Exposition, Père Ubu ?

Et ensuite :

> Combien de fois ?
> Vous devenez indiscret!... répond Ubu, une fois seulement et au plus ; je suis entré par une porte et ressorti par une autre, ce que n'avaient pas l'esprit de faire les myriades de badauds capturés dans cet enclos comme en une souricière.

Il continue :

> Quant aux baraques fermées et autres étables, je n'ai point pénétré : je n'ai eu envie de contempler aucune des curiosités qu'on les disait recéler, parce que j'entends par

richtig. » Andreas Aubert, « Gerhard Munthes dekorativer Stil », *Pan*, 1895, p. 201-204.
12. Jarry, OC II, p. 578.
13. *Idem*, p. 642.

> « curiosité » un objet que je découvre tout seul, en mes explorations individuelles chez les peuplades barbares, je veux qu'on me laisse découvrir tout seul[14] !

Jarry voulait aussi qu'on le laisse découvrir tout seul ; c'est lui-même qui parle. Les œuvres de la plupart des artistes qu'il a « découverts », comme Henri Rousseau, commandent des prix énormes aujourd'hui. Ce sont tous des *déformateurs*, méprisés par le critique Alphonse Germain. L'œuvre tardive de Munthe, enracinée dans le folklore norvégien, n'a pas la portée internationale de l'œuvre de Munch, mais elle a attiré le regard de Diaghilev. Diaghilev exigeait d'être étonné. Ses choix d'artistes dépendaient de cela. Tout comme lui, Jarry cherchait la nouveauté et avait tout de suite reconnu l'originalité de l'artiste norvégien. Je suis convaincue que l'œuvre de Munthe, dans le contexte de la fin du dix-neuvième siècle, mérite une réévaluation extranationale à la lumière du ferme support de ce critique exigeant[15].

14. OC I, p. 586.

15. Je tiens à remercier Vidar Poulsson qui a généreusement fourni non seulement les photographies pour les illustrations, mais aussi la plupart des détails sur Gerhard Munthe pour cet article, comme pour mes recherches des années 70. Sans lui les illustrations des tableaux de Munthe auraient été impossibles. Je voudrais aussi remercier Kari Veit et Magdeli Fosse de m'être venues en aide pour les traductions du norvégien. Les photographies des aquarelles de Gerhard Munthe sont publiées avec l'aimable autorisation d'un collectionneur.

Jarry peintre, dessinateur et graveur

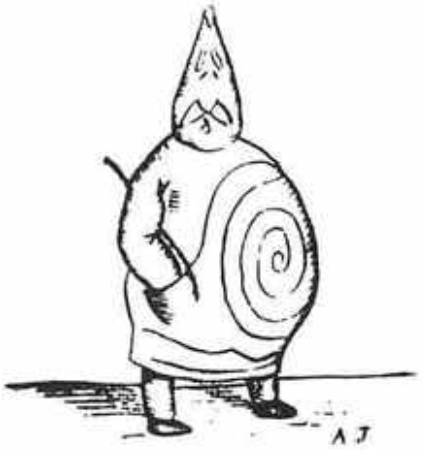
Quelques remarques à propos des *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* publiés par Michel Arrivé

Matthieu Gosztola

Le dessin, par la symbolique qu'il draine, est un texte implicite, qu'il s'agirait de dérouler, comme le corps de Faustroll. J'entends par texte une signification qui a besoin de mots pour apparaître.

Jarry est l'auteur de dessins, de gravures, de peintures. Son œuvre est-elle abondante ? Oui, à ce qu'il pourrait sembler (une centaine de pièces sont connues). Cette œuvre picturale, est-ce une œuvre au sens où on l'entend d'ordinaire ? Arrivé isole dans la page des fragments picturaux, leur conférant de fait le statut d'œuvres. Mises ainsi en avant, elles acquièrent une autonomie qu'elles n'ont pas forcément. Elles paraissent vouloir reconnaître une place qui leur était de tout temps assignée ; cette place d'œuvres picturales à part entière. Peut-on distinguer œuvre picturale et travail d'écriture ? Les deux ne sont-ils pas indissociablement liés ?

Car, même si certaines productions ont, comme le note Arrivé, « un carac-



Véritable portrait de Monsieur Ubu
—7—

1

tère complexe et achevé », un certain nombre d'entre elles se limitent à un rapide tracé au bas d'une lettre ou d'un brouillon. Ainsi, tout ce qui est postérieur à 1897 et ne se rattache pas au cycle Ubu est mince : ce sont ce qu'il est convenu d'appeler des crayonnages[1]. La plupart des œuvres picturales étant des variations autour du personnage d'Ubu[2]. Le mode de la variation est très présent chez Jarry. L'on observe certaines récurrences dans la représentation, comme si certains personnages se prêtaient beaucoup mieux à la représentation que d'autres.

Parmi les personnages récurrents[3], on trouve, outre Ubu, les palotins, par exemple, ou les animaux qui constituent son bestiaire intime[4]. Certains per-

1. Quant aux quatre peintures d'attribution certaine selon Arrivé, elles se situent à trois moments différents de la carrière de Jarry, et paraissent isolées du reste de l'œuvre.

2. Une bonne trentaine note Arrivé. Pour Michel Arrivé, l'aspect donné au Père Ubu par le *Véritable portrait* et ses variantes (voir planches 53 et 58, et ici ill. 1) ne correspond pas entièrement au personnage de la pièce (voir le commentaire de la peinture de la planche 45). Mais l'on peut remarquer que la représentation n'a pas pour fonction de *correspondre* au personnage de la pièce, car Ubu dans la pièce est un manque que la représentation seule peut combler. Il n'est qu'un vide, n'a de réelle représentation que par le dessin. Il est une caricature qui doit logiquement prendre forme sur le papier. Le meilleure exemple comme quoi il n'a pas de figure en dehors de la représentation picturale est la remarque que lui fait Mère Ubu : « Nous disions, monsieur Ubu, que vous étiez un gros bonhomme ! », ce qui ne peut susciter que l'assentiment de l'intéressé : « très gros, en effet, ceci est juste. » Il est une abstraction qui réclame une représentation. La représentation évolue : dans les représentations plus tardives du père Ubu, on trouve des moustaches et un toupet végétaux, ainsi que le fameux bras polyarticulé. Si le personnage d'Ubu évolue dans la représentation qui en est donnée, c'est parce que, représentation après représentation, il affirme plus justement toutes ses caractéristiques, présente tous ses attributs, lesquels n'ont pas besoin de la pièce pour être légitimités dans leur apparition ; ils n'ont pas besoin de caution littéraire. Il est une figure *in progress*, et ce éternellement, un manque que l'on peut combler diversement. Un trou dans la page.

3. Personnages possiblement représentables qui se sont figés dans une représentation, à tel point qu'ils sont devenus cette représentation — ce qui est surtout vrai pour Ubu.

4. Le dessin ou la gravure sont l'occasion pour Jarry de styliser (Jarry stylise efficacement ce qu'il représente — le dessin devient souvent géométrique) des animaux qui constituent son



2

sonnages, au contraire, n'appellent pas la représentation, comme la mère Ubu, qui reste une énigme[5], ou le Surmâle[6] ; d'autres demeurent rétifs à toute représentation comme le docteur Faustroll[7].

La variété des techniques utilisées par Jarry (dessins à la plume et au crayon, bois, lithographie, peintures) témoigne de son goût, mais surtout de sa curiosité infinie, pour toutes les formes d'expression artistique, curiosité qui naît

bestiaire intime (parmi lesquels on trouve en premier lieu le hibou, qui est à rapprocher du caméléon, puisqu'il se trouve aussi, figurativement, en ce dernier), pas seulement, on peut penser, pour la symbolique à laquelle ils semblent renvoyer (et que l'on devine en confrontant l'illustration au texte, comme l'a fait abondamment Arrivé), mais surtout pour la résonance que ces animaux, du fait de leurs spécificités propres, opèrent dans sa conscience et dans son imaginaire poétique.

5. Planche 46 : dessin à l'encre, au verso d'une carte de deuil (1895). Évocation de la mère Ubu dont on ne connaît pas d'autre représentation graphique de la main de Jarry (ill. 2).

6. Le Surmâle est difficilement représentable, car ce qui le rend remarquable, c'est justement l'absence de signe distinctif : n'importe quel homme peut le figurer. Aussi Jarry écrit-il à Bonnard lorsqu'il lui demande un dessin du Surmâle : « Il suffirait de construire n'importe quel bonhomme », avant d'ajouter qu'il faudrait néanmoins qu'il soit « très nu, et horrifiquement costaud. » Aussi le dessin de Bonnard apparaît-il comme le redoublement sémantique du titre, et non la représentation de Marcueil.

7. On ne connaît aucun portrait du docteur Faustroll, s'étonne Arrivé. Si, il en existe bien un, mais imaginaire, celui effectué par Aubrey Beardsley, un portrait idéal qui n'existe que par l'idée qu'on s'en fait, qui est l'une des « trois gravures pendues à la muraille » s'ajoutant aux livres pairs du docteur Faustroll. Si le docteur Faustroll ne peut être représenté, c'est que la scientificité de son apparence s'oppose aux traits permis par le dessin (l'équation seule aurait *permis* un portrait du docteur). Ce qui donne paradoxalement une *représentation* de Faustroll, ce sont les mathématiques, comme si la remarque d'Ubu dans l'Almanach du Père Ubu de 1901 était tout sauf une boutade : « Je ne fais plus de peinture (…) Je fais de la géométrie ».

logiquement d'amitiés entretenues avec des peintres, d'un intérêt constant pour la peinture, d'une soif d'images inextinguible qui semble être née pendant le temps de l'enfance quand il découpait les grandes pages du *Magasin pittoresque*.

Enfant, Jarry pratique exclusivement le dessin. Alors que débute sa carrière littéraire, il s'approprie la technique de la xylogravure, technique alors très à la mode selon Arrivé, et notamment chez les écrivains : il s'y adonne de façon à peu près exclusive de 1894 à 1896, ne recourant à la lithographie[8] que pour les affiches d'*Ubu Roi*. En 1897, il revient au dessin à la plume pour l'élaboration du manuscrit d'*Ubu Roi* qui devait servir à la reproduction en fac-similé. La lithographie réapparaît ensuite, surtout pour les trois grandes images du *Répertoire des Pantins*, publiées en 1898. De même que Jarry a essayé tous les genres, il essaie toutes les formes, signant beaucoup de ses productions du pseudonyme transparent d'Alain Jans.

Quelle importance Jarry conférait-il à son œuvre graphique ?

Il y a un problème de signatures. Le pseudonyme transparent de Jarry, Alain Jans, semble indiquer que Jarry cherchait à faire œuvre de graveur, une œuvre qui pourrait être séparée de son œuvre littéraire, qui aurait donc une autonomie propre. Le fait qu'il cherche à se donner un nom peut sembler indiquer qu'il veut que la lecture que l'on ait de ses gravures ne soit pas reliée à celle que l'on peut avoir de ses proses ou poèmes. En réalité, le fait que Jarry signe la plupart de ses œuvres par des initiales résout le problème. Réduit à ses initiales, le pseudonyme se confond avec l'identité littéraire de Jarry[9].

En outre, Jarry signe parfois les gravures de son propre nom. Enfin, il signe ses peintures à l'huile du nom d'Ubu, ce masque étant le plus visible de tous ceux empruntés par Jarry, chacun sachant à qui il renvoie. Aussi signer Ubu, c'est signer Jarry plusieurs fois, l'identité d'Ubu étant plus célèbre que celle de Jarry mais ne la recouvrant pas, pas encore à cette époque, peut-on penser. Aussi Alain Jans peut-il être considéré comme un masque de plus, une autre facette, nommée par l'auteur lui-même, de la personnalité de Jarry ; désir aussi d'époque de revêtir successivement, à défaut de pouvoir le faire simultanément, différentes identités, pour bien signifier que tout sens se dérobe infiniment, et qu'à l'instant précis où on veut le figer au moyen d'une

8. La lithographie est une technique d'impression qui permet la création et la reproduction à de multiples exemplaires d'un tracé exécuté à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire.
9. Les initiales sont les mêmes.

représentation, il est déjà devenu tout autre (une représentation ne chasse pas l'autre, puisque toutes coexistent).

Même s'il en parlait probablement de vive voix, Jarry ne mentionne presque jamais son travail de graveur ou de dessinateur dans ses lettres (on peut nuancer et penser que l'objet de sa correspondance avec Gourmont — aujourd'hui inconnue — était aussi d'échanger des idées à ce propos). On ne peut citer dans une lettre à Vallette du 18 juin 1894 qu'une allusion à un « vilain petit bois » — vraisemblablement l'un de ceux qui furent publiés dans la pré-originale d'« Haldernablou » selon Arrivé. Arrivé remarque que ce silence n'est pas étonnant, car celui que Jarry observe à propos de son œuvre littéraire est à peu près aussi complet. Ce n'est pas vrai, si l'on songe seulement aux allusions faites à *la Dragonne* dans les lettres, qui sont, davantage que des allusions, parties intégrantes de la trame romanesque (elles le deviennent par la force des choses pourrait-on dire).

Le fait que Jarry se détourne du dessin et de la gravure après 1897, ne publiant plus d'œuvre graphique nouvelle après 1898, se contentant de dessins plus ou moins hâtifs sur ses manuscrits, est lui aussi parlant, désintérêt qui pousse Arrivé à reproduire une page manuscrite du « Mousse de la Pirrouït », un plan de « la bataille de Morsang », une lettre dont le texte suit les contours d'un poisson de bristol, comme s'il se fût agi d'œuvres picturales. Le dessin est-il réductible à sa non correspondance à des lettres qui misent bout à bout formeraient des mots, lesquels produiraient du sens ?

Outre le fait que Jarry semble se désintéresser des possibilités que peuvent lui offrir la gravure, comme s'il avait pu, dans *les Minutes*, *César-Antechrist* puis *L'Ymagier*, toutes les exploiter, ou au moins *épuiser* celles qui l'intéressaient, il nous faut observer les rapports ambivalents que Jarry a entretenus avec la critique d'art. Même si parmi les premiers textes publiés par Jarry figurent dès 1894 plusieurs articles de critique d'art (qui sont, en réalité, tout sauf des articles de critique d'art), il s'est assez vite détourné de cette forme de critique, préférant rendre visibles les tableaux par le style même de l'écriture, préférant leur conférer une visibilité qui soit mouvante et rétive à toute fixation, une visibilité qui prenne son assise directement dans l'imaginaire, comme il le fera dans *Faustroll*. Non pas comme s'il eût été possible de superposer ensemble les deux trames (la trame de la toile du peintre et la trame romanesque), fantasme absolu du critique, mais comme si l'écrit offrait des possibilités picturales supérieures. Alors que dans les *Minutes*, trois poèmes sont composés d'après Munthe et Gauguin, dans *Faustroll*, les proses deviennent des tableaux.



3

Néanmoins, l'intérêt de Jarry restera toujours aussi vif pour la peinture, et pour les images *en général* (de grand format si possible, et de peu de valeur pour les marchands et les huissiers[10]), intérêt qui a poussé Jarry à créer *L'Ymagier* avec Remy de Gourmont, prenant la place qui aurait vraisemblablement été celle d'Aurier. Les deux amis s'occupent de cette revue d'estampes d'octobre 1894 à octobre 1895. La revue publie des bois (dont l'un est de Gauguin), des images d'Épinal, des lithographies, dont « la Guerre » du douanier Rousseau.

Jarry lui-même collabore à l'illustration de la revue par des bois et des dessins. Notamment des pains d'épice de Dinant, parus dans le cinquième numéro de *L'Ymagier* avec la mention « Autre Saint Nicolas » (ill. 3). Ces études fixent les traits — qui surnagent alors, tout le reste s'effaçant — d'objets inattendus, et par conséquent remarquables. Il y a là une vocation quasi documentaire, comme s'il s'agissait de garder la trace de ce qui n'avait pour vocation que d'être éphémère. Jarry publie en outre plusieurs textes, dont trois sont des commentaires d'images. En mars 1896 sort le premier numéro de *Perhinderion*, revue concurrente (plus luxueuse) de *L'Ymagier* que Jarry crée en solo, qui donne des reproductions de bois de Dürer. Jarry peut continuer *d'expérimenter* une critique d'art qui soit singulière puisqu'il commente « le martyre de Sainte Catherine » dans le second et dernier numéro[11]. Cette revue meurt *logiquement* alors, trop luxueuse pour pouvoir se renouveler.

Ce relatif désintérêt, à terme, pour l'art pictural décliné par soi, rejoint, à certains égards, la méfiance de certains littérateurs, patente à cette époque, vis-

10. Faustroll a, accrochée au mur, « une vieille image, laquelle a paru » à l'huissier « sans valeur, saint Cado, de l'imprimerie Oberthür de Rennes ».

11. Juin 1896 — « Considérations pour servir à l'intelligence de la présente image ».

à-vis des illustrateurs, méfiance face à l'autorité que ceux-ci pourraient vouloir prendre, de la vie propre qu'ils pourraient réclamer, au sein de l'enceinte idéale du livre. Ainsi un dialogue dissonant comme celui qui unit Rops et Péladan n'est pas souhaité par tous. Rops va jusqu'à écrire à Péladan : « Votre statue d'Eros masculine "verticalement" & féminine, aussi n'est point facile à rendre. Je ferai peut-être une femme nue une lanterne à la main cherchant "un homme" ». Cette licence que pourrait s'autoriser tout artiste plasticien peut sembler un affront à l'intégrité du texte. Cette méfiance peut conduire au rejet, que résume parfaitement Rachilde en la phrase qui clôt son compte rendu de *La Danseuse de Pompeï* de Jean Bertheroy[12] : « Quand les auteurs comprendront-ils que le meilleur illustrateur c'est encore leur style ? » Quand il n'y a pas rejet, les écrivains comme Jarry redoublent d'exigence vis-à-vis de l'illustration, et par conséquent de l'illustrateur, pensant que celle-ci n'est que rarement adaptée au texte qu'elle est sensée, en toute logique, servir ; qu'elle ne *peut* que servir. Ils guident, quand ils font appel à lui, l'illustrateur autant que possible, quand ils ne sont pas face à lui dans une position d'infériorité ; ils cherchent alors à obtenir ses services pour le prestige qui pourrait ainsi rejaillir sur leur texte (dans ce cas précis toute illustration *reste* bonne à prendre).

L'ILLUSTRATION DOIT ÊTRE PARFAITEMENT ADAPTÉE AU LIVRE

Cette exigence amène Jarry à énoncer une esthétique de l'illustration. Celle-ci se résume simplement. L'illustration doit illustrer le texte (ce qui est loin d'être une tautologie) et être inséparable de ce dernier. Selon Jarry, dessins et écrit doivent être indissociables, le sont de fait (par leur réunion en un même objet-monde : le livre). Les dessins doivent être « parfaitement adaptés au livre », c'est « le meilleur éloge[13] » qu'on puisse du reste leur faire. Ils doivent illustrer parfaitement, c'est à dire, grâce à la visibilité sans détour qui les caractérise, rendre apparent le cœur même du texte : ainsi en est-il du *Cœur des pauvres* de Demolder. La scie présente dans le conte intitulé « La souveraine misère » est, écrit Demolder, « la patiente scie (…) [qui] avait fini de grincer sur la dernière pierre du chantier ». Or, ce chantier est « attena[nt] au cimetière », la scie devant « tailler tant de pierres pour les tombeaux ». Jarry suggère l'efficacité du dessin : « la scie d[u] tailleur de pierres prend toute l'envergure d'une faulx macabre ». Couturier représente ce moment

12. Paru dans *Le Mercure de France* (1899).

13. Compte rendu du *Cœur des pauvres* (Mercure de France) d'Eugène Demolder, paru dans *La Revue blanche* du 1er juin 1901.

où « [s]uivant l'habitude quotidienne, [la] femme et les petits du tailleur de pierre, ayant été l'attendre dans les terrains vagues que bordaient à l'horizon les crépuscules tristes d'octobre », le voient surgir, « tout blanc dans sa blouse de toile : comme Jésus au calvaire, sur son épaule, il portait, figurant la croix, la lame immense sous le ciel. » En reconnaissant le moment le plus frappant du texte, puis en le représentant en affinant les éléments de telle sorte que leur symbolique[14] soit visible, Couturier remplit ainsi parfaitement son rôle d'illustrateur. Cette symbiose entre texte et images amène le lecteur à concevoir idéalement l'illustration comme le « propre fantôme qui s'évoque des rythmes à mesure de la lecture », ce qui est le cas dans *Parallèlement* de Verlaine illustré par Bonnard[15]. L'illustration est un écho de la lecture, accompagne agréablement le déferlement de l'imagination qui prend possession du texte, mais n'opère aucun ajout sémantique.

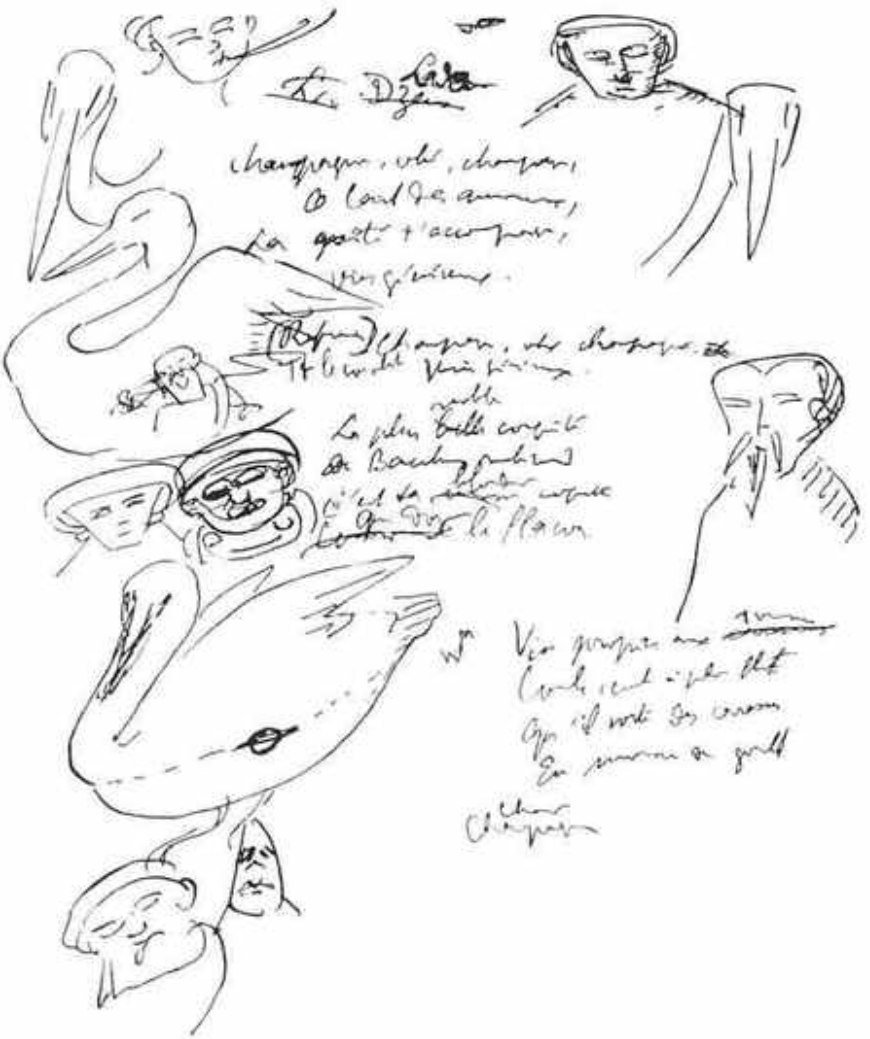
À une moindre mesure, cette symbiose est visible dans des brouillons de *Léda*, livret d'opérette écrit probablement vers 1899 (ou 1900) en collaboration avec Berthe Danville (ill. 4). Plusieurs cygnes sont dessinés dans la marge ; or le cygne est l'élément fondateur du livret puisque c'est l'apparence que prend Dzeus pour se manifester aux hommes[16] : le cygne est l'élément qui est le plus à même de se transmuer en dessin. Néanmoins, parmi tous les crayonnages qui surchargent la page, semblant s'ébaucher au rythme de l'écriture, nulle coupe, nulle bouteille ne sont représentées alors qu'il est question de champagne dans l'extrait. Si certains visages renvoient aux personnages de la pièce, ce qui permet à Jarry de donner corps à des figures qu'il a juste esquissées (le principe de l'opérette étant de rester toujours en surface), mais non pour les figer dans des postures, uniquement pour s'amuser, on peut penser qu'un certain nombre de masques ne renvoient à aucun personnage de la pièce. Ainsi apparaît, pour le moins inattendu, un petit facies du père Ubu. Aussi, la plupart des crayonnages ne *collent* pas au texte.

Il apparaît que Jarry dessine librement. Il y a une fonction récréative du

14. Leur signification véritable, en somme.

15. Compte rendu de *Parallèlement* de Paul Verlaine illustré par Pierre Bonnard paru dans *La Revue blanche* du 15 février 1901.

16. *Léda*, scène IV : « Dzeus : Me voici ! Toutes [les suivantes et Léda] : Quel est cet oiseau-là ? Dzeus : un cygne. [...] Aglaia : Mais comment Dzeus, roi des dieux, s'offre-t-il à nos regards sous la forme d'un simple volatile ? [...] Dzeus (bon enfant) : Si j'avais voyagé en grande tenue avec toutes mes décorations, il m'eût fallu emporter aussi ma foudre et mes éclairs, et cela m'eût fait remarquer. [...] Maintenant, voyager en civil, ça manque de prestige. [...] Alors j'ai cherché un costume à la fois... élégant et discret... et je crois l'avoir trouvé. »



dessin qui est apparente ici, semble-t-il[17]. Les dessins s'écrivent dans les marges. Ils sont une activité presque automatique, et qui vise à préciser le geste de l'écriture, ou à combler les blancs de la relecture, de la recherche, de la distraction ou de la fatigue. Les croquis semblent avoir été faits pendant l'écriture ou juste après (pendant la relecture), ou encore pendant les moments de réflexion qui entrecoupaient l'écriture. Ils n'apparaissent jamais comme *points de départ*, jamais comme des esquisses que l'écrivain devra ensuite préciser par l'écrit. On peut ainsi parler des crayonnages comme d'une activité parallèle qui meuble les marges, qui les fait chanter, qui module le blanc, les silences.

Les fonctions du dessin

Si Jarry utilise très librement le dessin, celui-ci conserve néanmoins plusieurs fonctions. Outre le fait qu'il permette avant tout, frappant l'œil plus immédiatement, étant premier sur l'écriture (qui nécessite une entreprise de déchiffrement du sens pour être *digérée*), de mettre au premier plan des détails (des traits satiriques, potachiques), le dessin permet aussi de dynamiser la lecture, mettant en avant les moments *forts*, ceux, critiques, qui s'affirment bien souvent comme étant les moments les plus visuels ; et ce afin de frapper l'attention du lecteur, bien évidemment[18]. Et, comme le ton est bouffe, le plus souvent, les moments forts sont souvent ceux où les mouvements des personnages ont quelque chose d'inattendu.

C'est le cas également pour la gravure, notamment dans les *Minutes*. Pour illustrer notre propos, nous allons faire quelques remarques sur la planche 19 des *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* (ill. 5). C'est un bois de 59 x 74 mm publié dans les *Minutes*. Le feuillet a été tiré en grenat foncé. Les palotins se posent sur un « sol irréel », ce qui fait qu'ils ne sont pas placés tous les trois sur la même ligne. Le personnage en haut à gauche ? C'est, semble-t-il, *tout simplement*, le « navré Achras » dont le corps est traversé par le « joli pal nickelé, portatif comme une canne à pêche, que les esprits dociles à sa science en pataphysique ont fait germer de terre ainsi qu'une lance de glaïeul ». Après s'être assis sur « une chaise percée » placée « au-dessus du pal », invité en cela par les Palotins courtois, Ubu le « lance au zénith », Achras que « de peur de chute le pal prévenant reçoit en posture correcte ». C'est cet instant que

17. L'aspect ludique est ici primordial, comme du reste dans tout travail pictural opéré par Jarry.

18. Il s'agit d'arrêter le texte à un moment important de la narration pour le mettre en avant, et ainsi, *a posteriori*, le constituer comme moment fort.



5

montre le dessin, où Achras est transformé en « échassier unijambiste » et « tourne en sens divers », ces mouvements incessants étant suggérés par la spirale. Ses yeux, fermés, sont « glauques ». Il tourne en une « inconscience de radiomètre ». Cet appareil inventé par Crookes, se compose de quatre petites tiges tournant autour d'un axe ou pal. Seules trois tiges (visibles à l'endroit du crâne) sont visibles, la quatrième étant, semble-t-il, dissimulée dans la spirale. Ces tiges font penser aux « cornes alternativement aiguillonnées d'un limaçon » mentionnées plus loin. De ce fait, sa silhouette est « cristallisée d'X ». Jarry montre la danse des Palotins qui survient à cet instant précis, positionnant différemment les pieds des palotins (voyez ceux de celui du milieu).

Chutes, mouvements imprévus des personnages sont ainsi représentés avec gourmandise par Jarry (pas seulement Jarry enfant) ; le dessin permettant de figer la posture des personnages quand elle est *intéressante, eu égard à la narration*. Dessiner dans les marges est ainsi une façon de travailler le texte en améliorant la visibilité des images qu'il produit : il est *redoublement sémantique*.

Le dessin s'apparente par conséquent à une entreprise de valorisation de la lecture. Il a pour but de mettre en valeur le texte, le rendant plus attrayant, améliorant sa lisibilité, comme c'est le cas pour les œuvres de jeunesse de Jarry regroupées sous le titre d'*Ontogénie*. L'on peut ici reconnaître un souci *presque* scolaire, que l'on retrouve notamment dans les œuvres de jeunesse de Lewis Carroll comme « le parapluie du presbytère », dans cette mise en valeur systématique de son propre texte, à destination de soi-même, avant tout (on se souvient du non-désir de publication de Jarry à propos du recueil *Ontogénie*).

Mais le dessin et la gravure, plus encore, parce qu'elle schématise davantage, permettent à Jarry de rapprocher plusieurs éléments du texte. Grâce à cette pratique, Jarry peut offrir une synthèse qui n'épuise pas le possible des interprétations, mais qui enrichit l'écrit d'une autre dimension ; une dimension



6

qui est l'unité première (l'on découvre souvent les dessins ou gravures avant l'écrit[19]), unité que n'offre pas le texte car il est nécessairement succession d'éléments, comme l'a remarqué Jarry à deux reprises[20].

Nous prendrons comme exemple un dessin à la plume, conservé par Jarry dans ses papiers (planche 37, ici ill. 6). Les motifs de ce dessin permettent de le rattacher à la *Ballade du vieux Marin*, traduction que fit Jarry du poème de Coleridge. L'on retrouve divers éléments du poème, parmi lesquels on nommera en premier lieu les blocs de glace, « [d]échiquetés en ailes d'oreillards ». L'intrigue ? Un albatros a été tué par le vieux marin. La flèche de l'arbalète qui a servi à tuer l'oiseau est figurée. L'oiseau est représenté schématiquement par ses ailes, le vieux marin par un crâne (« il regarde comme un squelette » est-il écrit dans la traduction de Jarry), qui sert également à compléter la représentation de l'oiseau, puisque le crâne demeure le symbole de la mort le plus immédiat. Un trait symbolise les mâts sur lesquels, « [d]urant neuf soirées », l'Albatros « se percha [c]omme sur une branche ». Le bateau est symbolisé par l'encre (remarquons un jeu de mots possible), et le reflet de l'encre dans l'eau est aussi croissant de lune et symbolise donc le vol de l'oiseau, puisque ce dernier est qualifié de « vol lunaire ». Pourquoi cette qualification ? Durant toutes les nuits où l'oiseau s'est perché sur les mâts ou haubans, il y a eu « un clair de lune étincelant ». Le croissant est donc, en sus de l'ombre de l'encre, un rappel tenace de la présence de l'oiseau, contredisant la réalité de sa mort, comme si ce dernier hantait toujours le bateau auquel il était rattaché (puisque l'ancre symbolise le bateau). En tuant l'Albatros, le marin a chassé le brouillard que l'oiseau avait amené avec lui, et qu'il avait fait durer autour de la présence du bateau. Alors « apparut à l'horizon le Soleil de feu ». C'est ce Soleil que Jarry a figuré. Apparaît ensuite le bateau squelette, bateau fantôme, et les ailes reliées au crâne de l'oiseau sont dotées d'un surplus de sens : elles symbolisent aussi les

19. Sauf avec le « Cœur qui pleure » par exemple qui clôt les *Minutes*, et est placé après le poème « Le Sablier ».

20. Dans une conférence prononcée en 1901 au salon des indépendants (« Le temps dans l'art ») et dans son compte rendu de *Rêveries dans la Montagne* de Trachsel (paru dans *La Revue blanche*, le 15 juin 1901).

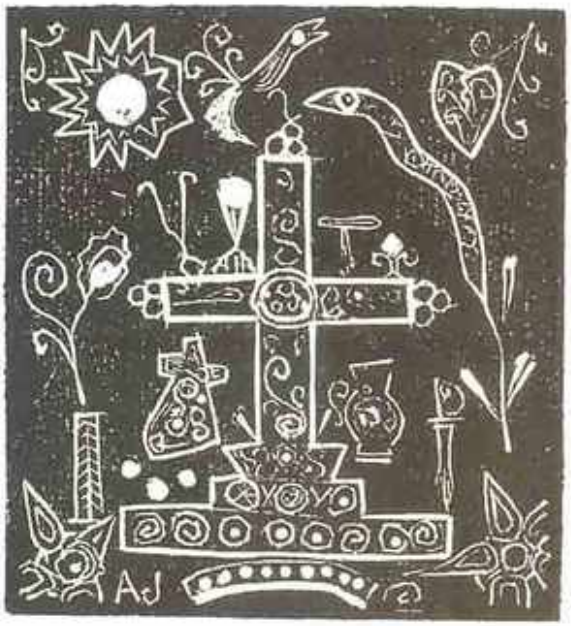
voiles du bateau squelette. « Sont-ce ses voiles, ces choses en mouvement / De danse lente / Sur le Soleil comme des filaments / De plante ? » (« Ces voiles toutes blanches, / Comment Minces et fanées. / Je n'en vis point de telles, malgré mes années. ») En outre, troisième signification, le crâne représente, de part l'inscription « life in death » (« Je flotte vers le ciel en banderole, Esprit céleste »), Vie en la mort, c'est-à-dire le personnage mythique qui gagne le vieux marin en jouant aux dés avec la mort. De ce personnage mythique, Jarry a retenu la peau blanche, mais n'a pas figuré la chevelure d'or (« Ses regards sont hardis, sa bouche rouge. / Dans le vent bouge Sa chevelure jaune d'or, Et comme d'un lépreux luit sa peau blanche. C'était ce cauchemar dont l'avalanche Gèle et rendort Le sang humain, Vie en la mort. »)

Cette réunion ou superposition dans un même cadre des éléments primordiaux du texte, des symboles qui en constituent la trame secrète et seule intéressante suivant la *doctrine* idéaliste, permet au lecteur de les faire interagir entre eux, et d'additionner leur sens, de les multiplier, et non d'être simples spectateurs. La dimension créatrice de la lecture est ainsi mise en avant[21], les différents sens se superposant, s'entremêlant, ne se succédant pas au gré de la lecture.

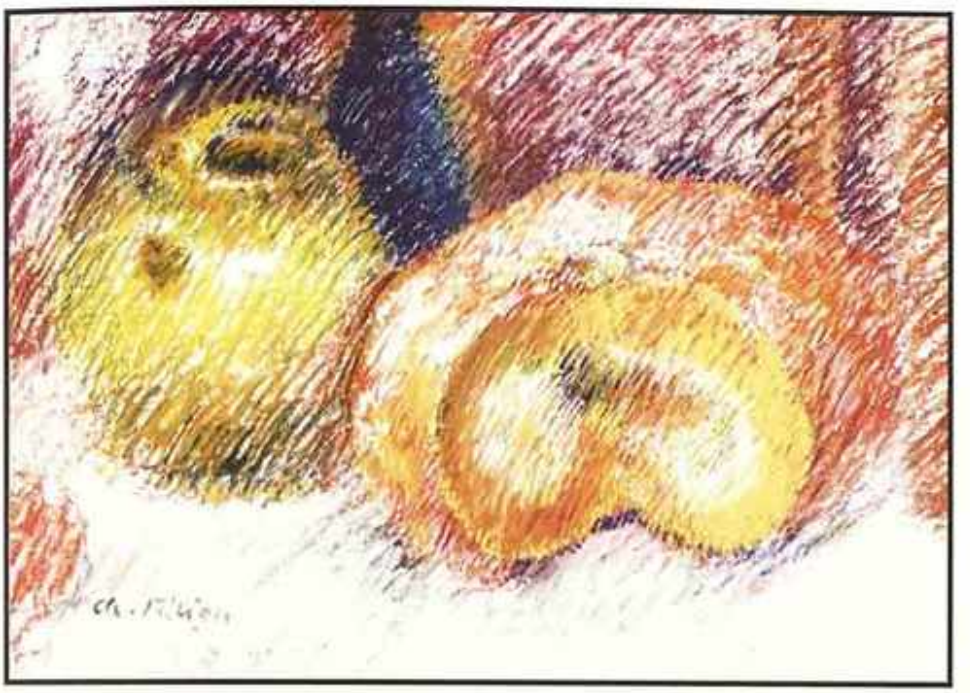
Le lecteur passe alors son temps à chercher du sens, et par son geste, en crée. Même quand il n'y a pas de sens *évident*, la vue qui s'est imprégnée de l'écrit est une machine à produire du sens, en cherchant justement tout ce qui fait sens (le dessin contamine l'écrit, lui confère un surplus de sens par simple

21. Planche 18. Bois de 95 x 103 mm, publié dans l'édition originale des *Minutes*, feuillet tiré en vert foncé quelque peu bleuâtre (ill. 7). Ce bois représente une croix des cimetières (« 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. ») Ces ouvriers sont symbolisés par la présence de l'oiseau perché. L'oiseau figuré est également « le corbeau qui [...] croasse l'injure au bon Saint courbé : Vieux Saint-Accroupi ». Sous « la croix des cimetières » est représenté « le bloc de granit perdu dans un coin de [son] domaine ». Le Saint Accroupi est recouvert de pierre, de la houle de pierre, ce qui le rend invisible. Son « honorable siège », qui fait de lui un « grand Saint », est un « beau bénitier ». Ce « bénitier » est figuré, à l'envers, sous la croix. Sans nom, dans un coin tapi, ignoré des hommes, ce saint accroupi se dérobe au regard. Seules les Croix blanches, dont une seule est représentée, lui tendent la plainte de leurs bras dressés. Les tombes sont peuplées de serpents coupés. Un de ces serpents est figuré, prenant naissance par la racine. L'injonction proférée par Jarry : « Que le Blanc au Noir succède partout », devient réalité par la xylographie, puisque Jarry, comme il l'avait déjà fait en illustrant les *Ballades* de Fort, opte pour le blanc sur fond noir. Le soleil, « grand œil glauque du ciel », figuré en blanc, verse sur les hommes des pleurs de farine. « Et les Croix restèrent les bras étendus, coupant de rais blancs l'ombre sans couleur. » Jarry donne tout spécialement une matérialité graphique à ce vers.

contact), d'où une lecture souvent paranoïaque et une recherche effrénée des symboles. Le fait que de nombreux éléments des gravures de Jarry résistent à l'interprétation, ou qu'ils puissent être l'objet de multiples interprétations amène le lecteur à les considérer parfois comme des nœuds infrangibles d'obscurité radieuse.



7







III. I. Charles Filiger, *Nature morte au pot et au potiron*, vers 1889. Gouache sur papier, H. 15,5 – L. 21. Collection particulière.

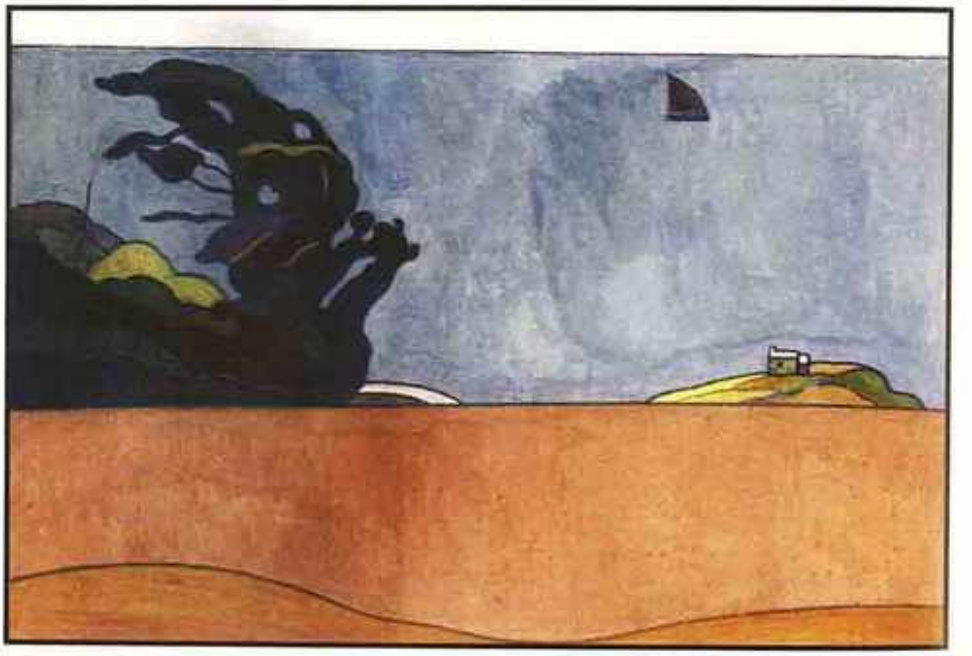
III. II. Charles Filiger, *La Prière*, 1893. Gouache sur papier, H. 25,5 – L. 15. Collection particulière. Une variante de la *Sainte en prière* de 1890 qui est l'une des premières œuvres de style synthétiste remarquée par Aurier et qui servira pour l'illustration en 1894 de l'ouvrage de Jules Bois *La Prière*.

III. III. Charles Filiger, *Le Repos*. Gouache sur papier, H. 27 – L. 23. Collection particulière. Illustration de *L'Idéalisme* de Remy de Gourmont. Jarry écrit dans son texte du *Mercure* : « On connaît la sainte couchée entre les pages, longues comme ses mains, de l'*Idéalisme* de M. de Gourmont ».

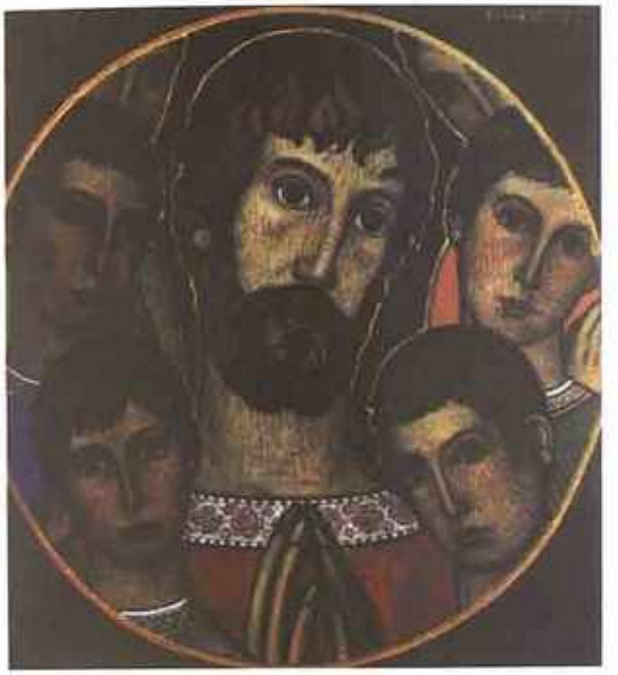
IV



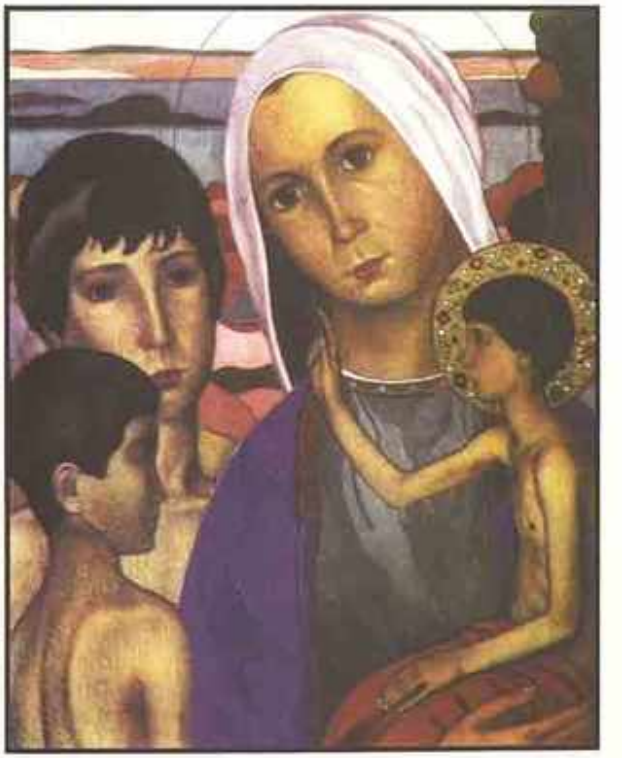
V



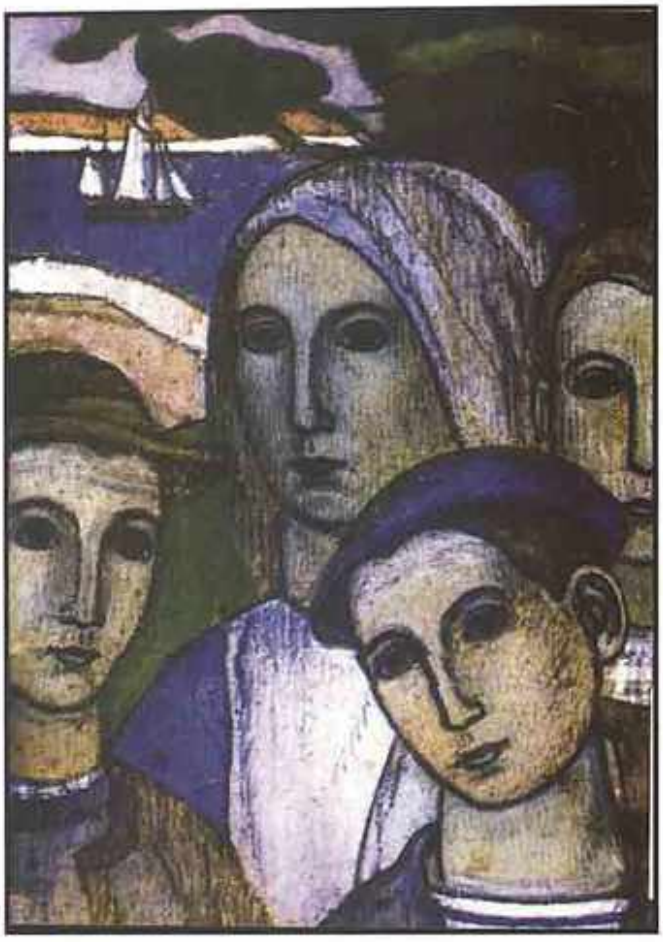
Ill. iv. Charles Filiger, *La Maison du pendu au Pouldu*, vers 1891. Crayon et gouache sur papier, H. 24,5 – L. 37. Collection particulière. Présenté à la II[e] exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes à la galerie Le Barc de Boutteville en 1892.
Ill. v. Charles Filiger, *Paysage du Pouldu*, vers 1892. Gouache sur papier, H. 26 – L. 38,5. Quimper, musée des beaux-arts.



Ill. VI. Charles Filiger, *Christ aux anges*, 1892. Gouache rehaussée d'or sur carton, H. 26,9 – L. 24,9. Collection particulière. Exposé au Salon de la Rose+Croix en 1892.



Ill. VII. Charles Filiger, *La Sainte Famille*, vers 1892. Gouache rehaussée d'or sur bois, H. 30 – L. 24,5. Collection particulière. Exposé au Salon de la Rose+Croix en 1892.



VIII



IX

III. VIII. Charles Filiger, *Famille de pêcheurs*, 1894. Gouache sur carton, H. 28 – L. 19,5. Collection particulière. Filiger écrit à Jarry en août : « Je travaille beaucoup depuis que je vous ai vu. J'ai commencé un nouveau panneau – une famille de Bretons – des figures plus grandes qu'à l'ordinaire et je vais envoyer la chose chez Le Barc ces jours-ci. Que voulez-vous, il faut bien malgré soi faire de la sorte pour se débrouiller un peu ! Ici et encore. Le moment est mauvais, tout le monde déserte Paris l'été. Rien de neuf à vous apprendre cher ami. Faites mes bonnes amitiés à R. de Gourmont et à vous l'assurance de ma sympathie bien sincère ». La gouache était déjà en cours lors de la visite de Jarry qui écrit dans son article du *Mercure* : « Mentionnons pourtant deux de ces visions inconnues : l'une parce qu'elle n'est point terminée (qui rejoindra un de ces jours la Sainte Cécile de chez Le Barc : une famille de Bretons, des figures plus grandes qu'à l'ordinaire) ». Présentée à la VIII[e] exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes à la galerie Le Barc de Boutteville en novembre 1894.

III. IX. Charles Filiger, *Ora pro nobis*, 1894. Eau-forte sur papier rehaussées à la gouache et à l'or pour les vingt exemplaires de tête, H. 7,8 – L. 6. Estampe réalisée d'après une gouache destinée à Remy de Gourmont en 1892. Présentée dans la VI[e] exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes de la galerie Le Barc de Boutteville en 1894. Utilisée comme illustration de *L'Ymagier* d'octobre 1894 p. 3.



Ill. x. *Charfreitag – Abendläuten.– L'Angélus du Vendredi-Saint*, dessin de Joseph Sattler reproduit en photogravure et en couleur dans son album *Danse macabre moderne*, (« Salon » 1893), J.A. Stargardt, Berlin ; H. Welter, s.d. [1894], planche 12. Cliché Paul Edwards.



XI



XII

III. XI. Gerhard Munthe, *Le Cheval des Enfers* (1892).
III. XII. Gerhard Munthe, *Au Repaire des géants* (1892).
III. XIII. Gerhard Munthe, *Les Filles de l'Aurore boréale et leurs galants* (1892).
III. XIV. Gerhard Munthe, *Enfants peureux* (*La Peur*) (1892-1893).
III. XV. Gerhard Munthe, *L'Oiseau sage* (1892-1893).
III. XVII. Gerhard Munthe, *Chant enchanteur* (1892-1893).



XIII



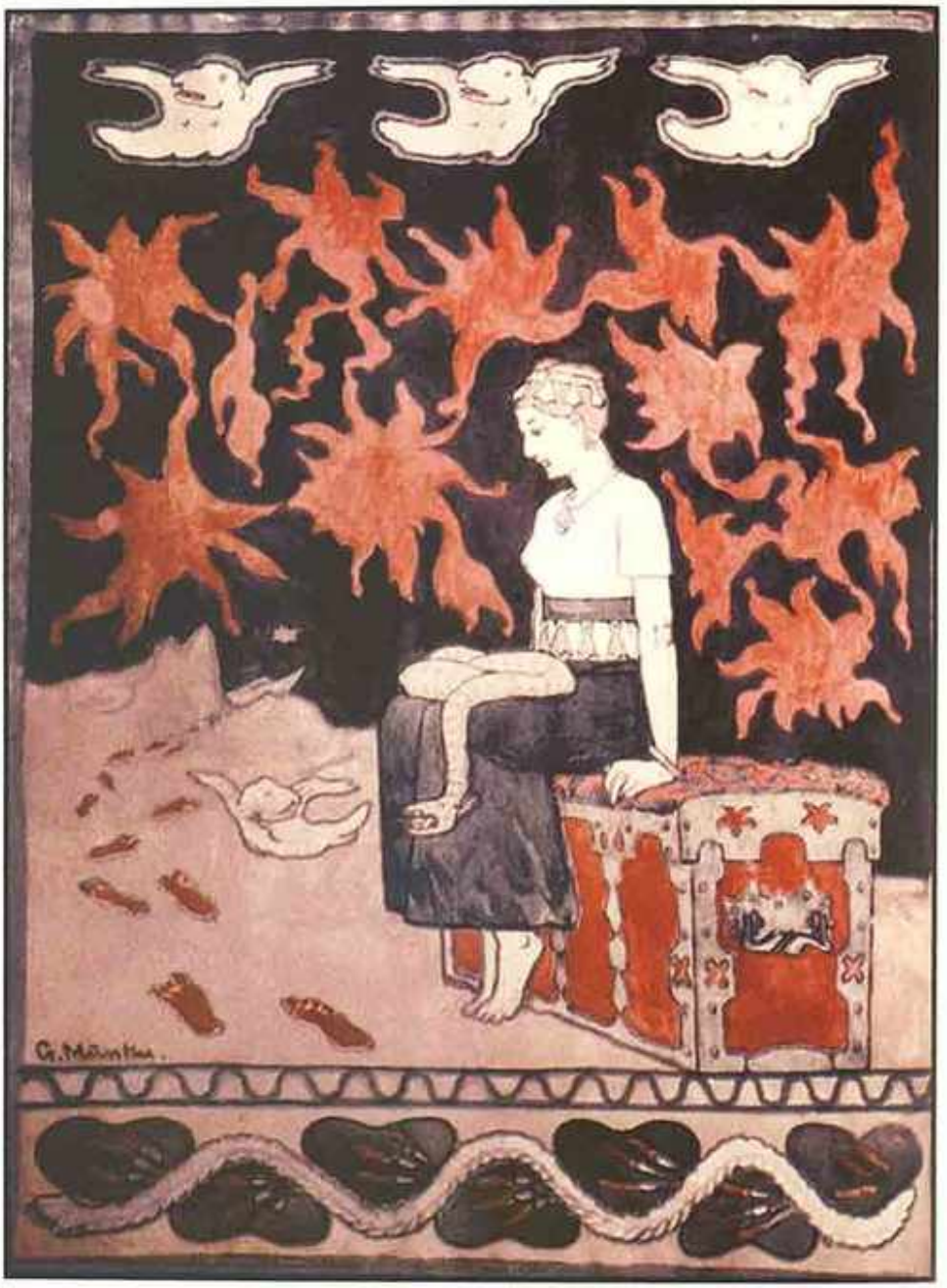
XVII



XIV



XV



Ill. xvi. Gerhard Munthe, *Charmeuse.*



XVIII



XIX

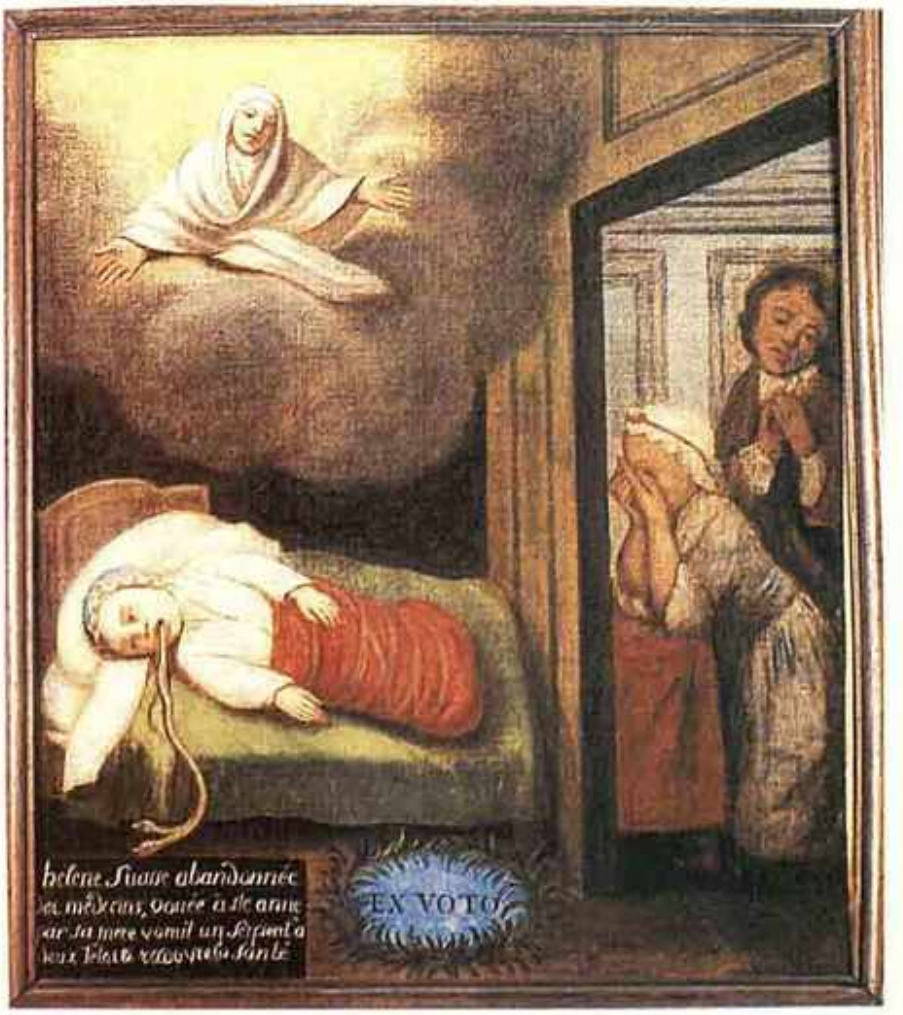
Ill. XVIII. Gerhard Munthe, *Les trois princesses* (c. 1892).
Ill. XIX. Gerhard Munthe, *L'Enfant et l'ange.*

XX



XXI

III. XX. Gerhard Munthe, *La Marâtre* (*La Princesse Mandragore*) (1892-1893).
III. XXI. Gerhard Munthe, *Dragon*.



Ill. XXII. Ex-voto de la Basilique de Sainte Anne d'Auray, huile sur toile, 1636.


DU CALME, MESSIEURS !... NE VAUDRAÏT-IL PAS MIEUX NOUS JETER TOUS À LA FOÏS SUR LUÏ EN BRAILLANT ET GUEULANT ? NOUS AURIONS AINSÏ LA CHANCE D'ENTRAÎNER LES TROUPES.
BIEN!
JE TÂCHERAÏ DE LUÏ MARCHER SUR LES PIEDS, ÏL REGIMBERA, ALORS. JE LUÏ DIRAÏ "MERDRE" ET À CE SIGNAL, VOUS VOUS JETTEREZ SUR LUÏ.
ET DÈS QU'IL SERA MORT, TU PRENDRAS SON SCEPTRE ET SA COURONNE...
HURRA ! BRAVO !
TOUT EST DIT !...
HO! ... MESSIEURS, NOUS AVONS OUBLIÉ UNE CÉRÉMONIE INDISPENSABLE!
LAQUELLE PÈRE UBU ?
ÏL FAUT JURER SUR LA TÊTE DE LA MÈRE UBU DE BIEN TUER LE ROÏ !
HÏN! HIN! HIN!
NOUS LE JURONS!
VIVE LE PÈRE UBU!


VIVE LE PÈRE UBU !
CLAC
LE LENDEMAIN, À LA REVUE...
VOILÀ !
AÏE !
PAF
PRENDS ÇA !

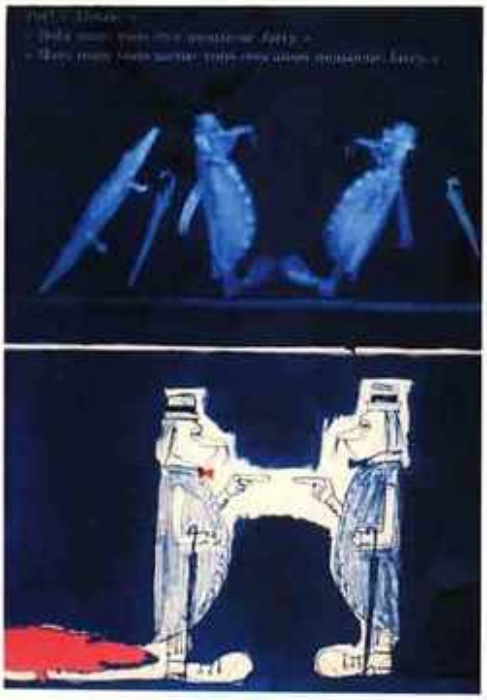

MERDRE !
À MOI, MES HOMMES !

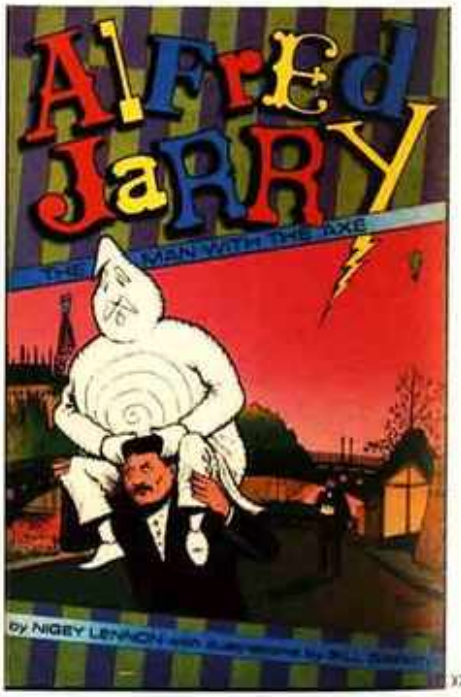

ATTRAPE-MOI SI TU L'OSES!
AH! VOILÀ BORDURE; QU'IL EST MAUVAIS, ON DIRAIT UN OURS!
VA-T-EN! MAUDIT OURS! TU RESSEMBLES À BORDURE.
ENTENDS-TU? BÊTE DE SATAN!
NON, IL N'ENTEND PAS. IL VEUT ME MANGER!
À MOI!!
OH! LE TSAR, IL VA ME BATTRE!
HAW HAW HAW
C'ÉTAIT UN CAUCHEMAR!
OÙ... OÙ SUIS-JE?!!
C'EST FINI, SIRE UBU!


NOS DEUX MARMOTS CHERS, BARBOUILLÉS D'CONFITURES BRANDISSAIENT AVEC JOIE DES DRAPEAUX EN CARTONS, EN ATTENDANT DE VOIR ARRIVER LA VOITURE
ET LA V'LA JUSTEMENT A L'HORIZON.
ON S'PRÉCIPITE EN FOULE A LA BARRIÈRE ON S'FICHE DES COURS POUR ÊTRE AU PREMIER RANG. MOI JE M'INSTALL' PEINARD SUR UN TAS D'PIERRES POUR PAS SALIR MES GODILLOTS DANS L'SANG !
VOYEZ, VOYEZ, LES TEXANS S'AMUSER! VOYEZ, VOYEZ, LES KENESLAS TREMBLER! VOYEZ, VOYEZ, LA CERVELLE SAUTER!
HURRAH! CORNES-AU-CUL VIVE LE PERE UBU!
LES BERTNIKS BRÛLENT LEUR FEUILLE DE ROUTE!
A LA TRAPPE!
TOUTE L'ASIE A PRIS LES ARMES!
LA BOMBE H!



Monsieur Jarry prend son parapluie
et s'engage sur le chemin jaune.





Les « 13 images »

De l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires

Isabelle Krzywkowski

À Françoise Graziani
et à Laurent Golon

Le chapitre 34 de *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien*[1] est un des plus problématiques du livre. Il met au défi la critique érudite : non seulement il paraît aujourd'hui impossible d'identifier à coup sûr les 13 tableaux décrits[2], comme il reste à trouver trace de l'épisode de l'inven-

1. L'édition de référence est celle procurée par Noël Arnaud et Henri Bordillon pour la coll. Poésie, Gallimard, 1980 [désormais AB].

2. Plusieurs sources ont été envisagées : AB suggère des images d'Épinal ; l'édition annotée du Cymbalum pataphysicum [CP] en 1985 renvoie aux tableaux vivants mis en scène au théâtre d'Art (ce qui aurait le mérite d'expliquer la dédicace du chapitre à Paul Fort), mais se demande également si Jarry n'aurait pas créé « des tableaux qui sont à copier [...] et non l'inverse » (p. 300) ; Brunella Eruli évoque des images stéréoscopiques (« Sur les sources classiques de Messaline », *L'Étoile-Absinthe*, n° 1-2, mai 1979, p. 82 et n° 16, p. 87) ; Patrick Besnier envisage un montage analogue à celui des livres pairs (Bq, p. 1288), mais propose aussi un parallèle avec le cinéma et Méliès (« D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », in *Textes / Image : nouveaux problèmes*, L. Louvel et H. Scepi éd., Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 283-295). J'ai, pour ma part, consulté quelques catalogues des peintres « pompiers » évoqués au chapitre 32 sans rien trouver de convaincant, et dépouillé le catalogue du Salon de 1896 (qui a eu lieu au Palais des Champs-Élysées, il faudrait donc aussi étudier les expositions qui se déroulèrent dans l'ancien Palais des Machines où se situe la scène), dans lequel on peut mentionner le tableau de Gaston Bussière, *Après la bataille. Mort*

tion du camouflage ajouté dans la version de *La Plume*[3] ; mais le statut du texte lui-même est indécidable, puisque son état le plus complet n'existe que dans cette revue, alors qu'il a disparu du second manuscrit connu[4]. Bref, ce chapitre est au cœur des problèmes d'édition des *Gestes et opinions*.

Il soulève aussi de nombreuses difficultés pour l'analyse : le statut du narrateur est ambigu, alors que l'on se situe encore, pour quelques pages, à l'intérieur du récit de Panmuphle ; on hésite sur le sens qu'il faut donner à l'association du texte et de son premier titre, « Clinamen », de même que sur les raisons de sa présence dans la partie intitulée « Chez Lucullus » ; on ne sait non plus comment interpréter le motif de la machine à peindre, ni la série des treize tableaux décrits.

Mais le chapitre 34 est aussi un défi à la logique : il semble s'inscrire dans le prolongement du chapitre 32, puisqu'il reprend le motif de la machine à peindre (c'est peut-être ce que signaleraient les points de suspension à l'ouverture[5] ; il faudrait alors considérer qu'il y a enjambement d'une partie à l'autre[6], et comprendre pourquoi l'ensemble est interrompu par le chapitre 33, qui narre la nuit d'amour de Faustroll et de Visité). Mais ce prolongement est peut-être un leurre, puisque le peintre Henri Rousseau, qui manipulait la machine à peindre au chapitre 32, a disparu au chapitre 34, dont le lieu a également changé (on est passé, sans que l'on sache comment, ni sous quel regard, au Palais des machines construit pour l'exposition universelle de 1889). D'autre part, le treizième et dernier tableau décrit au chapitre 34 semble représenter

de l'archevêque Turpin, qui pourrait inspirer l'image du « bras [qui] s'élève de chaque corps » dans le tableau n° 9 ; mais là encore, la piste tourne court : à côté de nombreux paysages avec île et rivière et de quelques sujets religieux, on trouve des scènes qui auraient pu, à meilleur droit, réjouir la fantaisie de Jarry, et dont il ne fait rien.

3. Je n'ai pas non plus encore réussi à trouver trace de cet épisode, qu'ignore aussi l'archéologie cubiste de la question (voir André Mare, *Cubisme et camouflage. 1914-1918*, Musée municipal de Bernay, 1998).

4. Le chapitre 34 apparaît dans le premier manuscrit, dit « Lormel » [L] (1898), dans une version « courte », sous le titre « Clinamen » ; il disparaît dans le second manuscrit, « Fasquelle » [F] (1899 ?), pour reparaître dans le n° 278 de *La Plume* [P], le 15 novembre 1900 (12e année), p. 674-676 [*reprint* Slatkine], daté de novembre 1897 et sous un autre titre (« Treize images ») ; il y est augmenté de l'anecdote du Ministère de la guerre (située en 1896), dans la tonalité des spéculations de *La Chandelle verte*. Il est rétabli dans sa version courte dans l'édition originale Fasquelle de 1911, sans que l'on sache pourquoi (c'est la leçon adoptée dans OC I), et dans sa version longue dans AB, sans plus d'explicitation.

5. Ces points de suspension sont absents de L, mais présents dans P (où ils paraissent plus motivés, puisque le texte est présenté comme un fragment).

6. Ce n'est pas le seul cas d'enjambement : voir par exemple ch. 25 et 26.

la suite de la scène racontée au chapitre 33, dont on trouve un autre prolongement au chapitre 35[7], où le récit proprement dit reprend (selon Arnaud / Bordillon, c'est « la coïncidence de ces deux univers [du récit et du tableau] qui signe la mort du docteur[8] »). Le chapitre 34, on le voit, met en péril le récit et invite à s'interroger sur les fonctions de l'image.

Les treize *ecphrasis* : catalogue raisonné

La série de treize tableaux peints par la machine s'apparente à la figure de l'*ecphrasis*, telle que pratiquée par le rhéteur Philostrate dans ses *Eikônes* [Images[9]] ; souvent assimilée à la description, il s'agit en fait d'une modalité plus complexe de transcription de l'image, qui recourt en particulier à sa mise en récit. De même que l'on trouve dans le recueil de Philostrate un mélange de fables, d'histoires, d'allégories, de portraits, de natures mortes et de paysages, on trouve chez Jarry des légendes mythologiques (2), des sujets religieux (5), des allégories (2), des portraits (2), une scène de genre et un paysage.

Le premier tableau (*Nabuchodonosor changé en bête*), le plus long, donne aussi le ton. Avec cette scène de métamorphose[10], Jarry se penche sur un problème majeur de la peinture : représenter un changement. Le traitement traditionnel consiste à saisir la transformation dans sa dualité, en montrant par exemple un personnage mi-humain, mi-plante. L'effet d'étrangeté provient ici du fait que Jarry recourt à la narration pour élaborer sa description, qui se transforme progressivement en récit : marqueurs chronologiques (« voici »), indications de mouvement (« se ferme et se rouvre ») ; le paradoxe est poussé jusqu'à mentionner une absence (un oiseau), finalement comblée : il paraît

7. Le tableau représente un cadavre, sans doute de femme, dans une mise en scène très « ophélienne ». Or on apprend au chapitre 32 que Visité « ne survécut point à la fréquence de Priape » (p. 87). Le corps est entouré de quatre médecins ridicules et de l'amant, présenté non seulement dans la même position, mais précisément par la même phrase que Faustroll au chapitre 35, dans le moment qui précède son « geste de mourir », à l'âge de 63 ans : on notera, sans y voir autre chose qu'un effet d'écho supplémentaire, que le chapitre 32 s'achève en mentionnant que Rousseau a peint 63 jours avec la machine à peindre.

8. AB, note 194, p. 215. Pour P. Besnier, il faut le lire comme « l'éternité atteinte par l'inscription à l'intérieur d'une œuvre d'art » (art. cit., p. 291). On peut aussi y voir l'affirmation de l'autonomie de la littérature et de la peinture, fondée sur l'intra- et l'interréférentialité.

9. Sur la connaissance que Jarry pouvait en avoir, voir, dans ce même volume, « Spéculations : Jarry et Philostrate ».

10. Le motif de la métamorphose est un des plus travaillés dans le chapitre : métamorphose du paysage par la métaphore (image n° 2), mascarade (3), transformations (10), personnages « métamorphiques » du bouffon (6) ou de la sorcière (11), etc.

dès lors manifeste que le tableau, tel que transcrit, est impossible, ou du moins que sa transcription relève moins d'une description que d'un récit qui le dépasse en reconstituant une temporalité dont il ne formerait qu'un moment (technique utilisée aussi par Philostrate). Certes, il paraît possible d'envisager des modèles (on pense à Jérôme Bosch[11]), ce qui rappelle le fonctionnement du livre III, où les îles apparaissent comme la synthèse des œuvres d'un ou de plusieurs artistes (en ce sens, Jarry élargit le genre de l'*ecphrasis* en l'appliquant indifféremment à toutes les formes d'art). Pourtant, l'hétérogénéité stylistique reste problématique : après une ouverture « fantaisiste » (la lune-hublot), le texte évolue vers le symbolisme précieux d'un Régnier (« le bras incante la métamorphose »). Cette phrase, qui poétise le geste et met du bruit dans le tableau, le fait aussi basculer vers l'irreprésentable (à quoi peuvent ressembler les « genoux du ciel » ?). C'est ici l'écriture seule qui construit l'image.

Le second tableau (*Le Fleuve et la prairie*), unique paysage de la série, est tout entier construit sur des métaphores. La conséquence en est une personnification des éléments naturels, où ce sont des verbes d'action qui rendent compte de l'immobilité. Ce mode de transcription est problématique, puisque l'impression prime sur la description objective. Notons par ailleurs que cette transformation par laquelle un fleuve tient une île dans ses bras évoque une figure de « mère à l'enfant » qui peut faire penser à ces figures cachées que pratiquaient les paysagistes de la Renaissance, rejoignant ainsi la technique de l'énigme, caractéristique de l'*ecphrasis*, comme de *Gestes et opinions*.

Le troisième tableau, *Vers la croix*, ouvre la série des sujets religieux. Là encore, le style hétérogène construit une composition paradoxale, avec des effets de rupture hautement improbables en termes de réalisation picturale : ouvrant sur une description de paysage pouvant évoquer un tableau médiéval ou populaire, le texte mentionne ensuite des figures de Pierrot et de clowns très fin-de-siècle (on pense à Beardsley), avant de faire état de paroles, aussi inconcevables dans un tableau (mais Philostrate le fait également), qu'incompatibles avec la tonalité de la scène d'ouverture (« Voulez-vous jouer avec moa, mister Loyal ? », p. 91). Il me semble que nous sommes cette fois clairement confrontés à une peinture irréalisable.

Les six tableaux qui suivent sont moins problématiques, même s'ils mettent tous en avant la présence paradoxale du mouvement : ils reposent sur la

11. CP suggère William Blake. Cette lecture présente l'intérêt de rendre compte de l'expression « trop romantique » (p. 89), mais n'est pas plus convaincante qu'une autre, puisque seul le titre paraît véritablement commun aux deux œuvres.

capacité que possède le récit à narrativiser par un verbe d'action ou par des formules itératives le geste saisi à un instant donné par la peinture (le bouffon « fait l'aspersion », des corps « redégringolent », un doigt « montre encore », etc.). Le dixième tableau, *De Bethléem aux Oliviers*, procède de la même façon, à condition toutefois de considérer que le tableau décrit est un triptyque narratif à la manière médiévale ou populaire (on notera que la peinture antique pratique cette technique et que la préface de la traduction de Philostrate en 1881 le mentionne) : on fait ainsi entrer la temporalité dans la peinture. Mais, se structurant selon le principe des « mansions » ou des « stations », et invitant clairement au parallèle avec les scènes de métamorphoses (le verbe « devenir » est utilisé trois fois en huit lignes), le texte est de ce fait tellement discontinu (il radicalise, par sa brièveté, la structure de *Gestes et opinions*) qu'il fragilise la cohérence du récit. Il nous invite aussi, une fois de plus, à nous questionner sur une absence : celle de la scène du jardin des Oliviers, annoncée par le titre, et remplacée dans le récit par le Golgotha. Il revient donc à l'écrit de l'évoquer, et l'effet sur le lecteur est troublant : de fait, celui-ci *voit indifféremment* la scène écrite par le seul titre et la scène décrite.

Le douzième tableau, consacré à la création « des mondes », fonctionne comme une mise en abîme thématique du chapitre (où la machine crée son univers) et de l'œuvre (*Gestes et opinions* multiplie les scènes de création). Il transcrit le mouvement sur le même mode que précédemment (« bénit et sème », qui introduisent deux actions, peuvent être le produit d'une incertitude dans l'interprétation de l'image). Mais s'y adjoint une formule mystérieuse, dont on voit mal quelle image autre qu'abstraite elle peut transcrire : « Tout ce qui n'est pas créé est la robe blanche de la Forme » (p. 93). Il paraît alors manifeste que le chapitre est également l'expression d'une théorie de la peinture, que d'autres phrases d'ailleurs complètent : de même que Dieu « fait le ciel plus bleu » (p. 93), « les autres arbres ne font rien qu'être verts » (p. 91) et « l'ombre [...] se contente d'être noire » (p. 92). Cette théorie évoque bien sûr la technique de l'école de Pont-Aven, avec ses aplats de couleurs pures. Le texte d'ailleurs cultive le parallèle, en supprimant les nuances (presque tout est simplement rouge, vert, bleu ou blanc, ce qui explique sans doute l'impression de violence ressentie à la lecture) et l'exprime de la manière la plus radicale, en affirmant la primauté de la couleur et de la forme sur le sujet, et l'autonomie de l'œuvre par rapport à la représentation, dans un esprit platonicien qui ne sera pas étranger aux fondateurs de l'abstraction.

Le dernier tableau, que j'ai déjà évoqué, dans le début duquel on peut sans

doute reconnaître une réminiscence du grand thème symboliste d'Ophélie noyée, constitue l'une de ces machines infernales dont Jarry a le secret : le lecteur se trouve confronté à deux versions identiques de la même scène, dont la première (le tableau du ch. 34) représente, en prolepse, un épisode (les derniers moments de Faustroll au ch. 35) et brouille ainsi la linéarité (et la vraisemblance) du récit tout entier. L'*ecphrasis* sert à rendre poreuse la distinction entre description et narration, entre image et langage, et fragilise la classification des genres.

Mais la réflexion ne s'arrête pas là. Il existe, au chapitre 35, un ultime et quatorzième tableau : celui-là n'est pas décrit, mais présenté sous forme négative par une périphrase scientifique qui, bien que beaucoup plus courte, évoque celle de l'eau au chapitre huit (consacré à la 'pataphysique) ; mais alors que cette dernière s'achève sur l'élucidation ironique de l'énigme (« l'eau, quoi », p. 32), celle du chapitre 35 n'est compréhensible qu'à celui qui va chercher à quoi correspond un « ciel de Tyndall » ; or c'est encore un pied de nez qui le récompense, car « l'effet de Tyndall » est ce qui donne sa couleur bleu clair au ciel. Nous saurons donc au mieux du tableau peint par Faustroll (ou par la machine) qu'il est « autre » que bleu — de fait, nous ne le saurons même pas puisque, on l'aura noté, c'est précisément la couleur que Jarry efface ainsi de sa description. Le travail sur l'*ecphrasis* est alors mené à son terme paradoxal : c'est le tableau qui disparaît, du moins la possibilité de le « voir ». Le tableau se dissout dans le verbe, ce en quoi l'on peut reconnaître l'écho, ou du moins une analogie profonde avec la pensée de Philostrate.

L'*ECPHRASIS* ET LE SYMBOLE

S'agirait-il alors moins de marquer la complémentarité de la littérature et de la peinture, que d'affirmer, dans la lignée de Mallarmé, la puissance suggestive du mot et la suprématie de la poésie ? De fait, cette « destruction de la peinture », pour reprendre l'expression de Patrick Besnier[12], illustre le défi que se donne la critique d'art à la fin du XIX[e] siècle. Micéala Symington montre que son « autonomisation [...] vis-à-vis du référent pictural est [...] analogue à celle du langage poétique vis-à-vis de l'univers référentiel ». Elle y voit une réponse à la question du symbole et « l'achèvement d'un progrès dans l'art de la suggestion[13] ».

12. Patrick Besnier, art. cit., p. 287.

13. Micéala Symington, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Bern..., Peter Lang, 2006.

L'*ecphrasis* pratiquée par Jarry repose ainsi sur la tension entre l'impossibilité de donner à voir et un mode de vision qui se fonde sur l'évocation plus que sur la description. Le parcours des îles au livre III montre qu'il s'est parfaitement saisi de l'esprit de la seconde sophistique : tous les critiques ont souligné cet art de la synthèse, ces « orchestrations », cette « ambiance faite de détails » qui donne une « image juste des œuvres », pour reprendre les propos de Francis Jourdain[14]. Le chapitre 34 fonctionne semblablement, et ses caractéristiques formelles sont les mêmes, une fois de plus comme une mise en abîme : fragmentation, amalgames et collages, transformation de l'image en récit, écriture synthétique. Mais si les images sont « imaginaires » ou, à tout le moins — et cela revient au même — « irreconnaissables », la démarche dépasse la critique d'art pour devenir réflexion sur l'image en général. Là serait la fonction de l'*ecphrasis*, non pas « description *de* l'image, mais discours *sur* l'image, *autour de* l'image ou encore *à propos de* l'image[15] ». F. Graziani souligne d'ailleurs le parallèle de la réflexion de Philostrate et du symbolisme :

> [...] en produisant des *icônes* verbales, qui imitent non pas une image réelle, mais la *manière* dont l'image fait voir quelque chose [les *Eikônes* de Philostrate] sont des compositions poétiques qui jouent à « faire voir comme », autrement dit des métaphores de tableaux. La manière dont Philostrate traite l'*ecphrasis* ressemble beaucoup au programme poétique de Mallarmé, elle « évoque l'absente de tout bouquet » et, s'adressant à l'imagination, tend précisément à éviter de décrire pour mieux suggérer[16].

La pratique de l'*ecphrasis* chez Jarry rejoint ainsi l'ensemble de sa réflexion sur le signe et me paraît en effet constituer une réponse au problème du symbole. Car là est je pense l'un des enjeux majeurs de *Gestes et opinions*. Dans cette œuvre, reconnue comme un bilan du symbolisme, Jarry se joue aussi de toutes les formes du signe, par l'ostentation des jeux graphiques (emblème, variations typographiques, recours à l'alphabet grec ou systèmes de signes musicaux ou mathématiques, importance des blancs), mais aussi par la thématisation (par exemple avec le motif de la tête de cheval[17], « signal » qui, « pour être entendu, veut être isolé », p. 71) ou encore par l'exploitation consciente de l'acte de lecture. Ce passage du symbole au signe se manifeste également dans

14. À propos du chapitre 14 dédié à Émile Bernard, cité dans OC I, n° 2, p. [678] / 1225.
15. Françoise Graziani, introduction à Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, Champion, 1995, p. VII.
16. *Idem*, p. IX.
17. Voir Isabelle Krzywkowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 31-37.

la manière dont est abordée la question de l'image, et particulièrement de la représentation, là où se joue le rapport au monde de référence. La pratique de l'*ecphrasis*, cet « art de formuler des pensées par images[18] », affirme la capacité de l'écriture et de l'image à transcrire / construire un référé imaginaire.

L'*ecphrasis* est donc une herméneutique, ce que montre son fonctionnement sur le mode de l'énigme. On est bien là au cœur du fonctionnement de *Gestes et opinions* : par le jeu de la référence, que Jarry utilise explicitement dans la représentation des îles, le texte se présente comme un récit à clefs. Dès lors, le lecteur cherche, ou du moins soupçonne, des référents, et Jarry ne se prive d'abord pas de lui en fournir : dédicaces, citations, titres, etc. Mais à peine le jeu — donc le mode de lecture — est-il installé que Jarry abandonne les pistes ou en fournit de fausses, ou de dérisoires. Le lecteur est obligé d'admettre l'équivalence du réel et de l'imaginaire ; dans le même temps, son attention est attirée sur sa pratique de la lecture, non plus déchiffrement d'un sens caché, mais d'un « art de la composition[19] ».

Ceci explique, il me semble, que le trait le plus caractéristique de *Gestes et opinions* soit précisément la difficulté de lecture, difficulté orchestrée par tous les obstacles possibles, y compris les plus inattendus : langues et alphabets étrangers (dont l'élucidation est aussi dérisoire que celle de la périphrase de Tyndall), préciosité du lexique, recours aux signes ; mais également discontinuité, incohérences, complexité du récit, structure imbriquée qui obligent aux retours en arrière et à la plus extrême vigilance ; ou encore, ennui provoqué par la rapidité même du récit, les listes, les index, les catalogues, les descriptions dont le chapitre qui nous occupe est l'exemple le plus manifeste. Tout *Gestes et opinions* est une mise à l'épreuve du lecteur et de la lecture. Il n'est pas impossible que le pas franchi par Jarry par rapport à la théorie du symbole soit précisément là : dans ce double travail sur le lecteur, mis en difficulté pour apprendre à lire et pris en considération comme l'élément jusqu'alors absent de la théorie du symbole (qui est, forcément, théorie de la lecture) et qu'entrevoit Mallarmé dans *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard* (où je ne peux m'empêcher de voir le modèle du livre qui se déroule hors du corps de Faustroll). C'est bien à une nouvelle lecture que *Gestes et opinions* nous conduit, une lecture où tout fait signe, et à laquelle le lecteur est sommé de participer.

18. Françoise Graziani, éd. cit., p. x : elle montre que l'*ecphrasis* est une sémiologie.

19. Cette expression, empruntée à Edgar Poe, me permet de souligner la dette de cette génération à l'égard des théories de la création de Poe et d'Hoffmann, manifeste dans la double démarche que je viens de présenter.

Machine à peindre et clinamen

Dans quelle mesure la présence d'une machine créatrice (et peut-être prophétique) croise-t-elle cette réflexion ? Je ne reviens pas en détail sur l'importance du motif mécanique chez Jarry[20], mais la machine à peindre a fait l'objet de peu de commentaires, sans doute parce qu'elle est déroutante : alors que les autres ont pour fonction d'éprouver et / ou de décupler la force humaine, celle-ci crée de l'art. On peut bien sûr s'interroger sur la qualité de cet art « mécanique » qui pourrait être celui de « l'ère de la reproductibilité industrielle » (Benjamin) : le huitième tableau, « La Peur fait le silence », qui n'a pourtant « rien d'effrayant » (p. 92), n'est-il pas un tableau raté ? Mais une machine ne fait pas ce genre « d'erreur », et rien n'autorise à penser que celle-là peint mal : elle sait au contraire varier les sujets, les genres et les époques. Là est en fait ce qui manifesterait sa nature de machine : sans personnalité picturale, elle créerait un musée, mais pas une œuvre. C'est une lecture possible. On peut pourtant lui reconnaître un goût constant et prononcé pour les couleurs pures : serait-elle alors au contraire la première machine-artiste de l'histoire littéraire ?

La présentation qui en est faite joue des *topoï* en les infléchissant toujours du côté de la création : utilisée pour ce qu'elle est (un outil de production) aux chapitres 32 et 35, elle est en revanche indépendante au chapitre 34, où elle crée « son univers » (p. 89). La comparaison de la machine à une « bête » est elle aussi traditionnelle, de même que son caractère sexué, mais on peut noter qu'à l'inverse des « femelles » du *Surmâle*, la machine à peindre « éjacule » (p. 89) par tous les « tubes de son ventre » (p. 88), confirmant ainsi sa nature de démiurge, d'autant qu'elle intervient « après qu'il n'y eut plus personne au monde » (p. 88).

C'est ce caractère démiurgique qui est le plus original, et particulièrement dans ce contexte où la machine, « imprévue *Clinamen* », est associée au hasard. On peut interpréter cela comme une marque de dérision, mais ce serait oublier l'importance de ce principe présocratique pour la 'pataphysique[21] :

20. Voir par exemple Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Arcanes, 1954, Chêne, 1976, p. 79-92, ainsi que les travaux de Jean-Roch Siebauer ou de Marieke Dubbelboer. On peut aussi penser aux nombreuses machines évoquées dans *La Chandelle verte*.

21. Jarry évoque à nouveau la théorie du *clinamen* comme des « quiproquos entre atomes » dans un compte rendu de *La Revue blanche* le 1er février 1903 (OC II, p. 659). Le TS Oktav Votka note qu'une « notion dérisoire » est ainsi l'origine de la création (cité dans CP). Au moins doit-on considérer que le *clinamen*, en tant que théorie de l'accident (surtout chez Lucrèce), rejoint la théorie du « particulier » et de l'« exception » qui fonde la 'pataphysique

le premier titre du chapitre (« Clinamen »), de même que le changement de narrateur (Panmuphle ne pouvant être le témoin de l'événement) et le caractère imaginaire des tableaux décrits n'invitent-ils pas à considérer ce passage comme un autre extrait du « livre de Faustroll » ? Sa suppression dans le manuscrit Fasquelle, loin d'être une lacune, serait alors volontaire[22], et ce passage, publié de manière indépendante, devrait alors être considéré comme le pendant de l'autre « excroissance » (elle aussi mécanique) de *Gestes et opinions* : la machine à peindre qui sillonne l'espace de la Galerie des Machines fait écho à la machine immobile dans l'espace présentée par Faustroll en 1899[23] ; car de même que la machine à explorer le temps annule le temps, la machine à peindre annule l'espace, comme le signale l'anecdote du camouflage.

Machine, création et aléatoire sont donc ici associés. Il m'est encore difficile de préciser jusqu'à quel point ce rapprochement fait sens à la fin du XIX^e^ siècle (pouvait-on l'extrapoler des travaux de Babbage, et Jarry en a-t-il eu connaissance ?). On peut du moins rappeler qu'il est devenu, au XX^e^ siècle (et particulièrement avec l'ordinateur), la condition pour faire de la machine un instrument de création. Et l'on peut souligner qu'en interdisant toute recherche d'intentionnalité, le *clinamen* et la machine obligent le lecteur à se concentrer sur l'œuvre.

On conçoit le parallèle possible entre l'*ecphrasis*, art des tableaux improbables, et la 'pataphysique, « science des solutions imaginaires » (p. 32). Fondé sur l'*ecphrasis* plutôt que sur la *descriptio*, le chapitre 34 prolonge la théorie de la suggestion que met en œuvre *Gestes et opinions*. Le chapitre 34 intervient du reste à un moment où le récit multiplie les preuves de fictionnalité : Bosse-de-Nage, « qui n'ayant jamais existé qu'imaginairement ne pouvait être mort définitif » (p. 83), ressuscite au chapitre 32 (et premier de la machine), de même que Faustroll qui « fait le geste de mourir » (p. 97) au chapitre 35 (et dernier de la machine) reprend ensuite la parole. Jarry, en insérant des vrais faux-tableaux au milieu de ces fausses vraies-morts, se joue du rapport de la langue ou de l'image au « signifié » et conduit le lecteur à reconnaître que l'écriture construit des mondes, sans autre matière que les mots — ce que signale peut-être aussi la machine à peindre, qui supprime l'auteur et son âme.

(cf. *Gestes et opinions*, chapitre 8).

22. L'honnêteté impose quand même de mentionner que, vérification faite, la version de *La Plume* présente le texte comme un extrait et en fournit la référence.

23. Voir Docteur Faustroll, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », *Le Mercure de France*, février 1899, n° 110, p. 387-396 : ce texte, indépendant de *Gestes et opinions* est, de manière suggestive, publié à sa suite dans OC I.

L'écriture visuelle dans les *Almanachs du Père Ubu*

Jarry et Bonnard

Marieke Dubbelboer

Introduction : Jarry et Bonnard

> Ses crayonnages légers dans les marges semblent les propres fantômes qui s'évoquent des rythmes à mesure de la lecture, assez diaphanes pour ne point empêcher de lire[1].

Avec ces termes élogieux Jarry décrit les illustrations de Bonnard pour *Parallèlement* de Verlaine, édité par Vollard en 1901. Selon Jarry, les dessins de Bonnard s'intègrent parfaitement à l'écriture. De plus Bonnard lui semble capable de représenter tout sujet, car « Pierre Bonnard est le peintre de la grâce [...] quoiqu'il construise, quand il lui plaît, le beau ou le grotesque, cette autre forme du gracieux[2] ».

Le grotesque a certainement plu au peintre Pierre Bonnard (1867-1947), car dès le début il s'est attaché à la figure d'Ubu. Il était un des créateurs les plus importants du décor pour *Ubu Roi* en 1896. En 1897 il collaborait avec Jarry et Claude Terrasse au Théâtre des Pantins, créant entre autres les décors,

1. Texte critique paru dans *La Revue blanche*, 15 février 1901 ; OC II, p. 608.
2. *Ibidem*.

les affiches et les marionnettes pour la version guignolesque d'*Ubu Roi*. Et en 1898 Jarry et Bonnard ont travaillé ensemble pour créer le premier *Almanach du Père Ubu*, suivi par le deuxième, publié en janvier 1901. Après la mort de Jarry, Bonnard illustra deux livres d'Ambroise Vollard, *Le Père Ubu à l'hôpital* (1917) et *Le Père Ubu à l'aviation* (1918). Il a même nommé son chien Ubu. Membre le plus « séculier » des Nabis, Bonnard était surtout connu pour ses affiches innovatrices à l'époque[3]. Il fut décrit par Aurélien Lugné-Poe comme « l'humoriste parmi nous, avec de l'esprit, et toujours un élément satirique dans ces images[4] ». Voilà ce qui explique peut-être sa participation aux *Almanachs*, ouvrages comiques dans lesquelles Ubu jette ses « lumières sur les choses de ce temps ».

Grâce aux dessins de Bonnard, les deux *Almanachs* se caractérisent par leur richesse iconographique. Les images de Bonnard ne sont pas de simples illustrations fonctionnant sur l'arrière-plan, elles s'intègrent au texte et y ajoutent une dimension iconographique et sémantique importante. Dans ce qui suit j'aimerais montrer comment les textes de Jarry et les images de Bonnard se réunissent dans une écriture visuelle qui fait des *Almanachs* deux œuvres innovatrices.

Les *Almanachs* ; collaboration artistique

En 1918 Apollinaire notait que tout le monde connaissait les auteurs du deuxième Almanach, « et cependant personne ne semble avoir remarqué que le *Grand Almanach illustré* a été publié sans noms d'auteurs ni d'éditeur[5]. » Apollinaire avait bien remarqué que cet Almanach, comme le premier, était un travail collectif, un aspect important et souvent oublié.

Le premier Almanach, surnommé « petit » à cause de son format (99 x 100 mm), a été publié en décembre 1898. Il ressemblait à sa contrepartie populaire par son format, par son papier et par ses couleurs. Le gérant était indiqué : Charles Bonnard, le frère de Pierre[6]. Pourtant il n'y avait ni nom d'auteur, ni nom d'éditeur. Cette apparence anonyme convient non seulement aux exigences du genre populaire de l'almanach, elle accentue aussi la collectivité du travail. Pierre Bonnard contribua par vingt dessins à l'encre au

3. Comme l'affiche très connue de *La Revue blanche*.

4. Cité dans : Timothy Hyman, *Bonnard*. Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 29.

5. Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives*, suivi de *Contemporains pittoresques*, Gallimard, 1975, p. 78-79.

6. Plus tard un emballage rose indiquait que le gérant était le libraire Adolphe Thuillier-Chauvin.

premier almanach. La collaboration artistique (avec l'ajout du nom de Claude Terrasse) fut aussi remarquée dans une annonce du premier petit almanach dans *La Revue blanche* :

> Œuvre, évidemment, de MM. Jarry et Bonnard (et de M. Terrasse, s'il eût contenu des notes), grâce à cet almanach on vivra avec délices les trois premiers mois de 1899, l'an 8375 du règne d'Ubu. Une tristesse pourtant : l'éclipse, partielle, de ce monarque et de ce père, les 29, 30 et 31 février. Mais on pourra, et d'après les recettes du seigneur Alexis, Piémontais, se teindre les cheveux en vert, se faire choir les dents, affiner l'or avec les salamandres. On s'émouvra à une pièce en trois actes et plusieurs tableaux, *L'Île du Diable*, où se voient Ubu, Mme France, le commandant Malsain-Athalie-Afrique, le palotin Clam et ce capitaine Bordure, condamné pour avoir vendu le plan, sur papier pelure, de la citadelle de Thorn et qui ne cesse de crier son innocence. Puis ce sont des prophéties : « Sera représenté pour l'exposition de 1900, *Pantagruel*, pièce nationale en cinq actes et un prologue, que viennent de terminer Alfred Jarry et Claude Terrasse » ; et des annonces : « Commerçants, bistros, propriétaires, ivrognes, pour bien clarifier vos vins, demandez la Poudre de Sang inodore de Charles Bonnard, en vente au laboratoire général de Bercy, 7, rue Soulages[7].

Le deuxième almanach était encore plus le résultat d'un effort collectif entre Jarry, Bonnard, Terrasse, Vollard et le poète Félicien Fagus. Il s'agit d'une publication plus grande (200 x 285 mm) et plus luxueuse. Pierre Bonnard fit 79 lithographes en rouge et bleu pour cet almanach, publié par Vollard et conçu dans l'esprit convivial de la fameuse « Cave » de sa galerie. Vollard a décrit la genèse de cet ouvrage dans ses mémoires :

> Au fur et à mesure que le texte s'élaborait, d'autres éléments s'y ajoutèrent par les apports de Jarry, Fagus, Claude Terrasse et quelques autres collaborateurs occasionnels. Il suffit de trois jours aux auteurs et à l'illustrateur Pierre Bonnard pour établir cette éphéméride[8].

Claude Terrasse a lui aussi laissé des témoignages de cette collaboration. Dans son journal il parle de l'almanach « que Pierre a illustré et à la rédaction duquel j'ai aidé Jarry[9] ». Le journal de Terrasse nous donne une belle impression de ces hommes travaillant ensemble dans la cave de Vollard. Le 14

7. *La Revue blanche*, vol. XVIII, janvier-février-mars-avril 1899. Genève, Slatkine Reprints (1968), p. 160.

8. Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand des tableaux*, Albin Michel, 1948, p. 357-358.

9 Journal de Claude Terrasse, cité dans : Philippe Cathé, « Jarry-Terrasse au travail. Le grand Almanach illustré du Père Ubu d'après des documents inédits », dans : *Viridis Candela*. Carnets trimestriels du Collège de Pataphysique, n° 3, 2002, p. 76.

décembre 1900 il note : « Travaillons à l'almanach dans le sous-sol de Vollard rue Laffitte. Faisons la liste des saints du calendrier[10]. » Un jour plus tard, le 15 décembre 1900, il écrit :

> Dîner chez Vollard avec Redon Odilon, Jarry, Bonnard. *Le Temps* publie la liste des décorés. Bonnat Gd Croix, Massenet Gd officier etc. et parmi les architectes le père de Redon est fait officier. Comme nous procédons à une liste fantaisiste de la gde Gidouille nous sommes tout à coup gênés par le nom du Père de Redon…

En effet Jarry, Bonnard et Terrasse ne changeaient que légèrement cette liste officielle. À la tête de la liste fantaisiste de l'Ordre de la Grande Gidouille, ce n'est pas le peintre Bonnat qui reçoit la Grand-croix mais, grâce à une correction subtile, « Bonnard, peintre, membre de l'Institut ».

Les témoignages de Terrasse montrent clairement qu'une grande partie de l'écriture du deuxième Almanach était collective. L'effet important de cette collaboration se laisse sentir dans la réunion de différentes formes et genres artistiques, ayant pour résultat un ouvrage hétérogène où l'écriture, la peinture et la musique se combinent. Regardons maintenant de plus près la contribution de Bonnard.

Quelques sources iconographiques des images de Bonnard

Bonnard a puisé dans différentes sources iconographiques en créant les illustrations pour les deux Almanachs. Nous en distinguerons trois : l'iconographie ubuesque, l'iconographie de l'almanach populaire et son propre œuvre artistique.

Iconographie d'Ubu

Ubu est le sujet principal de la plupart des illustrations figurant dans les deux Almanachs. En ce qui concerne les images d'Ubu, Bonnard est resté fidèle à l'iconographie imaginée par Jarry lui-même. Ainsi trouve-t-on dans les Almanachs deux représentations connues d'Ubu, car c'étaient les deux images d'Ubu déjà présentées par Jarry dans la première édition d'*Ubu Roi*.

La première représentation (ill. 1) est l'image abstraite, grotesque d'Ubu. C'est l'image du roi de Pologne, en tenue de tyran, avec une tête en forme de poire. La deuxième représentation de Bonnard (ill. 2) nous montre une image moins abstraite d'Ubu. C'est le Père Ubu en tenue de bourgeois, avec petit

10. *Idem*, p. 74.

CONNAISSANCES UTILES



recueillies par le Père Ubu,
spécialement pour l'année 1899,
d'après les Secrets de son savant ami
le révérend seigneur
ALEXIS, Piémontais.

1

L'AGRONOME CITADIN



2



3



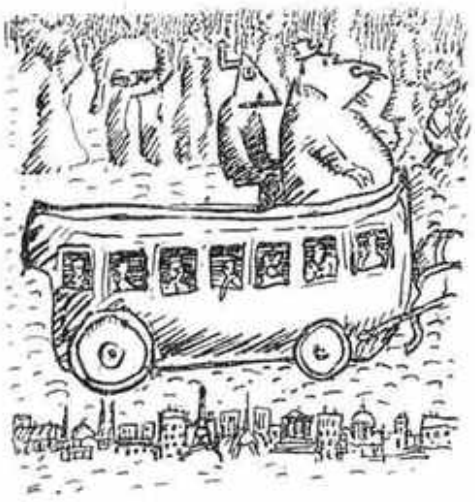
4



5



6



7

chapeau et moustache.

La première image est surtout destinée aux instances où Ubu présente ses recettes ou inventions miraculeuses, ou quand il se présente comme roi (dans la pièce « L'Île du Diable » du premier Almanach par exemple). La deuxième image apparaît plus fréquemment, ce qui s'explique en partie par le genre référentiel qu'est l'almanach. Tandis que la première image abstraite et éternelle semble réservée aux scènes peu réalistes et plutôt mythiques, abstraites ou absurdes, la deuxième image, plus représentative, apparaît dans les scènes où il y a au moins un lien avec des événements réels. Cette deuxième image est ainsi le portrait que Bonnard nous donne d'Ubu quand il se promène dans les rues de Paris avec Le Fourneau, en tant que chroniqueur analysant les mœurs contemporaines. C'est le portrait d'Ubu aux colonies, représentant le pouvoir européen. C'est Ubu en train de cultiver son jardin avec Octave Mirbeau, etc.

Iconographie des almanachs populaires

Bonnard s'est également inspiré d'une autre iconographie, celle de l'almanach populaire. Les deux almanachs d'Ubu se situent évidemment dans l'histoire de ce genre. Le premier surtout ressemble fortement aux almanachs populaires. Traditionnellement, de tels almanachs se concentraient autour d'une personnalité connue, un astronome, un dessinateur, un littérateur ou une figure littéraire ou mythique. Pensons aux *Almanach de Matthieu Laensberg* ou *Le Messager Boiteux*, mais aussi aux almanachs satiriques de Rabelais, idole de Jarry, les *Pantagruelines pronostications*. Ubu est le personnage central de ses propres Almanachs. L'iconographie des deux couvertures reste très proche des couvertures des anciens almanachs astrologiques.

La couverture du premier Almanach (ill. 3) nous montre le Père Ubu en tant qu'astrologue et autorité. Assis dans son bureau, il est entouré par des livres et un globe, les attributs appartenant à tout astronome. Par la fenêtre, il observe les étoiles avec un télescope. Si l'on compare cette image avec la

couverture de l'*Almanach de Nostradamus* (ill. 4) du seizième siècle (1563), les ressemblances sont frappantes. Comme Ubu, Nostradamus est assis dans son bureau, feuilletant un livre, regardant par la fenêtre et entouré par des attributs semblables, comme un globe et des livres.

La couverture du grand Almanach (ill. 5) nous montre Ubu de plus près. Il tient son propre almanach ainsi qu'une plume. Avec son télescope et l'appareil auditif dans son « oneille » Ubu voit et entend tout. Si nous comparons cette image à celle de la couverture des *Prophéties de Nostradamus* de 1644 (ill. 6), nous voyons que la pose de Nostradamus, avec livre et plume, ressemble à celle d'Ubu. Bonnard a donc parfaitement imité l'iconographie particulière des almanachs astrologiques.

Peintre de la vie parisienne

À l'époque, les peintures de Bonnard avaient surtout pour objet la vie quotidienne des rues parisiennes. Chaque matin de sa vie, Bonnard se promenait dans les rues, car dans ses peintures il visait à montrer les particularités d'un lieu ou d'un bâtiment. Selon la leçon du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, les scènes de rue de Bonnard montraient la vie quotidienne fugitive et fixaient un instant dans l'éternité. En 1899, Vollard avait publié *Quelques aspects de la vie de Paris*, avec des lithographies de Bonnard. Pour Bonnard, le vrai théâtre se déroulait dans la rue, qu'il appelait « le théâtre du quotidien[11] ». Qui mieux alors que Bonnard pouvait illustrer les promenades d'Ubu dans les rues de Paris ? Transformer le quotidien fugitif en sujet artistique à travers Ubu et son Almanach ?

Dans la section « Lettres et Arts » du premier Almanach, nous trouvons un croquis (ill. 7) d'Ubu et du Fourneau assis sur le toit de l'« omnubu ». En bas figurent, alignés, tous les monuments de Paris. Au-dessus de l'omnibus, on distingue une sorte de frise représentant une foule anonyme d'hommes, femmes et enfants. Ubu, en tant que flâneur, semble observer les gens dans la rue.

Dans les Almanachs, beaucoup de scènes peignent ainsi Ubu dans le décor de la ville de Paris. Si on les compare aux lithographies de Bonnard pour *Quelques aspects* ou à ses peintures, on reconnaît les mêmes scènes et lieux[12]. Dans les Almanachs, Bonnard s'est servi de lignes légères identiques,

11. Timothy Hyman, *op. cit.*, p. 50.

12. Voir pour des exemples de ces lithographies le catalogue d'Antoine Terrasse, *Bonnard, illustrateur*, Adam Biro, 1988 ; pour les peintures, le livre de Timothy Hyman.

traçant les contours vagues des bâtiments et des gens anonymes dans les rues. Bonnard a donc également utilisé son style propre pour créer certaines images des Almanachs.

Rapport entre texte et image

Les trois sources mentionnées ci-dessus illustrent la richesse iconographique qui se cache derrière les images des Almanachs. Mais la question importante est celle du rapport entre le texte de Jarry et les images de Bonnard.

Style de Bonnard et particularités des images

Les illustrations de Bonnard pour les Almanachs n'ont pas l'air d'être des images finies. Avec des lignes simples, Bonnard a tracé ses illustrations autour et à travers les textes des Almanachs. C'est le style représentatif de Bonnard, fugitif et suggestif, évoquant des lieux, des objets et des figures. Ses images donnent l'impression d'être faites à la hâte, spontanément, soulignant ainsi la fugacité d'un moment qui passe tout en « fixant un moment de la durée[13] » — aspect également important de la poétique de Jarry. Comme nous l'avons vu ci-dessus, c'est pour cette raison que Jarry, dans son commentaire sur Bonnard, a loué ses « crayonnages légers » et les « fantômes » évoqués par ses dessins.

Il y des différences entre les illustrations du premier et du deuxième Almanach. D'abord une simple différence matérielle, puisque le premier contenait des dessins à l'encre, tandis que pour le second Bonnard avait fait des lithographies. Cela explique en partie pourquoi les illustrations du premier Almanach sont légèrement plus détaillées et précises que celle du second. Dans le petit Almanach les lignes sont moins épaisses, les dessins plus petits, moins présents.

Dans le grand Almanach, les textes, moins nombreux que dans le premier, sont répartis à travers les pages, en laissant beaucoup d'espace vide entre les images et les textes. Les images, dans cet Almanach, sont beaucoup plus nombreuses ainsi que moins détaillées que les dessins du premier Almanach. Les images du grand Almanach sautent beaucoup plus aux yeux et donnent parfois l'impression de fonctionner indépendamment du texte de Jarry. Bonnard a laissé encore plus de place, semble-t-il, à sa propre imagination. Ses images constituent une véritable contrepartie visuelle au texte de Jarry. Ses dessins ont

13. Alfred Jarry, « Le temps dans l'art », OC II, p. 637.

l'air grossier et spontané et ils apparaissent dans le texte comme des vignettes éparpillées. Les images s'intègrent au texte ou sont isolées ; elles apparaissent comme de vraies innovations graphiques sur une ou deux pages entières[14].

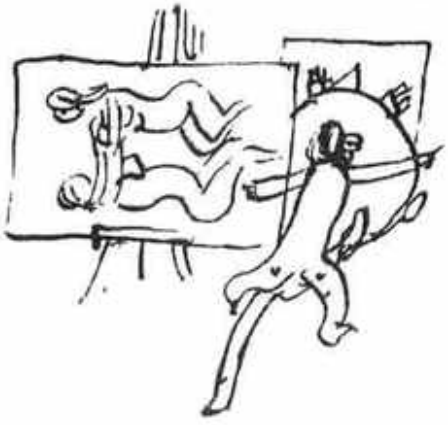
Illustration et polysémie

Dans le petit Almanach, les illustrations semblent avoir avant tout une fonction illustrative. L'univers imaginaire d'Ubu est mis en images par Bonnard. L'illustration 7, dont nous avons déjà parlé, correspond ainsi au passage où Ubu voyage à travers Paris avec Le Fourneau. Ainsi, quand Ubu commente les événements récents, Bonnard illustre le texte en imitant des images connues de l'actualité (encore autre source iconographique), représentant par exemple la fameuse scène de la dégradation de Dreyfus avec Ubu et Bordure. Pour la plus grande partie, les images sont au service des textes, même si elles joignent évidemment l'imagination de Bonnard à celle de Jarry.

C'est surtout dans le grand Almanach que les images de Bonnard dépassent la simple fonction d'illustration. Dans l'Almanach de 1901, un dessin nous montre Ubu en train de tracer deux lignes parallèles (ill. 8). Le dessin suivant (ill. 9) nous montre, à coté d'Ubu et de sa peinture, le peintre Bonnard lui-même. Il se tient devant une toile où figurent deux femmes nues qui s'embrassent. Dans le texte, Ubu dit : « j'ai énoncé ce théorème, que *pour reproduire deux parallèles, il fallait en faire des horizontales*, en d'autres termes, *les faire coucher ensemble*[15]. » Tandis que la phrase pourrait donner l'impression qu'il



8



9

14. Comme l'a remarqué Dennis Cate, dans : Philip Dennis Cate et Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre*. New Brunswick, Rutger University Press, 1996, p. 83-84.
15. OC I, p. 592.



A. — *La faim* (la panse du Père Ubu).



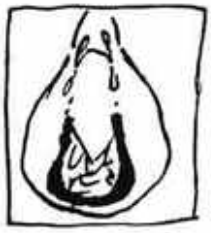
I. — *La jubilation du père Ubu*



O. — *L'admiration* (Le nombril du Père Ubu)



E. — *La férocité* (la mâchoire du Père Ubu).



U. — *La douleur* (les larmes du Père Ubu).



s'agit ici d'une sorte de traité de géométrie, le dessin nous révèle la référence exacte : le livre *Parallèlement* de Verlaine, illustré par Bonnard. Ses dessins voluptueux, représentant des femmes en des poses amoureuses, avaient choqué les autorités. Le titre du livre de Verlaine avait d'abord fait croire à un fonctionnaire du Ministère de la justice qu'il s'agissait d'un traité de géométrie[16]. Voilà ce qui explique le jeu de mots avec « horizontales » (lignes/prostituées) et « coucher » (mettre sur le papier/faire l'amour), en relation avec les parallèles. C'est un jeu, typique de Jarry, avec la polysémie de ces mots qui est enrichi et explicité par les illustrations de Bonnard.

Les dessins ajoutent ainsi une dimension sémantique au texte. La représentation visuelle est aussi importante que la représentation textuelle. Cela est encore plus le cas pour l'« Alphabet du Père Ubu, Voyelles » (ill. 10). Cette lithographie, qui couvre deux pages, fonctionne plus ou moins indépendamment des textes. Les voyelles y sont associées aux sentiments d'Ubu et aux fonctions de son corps[17]. Les voyelles sont toutes liées au corps d'Ubu, à sa panse énorme, à sa grande bouche, etc. L'importance des voyelles, et de la langue, est ainsi « déclassée » par ces images grossières. Mais ce qui importe surtout, c'est que cette lithographie n'a pas d'abord une fonction illustrative. Elle est isolée du texte, comme l'est aussi l'image suivante.

Cette image (ill. 11) fait partie d'une lithographie qui couvre deux pages. Dans l'édition originale du grand Almanach, ces pages ne se suivent pas, mais sont interrompues par la chanson « Tatane ». Les figures, des silhouettes rouges dans l'édition originale, dansent littéralement à travers les pages blanches, adoptant des poses acrobatiques, comme si elles accompagnaient la musique de la chanson. Elles ressemblent aux silhouettes présentes dans beaucoup d'affiches et de peintures de Bonnard. L'ombre et la silhouette étaient à la mode dans l'art de cette époque. Bonnard et les Nabis ont visité le cabaret le Chat Noir et y ont beaucoup admiré le fameux « théâtre d'ombres », où les silhouettes étaient projetés sur un écran. Bonnard y a certainement trouvé de l'inspiration pour ces figures acrobatiques[18]. Dans cette image, le texte (les mots « ces nègres », « ont rougi », « à entendre ») suit les figures dansantes (rouges aussi), ce qui a pour résultat de réunir les mots et les images dans une sorte de poème visuel. Langage, images et même musique sont parfaitement

16. Antoine Terrasse, *op. cit.*, p. 66.

17. Les images de Bonnard jouent évidemment avec la prononciation des voyelles telle qu'on l'apprend à l'école et font aussi allusion au célèbre poème de Rimbaud, *Voyelles*, dont le premier vers est « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles ».

18. Voir Cate et Shaw, *op. cit.*

combinés.

Ce qui est important, c'est que les images entrent en dialogue avec le texte et se trouvent sur le même plan que lui. Ce qui est encore plus important, ce sont toutes les significations possibles qui peuvent être évoquées, soit par le texte, soit l'image. Un aspect important de l'esthétique des Nabis était de transposer la poétique suggestive de Mallarmé en un art visuel également suggestif[19]. L'image, par sa force suggestive, possède une caractéristique que Jarry visait aussi pour son écriture, la *polysémie*. Voilà ce qui explique l'intérêt de Jarry pour l'image. L'image, comme le langage, peut transmettre des sens variés, elle peut « suggérer au lieu de dire[20] ». L'art suggestif de Bonnard complète ainsi l'écriture polysémique de Jarry, une écriture très visuelle. Dans les textes de l'almanach, Jarry, comme dans toute son œuvre, joue avec le langage. Par des jeux associatifs, il accentue la valeur polysémique des mots et des phrases. On peut mentionner le jeu imaginaire et comique avec les noms de peintres dans la liste de noms du premier Almanach. Les Almanachs se composent d'un mélange de signes symboliques verbaux et de signes iconographiques. C'est pour cette raison qu'on peut qualifier l'écriture des Almanachs d'écriture visuelle.

Simultanéité, esthétique du collage

Dans « Le Temps dans l'art », discours prononcé à l'occasion du Salon des Indépendants en avril 1902, Jarry avait indiqué ce qui pour lui distingue l'art plastique de la littérature :

> C'est que la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit [...]. Au contraire dans un tableau, le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler.
> Ainsi donc le tableau ou la statue saisit et fixe un moment de la durée[21].

Comme le dit Jarry lui-même, « l'œuvre d'art se passe assez bien de la notion de temps ». La simultanéité, la fixation dans la durée, comme nous l'avons déjà remarqué, rend l'œuvre d'art éternelle. L'art, selon Jarry, en littérature comme en peinture, ne doit pas viser à la reconstitution historique ou

19. Sur l'esthétique des Nabis voir Timothy Hyman, *op. cit.* ; Gloria Groom, *Beyond the Easel : decorative painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel 1890-1930*, New Haven/London, Yale UP, 2001 ; Céline Julhiet, *Nabis 1888-1900*, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
20. OC I, p. 171.
21. OC II, p. 637.

réaliste d'une époque. L'œuvre d'art doit être anhistorique, non réaliste, simultanée, et par conséquent éternelle. Dans l'écriture visuelle des Almanachs, l'abstraction et l'association sont plus importantes qu'une représentation réaliste du monde.

Pourtant les Almanachs sont en même temps deux ouvrages très référentiels, aux prises avec le quotidien. Mais ils transforment ce contenu temporel (actualités, références réelles, citations, images des lieux, des événements contemporains, etc.) en quelque chose d'éternel à travers le genre de l'almanach. Traditionnellement, l'almanach visait à être une encyclopédie du monde, à maîtriser le temps et l'histoire à travers une collection éclectique de savoirs et de faits[22]. L'hétérogénéité caractérisait le genre de l'almanach et était un point crucial dans la poétique de Jarry.

Cette conception de l'œuvre d'art mène aussi à une esthétique du collage *avant la lettre* qu'on peut discerner dans les deux Almanachs ; une esthétique qui « rassemble toutes sortes d'objets », d'une manière fragmentaire, simultanément, sans souci de linéarité, de chronologie ou de vérité historique. C'est une esthétique qui annonce déjà les expérimentations avant-gardistes avec collage et montage du XX^e^ siècle.

CONCLUSION : ÉCRITURE VISUELLE ET RENOUVELLEMENT LITTÉRAIRE

Comme les témoignages l'ont montré, la genèse des almanachs fut un véritable effort collectif : Jarry et Bonnard (et les autres) ont travaillé ensemble en créant les textes et les images. Le but de Jarry, Bonnard et Terrasse était, semble-t-il, de créer une véritable *synthèse* des différentes formes d'art (peinture, littérature, musique). Pourtant ce n'est pas exactement la synthèse telle qu'elle était célébrée par les Symbolistes. Le résultat final n'est pas un *Gesamtkunstwerk* symboliste, une œuvre harmonieuse et homogène incorporant tous les arts. Au contraire, la collaboration artistique se traduit dans une œuvre hétérogène et disharmonieuse où la polysémie, si chère à Jarry, est centrale.

Le résultat est donc une œuvre fragmentaire, collagiste, hétérogène, où les différents éléments (génériques) sont « assemblés » et « montés ». Le matériel textuel et visuel est emprunté à différentes sources, les genres sont mélangés afin de construire une œuvre nouvelle.

22. Hans-Jürgen Lüsebrink, « La littérature des almanachs : réflexions sur l'anthropologie du fait littéraire », dans : *Études françaises 36*, no. 3 (2000), p. 48. Lüsebrink remarque que, malgré son apparence hétérogène, l'almanach exprimait une volonté de maîtrise de la nature, du corps et du temps, méritant alors une conservation précieuse, contrairement aux périodiques et journaux (temporels).

Bref, les deux Almanachs sont des publications qui défient et surpassent non seulement les exigences du Symbolisme (d'une œuvre homogène), mais qui échappent aussi à toute définition générique. En intégrant textes et images d'une façon innovatrice, les Almanachs constituent un renouvellement littéraire. Par cette brève analyse (que nous espérons développer), nous avons voulu montrer que les Almanachs, grâce à cette écriture visuelle, peuvent être considérés comme une sorte de nouveau genre ; un genre qui se trouve au carrefour de l'art visuel et de la littérature.

De Hüe à dia,
et en avant la musique !

Jean-Paul Morel

Tout commença ainsi. « le fourneau — Quel est ce grand peuple en rumeur ? [...] Dénombrez-moi, s'il vous plaît, homériquement ce peuple, Père Ubu. » Et Jarry, par la bouche du Père Ubu, de se mettre à décliner une liste de 140 noms, d'apparence — mais seulement d'apparence — rabelaisienne. De fait, une sorte de *Who's who*, dans l'ordre aléatoire qui lui sera toujours cher, des personnalités censées faire le « Tout Paris », au moment — comme il est allusivement précisé — du refus opposé à Auguste Rodin par la Société des Gens de Lettres d'une statue en hommage à Balzac, pourtant dûment commanditée par ladite Société. En toile de fond aussi, l'affaire Dreyfus... Mais tout cela est une autre affaire. On pense immédiatement bien sûr à un « remake » du *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, réalisé en 1886, collectivement & anonymement, faut-il le rappeler, par Paul Adam, Jean Moréas, Oscar Méténier et Félix Fénéon. Seulement il y a plus ici, puisqu'y sont intégrées aussi de hautes personnalités du monde politique. Jarry compose de fait son petit Bottin de la III[e] République.

Mais la surprise pour nous vient d'ailleurs. Celle d'y voir figurer pas moins de 26 noms, « hirsutement » sortis du monde de la musique, dont nous n'avons guère trouvé traces chez les divers exégètes de Jarry, même experts en jeux de mots.

Il s'agit, contre ceux qui voudraient encore s'en tenir à quelques élucubrations du Père Ubu, de compositeurs, instrumentistes et chanteurs ayant bien réellement existé, et que nous présenterons en l'état de nos recherches et dans l'ordre établi par Jarry lui-même, — un classement alphabétique risquant de nous faire perdre une partie de la « substanficque moëlle ».

(3) « Bagès, celui qui chante mondainement »

Maurice Bagès [Maurice Bagès Jacobé de Trigny, 1862-1908], ténor léger, chanteur très prisé des salons. Ami intime de Pierre de Bréville que nous retrouverons plus loin (n° 52, « celui qui furette »).

(5) « Rey, celui qui hier »

Louis Étienne *Ernest* Rey, dit Reyer, (Marseille, 1er déc. 1823-Le Lavandou/Var, 15 janv. 1909), compositeur et critique musical, entré à l'Institut en 1876. Auteur notamment de *40 vieilles chansons du XIIe au XVIIIe siècle*. On le retrouve précédemment dans le même Almanach, dans la contraction « "Reyerbeerlioz", compositeur de musique religieuse », contraction de Reyer-Meyerbeer-Berlioz, qui nous font dans la foulée soupçonner un jeu de mots sur le « Kyrie » sans qu'encore il ne sonne.

(28) « Leroux, celui qui Eglonne / (29) Eglon, celle qui Leroux »

Xavier Henri **Napoléon** Leroux (Velletri/It., 11 oct. 1863-Paris, 2 fév. 1919), compositeur, prix de Rome en 1884 et 1885, futur directeur de la revue *Musica*. Époux de la cantatrice Meyriane **Héglon** [Meyriane Willemsen, Bruxelles, 21 juin 1867-1942], mezzo-soprano, Opéra & Opéra-Comique.

(47) « Erlanger, celui qui Kermaria »

Camille Erlanger (Paris, 25 mai 1863-*id.*, 24 avril 1919), prix de Rome en 1888, compositeur et critique, auteur notamment de *Kermaria*, « idylle armoricaine » — drame lyrique en 3 actes et un prologue, en collaboration avec Pierre-Barthélémy Gheusi —, créée à l'Opéra-Comique en janvier 1897.

(48) « Fauchey, celui qui carmagnole »

Paul Léon Fauchey (Paris, 18 mars 1858-*id.*, 15 nov. 1936), compositeur, chef de chœur dans divers théâtres. A composé des opérettes, dont une pa-

triotique et républicaine *Carmagnole* — livret de Louis d'Harcourt, Jacques Lemaire et Henri Ursay —, créée au Théâtre des Folies-dramatiques, 2 déc. 1897.

(49) « Dupont, celui qui édite »

Paul Auguste Louis Dupont (Auteuil, 17 sept. 1851- ?), éditeur de musique, et notamment de Claude Terrasse...

(50) « Durand, celui qui édite »

Auguste Durand [Marie Auguste Massacrié-Durand, Paris, 10 juill. 1830-*id.*, 31 mai 1909], organiste-compositeur et autre libraire-éditeur de musique (notamment de Rameau). Son fils, Jacques Durand (Paris, 22 fév. 1865-Bel-Ébat/S.&Marne, 22 août 1928), éditera en 1927 les *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Debussy est relevé plus loin (n° 61).

(51) « Dubois, celui qu'on édite »

François Clément *Théodore* Dubois (Rosnay/Marne, 24 août 1837-Paris, 12 juin 1924), organiste et compositeur prolifique, prix de Rome en 1861. Lequel, faute de succès, se replia sur la pédagogie, auteur en 1891 d'un *Traité d'harmonie théorique et pratique*, etc., et accéda au poste de directeur du Conservatoire (1896-1905).

(52) « De Bréville, celui qui furette »

Pierre Eugène Onfroy de Bréville (Bar-le-Duc, 21 fév. 1861-Paris, 23 sept. 1949) compositeur, critique musical « avec » Willy dans *La Revue blanche* et au *Mercure de France*. Auteur de mélodies dont... *Le Furet*.

Correction, au passage, à apporter à l'Index de la Pléiade, qui l'identifiait à l'écrivain André de Bréville[1] (Reims, 10 fév. 1867- ?)...

1. Parmi les quelques autres perles à corriger, signalons :
(77) « Séverin, celui qui mime » n'est pas, comme le suggère la Pléiade, l'acteur Séverin-Mars [soit : Armand Jean de Malafayade, Bordeaux, 21 février 1873-Paris, 17 juill. 1921], mais Séverin Caffera, bien dit *le mime Séverin* (Ajaccio, 19 mai 1863-Sauveterre, 10 juin 1930), le Pierrot du tournant de l'avant-siècle.
(87) « Germain, celui qui guignolet » n'est pas davantage l'acteur Germain [soit : Alexandre Poinet, Paris, 17 juin 1847-1er nov. 1938], mais François Auguste Germain (Paris, 22 janv. 1862-*id.*, 13 déc. 1915), journaliste et auteur dramatique. Auteur de *Théâtreuses* (1895) et de *Polichinelles* (1898)...

(53) « Bruneau, celui qui zole »

Louis Charles Bonaventure dit *Alfred* Bruneau (Paris, 3 mars 1857-*id.*, 15 juin 1934), violoncelliste, prix de Rome en 1881, compositeur et critique. Théâtre lyrique sur des livrets inspirés de l'œuvre de Zola : a notamment mis en musique, à cette date, *Le rêve* — en collaboration avec Louis Gallet — créé à l'Opéra-Comique, 18 juin 1891 ; *L'Attaque du moulin* — en collaboration avec le même Louis Gallet — créé à l'Opéra-Comique, 23 nov. 1893 ; *Messidor* — en collaboration avec Émile Zola — créé cette fois à l'Opéra, 19 fév. 1897.

(60) « Delafosse, celui qui pianiste avec aisance »

Léon Delafosse (Paris, 1874-1951), pianiste et compositeur, 1er prix de piano au Conservatoire à l'âge de 13 ans. Nous n'appuierons pas sur le jeu de mot construit sur son patronyme.

(61) « Claude Debussy, celui qui Pelle (et as et Mélisande) »

Achille *Claude* Debussy (St Germain-en-Laye, 22 août 1862-Paris, 26 mars 1918), pianiste virtuose, compositeur, prix de Rome en 1884. Plus lent, même si « as », que le précédent : il passera cinq ans à mettre en musique *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck (écrit en 1893), le remaniera sans cesse, pour ne le voir créé sous sa forme complète — drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux — à l'Opéra-Comique que le 3 avril 1902.

(83) « Colonne, celui qui concert »

Édouard Colonne [Jules Édouard *Judas* Colonna, Bordeaux, 23 juill. 1838-Paris, 28 mars 1910], violoniste passé chef d'orchestre. « Concerts » créés à son enseigne en 1873 au théâtre de l'Odéon ; se transporte en 1874 au Châtelet, devenant alors « Association artistique », présidée par Ambroise Thomas.

---

(124) « Mulder, celui qui moulde » ne nous semble point du tout être le chimiste hollandais Gerardus Johannes Mulder (Utrecht, 27 déc. 180-Bennekom, 18 avril 1880), mais plus simplement Eugène Demolder (Molenbeck/Belg., 1862-Essones, 1919), qui « mouldait » à double titre, en occupant le domaine des Grands Moulins, voisin de Jarry à Corbeil...

(84) « Georges Hüe, celui qui musique à dia »

Georges Adolphe Hüe (Versailles, 6 mai 1858-Paris, 7 juin 1948), compositeur, prix de Rome en 1879. Remarqué, sans doute, pour ses *Pantins*, opéra comique en 2 actes, avec Édouard *Montagne*, créé à l'Opéra-Comique, 28 déc. 1881, et qui lui valut le prix Crescent.

(88) « Charpentier, celui qui muse »

Gustave Charpentier (Dieuzé/Lorraine, 25 juin 1860-Paris, 18 fév. 1956), compositeur, prix de Rome en 1887. Auteur — avant son tub, *Louise* — du fameux *Couronnement de la Muse*, composé pour la Vachalcade de juin 1897 à Montmartre. « Apothéose musicale » donnée avec 150 exécutants, le corps de ballet de l'Opéra, M^lle^ Cléo de Mérode, qui personnifiait la Beauté..., M^lle^ Stump, la Muse, M. Dufaut, ténor de l'Opéra, le poète, et Adolphe Willette, bien sûr, le Pierrot.

(90) « Bourgault, celui qui Ducoudray / Ducoudray, celui qui Bourgault »

Louis Albert Bourgault-Ducoudray (Nantes, 2 fév. 1840-Vernouillet, 4 juill. 1910), compositeur, prix de Rome en 1862, folkloriste. Militant catholique et breton, écrivit dans *Le Sonneur de Bretagne*, *Le Clocher breton* (ding-dong ou dong-ding), et auteur de recueils folkloriques, notamment bretons et celtes.

(91) « Paladilhe, celui qui mandoline patriotiquement »

Émile Paladilhe (Montpellier, 3 juin 1844-Paris, 7 janv. 1926), compositeur, prix de Rome en 1860. Auteur d'une « Mandolinata » écrite à la Villa Médicis, qui fit le tour des salons, fut même chantée dans les rues. Eut même l'heur d'être intégrée dans *Le Passant*, — opéra comique en 1 acte d'après François Coppée —, créé à l'Opéra Comique, 24 avril 1872. Auteur par ailleurs d'un opéra à succès, *Patrie !* — opéra en 5 actes et 6 tableaux, livret : Louis Gallet, d'après Victorien Sardou — créé à l'Opéra, 20 déc. 1886. Ceci explique cela, et réciproquement.

(92) « Ch. Bordes, celui qui gervaise saintement »

Charles Marie Anne Bordes (La Roche-Corbon, 12 mai 1863-Toulon, 8

nov. 1909) compositeur, nommé en 1890 maître de chapelle de l'église St-Gervais à Paris, créateur de la Schola Cantorum en 1896. A continué à laïciser la musique religieuse, jusque là aux mains des seuls ecclésiastiques. Voir son *Anthologie des maîtres religieux primitifs*, 1893, 4 vol.

(95) « Salvayre, celui qui est ainsi »

Gervais Bernard *Gaston* Salvayre (Toulouse, 24 juin 1847-Ste Ague, 17 mai 1916), compositeur, prix de Rome en 1872, et aussi de musique religieuse (un *Stabat Mater* en 1876). Jeu de mots implicite, peut-on penser, sur le « Salve Regina ».

(96) « Widor, celui qui est également ainsi »

Charles Marie Jean Albert Widor (Lyon, 24 fév. 1845-Paris, 12 mars 1937), organiste et compositeur, nommé à la tribune de l'église St-Sulpice à Paris en 1869, et où il devait régner 64 ans. Compositeur à son tour, on le subodore, de musique religieuse. Prolifique.

(98) « Fauré, celui qui mélodivine »

Gabriel Urbain Fauré (Pamiers, 13 mai 1845-Paris, 4 nov. 1924), compositeur, une soixantaine de mélodies à son actif, très prisées dans les salons mondains.

(106) « Thomé, celui qui bamboula »

François Luc Joseph dit Francis Thomé (Port-Louis/île Maurice, 18 oct. 1850-Paris, 15 nov. 1909), brillant pianiste et compositeur venu des îles, auteur d'une opérette dans la mode « bamboulesque » de l'époque, *Bamboulaville* (image d'Épinal) en 1898. Ajoutons (voir *Claude Terrasse* par Philippe Cathé) qu'il eut Andrée Bonnard, future M^me^ Terrasse, comme élève.

(109) « Schneklud, celui qui violoncelui »

Fritz Schneklud (1859-1930), violoncelliste suédois virtuose, de la bande scandinave qui fréquentait le 6, rue Vercingétorix, Paris XIV, notoirement habités par William Molard, compositeur de musiques dites injouables..., et Paul Gauguin.

(110) « Reynaldo, celui qui Hahn »

Reynaldo Hahn (Caracas/Venezuela, 9 août 1874-Paris, 28 janv. 1947), compositeur néophyte. Au-delà du facile jeu de mot, coup de patte contre son *Île des rêves*, « idylle polynésienne », — opéra-comique en 3 actes, livret de Georges Hartmann et André Alexandre, d'après Pierre Loti —, créé à l'Opéra-Comique en 1898. Voir *Faustroll*, Livre V, Chapitre xxxi, « Du jet musical ».

(111) « Diémer, celui qui touche pleyellement »

Louis Diémer (Paris, 14 fév. 1843-*id.*, 21 déc. 1919), pianiste, professeur, compositeur et claveciniste, entré à la salle Pleyel en 1888 et qui relança alors la fabrique de l'instrument par ladite maison.

Pour être complet dans le domaine patamusical, il faut naturellement ajouter, promus à l'Ordre de la Gidouille selon les informations délivrées par l'*Almanach* suivant, en décembre 1900 :

« Grand-oufficier » : Massepet, lire bien sûr *Jules* Émile Frédéric Massenet (Montaud/Loire, 12 mai 1842-Paris, 13 août 1912), qu'il avait précédemment fustigé pour son *Esclarmonde*, ou en tout cas pour son exécution (confondue avec le *Carnaval* d'Ernest Guiraud — cf. *L'Art littéraire*, n° 1/2, janv.-fév. 1894).

« Oufficiers » : « Loncle, compositeur de musique » : nous penchons ici, sans aucune certitude et jusqu'à preuve bien sûr du contraire, pour le librettiste *Camille* Germain du Commun du Locle (Orange, 16 juill. 1832-Capri, 6 oct. 1903), directeur de l'Opéra-Comique de 1870 à 1876.

« Taflanel, compositeur à l'Opéra » : plus lisible, Claude *Paul* Taffanel (Bordeaux, 16 sept. 1844-Paris, 21 nov. 1908), dit le « Paganini de la flûte », chef d'orchestre de l'Opéra de 1890 à 1906.

Quelques autres occurrences dans les *Opera completa* pourraient être éclairées —mais le temps nous est maintenant compté : nous pourrions encore gloser sur Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns (celui dont Berlioz dit : « sait tout, mais manque d'inexpérience »), Marie Krysinska, la pôvre poétesse, Alphonse Sax (créateur de l'instrument), Déodat de Séverac (soupçonné avec Victor Gastilleur et Albert Sarraut d'avoir mis « le feu aux poudres dans le Midi », c'est-à-dire provoqué la révolte des vignerons en mai & juin 1907)...

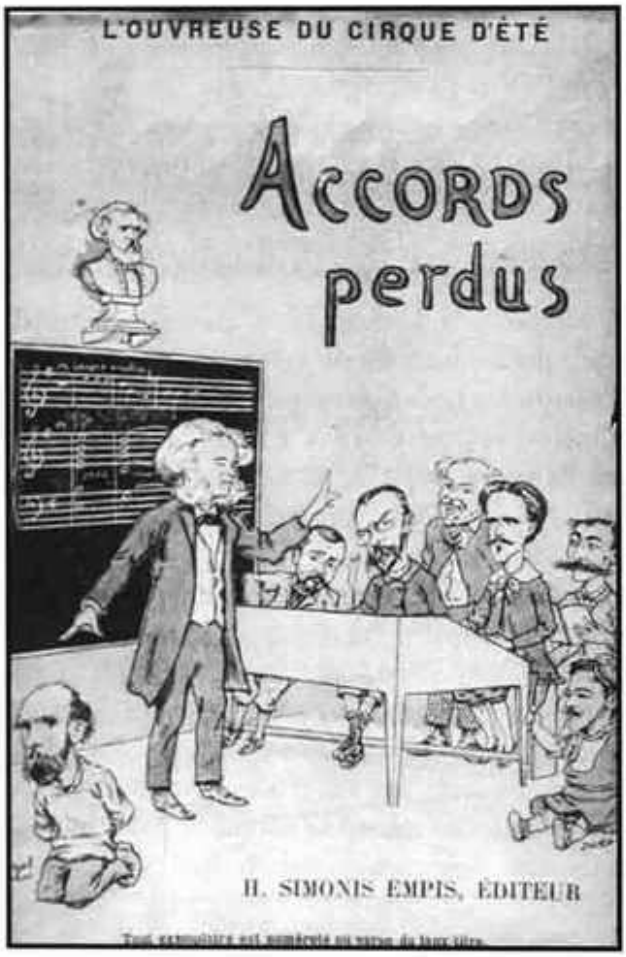
Vous avez oublié, va-t-on me dire, figurant bien dans le *Who's who* :

(11) « Guilbert, celle qui Yvette »

Yvette Guilbert [Emma Laure Esther Guilbert, Paris, 20 nov. 1865-Aix-en-Provence, 3 fév. 1944], la chanteuse de caf' conc' qu'on n'a pas besoin de présenter. Citée ici pour enchaîner avec « Rambosson, celui qui Yva(nhoé) »... Mais on ne saurait naturellement oublier, et surtout pas gommer :

(121) « Louise France, celle qui Mère Ubu »

Louise France [Thérèse Wolff, Fontainebleau, 13 nov. 1841-Paris, 18 sept. 1903], actrice et chanteuse de rue... qui méritait simplement à elle seule un entier développement... Ses *Éphémères « M'as-tu-vu »* (Félix Juven éditeur, imprimerie Paul Dupont, 1901) mériteraient d'ailleurs une scrupuleuse et pointilleuse réédition.



José Engel, illustration de couverture pour [Willy], *Accords perdus*, Simonis Empis,1898. On reconnait en haut Ambroise Thomas, en bas à genoux Ernest Chausson, au centre César Franck et au clavier Charles Bordes, Alfred Bruneau, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, à droite André Messager et Pierre de Bréville.

Ubu est-il un calamar polonais ?

L'évêque marin comme ressource esthétique et littéraire chez Alfred Jarry

Xavier Villebrun

Si le questionnement envisagé, quoique indéniablement pataphysique, peut paraître éloigné de prime abord de la problématique esthétique du colloque, il n'en pose pas moins comme nécessaire, la ré-interrogation de l'image Ubu, forme reconnue, devenue par trop familière. En effet, si l'outrance faite de rondeur et de débordement « ovoïde » du père Ubu a donné lieu à une impressionnante postérité esthétique dont témoigne l'exposition organisée conjointement par les musées et les bibliothèques de Laval et de Reims, peu d'artistes se sont embarrassés d'une réflexion sur ses sources et leurs possibles significations dans l'œuvre de Jarry.

Devenu objet de recherche pour tous ceux qui cherchent à interroger l'esprit ou le vitalisme de la forme ou à en accentuer le caractère politique, Ubu semble ainsi échapper à toute historicité. À ce titre le rapprochement souvent opéré avec les caricatures de Philipon ne doit pas tromper. Loin d'ouvrir à une histoire des références, ce rapprochement vient enfermer la réflexion dans le registre strict du politique. Ce type de rapprochement peut néanmoins se montrer beaucoup plus pertinent dès lors qu'il est envisagé sous l'angle de la



1

transformation, de l'hybridation et au final, de la monstruosité. En effet, ce thème redevenu fécond dans les milieux littéraires du XIX[e] siècle capables d'emprunter à l'antique (les métamorphoses d'Ovide) ou à la Renaissance, est une des clefs pour la compréhension de la forme esthétique ubuesque.

Rappelons tout d'abord que le thème de la monstruosité s'applique de manière privilégiée à l'œuvre littéraire même d'Alfred Jarry, comme elle peut s'appliquer à celle de Mallarmé ou d'Isidore Ducasse dit Lautréamont La forme littéraire déroutante doublée par l'emploi d'un langage scatologique cherche la rupture avec les codes admis. L'usage de l'oxymore[1], figure rhétorique précieuse héritée du maniérisme renaissant, y est privilégiée. On peut ici admirer le jeu subtil de renvois qu'organise Jarry entre texte et image. Ubu, union contradictoire d'un cercle et d'un triangle apparaît, au sens donné dans *L'Ymagier*, comme un monstre, un oxymore visuel (*oxys* : pointu, *moron* : émoussé).

Dans ce jeu de renvois c'est bien l'univers de la Renaissance qui est le plus sollicité et en arrière-fond, l'œuvre de Rabelais. Source constante d'inspiration et d'admiration, celui-ci savait articuler références savantes et populaires, antiques et contemporaines, en un tout cohérent et original. Il a pu, de plus, servir d'inspiration visuelle — c'est d'ailleurs la thèse défendue par Christine Van Schoonbeeck[2], non sans arguments — au roi Ubu. Les monstres des « songes drôlatiques de Pantagruel » exhibent ainsi des attributs dérisoires du pouvoir, des panses démesurées ou des têtes pointues similaires à celle d'Ubu. De ce point de vue, l'illustration de Gargantua par Daumier vient faire « pont et planche » entre l'œuvre rabelaisienne et celle de Philipon.

Cependant, pour les illustrations sources, les œuvres d'Ulysse Aldrovandi sont, tant sur le plan formel que dans leur sens même, plus convaincantes encore. On cite communément « l'enfant ventre ouvert » (1542) à l'intestin en gidouille et à la tête oblongue ou encore l'étrange figure de l'Evêque Marin qui

1. Voir Bertrand Rougé, Actes du colloque de 1998 « Rhétoriques des arts, IX : Oxymores », Publications de l'Université de Pau, 2006.

2. Christine Van Schoonbeeck, *Les portraits d'Ubu*, Seguier, 1997.



2

apparaît dans *L'Ymagier* (n° 2 et 5), dans *Faustroll* puis dans *L'Amour absolu* et *La Dragonne*. Cette dernière référence à l'Évêque Marin nous semble par ailleurs d'autant plus importante qu'elle vient jouer, dans l'œuvre jarryque, un triple rôle.

Référence maritime tout d'abord : elle permet d'attirer l'attention sur l'importance de l'imaginaire marin (social, littéraire, esthétique) pour les artistes du XIX[e] siècle. Citons ici les figures tantôt rivales ou mimétiques d'Alfred Jarry que constituent Coleridge, William Blake, Conrad, Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*, 1866), Jules Verne (cité dans la bibliothèque des livres pairs du docteur Faustroll) ou Pierre Loti. Référence « savante » et historique : elle vient proposer une source fiable et pittoresque à la tératologie d'Alfred Jarry en complément au monde « enfantin » de Jules Verne. Référence esthétique, relevant de la gravure ancienne, elle permet enfin de combler le manque spécifique d'illustration de ce genre chez Rabelais ou Colonna (*Le Songe de Poliphile*) ses sources d'inspirations pour *Faustroll*. Elle complète ici le renvoi privilégié à l'œuvre de Jules Verne et de son illustrateur Riou, prolixe en matière de monstres divers, Kraken (*20 000 lieux sous les mers*, 1869) ou sauriens marins (*Voyage au centre de la terre*, 1864). Cette référence peut ici, comme tant d'aspects de l'œuvre de Jarry, faire l'objet d'une étude spécifique susceptible de mettre à jour l'incroyable complexité de l'univers Jarry et également le lien entretenu par l'œuvre à la biographie de l'artiste.

Remarquons, en tout premier lieu, l'intérêt vif et continu qu'entretient Jarry pour les « bêtes » aquatiques sous l'angle trivial de la pêche en rivière (on peut parler de pisci-culture chez Jarry). Cet intérêt se double d'une préoccupation littéraire, la faune aquatique se singularisant dans son œuvre de la faune terrestre. Les caractéristiques en sont la viscosité des corps, la présence d'écailles ou de carapaces ; elles sont complétées par l'inexistence voire l'atrophie des membres ou la présence de pal-



3



4

mes et la difficulté (sinon l'impossibilité) de la marche ou de la reptation[3].

Ces traits distinctifs s'accompagnent d'un brouillage dans la tradition issue de la Renaissance entre la réalité zoologique et l'imaginaire fabuleux. Les homards, méduses, argonautes sont rapprochés en vrac des sirènes, évêques marins, noyés ou amiraux[4]. Même la description des poissons, le mugil, en particulier, est plus proche des gravures d'Aldrovandi ou de Sébastien Munster que de celle du Muséum d'histoire naturelle de Monaco[5] ! À ce jeu, l'évêque de mer apparaît comme une synthèse de tous ces traits et bénéficie, en plus, d'une ascendance pittoresque, rapportée dans Faustroll, qui puise dans une chaîne de références et de représentations directement issues du répertoire monstrueux de la Renaissance.

Le célèbre chasseur de monstres belge, Bernard Heuvelmans[6], pataphysicien ignorant de son statut, rapporte ainsi l'origine des premières représentations de l'ecclésiastique aquatique, attribuables à Guillaume Rondelet et Pierre Belon, contemporains d'Aldrovandi (1522-1605) : « je l'ai vu de Gisbert, médecin allemand à qui l'on avait envoyé d'Amsterdam avec un écrit par lequel on assurait que ce monstre marin ayant un habit d'évêque avait été

3. Voir Bq, p. 407, notamment pour le portrait prototypique du Barbillon.

4. *Idem*, p. 970 et 1093-1095 notamment.

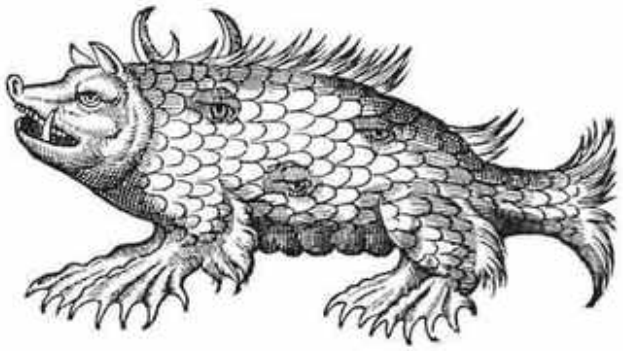
5. *Idem*, p. 786 et 787. Les représentations de Jarry sont ici fort proches de celles données dans la *Cosmographia Universalis* de Sébastian Munster (1488-1552), l'ami des œuvres les plus lues après la Bible au XVI[e] siècle.

6. Bernard Heuvelmans, *Dans le sillage des monstres marins*, Éditions Famot, Genève, 1974, notamment p. 413 à 415. Celui-ci cependant semble confondre les différentes gravures et références liées à l'Évêque Marin ou au Moine de Mer. Les premières représentations paraissent au final être celles de Guillaume Rondelet (1507-1566), professeur à la Faculté de Montpellier, ami de Rabelais et relation d'Aldrovandi. Elles sont de loin les plus proches des calamars observés (Guillaume Rondelet, *Histoire entière des poissons*, Lyon Macé Bonhomme, 1554-1555, BNF, Réserve des livres rares, cote S 572). Ses disciples Conrad Gesner (1516-1565) et surtout Pierre Belon du Maine (1517-1564) humanisent les gravures, leur donnant l'apparence générale que sauront exploiter Ambroise Paré puis Ulysse Aldrovandi (Pierre Belon, *La Nature et diversité des poissons avec leurs portraits représentés au plus près du naturel*, Charles Estienne, 1555, BNF, Réserve des livres rares, cote S 12491).

vu en Pologne en 1531 et porté au roi dudit pays, faisant certains signes pour monstrer qu'il avait grand désir de retourner en la mer où, étant amené, se jeta incontinent dedans. » Ce récit « polonais » est développé et renforcé dans le sens de l'anthropomorphisme dans l'hydrographie du R.P. Fournier : on lui adjoint ici une crosse et une mitre et on le laisse procéder aux bénédictions d'usage ! Ce glissement du texte vers l'humanisation trouve son strict équivalent dans la gravure, le modèle de Rondelet étant beaucoup plus animal que celui d'Aldrovandi, source du récit de Faustroll. C'est ce modèle premier qui accrédite, pour Heuvelmans, la thèse d'un récit transformé d'échouage de calamar, explication de l'ensemble des représentations des monstres marins (hydres, crustacés géants, « moines de mer ») dans ces livres.

Visuellement et géographiquement, l'évêque de mer présente une indéniable parenté avec le roi Ubu, même si la référence à Paul Valéry est donnée comme explication à sa présence dans Faustroll. Cette analogie ne resterait qu'une simple coïncidence si une analyse des attributs et comportements du père Ubu ne venait la renforcer. Les portraits les plus anciens d'Ubu le présentent de profil, révélant déjà un ventre rond. Le cou est présent, les moustaches et la barbiche pendent. Ceux-ci peuvent donc déjà être assimilés à des êtres mi-morse, mi-crocodile ou pire[7], non sans que l'on puisse établir une parenté avec des gravures de Riou par exemple. Les portraits ultérieurs, de face (tête allongée, cou effacé) sont plus proches de l'évêque Marin et renforcent la composition autour du triangle et du cercle. Désormais, les membres sont atrophiés, le crâne a perdu ses cheveux au profit d'un toupet assimilable à une feuille, une écaille ou une corne, la bouche fusionne avec une moustache. La gidouille et le crochet à phynance sont les emblèmes de sa goinfrerie de nourriture et de pouvoir.

Or ces traits ne sont pas l'apanage du père Ubu, car ils sont présents chez toutes les créatures marines décrites par Jarry. La méduse ne peut se mouvoir sans un long fémur[8]. La bigorne (ill. 5), comme le crapaud, a des écailles, des membres atrophiés munis de palmes qui rendent la marche



5

7. Bq, p. 323.
8. *Idem*, p. 73.



6

difficile. Les mugils, poissons fabuleux, cylindriques, à écailles polygonales, sont comparés à des défenses. Le poisson barbillon, à écailles, sans membres, a la bouche qui disparaît dans sa moustache « moscovite ». Enfin, l'argonaute spiralé présente une étrange parenté formelle avec la gidouille. Sans épuiser les nombreuses particularités physiques du père Ubu, l'allusion au monde des mers paraît ouvrir un nouvel espace d'interprétation.

Même les comportements du père Ubu trouvent leur pendant dans ce monde de l'étrange aquatique, plus spécialement chez les monstres mi-hommes, mi-poissons comme l'Évêque Marin, le noyé, l'amiral et Nabuchodonosor. Ces monstres, passifs comme le sont les poissons, semblent cependant vouloir conquérir leur autonomie d'action, même par procuration : le noyé veut remonter le courant, l'amiral proteste, l'évêque bénit et Ubu prononce un prêche remarquée pour soutenir les palotins face à l'ours. Leur nourriture, composée de fromage, d'urine de vierge ou de rat, nous renvoie aux débauches scatologiques d'Ubu.

Ubu, du moins de face, et l'évêque de mer semblent ainsi incarner les deux faces d'un monstre hybride, oxymores visuels l'un comme l'autre ; et on peut se demander pourquoi Jarry lui-même n'a pas cherché à renforcer ou expliciter leur proximité, quand il n'a pas cherché à jeter le trouble sur ses références (l'Évêque Marin est présenté dans *L'Ymagier* n° 5 comme un monstre des rivages de Sologne !).

La question mérite d'être soulevée et nous conduit sur les traces du chaînon manquant dans l'histoire de la gravure entre la représentation de Rondelet et celle d'Aldrovandi. Remarquons, pour débuter notre recherche que la figure d'Aldrovandi radicalise les traits ecclésiastiques du monstre de Rondelet, qui se plaignait déjà de la traduction visuelle de ses propos, le peintre y ayant ajouté « quelque chose du sien et [...] ôté du naturel ». Or cette radicalisation se retrouve chez Gesner, qui reprend le thème, mais surtout chez le lavallois Ambroise Paré dont la figure (ill. 1) est non seulement reprise agrandie par Aldrovandi, mais dont le sens de marche (vers la droite) est celui de l'ico-

nographie canonique du roi Ubu. Alfred Jarry, natif d'une ville qui n'avait alors qu'Ambroise Paré comme homme célèbre, pouvait-il ignorer cette parenté connue de tous les amateurs d'ouvrages sur les monstres ? Aurait-elle été ignorée par ses protecteurs et amis Remy de Gourmont et Marcel Schwob, dont l'érudition en faisait des références en matière d'étude des textes de la Renaissance ? L'ouvrage lui même, rappelons-le, était consultable tant à la bibliothèque Saint Tugal de Laval, (exemplaire de Duchemin de Villier) qu'à Sainte Geneviève à Paris, qu'Alfred Jarry fréquentait assidûment[9].

Pour ce qui relève des affinités entre l'œuvre d'Ambroise Paré et celle d'Alfred Jarry, de très nombreux rapprochements sont possibles au-delà de l'attrait trivial et partagé avec le docteur Rabelais pour la médecine par le vin. L'étude des maladies du corps chez Ambroise Paré se fonde sur la théorie des humeurs. Le trop plein d'humidité peut ainsi perturber la digestion et l'activité de « coction » nécessaire à la création des excréments. Ce trop plein peut conduire à la mort. De plus l'humeur humide par un jeu d'affinités permet d'établir un lien entre le monde minéral et celui du vivant. Outre l'attrait connu d'Alfred Jarry pour cette activité digestive, remarquons que la théorie des humeurs trouve sa pleine application dans l'épisode de la sirène noyée et pétrifiée[10].

Dans le domaine spécifique de la tératologie, outre un attrait marqué pour leur localisation en Pologne (Ambroise Paré évoque, outre l'évêque de mer et le moine de mer, une licorne et deux monstres de Cracovie), territoire ô combien « exotique », c'est bien la place même des monstres dans la création qui unit les deux hommes et les distingue de leurs contemporains. En effet, si pour Ambroise Paré les monstres résultent de causes variées, celles-ci sont généralement singulières : volonté divine, défaillance des semences, action des sorcières, mauvais rêves et démons. Pourtant, dans le monde des mers, le trop grand nombre de monstres conduit à admettre leur existences par simple plaisir divin[11], ouvrant la voie à une méditation sur la banalité des monstres que saura approfondir Alfred Jarry.

Tout en restant ici éminemment prudent, c'est bien le lien fort entre œuvre et biographie mais également entre travail sur le texte et évolution de l'image (la filiation à l'évêque de mer pourrait expliquer pour partie le passage au

9. Je remercie ici particulièrement Monsieur Béhar et Monsieur Remande qui ont su me procurer ces informations.

10. Bq, p. 24.

11. Pour l'ensemble des citations : Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, Pierre de Tartas (éd.), Éditions d'art du centre artistique et culturel du Moulin de Vauboyen, Essonnes, 1969, t. 3, p. 1066.

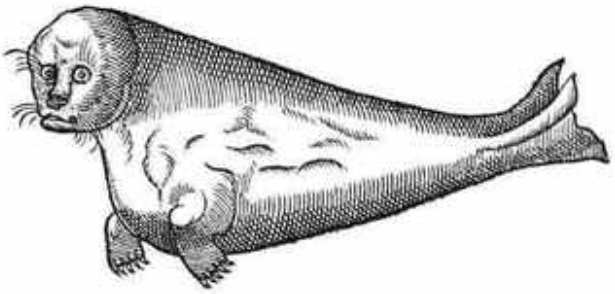
portrait d'Ubu de face) qui doit être souligné chez Alfred Jarry malgré leur différence de statut. En effet, le texte est pour Jarry de l'ordre du symbolique, du verbe, donc du bien, alors que l'image représente l'hétérogène, l'imaginaire, l'infini, le mal[12]. Lus de manière complémentaire, ces deux éléments font néanmoins sens, vérité ou système, par un jeu d'aller-retour pour le moins complexe et référencé. Pour le domaine marin et plus spécifiquement pour la figure de l'évêque de mer ces références s'organisent autour de deux thématiques littéraires et biographiques.

La première thématique, la plus évidente, est religieuse. Alfred Jarry entretient avec la religion, comme nombre de ses contemporains, un lien fait d'attraction et de répulsion. L'évêque de mer peut incarner sur ce point la continuité de l'ordre divin sur terre dans la tradition analogique de la Renaissance, bien retranscrite par Michel Foucault. Il y a un ordre de la mer, exactement parallèle à celui de la terre, et cet ordre de la mer doit être interprété comme un signe de Dieu[13]. Signe de sa présence avant tout puisque l'évêque de mer est à mettre en relation avec le salut promis à la fin des temps, préfiguré par l'ancien testament et la vie exemplaire du Christ et des saints. Moïse et Saint Christophe porteurs de bâton, franchisseurs d'eaux tumultueuses en sont les figures remarquées par Jarry.

Au titre des vertus, c'est ici la vocation pastorale, la capacité d'engagement loyal et le courage que l'on valorise. Le dauphin comme l'évêque en sont les symboles chez Jarry et dans l'univers chrétien .Chez Alciat, ce sont la limace et le tibia qui symbolisent justice et prudence (à rapprocher de la méduse à fémur de Jarry[14]). À l'opposé, l'évêque de mer peut incarner dans l'ordre du mal, comme le Lêviathan, les baleines faisant surface, Nabuchodonosor ou le crocodile (présenté sous une forme proche des gravures de Riou), un signe avant coureur de l'apocalypse[15].

La référence directe à la bête de la mer se double chez Jarry d'une étude des vices du monstre. Au delà de la lâcheté (trait repérable chez les poissons) c'est la tromperie qui est mise en avant. L'évêque de mer est appelé évêque

12. Bq, p. 88 et 89 ; introduction à *César-Antechrist* par Helga Finter.
13. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1966, notamment p. 37 et 38 pour Belon et Aldrovandi.
14. Claudie Balavoine, « Les Emblèmes d'Alciat. Sens et contresens », *L'Emblème à la Renaissance*, Actes de la journée d'études de 1980, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 49 *sqq*.
15. Sur ce point notamment, voir Bq, p. 526.



7

mensonger dans *Faustroll*[16]. Dans *César-Antechrist*, Alfred Jarry rappelle que « face au miroir convexe de la terre, l'Antéchrist lui deviendra semblable d'âme et de corps[17] ». Ce jeu d'interrogations sur la véracité des images renvoie directement à la crise de l'Église catholique au XVI[e] siècle et à la lutte contre le protestantisme. Les représentations d'évêque de mer comme celles d'ânes devenus papes par Aldrovandi et Ambroise Paré ont grandement servi la contre-réforme dans sa dénonciation de la corruption du clergé, à une époque de prêche antéchristique, ce que n'ignorait pas Alfred Jarry (la nature de la foi d'Ambroise Paré était d'ailleurs encore discutée à Laval à son époque[18]).

L'hommage appuyé à l'abbé Bruneau, mayennais, assassin guillotiné en 1894, peut être lu dans ce contexte comme une réminiscence de ce discours antique[19] et pourrait venir ancrer la geste d'Ubu et de Faustroll dans l'actualité locale et nationale. On marquera de plus la parenté entre cette figure de l'Antéchrist et celle du père Ubu, appelé « petite baleine » dans *Ubu cocu*. Daniel Accursi fait d'ailleurs de celui-ci un prophète de malheur, lâche et menteur, qui refuse d'être tué et mangé comme le Christ, c'est à dire au sens littéral du terme un anti-christ[20]. Images inversées de la religion catholique, l'évêque de mer et Ubu se livrent également à des parodies de messe et de bénédiction.

La seconde thématique est liée à la problématique du corps. Rappelons ici que pour Ambroise Paré, le corps est un microcosme obéissant par lui-même aux mêmes règles que le macrocosme où il est intégré. Les dérèglements du macrocosme (tempêtes, monstruosités) trouvent donc leur stricte équivalent dans le microcosme. On ne s'étonnera donc pas de trouver chez Ambroise Paré, comme exemple de monstruosité du microcosme, un « monstre de Cracovie » — en réalité un serpent enroulé (en gidouille ?) autour d'un enfant qu'il avait

16. *Idem*, p. 512 *sqq*.
17. *Idem*, p. 104.
18. Voir *Ambroise Paré et son temps*, Actes du colloque international, Laval, 1990, p. 262 et 263.
19. Bq, p. 923.
20. Daniel Accursi, *La Philosophie d'Ubu*, PUF, 1999.

entrepris de manger dans le ventre de sa mère. À la bonne digestion et « coction » qui est une création s'oppose ici la mauvaise digestion productrice du monstre qui peut donner un sens nouveau à la gidouille. Un tel dérèglement, s'il peut avoir de nombreuses causes, trouve souvent sa raison dans la semence trop (ou pas assez) abondante. La monstruosité ramène ainsi chez Ambroise Paré comme chez Jarry à un déterminisme sexuel. Le monstre « évêque » fait ainsi système avec la Syrène (ill. 4) par asexualité (absence de la partie basse) comme cette même Syrène fait système avec le centaure par hypersexualisation (registre de la mauvaise séduction). Remarquons de plus que chez Rondelet, Belon, Gesner, Paré et Aldrovandi, l'évêque de mer (Église séculière) s'oppose au moine de mer (clergé régulier) bien qu'ils relèvent tous les deux du registre de l'abstinence et de la continence. Une similitude s'établit nettement ici avec l'œuvre d'Alfred Jarry (qui évoque d'ailleurs les sirènes) autour notamment du thème de la semence perdue. Les noyés ou les animaux comme les poissons ne se reproduisent que par frai, malgré la présence d'organes sexuels apparents. Ubu par sa rondeur qui rend difficilement imaginable l'accouplement relève d'un ordre similaire. Dans *Ubu cocu*, sa progéniture ne paraît pas relever d'une reproduction sexuée mais d'une forme de « clonage » comme pour certains êtres marins inférieurs. Pour en finir avec cette polysémie de l'Évêque Marin, relevons dans *Faustroll* un lien fort à la « fécalité », que ce soit au travers de son alimentation ou de sa relation à Pierre Loti, décrit en bête palmée, victime de jeux pour le moins scatologiques[21].Ce rapport se rattache plus généralement au lien établi entre le monde de l'estran et celui de la mer de couleur verte et de l'univers aquatique là encore.

Ce lien à l'eau trouve d'ailleurs sa confirmation dans une « coquille » commise dans *L'Ymagier* n° 5. En effet, alors qu'Alfred Jarry y évoque l'évêque de mer d'Aldrovandi, sa pêche est située sur les rivages de Sologne ! Doit-on sur un si petit texte écrit en caractère non standard réellement y voir une faute typographique ? Ne peut-on pas ici postuler, au-delà d'une référence à l'histoire polonaise[22], la volonté de rappeler l'union du monde de Rabelais et du légendaire Arthurien, l'autre grande référence de Jarry ? Le « monstre » y retrouverait une nouvelle épaisseur. Jarry fait en effet souvent référence à ces monstres d'eau douce que sont les vouivres. On les représente tantôt comme des sirènes, tantôt comme des monstres à deux pattes et à tête d'homme.

21. Bq, p. 520.

22. La Sologne fut bien curieusement le refuge réel d'un roi de Pologne, puisque Stanislas Leczeinski, beau-père de Louis XV, y séjourna de 1725 à 1733. Il est par ailleurs cité dans *Ubu Roi* (III, 3).

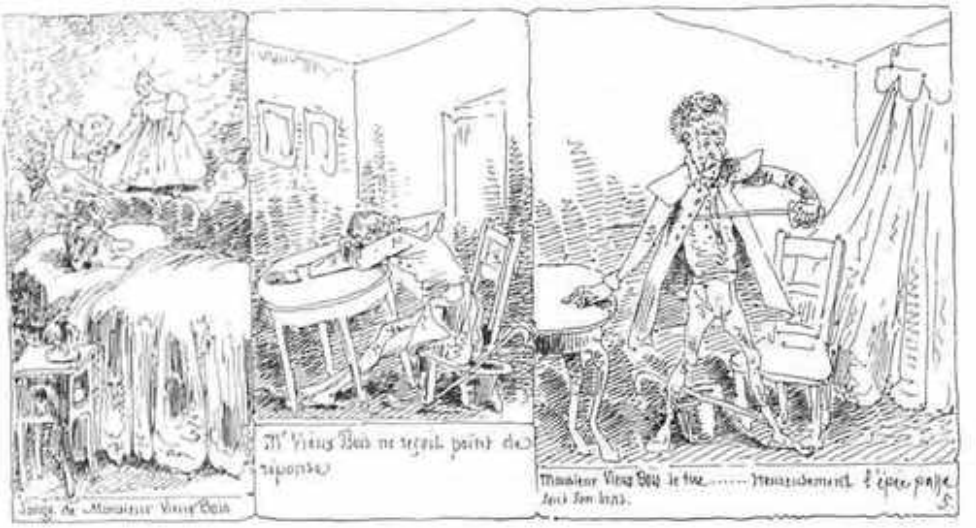
On les appelle également « cocodilles » (déformation de crocodiles) ou givres. Cette dernière expression réfère à une figure héraldique (Alfred Jarry en était passionné), représentant un serpent engloutissant un enfant, équivalent exacte du monstre de Krakow.

Loin d'affaiblir le rôle de l'image, le texte viendrait donc redoubler le sens en valorisant de plus l'espace arthurien autour d'une référence explicite à la vouivre (par ailleurs assimilable à Mélusine dans *Faustroll*), qui rentre dans un système l'opposant à la figure du roi pêcheur ou roi Mehaigné[23] qui a pu servir de matrice initiale au récit. Plus que la référence aux « Antiques » pourtant présente, quoi de plus proche en effet de la figure de l'évêque de mer que ce roi blessé pêchant une canne à la main au bord de la rivière et au pied de son château ? Quoi de plus autobiographique également que ce roi attendant pour revivre la guérison de son père ?

En transférant symboliquement sa généalogie en Bretagne ou en effaçant le lien à l'iconographie d'Ambroise Paré, Jarry n'a-t-il pas cherché avant tout à effacer la référence lavalloise, pourtant centrale pour comprendre sa vie et son œuvre ? Remarquons que le personnage d'Ubu, « palindrome aquatique », relève de la même logique, sa généalogie écrite étant tout aussi « rennaise ». Ces réflexions nous invitent, au-delà de la prodigieuse érudition mobilisée autour du monde des monstres et de l'univers aquatique, à porter plus d'attention à l'imaginaire lavallois et à son décor urbain dans l'œuvre de Jarry. On pourra apprécier, sur ses traces, au bord de la Mayenne et au cœur de la vieille ville, les figures d'évêques, vierges, sirènes, dauphins, Saint Christophe, qui ont pu, peu ou prou, l'impressionner, comme elles nous charment encore aujourd'hui[24].

23. Bq, p. 510 et 511. La geste arthurienne toujours présente dans le *Faustroll* trouve ici sa pleine réalisation dramatique par l'évocation du Roi qui attendait la mort en prologue au texte sur l'Évêque Marin.

24 Pour une approche complète de la question des monstres marins, on consultera également avec profit le remarquable site illustré « Les monstres de la Renaissance à l'Âge classique. Métamorphoses des images, Anamorphoses des discours », par Annie Bitbol-Hespériès : <http://www.bium.univ-paris5.fr/monstres/debut2.htm>


Songe de Monsieur Vieux Bois
M^r Vieux Bois ne reçoit point de réponse
Monsieur Vieux Bois se tue..... heureusement l'épée passe

1



2

Du Docteur Festus à Homoblicus

Jarry en bandes dessinées

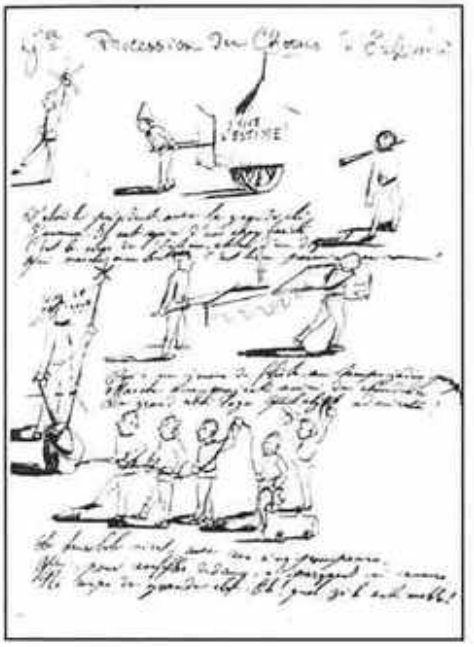
Barbara Pascarel

Associer le nom d'Alfred Jarry à la bande dessinée appelle de prime abord celui de Rodolphe Töpffer. Le lien qui les unit s'est concrétisé par la rédaction d'un livret d'opérette, *L'Objet aimé* (1903), pastorale en un acte inspirée des *Amours de Mr Vieux Bois* (dessinés en 1827), l'une des « histoires en estampes » les plus célèbres du pédagogue genevois. Elle est centrée sur le premier suicide du héros (ill. 1), prélude à de nombreux autres généralement provoqués par l'indifférence de l'Objet aimé, créature corpulente dont l'inertie contraste avec les emportements de son prétendant. La Force armée (« deux personnages ») qui obéit à l'habit du maire vient, elle, de l'histoire du *Dr Festus* (ill. 2). Elle rappelle les sentiments que la docilité mirlitaire inspirait à Jarry et qu'il exprima plus nettement dans *Les Jours et les nuits*, *Ubu enchaîné* ou dans ses chroniques et spéculations. Quand il composa cette œuvre bouffe, il atteignait alors la trentaine, mais son intérêt pour Töpffer remontait à bien plus longtemps. Diffusés largement au milieu du XIX^e^ siècle par les éditions Garnier, les albums de l'inventeur de la bande dessinée firent sans nul doute partie des lectures d'enfance de Jarry, avant que d'autres points communs se révélassent.

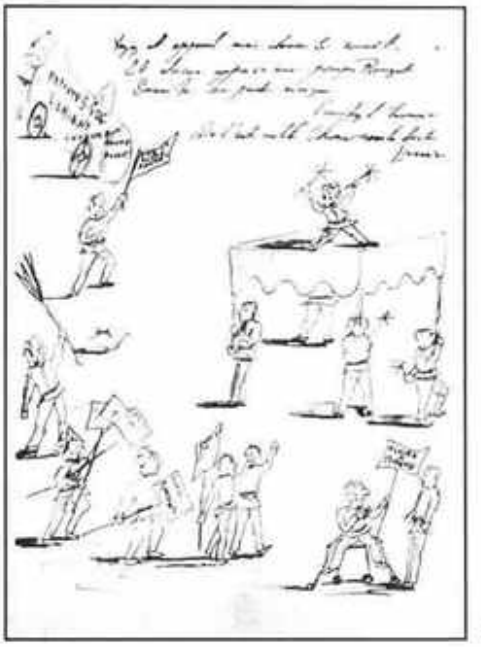
On peut y songer en regardant les feuillets ontogéniques abondamment

illustrés par le collégien de Saint-Brieuc. Extraites du cycle de *L'Antliade* et des *Antliaclastes*, les pages montrant la pompe Rouget et la Procession du chœur d'estime (ill. 3) présentent une décomposition du mouvement, une disposition des textes et des dessins où l'influence de l'inventeur de la bande dessinée n'est pas inconcevable. La séquence de *Mr Cryptogame* où, dans le ventre de la baleine, les héros jouent au palet avec des huîtres et pêchent à la ligne dans le flux gastrique (ill. 4) peut être rapprochée du début de *L'Archéoptéryx*, situé à l'intérieur de la gidouille. Tous deux lecteurs de Rabelais, Jarry et Töpffer avaient en outre la même inclination pour l'édition autographique dont le second fut un ardent défenseur et que le premier employa pour *Ubu Roi* et *L'Amour absolu*, l'envisageant peut-être lors d'une éventuelle publication d'*Ubu cocu*. Parmi les innombrables références des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, celle au « grand voyage d'instruction » du Dr Festus est indubitable, tandis que des documents inédits apparus récemment indiquent que Jarry commença une adaptation de *Mr Jabot*. Du dessin aux marionnettes, de la prose au théâtre, la transposition d'un genre à un autre parut être pour Jarry une sorte de méthode, et il n'a cessé de zigzaguer entre différentes formes littéraires et artistiques.

Ubu paraît à cet égard exemplaire. Né caricature dans les marges des cahiers des frères Morin et de leurs camarades avant de devenir un mythe théâtral, il possède dès l'origine des caractéristiques qui l'apparentent à un personnage de bandes dessinées, comme le remarque Thierry Groensteen dans son excellent article « Ubu… et bulles » paru dans *Neuvième Art* (2006). La rotondité vitupérante et grotesque du père Hébert appelait naturellement l'exagération du trait, et conduisit à l'élaboration d'une première geste où l'image joue un rôle décisif. Le P.H. d'Henri Morin (reproduit par Henri Bordillon dans *Ubu intime*), ici représenté tirant l'oreille d'un cancre non identifié (ill. 5), était un bonhomme gros et court, toujours coiffé de son simili-cronstadt et assez distrait pour quitter son domicile en pantoufles. Les attributs et les expressions comiques du professeur comme de l'élève relèvent de la bande dessinée enfantine. D'aspect plus narratif, les illustrations de *La Chasse au polyèdre* qui réunissent le P.H. et ses collègues Bourdon et Périer en conseil de cabinet (le lieu est bien choisi), pour aboutir à l'explosion des gogues et au remembrement du P.H., peuvent être vus comme une série semblable à un « strip » (ill. 6) Le P.H. schématique dessiné de mémoire par Charles Morin à la demande de Charles Chassé vers 1920 (ill. 7), sur le même modèle que le célèbre profil « Autre portrait de M. Ubu » reproduit dans l'édition originale



3a



3b



4



5



6



6b



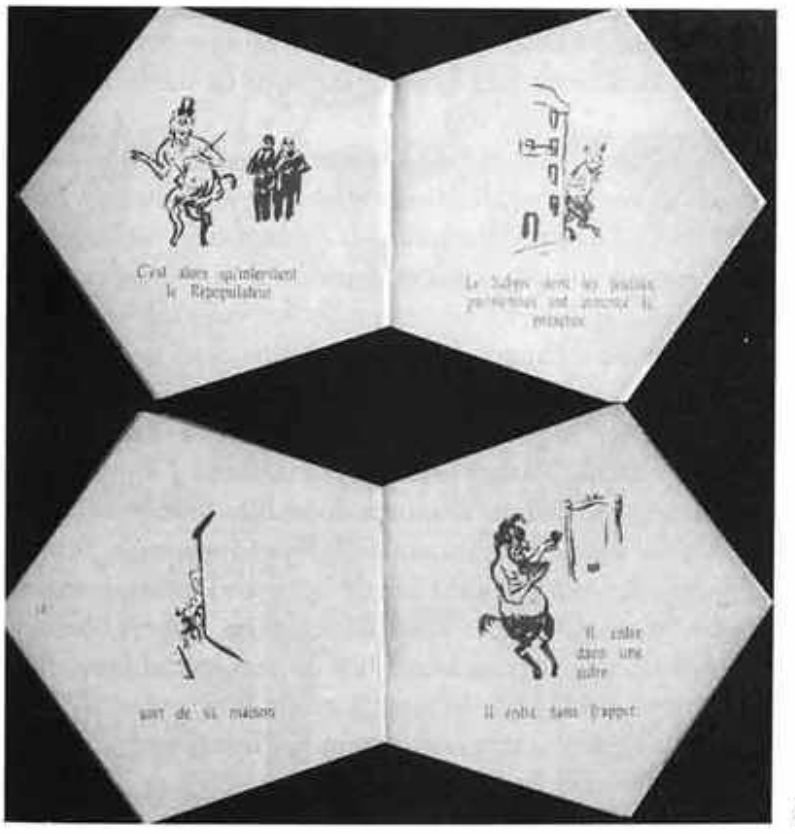
6



Variété : PH Schwarzbrojen
avec les moyens (couleurs de gouache
sur le moyen) et les petits
Rondalons bleus

7

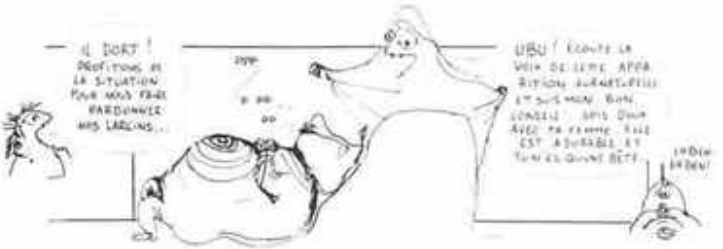
d'*Ubu Roi*, offre l'avantage d'un type iconographique simplifié. Si l'on y joint l'« Authentique portrait de M. Ubu » que Jarry représente en pied, se mettent en place les linéaments d'un personnage complet. Celui-ci fit bientôt son entrée dans les beaux-arts, séduisant par la suite les plus grands peintres du XX^e^ siècle, d'Alechinsky à Zeimert, comme l'a montré Christine van Schoonbeek dans ses *Portraits d'Ubu* (1997). Du vivant de Jarry, Pierre Bonnard le premier enrichit l'imagerie ubique dans les *Almanachs*. Ce fidèle complice (quand on a modelé des marionnettes ensemble…) collabora à la revue multigraphiée *L'Omnibus de Corinthe* de Marc Mouclier (1896-1899), et illustra le délicieux *Soleil de Printemps*, mini-fable satyrique parue dans *Le Canard sauvage* sous l'apparence d'un « marronnier » célébrant le retour des beaux jours. La mise en page de l'édition séparée, de format pentagonal, donnée par le Collège de 'Pataphysique en 1958, différente de celle du journal, met en valeur le rapport entre l'image et le texte, qui conserve la belle typographie d'Auriol (ill. 8) : à la page 18, le mot « il » est figuré par le dessin lui-même à la façon d'une lettrine.



8

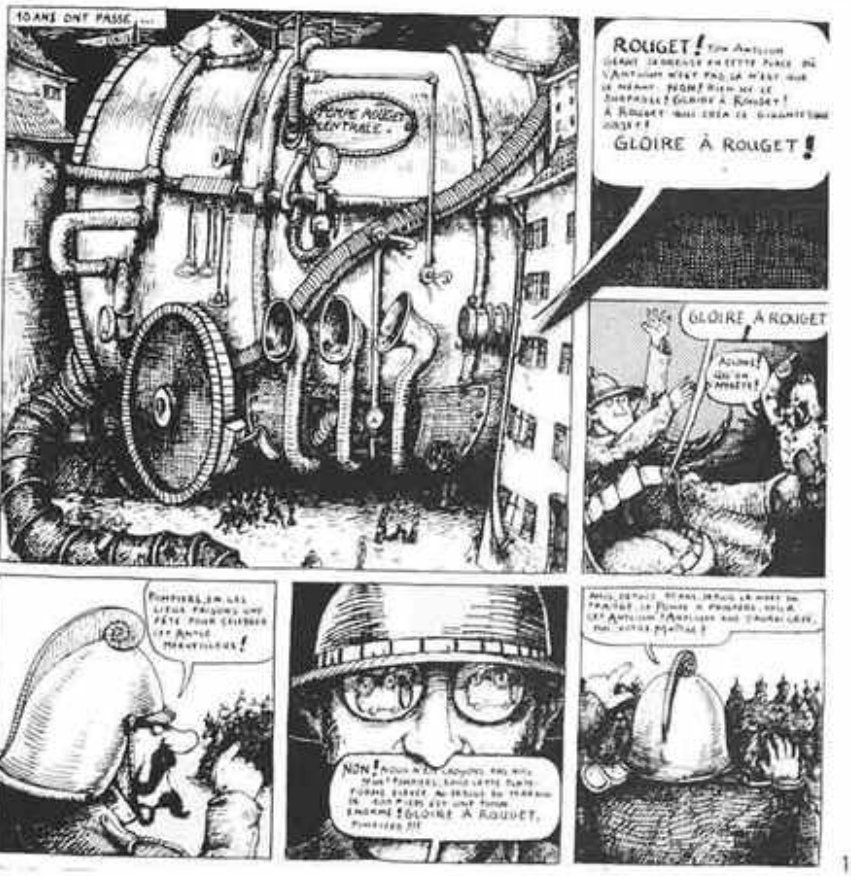
De telles exaltations picturales avaient de quoi intimider les modestes dessineux… Il fallut attendre longtemps avant que l'aventure d'une adaptation soit tentée. Franciszka Themerson ouvrit le bal avec un *Ubu Roi* spectaculaire qui, commencé en 1969, connut un destin éditorial chaotique : après un faux départ aux États-Unis, il fut publié une dizaine d'années plus tard aux Pays-bas et au Japon, et enfin en France en 2002, avec beaucoup de soin. Comme l'explique Nick Wadley dans sa préface, l'auteur a procédé par collage de dessins sur des bandes de papier d'un mètre de large. Les traditionnelles cases sont remplacées par une grille sommaire, une sorte de chemin de fer que dessins et bulles transgressent allègrement, comme s'ils surgissaient d'un castelet. Si la liberté du trait allie l'élégance au comique (par exemple dans la scène de l'apparition de la Mère Ubu (ill. 9), très peu exploitée par les autres adaptateurs), l'étonnante maîtrise de l'artiste polonaise ne surgit pas de nulle part : elle avait dès 1951 illustré la traduction anglaise du drame par Barbara Wright dans un volume en fac-similé autographe paru chez Gaberbocchus Press qu'elle dirigeait à Londres avec son mari Stefan Themerson. Elle confectionna ensuite masques et personnages en papier pour la mise en scène de la pièce par Michael Meschke au Théâtre de marionnettes de Stockholm en 1964. Une telle familiarité avec la pièce explique en partie la réussite de ce travail.

Le premier à notre connaissance à remettre Jarry en bulles fut, en 1981, l'artiste Henry Meyer. Il écarta d'ailleurs *Ubu Roi* pour s'attaquer à deux autres œuvres : *Les Antliaclastes* et *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, où la présence de la Pataphysique ne pouvait que stimuler l'animateur du Centre de Recherches Périphériscopique qui, basé en Suisse, publia ces deux albums en collaboration avec le Cymbalum Pataphysicum. Si le collage qui figure sur la couverture des *Antliaclastes* emploie des petits dessins provenant des manuscrits de Jarry, le style d'Henry Meyer s'en distingue totalement, par exemple dans sa conception de la pompe Rouget (ill. 10). Il a conservé l'intégralité des textes (chansons incluses) additionnés d'onomatopées bien venues, et dans les bulles ainsi fort remplies, il varie astucieusement la force du lettrage. Son trait et son imagination débridée, qui le situent dans la lignée de l'underground américain des années 60-70 représenté par Robert Crumb ou Gilbert Shelton (le père des *Freak Brothers*), contribuent à créer un univers spécial dont on découvre des détails nouveaux à chaque lecture. Il révèle le potentiel d'*Ubu Cocu ou l'Archéoptéryx* sur le plan visuel, notamment par la représentation de palotins d'un type nouveau, qu'il les fasse sortir de leurs boîtes en fer blanc ou tirer


IL DORT !
PROFITONS DE LA SITUATION POUR NOUS FAIRE PARDONNER NOS LARCINS...
UBU ! ECOUTE LA VOIX DE LEMPEREUR ET SUIS MON BON CONSEIL : VIS DONC AVEC TA FEMME ELLE EST ADORABLE ET TU AS LA QUINZE BETE

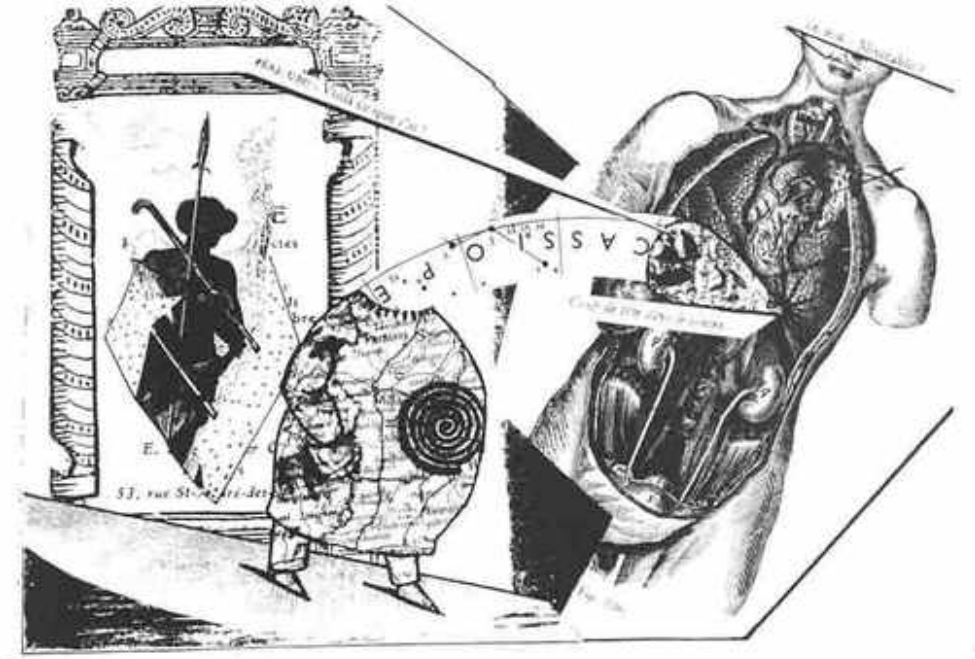

TU PEUX TE FAIRE PARDONNER TOUS TES MEFAITS
COMMENT ? JE SUIS TOUT DISPOSÉ À DEVENIR UN SAINT HOMME
DE L'ARGENT ? CHARIOUAT !
PERSONNE À MERE UBU N'AVOIR DE FOUR NE UN PEU D'ARGENT !

9

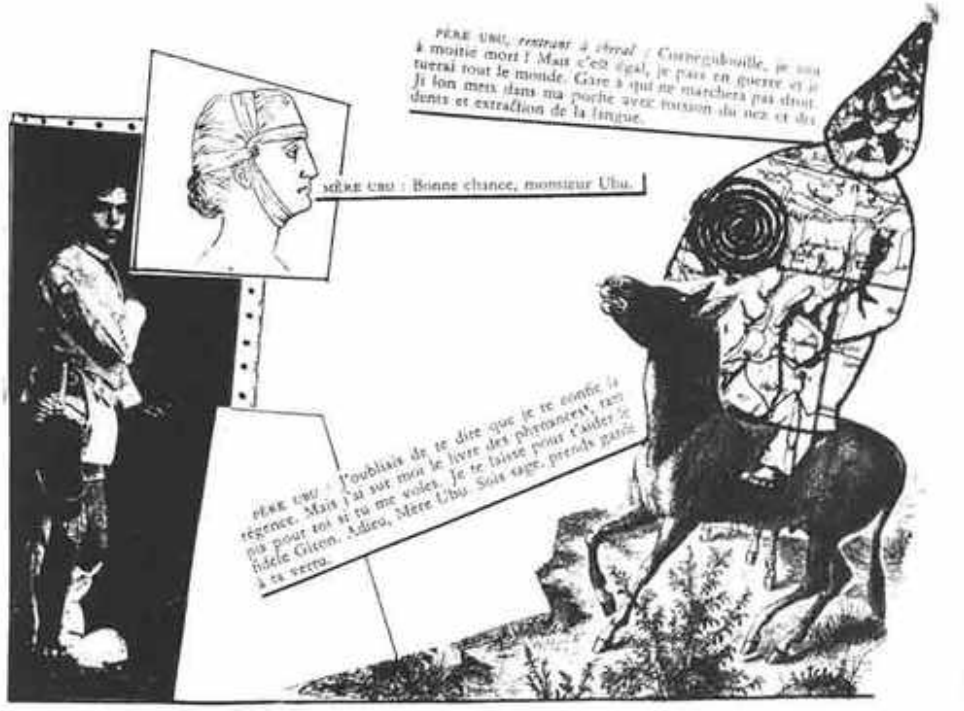

10 ANS ONT PASSÉ...
"FOIRE AUGET CENTRALE"
ROUGET ! Son Ancêtre disait la même chose en cette place il y a l'Ancêtre n'est pas là n'est pour le moment. Moi ? Rien ne le surpasse ! Gloire à Rouget ! À Rouget qui crea le gigantesque cirque !
GLOIRE À ROUGET !
GLOIRE À ROUGET
Acclamez-moi ou je m'arrête !
POMPIERS, ON LES LAISSE PRISONS UNE FÊTE POUR CÉLÉBRER LES ANCÊTRE MERVEILLEUX !
NON ! Aucun n'est capable, pas même Pompiers, sauf cette fois-ci pompiers doivent arrêter ce massacre ou sinon ce sera une fois encore ! GLOIRE À ROUGET, Pompiers !!!
Après cette séance, Rouget a repris la pratique de la foire à proximité, mais à ses Ancêtres Ancêtres ont toujours été, par votre mémoire !

10

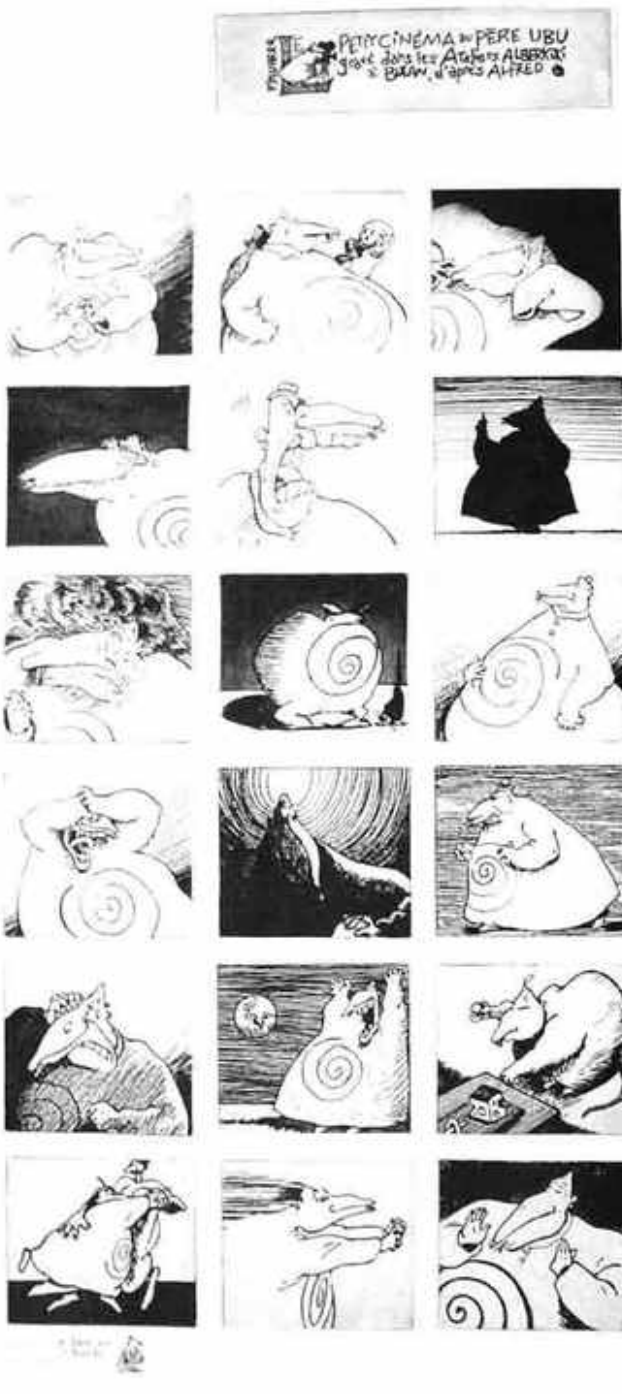

C'EST NOUS LES PALOTINS
C'EST NOUS LES PA
C'EST NOUS LES TINS
C'EST NOUS LES PALOTINS!
PAL
AAAAARGH
DONNEZ TOUTE LA PUISSANCE AU PERE UBU!



12a


PÈRE UBU, *restant à cheval* / Guenegaboulle, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Je lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue.
MÈRE UBU : Bonne chance, monsieur Ubu.
PÈRE UBU : J'oubliais de te dire que je te confie la régence. Mais j'ai sur moi le livre des phynances, rien ne pourra me résister si tu me voles. Je te laisse pour t'aider le fidèle Giron. Adieu, Mère Ubu. Sois sage, prends garde à ta verru.

12b

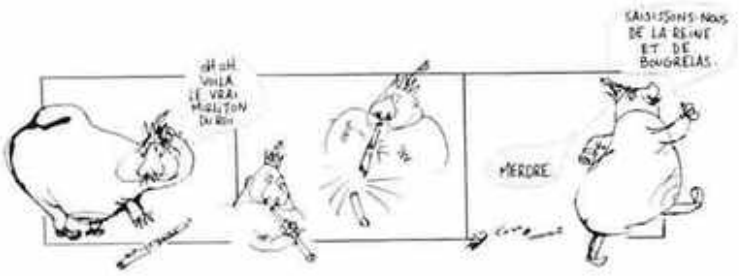

PETIT CINÉMA DU PÈRE UBU
JOUÉ DANS LES ATELIERS ALBERTOS
& BOUW, D'APRÈS ALFRED

le voiturin à pintonce (ill. 11). Tirant parti du tohu-bohu que Jarry inflige à l'espace et au temps, il transporte le lecteur depuis les « lieux » prosaïques qui abritent l'adultère de M^me^ Ubu avec le vidangeur Barbapoux à une Égypte abstraite meublée de pyramides amovibles (avec crocodile mécanique). Dix ans après ce tour de force, Henry Meyer publie une adaptation des *Alcoolisés* (1991), puis d'*Ubu sur la Butte* (1996) avec un procédé tout différent, celui du collage où de petits morceaux de texte composé font office de bulles. Il mêle plusieurs types de documents découpés : planches anatomiques, gravures du XIX^e^ siècle, et dans *Ubu sur la Butte* des cartes géographiques, ainsi que l'encadrement décoratif des couvertures de la collection mirlitonesque où fut publiée la pièce (ill. 12). Plus proche d'André Stas que de Max Ernst, il parvient à une esthétique hybride qui s'éloigne sensiblement de la bande dessinée. Également atypique, l'affiche de F'murrr *Le Petit Cinéma du Père Ubu* (ill. 13) se présente comme une série de cases apparentée à des strips. Cette planche de grande dimension a été gravée en taille-douce en 1991, avec autant de plaques de cuivre que de cases. Sa version imprimée avait été encartée dans le magazine *(À suivre)* en 1981. Sans dialogue ni continuité narrative, elle propose des variations de situations ou d'états d'âme qui peuvent évoquer tel ou tel épisode ubique, voire en suggérer de nouveaux.

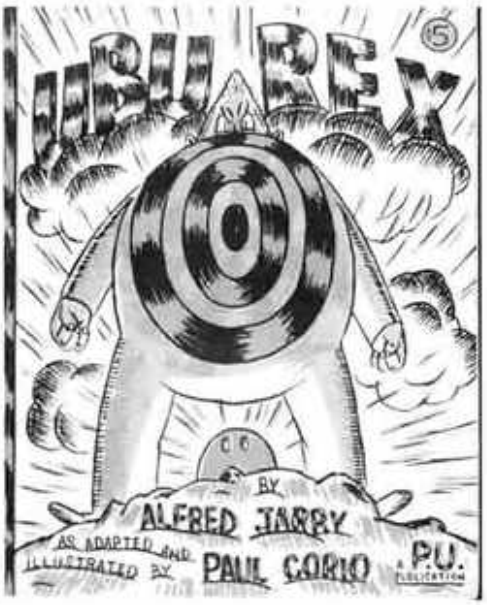
Dans les années 90, le choix des dessinateurs s'est surtout porté sur *Ubu Roi*. Pour en avoir un aperçu, voyons trois scènes bien connues : la conjuration, le régicide, la scène de l'ours. en noir et blanc mais très différente de celle de Themerson (ill. 14), la version assez libre qu'a donné de la pièce l'Américain Paul Corio en 1994 sous le titre *Ubu Rex*, dans un style « cartoon punk », rend bien l'atmosphère de conspiration de l'acte premier (ill. 15), et caractérise les protagonistes avec humour. Chez Emmanuel Reuzé (*Ubu roi*, 2002) des personnages plus réalistes paraissent quelque peu perdus dans un abondant décor de science-fiction (ill. hors texte XXIII). Si sa virtuosité séduit sans doute un public de jeunes adultes, c'est aux enfants que s'adresse la version joyeusement colorée de Christian Goux (2003), qui opte pour un respect sans faille des conventions du genre (ill. hors texte XXIV). La scène du régicide fait même preuve d'un remarquable sens de la synthèse, qui peut évoquer les ombres chinoises ou la simplification du Guignol (« Voilà ! Aïe ! Paf »). Daniel Casanave, auteur d'une adaptation très fidèle de la pièce en 2004, ne se départ pas d'un graphisme énergique mis au service d'une illustration (un peu trop ?) littérale (ill. 16), que l'on retrouve dans la scène de l'ours (ill. 18). Cette dernière permet en revanche à Paul Corio d'amusantes innovations. Le

sciage de la branche sur laquelle sont assis les palotins sous la gueule de l'ours est inédit, de même que l'incarnation des serviles séides d'Ubu en moutons masqués comme des gangsters, que seules les initiales marquées sur leur ventre individualisent (ill. 17). Cet épisode a inspiré à Reuzé une mise en page dynamique en forme de gidouille pour figurer le rêve d'Ubu où le capitaine Bordure et l'ours se confondent (ill. hors texte xxv).



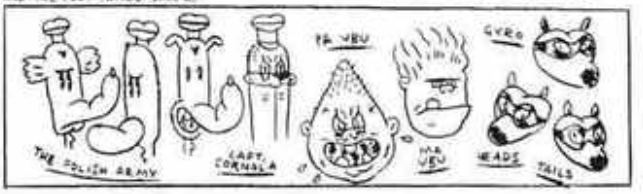


14



15a

ACT ONE SCENE SIX: UBU HASTILY ASSEMBLES AN UNFAVORY GROUP OF CO-CONSPIRATORS AND THE PLOT TAKES SHAPE.





15b





16

ACT FOUR, SCENE 7: [illegible] UNDERTAKES SOME IMPROVISED PLAGIARISM IN AN UNKNOWN TONGUE.



17



18

Lorsqu'il ne fait pas l'objet d'une simple adaptation à vocation vulgarisatrice (un « Ubu pour les masses » selon la formule de Julien Schuh) ou à visée didactique auprès d'une jeunesse présumée se désintéresser de la lecture, Ubu a la faculté de se muer en porte-parole d'un discours souvent humoristique, doté d'une charge critique. Ubu résiste à tout. Jarry avait su se l'approprier pour lui donner de nouveaux rôles : roi, enchaîné, cocu, sur la Butte, à gaine ou à fil, le gros pantin se prête à toutes les manipulations. Ambroise Vollard a mis à profit les qualités du personnage dans ses successives « réincarnations ». Collaborateur et éditeur de Jarry pour les *Almanachs du Père Ubu* illustrés par Bonnard (1899 et 1901), le second contenant *Ubu colonial*, il fit voyager notre héros dans l'absurdité de son temps, du *Père Ubu à la guerre* (1920) à *Ubu au pays des Soviets* (1930), paru peu de temps après le *Tintin chez les Soviets* de Hergé mais rédigé six ans plus tôt. Plus récemment Robert Florkin, dans ses truculents *Ubu Pape* (1989) et *Ubu Dieu* (2001), imagine de féroces avatars du personnage. On ne trouve guère de tentative du même ordre chez les auteurs de bandes dessinées, à l'exception récente de Reuzé qui, avec *Ubu Amiral* (2003) et *Ubupolis* (2007), fait d'Ubu un personnage complètement autonome, sans lien avec le monstre originel. Il l'utilise même dans une parodie de B.D. d'aventure d'une page, *Tintin au Congo* (ill. 19).

Extraite du contexte du cycle dramatique dont elle est issue, la figure ubuesque s'est surtout popularisée par la caricature politique de presse (comme l'a repéré Christine van Schoonbeek dans ses *Portraits d'Ubu*) : à l'instar de Louis-Philippe vu par Philippon, elle s'impose comme miroir grotesque du pouvoir, du *Canard enchaîné* à *Témoignage chrétien* (couverture du 10 mai 2007) (ill. 20). En bande dessinée, le cas est plus rare. Paru en 1968, l'album *Ubuland*, sans être exactement une adaptation d'*Ubu Roi*, transpose le drame à grands traits : MacUbu, poussé par Lady Ubu, prend le pouvoir en Pintagonie en éliminant la famille Kenneslas... Les auteurs dénoncent également la guerre du Vietnam (en insérant des documents photographiques) et la décadence de l'Amérique, dans un certain confusionnisme idéologique. Mais on doit au décalage généralisé quelques belles scènes, comme celle du décervelage opéré par un tireur d'élite pour la joie de la foule (ill. 21 et ill. hors texte XXVI).

Dans le domaine du dessin d'humour non politique, citons l'album de Michel Bridenne, *Ubu Bar* (1995), suite de spéculations graphiques de comptoir, associations imaginaires sans lien direct avec l'œuvre de Jarry mais où se manifeste par instant l'esprit de la pataphysique (ill. 22). Ce dernier souffle où

À L'ORIGINE, LE PÈRE UBU ET LA MÈRE UBU ÉTAIENT BEAUX, MAIS L'ÉDITEUR A TROUVÉ CELA TROP COMMERCIAL :



19



20

il veut, et chacun sera libre de le ressentir à la lecture d'albums de Francis Masse, de Gébé, de Jean-Christophe Menu ou des aventures du *Concombre masqué* de Mandryka... La Science inventée par le Père Ubu est en tout cas nommée dans des publications britanniques inattendues : le comic strip *Flook* que le dessinateur Trog faisait paraître dans le quotidien *The Daily Mail* fait de discrètes allusions au Dr Faustroll et à sa spécialité, comme l'a analysé Kevin Jackson dans un petit essai reproduisant les extraits révélateurs et publié par le London Institute of Pataphysics en 2006, *The Pataphysical Flook*. Dans les pages du *Times Literary Supplement*, dans les années 1971-1972, un de ses compatriotes, Antony Earnshaw, a créé un personnage nommé Wokker, sorte d'oiseau à roulettes et à oreilles de lapin auquel, au cours de sa quête de sens, il arrive de croiser la pataphysique (ill. 23). Sur ce registre un peu abstrait, un étonnant album de grand format dû au Japonais Shinro Ohtaké, traduit en 2005, propose un voyage initiatique effectué par un *Monsieur Jarry* qui emprunte sa silhouette à celle du Père Ubu dans une version renouvelée de l' « Autre portrait de M. Ubu », avec un parapluie et des croquenots peu orthodoxes (ill. hors texte XXVII). Parti en voyage sur une route jaune, le héros escorté d'un crocodile rose finit par rencontrer son double et revenir à son point de départ. Façon poétique d'effleurer la question du rapport entre Jarry et son encombrante créature, que Chaval avait posée à sa façon dans un



21



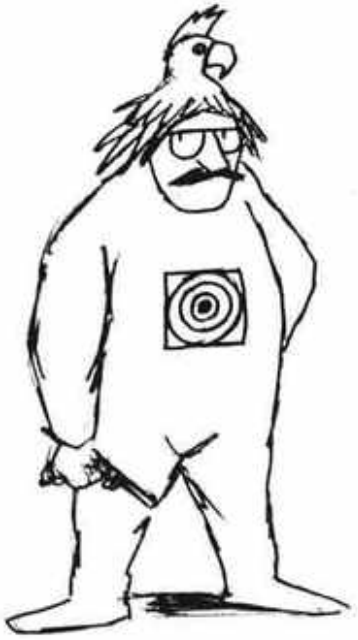
22

portrait de l'écrivain, aux surprenantes caractéristiques morphologiques (ill. 24). Elle est également présente dans une biographie sommaire de Jarry intitulée *The Man with the Axe* (1984) : sans être une bande dessinée, cet ouvrage est illustré par le dessinateur américain Bill Griffith, par ailleurs père d'un personnage populaire nommé Zippy, sorte de clown à tête piriforme qui connut le succès dans les années 60-70. Il met en images les clichés habituels attachés à la vie de Jarry, avec cependant quelques trouvailles, pour figurer la complicité lavalloise du protagoniste avec le Douanier Rousseau ou le dédoublement posthume de l'écrivain (ill. 25 et ill. hors texte XXVIII).



23

Jarry apparaît encore dans un album de Sergio Poncchione, *Homoblicus*, traduit de l'italien en 2006. Cet album, d'une extrême habileté graphique qui emprunte à tous les registres, multiplie les références esthétiques et littéraires dans un beau désordre. Ainsi, l'opposition fondamentale entre le professeur Hackensack, partisan de l'obliquisme, et le Dr Schwump amène la métamorphose du héros oblique en un monstre qui toutefois, dit-il, « possède une grande beauté intérieure ». Celle-ci prend la forme d'une gidouille sur laquelle s'inscrit une litanie maldororienne : « Beau comme le cerveau d'un corail », « élégant comme une blessure de fantassin », etc. Quelques pages auparavant, on peut voir Alfred Jarry en personne recevoir la visite de l'Homoblicus, et écrire sous sa dictée : il lui a inspiré non seulement le nom d'Ubu, mais aussi Faustroll… (ill. 26) Cette fantaisie iconoclaste peut déconcerter, mais elle s'accompagne de recherches stimulantes. Une vision



24

que nous n'hésiterons nullement à qualifier de pataphysique semble avoir guidé toute l'entreprise obliquiste.

Au terme de ce panorama sans doute non exhaustif, l'adaptation ne s'avère que l'un des chemins que la bande dessinée peut emprunter pour aborder l'œuvre de Jarry. La richesse visuelle de son écriture mérite que le neuvième art, grâce à la souplesse de ses moyens, l'explore en toute liberté. En s'éloignant de la lettre, en retrouvera-t-on mieux l'esprit ?



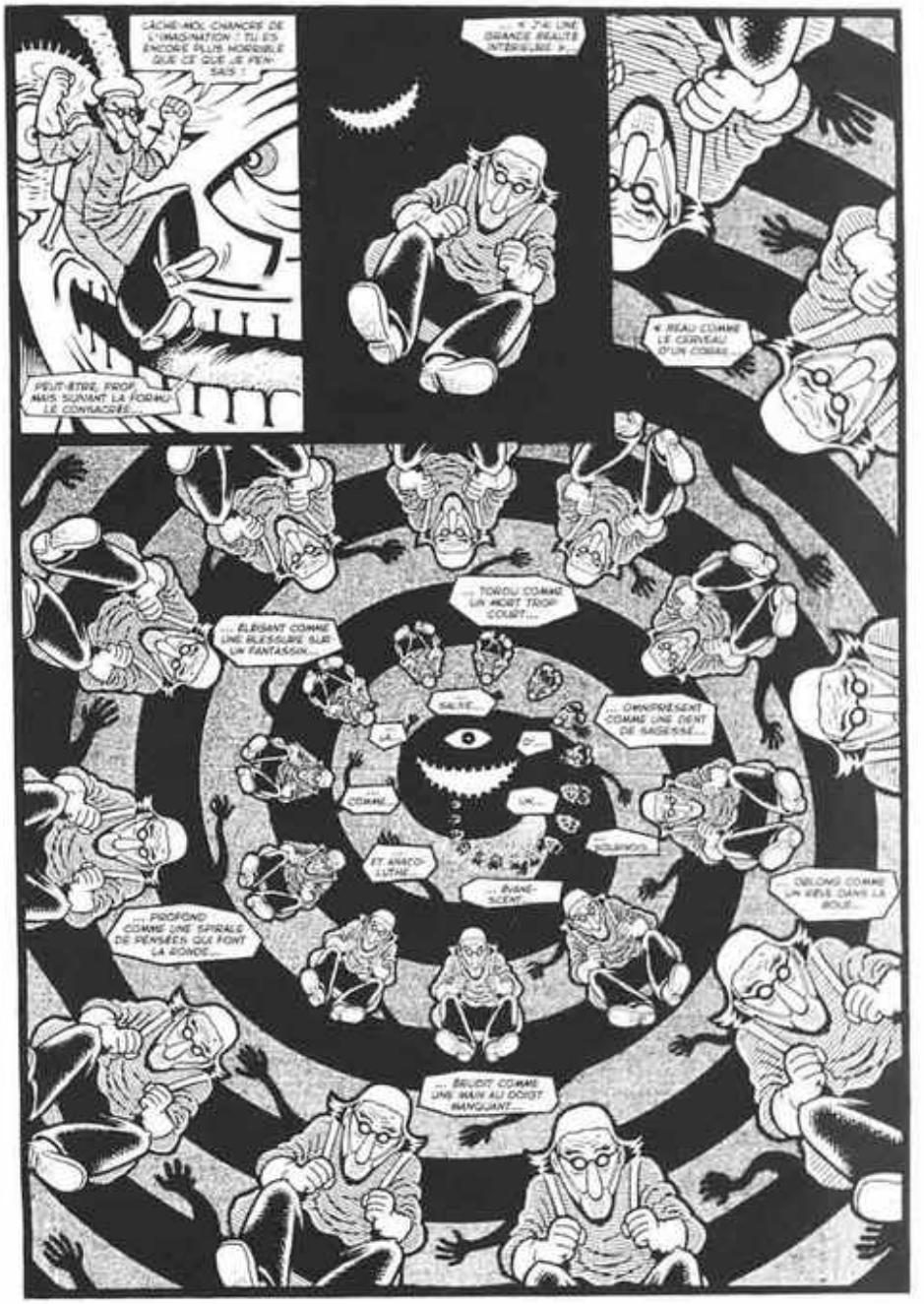
25a



25b


L'HORRIBLE INSECTE de MONSIEUR Q
ON PREND LA PAUSE ! C'EST UNE HISTOIRE DE...
L'HOMOBLICUS!
ET CECI EST LA FIGURE !
PON
C
HIO
NE
ER
GIO
S


LES 1000 VISAGES DE L'HOMOBLICUS
N.973 : " LA PATAPHYSIQUE EST UN HÔTE NOCTURNE CHANGEANT..."
PARIS, 1895. ALFRED ATTEND LA VISITE.
TOC TOC
TE VOILÀ ENFIN !
UBU
TU PEUX MIEUX FAIRE...
ALLEZ, ON S'Y MET !
D'OÙ SORTS-TU ? JE PENSAIS QUE TU ÉTAIS PARTI...
COMME TOUJOURS, LA VISITE PREND UN TOUR ÉTRANGE ET LES VISIONS ABSURDES S'ENTRECHOQUENT DANS L'ESPRIT ET LES YEUX D'ALFRED...
... QUI TENTE DE LES COUCHER SUR SA FEUILLE LE MIEUX POSSIBLE.
PLUS TARD...
« LE DOCTEUR FAUSTROLL ÉTAIT UN PERSONNAGE À LA PEAU JAUNE D'OR AVEC UN VISAGE SIMIESQUE. EXCEPTÉ UNE MOUSTACHE VERT D'EAU, SA CHEVELURE ÉTAIT ALTERNATIVEMENT, ROI, PAS POU, BLOND CENDRÉ ET NOIR DE JAIS... LES YEUX, DEUX CAPSULES D'ENCRE À ÉCRIRE, PRÉPARÉE À L'AIGUILLE DE DANZIG, AVEC DES SPERMATOZOÏDES D'OR... »
HAN, HAN, MAIS TU PEUX FAIRE MIEUX...
RECOMMENCE PAS AVEC LE PATAPHAT.
À TE REVOIR.
ET ILS SE REVERRONT MAINT FOIS...


LÂCHE-MOI CHANCRE DE L'IMAGINATION ! TU ES ENCORE PLUS HORRIBLE QUE CE QUE JE PENSAIS !
PEUT-ÊTRE, PROF, MAIS SUIVANT LA FORMULE CONNUE...
« J'AI UNE GRANDE BEAUTÉ INTÉRIEURE »...
« BEAU COMME LE CERVEAU D'UN COBAYE...
... TORDU COMME UN MOT TROP COURT...
... ÉLÉGANT COMME UNE RÉSISTANCE SUR UN FANTASSIN...
SALUT...
... OMNIPRÉSENT COMME UNE DENT DE SAGESSE...
... COMME...
UN...
... ET ANACOLUTHE...
... ÉVANESCENT...
... OBLONG COMME UN ŒUF DANS LA BOUE...
... PROFOND COMME UNE SPIRALE DE PENSÉES QUI FONT LA RONDE...
... BRUIDT COMME UNE MAIN AU DOIGT MANQUANT...

Références bibliographiques

Bonnard, Pierre - Jarry, Alfred. *Soleil de Printemps*, collection Haha XIII, Collège de 'Pataphysique, Reims, 85 E.P. [1958].

Bridenne, Michel. *Ubu Bar*, Glénat, collection « Carton noir », Grenoble, 1995.

Chassé, Charles. *Les Sources d'Ubu Roi*, H. Floury, Paris, 1921.

Chaval. *L'Animalier*, Albin Michel, Paris, 1970.

Corio, Paul, *Ubu Rex*, P.U. Publications, s.l. [New-York], 1994.

F'murrr, « Le petit cinéma du Père Ubu », *(À suivre)* n° 38, mars 1981. *Le petit cinéma du Père Ubu gravé dans les Ateliers Alberkiki à Bulan*, Albert Lemant, Bulan, 1991. Voir aussi : « F'murr, Petit Cinéma du Père Ubu », *L'Étoile-Absinthe* 91-92, automne 2001.

Florkin, Robert. *Ubu Pape*, illustré par Carelman, Temps mêlés, Liège, 1989.

— *Ubu Dieu*, illustré par Norbert Choquet, Ateliers du Tayrac, Saint-Jean-du-Bruel, 2001.

Goux, Christian. « Ubu Roi », *Virgule, magazine de français et de littérature*, n° 1 à n° 3, octobre à décembre 2003.

Griffith, Bill – Lennon, Nigey. *Alfred Jarry, The Man with the Axe*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1984.

Groensteen, Thierry. « Ubu… et bulles », *Neuvième Art*, éditions de l'An 2 / CNBDI, n° 12, janvier 2006, p. 30-37.

Jackson, Kevin. *The Pataphysical Flook*, Department of Dogma and Theory, n. 4, London Institute of 'Pataphysics, Londres, 2006.

Jarry, Alfred. *L'Objet aimé*, Arcanes, Paris, 1953 (avec des illustrations de Töpffer).

— *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, 95 E.P. [1968], dessins de *L'Antliade* et des *Antliaclastes* : planches 1 à 14.

— *Ubu intime*, éd. Henri Bordillon, Folle Avoine, Romillé, 1985.

Meyer, Henry. *Les Antliaclastes, Drame en trois actes de monsieur Alfred Jarry*, Centre de recherches périphériscopiques, Oleyres, 1981.

— *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, Centre de recherches périphériscopiques, Oleyres, 1981. *Les Alcoolisés, Opéra-chimique en un acte mis en collages par Rey Nehm Rey*, Cymbalum Pataphysicum, Reims, 1991.

— *Ubu sur la Butte*, mis en collages par Henry Meyer, Cymbalum Pataphysicum, Reims, 1996.

Ohtaké, Shinro. *Monsieur Jarry*, Passage Piétons, Paris, 2004.

Poncchione, Sergio. *Homoblicus*, Vertige Graphic / Coconino Press, Paris, 2006.

Quiniou, Jean-Claude – Monet, François. *Ubuland*, Jérôme Martineau éditeur, Paris, 1968.

Reuzé, Emmanuel, *Ubu Roi*, E.P. éditions, Paris, 2002.

— *Ubu amiral*, E.P. éditions, Paris, 2003.

— *Ubupolis*, E.P. éditions, Paris, 2007.

Schoonbeek, Christine van, *Portraits d'Ubu*, Séguier, Paris, 1997.

Schuh, Julien. « Ubu pour les masses », *L'Étoile-Absinthe*, 107-108, hiver 2005, p. 176-177.

Themerson, Franciszka. *Ubu*, éditions de l'An 2, Angoulême, 2005.

Töpffer, Rodolphe. Rééditions des albums cités : *Monsieur Jabot – Monsieur Vieux Bois* ; *Le Docteur Festus – L'Histoire de monsieur Cryptogame*, éd. du Seuil, 1996.

Vollard, Ambroise. *Tout Ubu colonial*, éd. Jean-Paul Morel, Musée Léon-Dierx / Séguier, Paris, 1994.

Sur le chemin dallé de l'art populaire

Maria Vega

Avec ce travail de décomposition et de restitution d'un ex-voto breton, nous allons montrer une image introuvable et nous espérons aussi rendre compte du fonctionnement de la lecture et de l'écriture de l'image dans l'œuvre d'Alfred Jarry. L'ex-voto d'Hélène Suasse (ill. hors texte XXII) fait partie des souvenirs d'enfance de Jarry. Lorsque l'auteur adulte réutilise son passé dans la construction de son roman *Les Jours et les Nuits*, il est confronté à ce que Guillevic décrit comme des « sensations éprouvées dans mon enfance comme des éclats, des éclairs[1] ». Même si le tableau d'Hélène Suasse avait été vu en entier par Alfred Jarry, l'auteur, dans son travail d'écrivain et, en particulier, dans son rôle de narrateur du roman *Les Jours et les Nuits*, choisit de le montrer en morceaux, éclaté et disséminé. Parce que pour Jarry l'idée du très beau n'existerait que dans les « idées entrebâillées, non brodées de leurs usuelles accompagnatrices[2] » ; parce que l'image de l'ex-voto que l'on prétend exposer est « suggérée » ; parce que le lecteur, lorsqu'il s'aventure sur le chemin dallé de l'art populaire ou sur la « route des phrases », accède non seulement à un « carrefour de tous les mots », mais également au « carrefour de toutes les images».

1. Guillevic, *Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 52.
2. OC I, p. 171 ; Bq, p. 11.

Même si cette phrase a été maintes fois reprise, remaniée, comme nous venons de le faire, elle fut, elle est et elle sera, sans aucun doute, la phrase qui résume le mieux le rapport entre l'écriture jarryque et l'ex-voto énigmatique de Sainte-Anne d'Auray.

Sainte-Anne d'Auray

La culture catholique est présente dans l'œuvre et dans la vie d'Alfred Jarry. Il avait été baptisé à la cathédrale de Laval le 8 juin 1874 et, lorsqu'il croit que sa mort est proche, il reçoit l'extrême-onction. Bien que le culte catholique puisse être anecdotique dans la vie de l'écrivain, il occupe une place importante dans les romans *Les Jours et les Nuits* et *L'Amour absolu*. Les images catholiques constituent aussi le sujet central de la revue d'estampes *L'Ymagier*, que Jarry dirige avec Remy de Gourmont. Dans l'œuvre de Jarry, la religion catholique est essentiellement attachée aux croyances et aux rites du catholicisme breton ; cela pourrait expliquer le nom que Jarry donne à sa luxueuse revue publiée en 1896, *Perhinderion* : « Perhinderion est un mot breton qui veut dire Pardon au sens de Pèlerinage[3] ».

Dans le premier numéro de la revue, Jarry expose sa principale intention : ressusciter les images oubliées. *Perhinderion*, qui devait être une revue plus luxueuse que *L'Ymagier*, rend hommage par son nom aux traditionnels pardons de la Bretagne. Cependant il ne s'agit pas de la seule allusion à l'art des pardons en Bretagne, car dans le quatrième chapitre du livre IV du roman *Les Jours et les Nuits*, intitulé «Le Tain des mares », Jarry décrit un étrange voyage où le personnage principal, Sengle, se souvient d'avoir assisté à un *perhinderion*. Un des premiers vers qui ouvre le chapitre, « À la cime perche la Sainte dorée », permet d'annoncer, à l'aide d'une homophonie, le lieu du pardon : Auray. Il s'agit bien du pardon de Sainte Anne d'Auray et non du pardon, aussi populaire en Bretagne, de Sainte Anne la Palud.

L'épigraphe



Le chapitre «Le Tain des mares » n'est pas la seule allusion au pèlerinage breton de Sainte Anne d'Auray. Dans le roman *Les Jours et les Nuits* nous pouvons lire l'épigraphe suivante, qui ouvre le livre V. « Sisyphe favori » : « Hélène Suasse, abandonnée des médecins et à l'ago-

3. *Perhinderion*, n° 1, OC I, p. 995.

nie… vomit un serpent à deux têtes. / *Ex-voto* de la basilique de Sainte-Anne. » Le Cymbalum Pataphysicum[4] dit avoir échoué dans la recherche de l'ex-voto d'Hélène Suasse. Les coordonnées de la recherche étaient exactes car l'ex-voto fait bien partie des possessions de la Basilique de la Sainte dorée.

Le souvenir du pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray participe à deux univers : la fiction, où Sengle filtre avec son regard d'enfant le pèlerinage, et des tranches de la biographie de l'auteur. Alfred Jarry introduit le livre v dans le roman *Les Jours et les Nuits* avec l'épigraphe d'un ex-voto déposé à la basilique de Sainte Anne d'Auray. Il est impossible de déterminer avec certitude si le pardon avait réellement fait partie de la vie de l'écrivain. Malheureusement, ni les biographies, ni les souvenirs de Jarry rapportés par sa sœur Charlotte ne donnent de précisions sur le sujet du pardon. Il n'existe qu'une brève allusion dans une lettre de Félix Fagus à Charles Chassé écrite en 1922 : « Il participa à des Pardons (lui-même me l'affirma : celui de Sainte-Anne d'Auray ? Je crois bien, mais ma mémoire peut défaillir ; au reste cela importe peu[5]). » Le passage de Jarry à Sainte Anne est aussi énigmatique et mystérieux que celui de son personnage Sengle. Quel âge avait-il ? D'après les biographes, on ne peut pas connaître l'âge que Jarry avait lorsqu'il voyagea à Sainte-Anne pour accomplir le rituel du pèlerinage. Si l'identification avec Sengle est correcte, « Sengle avait été conduit tout petit enfant à ce pèlerinage de Sainte-Anne, et en gardait des souvenirs qui étaient plusieurs. » Toutefois, s'il était tout petit enfant, pouvait-il être capable de lire, puis d'écrire ou de mémoriser la note explicative sur l'ex-voto d'Hélène Suasse ? L'épigraphe du livre v est une transcription presque fidèle de l'explication qui figure sur un rectangle noir en bas du tableau :

> hélène Suasse abandonnée des médecins, vouée à ste anne par sa mere vomit un serpent à deux têtes & recouvre la santé

Nous sommes étonnés de l'exactitude avec laquelle Jarry avait transcrit la note explicative qui accompagne le tableau. Jarry enfant, retourné par l'image, avait voulu mémoriser pour exorciser ses peurs la note sur les mésaventures d'Hélène Suasse. Peut-être avait-il reçu de l'aide de sa famille, de sa mère ou de sa sœur pour noter le texte ou le lire, car, comme le héros de son roman, il « avait été conduit tout petit enfant à ce pèlerinage de Sainte-Anne ».

4. *Les Jours & les Nuits, essai d'iconologie documentaire*, Cymbalum Pataphysicum, 1992, p. 164.

5. Cité par Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 34.

Les parents d'Hélène Suasse



Jarry avait voulu effacer dans le roman *Les Jours et Nuits* les traces des accompagnateurs de Sengle. Le personnage semble avoir été conduit à Sainte-Anne d'Auray par une entité anonyme qui joue le rôle de protectrice et de guide. Si nous comparons l'épigraphe et la note explicative du tableau, nous pouvons remarquer que Jarry avait aussi effacé de manière intentionnelle le passage : « vouée à ste anne par sa mere ».

Dans la Bretagne que Jarry avait connue pendant son enfance, où existaient des croyances, des rituels et des légendes autour des maladies enfantines, le rôle du médecin et des parents était probablement bien plus limité que celui des Saints Guérisseurs. Les adultes et les enfants, confrontés à la fragilité de la vie et aux difficultés que la médecine avait pour expliquer et guérir de nombreuses maladies, s'accrochaient à une grande série de Saints Guérisseurs, auxquels ils octroyaient le pouvoir de guérir tous les maux. Sous la protection du tout puissant Saint Guérisseur, parents et enfants se trouvent au même niveau. Cela pourrait expliquer pourquoi le personnage de Sengle n'est pas accompagné par sa famille, et pourquoi il établit un lien direct entre la Sainte dorée et lui, sans l'aide d'aucun intermédiaire adulte.

Il existe une autre raison qui explique l'absence de la mère dans le souvenir du pèlerinage à Sainte Anne. Lorsque Sengle passe son service militaire et commence à évoquer son enfance bretonne, sa mère est déjà morte : « Sa mère suggestionnée par les diagnostics lugubres [...] et mourant à une date d'une maladie bénigne, selon l'ordre de l'idiot prophète[6]. » Jarry avait décidé intentionnellement de supprimer le passage : « vouée à ste anne par sa mere » de la note explicative de l'ex-voto, car Caroline Marie Quernest était morte, bien avant l'écriture du roman *Les Jours et les Nuits*, le 10 mai 1893, et d'après les biographes, un halo de pudeur avait toujours plané sur ce triste événement. Il voulait probablement insister sur sa solitude familiale. Peut-être exprime-il son deuil en faisant disparaître sa mère dans *Les Jours et les Nuits* pour la faire réapparaître dans l'épigraphe de son dernier roman inachevé, *La Dragonne* :

6. *Les Jours et les Nuits*, OC I, p. 774 ; Bq, p. 575.

« *In memoriam matris meae Karolinae Jarry natae Kernec'h De Coutouly de Dorset.* »

Le serpent bicéphale



Il n'y a pas d'explications dans le chapitre « Le Tain des mares » sur les raisons qui avaient conduit le personnage et l'auteur à accomplir le pèlerinage de Sainte Anne d'Auray. Ce pèlerinage, outre qu'il est associé à une fête, est associé à un vœu. Le mal est exorcisé par le voyage qui culmine avec la présentation de l'objet votif et de la personne guérie. L'ex-voto d'Hélène Suasse, le tableau votif qui représente l'image de l'expulsion d'une monstrueuse maladie, sert aussi à rappeler l'univers fantastique et surnaturel qui entoure le pardon breton.

Dans le roman *Les Jours et les Nuits,* en dehors des souvenirs d'enfance, la maladie est omniprésente. Tout d'abord, la complexe relation des deux personnages, Sengle et Valens, met le lecteur sur la piste d'une possible identité double, renforcée par l'existence de deux univers : l'univers du passé, la Bretagne, et l'univers du présent, la caserne. Jusqu'au livre dernier, la culture bretonne appartient au rêve et à l'évasion et s'oppose à la vie de la caserne, ennuyeuse, violente et pleine de dangers. Sengle veut à tout prix rejoindre l'univers breton, sa langue imaginaire et enfantine, ou bien la langue silencieuse de son double moi, Valens. Sengle craint une blessure pendant les exercices militaires, il tente alors de se rendre malade pour échapper au jour de gymnase. Valens semble loin, et Sengle, qui n'arrive pas à se souvenir de lui, franchit alors les portes de l'infirmerie. Le personnage, qui souffre de l'absence de son autre moi, entre dans l'univers de la maladie, de la décomposition corporelle, il pénètre dans *La cour des Miracles* et, au fur et à mesure que le roman avance, il assiste à une décomposition des corps et de son corps. Pour Sengle, les journées deviennent de plus en plus insupportables, jusqu'à ce qu'il reçoive la visite de Valens qui revient pour l'emporter dans le souvenir d'une baignade bretonne, dans les thermes d'une mine. Une fois le rêve fini, Valens est à nouveau absent, car son « souvenir [...] restait dans les thermes de la mine[7] ». Sengle croit qu'il peut fuir les horreurs de l'hôpital et rejoindre Valens à travers les effets hallucinatoires des drogues, mais l'excès de caféine le conduit à voir des cœurs anatomisés, des fœtus et « sa langue blanche et bruissante comme une route de neige récente ». Sengle tente finalement le suicide par l'ingestion de nitrate d'argent et son corps se détériore, se désarticule, se décompose pour

7. *Les Jours et les Nuits*, OC I, p. 780 ; Bq, p. 580.

l'emporter aux portes du « sein de sa mère et [de] son cœur jumeau ». Une partie du roman *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry traite le sujet de la double identité et nous fait penser à la maladie de la petite Hélène Suasse, qui gardait en elle un serpent bicéphale. La maladie de la fausse gémellité parcourt le roman, elle est constamment évoquée, même dans le jeu allitératif de la première consonne des prénoms des deux protagonistes, qui évoque aussi les deux premières lettres de deux synonymes du monstre d'Hélène Suasse : le *S*, du serpent et de Sengle et le *V*, de la vipère et de Valens.

Dans *L'Amour absolu*, roman qui débute *in medias res*, Emmanuel Dieu est enfermé dans une cellule de la prison de la Santé et attend son exécution ; comme Sengle, le personnage principal de *Les Jours et les Nuits*, « Emmanuel Dieu attend l'heure sidérale que sa tête s'en aille[8] ». Au fur et à mesure que le roman avance, le lecteur ne saura pas discerner s'il s'agit d'un rêve ou d'un souvenir, mais il ne sera pas étonné de rencontrer, dans cette évasion du personnage, une histoire aux parfums bretons. Le chapitre IV, intitulé « *Atrou Doue* », est consacré à la naissance bretonne et bretonnante du personnage principal. Le chapitre est entièrement consacré à la présentation patronymique, sociale et culturelle du personnage, qui est entièrement conditionné par deux éléments, qui marqueront sa destinée : l'endroit et le jour de sa naissance. Le lecteur croit d'abord reconnaître le récit biblique de la découverte de Moïse ; cependant, il n'y a qu'une ressemblance phonétique entre Emmanuel et Dieu, le contenu (l'enfant) prenant le nom du contenant (le lieu où il a été découvert) : « Comme ils le trouvèrent dans le *doué*, sorte de lavoir, au pays gallot, ils lui en forgèrent un nom de famille[9]. » Avec le choix d'un patronyme inventé de toute pièce à partir d'un mot gallot (ou gallo), nous pouvons dire que Jarry avait entendu parler cette autre langue de la Bretagne.

> Et comme ils l'avaient patronymé de l'eau de son baptême, ils le baptisèrent, en langue plus antique, du jour de sa trouvaille, qui était Noël.
> *Nédélec* (Noël, Emmanuel) *Doue*[10].

Jarry trouve un mot phonétiquement similaire au mot gallot, *doué*, en breton ; il s'agit du mot *doue* qui veut dire Dieu. Le narrateur insiste encore sur la divinité du personnage et sur son triple baptême : en gallot, en breton et en français, car *verbum caro factum est*. Le nom de famille qui rappelle le lieu

8. *L'Amour absolu*, OC I, p. 921 ; Bq, p. 690.
9. *Idem*, p. 928 ; Bq, p. 696.
10. *L'Amour absolu*, OC I, p. 928 ; Bq, p. 696.

de l'heureuse trouvaille, une sorte de lavoir ou *doué* en gallot, devient alors par association phonétique *Doue* en breton. Le prénom Noël, en hommage à la date de la trouvaille, devient en breton *Nédélec*, qui peut être traduit approximativement en français par *Emmanuel*. Finalement, après toutes les hypothèses linguistiques qui prennent en compte le gallot, le breton et le français, le narrateur nous apprend que Nédélec Doue, Emmanuel Dieu, est le fils de *Joseb* et *Varia* selon le dialecte de Lampaul en Bretagne :

> Les gamins de Lampaul, devant le porche du baptême, en respect de cet homme riche et citadin, le notaire, qui crée un Monsieur par une signature, [...] se désignent déjà le Fils selon le Registre :
> — *Aotrou Doue.*
> C'est la première invocation de toutes les litanies.
> Les gamins de Lampaul n'en pensent pas si long.
> Ils disent, sans plus :
> — Monsieur Dieu.
> Et la litanie continue, prophétesse, dans les mains jointes du livre fermé où elle est écrite :
> — Ayez pitié de nous ! *Aotrou Doue, o pet truez ouzomp*[11] !

Dans le roman *L'Amour absolu*, le jour du baptême du protagoniste, *Doue*, est aussi le jour d'une sorte de renaissance. Comme Joseph, le père adoptif, est notaire, *Doue* pourra garder dans le registre le terme de *Monsieur*, l'association des deux noms donnant lieu à une invocation divine et à une prière bien connue en Bretagne : *Aotrou Doue*. Par hasard, les enfants de cette contrée de la Bretagne invoquent, en breton, le jour du baptême d'*Aotrou Doue* ou Monsieur Dieu, une litanie bien connue de Jarry et des Bretons, qui dans le contexte de l'*Amour Absolu*, devient en plus d'une prière ou invocation répétitive, une sorte de prophétie. Jarry, dans le chapitre « *Aotrou Doue* », crée des liens magiques entre les langues afin de démontrer la divinité du personnage, un personnage qui est, d'après son patronyme gallot, *Doue*, une sorte de Moïse, suivant son adaptation bretonne, *Aotrou Doué*, Dieu, et selon la version française, Emmanuel, qui veut dire « Dieu est avec nous ». Le breton et le gallot apparaissent associés dans le roman à la découverte hasardeuse d'une divinité, les mots servant à découvrir le personnage et à lui forger une destinée peu de temps après sa naissance. Jarry écrit sur plusieurs cultures, religions et langues à la fois, en créant dans le roman des personnages qui changent fréquemment de prénom. Jarry donne aussi plusieurs variantes onomastiques

11. *Ibidem.*

des parents d'Emmanuel : Marie est *Varia* en breton ou Miriam en hébreu, Joseph le notaire est *Joseb* en breton ou le vieux Sindbad. Les trois univers évoqués par les trois noms sont présents tout au long du roman : le biblique, le coranique et les traditions catholiques de la Bretagne. Les identités changeantes sont un sujet clé dans *L'Amour absolu* : Joseph, qui est notaire à la mode de Bretagne, est aussi le chaste époux *Joseb* ou Sindbad le marin. Emmanuel Dieu est un nouvel Adam né à douze ans, un nouveau Jésus breton, une sorte d'Œdipe aux souvenirs incestueux ou peut-être tout simplement un Breton condamné à mort qui rêve pour s'évader depuis sa cellule, dans la prison de la Santé. Marie est Miriam, la biblique épouse de Dieu et mère vierge, la mère coranique de Jésus qui arrive à entendre son nouveau-né lui parler, et Varia, l'épouse bretonne du notaire. Tous les personnages sont étrangers à eux-mêmes, dépossédés de leur identité. La langue dans le roman est réduite à déplacer les personnages dans les univers évoqués par le changement de leurs prénoms. Au-delà de la dépossession d'une identité et de l'acquisition d'une autre, comme s'il s'agissait d'une autre peau, les langues créent une sorte d'ambiance schizophrène qui confond le lecteur. L'impression de confusion est totale, on se croirait à l'intérieur de la Tour de Babel. Le serpent qu'on avait trouvé dans *Les Jours et les Nuits* réapparaît dans *l'Amour absolu*. Comme la petite Hélène Suasse, la protagoniste de l'ex-voto que Jarry avait vu à Sainte-Anne-d'Auray, les personnages semblent possédés par le maître de la confusion et du mensonge, le serpent, et par la monstruosité de la dualité, le serpent bicéphale.

Les serpents qui représentent dans l'œuvre de Jarry la maladie du double, du mensonge, et la confusion babélique ont un lien étroit avec les légendes de la Bretagne. Quelques légendes bretonnes recueillies par Paul Sébillot établissent un lien étroit entre le serpent, les langues et le mythe de Babel. D'après la tradition légendaire de Bretagne, lorsqu'un serpent a réussi à échapper pendant sept ans à la vue de l'homme, il lui pousse des ailes qui l'emmènent au sommet de la Tour de Babylone ; les serpents qui ont atteint le haut de la tour se précipitent vers l'abîme le dimanche des Rameaux.

> Les reptiles, même nés de façon normale, peuvent subir des transformations : en Haute- Bretagne une couleuvre qui reste sep ans sans voir âme se change en serpent ; les serpents, dans les mêmes conditions, deviennent très longs et vont à la tour de Babylone ; suivant d'autres, c'est parfois après leur mort qu'ils s'y rendent, et quand la cloche sonne, ils y tombent dans un trou. Le plus ordinairement il pousse des ailes à ceux qui, pendant sept ans, ont pu se soustraire à la vue des hommes [...].
> En d'autres pays au contraire, dès qu'ils sont pourvus d'ailes, ils s'envolent à la tour

de Babylone [...]. Une croyance des Côtes-du-Nord suppose que les reptiles n'ont ce privilège que lorsqu'ils ont atteint le sommet de l'énorme édifice : au moment où le prêtre frappe à la porte de l'église le dimanche de Rameaux, tous les serpents tombent au pied de la tour, et ils ne peuvent remonter ; s'ils n'étaient pas abattus ce jour-là, ils se mettraient à voler et dévoreraient les gens[12].

Jarry avait probablement entendu parler des légendes bretonnes autour des serpents. Ceci explique la fin du roman *L'Amour absolu*, où des serpents atterrissent de nulle part. Une pluie de serpents tapisse le sol pendant la procession dominicale, quelques uns succombant sous les bottes de Miriam :

Le sol est tissu de serpents.
La procession, comme à cette même heure tous les dimanches, se déroula [...] ; tantôt rampa sur les couvertures de velours des prairies [...].
Le grand serpent de mer Léviathan vint aussi prosterner son crâne en triangle sous le petit talon de Miriam [...].
Le grand Python d'aube plongea sous les nuages, et vint cacher sa tête oreillarde, de même que les vipères s'entrenouent les unes aux autres pour dormir, au refuge de tous les serpents.
Emmanuel descendit, et fut, par le tapis de reptiles, prier côte à côte avec le cerf-volant, en modifiant, vu les circonstances, la conclusion de son *Ave* :
— ... Priez pour nous...
À présent, qui est l'heure de notre mort[13].

Il s'agit peut-être d'un dimanche extraordinaire, pendant la procession du dimanche de Rameaux comme le raconte la légende bretonne, car la mort d'Emmanuel Dieu, une sorte de Jésus breton, est très proche et les serpents semblent tomber, comme s'ils avaient des ailes, tout droit du sommet de la tour de Babel.

Après la mort de ses parents, Erbrand, le protagoniste de *La Dragonne*, roman inachevé de Jarry, a du mal à se souvenir de Pell-Bras, l'endroit de Bretagne d'où était originaire toute sa famille : « Tous habitaient au fond de la Bretagne et il ne se souvenait point ». Poussé par la nostalgie ou la peur d'oublier un passé noble et admirable, Erbrand Sacqueville prend le train, mais juste avant de descendre, le narrateur interrompt le récit pour nous rappeler un précepte familial :

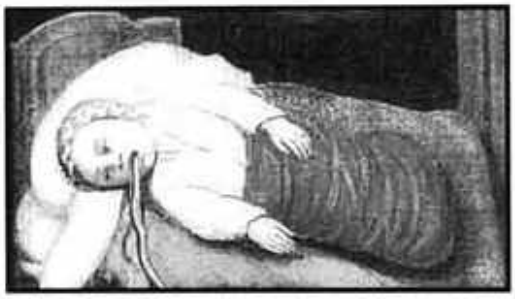
Antan, hanter, son oncle et premier précepteur l'abbé Saint-Pligeaux, lui avait ensei-

12. Paul Sébillot, *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, édition établie par Francis Lacassin, Omnibus, 2002, p. 927.
13. *L'Amour absolu*, OC I, p. 958 ; Bq, p. 720.

> gné que pour qui sait lire il n'y a qu'une langue au monde et que pour celui-là il n'y a jamais eu de Babel[14].

L'*absolu-ment* écrit Jarry dans ce roman. Si l'on croit à toute l'hallucination d'Emmanuel Dieu, on arrive à la conclusion suivante : la parole est fausse, trompeuse, et la réalité aussi. Le serpent ou les vipères évoquent dans l'œuvre de Jarry, au-delà des références catholiques au diable, la maladie dont il est question dans l'épitaphe du Livre v du roman *Les jours et les Nuits* : la maladie causée par l'absence d'une langue sans équivoques ni mensonges, qui a disparu depuis la confusion babélique. Jarry détruit à la fin de sa vie, dans son roman *La Dragonne*, les serpents venus de Babel et la confusion babélique qui est omniprésente dans ses romans.

Hélène Suasse



Dans le catalogue de l'exposition d'octobre 1983 au Musée de Saint Brieuc, on pouvait lire cette explication ethnologique du tableau d'Hélène Suasse :

> Outre le remarquable témoignage ethnologique sur l'emmaillotement du nouveau-né, cet ex-voto rend bien compte de la manière dont on percevait le mal étrange et inexpliqué chez le jeune enfant. La guérison de cet enfant, qu'une notice dans la Basilique identifie comme étant la petite Hélène Suasse, de Plouguernével (Côtes-du-Nord) âgée de cinq mois, provient de l'évacuation d'un serpent, qui représente sûrement des vers qui étaient, selon la tradition, responsables de nombreuses maladies infantiles. Les usages populaires ont longtemps porté sur les moyens de les extraire du corps, en dépit d'une perception très imprécise de la maladie. L'offrande consécutive à la guérison d'Hélène Suasse marque très bien l'omniprésence de l'empreinte surnaturelle qui s'empare des manifestations du mal (ver, serpent, démon ?) mais aussi du recours pour l'en guérir[15].

Nous avons trouvé dans les archives de Rostrenen, ville située à une soixantaine de kilomètres de Saint-Brieuc, des informations sur la petite Hélène Suasse. Elle est née le 20 mai 1630 ; ses parents Jacques (De) Suasse et Caude

14. OC III, p. 479 ; Bq, p. 1204.

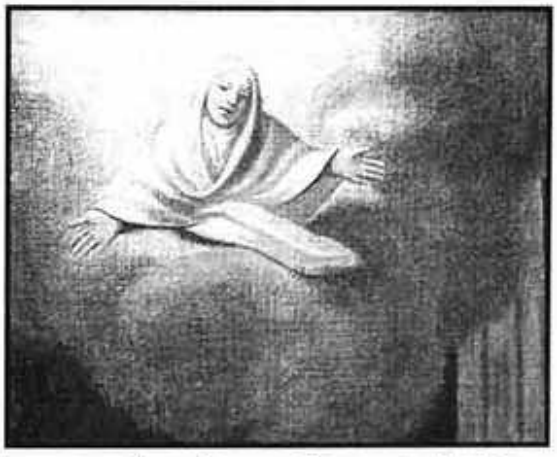
15. *Regards sur la Petite enfance en Bretagne rurale traditionnelle, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, 26 Octobre 1983 et 19 février 1984, Catalogue publié par le Musée de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc, 1984, p. 55.

Bobille avaient déposé cet ex-voto à Sainte Anne d'Auray, quelques années plus tard, en 1636, date de l'ex-voto indiquée à la Basilique. Au-delà de la monstruosité du serpent, du dégoût et de la peur que pouvait susciter le vomissement surnaturel, le tableau de cet ex-voto du XVII[e] siècle avait été peint afin de laisser une trace dans les esprits enfantins. Alfred Jarry, enfant, avait été surpris par l'image de la petite Hélène vomissant le serpent à deux têtes. Jarry adulte n'oublia pas de faire allusion à l'image de la petite fille, immobile et rigide, qu'il décrit ainsi dans un passage du roman *Les Jours et les Nuits* :

> Deux ans et demi après, Sengle entra avec Nosocome dans l'hôpital des petits enfants. [...] Dans tous les lits, des petites filles regardaient devant elles, comme est le principal exercice des malades ; et dans un lit central, une grande poupée, plutôt plus grande que les petites filles, était la seule qui suivît d'un regard intelligent les visiteurs, du moins comme un portrait[16].

Lorsqu'on admire la peinture de l'ex-voto, le corps du bébé emmailloté apparaît surdimensionné ; Hélène Suasse est aussi grande que sa mère, qui pleure et prie à genoux dans la chambre à côté. Si le tableau d'Hélène Suasse était accroché au mur et un peu surélevé lorsque Jarry ou Sengle l'observèrent, et, si l'on prend en compte la petite taille des observateurs, les yeux d'Hélène ne regardent point le serpent qui sort de sa bouche, mais se posent sur tous les petits visiteurs qui s'arrêtent pour lire l'explication de l'ex-voto.

La Sainte Patronne



L'image de Sainte Anne qui apparaît dans l'ex-voto n'a pas laissé de traces dans l'œuvre de Jarry, car les descriptions de la Sainte sont étroitement liées aux statues que Jarry évoque dans le chapitre « Le Tain des mares ». Il est possible de trouver une légère réminiscence de l'image de la Sainte dorée, peinte sur l'ex-voto, dans le vers qui ouvre ce chapitre : « *Dans l'ombre, rose des vents mélancolique* ». L'image de la Sainte

16. *Les Jours et les Nuits*, OC I, p. 820 ; Bq, p. 610.

illumine le fond noir du mur de la chambre d'Hélène Suasse, elle est entourée de nuages et sa figure dessine une sorte d'étoile, qui pourrait évoquer une « rose des vents ». Le visage de la Sainte, légèrement incliné vers la droite, et son regard perdu expriment un sentiment mélancolique. Jarry et Sengle sont dans une prison qui est la réalité du monde des adultes, dépourvue de magie, malade et amputée. Il est possible de lire *Les Jours et les Nuits* comme l'histoire d'une dépossession identitaire qui conduit Sengle à la folie, l'histoire de la décomposition d'un être incapable de s'adapter et qui devient heureux, cloîtré dans ses souvenirs, à l'intérieur d'un Hôpital qui porte le nom de la patronne de la Bretagne. Pour sortir de cette prison et pour résoudre l'étrange rapport qu'il a établi avec son double, Sengle invoque Sainte Anne d'Auray. Même si Sengle croit que son Soi a disparu, sa Dulcinée bretonne fera en sorte qu'il puisse le récupérer. Grâce à la Sainte d'Auray, Sengle n'a jamais été dépouillé de l'essentiel : les souvenirs, les rêves ; et même si le dernier contacte avec Valens a causé la perte de son esprit, il sera toujours sur le chemin de Sainte Anne, dans l'Hospice qui porte son nom.

Le médaillon de l'ex-voto



La Sainte dorée acquiert à partir du roman *Les Jours et les Nuits* une dimension nouvelle, elle devient La Dame et la protectrice du Chevalier Sengle et d'Alfred Jarry. Jarry l'avait associée à Dulcinée, la dame imaginaire de Don Quichotte. Sainte Anne, la même qui avait guéri Hélène Suasse en la débarrassant du serpent à deux têtes, fait également partie du dernier chapitre de la biographie de Jarry. Jarry est obsédé par un roman interminable, *La Dragonne*, et, comme Don Quichotte avant lui, il s'aventure à vivre l'histoire qu'il voudrait écrire. Jarry, comme le Quichotte, appelle sa Dame afin de sortir d'un affreux moment de crise, incapable de finir son dernier roman. La Sainte Anne d'Auray est une Muse, une inspiratrice qui, comme Dulcinée, doit lui donner les forces pour poursuivre son rôle d'écrivain. Jarry dépassera Cervantès, et comme le Quichotte, il transformera l'ennuyeuse réalité en surprenante fiction. Il invoque en latin la Sainte Anne au milieu d'un délire causé par une fièvre cérébrale. De la main de Charlotte, dans une lettre adressée à Rachilde en mai 1906, on peut lire :

> Abi, o princeps daemonum [...] ; Sancta Anna et Beata Maria Virgo me in manibus suis tenent, o Serpens [...]. Sancta Anna conculcatrix tui et mater matris Dei vigilat

super me[17].

Dans ce long passage écrit en latin, Jarry invoque Sainte Anne et nous informe qu'il a déposé un ex-voto à Sainte Anne d'Auray :

> In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, et Sanctae Mariae Virginis et beatae Annae matris ejus, in cujus devotionem lapidem marmoream in muro basilicae « Auray » posui, animam meam in manu Beatae Annae remitto. [...] In nomine Patris, etc., et Beatae Annae Salvatricis meae. Amen[18].

Dans une lettre que Charlotte avait envoyée à Rachilde, après la mort d'Ubu, il est possible de lire entre les mots un serment ou un projet d'aller à Sainte Anne.

> Je tâcherai à sa place d'aller au Mont-Saint-Michel ou à Sainte-Anne si j'arrive à me tirer bien de l'arrangement de sa *Dragonne*[19].

Il est vrai que, dans la tradition votive, il faut suivre une série de rites : l'expression du vœu et l'invocation du saint choisit pour l'accomplir, l'expression de la promesse d'un don en échange de l'accomplissement du vœu et, finalement, l'acheminement du cadeau, l'ex-voto, à la basilique, chapelle ou église vouée à ce saint. Alfred Jarry suit fidèlement tous les rites votifs jusqu'à sa mort ; cependant, afin que l'âme du poète repose en paix, Charlotte sait qu'il ne faut pas rompre le projet votif de son frère. L'âme du poète, selon la tradition votive, rôdera jusqu'à ce que quelqu'un dépose la *plaque de marbre* promise *au mur de la basilique d'Auray*. Suite aux travaux de recherche des deux délégations de la Sous-commission des Monuments Anhistoriques et Historiques qui se sont déplacées sur les lieux, le Cymbalum Pataphysicum a découvert les deux ex-voto de l'écrivain. Dans le cloître de Sainte Anne d'Auray, sur le mur en pierre, des *œuvres marmoréennes* carrées rendent compte du serment secret des fidèles. Au milieu de tous ces témoignages de la dévotion

17. OC III, p. 610. « Va-t'en, ô prince des démons [...] Sainte Anne et la Bienheureuse sainte Vierge Marie me tiennent entre leurs mains, ô Serpent. [...] Sainte Anne, qui t'écrase, mère de la mère de Dieux, veille sur moi. » Traduction proposée dans les « Notes et variantes », OC III, p. 969.

18. OC III, p. 619. « Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit et de la Sainte Vierge Marie et de la Bienheureuse Anne sa mère pour la dévotion de qui j'ai posé une plaque de marbre au mur de la basilique d'Auray, je remets mon âme en la main de la Bienheureuse Anne [...]. Au nom du Père, etc., et de la Bienheureuse Anne ma Salvatrice. Ainsi soit-il. » Traduction proposée dans les « Notes et variantes », OC III, p. 969.

19. Notice de *La Dragonne* dans OC III, p. 866.

à la Sainte d'Auray, on trouve deux plaques de marbre attribuées à Jarry, l'une portant la signature « A. J. » et l'autre la signature « UBU[20] ». Sainte Anne habite une grande partie de l'œuvre de Jarry. Avec elle, il essaya de terrasser le serpent, le démon, en renouvelant sans cesse la naïve image d'un ex-voto. Jarry choisissait des représentations de l'art populaire et des symboles religieux qui puisaient leur sens dans la culture bretonne et dont le but n'était jamais limité à la valeur artistique. L'enfant Jarry avait pu voir l'image d'Hélène Suasse vomissant le serpent bicéphale et, touché par la force symbolique de l'image, par le caractère surnaturel de son histoire, l'écrivain adulte, se réappropria le symbole et revendiqua la richesse oubliée de l'art votif breton. On ne saura jamais si Charlotte accomplit le pèlerinage à Sainte-Anne d'Auray pour y déposer l'ex-voto de Jarry, mais cela n'a pas d'importance ; l'essentiel est qu'il existe un ex-voto jarryque sur les murs de la Basilique d'Auray. Alfred Jarry peut alors reposer en paix.

20. Il est possible de voir deux photographies prises par Nicole Foulc en 1989 de ces ex-voto aux pages 162-163 de *Les Jours & les Nuits, essai d'iconologie documentaire*, Cymbalum Pataphysicum, 1992.

Jarry et les arts de la rue

Henri Béhar

Le 1er janvier 1902, Alfred Jarry, collaborateur régulier de *La Revue blanche*, y crée une rubrique « Gestes ». Dans ce cadre, sa première contribution formule un programme rigoureux qu'il s'efforcera de tenir jusqu'à la disparition de cette publication. Il y définit, avant la lettre, une problématique des arts de la rue. Posant que l'expression musculaire vaut bien celle du cerveau, il annonce devoir accorder la même attention à un spectacle de cirque qu'à la Comédie Française, à un mariage mondain qu'à une saillie dans un haras, à une course automobile qu'à une procession religieuse. Le titre de la rubrique, Patrick Besnier l'a signalé[1], fait écho aux *Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* (qui, je le rappelle, ne paraîtra qu'en 1911) et le programme sonne comme un manifeste anti-intellectuel.

Dérivant des jeux du cirque, son esthétique englobe divers tableaux animés de la nature et de la rue. À partir des articles consacrés au cirque, au mime, au carnaval, aux accidents urbains comme à la course cycliste et à la guerre que se livrent les apaches parisiens, nous verrons que cette perception du monde anime toute sa littérature, depuis les poèmes de *Saint-Brieuc des Choux* jusqu'à *La Dragonne*, étoffant une perception du monde qu'il nomme 'Pataphysique.

Excluant donc Ubu et le théâtre institutionnel, dont j'ai longuement disserté par ailleurs[2], j'envisagerai d'abord les arts du spectacle distingués par

1. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2006, p. 475.
2. Voir : Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Honoré Champion, 2003, 411 p.

Jarry, puis le spectacle des rues, enfin les rituels et les spectacles de participation, sans oublier les techniques nouvelles de représentation, tout ce à quoi notre auteur s'est attaché tant dans son œuvre que dans sa vie, au point de se faire lui-même homme-théâtre.

Arts du spectacle

S'il y a spectacle dès lors qu'il y a spectateur, Jarry, amateur particulièrement perspicace, ne voit pas pourquoi on éliminerait de la littérature ou du commentaire tout ce qui constitue le spectaculaire, par-delà la re-présentation elle-même. N'est-il pas paradoxal, en effet, qu'au moment où ils renaissent et gagnent leur plus grande extension dans le monde, on fasse silence sur la foire et le cirque, Guignol et plus généralement les marionnettes, le mime et la pantomime, en les considérant comme des arts mineurs, tout juste bons à distraire les petits enfants ou la populace ? J'entends bien que ce ne sont plus, dans la pratique, des spectacles de rue ou d'extérieur, mais ils l'ont été à l'origine, en conservent des traces dans leur patrimoine génétique, et sont alors tenus pour tels.

Pour ma part, je ne pense pas que ce soit par dépit, faute de mieux, ou afin de postuler à la rubrique des théâtres que Jarry annonce dans *La Revue blanche* son intention d'y donner désormais « des commentaires sur toute espèce de spectacles plastiques[3] » en s'autorisant du précédent formulé par le directeur de ladite revue, Thadée Natanson. « Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. » (Bq, p. 950)

Le cirque et le spectacle forain

Jarry, qui appréciait particulièrement « l'admirable Footit » (Bq, p 952), clown du célèbre duo Footit et Chocolat, jusqu'à vouloir lui emprunter ses accessoires pour la création d'*Ubu roi*, et qui ne dédaignait pas les numéros des spectacles de la foire au point d'en constituer un épisode de son roman *Le Surmâle* avec le dynamomètre du Jardin d'acclimatation (Bq, p. 820), devient absolument lyrique quand il évoque le Barnum Circus, toujours dans son article inaugural :

> Ce n'est qu'un grand cirque a-t-on dit. Soit ; mais imaginez une arène dans laquelle vous en versez trois autres de dimensions respectables. Une fois posées, vous vous

3. Alfred Jarry, « Barnum » dans la rubrique « Gestes » de *La Revue blanche*, 1er janvier 1902.

> apercevez qu'elles tiennent juste autant de place que trois assiettes sur une nappe de banquet. Dans chacune de ces trois pistes, vous lâchez quelques troupeaux d'éléphants, et alors vous commencez à entrevoir ce que c'est que l'énorme, à moins que vous n'aimiez mieux vous dire « Comme c'est petit, un éléphant ! » [...]. (Bq, p. 951)

On sait, par sa correspondance, que Jarry s'est rendu au moins trois fois à ce spectacle si extraordinaire qui avait été installé à Paris près de la Tour Eiffel. Il se fait plus nostalgique pour traiter, dans la chronique suivante, du Nouveau Cirque, installé rue Saint-Honoré, qu'il fréquentait en douce, du temps de l'hypokhâgne, tandis que ses condisciples s'efforçaient de discerner les beautés du théâtre racinien. Il rend notamment compte du numéro aquatique de Juno Salmo, qui s'achève ainsi :

> Un hameçon double, esché de rouge, descend du cintre et on le pêche. Alors, dislocation et gymnastique deviennent tragiques : ce sont les tortillements et les spasmes d'agonie de la bête prise, le corps et les membres de la bête se vrillent et reproduisent toute la chiffe douloureuse que peut devenir l'animal sans côtes. Enfin, le monstre torturé se décroche et plonge : il reparaît, et dans une convulsion suprême dépouille sa tête de carton ; les applaudissements reconnaissent et saluent l'homme. (Bq, p. 953)

C'est encore le cirque contemporain qui nourrit la représentation de la Passion dans *Faustroll* :

> Irrégulièrement accourt, faisant la roue, un Pierrot vert. Et tous les diables, à figure de mandrills ou de clowns, écartent grand leurs nageoires caudales en jambes acrobates, et, implorant l'ange inexorable (*Voulez-vous jouïer avec moa, mister Loyal ?*) secouent, cheminant vers la Passion, leurs chevaux de Paillasse du sel de la mer. (Bq, p. 527)

Les clowns incarnent ici le Démon vaincu par la croix, comme dans un de ces numéros comiques décrits par le chroniqueur de *La Revue blanche* !

Bien qu'il n'y ait plus aucun rapport, si ce n'est topologique, entre le cirque moderne et les antiques jeux du cirque, Jarry, qui le sait parfaitement, ne cesse d'y revenir, hanté qu'il est par la décadence romaine. En impeccable connaisseur des littératures grecque et latine, capable de rivaliser avec les historiens de l'Antiquité, il ne manque pas, dans *Messaline*, d'installer ses personnages principaux au cirque. En outre, on trouve de nombreuses allusions aux fêtes populaires romaines dans ses proses. Ainsi la vision d'une tête de cheval est pour Faustroll le signal d'une exécution capitale « comme le pouce levé dans les cirques, qu'il fallait frapper » (Bq, p. 515). Et lorsqu'il feint ne pas s'étonner de la quantité d'alcool absorbée par un recordman américain, Jarry

déploie son érudition pour nous rappeler combien la tradition antique savait honorer la force et l'habileté par une coupe de sa boisson favorite :

> Or le prix qui était réservé, à Rome, au vainqueur de la grande course des quadriges au pied du Capitole, prix au-dessus de la couronne d'or, attribuée aux simples généraux, n'était autre qu'une coupe d'absinthe. (Bq, p. 1007)

Guignol et les marionnettes

Après l'infiniment grand, l'infiniment petit. Intéressons-nous à cette autre forme du spectacle, totalement méprisée par la bourgeoisie, qui la trouve tout juste bonne pour y envoyer ses enfants en bas âge, et la tolère difficilement quand elle aborde la satire sociale. Je devrais parler des marionnettes, sous toutes les espèces, et plus particulièrement du guignol, que Jarry affectionnait tant. Cependant, m'étant largement étendu dans l'ouvrage précédemment cité sur les toutes premières représentations d'*Ubu* en théâtre d'ombres (comme celles que donnait Henri Rivière au Chat Noir) ou en marionnettes à gaines, ainsi que sur le répertoire mirlitonesque, défini comme un spectacle léger, extrêmement conventionnel, fait de mauvais vers, à l'instar de ceux qu'on trouve sur le mirliton de notre enfance, je n'y reviendrai pas ici. Sauf à rappeler que Jarry fut lui-même un montreur de marionnettes fort expérimenté, engagé à ce titre au Théâtre des Pantins de la rue Ballu, et qu'il commenta en homme de l'art les Pouchinels qui sévissaient au théâtre Toone, au quartier des Marolles, à Bruxelles. Il écrivait :

> De la main droite il tient le fantoche de court. Le fil est court tout simplement parce que le plafond est bas, mais la marionnette est si solide et si humaine que cette illusion s'impose, qu'elle tire sur la laisse dans l'intention de la rompre et de courir à son gré. (OC II, p. 643)

Il a lui-même adapté *Ubu roi* pour le cabaret des 4-Z'Arts à Montmartre. La pièce était interprétée par le guignol des Gueules de Bois, manipulé par Anatole, le montreur des Champs-Élysées. L'auteur s'est plié aux règles du jeu en ajoutant les passages obligés du guignol satirique : prologue avec force coups de trique, tirade d'actualité, scène du lit « classique à Guignol » et pour finir Ubu encadré par deux gendarmes. En somme, Jarry participe de ce mouvement littéraire qui, à la fin du XIX^e^ siècle, ramène l'intérêt du public adulte vers le castelet.

Le mime

Jarry défend les spectacles populaires, le cirque comme le music-hall, aussi bien que les revues et parades militaires ou civiles. Il sait fort bien qu'à l'origine le spectacle de mime comprenait des parties chantées, voire parlées, et qu'il a changé au cours du temps. Il n'est pas surprenant qu'évoquant, dans *Messaline*, les mœurs de l'ancienne Rome, Jarry, tel un Sienkiewicz, consacre tout un chapitre à dépeindre la danse du pantomime Mnester qui éclipsait la lune, et qui s'achève par un chant :

> Et pour la première fois, depuis que des pantomimes avaient commencé, sous Auguste, d'illustrer par le geste une poésie chantée par un chœur ou par une seule voix, ce fut la voix même du mime — on eût dit un bruissement plus sourd des parures de sa danse — qui chanta. (Bq, p. 770)

Revenons à l'époque moderne, et plus précisément au music-hall où se produisent les mimes. Dans *Les Jours et les Nuits*, son héros, Sengle, qui figure parfois son porte-parole, fait part des jouissances qu'il a éprouvées « Au Music-Hall du boulevard Jovial, où les mimes m'ont exprimé les passions les plus naturelles, sans exagération, telles qu'elles *nous* agitent tous » (Bq, p. 563). Il explique alors à son officier comment la stylistique épurée de la pantomime transmet une expérience de la vie et de la mort commune à tous les spectateurs, plus universelle et donc plus convaincante que le réalisme de l'époque, parce qu'elle s'adresse à tous les sens. Mêlant deux scénarios, il relate minutieusement une pantomime italienne, concluant : « N'est-ce pas là du meilleur *réalisme*, et l'observation la plus subtile de notre vie de tous les jours ? » (Bq, p. 564).

Avec la même application, Jarry rend compte, dans sa chronique de *La Revue blanche*, de *Paillasses*, une pantomime interprétée par Liane de Pougy :

> M. et Mme Paillasse, dans leur baraque de toile, ont gambadé et tourbillonné devant leurs spectateurs, sous des oripeaux étincelants ; et comme ce sont des artistes pauvres et que leur théâtre est tout petit, la coulisse où ils rentrent après chaque scène est à la fois la loge où ils se remaquillent, leur salle à manger et leur chambre à coucher. Mais leur amour n'imagine pas qu'Adam et Ève aient connu plus grandiose Paradis terrestre. Or voici que le Serpent survient : c'est un lutteur de l'arène voisine, et on ne saurait mieux choisir un costume de tentateur théâtral, car son maillot rose évoque, dans toute son obscénité, l'Homme Nu. M. Paillasse, qui vient d'annoncer à la foule le titre de la dernière scène du spectacle, « le Mari trompé », reparaît trop tôt pour ne pas voir que, par les soins de sa femme, la pièce est déjà jouée au naturel, et il la poignarde, au milieu d'applaudissements qui s'abusent et qui le rendent fou. (Bq, p. 955)

Ce sujet lui paraît éternel, illustrant l'interpénétration du réel et de la fiction ; « C'est la férocité de la vie réalisant brutalement ce que la fiction imagine par jeu » écrit-il.

En somme, le cirque, la marionnette et la pantomime ne servent pas seulement à illustrer tel ou tel épisode de l'existence, à lui donner une valeur ludique, ils sont, pour Jarry, l'image exacte de la littérature qu'il souhaite, allusive, comme un élan interrompu, inachevée afin de susciter le mouvement du lecteur : « L'impression du saut est assurément plus grande chez celui qui ne saute pas, l'élan saute en dedans de lui. Et c'est à cet effet que doit tendre la littérature ». (Bq, p. 1014)

Spectacle des rues

Ayant examiné les divers arts du spectacle dont Jarry fait son miel tant dans ses chroniques que dans ses romans, il convient maintenant d'aborder le théâtre des rues. Non pas le genre *Royal de luxe*, tel qu'il s'est manifesté depuis une vingtaine d'années, avec ses troupes, ses comédiens, ses metteurs en scène, et qui s'est même structuré en groupement de professionnels avec ses statuts, sa fédération, ses festivals, mais plutôt ces spectacles plus ou moins spontanés, du moins tolérés par les édiles, dont la ville est prodigue depuis sa fondation. Ils vont des forains (cracheurs de feu, saltimbanques, montreurs d'ours, éleveurs de puces) aux parades, défilés militaires, processions, etc.

Il me semble que, pour lancer cette nouvelle rubrique, outre les propos de Thadée Natanson, Jarry s'est davantage autorisé des thèmes abordés l'année précédente par Gustave Kahn, l'un des collaborateurs de la revue, dans *L'Esthétique de la rue* (Fasquelle, 1901). J'en suis d'autant plus convaincu que Jarry a rendu compte de cet ouvrage dans sa chronique de *La Revue blanche* le 1er avril 1901. Pour ce qui concerne la ville moderne, distinguant décor mobile et statique, il déclarait notamment :

> En lisant M. Gustave Kahn, on apprendra à goûter avec plus de discernement le spectacle du Dehors moderne, large, pittoresque et polychrome, orné d'une parure immobile, façades, statues, maisons d'angle qui sont la possibilité d'art décoratif des grandes voies ; et d'une parure mobile, affiches, annonces à la *Mané-Thécel-Pharès*, et aux jours de liesse, rubans multicolores « qui font des arbres, si l'on peut dire, des saules rieurs ». (OC II, p. 612)

De fait, Kahn y oppose le décor urbain normalisé depuis Haussmann aux

décors antérieurs, vifs et variés. Traitant de la ville ancienne, il mentionne le décor des rues, des places, des ponts avec leurs figurants ; puis les parades, les processions, la fête des fous et le carnaval, les entrées royales. Quant à la ville moderne, caractérisée par ses grandes avenues, permettant le passage des troupes, avec ses façades blanches normalisées par décret, il s'attarde sur son nouveau décor : les affiches de Chéret et de Toulouse-Lautrec, les hommes-sandwichs, les lumières, les toits, et, à l'opposé, les pavés, les tavernes, dont le célèbre cabaret du Chat noir, décoré par Willette. Pour les fêtes, il ne distingue plus que le carnaval et la fête nationale.

On ne s'étonnera donc pas de voir Jarry aborder toutes ces questions dans ses articles, ne serait-ce que de manière fugitive, pour en tirer une plaisante leçon. Il ne s'en tient toutefois pas à ce catalogue, puisqu'il entend traiter désormais d'attitudes, de comportements (et de leur signification globale) plutôt que de rester à la surface des choses.

Fêtes populaires

Ainsi, pour Jarry, le camelot qui installe sa bimbeloterie au coin d'une rue restitue le théâtre de la foire, il est « l'héritier direct de Tabarin, le pitre au chapeau protée des tréteaux de la place Dauphine, et le sieur de Mondor, le disert charlatan » (OC II, p. 608). En bon parisien qu'il est devenu, il prend plaisir à l'observer faire son boniment, au même titre qu'il regarderait une scène de Molière. Car il adore les différents spectacles que la ville lui offre spontanément.

Les biographes racontent que lors de la visite du Tzar Nicolas II à Paris, il invita toute l'équipe du *Mercure de France* à contempler le défilé de son balcon, au 162 du Boulevard Saint-Germain, le 6 octobre 1896. Cette célébration de l'Alliance franco-russe précédait de peu la revue des troupes dans *Ubu Roi* au Théâtre de l'Œuvre. Bien entendu, le défilé du 14 juillet, qui provoque de nombreux accidents, lui est l'occasion de décompter « les sacrifices humains » de la fête patriotique (Bq, p. 933).

Sur ce chapitre des fêtes populaires, il faut compter alors avec le carnaval de la mi-carême, fort vivant à l'époque. Jarry prend prétexte d'un incident provoqué par les jets de confettis pour conseiller le port du masque (de théâtre) ou, mieux, du scaphandre (Bq, p. 963), quand ce n'est pas la neige qui les remplace tout uniment (Bq, p. 911). Sur le même plan, son ami Géroy[4] prétend que Jarry, dissimulé derrière la fenêtre de son appartement, au 2e

4. Géroy, « Mon ami Alfred Jarry (souvenirs) », *Le Mercure de France*, juillet 1947.

étage du Bd Saint-Germain, muni d'une sarbacane, lançait des petits pois secs sur les chapeaux des passants, en se divertissant de leurs mimiques.

Affiches

Tout ce qui fit le décor urbain, qu'il soit statique ou dynamique, lui est bon pour ses chroniques : une affiche de spectacle pour trouver une conclusion satisfaisante à l'affaire Humbert-Crawford qui défraya l'opinion (Bq, p. 972), un omnibus pris pour un pachyderme (Bq, p. 947), ou encore un omnibus à cheval comme il en subsistait en 1900 (Bq, p. 955), un distributeur automatique de timbres dans une gare, celle-ci dès lors comparée à une église (Bq, p. 977).

Or, de telles confondantes analogies ne sont possibles qu'en vertu d'un principe poétique énoncé dès ses débuts par Jarry : « Nous écrivions dans la préface de notre premier livre (*les Minutes*, 1894) que si l'auteur a su déterminer deux points en corrélation absolue (encoche, point de mire), tous les autres, sans nouvel effort de sa part, seront sur la trajectoire » (OC II, p. 443).

Course cycliste

L'analogie ou, mieux, l'équivalence que Jarry établit entre la vie et le spectacle s'étend aux querelles d'apaches dans Paris, relatées comme une compétition sportive (Casque d'or = le Bol d'or) aussi bien qu'aux épisodes les plus sacrés, comme la Passion du Christ, actualisée et racontée à la manière d'une course cycliste (Bq, p. 956).

Les faits-divers, saisis sur le vif ou bien découverts dans le journal quotidien sont pour Jarry un exemple du « théâtre-à-côté » comme on disait alors, c'est-à-dire du théâtre d'avant-garde. Il recommande l'actualité la plus quotidienne comme modèle de l'art nouveau. Sans paradoxe, je crois bien que le fait de narrer la Passion comme une course de côte n'est pas sacrilège, volonté d'épater le bourgeois, mais tout simplement le produit de ce souci permanent d'approcher tous les spectacles populaires. Si la course solitaire d'un champion cycliste peut être qualifiée de montée au calvaire, alors la réciproque s'impose d'elle-même, et Jésus n'est plus qu'un coureur malheureux qui se ramasse une pelle…

On ne s'étonnera pas davantage de le voir tirer parti de la disparition de certains cris, remplacés par l'appel aux bornes des pompiers ou de la police,

pour développer l'une des chroniques les plus improbables sur la chasse au Drapaud (Bq, p. 966), ainsi orthographié par télescopage de deux substantifs, drapeau et crapaud.

Jarry développe donc une esthétique de la rue parce que, pour lui, « les faits-divers sont le théâtre à côté des grands articles » (OC II, p. 518), d'une autre façon, ils sont à l'avant-garde de la dramaturgie.

Rituels sociaux et nouvelles techniques

Insensiblement, nous avons glissé du spectacle de la rue au comportement des Parisiens ou plus généralement, des individus en société. C'est ici que l'esthétique urbaine se prolonge en ethnographie, comme dans cette chronique délicieusement intitulée « Anthropophagie » (Bq, p. 960) justifiant point par point le comportement des Papous à l'égard d'une mission géographique. Certes, nous avons quitté la ville proprement dite, pour nous référer au journal. Pourtant, je crois indispensable de noter cette profondeur de champ propre à Jarry, qui, au-delà de la chronique, caractérise l'ensemble de sa création. Ainsi, pour lui, l'amour est perçu comme une compétition et un spectacle rituel, observable par le savant, vu comme au cinématographe par les filles convoquées par le Surmâle (Bq, p. 855). De la même façon que, auparavant, on avait organisé une course des 10 000 milles entre une locomotive et une quintuplette (Bq, p. 824). Plus familièrement, et sur le ton d'un écrivain naturaliste et régionaliste à la fois, Jarry évoquera une partie de boules qui se termine par le rituel baiser à la Fanny (Bq, p. 1176), ou encore une partie de cartes qui vaut bien celle de Pagnol, accompagnée de gestes rabelaisiens (Bq, p. 1181).

Bagarres

En fonction des relations différentes de plusieurs témoins de la scène (Apollinaire, Max Jacob, Raynal), une grande incertitude règne au sujet de l'esclandre provoqué par Jarry au cours d'une soirée offerte par Maurice Raynal en son logis de la rue de Rennes. Largement abreuvé, comme tous les convives, Alfred, qui ne supportait pas l'abstinence du sculpteur Manolo, lui aurait tiré dessus avec son pistolet bulldog. Selon Apollinaire, il lui aurait ensuite déclaré : « N'est-ce pas que c'était beau comme littérature[5] ? » Authentique ou non, la réplique est belle. Elle remet en scène le Père Ubu, auteur universel,

5. Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », *Les Marges*, 15 janvier 1922, p. 24.

tandis que de son côté Picasso récupère l'arme à feu.

Cet épisode n'est pas sans rappeler celui qui s'est déroulé à la Taverne du Panthéon le 2 mars 1897, relaté par André Gide dans *Les Faux Monnayeurs* sous le nom de Banquet des Argonautes, où Jarry figure sous les traits d'« une sorte de jocrisse étrange, à la face enfarinée, à l'œil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine », à la fois apprêté, impassible, prévenant et d'une cruauté perverse, martelant le crâne du jeune Christian Beck[6]. Ici encore, quel que soit le déroulé précis des événements, on ne peut que constater combien Jarry, soutenu en cela par tout le groupe Symboliste, je dirais même par toute une génération, hausse les gestes au niveau de la littérature et les fait pénétrer dans le roman.

Il me faut dire deux mots du tribunal, spectacle idéal sublimé par guignol, glosé dans plusieurs articles qui constituent *La Chandelle verte* ou « Lumières sur les choses de ce temps ». C'est toute l'Affaire Dreyfus qui, après avoir été l'objet d'un sketch ubuesque dans *L'Almanach* de 1899, est considérée comme un excellent spectacle conforme aux règles d'Aristote : « horrifier d'abord, apitoyer ensuite. La première scène, pathétique, le fut par le rôle du Traître. [...] L'Innocence Reconnue fit succéder à la Terreur, la Pitié[7]... ». De cette façon, Jarry, qui tenait Dreyfus pour innocent parce qu'il était à ses yeux le type même de l'officier subalterne, discipliné, loyal et borné[8], se dégage de la politique et s'assure une position sinon neutre, du moins indifférente aux pressions de l'opinion publique. Au vrai, les faits politiques, comme les mystères de la religion, ne sont pour lui qu'un spectacle plus ou moins conventionnel ou grotesque, relevant par conséquent de sa rubrique. Une visite du Président de la République, Émile Loubet, aux autorités civiles et religieuses de l'Algérie lui apparaît comme l'arrivée du grand Turc dans la pièce de Molière ; et l'enquête sur les miracles de Lourdes donne lieu à un pastiche de *L'Abbé Prout*[9], théâtre de mirliton.

Catastrophes

Revenons à notre chroniqueur parisien. Un jour, Jarry se met à commenter les accidents du métro (Bq, p. 1082) et il en déduit ceci que : « Les accidents de métro, chemins de fer, tramways, etc. ont ceci de bon, comme les guerres,

6. André Gide : *Les Faux-Monnayeurs*, Livre de Poche, 1956, p. 369 *sqq*.
7. Jarry : « L'Affaire Humbert-Dreyfus », *La Plume*, 15 décembre 1903 (Bq, p. 1028).
8. Voir le compte-rendu de Jarry *Pour la justice et pour l'armée*, OC II, p. 626.
9. Cf. Jarry : « Le Loubing the Loub », *Le Canard Sauvage*, 15 avril 1903 (Bq, p. 1044), et « La Vierge au Manneken-Pis », (Bq, p. 1087).

qu'ils éclaircissent le trop plein misérable de la population ». Un tel humour ne fait pas rire tout le monde, et c'est vraisemblablement ce genre d'articles qui fera dire à Queneau qu'une telle insensibilité justifie toutes les lâchetés. Or, et inversement, Jarry propose des solutions susceptibles d'épargner bien des vies humaines, comme de désigner deux champions pour faire la guerre entre les peuples, ou encore celle de « La bataille de Morsang ». L'épisode (qui fera partie de *La Dragonne*, roman inachevé) est publié dans *La Revue blanche* du 1er avril 1903. Il montre comment, en se servant de sa raison et en tirant parti de la topographie, un homme seul peut entraîner un bataillon à s'autodétruire, tout en sortant lui-même indemne du combat qu'il a provoqué. C'est que, de même qu'un individu placé dans l'œil du cyclone n'est pas affecté par les turbulences, son héros, Erbrand Sacqueville a su se mettre « au foyer d'un feu circulaire convergeant sur lui avec unanimité ».

La photographie et le cinéma

Jarry, nous dit Paul Edwards, était lui-même un photographe amateur, adepte du Kodak[10]. C'est peut-être la raison pour laquelle, commentant un accident qui se produisit à Marvejols sous les yeux d'un photographe, et s'enquérant des instantanés qui auraient dû illustrer la scène, il feint de s'étonner qu'on lui réponde avec indignation que ledit photographe s'était occupé de porter des secours. Il en conclut à bon droit qu'il n'y avait donc pas de photographe sur les lieux ! Ce thème, relativement nouveau en littérature, lui est cher : la photographie pourrait suppléer une mémoire défaillante, telle celle de Sengle, le héros des *Jours et les Nuits*, incapable de reconstruire les traits de sa propre mère deux jours après sa mort. Or les trois ou quatre photos qui lui restent de son ami, outre qu'elles figent et déforment son visage, ne sont pas en mesure de l'aider à se le remémorer, car « le Double est vide et vain comme un tombeau » (Bq, p. 571). Plus concrètement, Jarry fait référence à la photographie prise dans la nature, non pas en studio, en relatant la Passion : « il est exact que la reporteresse Véronique, de son kodak, prit un instantané » (OC II, p. 422) tandis qu'une des spéculations regrette qu'on ne prenne pas de photographie des accidents, puisque, dans la circonstance, le photographe vertueux se porte au secours des blessés !

C'est le 28 décembre 1895 que les frères Lumière organisèrent la première projection cinématographique au Café de la Paix. Il est certain que

10. Voir : Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image*, Anabet éditions, 2006, p. 182.

Jarry n'était pas parmi les spectateurs. Mais bientôt, son double, Sengle, allait juger ce moyen technique supérieur au stéréoscope (voir Bq, p. 572). Faut-il rappeler que, du temps de Jarry, le cinéma est un art essentiellement forain ? Patrick Besnier suggère que les « Treize images » figurant au chapitre XXXIV de *Faustroll*, d'abord publiées en 1900, sont issues d'un projecteur de cinéma, tandis que Brunella Eruli les rapprochait des vues stéréoscopiques proposées par les boutiques des Grands Boulevards, et que moi-même je les pensais transposées de l'imagerie d'Épinal. Avant qu'une identification certaine ne vienne nous départager, reconnaissons que tous trois nous y voyons un art populaire, un art de la rue.

Conclusion : L'homme théâtre

Jarry ne s'est pas contenté d'observer les « gestes » de ses contemporains pour en tirer de magnifiques spéculations. Comme l'a fait observer André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* :

> La littérature, à partir de Jarry, se déplace dangereusement en terrain miné. L'auteur s'impose en marge de l'œuvre ; l'accessoiriste, désolant à souhait, passe et repasse sans cesse devant l'objectif en fumant un cigare[11]...

Jarry accessoiriste de cinéma, occupant l'écran à la place des vedettes, ce n'est pas si mal vu. S'il a pu apparaître aux yeux des témoins comme l'opposé d'un homme de lettres, c'est autant par les thèmes abordés dans ses textes que par son attitude, son comportement. Il s'est fait lui-même homme-théâtre, donnant à voir ce qu'il entendait comme spectacle de ce temps. Il est entré dans le champ de vision du spectateur parce que le théâtre, tel qu'il se pratiquait sur la scène parisienne, lui semblait figé, notoirement insuffisant. Il lui opposait le théâtre des rues, tel qu'on vient de le voir, se donnant lui-même en exemple. Ce faisant, il montrait qu'on pouvait absolument surmonter l'opposition sociale entre le théâtre et la vie en se faisant soi-même, plus qu'accessoiriste, acteur de sa propre vie.

11. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, 1970, p. 272.

1907 : « La Place d'Arlequin est à prendre »

L'héritage d'Alfred Jarry dans l'art du XX^e siècle

Maria Gonzalez Menendez

Alfred Jarry ne s'est pas seulement inspiré de l'art de son époque et des artistes qu'il a connus, mais c'est aussi l'art qui s'est inspiré de lui. Les hommages que lui ont rendu Paul Gauguin, le douanier Rousseau et d'autres peintres et artistes qui l'ont fréquenté rendent manifeste cet intérêt des plasticiens envers Alfred Jarry de son vivant. Néanmoins, ce sont les artistes des avant-gardes du XX^e siècle qui vont transformer cet intérêt en inspiration, au-delà d'un registre purement littéraire. Bien plus que comme écrivain, Jarry restera dans la mémoire collective de ces artistes comme un homme révolutionnaire, un anarchiste, mais aussi un artiste doué de clairvoyance esthétique.

Le 7 juillet 1906, Max Jacob annonçait à Pablo Picasso : « Jarry est malade : on l'a transporté en Bretagne. Cette maladie sera sa mort ou sa vie. [...] mais Jarry mort, la place d'Arlequin est à prendre[1] ». Un an après cette confidence le jeune Picasso peint la toile qui d'après Jacob annonce le nouveau

1. Max Jacob, lettre à Picasso conservée aux archives Picasso et publiée dans *Max Jacob et Picasso*, Quimper-Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 49.

siècle artistique. *Les Demoiselles d'Avignon* créent le scandale et transgressent tous les critères esthétiques établis jusqu'alors. Comme l'avait fait Jarry onze ans auparavant avec *Ubu Roi*, Pablo Picasso révolutionne à son tour la scène artistique de l'époque. *Les Demoiselles d'Avignon* sont nées quatre mois avant la mort de Jarry en novembre 1907. Et comme s'il s'agissait d'un transfert miraculeux, on se demande si cette coïncidence est le produit du hasard ou d'une volonté exprimée un an auparavant dans la lettre de Max Jacob.

Alfred Jarry l'Arlequin Trismégiste

« La place d'Arlequin est à prendre » ; tels sont les mots que Jacob emploie à propos d'Alfred Jarry. Pablo Picasso, comme Guillaume Apollinaire, Jacob et André Salmon, voyaient en lui, au-delà de l'écrivain, l'incarnation du grand arlequin du siècle. La bande de Picasso avait souvent remarqué le caractère hilarant et absurde du grand poète burlesque. Jarry était pour eux un artiste, un personnage excentrique qui se transformait en Ubu, son double, son autre-moi. Il n'était plus un écrivain mais un produit de son imagination, un véritable clown, une caricature moderne et volontairement déformante.

Néanmoins Jarry n'était pas seulement un simple arlequin mais l'Arlequin Trismégiste. Guillaume Apollinaire lui attribue ce surnom, le rapprochant d'un ancien prêtre égyptien mythique, qui aurait fondé l'alchimie au XX^{e} siècle avant Jésus-Christ, l'Hermès Trismégiste du monde grec, considéré comme le père absolu de l'alchimie et de toutes les sciences. En comparant Jarry avec cet ancien philosophe, Apollinaire lui accorde un rôle prépondérant en tant que philosophe et prophète. La théorie de la pataphysique développée par Jarry en 1898 le consacre comme père d'une nouvelle science qui engage tout un élan philosophique perceptible dans ses écrits. Cette théorie ouvre la voie d'une nouvelle science, celle de l'absurde, mais aussi le chemin vers une esthétique révolutionnaire. Jarry y prévoit les avancées que le nouveau siècle procurera à l'art, telle la machine à peindre, le hasard comme méthode de structuration d'une œuvre d'art ou la validité subjective des perspectives multiples dans une même surface. L'Arlequin Trismégiste dont parle Apollinaire n'est que l'incarnation d'un homme multidisciplinaire, prophète absolu, fondateur de l'absurde scientifique et père philosophique d'une nouvelle esthétique.

En effet Jarry était bien plus qu'un écrivain. Comme l'affirme Apollinaire, il voulait être un homme de la Renaissance qui s'emploie dans différents savoirs. Il était un artiste, un esthète et un philosophe qui prônait un changement esthétique dans l'art. Loin de vouloir se plonger uniquement dans la littéra-

ture, Alfred Jarry s'est aussi lancé dans la production de ses propres dessins et gravures. Apollinaire est encore le premier à signaler les qualités artistiques de l'écrivain en 1914 :

> Jarry gravait avec un véritable talent. C'est dans ses dessins et bois gravés que le dernier grand poète burlesque avait su donner la mesure de son instinct artistique. Il avait le don de l'expression qui manque à tant de gens qui sont de la partie. Quelques-unes de ses planches gravées ont un caractère de singularité cabalistique. Il sera peut-être intéressant, au moment où il semble que l'on soit sur le point de rendre justice à l'auteur d'Ubu-roi, de faire une exposition de ces rares gravures sur bois et des dessins laissés par Jarry[2].

Jarry s'est beaucoup intéressé à l'art, aux artistes et à leur esthétique. Il commence ainsi à écrire des critiques d'art en 1893 en se rapprochant de l'art de Gauguin, de Rousseau, de Filiger et de beaucoup d'autres artistes. C'est dans l'œuvre de ces peintres que Jarry trouve ses propres inclinations esthétiques, orientées vers la recherche de l'art populaire, primitif, sauvage, de l'art dit dégénéré.

Jarry ne tarde pas à revendiquer un changement esthétique et, ambitionnant une révolte stylistique, il se lance dans la production de ses propres images. Les premiers bois de Jarry publiés dans *Les Minutes de Sable Mémorial* en 1894, sont étroitement liés aux postulats synthétiques de l'école de Paul Gauguin. Après avoir séjourné à Pont-Aven en juin 1894, Jarry commence à graver une série de bois « presque cabalistiques », comme l'écrit Apollinaire. Le graphisme schématique, qui réduit l'idée au signe, confère effectivement à ces images un caractère mystérieux et cryptique. Une esthétique presque déformatrice y opère à travers le renversement des critères traditionnels du beau.

Jarry affirmait l'équivalence des contraires : le blanc et le noir, le beau et le monstrueux. Les contrastes permettent de renforcer l'alliance de contraires dans l'image. Les bois gravés se révèlent par conséquent un médium idéal pour tirer ces effets et renforcer l'expressionnisme primitif de l'image. Ce goût des contrastes est également issu de l'imagerie populaire ancienne. Les gravures médiévales qui accompagnent les images de Jarry dans *Les Minutes de Sable Mémorial* se rapprochent des critères esthétiques que Jarry cherchait pour ses propres productions plastiques. Cet intérêt de Jarry pour la rude esthétique des images légendaires le mène à participer à la création d'une revue d'estam-

2. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'Art : 1902-1918*, Gallimard, 1981, p. 500-501.

pes porteuse d'une nouvelle esthétique : *L'Ymagier*.

En octobre 1894, Jarry et de Remy de Gourmont font paraître le premier numéro d'une revue consacrée à « l'image et rien de plus ». Il ne s'agit cependant plus de l'image au sens courant, mais d'une image singulière, rare… non plus une image, mais l'ymage. Le « y » dans l'alchimie traditionnelle symbolise l'association des contraires d'où résulte l'être ou l'objet androgyne, hermaphrodite, qui est par définition rare, ambigu, mais essentiellement parfait. Cette définition illustre assez bien l'alliance des contraires que l'on trouve à l'intérieur de *L'Ymagier*. Les œuvres d'Émile Bernard, d'Henri Rousseau ou de Filiger se trouvent confrontées à des images populaires de la fabrique d'Épinal, à des gravures de Dürer et à des bois d'Indochine. Le thème de la Passion, entre autres sujets religieux, cohabite avec des monstres et des chimères, créant un rythme volontairement déformant.

Cette alliance des contraires est une forme de l'unité parfaite décrite dans l'Alchimie qui deviendra la loi fondamentale de la science pataphysique ainsi que l'idéal de beauté chez Jarry :

> Il est d'usage d'appeler MONSTRE l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre tout originale inépuisable beauté[3].

Jarry trouvait la monstruosité belle et la beauté monstrueuse. Son désir de rompre avec les canons esthétiques de l'époque en défendant un art marginal est la finalité de *L'Ymagier* comme de *Perhinderion*, sa deuxième revue d'estampes. À la recherche de tout ce qui constitue une exception, Jarry fait l'éloge de l'image populaire, primitive, sauvage et ancienne, car elle porte toute la fraîcheur de l'imagination pure et elle est une exception aux règles du bon goût.

La théorie de la monstruosité conduit Jarry vers une esthétique de la déformation. Sa maîtrise de la gravure sur bois lui permet de faire évoluer la forme jusqu'à ce qu'elle trouve une gaucherie neuve propre à l'art brut. Les gravures qu'il compose pour *Ubu Roi* constituent un exemple de cette recherche d'une esthétique déformante et première. Jarry retourne en arrière, jusqu'à « ses premières chimères, les moins chimériques[4]» de son l'enfance, ce qui explique la gaucherie avec laquelle il traite les dessins du cycle ubuesque, imitant les procédures enfantines ou encore celles de l'art de la rue, du graffiti.

3. Alfred Jarry, *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, repris dans OC I, p. 972.
4. Alfred Jarry, « Livres d'enfants », *La Plume*, 1er juillet 1903, repris dans OC II, p. 473.

Les lignes sont sinueuses, les formes irrégulières et hasardeuses. Il n'y a rien de ferme ni de calculé, tout est abandon des canons imposés. La sauvagerie de ces barbouillages est mise en valeur par Jarry qui trouve dans les arts des enfants, dans les graffiti de la rue tout un programme iconographique révolutionnaire à l'époque. Alfred Jarry porte un nouveau regard sur l'art, le regard d'un sauvage, d'un paysan, d'un fou ou d'un enfant, mais aussi celui d'un prophète. Dans l'acte héraldique de *César-Antechrist* on peut remarquer l'affirmation du principe de l'identité des contraires qu'on trouve dans l'œuvre plastique de Jarry mais aussi dans l'art des avant-gardes du XX[e] siècle :

> Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain cimier du géant, par delà les métaphysiques ; il est par toi l'Antechrist et Dieu aussi, cheval de l'esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-est-Plus, cinématique du zéro restée dans les yeux, polyédrique infini. Générateur jadis, tu es pour moi le glaive ; crochet de vipère, tu sèmes et brûles ; pal enflammé, tu souffles le feu. Tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, hermaphrodite, tu crées et tu détruis[5].

On peut voir dans ce « Moins-qui-est-plus » l'un des axiomes de la simplification et du schématisme qui sera souvent employé au XX[e] siècle. Par ailleurs, Jarry fait allusion à une autre association des contraires : « création et destruction ». L'alliance de ces deux pôles sera l'un des principes essentiels de l'art du XX[e] siècle. Jarry l'énonce dès la fin du XIX[e] siècle, voulant et prévoyant un véritable changement d'emploi des codes esthétiques dans l'art. D'après lui, la création d'une œuvre d'art deviendra l'assassinat de celle-ci, parce que la déformation et la destruction seront des créations en soi. La beauté deviendra monstre, parce que la monstruosité sera belle. L'absurde deviendra rationnel, parce que le rationnel est absurde. Tels sont les fondements de l'œuvre de Jarry qui reparaîtront au XX[e] siècle.

La comparaison de Jarry au prophète Trismégiste par Guillaume Apollinaire trouve ici tout son sens. Jarry crée le manifeste d'une nouvelle esthétique à venir, se positionnant comme le prophète d'un nouveau siècle.

La place d'Arlequin est à prendre

La toile qui annonce le nouveau siècle artistique est l'œuvre du peintre espagnol Picasso. Selon Max Jacob, les *Demoiselles d'Avignon* inaugurent l'entrée de la modernité dans l'art. Elles constituent un point d'inflexion qui

5. OC I, p. 290.

conditionne l'avenir d'une nouvelle esthétique. La toile la plus célèbre du XX^e siècle représente une révolution pour l'art. Rompre avec les canons esthétiques préétablis et faire de la dégénération, de la monstruosité une qualité artistique sont les finalités de cette œuvre.

Les visages représentés simultanément sous plusieurs angles dans cette toile sont volontairement étranges, s'inspirant de la sculpture ibérique et de l'art des enfants mais aussi des monstres des masques africains. Les *Demoiselles* montrent à quel point la réalité devient monstrueuse à travers l'imagination pure d'un ancêtre, d'un enfant ou d'un sauvage. Picasso déclare à propos de la visite au Trocadero en 1906 avec André Derain : « Quand je me suis intéressé il y a quarante ans à l'art nègre, c'était parce qu'à cette époque j'étais contre tout ce qu'on appelle beauté dans les musées[6] ». Picasso rejoint la théorie de la monstruosité de Jarry avec ces propos. Il ne cherchait pas la beauté, mais le monstre. L'« accord inaccoutumé d'éléments dissonants » de Jarry trouve dans cette toile son meilleur accomplissement. Les masques sauvages se mélangent avec des corps de femmes pour créer des personnages hybrides, monstrueux, d'une nature double comme la réalité.

Le masque joue ici un rôle important, révélateur du réel. Picasso place ces femmes comme des marionnettes dans un théâtre absurde ouvert au spectateur. D'après Jarry la monstruosité fait partie de la vérité du monde. Les *Demoiselles* véhiculent le même message. Elles sont la caricature de la réalité, du spectateur qu'elles regardent ; elles sont le miroir vicieux du monde, mais aussi de l'art.

Picasso parodie l'art en choisissant une composition classique pour son théâtre dégénéré. Le thème traditionnel des baigneuses a été souvent repris depuis la Renaissance. Cependant la composition classique jure avec le traitement inhabituel des figures et de la perspective. Les angles se multiplient, créant une mosaïque contrastée. La beauté non classique et les perspectives vertigineuses rentrent en dissonance avec le classicisme du thème. Picasso mélange les contraires à son gré. La tradition et la dégénération se confrontent ici afin de renforcer le caractère absurde de la beauté classique et de consolider la monstruosité de l'image.

Les *Demoiselles* se présentent comme un théâtre absurde ouvert au spectateur où la monstruosité trouve sa place avec une volonté caricaturale. Ce qui nous rapproche de l'œuvre de Jarry, et de son goût plastique particulier. Le

6. François Gilot, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 258 ; cité dans Ron Johnson, « Picasso's Demoiselles d'Avignon and the theatre of the absurd », *Arts Magazine*, New York, 1980, p. 108.

primitivisme des *Demoiselles* et son esthétique dégénérée sont étroitement liés aux positions esthétiques de Jarry. On se demande cependant comment les arguments de Jarry peuvent être si perceptibles ici et s'il s'agit d'une simple coïncidence ou d'un véritable précédent ?

Picasso et Jarry se sont rencontrés aux alentours de 1905. Ils fréquentaient les mêmes endroits, tel la cave Vollard, les soirées de *Vers et Prose* de Paul Fort, ainsi que les mêmes amis, notamment, Apollinaire, Max Jacob et André Salmon. Les sources ne parlent que d'une rencontre historique qui pourrait avoir eu lieu en avril 1905 dans l'appartement de Maurice Raynal. Cette soirée a été préservée dans la mémoire d'Apollinaire et de Max Jacob qui relatent un épisode scandaleux causé par les coups du revolver que Jarry tira sur le sculpteur Manolo. Apollinaire prétend avoir réquisitionné l'arme de Jarry et l'avoir donnée à Picasso qui la garda dans son studio pendant quelque temps. La remise en cause de ces faits par Picasso a jeté le doute sur cette rencontre.

Cependant il est incontestable qu'à cette époque Picasso commence à imiter les gestes burlesques et hilarants de Jarry. D'après André Salmon, le jeune peintre était connu pour donner de coups de feu en l'air dans son studio lorsqu'un admirateur lui demandait d'expliquer sa théorie esthétique. L'enthousiasme que Picasso éprouve pour la conduite anarchique de Jarry se traduit dans ses gestes. Le peintre connaît bien Ubu à cette époque comme l'illustre un dessin de 1905 où les traits d'Ubu sont repris avec beaucoup de soin en imitant ceux de Jarry.

1905 est une année clé dans la vie et l'œuvre de Picasso : non seulement il fait la découverte de Jarry et change son attitude, imitant ses gestes anarchiques, mais un autre changement se produit, esthétique cette fois-ci.

C'est la période rose qui commence, avec des thématiques clownesques. Le cirque, les saltimbanques et la figure récurrente de l'arlequin s'érigent comme leitmotive de sa peinture. Dans cette période l'arlequin est la figure centrale de ses études. Ce qui semble curieux et révélateur, c'est que cette figure s'accompagne d'une prolifération de personnages ubuesques, issus directement de l'influence de l'œuvre de Jarry. Le politiquement incorrect envahit le monde intérieur de Picasso. Les bonshommes grotesques dansent partout dans ses cahiers. L'esprit d'Ubu envahit les croquis de Picasso et ses traits vont apparaître même dans les portraits de ses amis. Picasso transforme Apollinaire en Ubu. La complicité de la bande de Picasso avec l'œuvre de Jarry est ici clairement perceptible. Même ses arlequins gardent un étroit rapport avec l'absurde et le

mythe d'Ubu.

Alfred Jarry était pour Picasso et sa bande une source d'inspiration absurde pure. Jarry était en effet ce bouffon qui se grimait en Ubu, mais aussi un homme savant, lucide, un arlequin prophétique. Les arlequins de la période rose de Picasso apparaissent aussi comme des figures calmes, réfléchies qui se promènent dans le vide. Ces personnages se trouvent isolés dans des paysages presque métaphysiques. La métaphore de l'arlequin comme philosophe en possession de la vérité s'y impose. C'est l'arlequin, le clown qui incarne la vérité. Il est le miroir du monde, le sage qui dénonce l'absurde. Témoigner de l'absurde du monde, tel est la mission du clown, de Jarry, du pataphysicien et celle d'Ubu.

La période rose de Picasso touche à sa fin avec une toile plus que symbolique, révélatrice. C'est la *Mort d'Arlequin*, peinte en 1906, année où Max Jacob lui annonce : « Jarry mort, la place d'Arlequin est à prendre ». Picasso abandonne avec cette toile la figure de l'arlequin pour prendre physiquement sa place et il s'identifie avec son alter-ego pour toujours, avec le Grand Arlequin du Siècle. On le voit se représenter en clown avec Fernande Olivier et un singe à ses pieds rappelant le docteur en pataphysique Faustroll et son inséparable singe. Max Jacob fait son portrait en arlequin en 1906, lui conférant la place qu'il lui avait annoncée. Il gardera toujours cette place. Comme l'écrit Brigitte Léal, « les déguisements de Picasso dans les années soixante répondent à un sentiment nostalgique vis-à-vis de sa jeunesse, quand il était l'Arlequin Trismégiste dont parlait Apollinaire[7] ».

Le transfert entre Picasso et Jarry s'opère à travers la toile représentant la mort de l'Arlequin. Picasso va prendre la place du Grand Arlequin Jarry à la mort de celui-ci. Il va adopter la Pataphysique comme précepte de vie et de création. L'insurrection, l'anarchie, la contradiction, l'anti-intellectualisme, le sens de l'humour de Jarry, sont conservés soigneusement par Picasso. Le peintre se masque comme Jarry, il se déguise en clown de son temps, en arlequin, en pataphysicien. C'est immédiatement après *La Mort d'Arlequin* que Picasso se lance dans la production des *Demoiselles d'Avignon*. À ce moment il ne voit plus avec les yeux d'un peintre, mais avec ceux d'un clown, d'un déformateur. Il porte le regard d'un sauvage, d'un enfant, d'un révolutionnaire et d'un prophète qui ouvre la voie d'un nouveau siècle artistique.

7. Brigitte Léal, «El Artista, Payaso y Demiurgo», dans *Picasso, de la caricatura a las metamorfosis de estilo*, Lunwerg Editores, 2003, p. 74.

Max Jacob écrit à ce propos « Je demande au musée Picasso que dans ses vitrines repose le revolver tabou de Jarry, comme au Vatican les cadeaux aux papes. L'arme gardée par Picasso quelque temps dans son studio est un symbole sacré pour le peintre, car il indiquait : "que la tiare du pape psychique Jarry fut changée en revolver, insigne nouveau de papauté, que le don de cet insigne fut l'intronisation du nouveau pape psychique Picasso, que le revolver cherchait son propriétaire naturel, que le revolver était bien la comète annonciatrice du siècle[8]" ».

L'Héritage de Jarry dans l'art

L'impact que les images de Jarry et ses apports esthétiques eurent sur les artistes du XX[e] siècle est frappant. L'esthétique de la monstruosité et l'intérêt pour les formes populaires et enfantines revendiqués par Jarry constituèrent les bases d'un nouveau siècle artistique qui commençait. Le désir de Jarry de rompre avec les canons esthétiques de l'époque en défendant un art marginal ne fut pas négligé par les artistes qui forgèrent les premières avant-gardes du XX[e] siècle.

Picasso fut le premier à prendre la place de Jarry, à préserver son héritage, mais il n'est pas le seul. Jarry devint un véritable mythe pour les artistes du XX[e] siècle tels que Rouault, Escher, Duchamp, Calder, Max Ernst, Alechinsky, Jorn, Derain, Flanagan, Miró, Appel, Dubuffet ou Man Ray. Ces artistes reprirent sans cesse les traits d'Ubu et beaucoup d'entre eux allèrent jusqu'au adhérer au Collège de Pataphysique en 1948. La créature mythique de Jarry devint un véritable symbole pour ces artistes qui ont su lire dans ses traits l'annonce d'une révolution esthétique. Jarry ne fut dès lors pas perçu comme un simple écrivain, mais comme un artiste, un philosophe et un prophète. Comme l'écrivait André Breton, Alfred Jarry fut bien plus qu'un écrivain, «un éclaireur esthétique[9] ».

8. René Guy Cadou, *Esthétique de Max Jacob*, Seghers, 1956, p. 39-40.
9. André Breton « Alfred Jarry initiateur et éclaireur », *Arts*, 2 novembre 1951, dans *La Clé des champs*, Le Sagittaire, 1953, p. 254-263.

Annexes



Gravure sur cuivre dans Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduit et commenté par Blaise de Vigenère, 1578, réédité par Françoise Graziani, Champion, 1995, p. 411.

Spéculation

Jarry et Philostrate, avec ou sans Blaise de Vigenère

Isabelle Krzywkowski

La série de treize tableaux peints par une machine au chapitre 34 de *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien* fait penser, par sa composition et son style, à l'exercice rhétorique de l'*ecphrasis*, c'est-à-dire un type particulier de transcription de tableau, qui raconte et suggère plutôt qu'il ne décrit et sur lequel a particulièrement travaillé la seconde sophistique, contemporaine de l'essor du roman grec (Longus, Achille Tatius, etc.). Son représentant le plus connu est le rhéteur grec Philostrate, qui vivait à Rome au début du III^e^ siècle[1]. Parmi plusieurs ouvrages, au nombre desquels on lui attribue communément une *Vie d'Apollonios de Thyane*, il est aussi l'auteur d'un recueil d'*Eikônes* [Images] qui comporte 65 *ecphrasis* regroupées en deux livres, où un rhéteur célèbre parcourt une galerie de Naples en commentant une série de tableaux à un groupe de jeunes gens.

Bien que jusqu'à présent sans preuve définitive, on peut être à peu près

1. Philostrate l'Ancien, ou de Lemnos, sophiste actif à Athènes, puis à Rome au tournant des II^e^ et III^e^ siècles, doit être distingué de son petit-fils, Philostrate le Jeune, auteur d'une suite aux *Images* et contemporain de Plotin.

certain que ce texte faisait au moins partie de la « culture » de Jarry[2]. En effet, outre qu'il est mentionné dans les manuels de littérature grecque, même si c'est de manière dépréciative (par exemple chez Alexis Pierron), Philostrate était sans doute bien connu de l'excellent helléniste Pierre Quillard, membre du « phalanstère » de Corbeil et traducteur de Porphyre.

Les *Eikônes* ont fait l'objet de deux traductions en français. La première, en 1578, par Blaise de Vigenère[3], a été un succès de librairie au tournant des XVI[e] et XVII[e] siècles[4], illustré dans le goût de l'époque dès la quatrième édition de 1614. Les fins connaisseurs de la Renaissance qu'étaient Marcel Schwob ou Remy de Gourmont ne l'ignoraient sans doute pas. De fait, si le livre ne fait pas partie de la bibliothèque de Schwob, il est évoqué par Gourmont dans *La Culture des idées*, sous la forme d'une note consacrée à la métamorphose d'Écho et renvoyant à l'édition illustrée de 1620[5]. L'article lui-même est daté de février 1894, année où Gourmont et Jarry se voient beaucoup, puisqu'ils préparent le premier numéro de *L'Ymagier* qui sortira à la fin de cette même année. Gourmont reviendra sur Philostrate dans un essai-préface de 1903 consacré à Héliogabale[6] : comme nombre de ses contemporains, il se propose de réévaluer la période de la Rome « décadente » et présente le cercle d'artistes et d'intellectuels réuni autour de Julia Domna, épouse de Septime Sévère, parmi lesquels il évoque le personnage historique de Philostrate comme auteur de la *Vie d'Appolonios de Thyane*, « rival » de Jésus.

Par ailleurs, la seconde traduction des *Eikônes*, par Auguste Bougot, datant de 1881, il est permis de penser que le livre a retrouvé une certaine actualité : certes, Jarry est alors âgé de huit ans, mais cette traduction se fait sur fond

2. Dans *Les Cultures de Jarry* (PUF, 1988), Henri Béhar met en avant l'importance, à côté des sources identifiables, d'une culture d'imprégnation qui prend sa source aussi bien dans le champ populaire que dans la pratique potachique ou dans la contre-culture. On peut y ajouter les débats d'époque.

3. Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduit et commenté par Blaise de Vigenère, 1578, réédité par Françoise Graziani, Champion, 1995 (2 vol.). Pour les analyses, voir son introduction, ainsi que le volume qu'elle a codirigé : *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, PUR, coll. La Licorne, n° 75, 2006.

4. La deuxième édition, posthume, date de 1597, la huitième, et dernière, de 1637. Voir F. Graziani, *op. cit.*, p. XIX.

5. Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900 : septième partie, « Ironie et paradoxes », deuxième chapitre « Dernières conséquences de l'idéalisme » (position qui n'est pas sans intérêt).

6. Georges Duviquet, *Héliogabale raconté par les historiens grecs et latins*, Mercure de France, 1903. La préface de Gourmont est reprise dans la sixième série de ses *Promenades littéraires* (Mercure de France, 1926, p. 225-238).

d'un débat important, en particulier chez les philologues allemands, pour savoir s'il s'agit de la description de tableaux réels (donc à valeur documentaire) ou d'une création littéraire ; Bougot fait état de cette discussion dans sa longue introduction, adoptant un moyen terme (ils sont peut-être imaginaires, mais n'en reflètent pas moins l'art de leur époque[7]) qui met en avant l'idée que Philostrate est le fondateur de la critique d'art. On conçoit que le symbolisme ait pu s'intéresser au débat[8].

D'autres raisons, internes aux deux œuvres, invitent à penser que Jarry avait une connaissance assez précise du texte, et d'abord la transformation du titre, « Clinamen », en « Treize images », au moment de la publication dans *La Plume*. On peut aussi remarquer l'analogie formelle des recueils d'*ecphrasis* et du récit de Jarry : la discontinuité qu'impose la forme du catalogue d'images est également constitutive d'un roman qui se caractérise par la fragmentation de la lecture imposée par la brièveté des chapitres, les blancs, les listes, les énumérations, les catalogues, la variété des signes et l'hétérogénéité des styles. Par ailleurs, le dix-septième tableau du livre II des *Eikônes*, intitulé « Les Îles » (voir ill.), présente une série d'îles étranges et compose, sur le mode d'une description narrative, un tableau irréalisable, si proche de l'esprit du voyage du livre III de *Gestes et opinions* à travers les îles artistiques qu'on peut légitimement se demander si Philostrate n'en est pas l'un des modèles ; on notera en outre que le commentaire de cette image par Vigenère explicite sa conviction qu'il s'agit de « choses feintes, imaginaires, fantastiques, et forgées en son esprit[9] ». Enfin, Jarry pourrait avoir été sensible, comme (ou grâce à) Vigenère, au thème de l'union des contraires qui traverse le recueil[10].

Ces éléments contextuels invitent à réfléchir sur les raisons d'un tel regain d'intérêt pour un texte apparemment oublié pendant plus de deux siècles. Outre le goût fin-de-siècle pour les auteurs de la « décadence latine » — goût qu'il faut considérer comme un manifeste esthétique —, un autre intérêt du texte de Philostrate me paraît tenir au fait qu'il arrive filtré par la lecture du

7. Philostrate, *Une Galerie antique*, traduction, préface (197 pages) et commentaires d'Auguste Bougot (Renouard, 1881). Il en existe une réédition partielle, sans la préface : *La Galerie de tableaux*, F. Lissarague éd., Belles-Lettres, 1991. Les peintures retrouvées à Pompéi et Herculanum, bien documentées dès le début du XIX[e] siècle, avaient permis de se faire une idée plus précise de l'art antique.

8. Voir Micéala Symington, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Bern..., Peter Lang, 2006.

9. Philostrate, *Les Images*, rééd. cit., t. 2, p. 689.

10. Voir Françoise Graziani, préface à Philostrate, *op. cit.*, p. XXIII.

seizième siècle (mais d'un seizième siècle tardif, maniériste, dont l'influence sur la fin du XIX[e] siècle reste peu étudiée).

En tant que tel, le projet de Philostrate répond à la démarche de la seconde sophistique, pour laquelle l'*ecphrasis* a une valeur herméneutique qui repose sur la suggestion et l'énigme et s'oppose à la condamnation platonicienne de l'image[11]. Il en fait le lieu d'un questionnement sur les relations de la peinture et de la littérature, en construisant ce que F. Graziani nomme des « métaphores de tableaux[12] », qui s'attachent à la fois à montrer l'invisible par les mots (donc, sans doute, la primauté de l'écriture) et à démontrer que, comme la langue, « la peinture est une sémiologie[13] ». Les *Eikônes* constituent donc moins une histoire qu'une philosophie de l'art, en même temps qu'un « catalogue raisonné des possibilités illimitées de la représentation figurée sous toutes ses formes[14] ».

C'est à cette réflexion que la fin du XVI[e] siècle italien et le début du XVII[e] se montrent particulièrement sensibles. Blaise de Vigenère est le tenant d'une lecture rhétorique (et non pas testimoniale) du texte de Philostrate, qu'il précise dans la lettre-préface à sa traduction et dans les commentaires qui accompagnent chaque image. S'y élabore une théorie de l'art comme langage « oblique » et polysémique, où l'artiste, par une série d'indices, invite à déchiffrer, derrière la surface de l'œuvre, le discours qu'elle voile et la composition qui y préside (c'est la fonction du *concetto*, mais, aussi bien, de l'incongru chez Jarry[15]).

De fait, il est peu probable que Jarry ait eu connaissance de l'introduction où Blaise de Vigenère expose sa lecture de Philostrate, car elle n'est pas reprise dans les rééditions illustrées (celles que mentionne Gourmont), ni dans l'édition de Bougot ; sa théorie reste cependant lisible dans les commentaires qui accompagnent chaque tableau, et l'approche de Jarry concernant les rapports de la peinture et de la littérature, la nature de l'image et du symbole, le rôle de la composition et la nécessité d'une lecture dynamique paraît y faire écho[16].

11. Sur les enjeux de l'*ecphrasis*, voir *idem*, en particulier p. VI-XII ; ainsi que, de la même, « "La Vérité en image" : la méthode sophistique », in *Le Défi de l'art*, éd. cit., p. 137-151, et l'ensemble du volume.

12. *Idem*, p. IX.

13. *Id.*, p. X.

14. Françoise Graziani, « Les Tableaux parlants de Philostrate », in *Récits / Tableaux*, J.-P. Guillerm éd., PUL, coll. UL3, 1994, p. 80.

15. Pour cette analyse, voir mon article dans *Revue d'esthétique*, 38/00, Jean-Michel Place, 2001, p. 147-152.

16. Voir dans ce même volume mon article sur « Les 13 images ».

Quelques pistes de recherche

Paul Edwards

[*Nous reproduisons ici l'appel à contributions du colloque, rédigé par Paul Edwards. Les pistes qu'il proposait alors restent d'actualité. Remerciements à Jean-Paul Morel pour la correction des entrées Charpentier et Locwood. Il signale par ailleurs un catalogue utile :* Roger Marx, *Artlys, Nancy, 2006.*]

Nous souhaitons approfondir notre connaissance de Jarry critique d'art, ami des artistes, et, plus encore, déceler l'influence des arts sur l'écriture de Jarry. Nous espérons aussi mieux apprécier la musicalité des œuvres lyriques de Jarry et mieux connaître l'influence de la musique, et de l'opérette, dans son œuvre entier.

Nous faisons appel aux chercheurs, savants, experts et conservateurs qui peuvent nous aider à mieux contextualiser l'œuvre de Jarry grâce à leur travail sur des archives, par leur découverte de documents nouveaux, ou grâce à leur connaissance approfondie d'un artiste, qu'il soit peintre, graveur, illustrateur, typographe, décorateur de théâtre, sculpteur ou musicien.

Quelles sont les œuvres méconnues ou peu connues, voire non-localisées jusqu'à présent, qui pourraient entrer en résonance avec les textes que nous connaissons ? Comment apprécier la critique picturale de Jarry alors que nous ignorons encore la localisation de beaucoup des tableaux qu'il mentionne ? Y a-t-il à revenir sur les peintres mentionnés dans *Faustroll* ? Que connotent

les chansons populaires dont on trouve la trace partout chez Jarry ? Qu'est-ce que la « vérité bouffe » ? et qu'est-ce que la vérité en peinture ? Quelle est la part visuelle des œuvres non-illustrées ? En somme, quelle est la dette de Jarry envers les arts ?

Quelques pistes

1) Existe-t-il des témoignages sur la vie de Jarry — ou tout simplement des archives — de : Sosthène Morand (Georges Morand, dit) ; Octave Fluchère ; « Sior Carlo » (Charles Martel, peintre) ; « Don Beppi » (le savoyard Joseph Martin, peintre, mort au Caire en 1954) ; Fontaine (bourguignon) ; Edmond Socard, peintre-verrier ? Tous mentionnés par Georges Rémond dans « Souvenirs sur Jarry et autres » (*Mercure de France*, numéros 1099 et 1100, 1er mars et 1er avril 1955) ? Rémond se souvient des ateliers d'artistes de la rue Dareau (14e arrondissement), que visitaient régulièrement Jarry et Léon Bloy.

2) Jarry a-t-il connu Robert « Bob » Chanler (1872-1930) ? Ce peintre américain fit ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris entre 1890 et 1895. Il fut l'ami de Marcel Duchamp et dînait avec celui-ci à Paris en 1927 (témoignage de Lydie Fischer Sarazan-Levassor, femme de Duchamp en 1927).

3) Quelle fut l'influence exacte de la typographie de Jarry, de Remy de Gourmont et des éditions du Mercure de France des années 1890 sur Marinetti et les futuristes ?

4) Jarry mentionne un grand nombre d'artistes dans la critique picturale qu'il rédige au tout début de sa carrière pour *L'Art littéraire* et pour les *Essais d'art libre*. Alors qu'il existe des études sur les relations entre Jarry et Georgin, Henri Rousseau, Filiger, Vallotton, Gauguin, Bonnard, Ranson et les Nabis, il pourrait se révéler utile d'entreprendre des recherches sur la totalité des artistes mentionnés par Jarry (à cette période comme par la suite) afin de faire la part entre ceux qui ont retenu son attention par politesse et ceux qui eurent une influence (les *Sciapodes* de Jossot ? la *Tête d'Androgyne* de Séon ?...), ou avec lesquels il est utile d'établir des parallèles dans la démarche.

Les tableaux et dessins retrouvés, on pourrait alors poursuivre des recherches thématiques (sur la représentation du soleil, par exemple, très présent dans « Minutes d'art [II] »).

Sont mentionnés en 1894 :

AMAN-JEAN [Edmond François, 1860-1936] : Béatrice ; Portrait de M. Jules Case. [OC I, p. 1021 ; OC II, p. 584.]

AMIET [Cuno, 1868-1961, peintre et sculpteur suisse] : Laveuses ; Fileuse. [OC I, p. 1021, 1023.]

ANGRAND [Charles, 1854-1926] : Pèlerins d'Emmaüs. [OC I, p. 1021, 1023.]

ANQUETIN [Louis, 1861-1932] : Tapisserie ou Tapis. [OC I, p. 1021, 1022.]

BASTARD [Marc Auguste, 1863-, peintre suisse] : voir Léon Fargue. [OC I, p. 1021.]

BERNARD [Émile, 1869-1941] : [OC I, p. 561, 678-680, 1019, 1024, 1048.]

BERTALL [Charles Albert d'Arnoux, dit, 1820-1882] : illustration pour Anderson. [OC I, p. 1016.]

BIGOT [Alexandre, 1862-1924, céramiste] : plats cristallisés. [OC I, p. 1021.]

BOISSET : Aérostat dirigeable. [OC I, p. 1023.]

BONNARD [Pierre, 1867-1947] : La Baigneuse ; Regard de femme à tête de musaraigne. [OC I, p. 597, 661 (affiche), 710 (*Faustroll*), 1015, 1077 (*Tatane*) ; OC II, p. 603 (*Almanach*), 607-608 (*Parallèlement*) ; OC III, p. 558-559 (*Messaline, Surmâle*), 610.]

BORTELET, Mlle : matin. [OC I, p. 1017.]

BRANGW[Y]N [Frank, 1867-1956, peintre et graveur gallois] : les Chevriers ; les Mages. [OC I, p. 1021.]

BURNE[-]JONES [Sir Edward, 1833-1898, peintre anglais] : (son absence au Champ-de-Mars est remarquée par Jarry.) [OC I, p. 1021.]

CALLOT [Jacques, 1592-1635] : (Sattler est comparé à Callot). [OC I, p. 1019.]

CARABIN [François Rupert, 1862-1932] : grès et coffres. [OC I, p. 1021.]

CARRIÈRE [Eugène, 1849-1906] : [OC I, p. 560 (celui qui vaporise), 1017, OC III, p. 538 (portrait de Samain).]

CASSATT, Miss [Mary, 1845-1926, peintre et dessinatrice américaine] : deux femmes ; l'espalier. [OC I, p. 1017.]

CÉZANNE [Paul, 1839-1906] : [OC I, p. 711 (rampe en présence de), 1015.]

CHARBONNIER, Ph. : Marines et Paysages. [OC I, p. 1018.]

Charpentier [Alexandre-Louis-Marie, 1856-1909] : sculptures. Étains. [OC I, p. 1021.]

Chaudet [Georges Alfred, 1870-1899] : Champ de Blé Noir. [OC I, p. 1015.]

Colin [Paul Alfred, 1838-1916] : toiles. [OC I, p. 1017.]

Conder [Charles 1868-1909, peintre anglais] : éventails. [OC I, p. 1015.]

Corot [Jean-Baptiste Camille, 1796-1875] : rétrospective. [OC I, p. 1015, 1020.]

Cros [César Isidore Henry, 1840-1907] : Fontaine en pâte de verre. [OC I, p. 1021.]

Cross [Henri-Édmond Delacroix, dit, 1856-1910] : l'Air du soir. [OC I, p. 1022, 1023.]

Cuvelier : aurore ou crépuscule. Salomé. [OC I, p. 1018, 1023.]

Darbours : *Décors intimes*. [OC I, p. 1016.]

Dargent, Yan [1824-1899] : Soleils ou lunes, Lutin fouaillant les cavaliers ; deux aquarelles mi-gouachées. [OC I, p. 1020.]

Degas [Hilaire Germain Edgar de Gas, dit Edgar, 1834-1917] : [OC I, p. 562, 711 (génufléchis devant), 1015.]

de Groux [Henry Degroux, dit Henry, 1867-1930, peintre belge] : [OC I, p. 562 (*Les Vendanges*), 906, 1016, 1021.]

de La Rochefoucauld, A. [Antoine, comte de, 1862-1900] : portrait d'Érik Satie. [OC I, p. 1022, 1023.]

de Moor [Pieter Cornelis, 1866-, peintre et graveur hollandais] : sorcière. [OC I, p. 1016.]

de Niederhausern, A. [Auguste de Niederhäusern-Rodo, 1863-1913, sculpteur suisse] : cires polychromes (scènes bibliques) : l'Éternité ; Maternité ; Judas embrassant le Christ ; tête de Gérémie. Buste de Verlaine. Sculptures. [OC I, p. 1018, 1021.]

Denis, Maurice [1870-1943] : Sainte Marthe et son Martyr ; fragment d'une suite pascale. L'Annonciation ; Pèlerins d'Emmaüs ; Princesse dans la tour ; Bethsabée. Étude pour une Bethsabée ; Plafond d'Avril. [OC I, p. 561 (mystique), 659 (papier peint de Faustroll), 1016, 1022, 1023.]

Desbois [Jules, 1851-1935, sculpteur] : étains. [OC I, p. 1021.]

d'Espagnat [Georges, 1870-1950] : toiles ; étude de Petite Fille. Soleil levant ? Deux Paysans ; Femme au livre. [OC I, p. 1017, 1018, 1023.]

Dethomas [Maxime Pierre, 1867-1929] : Petite Servante. [OC I,

p. 1017.]

de Toulouse-Lautrec [Henri Marie, 1864-1901] : rétrospective. [OC I, p. 561 (affiche), 661 (*Jane Avril*), 1021-1022, 1023 ; OC II, p. 332 (énumération), 642 (*Blanchisseur*, *Messaline*).]

Doré, Gustave [1832-1883] : Sorcière ; illustration pour *Pietro d'Albano*, roman de Tieck (ou s'agit-il de Guillaumin ?). [OC I, p. 1017, 1020.]

Dürer, Albert [Albrecht, 1471-1528, peintre et graveur allemand] : (Sattler est comparé à Dürer). [OC I, p. 963, 966, 979-980, 987, 996, 999, 1019, 1026 ; OC II, p. 641.]

Fargue, Léon [1849-1909, père de Léon-Paul] : vitrail d'après un dessin de Bastard. [OC I, p. 1021.]

Fauché, Léon : Paysage. [OC I, p. 1023.]

Filiger [Charles Filliger, dit, 1863-1928] : une face ; figure, paysage... [OC I, p. 1016, 1024-1028 ; OC II, 579.]

Finot, James : la Passion. [OC I, p. 1021.]

Forbes-Robertson, Eric [1865-1935, peintre anglais] : Sirènes. [OC I, p. 1025.]

Gauguin [Paul, 1848-1903] : *Nave nave moe* ; exposition tahitienne ; deux femmes abstruses accroupies ; étude de nu. [OC I, p. 210, 252, 559, 682, 987, 1016, 1017 ; OC II, p. 579, 599.]

Gausson [Léo, 1860-1944] : arbres de Noël au bord des routes. [OC I, p. 1022, 1023.]

Georgin [François, 1800-1863] : [OC I, p. 964, 987, 996, 1026.]

Giran-Max [Léon, mort en 1927] : Jardins. [OC I, p. 1023.]

Gos, Albert [1852-, peintre suisse] : Sommets suisses. [OC I, p. 1021.]

Grasset [Eugène, 1841-1917, peintre d'origine suisse] : affiches, vitraux, illustrations livresques. [OC I, p. 1022.]

Guiguet [François Joseph, 1860-1937] : deux jeunes filles ; Forgeron. Enfant félin ; femme qui tricote ; femme au balcon. Femmes au balcon. [OC I, p. 1016, 1018, 1020, 1037 (portrait de Rachilde).]

Guillaumin [Jean Baptiste Armand, 1841-1927] : tête de Vieille Femme, Servante du presbytère, illustration pour *Pietro d'Albano* [*Pietro von Albano*], roman de Tieck (ou s'agit-il de Gustave Doré ?). Série de vues de la Creuse ; Moulin Brigand ; *Neige*. [OC I, p. 1017-1018.]

Guilloux [Charles, 1866-1946] : toiles. Canal ; Seine lunaire de Notre-Dame. [OC I, p. 1017, 1022, 1023.]

Guthrie [Sir James, 1859-1930, peintre anglais] : [OC I, p. 1021.]

Hawkins [Louis Welden, 1849-1910, peintre français d'origine anglaise] : Camaïeu. [OC I, p. 1021-1022.]

Hermann-Paul [1874-1940] : pastels. [OC I, p. 1022, 1023 ; OC II, p. 681 (*L'Honorable Conque, député*).]

Hodler [Ferdinand, 1853-1918, peintre suisse] : l'Élu. l'Enfant nu devant un petit Christ (ou s'agit-il d'un Armand Point ?). [OC I, p. 1021.]

Hogarth [William, 1697-1764, peintre et graveur anglais] : (Vallotton est comparé à Hogarth.) [OC II, p. 578.]

Holbein [Hans, 1497-1543, peintre et graveur allemand] : (Sattler est comparé à Holbein). [OC I, p. 760, 1018-1019.]

Iker [Alphie] : [OC I, p. 1018.]

Jacquemin, Jeanne [1863-1938] : trois paysages avec figures. [OC I, p. 1016.]

Jossot [Gustave-Henri, 1866-1951] : les Sciapodes. Arabesques. [OC I, p. 987 (*Jezuz ma doue*, *L'Ymagier* III), 1022, 1023.]

Karbowski [Adrien, 1855-] : le Repos. [OC I, p. 1021.]

K[h]nopf[f] [Fernand, 1858-1921, peintre belge] : [OC I, p. 1022.]

Lacombe [Georges, 1868-1916, peintre et sculpteur] : Femme, bois sculpté. [OC I, p. 1017.]

Lewisohn [Raphaël, 1863-, peintre français d'origine allemande] : toiles. [OC I, p. 1017.]

Locwood [R.-M.] : le Bossu qui fume. [OC I, p. 1021.]

Luce [Maximilien, 1858-1941] : [OC I, p. 1023.]

Manet [Édouard, 1832-1883] : [OC I, p. 1022.]

Martin & Prouvé [Camille Martin, 1861-1898 & Victor Prouvé, 1858-1943] : cuirs. Reliure des *Aveugles* de Maeterlinck. [OC I, p. 1021.]

Maufra [Maxime, 1861-1918] : dessins et tableaux ; la grève ; les champs bretons ; une autre grève ; arc-en-ciel ; La Route. [OC I, p. 1016, 1019.]

Memling [Hans, vers 1433-1494, peintre flamand] : (portrait par H. Rousseau comparé à un Memling.) [OC I, p. 753 (arbres), 1023.]

Monet, Claude [1840-1926] : [OC I, p. 711 (t'incline devant), 1018.]

Moret, H. [Henri, 1856-1913] : [OC I, p. 1023.]

Munthe [Gerhard, 1849-1929, peintre norvégien] : (son absence au Champ-de-Mars est remarquée par Jarry.) (Vallotton est comparé à Munthe.) [OC I, p. 202 (Tapisseries), 1021 ; OC II, p. 578 (Hogarth chevauché), 642 (revu en 1902).]

O'Conor [Roderic, 1860-1940, peintre et dessinateur irlandais] : Ciels.

Les passants locaux de la place triangulaire. [OC I, p. 1020, 1025.]

OSBERT [Alphonse, 1857-1939] : Crépuscule. Femme au Soleil ; quatre panneaux. Étude pour Harmonie virginale. Vieux bouquins. [OC I, p. 1017, 1018, 1022, 1023 ; OC II, p. 623 (couverture pour Hauser, *Le Ressuscité*).]

PERRIER : gazons et cheveux. Études. [OC I, p. 1022, 1023.]

PISSARRO, C. [Camille, 1830-1903] : femme fleur surgie des herbes (ou s'agit-il d'une comparaison ?). [OC I, p. 1018.]

PISSARRO, Georges [?] : Paon blanc ; bois et eaux-fortes du Carton Jaune : chien ou loup, illustration des chants de Maldoror ; la Chevauchée ; grêles gens, wayang javanais. [OC I, p. 1019.]

POINT, Armand [1860-1932] : l'Enfant nu devant un petit Christ (ou s'agit-il d'un Hodler). Princesse nocturne. [OC I, p. 1021-1022.]

PROUVÉ (voir Martin)

PRUNIER, Gaston [1863-1927] : arbres et Maisons. [OC I, p. 1022, 1023.]

PUVIS DE CHAVANNES [Pierre Cécil, 1824-1898] : immense décoration. [OC I, p. 558 (mort), 1021.]

RAFFAËLLI [Jean-François, 1850-1924] : gravures. [OC I, p. 1021.]

RANFT [Richard, 1862-1931, peintre et graveur suisse] : [OC I, p. 1018.]

RANSON [Paul, 1861-1909] : Scènes fantastiques. [OC I, p. 421-422 (*L'Abbé Prout*), 561 (celui qui tapisse), 1016-1017 ; OC II, p. 651 (*L'Abbé Prout*).]

RAVIER [Auguste, 1814-1895] : bassin à poissons rouges ; l'angoisse de deux têtes. [OC I, p. 1019-1020.]

REDON, Odilon [1840-1916] : pastels et dessins. [OC I, p. 561 (mystère), 1022 ; OC III, p. 532 (pastels).]

REMBRANDT [1606-1669, peintre hollandais] : (Sattler est comparé à Rembrandt). [OC I, p. 1019.]

RIPPL-RONAÏ [Jozsef, 1861-1927, peintre hongrois] : vieille Dame Hongroise. [OC I, p. 1021.]

ROUSSEAU, H. [Henri, 1844-1910] : La Guerre ; panneau décoratif, portrait d'Homme. Portrait d'enfant. [OC I, p. 562 (celui qui douanait), 712 (machine à peindre), 1021-1022, 1023, 1061 (logé) ; OC III, p. 604 (déjeuner en 1906).]

ROUSSEL [Charles Joseph, 1861-1936, ou son frère Ker Xavier, 1867-1944 ?] : toiles ; dessins. [Pour le premier, OC I, p. 542, 561. Pour le deuxième, OC I, p. 561 ; OC II, p. 642 (pastels).] [Pour l'un ou l'autre, mais sans

doute pour le deuxième, OC I, p. 1017, 1022.]

Sattler, Joseph [1867-1931, dessinateur et graveur allemand] : album [*Guerre des paysans*]. [OC I, p. 1019.]

Seguin [Armand, 1869-1903] : eau-forte ; arbres, mers, cimetières ; Bretonne. Paysannes de Trégunc, danseurs de gavottes, joueurs de biniou, route de Clohars. [OC I, p. 1016, 1025-1026.]

Séon [Alexandre, 1855-1917] : tête d'Androgyne ; le Fer, la Muse mystique, les Rubans. [OC I, p. 1018.]

Sérusier [Louis-Paul, dit parfois Séruzier, 1864-1927] : toiles. [OC I, p. 542, 560 (celui qui mesure), 1017 ; OC II, p. 577.]

Seurat, Georges [1859-1891] : [OC I, p. 1019.]

Signac [Paul, 1863-1935] : [OC I, p. 1019, 1023.]

Vallgren [Villé, 1855-1940, sculpteur finlandais résidant à Paris] : sculptures. [OC I, p. 1021.]

Vallotton [Félix, 1865-1925] : [OC I, p. 559 (parties intimes de l'amour), 560 (celui qui boise), 1053 (Ibsen) ; OC II, p. 578-579 (article de 1894), 641-642 (Dostoïevsky, Baudelaire, rue de Marseille).]

Valtat [Louis, 1869-1955] : Femme couchée ; Pont-Royal. Tapisserie : Femme, Palais-Royal, Paons et la Cigogne. [OC I, p. 1019, 1021, 1022-1023.]

Van Gogh [Vincent, 1853-1890, peintre hollandais] : (les ciels d'O'Conor sont comparés à ceux de Van Gogh). [OC I, p. 711 (le jaune), 1020.]

Van Rysselberghe [Théodore, 1862-1926, peintre et graveur belge] : [OC I, p. 1019.]

Véronèse : (l'herbe verte de Yan Dargent est comparée à celle de Véronèse). [OC I, p. 1020.]

Verstraete [Théodore, 1851-1906, peintre et graveur belge] : Meules nocturnes. [OC I, p. 1021.]

Vuillard [Édouard, 1868-1940] : toiles. [OC I, p. 542, 559 (panneaux), 560 (celui qui décore), 1006 (tables rouges des *Âmes solitaires*), 1017.]

Whistler [James Mc Neill, 1834-1903, peintre américain] : Mer ; Portrait de Lady E. Gravures. [OC I, p. 711 (génufléchis devant), 1021.]

Willumsen [Jens Ferdinand, 1863-1958, peintre danois] : « beaux comme un Willumsen » (dit des arbres de Gauguin). [OC I, p. 1016.]

Zuloaga [Ignacio Zuloaga y Zabaleta, 1870-1945, peintre espagnol] : toiles. Le Nain d'Eibar. [OC I, p. 1017, 1021.]

Bio-bibliographies des intervenants

Diana Beaume prépare une thèse de doctorat à l'Université du Maine sur « Alfred Jarry et les contraires identiques », sous la direction de Patrick Besnier. Dernier article paru : « Alfred Jarry et Robert Musil ou L'Homme Ordinaire et l'Homme Possible sous le jour des contraires identiques » (*L'Etoile-Absinthe* n° 111-112).

Henri Béhar, président de la Société des Amis d'Alfred Jarry, spécialiste des avant-gardes, éditeur des œuvres complètes de Roger Vitrac et de Tristan Tzara, auteur d'une biographie d'André Breton, Professeur émérite de Littérature française à la Sorbonne Nouvelle, édite la revue *Mélusine*, cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, et dirige la Bibliothèque Mélusine aux éditions l'Âge d'Homme. Il a publié deux essais sur Jarry : *Les Cultures de Jarry*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 312 p. coll. Écrivains. (Repris aux Éditions Nizet, 1994) ; *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion, 2003, 412 p., coll. Littérature de notre siècle, n° 22 ; et des ouvrages de vulgarisation : Alfred Jarry, *Ubu roi*, préface, notes et « clés de l'œuvre » par H. B., Pocket, n° 6153, 2000, 259 p. coll. « Pocket classiques » ; *Alfred Jarry en verve*, présentation et choix par H. B., éditions Pierre Horay, 2003, 128 p.

Patrick Besnier est Professeur de littérature à l'Université du Maine. Dernière publication : *Alfred Jarry*, Culturesfrance, 2007.

André Cariou, Conservateur en chef du Patrimoine, est le directeur du musée des beaux-arts de Quimper. Spécialiste de l'École de Pont-Aven, il est l'auteur du livre *Les peintres de Pont-Aven* (éditions Ouest France). Il a été le commissaire de nombreuses exposition dont « L'Aventure de Pont-Aven et Gauguin » (2003-2004, Paris, musée du Luxembourg, Quimper, musée des beaux-arts, Naples, Castel Sant'Elmo) ou « Charles Filiger / André Breton à la recherche de l'art magique » (2006-2007, Quimper, musée des beaux-arts).

Marieke Dubbelboer prépare une thèse de doctorat sur Alfred Jarry et les Almanachs du Père Ubu à l'Université de Groningen (Pays-Bas). Dernière publication : « Rewriting the news : journalism and literature in fin de siècle France. The case of Alfred Jarry (1873-1907) », dans M. Broersma (éd.), *Form and Style in Journalism. European newspapers and the representation of news 1850-2000*, Leuven, Peeters, 2007. À paraître : « Ubu Reporter. News and newspapers in Alfred Jarry's Almanachs du Père Ubu », dans H. Hoen et M. Kemperink (éd.), *Vision in text and Image. The Cultural Turn in the Study of Arts*, Leuven, Peeters, 2008.

Paul Edwards est Maître de conférences à l'Université de Paris VII. Auteur d'une thèse intitulée « Littérature et Photographie » (1996), ainsi que d'une anthologie critique, *Je Hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image 1850-1916* (Anabet, 2006), spécialiste de la traduction et de l'histoire de la photographie, il traduit Alfred Jarry (*Collected Works*, Atlas Press), fonde l'Ouphopo (Ouvroir de Photographie Potentielle), produit une série d'illustrations pour *M^lle de Phocas* (Naomi, 2003) et publie depuis quinze ans de nombreux articles sur la photolittérature.

Jill Fell, Fellow de Birkbeck, Université de Londres, a publié de nombreuses études sur l'œuvre d'Alfred Jarry, notamment *Alfred Jarry : An Imagination in Revolt* (Fairleigh, Dickinson University Press, 2005) et prépare une biographie de Jarry pour Reaktion Books. Ses travaux de recherche portent sur les rapports entre le texte et l'image, en particulier dans l'œuvre de Paul Gauguin, chez les Nabis et dans le groupe de Pont-Aven. Elle s'occupe également de l'école de danse de Rudolf Laban, du mouvement Dada à Zurich et de l'œuvre de Sophie Taeuber.

Maria Gonzalez Menendez, en troisième année de thèse doctorale en Histoire de l'Art à l'Université de Paris IV-Sorbonne, travaille sous la direction du Professeur Serge Lemoine. Ses recherches, portant sur le thème *Alfred Jarry le « Dieu Sauvage » oublié de l'Histoire de l'Art*, visent à analyser le rôle joué par Jarry dans l'Art et à comprendre l'impact de son œuvre sur les artistes d'Avant-garde. Dernier article publié : « Le rôle de l'illustration dans l'œuvre d'Alfred Jarry et son héritage dans l'art », *303, Revue Culturelle des Pays de la Loire*, n° 95, 2007.

Matthieu Gosztola rédige actuellement une thèse sur le travail de critique littéraire d'Alfred Jarry. Il publie des articles dans *L'Étoile-Absinthe* et rend compte de livres pour *Histoires littéraires*.

Isabelle Krzywkowski, Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Reims et secrétaire de la SAAJ, est l'auteur d'une thèse de littérature comparée sur « Le Jardin des songes. Étude sur la symbolique du jardin dans la littérature et l'iconographie fin-de-siècle en Europe ». Depuis plusieurs années, elle a orienté ses recherches vers les avant-gardes historiques, et a publié sur la question *Le Temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde* (Paris, L'Improviste, 2006). C'est Jarry qui est en grande partie responsable de cette évolution.

Jean-Paul Morel, de formation philosophe, est journaliste au *Matin de Paris*, éditeur (Séguier), auditeur libre du Collège de 'Pataphysique... Dernier livre paru : *C'était Ambroise Vollard*, Fayard, 2007.

Barbara Pascarel, titulaire d'un doctorat ès lettres de Paris IV-Sorbonne (1996), a consacré sa thèse à Léon-Paul Fargue dont elle a établi la bibliographie critique (éd. Memini, 2000). Présidente de la Société des lecteurs de Léon-Paul Fargue qui publie la revue *Ludions*, elle est membre du Collège de 'Pataphysique à titre de dataire andrologue. Elle prépare actuellement un essai sur Ubu dans la collection Foliothèque chez Gallimard.

Jos Pennec a été professeur agrégé de mathématiques au Lycée Émile Zola de Rennes et formateur à l'IUFM de Bretagne. Titulaire d'un DEA d'histoire moderne, il a publié, en avril 2006, à l'Espace des sciences de Rennes, « Les Médecins bretons de la Révolution au début du XXI[e] siècle ». Il a codirigé le

n° 10 de la revue *Atala* consacré aux « Sciences et techniques. Modalités de l'innovation – Enjeux de la diffusion » (1er semestre 2007).

Julien Schuh, ATER à l'Université Paris-IV Sorbonne et rédacteur en chef de *L'Étoile-Absinthe*, prépare une thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal sur le sujet « Alfred Jarry : le colin-maillard cérébral ». Dernier article paru : « Les Dîners de *La Plume* », *Romantisme* n° 137, « Les banquets », octobre 2007.

Maria Vega prépare une thèse de doctorat à l'Université du Maine intitulée « Une traversée culturelle. La Bretagne "encrée" de Jarry, Segalen et Suarès » sous la direction de Patrick Besnier. Elle est membre du groupe ERELLIF (Université Rennes 2). À paraître : « Jarry, Segalen et Suarès, trois âmes bretonnes à la recherche d'un paradis insulaire », dans *Figures de l'insularité bretonne*, PUR, coll. Plurial.

Xavier Villebrun, âgé de quarante ans, est le directeur du patrimoine, des musées et des arts visuels à la ville de Laval. Ses recherches et publications portent, pour l'essentiel, sur l'histoire et la mémoire urbaine lavalloise. Il a entrepris récemment un travail critique sur l'image moderne et son lien à la littérature. Dernières publications : « Géo Ham : l'illustrateur et la guerre » et « Géo Ham et l'aéropostale », dans le catalogue de l'exposition *Géo Ham, peintre de la vitesse, maître de l'affiche*, éditions Somogy, 2007.

Liste des abréviations

Bq : Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.

OC I : Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

OC II : Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

OC III : Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Lorsqu'il n'est pas indiqué, le lieu d'édition est Paris.

ACHEVE D'IMPRIMER PAR
DU LEROT, *éditeur* A TUSSON (CHARENTE)
LE 15 FEVRIER 2008.
[243]

ISBN 978-2-35548-010-2