L'ÉTOILE-ABSINTHE

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY



tournées 111-112

B.M. LAVAL ADULTE
2118353
69967

L'ÉTOILE-ABSINTHE

LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

Association loi 1901. Siège social : rue du Château, 81140 Penne-du-Tarn. **Secrétariat** : Isabelle Krzywkowski, 48, rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93300 Aubervilliers. **Rédaction de L'Étoile-Absinthe** : Julien Schuh, 23, rue Dunois, 75013 Paris. **Trésorier** : Frédéric Chambe, 32, rue d'Ivry, 69004 Lyon.

Comité de lecture : Henri Béhar (président), Patrick Besnier, Guy Bodson, François Caradec, Frédéric Chambe, Paul Edwards, Riewert Ehrch, Yves Frémion, Isabelle Krzywkowski, Barbara Pascarel, Jos Pennec.

Cette tournée a été conçue et préparée par Julien Schuh.

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

L'Étoile-Absinthe *est publiée avec le concours du Centre national du Livre.*

tournées 111-112

Composé par Laurent Golon. Tiré à 300 exemplaires, ce numéro est valable pour la fin de l'exercice 2006, dont il forme la dernière livraison. Pour éviter une rupture d'approvisionnement, nous vous prions de renouveler dès maintenant votre cotisation 2007

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN JANVIER 2007 SUR LES PRESSES DE CORLET À CONDÉ-SUR-NOIREAU, CALVADOS.DÉPOT LÉGAL, PREMIER SEMESTRE 2007. ISSN 0750-9219

© Société des Amis d'Alfred Jarry, 2006

SOMMAIRE

LES AMITIÉS TEXTUELLES D'ALFRED JARRY 5

EN GUISE D'INTRODUCTION
par Julien Schuh 7

DE LA DISSOCIATION À LA PATAPHYSIQUE : LUMIÈRES D'ALFRED JARRY ET DE REMY DE GOURMONT SUR LES CHOSES DU TEMPS
par Alexia Kalantzis 11

AMITIÉS ET RIVALITÉS (TYPO) GRAPHIQUES DE REMY DE GOURMONT & ALFRED JARRY
par Nicolas Malais 25

LES ŒUVRES EN MIROIR DE JARRY ET DE SAINT-POL-ROUX
Par Julien Schuh 39

LE RENARD & LE CORPS ASTRAL
par Pacôme Thiellement 61

JARRY, PÉLADAN : UN DIALOGUE D'INITIÉS ?
par Matthieu Gosztola 73

LES INCURSIONS LITTÉRAIRES DE JARRY PAR DELÀ LA FRONTIÈRE BELGE
par Jill Fell 103

« UNE ENCRE DE POUDRE ET DE GIN » : DR FAUSTROLL ET M. SCHWOB
par Agnès Lhermitte 117

ALFRED JARRY ET ROBERT MUSIL. OU L'HOMME ORDINAIRE ET L'HOMME POSSIBLE SOUS LE JOUR DES CONTRAIRES IDENTIQUES
par Diana Beaume 131

NOTES SUR JARRY ET SHAKESPEARE
par Julien Schuh 149

JARRY ET SEGALEN, L'IDENTITÉ ET L'ABSOLU
par Maria de los Angeles Vega Vazquez 153

SPÉCULATIONS **159**

PROM'NONS-NOUS DANS LES BOIS
par Daniel Zinsner 161

JARRY ET HOLBEIN
par Julien Schuh 173

POUR UNE MISE EN COULEUR SELON LE CODE HÉRALDIQUE
par Guy Bodson 177

INÉDITS **181**

LETTRE D'ALFRED JARRY À UN CORRESPONDANT INCONNU. 183

LETTRE DE JEAN DE TINAN À ALFRED JARRY 187

TEXTICULES **191**

LES AMITIÉS TEXTUELLES D'ALFRED JARRY



En GUISE d'INTRODUCTION



par Julien Schuh

L'œuvre excrémentielle d'Alfred Jarry

En guise d'introduction aux amitiés textuelles de Jarry, il sied de réfléchir sur sa conception de l'influence littéraire. Les textes de Jarry assimilent souvent la lecture à un processus de digestion et de production inconscient[1]. Dans un article de *La Plume* daté du 1er janvier 1903, Jarry livre la base de son système, « avant d'écrire, lire *n'importe quoi* » :

> Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mise en présence de l'insurpassable — du chef-d'œuvre —, il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre qui, selon une expression sportive ici fort juste, sert d' « entraîneur »[2].

Comme dans le phénomène de la nutrition, il y a déjection lors de la lecture — et le déchet, ici, c'est l'œuvre, conçue comme un rebut, ce qui reste après que l'esprit a distordu les textes dont il s'est nourri. C'est en cela que l'on peut parler d'une alchimie de la lecture : les textes d'autrui sont déconstruits par une lecture paranoïaque, qui leur impose ses propres structures, l'alchimie étant justement ce principe de déconstruction du réel pour en retirer les éléments primordiaux, qui sont recomposés en une forme de plus grande valeur. L'outil de cette lecture, c'est ce que Jarry nomme la Machine à Décerveler : une

1. Voir par exemple les excréments « identifiés à notre Œuvre » et la relation entre alchimie, création et scatologie dans Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 187. On peut lire à ce sujet l'assimilation de l'œuvre et des excréments analysée par Michel Arrivé dans « *Ontogénie* ou la métasémiotique sous-jacente », dans *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, dir. Henri Bordillon, Pierre Belfond, 1985, p. 36 : « ce qui s'affiche dans ces esquisses de potache pas trop doué pour le dessin, c'est l'identité fantasmatique de la production poétique et de la production fécale, de la poésie et de la matière fécale. »
2. « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 393-394.

tournure d'esprit mécanique et inconsciente, une machine de guerre destinée à lire les œuvres d'autrui sans subir leur influence. En faisant passer ses lectures dans la Machine à Décerveler de son esprit, Jarry cherche à effacer tout ce qui les fait personnels, tout ce qui les rattache à leur origine, pour en modifier le sens. L'un des meilleurs exemples de ce processus, exemple édifiant dans la mesure où il combine le thème de la lecture et celui de la digestion, est la scène de lecture-défécation du personnage de l'Évêque Mensonger dans le chapitre XXX des *Gestes et opinions du docteur Faustroll*[3]. Pierre Loti, sous la forme d'un « cul-de-jatte palmé », tend à l'Évêque une édition du *Livre de la pitié et de la mort*, recueil de nouvelles paru en 1891, pour accompagner « ses affaires » ; Jarry en retranscrit la lecture. Le titre de l'une des nouvelles ainsi transposée, « Tante Claire nous quitte », devient « MORT DE LATENTE OBSCURE », et les extraits cités sont choisis pour leur sens scatologique virtuel. Jarry valorise par exemple les champs lexicaux de l'abîme, de la nuit, des larmes douloureuses... On assiste à une transposition du récit dans une perspective scatologique, assimilant la lecture à une production d'excréments tout en mettant en œuvre la « transmutation » évoquée par Jarry, en augmentant la polysémie du texte qui lui sert de prétexte par l'effacement de ses éléments secondaires et contingents — en l'occurrence son auteur et son système narratif. Ce procédé d'effacement est essentiel pour faire passer des œuvres jugées mineures, comme celle de Loti, au rang de chef-d'œuvre (selon Jarry). La lecture-défécation permet de montrer que la valeur littéraire n'est avant tout qu'un effet de lecture ; et que tirer un texte, quel qu'il soit, de son origine contingente pour le faire lire en absolu est une condition suffisante pour créer un monument littéraire. La Machine à Décerveler est une machine à digérer, à lire et à produire, un athanor[4] inconscient. La conception de l'esprit de Jarry le conduit à une forme d'œuvre en absolu, dépourvue d'aspérités, c'est-à-dire de tout contexte précis, excrément de l'esprit produit par une lecture aux mécanismes de digestion inconscients qui créent un objet semblable à l'esprit du génie, une œuvre hors du temps — une œuvre mystique excrémentielle. Peut-on alors parler d'amitiés textuelles ? Jarry conçoit la communication littéraire comme une lutte pour le pouvoir ; dans son monde, il n'y a que maîtres et esclaves.

Julien Schuh

3. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 706-708.
4. L'athanor, le fourneau des alchimistes, fait partie du « bestiaire » de Jarry — il apparaît en effet comme un personnage dans les *Almanachs du Père Ubu* ; voir par exemple Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré (1899)*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 552 *sqq.*

De la dissociation à la Pataphysique : lumières d'ALFRED JARRY et de REMY DE GOURMONT sur les choses du temps



par Alexia Kalantzis

La physique est une belle chose pour les gens qui s'ennuient.
Remy de Gourmont,
Dialogue des Amateurs sur les choses du temps[1]

1. *Mercure de France*, 1er août 1908 ; repris dans les *Nouveaux dialogues des amateurs sur les choses du temps*, Mercure de France, 1910, p. 151.

Dans une présentation de *La Chandelle verte*, Henri Bordillon suggère un parallèle entre les chroniques de Jarry publiées dans *La Revue Blanche* à partir de 1901, puis dans *La Plume*, *Le Canard Sauvage*, *L'Œil*, *La Renaissance latine* et *Le Figaro* à partir de 1903, et les chroniques de Gourmont publiées dans le *Mercure de France* dès 1895 et rassemblées en volumes sous le titre *Épilogues*[2]. Il donne deux indices d'un possible rapprochement entre les deux auteurs, soulignant d'abord la similitude entre le sous-titre envisagé par Jarry en 1907, « lumières sur les choses du temps », et le titre du volume IV des *Épilogues* publié en 1907, *Dialogue des amateurs sur les choses du temps*, puis attirant l'attention sur la place de la première « Spéculation » de Jarry dans *La Revue Blanche* du 1er janvier 1901. L'appellation « Spéculations », qui désignera les chroniques de Jarry pendant l'année 1901 avant celle de « Gestes » en 1902, regroupait au départ cinq notes de lecture dont quatre seulement de Jarry et une de Fernand Caussy rendant compte de *la Culture des idées*. Cet ouvrage de Gourmont comprend « La Dissociation des idées », article publié en novembre 1899 dans le *Mercure de France* et qui développe une théorie proche de la pataphysique. Henri Bordillon conclut :

> Comment ne pas comprendre alors qu'au-delà de leur rupture, Jarry et Gourmont n'ont pas cessé, par textes interposés, d'échanger opinions ou idées ? Un parallèle serré des « Spéculations » de Jarry et des « Épilogues » de Gourmont, entre 1901 et 1903, pourrait à coup sûr le montrer[3] [...].

Nous nous proposons de répondre à l'invitation d'Henri Bordillon et d'aborder la question des relations textuelles qu'entretiennent Alfred Jarry et Remy de Gourmont dans le domaine particulier du « journalisme[4] », ne

2. Alfred Jarry, *Œuvres*, volume II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, « Bibliothèque de la Pleiade », 1987, p. 790 et suivantes. Pour l'histoire du texte et les choix d'éditions, nous renvoyons à la notice. Une nouvelle édition de *La Chandelle verte* par Patrick Besnier est à paraître aux éditions du Castor Astral.
3. Notice de *La Chandelle verte*, p. 790.
4. La notion de journalisme appliquée à nos deux auteurs pose problème. Dans un article sur le « Journalisme de poètes » (dans *L'écrivain-journaliste*, Littératures contemporaines, n°6, Klincksieck, 1998, p. 46-47), Michel Décaudin s'interroge sur « la notion d'activité journalistique appliquée à un poète ». Dissociant la participation à une revue littéraire comme mode de diffusion parallèle au livre du journalisme professionnel, il définit ce dernier comme « un engagement entre les parties, voire un contrat, définissant une périodicité (fût-elle souple), un mode de rétribution et un contenu (souvent en relation avec l'actualité) ». Il conclut de ces critères, qui s'appliqueraient tout aussi bien à Gourmont, que Jarry est journaliste dans ses chroniques commencées dans *La Revue Blanche* et poursuivies dans diverses revues. Malgré cette distinction, la chronique chez ces écrivains reste un

retenant de l'aspect biographique de leurs relations que ce qui servira à cette étude[5]. Jarry, cadet de quinze ans de Gourmont, débute dans la vie littéraire en 1893-1894 alors que Gourmont est déjà installé au *Mercure de France*. C'est vraisemblablement grâce à son influence que Jarry publie ses premiers textes aux éditions de la revue, les *Minutes de sable mémorial* en 1894, *César Antechrist* en 1895, *Ubu roi* en 1896 et *Les Jours et les Nuits* en 1897. La rencontre entre les deux écrivains date en effet de 1894, et leur relation se renforce avec leur collaboration pour la revue *L'Ymagier* entre 1894 et 1896. C'est vraisemblablement là que se forme la théorie qui conduira chez l'un à la pataphysique et chez l'autre à la dissociation des idées. En 1896, suite à la rupture entre Jarry et Berthes de Courrière, la Sixtine de Gourmont, toute relation entre les deux écrivains cesse au détriment de Jarry qui ne publiera plus aucun ouvrage au *Mercure de France* et qui ne figurera pas dans le *II^me^ Livre des masques* parmi les portraits des écrivains de la jeune génération. Cependant, l'influence réciproque des deux auteurs ne s'arrête pas là. Plus souterraine, elle apparaît particulièrement bien dans ces chroniques du début des années 1900 qui instaurent un dialogue à l'image du « dialogue des Amateurs sur les choses du temps ». C'est Jarry qui dans une certaine mesure ouvre le dialogue en reprenant le principe des « Épilogues ». La présentation, le but et l'esprit sont les mêmes : il s'agit de commenter l'actualité en la dépassant de façon ironique ou ludique selon la méthode pataphysicienne, variante de la dissociation gourmontienne. Plus que dans une tradition de la chronique, comme l'écrit Henri Bordillon, Jarry s'inscrit dans la continuité de Gourmont[6]. Et Gourmont l'a bien compris qui répond dès février 1901 à la première spéculation de janvier 1901, « Les Nouveaux Timbres », reprenant dans ses épilogues le titre et presque le contenu de la chronique jarryque[7]. Dans un même rapport à l'actualité, Gourmont et Jarry échangent et confrontent des idées par des méthodes originales, nées des principes du symbolisme.

exercice littéraire souvent prétexte à une écriture qui ne revêt du journalisme que les apparences.

5. Henri Bordillon résume les connaissances en la matière dans « Gourmont et Jarry », *La Quinzaine littéraire*, n°374, 1^er^-15 juillet 1982, p. 12-13. On pourra également consulter l'ouvrage de Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table ronde, 1974, et celui de Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005.
6. Notice de *La Chandelle verte*, p. 802.
7. *Mercure de France*, février 1901, p. 473.

Prémices théoriques : déformation, dissociation et pataphysique

Il est difficile de dater avec précision la naissance des méthodes respectives de Jarry et Gourmont. Dès 1894, Jarry annonce la parution des *Éléments de pataphysique* en quatrième de couverture des *Minutes de sable mémorial*. Elle ne sera réalisée qu'avec la publication des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, dont quelques extraits paraissent en mai 1898 dans le *Mercure de France* et en novembre 1900 dans *La Plume*[8]. Le chapitre VII de l'ouvrage formule une première définition de la pataphysique comme « science du particulier » :

> Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité[9].

Ces quelques lignes contiennent deux notions qui font le lien avec Gourmont et avec le genre de la chronique. La notion d'exception et de singularité, tout d'abord, et celle de déformation. En utilisant l'expression de « science du particulier » en 1898, Jarry fait allusion à la fois à Marcel Schwob et à Remy de Gourmont[10]. Dans sa préface aux *Vies Imaginaires*[11], Schwob développe une forme de science du particulier, celle d'une biographie qui se construit à partir de l'individuel et de l'unique, inventant les vies des hommes célèbres. L'art est pour Schwob « à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas, il déclasse[12]. » Or Gourmont reprend et fait sienne cette idée dans le masque qu'il consacre à Marcel Schwob en janvier 1898 dans le *Mercure de France* :

8. L'édition complète ne paraîtra qu'en 1911 chez Fasquelle, suivi des *Spéculations*.
9. *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pleiade », éd. de Michel Arrivé, 1972, p. 668.
10. Sur les rapports esthétiques entre Jarry et Schwob, voir l'étude de Julien Schuh, « Marcel Schwob et Alfred Jarry : des difficultés de la synthèse », actes du colloque de Cerisy « De Marcel Schwob à Claude Cahun », à paraître.
11. Charpentier, 1896.
12. « L'art de la biographie », préface remaniée des *Vies imaginaires*, *Spicilège* [Mercure de France, 1896], Marcel Schwob, *Œuvres*, éd. d'Alexandre Gefen, Les Belles Lettres, 2002, p. 629.

> Que j'aurais voulu, lors de la guerre en Grèce, qu'un voyageur m'eût parlé de la marchande d'herbes qui promène sa corbeille le long de la rue d'Eole, le matin ! Que pensait-elle ? Comment sa vie se mouvait, particulière, « unique », au milieu des rumeurs, voilà ce que j'aurais voulu savoir[13].

Si Gourmont adopte si volontiers la méthode schwobienne, c'est parce qu'il l'applique lui-même depuis 1895 dans ses « Épilogues ». Il y traite les sujets les plus variés, selon le sens ancien de « chronique » qui désigne au XVII^e^ siècle « l'ensemble des nouvelles qui circulent ». Sans préjugés hiérarchiques, mêlant les affaires politiques aux faits divers les plus anecdotiques, Gourmont s'intéresse à toutes les « manifestations de la vie et de l'intelligence[14] ». C'est ce même principe que Jarry formule de façon originale en janvier 1902 en présentant ses « Gestes » :

> C'est une étrange partialité que de consacrer dans les journaux et revues un grand nombre de pages, voire toutes les pages, à enregistrer, critiquer ou glorifier les manifestations de l'esprit humain : cela équivaut à ne tenir compte que de l'activité d'un organe arbitrairement choisi entre tous les organes, le cerveau. Il n'y a pas de raison pour ne point étudier aussi copieusement le fonctionnement de l'estomac ou du pancréas, par exemple, ou les gestes de n'importe quel membre. [...] Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance[15].

Cette théorie de la chronique implique une approche particulière de l'actualité abordée d'un point de vue avant tout esthétique. « Je m'intéresse à la beauté de la vie plus qu'au bonheur de l'humanité », écrit Gourmont en janvier 1903[16]. L'intérêt que portent Gourmont, Schwob et plus tardivement Jarry au fait-divers est donc réel et leur pratique journalistique ne relève pas uniquement d'un besoin alimentaire. L'anecdote est au cœur de la science du particulier et l'actualité constitue alors un champ privilégié d'expérimentation[17].

---

13. « Marcel Schwob », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 78.
14. R. de Bury [pseudonyme de Remy de Gourmont], « Les Journaux », *Mercure de France*, 16 novembre 1910, p. 335. Il s'agit d'une citation de l'article du même Remy de Gourmont paru dans *La Dépêche* du 21 octobre 1910.
15. *La Revue Blanche*, 1^er^ janvier 1902, p. 66.
16. « Épilogues », *Mercure de France*, janvier 1903, p. 196.
17. La chronique peut même dans certains cas apparaître comme une forme de brouillon. Les textes publiés dans les revues sont utilisés pour des œuvres plus abouties, romans ou contes. Par exemple, le conte schwobien *Instantanées*, repris

L'étude de Gourmont sur Schwob laisse apparaître un autre lien entre la science du particulier et la chronique telle qu'elle est pratiquée par nos deux auteurs :

> Cet art inconnu de différencier les existences est pratiqué par M. Schwob avec une sagacité vraiment aiguë. Sans jamais user du procédé (légitime aussi) de la déformation, il particularise très facilement un personnage d'allures même illusoires[18] [...].

De manière voilée, Gourmont propose une autre méthode, tout aussi « légitime », pour une esthétique du particulier, la déformation. Cette notion nous semble être la clé des similitudes esthétiques entre Gourmont et Jarry. Née à la fois des influences de Schopenhauer et du philosophe Jules de Gaultier, elle les unit dans le projet de *L'Ymagier*. Gourmont résume la théorie schopenhauerienne dans l'axiome « le monde est ma représentation », fondement de son esthétique. Son interprétation quelque peu simplificatrice du philosophe allemand est à l'origine de la déformation telle qu'elle sera développée chez les deux auteurs :

> Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable[19].

Se fondant sur ce présupposé, Jules de Gaultier construit dès 1892 sa propre théorie du « bovarysme » comme pouvoir de l'homme de se concevoir autre qu'il n'est[20]. Si l'homme n'a pas un accès direct au monde, le réel est une construction qui passe par le prisme déformateur de son cerveau. Ce pouvoir créateur est un thème récurrent dans l'œuvre de Gourmont, mais il est aussi au cœur de sa propre vision de la création. Dès *Sixtine* en 1890, Gourmont associe l'acte de création à l'hallucination. Le cabinet d'écriture du personnage d'Entragues est présenté comme « peuplé des bons fantômes de son imagination[21] ». Plus généralement, la déformation transparaît dans la

dans *Cœur double*, est une réécriture de la chronique rendant compte de l'exécution d'Eyraud : « L'exécution », *L'Événement*, 5 février 1891.

18. Art. cit., p. 78.

19. Préface du *Livre des masques*, Mercure de France, 1896, p. 11. Formulée de façon particulièrement claire et synthétique ici, cette idée est néanmoins bien antérieure au *Livre des masques*. *Sixtine*, publié en 1890, développe longuement la théorie schopenhauerienne.

20. *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, L. Cerf, 1892.

21. *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, [Albert Savine, 1890] UGE, coll. « 10/18 », 1982, p. 55.

confusion entre la vie et le rêve, thème de nombreux contes et surtout du roman *Les Chevaux de Diomède*[22]. En juillet 1898, Gourmont applique le principe de la dissociation à la langue française, revenant en introduction sur ses implications plus générales :

> La déformation est, du moins, une des formes de la création. Créer une idée nouvelle, une figure nouvelle, c'est déformer une idée ou une figure connue des hommes sous un aspect général, fixe et indécis. [...] Tout art est déformateur et toute science est déformatrice, puisque l'art tend à rendre le particulier tellement particulier qu'il devienne incomparable, et puisque la science tend à rendre la règle tellement universelle qu'elle se confonde avec l'absolu. [...] À vrai dire, nous ne connaissons que des déformations, nous ne connaissons que la forme particulière de nos esprits particuliers[23].

On voit bien ici comment s'articulent les théories de Schopenhauer, de Schwob et de Jules de Gaultier. Sous la plume de Jarry, le terme déformateur apparaît à l'époque de *L'Ymagier* dans un article sur Filiger. Jarry qualifie le peintre de « *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 »[24]. Associé à l'adjectif « déformateur » et opposé à « conventionnel », le verbe être renvoie à une définition schopenhauérienne du réel. Jarry précise d'ailleurs plus loin que « chacun du moins élit un beau spécial, le plus proche de soi[25] ». La pataphysique, telle qu'elle est présentée dans *Faustroll* et surtout dans le roman *Les Jours et les Nuits*, repose sur ce principe de déformation du réel qui est aussi issu de la philosophie de Bergson. Le chapitre consacré à la pataphysique développe l'idée de brouillage entre la pensée et l'acte, entre le rêve et la veille :

> Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée [...] qu'il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille[26] [...].

---

22. *Mercure de France*, 1898.
23. « Sur la Langue française : La Déformation verbale considérée comme force créatrice », *Mercure de France*, juillet 1898, p. 76-77. On notera que l'article paraît deux mois après la définition par Jarry de la pataphysique, autre indice de dialogue.
24. *Mercure de France*, septembre 1894, p. 73.
25. *Ibid.*, p. 74.
26. *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur* [Mercure de France, 1897], *Œuvres*, tome I, édition de Michel Arrivé, « Bibliothèque de la Pleiade », 1972, p. 794.



À partir de ces influences communes, les idées de Gourmont et Jarry se rencontrent au cours de l'expérience de *L'Ymagier*. Le projet de la revue, au delà de la valorisation de l'image, a pour enjeu une redéfinition du symbolisme. La redécouverte des arts primitifs et populaires permet à Gourmont et Jarry de proposer une nouvelle conception de l'art. Selon Brunella Erulli, l'art primitif et l'art populaire sont « stéréotypés, déformés » et pour cela constituent pour Jarry « les signes d'une vérité esthétique et d'une vérité de composition absolues : ils fonctionnent comme des noyaux autour desquels on peut nouer les fils de sa propre imagination[27] ». Le thème du monstre prend alors une importance particulière. Jarry y consacre une étude dans le deuxième numéro de *l'Ymagier*, le définissant comme « l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la Chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté[28]. » L'idée d'association originale d'éléments dissonants et celle d'inépuisable beauté font du monstre l'emblème à la fois de la dissociation et de la pataphysique. D'après la définition déjà citée de la pataphysique, le lien entre le monstre et la méthode de Jarry est clair. Cette science des solutions imaginaires allie effectivement des éléments dissonants, travaillant sur les exceptions et mettant sur le même plan des univers différents[29]. Or la dissociation des idées repose sur le même principe :

> Il y a deux manières de penser : ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées. [...] Il s'agit d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remarier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens[30].

27. *Jarry, I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini Editore, 1982, p. 31: « i segni di una verità estetica e compositiva assoluta : esse funzionano come nuclei attorno ai quali annodare i fili della propria immaginazione. » Nous traduisons.
28. *Œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 972.
29. Dans *Jarry, I mostri dell'immagine*, Brunella Erulli développe cette idée d'esthétique du monstre chez Jarry. Pour une approche plus générale, on se reportera à l'ouvrage d'Evanghelia Stead, *le Monstre, le singe et le fœtus*. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle, Droz, 2004.
30. « Les mots et les idées », *Mercure de France*, janvier 1900, p. 5. L'article sera repris dans *La Culture des idées* sous le titre « La dissociation des idées ».

La définition du monstre que donne Brunella Erulli s'applique tout aussi bien à Gourmont qu'à Jarry : « Le monstre est la création continue qui ne se fixe pas dans une forme reproductible car chaque étape est effacée et dépassée par la suivante[31] ».

La déformation du réel au sens de « monde traditionnel » opérée par la pataphysique et par la dissociation va trouver dans l'actualité un terrain privilégié. La voie est ouverte par Gourmont et le dialogue entre les deux écrivains aux méthodes voisines va s'établir tout naturellement, au fil des chroniques.

Dialogue sur les choses du temps

Le regard que Gourmont et Jarry portent sur l'actualité est bien plus littéraire que journalistique. Les « choses du temps » n'ont pas de valeur en soi mais sont un prétexte pour le développement d'une méthode de réflexion originale et souvent ludique. Le dialogue qui s'instaure entre les deux auteurs n'est donc pas un débat d'opinions, mais une confrontation esthétique. Gourmont et Jarry se préoccupent peu de la validité de leurs idées, puisque selon eux il n'y a pas de vérité, pas plus qu'il n'y a de justice. L'intérêt que les deux écrivains portent au crime en témoigne. Il est à la fois esthétique, dans la lignée du célèbre ouvrage de Thomas de Quincey, et théorique, puisqu'il leur permet de montrer la relativité des idées de Bien et de Mal. À propos de l'abbé Bruneau, Jarry remet en cause la notion de justice :

> On n'est pas encore très accoutumé à se dire qu'il y a *toujours* erreur judiciaire. Il n'est pas impossible que dans quelques douzaines de siècles, l'opinion devenant publiquement admise que les vertus et les crimes sont choses sociales et arbitraires, on comprenne qu'il n'y a qu'une erreur judiciaire aussi grave que celle de condamner un innocent : c'est celle de condamner un homme que nos modes disent coupable[32].

Gourmont, qui a déjà amplement traité de la question depuis le début de ses « Épilogues », lui répond en septembre 1901 dans une réflexion sur « L'art de rendre la justice » :

> Non pas qu'il y ait en général une grande différence entre les coupables et les innocents selon le code. Le code crée des délits comme le christianisme

31. *I mostri dell'immagine*, *op. cit.*, p.35 : « il mostro è la creazione continua, che non si fissa in una forma riproducibile poiché ogni stadio è cancellato e superato da quello successivo. » Nous traduisons.
32. *La Revue Blanche*, 1er juin 1901, p. 213.

> crée des péchés, pour se donner l'autorité de les punir. [...] La conclusion, c'est que l'idée de justice, telle qu'on l'enseigne encore, est absurde[33].

Les deux chroniqueurs se livrent à une même dissociation entre l'idée de justice et celle de code social. Sous les raisonnements fantaisistes de Jarry et les réflexions paradoxales de Gourmont se révèle l'attitude du sceptique : les évidences du monde doivent être remises en cause pour permettre une vraie réflexion. Gourmont définit ainsi « la seule méthode d'un esprit qui se veut libre » : « traiter tous les sujets comme si on les rencontrait pour la première fois ; n'accepter aucune opinion toute faite ; être celui qui s'instruit à mesure qu'il regarde ; dissocier les idées et les actes ; n'être dupe d'aucune construction : la mettre aussitôt en morceaux ; n'avoir aucune croyance[34]. » On reconnaît le mythe du regard nouveau de l'enfant qui affleurait déjà dans la mise en valeur des arts primitifs. À travers un certain nombre de sujets communs comme la guerre au Transvaal, l'alcoolisme, l'armée, la langue française ou les faits-divers criminels, un nouveau regard sur le monde se construit avec des méthodes parallèles qui parfois se rejoignent.

Dissociation et pataphysique ont en commun la volonté de porter une lumière nouvelle sur les choses, mais leur application présente des modalités différentes. La dissociation est un jeu sur les idées tandis que la pataphysique porte plus particulièrement sur les signes. Les épilogues de Gourmont sont en général plus abstraits que les spéculations, et souvent plus ironiques que ludiques. Jarry, lui, privilégie les jeux de mots, les glissements de sens, les rapprochements inattendus, les analogies poétiques, l'absurde, construisant des saynettes drôles et astucieuses. L'exemple le plus probant est celui des processions. Le traitement que fait Jarry de la Passion comme course de côte est connu. Chez Gourmont, la procession est un prétexte à une réflexion sur le catholicisme avec une dissociation entre ce rite païen et le christianisme des origines[35]. La différence de traitement pour les faits-divers repose sur le même principe. En février 1902, Gourmont aborde la question de celui que l'on a appelé le « tueur de femmes », M. Vidal. Après avoir brièvement rappelé que l'avocat du tueur souhaitait plaider l'irresponsabilité, Gourmont s'éloigne de l'affaire pour retracer une histoire de l'idée de responsabilité. C'est pour lui l'occasion d'expliciter et de justifier sa méthode :

> On trouvera peut-être que c'est remonter un peu loin et que ces notes sur l'idée de responsabilité viennent mal à propos appelées par un assassin. Mais tout se tient ; le monde de la vie et le monde des idées s'évoquent nécessairement l'un l'autre dans un cerveau un peu actif et il est des

33. *Mercure de France*, septembre 1901, p. 762.
34. « L'heureuse ignorance », *Mercure de France*, avril 1901, p. 179.
35. *Mercure de France*, août 1896, p. 337-338.

> moments où, en voyant une mouche changer de place sur une vitre, on songe à l'énigme du monde[36].

Partant de la même matière, Jarry consacre à son tour une chronique au tueur de femmes en novembre 1902. Tout en restant beaucoup plus proche du fait-divers, il le dépasse sur un mode ludique en rapprochant de façon inattendue deux expressions, tueur de femmes appliqué à Vidal et « tueur d'hommes » appliqué au président des assises. Il en tire toutes les conséquences, imaginant un juge entouré de ses complices. Malgré le caractère amusant de la description, le raisonnement n'est pas plus gratuit que chez Gourmont. Jarry dénonce de manière détournée le caractère factice des notions construites par les hommes. Dans les deux cas, il y a bien un dépassement de l'actualité, mais selon des modalités différentes. Gourmont détruit par dissociation tandis que Jarry détruit par association ironique. Si l'on voulait figurer leur méthode respective par un schéma, le dépassement de l'actualité serait représenté chez Gourmont par un trait horizontal et chez Jarry par un trait vertical. L'épaisseur temporelle qui tire de l'actualité une essence atemporelle naît souvent dans les chroniques de Gourmont de l'historisation des concepts. Pour Jarry, l'atemporel est aussi contenu dans les faits-divers, mais par la superposition de deux mondes contemporains. C'est ici que les deux esprits se séparent, Gourmont abandonnant de plus en plus la dimension hermétique du symbolisme pour une approche plus rationnelle.

Cependant, chacun des deux écrivains maîtrise tout à fait la méthode de l'autre et l'utilise occasionnellement. C'est ainsi à une véritable dissociation que se livre Jarry sur l'idée de courage en mai 1901, non sans ironie :

> Nous avons parlé ici du duel et plus longuement de l'armée. Notre intention était d'en arriver à une définition du courage. Mais il s'est toujours produit que nous avons perdu la suite de nos associations d'idées, ce qui prouve, assez valablement, qu'il n'y avait aucun lien essentiel entre les deux idées précitées et le courage auquel on les rattache communément[37].

De même, Gourmont recourt parfois à des associations inattendues et provocatrices. La chronique par laquelle les auteurs se rapprochent le plus traite du culte des morts. En octobre 1901, Jarry met sur le même plan le viol des cadavres par Honoré Ardisson et les démonstrations communes d'affection aux morts. Il s'agit de viol, mais « sous une forme superficielle, encore qu'ostentatoire[38] ». Un mois plus tard, Gourmont reprend le sujet en

36. « L'idée de responsabilité, à propos du « Tueur de femmes », *Mercure de France*, février 1902, p. 467.
37. « Essai de définition du courage », *Revue Blanche*, 15 mai 1901, p. 142.
38. « Hommages posthumes », *Revue Blanche*, 15 octobre 1901, p. 302.



faisant à son tour de la profanation une manifestation parmi d'autres du culte des morts[39]. Ce rapprochement provocateur entre un crime et une coutume est une autre forme de la dissociation, plus proche de la pataphysique.

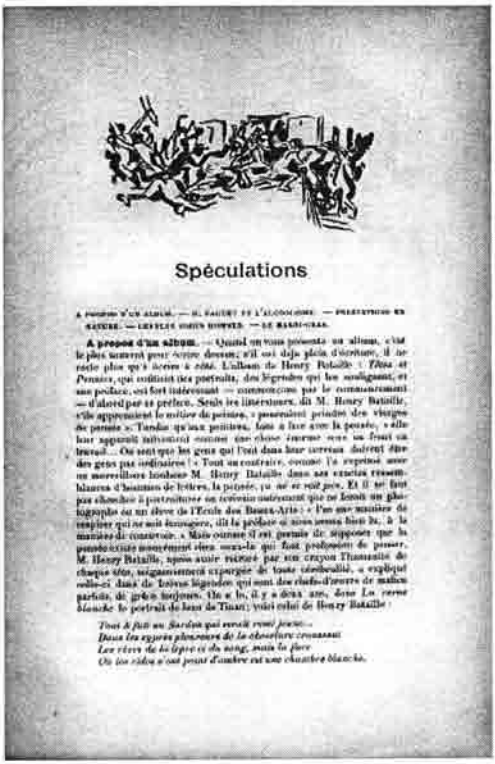
À partir de 1902, début de la rubrique « Gestes » de Jarry, les sujets communs sont de plus en plus rares. En 1901, on peut compter au moins cinq chroniques en rapport direct, tandis qu'il n'y en a que trois en 1902 et très peu par la suite. Cet effacement du dialogue s'explique par le détachement progressif de Jarry vis-à-vis des « Épilogues ». La rubrique « Spéculations », par son titre même, est plus proche de la méthode théorique de dissociation des idées que la rubrique « Gestes ». Jarry annonce en janvier 1902 que ses chroniques contiendront désormais « des commentaires sur toute espèce de spectacles plastiques[40] », la notion de spectacle étant entendue à la fois au sens proche et au sens figuré. Il s'agit toujours de l'ensemble des manifestations de la vie. Au contraire, les chroniques de Gourmont tendent à se faire de plus en plus théoriques. Mais l'inflexion dans l'esthétique journalistique de Jarry n'est pas sans conséquences sur la pratique de Gourmont. En 1911, parallèlement à ses « Épilogues », Gourmont commence une série de chroniques intitulées « Idées du jour » dans le journal *La France*. Alors que les « Épilogues » partent de l'événement pour élaborer une réflexion, les « Idées du jour » s'intéressent aux autres manifestations de la vie, s'éloignant graduellement de l'actualité. L'événement est remplacé par le fait de civilisation, puis par des pensées de Gourmont, produisant des textes plus explicitement littéraires. Les commentaires de Gourmont sur le téléphone, la chasse ou le vêtement masculin sont beaucoup plus proches des « Gestes » que les « Épilogues ». Il n'y a plus de dialogue direct, mais l'influence demeure. Peut-être est-ce d'ailleurs une nostalgie de ce dialogue qui pousse Gourmont à modifier sensiblement ses chroniques du *Mercure de France*, les transformant en un *Dialogue des Amateurs* en juillet 1905. Trois ans plus tard, Gourmont rend hommage à Jarry par l'intermédiaire de son personnage M. Desmaisons :

> Je voudrais penser, mais que cela fût agréable. Les raisonnements s'entrelaceraient avec une harmonieuse logique, s'avançant d'un pas rythmé vers la conclusion favorable. Il ne serait question ni de présent ni d'avenir, mais d'un temps intermédiaire qui contiendrait ces deux termes et abolirait la contradiction[41].

39. « Le culte des morts », *Mercure de France*, novembre 1901, p. 486.
40. *Revue Blanche*, 1er janvier 1902, p. 66.
41. *Mercure de France*, 1er août 1908, *op. cit.* « Cher ami, vous vous exaltez vers la pataphysique », lui répond M. Delarue.

Le dialogue qui s'établit entre Gourmont et Jarry dès 1894 se poursuit donc sous diverses formes jusqu'à la mort de Jarry. Né d'une collaboration directe, il devient uniquement textuel suite à leur rupture, mais il n'en est que plus riche et plus fécond.

Alexia Kalantzis



Spéculations

A propos d'un album. — Quand on vous présente un album, c'est le plus souvent pour écrire dessus; s'il est déjà plein d'écriture, il ne reste plus qu'à écrire à côté. L'album de Henry Bataille : *Rêves et Pensées*, qui contient des portraits, des légendes qui les soulignent, et une préface, est fort intéressant — commencons par le commencement — d'abord par sa préface. Seuls les littérateurs, dit M. Henry Bataille, s'ils apprennent le métier de peintre, « pourraient peindre des visages de pensée ». Tandis qu'aux peintres, tout à faire avec la pensée, « elle leur apparaît infiniment comme une chose étrange avec un front en travail ». On sent que les gens qui l'ont dans leur carrosse doivent être des gens pas ordinaires ! « Tout au contraire, comme l'a exprimé avec un merveilleux bonheur M. Henry Bataille dans ses exactes ressemblances d'hommes de lettres, la pensée, tu ne se voit pas. Et il ne faut pas chercher à portraiturer un écrivain autrement que ne feraient un photographe ou un élève de l'Ecole des Beaux-Arts : « l'un une machine de respirer qui ne soit étrangère, dit la préface si nous avons bien lu, à la manière de concevoir. » Mais comme il est permis de supposer que la pensée exerce nonobstant rien sous-là qui font profession de penser, M. Henry Bataille, après avoir relevé par son crayon l'humanité de chaque tête, soigneusement engorgée de toute cérébralité, a expliqué celle-ci dans de brèves légendes qui sont des clefs-d'œuvre de malice parfaite, de grâce toujours. Ou si lu, il y a deux ans, dans *La revue blanche* le portrait de Jean de Tinan; voici celui de Henry Bataille :

Tout le fait un Sardou qui serait resté jeune...
Dans les cygnes glorieux de la chevelure croissant
Les rêves de la lèpre et du sang, mais la fièvre
Où les rides n'ont point d'ombre est une chambre blanche.

Amitiés Et Rivalités (typo) graphiques de REMY DE GOURMONT & ALFRED JARRY

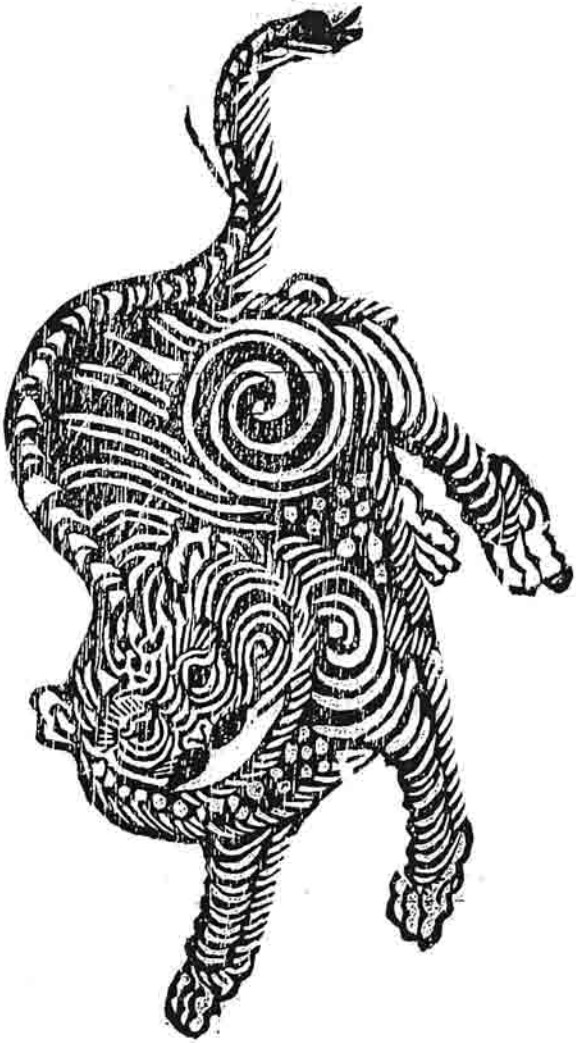


par Nicolas Malais

Au début de l'année 1894, s'installe au 56 rue de Seine, à deux pas des locaux du *Mercure de France*, une boutique imprimant des cartes de visites et autres « bilboquets ». Alfred Vallette fut le premier à s'y aventurer, intrigué. Ce jour là, le *Mercure de France* découvrait l'imprimeur Charles Renaudie qui allait bouleverser l'esthétique de ses plaquettes : les performances techniques du typographe autorisant les expériences les plus novatrices... Il imprimera entre autres *Les Minutes de Sable Mémorial* ou *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, *Le Château Singulier* de Remy de Gourmont ; et bien sûr *L'Ymagier* et le *Perhinderion*.
Ce maître de la composition typographique se trouve au centre des tentatives graphiques des deux écrivains. Son rôle est peut-être décisif ; mais en tout cas mal précisé !
Pourquoi ouvrir cet article en évoquant le méconnu Charles Renaudie ? Tout simplement parce que nous souhaitons le poser ici comme le troisième homme, l'autre inconnue de l'équation ou de l'énigme typographique Gourmont/Jarry...

Tout s'est joué très vite durant l'année 1894 : Alfred Jarry passe en quelques mois du statut de quasi novice dévoué à son *mentor* Remy de Gourmont à celui de collaborateur de *l'Ymagier*, possible donneur de leçons typographiques, aux innovations visuelles si originales — voire plus que celles de Gourmont ! Si rapidement ? Cela nous interpelle... Le rapport d'influences entre les deux hommes n'est pas clair. On ne sait pas toujours précisément qui emprunte quoi et à qui... Et la rupture de l'automne 1895 ne clarifie pas les choses — bien au contraire ! Bref, serait-ce finalement Jarry qui inspira Gourmont ? Mises en place par un même homme, Renaudie, de 1894 à 1899, leurs œuvres (typo)graphiques ne sont elles pas, par essence, rivales ?

Revenons un peu en arrière. D'après le témoignage d'Arthur Symons, Jarry se rend pour la première fois chez Gourmont au début de l'année 1894, avec proses et dessins. Symons le décrit comme un novice. Ou en tout cas Jarry se fait passer pour tel en cette période. Le jeune homme avait alors vraisemblablement vu, au moins en partie, la dizaine de petites plaquettes que Gourmont avait déjà fait paraître ; et cela lui avait visiblement beaucoup plu. Julien Schuh nous rappelle que Jarry ne manquait pas de culture graphique avant de rencontrer Gourmont : citant par exemple déjà dans son *Ontogénie* un distique tiré de la Bible illustrée par Holbein. Gourmont représente sans doute pour lui le possible mentor d'un approfondissement de l'art graphique. C'est donc assez logique que lorsque Jarry souhaite appeler le premier livre qu'il propose au Mercure *Histoire Tragique de Cameleo*, il s'agisse d'un hommage à Gourmont : ce titre étant directement inspiré de l'*Histoire Tragique de la princesse Phenissa* paru peu avant.



Gravure sur bois (cochinchinoise) inédite en France, tirée sur le bois même.

IMPRIMÉ POVR L'YMAGIER



PAR CHARLES RENAVDIE.

LVI, RVE DE SEINE.

On ne sait pas exactement dans quelles conditions, mais Jarry gagne exceptionnellement vite la confiance de Gourmont. On a partout évoqué ce partage d'une même curiosité pour les images anciennes et la gravure sur bois. Gourmont devient très provisoirement le maître à penser artistique de l'éphémère critique Jarry. On ressent vivement son influence dans les *Minutes d'Art I* où Jarry goûte « *l'enluminure à l'infinie minutie d'une eau forte de Seguin, saupoudrée de nervures d'or* ». Cette phrase ressemble fort à du Gourmont estampé *Sixtine*. Jarry évoque aussi Filiger : l'illustrateur de la couverture du *Latin Mystique*, un des livres fondateurs pour la deuxième génération symboliste. *Les Minutes* se situent dans la lignée des essais de Gourmont publiés dans *L'Idéalisme* : recueil de 1893, publié en plaquette, qui se plaçait sous le patronage d'un frontispice du maître de Pont-Aven. La sensibilité picturale de Jarry, en ce début d'année 1894, se développe dans le sillage de celle de Gourmont.

Très vite, Jarry remplace auprès de lui Aurier, qui fut son éminence grise, notamment pour tout ce qui avait trait à l'art. C'est l'époque où débute le lupus tuberculeux de Remy de Gourmont, qui allait l'isoler progressivement. Gourmont qui voyage et sort dès lors très peu a besoin de déléguer. Jarry sera l'homme de la situation. Par exemple, le projet de *L'Ymagier* ne peut se réaliser sans un voyage à Pont-Aven pour convaincre les artistes : Jarry s'en charge. C'est là-bas qu'il se lie pour *l'Ymagier* avec Emile Bernard, Armand Seguin, Gauguin ou le méconnu Eric Forbes-Robertson.

Gourmont agit en sa faveur à distance, sans doute en arrondissant les angles avec Filiger, qui avait été marqué par ses déboires avec le jeune Fargue en 1893. Gourmont contribue alors à introduire Jarry auprès des artistes et lui ouvre encore plus grand les portes du *Mercure*. Pendant les premiers mois de 1894 il exerce donc clairement son influence graphique sur Jarry. Pendant l'été les deux hommes préparent la publication de *l'Ymagier*. Jarry travaille également son article sur Filiger, pour le *Mercure* de septembre 1894. Il ne parvient à obtenir une illustration relative à son article que par l'intermédiaire de Gourmont, pour lequel Filiger avait dessiné une « petite vierge » dans une lettre de 1892. Prête trop tardivement pour l'article du *Mercure*, elle se retrouvera dans *l'Ymagier* n°1, et en couverture du *Mercure* d'Octobre. Gourmont semble alors jusque-là fait preuve d'une bienveillance exemplaire pour Jarry. C'est par son intermédiaire et par celui de Vallette qu'il se rapproche également de Charles Renaudie. Gourmont connaissait l'imprimeur au moins depuis le mois d'avril. D'après une lettre inédite de Gourmont à Vallette d'avril 1894, la première commande de l'écrivain à l'imprimeur fut l'élégant retirage des couvertures du *Fantôme* dans les tons verts, où il fit ajouter la marque reprise de l'édition *Mercure* de la *Sainte*

Liberata de Herold. Gourmont avait très vite sympathisé avec le passionné Renaudie, et lui confie très rapidement l'impression de l'ensemble de ses ouvrages, en lieu et place de Monnoyer.

L'automne 1894 est celui de la révolution (typo)graphique pour les éditions du *Mercure*. La publication des *Minutes* en volume en octobre 1894 est frappante : dès son premier ouvrage Jarry fait preuve d'une exceptionnelle originalité graphique. Pourtant durant l'été il avait écrit à Vallette au sujet d'un problème de formats : « 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 ». « Carte blanche ? » « Inexpérience typographique » ? Cela paraît improbable lorsque l'on voit la page de titre des *Minutes*. A moins que... Jarry aurait-il demandé de l'aide à l'expérimenté Gourmont ? On ne sait pas. Mais on ne peut douter que Gourmont ait donné certaines impulsions. Par exemple en offrant la possibilité à Jarry de produire ses propres illustrations, ce qui ne s'était que très peu fait jusqu'alors au *Mercure*. L'ouvrage se ressent de l'influence de Gourmont : la page de titre reprend des éléments de celle de l'*Histoire Tragique de la Princesse Phénissa*. Les caractères sont proches, quelques archaïsmes semblables, Jarry utilise des points là où Gourmont avait mis des astérisques. La marque de Léon Bloy se retrouve à la fin de l'ouvrage, tout comme dans *Le Fantôme*. Jarry propose des papiers de couleurs, tout comme le faisait Gourmont. Mais cet ouvrage va beaucoup plus loin que les précédentes plaquettes du mentor, qui restaient finalement assez traditionnelles et pas si différentes des belles publications de Vanier (*Les Litanies de la Rose* sont d'ailleurs imprimées par Vanier en 1892, sans grande originalité, mais à 84 exemplaires, sur un étonnant jeu de 4 types de papiers japons de couleurs...)

La page de titre des *Minutes* innove dans deux directions. Elle est plus archaïque que tout ce que fera Gourmont sous son nom, notamment par l'utilisation des syllabes abrégées disparues en gros depuis les post-incunables. Elle est plus « futuriste » aussi que tout ce que donnera Gourmont, par son éclatement typographique, qui préfigure déjà rien moins que la couverture de Fernand Léger pour *La Fin du Monde filmée par l'ange Gabriel* de Cendrars !

Comment Jarry du haut de son avouée « inexpérience » réussit-il ce coup de maître ? Gourmont expérimenta-t-il à travers lui ce qu'il n'osait pas faire de son côté ? L'hypothèse n'est pas totalement à exclure. Mais nous ne ferons ici que suggérer. La correspondance Jarry/Gourmont, toujours introuvable, nous apporterait peut-être des éléments. Le titre des *Minutes* nous a rappelé également un titre en losange, avec un jeu de caractères de différentes

tailles, qui se trouve dans le premier *Livre d'Art*, de Paul Fort, n°2-3, de juin-juillet 1892. Jarry avait-il eu cet « organe du théâtre d'Art » entre les mains ? On trouve ainsi dans cette revue — qui préfigure *l'Ymagier* — des dessins d'artistes : Redon, Denis, Van Gogh, Bonnard, Vuillard et déjà un bois... cochinchinois ! A la fin du numéro 1 se trouve même un article sur Maldoror de Charles Henry Hirsch. N'oublions pas de signaler que Gourmont fut le rédacteur en chef invité du numéro 1 de la revue. Et qu'il accueilli avec le plaisir le numéro 2-3, selon une lettre toujours inédite, à Paul Fort. Nous ne tirons pas de conclusions... Mais cette revue méconnue a forcément eu une influence au moins indirecte sur Jarry.

L'art typographique de Renaudie semble autoriser des expériences nouvelles pour le *Mercure* ; et l'automne 1894 est aussi le moment de la publication de l'original *Château Singulier*. Celui-ci détonne tout autant que les *Minutes* par rapport aux plus anciennes plaquettes de Gourmont. On ne répétera pas ici l'article de Paul Edwards de l'*E.A* sur le sujet. Cette plaquette est assez innovante avec ses ornements bicolores et ses têtes de monstres, reproduites depuis la porte de la Cathédrale San Zeno de Vérone. Le format est le même que celui des *Minutes*. L'in-16 carré. Le papier est semblable. Les marges un peu plus importantes. Ces deux ouvrages portent la marque du travail de Charles Renaudie. Ce *Château Singulier*, n'a pas en lui le futurisme des *Minutes*. Il est surtout une ré-interprétation du livre ancien. Le rouge et le bleu sont les couleurs des incunables rubriqués. Le titre de la brochure présente le nom « Remy de Govrmont » en tête et « Le Châteav Singvlier » en titre, le L est une large lettrine rouge, qui ouvre à celui-ci. Le titre intérieur est présenté en escalier et répond à un ornement triangulaire rouge en coin, surmonté du nom Remy de Gourmont. La date est de plus écrite non pas en chiffre romain classique mais selon une méthode archaïque surtout employée entre 1550 et 1650, particulièrement dans les impressions hollandaises : une date composée uniquement de c, de c inversé et de i pour faire les 1000 et les 500 : soit ⊂ I ⊃ I⊃ pour l'an 1500 ! et ainsi ⊂ I ⊃ I⊃ ⊂ ⊂ ⊂ x ⊂ i v pour 1894... C'est la même méthode que pour la date des *Minutes*. Ce sont sans doute les deux seuls exemples à cette date de ce système de datation que ne rencontrait alors plus que les bibliophiles curieux ouvrant des ouvrages reliés de vélin lors de leurs chasses aux bouquins sur les quais de Seine ! Le mot « FIN », n'est pas présenté dans le sens horizontal, mais vertical, et vient s'embrocher dans le sens de sa lecture sur une sorte de bougeoir reprenant la décoration de l'ornement du titre. Le livre de Gourmont, comme celui de Jarry provoquent le lecteur et son imagination. Ce sont les deux premiers livres vraiment « expressifs » du *Mercure*.

Au même moment paraît le numéro 1 de *l'Ymagier* que Gourmont et Jarry préparaient depuis des mois. C'est bien sûr l'événement graphique que l'on sait, toujours servi par la science de Renaudie. L'histoire de *l'Ymagier*, la passion respective de Gourmont et de Jarry pour les imageries anciennes et modernes, les vieux almanachs et les images d'Epinal sont des choses bien connues... Plutôt que de répéter ce qui a déjà été répété nous allons nous concentrer sur quelques points précis.

Les rôles respectifs de Gourmont et de Jarry ne sont pas parfaitement établis à *L'Ymagier*. Avant la rupture nous parlerons d'étroite collaboration visuelle et d'intérêts communs. *L'Ymagier*, c'est d'abord un titre, et une graphie, sous laquelle leurs deux noms sont associés. C'est un programme visuel partagé. Le fait d'écrire « ymagier » à la place d'imagier est une création lexicale très intéressante : certes ! Mais présenter ce mot — et ce très souvent — sous sa « forme visuelle » **ymagier** dans les textes c'est y ajouter une création purement visuelle... Par laquelle l'écriture se met en scène comme image et source d'images ; l'effet produit est le même que celui des vieux beaux livres. C'est un texte du livret (la partie non signée, assumée par les deux hommes) du numéro 3 qui évoque le mieux cette conception commune :

> Quelques personnes nous ont demandé, même par de lointaines lettres, pourquoi un y à ce mot, quand les dictionnaire disent imagier ? — Raison décorative : ce titre dessiné en vielles lettres hispaniques voulait un y, en symétrie avec le g, — il nous semble. Et pourquoi n'y aurait-il pas encore, aujourd'hui comme jadis, un peu de liberté dans l'orthographe, pour un peu plus de beauté ? Lys décore mieux que lis.

Les premiers numéros sont le lieu d'une admirable concorde entre imagiers anciens et modernes, images et textes y sont assez équilibrés. C'est l'époque où Gourmont et Jarry font imprimer à Renaudie leurs propres gravures sur bois (ou sur « fond de barrique » si l'on en croit la légende). Gourmont et Jarry illustrent alors eux-mêmes leurs plaquettes. *Phocas* est publié dans le cadre des éditions de *L'Ymagier* pour Gourmont, avec trois bois naïfs, qui se rapprochent du style du Jarry signant Alain Jans dans la revue. Préparé avant la rupture *César Antéchrist* présente toujours des dessins de Jarry et offre un titre qui est une expérience typographique ultime, une gageure pour sa lisibilité par les lecteurs de l'époque. La période dorée de la collaboration Gourmont/Jarry dure jusqu'à peu avant la parution de cet ouvrage. Nous ne reviendrons pas sur les raisons de la fameuse querelle Gourmont, Jarry, Berthe de Courrière. On a suffisamment disserté là-dessus ailleurs. Nous n'aborderons ici que la possible querelle graphique...

Jusqu'à leur rupture les deux hommes ont avec succès échangé leurs idées graphiques ; Jarry ouvre des portes nouvelles à Gourmont ; tout comme

Gourmont a sans doute canalisé l'inventivité typographique de Jarry. L'amitié des deux hommes à l'époque était d'ailleurs sans doute bien plus graphique que textuelle. Gourmont semble dans ses critiques des *Minutes*, faire partie de ceux qui n'avaient pas vraiment compris le texte, trop nouveau, trop différent pour lui.

Après la rupture, Jarry décide de s'affranchir totalement de Gourmont et de faire (typo)graphiquement mieux que lui ! C'est le début d'une rivalité qui entraîne les deux hommes dans un duel d'imagiers, avec au centre le même imprimeur : Charles Renaudie. Nous nous proposons de poser quelques jalons au sujet de cette querelle graphique.

Dès le numéro 5 de *l'Ymagier* le format change légèrement : les marges prennent 2 cm. C'est le dernier numéro de la collaboration officielle de Jarry et de Gourmont. On sait que le numéro 6 de janvier 1896 se ressent toujours des collaborations engagées avec Jarry dans le domaine de l'imagerie ancienne ; mais déjà la place faite aux images modernes y est plus restreinte. Gourmont y livre sa belle étude illustrée sur la *Poésie populaire* ; qu'il fait tirer à part par Renaudie à 125 exemplaires sur papier bistre, avec une couverture très « incunable ».

Perhinderion 1 paraît deux mois plus tard. Jarry connaissait les gros défauts de *l'Ymagier*... Il fait la revue qui les corrige ! Il innove d'abord par son format in-folio : les gravures, monumentales, ne sont pas pliées. En fait, ce n'est pas seulement un luxe, comme l'on pourrait le croire, c'est un vrai avantage : les images d'Epinal de *L'Ymagier* sont presque toujours déchirées aux pliures dans les exemplaires parvenus jusqu'à nous. La plus grande précaution est nécessaire aujourd'hui pour les ouvrir. Il faut même parfois y renoncer tant le système de pliage est complexe ! Jarry utilise le papier vergé chiffon pour les hors-textes, papier d'excellence d'habitude réservé aux exemplaires de luxe. Grandiose, la revue de Jarry privilégie l'image spectaculaire et contient très peu de texte. Les gravures de Dürer qu'elle propose sont deux fois plus grandes que celles de *L'Ymagier* ! En réponse, dans *L'Ymagier* 7, en Mai 1896, Gourmont propose un numéro qui présente beaucoup plus de textes anciens que par le passé. Peut-être trouva-t-il *Perhinderion* trop superficiel. Il présente donc *in-extenso* sa très sérieuse adaptation de *La Patience de Griseledis*. Un texte long, 15 pages serrées avec 4 petits bois seulement : le rapport texte/illustration le plus faible depuis la création de la revue. La séparation des deux hommes semble avoir mis fin à la dynamique artistique de la revue : depuis le numéro 6 l'imagerie nouvelle est réduite à la portion congrue... Dans ce numéro il n'y a qu'une seule grande image contemporaine : un *Calvaire* d'Emile Bernard, tiré sur vieux papier d'almanach. Jusqu'au numéro 5 on en comptait parfois 7 ou 8 par numéro... Par contre les images anciennes sont toujours aussi bien représentées, par exemple par la série des « Sept trompettes



pour réveiller les pêcheurs ». Toujours dans ce numéro 7, face à un Jarry qui joue le spectaculaire et cherche à impressionner, Gourmont rappelle sa propre légitimité d'imagier : il s'affirme comme le descendant des Gourmont libraires et imprimeurs du XVI^e siècle... En réponse aux reproductions de la cosmographie de Münster du *Perhinderion* 1, il produit deux pages de titres innovantes des Gourmont ! Rappelons que Gilles de Gourmont fut l'éditeur du *Champfleury*, la référence de la typographie renaissante... Voilà qui mouchera Alfred Jarry et ses prétentions héraldiques !

En réponse paraît en juin le *Perhinderion* n°2, encore plus grandiose que le premier... Parce qu'il est proposé pour la première fois avec les caractères dit du *Perhinderion* ; « on a retrouvé pour nous les poinçons des beaux caractères du quinzième siècle, avec les lettres abréviées » ; plus prosaïquement il s'agit d'antique mazarin corps 12 dont la fonte fut payée 259,85 fr à Renaudie. L'imprimeur met en œuvre la typographie colossale du *Perhinderion*... Est-ce le coup de grâce ? Il faut bien dire que *l'Ymagier* ne brillait pas particulièrement par ses caractères assez banals... Le dernier numéro de la revue de Gourmont paraîtra très tard, en décembre 1896, essentiellement parce qu'il avait déjà été payé par les souscripteurs. Gourmont a visiblement eu du mal à le faire paraître, et annonce dans le livret renoncer au numéro 9. La revue s'essoufflait sans Jarry. A son crépuscule, la revue publie un très long texte : le chantefable *Aucassin et Nicolette* : 25 pages sans illustration, le texte le plus long de *L'Ymagier* ; et juste une seule image moderne : *Les Pendus* de son ami d'Espagnat. Plutôt qu'un numéro 9 il annonce dans le livret la publication prochaine de l'*Almanach de l'Ymagier* ; et prépare une série de grands albums d'images d'Epinal — où celles-ci ne seront vraisemblablement pas pliées ! L'*Ymagier-Album* : une autre réponse au *Perhinderion*. « Chaque série sera brochée dans une couverture tirée en rouge et noir et accompagnée d'une table et de notes et commentaires dont l'ensemble formera un *Essai sur l'histoire de l'Imagerie.*» Chaque série comptera vingt images sur un thème : les Saints, Bonaparte, etc. Gourmont promet — un peu vite — que «[l]es souscripteurs aux 12 séries annoncées recevront gratuitement la 13è». Ce qui est à peu près du même acabit que la promesse de Jarry dans le premier Perhinderion : «*planche à planche nous donnerons toute l'oeuvre d'Albert Dürer*» ! Puis Gourmont évoque une revue qui doit prendre le relais de *l'Ymagier* tel qu'il le conçoit désormais : *Le Spectateur Catholique*. Et effectivement dans ce *Spectateur Catholique* — revue Belge à laquelle Elskamp et Maurice Denis collaborèrent, il fera paraître une traduction du *Cantique de la nuit obscure*, sur papier vergé rubriqué de rouge et le fera tirer à part. Jarry ne le suivra pas dans cette direction. Sa « ruine » fait que le *Perhinderion* ne connaîtra jamais de numéro 3... C'est la fin de la compétition entre ces deux revues grandioses.

Revenons au mois de Juin 1896 : dans la foulée du *Perhinderion* Jarry innove avec l'édition en volume d'*Ubu Roi*. L'ouvrage est tiré avec les caractères du *Perhinderion* — y compris pour les « s » de corps de mots qui y sont visuellement des « f », donnant un effet de lecture si original. Cette graphie avait perduré jusqu'en 1789. Mais qui hormis Jarry la ré-appliquera si tard ? Les portraits ajoutés en transparence sur les couvertures de l'édition originale sont de la plus grande originalité pour la collection courante du *Mercure* ; c'est encore une fois Renaudie qui réussit ces tours de force. Et cela agace peut-être un peu Gourmont ; car c'est exactement à cette époque, qu'il s'écarte provisoirement de l'imprimeur... Et pour la première fois depuis 2 ans il confie un de ses livres à un autre imprimeur... la veuve Albouy. C'est le recueil du *Pèlerin du Silence* illustré par Armand Séguin. La légende propagée par Guégan et Mégret dans leur article « Remy de Gourmont typographe » d'*Arts et Métiers graphiques* de Septembre 1930 dit que Gourmont l'apporta triomphalement chez Renaudie. « Voilà, lui dit-il, un livre sans fautes ! ». Après un bref examen Gourmont s'entend rétorquer par Renaudie. « Il contient autant de fautes que de pages ! » Dans tous les titres courants, le mot pèlerin a été imprimé avec un accent aigu sauf au titre, faux titre, et couverture ! Gourmont retournera ensuite sans faute chez Renaudie pour ses plaquettes.

En 1897, face au succès graphique et littéraire de Jarry avec *Ubu Roi*, Gourmont apporte la réponse qui lui semble appropriée en publiant *Le Vieux Roi*.

Le Vieux Roi est à *Ubu Roi* ce que la littérature de Gourmont est à celle de Jarry... Ces ouvrages n'ont absolument pas la même signification. *Le Vieux Roi* est une tragédie en prose, sobre et archaïsante, pas pataphysique pour deux sous. Notre comparaison pourrait sembler purement verbale... Et pourtant non. Si l'intérieur du *Vieux roi* est imprimé classiquement par Lucien Marpon, la couverture est en revanche l'oeuvre de Charles Renaudie, auquel Gourmont fait désormais toute confiance pour les travaux ambitieux. Et le titre de couverture est imprimé en caractères... *Perhinderion* ! Les mêmes que ceux du titre d'*Ubu* ! Tirés à l'encre jaune ils se distinguent particulièrement sur la couverture parchemin entièrement vide par ailleurs. Cette couverture très pure est une réponse à la couverture d'*Ubu Roi* — sans doute trop chargée au goût de l'ours à écrire. Ces deux pièces n'ont donc vraiment en commun que la typographie de leur titre ; ce qui est déjà beaucoup ! Car c'est la seule fois que Gourmont utilise les caractères du *Perhinderion* (hormis en bas de casses pour les titres courants de son édition des *Cydalises* de Nerval). Ces caractères ont été assez peu utilisés de toute façon, comme l'on sait, à l'exception par exemple d'un tome des *Ballades* de Paul Fort, aux éditions du *Livre d'Art* en 1896 ; ou de *L'Intermède astral* de Herold, signalé par Patrick Besnier dans sa biographie.



Les deux hommes en étaient-ils quitte ? Et allaient-ils enfin laisser tranquille le pauvre Charles Renaudie qui ne savait que faire avec ces caractères du *Perhinderion* que lui avait revendu Jarry... Sûrement pas ! Après la parution remarquée de *l'Almanach de l'Ymagier*, original et luxueux, — tiré à 125 exemplaires, dont 95 sur Chine — Alfred Jarry a lui aussi dans l'idée de faire un Almanach. *L'Almanach* de Gourmont est assez archaïsant ; le titre est « gravé spécialement en caractères anciens », chaque mois est accompagné de sa liste de mots en ancien français ; les codes astraux sont très conformes aux almanachs anciens. *L'Almanach* est par ailleurs très symboliste par ses 25 bois de d'Espagnat. Jarry propose face à cet ouvrage une antithèse : un *Almanach du Père Ubu*, qui sera un almanach populaire, et pataphysique. Dans un format minuscule qui rappelle les populaires almanachs Liégeois... Avec un correctif rose contre-collé en couverture ; l'annonçant « en vente partout » quand le Gourmont est un tirage revendiqué *to the happy few*. La couverture l'annonce simplement « illustré » ; quand la justification de celui de *l'Almanach de L'Ymagier* le présente « zodiacal, astrologique, magique, cabalistique, artistique, littéraire et prophétique ». Le trait simple et vif de Bonnard répond au style maniéré d'Espagnat. Bref la simplicité étudiée contre le grand luxe bibliophile !

On ne sait pas si la réalisation de ces almanachs se fit dans le plus grand confort pour Renaudie. Aux infidélités de Gourmont s'ajoutent les sarcasmes de Jarry qui ne l'épargne pas dans une lettre à Quillard du 6 décembre 1898. « Je ne pourrai guère revenir au Phalanstère avant une semaine, vu la lenteur typographique de celui qui Renaude. » C'est un travail typographique colossal et complexe qui lui est demandé dans ces Almanachs.

Il semble qu'à partir de ce moment les deux hommes divergent graphiquement de manière définitive. Jarry poursuivant sa route chez Vollard avec un Bonnard pour le second *Almanach* en 1901. Gourmont publiant ses trois dernières plaquettes bibliophiles en collaboration avec d'Espagnat et Renaudie. Ce sont des reprises de poèmes plus anciens pour trois ouvrages assez originaux, notamment les *Saintes Du Paradis* imprimées en 1899 qu'il dédie à « toutes les femmes » et à Filiger, et la champêtre *Simone* en 1901. Après 1901, l'originalité graphique n'est plus la principale préoccupation des deux hommes. Jarry va vers ce que l'on sait ; et Gourmont vers la critique sceptique et la promenade littéraire...

Nous espérons ici avoir surtout invité à rouvrir le dossier des rivalités et des influences typographiques réciproques. Plutôt que de conclure nous invitons les Jarryens à nous en apprendre plus sur le rôle de Charles Renaudie dans l'art typographique de Gourmont et de Jarry. Trop peu

d'informations sont disponibles au sujet de cet imprimeur. En dehors des plaquettes pour Régnier, Leclerc/Lautrec, Tinan, ou de livres de Salmon, Géraldy ou Van Gennep, il semble avoir imprimé de nombreux tracts francs-maçons ; mais nous n'en savons pas plus.

Rappelons aussi que la *Correspondance générale* Gourmont — avec nombre de lettres inédites liées à *L'Ymagier* — attend toujours les lettres de Gourmont cachées dans les bibliothèques des amateurs. Voici en avant-première de sa publication en 2008 sous l'impulsion de Vincent Gogibu, une lettre inédite de Remy de Gourmont au libraire Sagot, qui pensait avoir payé trop cher ses exemplaires de *l'Ymagier*. Gourmont fut-il un meilleur commerçant que Jarry ?

Paris, le 24 Oc. 1895,

Monsieur,

Il n'y a nulle erreur ; seulement, pour me conformer au désir de Mr Whistler j'ai encarté dans un *Ymagier* séparé chaque sorte d'épreuves de sa lithographie.
Je vous ai annoncé un n° à 20 fr. contenant 2 épreuves, chine, jap. moderne, jap. ancien, — et je vous donne ces 3 épreuves dans trois *ymagiers* différents pour le même prix, soit 20 fr.
De même pour les n°s à épreuves doubles (jap. moderne et chine, à 10 fr) ; vous les avez au même prix dans 2 *ymagiers* au lieu d'un.
C'est moi qui vous donne, en plus, des n°s de *l'Ymagier*.
Veuillez agréer , mes salutations empressées,

R. de Gourmont

Nicolas Malais

Les œuvres en miroir de JARRY et de SAINT-POL-ROUX



Par Julien Schuh

On connaît encore mal les relations sociales entre Jarry et « celui qui magnifique[1] », mais si l'on en croit la fille de Saint-Pol-Roux, contactée par Henri Bordillon, leur amitié était assez profonde pour qu'ils se voient « très souvent[2] ». Les lettres de Jarry à Saint-Pol-Roux disparurent lors du pillage du manoir de Camaret en 1944, nous interdisant de reconstruire leurs relations. Il est cependant un autre espace de discussion entre les deux auteurs, celui de leurs œuvres. Dans ce lieu absous du temps naquit une forme d'amitié toute littéraire, nous permettant d'esquisser l'une des branches du parcours spirituel de Jarry, qui croisa dans sa quête d'absolu le sillon de l'idéoréalisme.

Jarry dans l'espace littéraire de Saint-Pol-Roux

Jarry fait sans doute la connaissance de Saint-Pol-Roux grâce à *L'Art littéraire*, revue qu'il investit fin 1893 en tant que membre du comité de rédaction, et dans laquelle sa prose côtoie celle de son aîné. Lorsqu'il tente de faire publier ses textes dans le *Mercure de France*, il rappelle d'ailleurs à Vallette que Saint-Pol-Roux connaît sans doute son adresse « par l'Art Littéraire[3] ». C'est dans cette revue que Jarry fait son entrée en littérature, après la publication de quelques textes dans *L'Écho de Paris* ; entrée en littérature qui s'effectue en partie en résonance avec des textes de Saint-Pol-Roux. Durant l'année 1894, les théories esthétiques de Jarry, livrées par bribes à travers des comptes rendus de lectures, des critiques picturales ou des notes politico-littéraires, semblent en effet répondre aux mêmes préoccupations que celles de l'auteur des *Reposoirs de la Procession*. Dans le numéro de janvier 1894 de *L'Art littéraire* paraît ainsi un extrait des *Reposoirs*, « Le Sexe des Âmes », qui développe une vision de la communication littéraire très proche de celle que construit simultanément Jarry. Selon Saint-Pol-Roux, la lecture est un danger pour le poète original, qui « doit ne plus lire qu'en lui-même, s'il veut rester soi. » Lire est un acte sacrilège, une sorte de décervelage — les lecteurs « forcent un crâne » — qui déflore à la fois l'auteur et le lecteur, tous deux risquant « l'assimilation », la perte de sa singularité, par ce transfert de mots d'un cerveau à un autre[4]. Dans les textes de Jarry qui paraissent dès la livraison suivante de *L'Art littéraire* — « Être et Vivre », « César-Antechrist : Acte Unique » — on retrouve cette vision particulièrement violente de la lecture, vécue comme un combat psychique entre l'auteur et le lecteur, qui risque son

1. *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972 [O.C. I], p. 560.
2. Henri Bordillon, « Saint-Pol-Roux et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 17-18, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1983, p. 31
3. Lettre à Alfred Vallette datée du 6 mars 1894, O.C. I, p. 1307.
4. Saint-Pol-Roux, « *Les Reposoirs de la Procession* : le Sexe des Âmes », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 1-2, janvier-février 1894, p. 17.

individualité. L'alternative est la suivante : « assimilez-vous » l'auteur, « ou qu'il disparaisse ». La lecture doit être un processus alchimique assez puissant pour transformer autrui en soi (l'assimilation), ou pour l'expulser sous forme d'un nouveau texte, qui « sera cru votre excrétion[5] ». Dans « César-Antechrist : Acte Unique », qui paraît dans le numéro de juillet-août 1894 de *L'Art littéraire*, ce duel prend des tournures bibliques : l'auteur-Christ s'insinue dans le lecteur-Antechrist par une forme de décervelage divin, leurs crânes s'abouchant comme les deux ampoules d'un sablier. Les textes de Jarry utilisent sans doute des éléments préexistants que connaît également Saint-Pol-Roux. Il ne s'agit donc pas ici d'influence directe, mais d'une forme de co-écriture : Jarry, en entrant dans l'espace spirituel de *L'Art littéraire*, subit les mêmes influences que ses aînés ; il intègre le mouvement symboliste alors en perte de vitesse, et façonne son esthétique au contact des théories d'auteurs comme Saint-Pol-Roux. Jarry doit donc en partie sa vision de la littérature, et son système de communication littéraire, au Magnifique, dont les textes sont entrés en résonance avec ceux de son cadet de douze ans par simple effet de recueil, dans le cadre d'une petite revue[6].

Il faut également noter la similitude des poèmes en prose des deux poètes : Jarry semble emprunter à Saint-Pol-Roux un style de prose gorgé de rimes internes, sur un rythme lancinant. Comparons ainsi sommairement « Le pèlerinage de Sainte-Anne », paru dans la première édition des *Reposoirs de la Procession*, et « Le Miracle de Saint-Accroupi », qui ouvre les *Minutes de sable mémorial* :

> Lors pleurent les mar*ins*, dociles pèler*ins*, qui point ne veulent faire veuve les cad*eaux* de la Sainte aux yeux fins d'algue envoyant des rad*eaux* aux voyages fragiles, — tant on devient pi*eux* d'aller par la mer bl*eue* sous la superbe croix du mât et de la vergue[7] !

Et Jarry :

> Sur l'écran tout blanc du grand ciel trag*ique*, les mille-pieds noirs des enterre*ments* passent, tels les verres d'une monotone lanterne mag*ique*. La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonne*ments*[8].

5. Alfred Jarry, « Être et vivre », O.C. I, p. 343.
6. Voir une version plus étendue de ces rapprochements textuels dans Julien Schuh, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », à paraître dans *Histoires littéraires*.
7. *Les Reposoirs de la Procession*, tome premier, Mercure de France, 1893, p. 46. Je souligne.
8. *Les Minutes de sable mémorial* (1894), O.C. I, p. 174. On a souvent remarqué qu'il s'agit tout simplement de décasyllabes disposés en prose.

Mais des ressemblances stylistiques découlent sans doute, ici encore, d'une même influence : celle de Gustave Kahn et des verlibristes, qui font des rimes internes et de la rythmique les outils essentiels d'une prosodie libérée du moule du vers : « L'époque en est au rythme passementé d'allitérations et se terminant par la rime ou l'assonance », affirme Saint-Pol-Roux, évoquant Kahn, Régnier, Verhaeren et Vielé-Griffin comme des influences essentielles[9]. C'est plutôt au niveau des thématiques, et de la vision de la communication littéraire, qu'il faut chercher les ressemblances entre Jarry et Saint-Pol-Roux.

Des préfaces en miroir

Le premier livre de Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, publié en 1894, s'ouvre sur un petit texte préfaciel, intitulé « Linteau », porte d'entrée de l'œuvre qui définit la façon dont le lecteur doit recevoir cet opuscule. Dans le « Linteau », Jarry met au point une sorte de contrat herméneutique entre lui et le lecteur qui ne cessera pas de fonctionner tout au long de son œuvre. Prenant acte de l'infinité des interprétations possibles, et du rôle essentiel du lecteur dans la construction du sens — « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau » —, Jarry oppose deux formes de littératures, deux « obscurités » qui se distinguent par le caractère systématique de l'une, « simplicité condensée », face au « chaos facile » de l'autre. La « bonne » obscurité est selon Jarry « diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » ; c'est un produit « du complexe resserré et synthétisé[10] ». L'auteur, cet Argus, fonctionne comme un point de concentration de l'univers ; l'écriture est « le moment unique où il vit Tout », grâce à ses yeux tournés de tous côtés. Grâce à la vision, conçue comme un phénomène de concentration, le spectateur devient symboliquement le centre du monde qu'il perçoit ; les rayons lumineux convergent vers son crâne, four alchimique qui transforme la multiplicité en une synthèse obscure. L'œuvre qui en résulte est par conséquent un diamant sémantique, un objet concentré plein de potentialités qui ne demandent qu'à être libérées par l'interprétation du lecteur : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles ».

L'image du poète-athanor, four de concentration créant le Grand Œuvre synthétique, est évidemment assez répandue. C'est un lieu commun de la pensée romantique, aussi bien chez Lamartine que chez Hugo ; Baudelaire, tout en critiquant le Romantisme, reconduit cette image en faisant de Pierre

9. Préface (1895) de *La Dame à la faulx*, Mercure de France, 1899, p. 14 et 16.
10. O.C. I, p. 171-172.

Dupont l'un de ces phares qui concentrent la foule pour mieux chanter son message : « Le poète, placé sur un de points de la circonférence de l'humanité, renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise ; tout poète véritable doit être une incarnation[11] ». Mais que penser cependant de la similarité du « Linteau » de Jarry avec l'avertissement que Saint-Pol-Roux place en tête des *Reposoirs de la procession*, résumé de son œuvre passée en trois volumes ? Saint-Pol-Roux utilise l'image de l'éventail, chère à Mallarmé, pour signifier ce phénomène de synthétisation à l'œuvre dans le poète :

> On a lu, au liminaire des *Reposoirs de la procession*, que le poète figurait l'entière humanité dans un seul homme ; cette sentence admise, s'étonnera-t-on d'une multiplicité de vies en un tel champion, vivant suprême, car aux éléments d'humanité sont encore susceptibles de s'adjoindre en lui les éléments de nature ? L'univers m'apparaît comme la grandiose expansion d'un être. L'être par excellence, le poète, contient l'univers en puissance. Quand le poète s'adonne à l'œuvre, cela signifie que l'univers ferme son vaste éventail, se replie sur soi, se réduit à sa plus simple expression, en un mot *s'élixirise* ou, plus simplement, s'individualise, c'est-à-dire s'incarne dans le poète élu pour héraut, afin de davantage « se mettre à la portée » des âmes et de communiquer plus directement avec l'éparse attention.
>
> Si minime, je fus peut-être, à des moments, le protagoniste du grand Pan[12].

Le verbe « s'élixiriser » rend au mieux ce phénomène de synthèse du complexe qui, chez Jarry comme chez Saint-Pol-Roux, signale l'action du génie[13]. Le poète se place au centre du monde pour le recevoir, le synthétiser et le restituer, sous une forme adamantine, à la foule. Mais si l'on considère de plus près les thèses du Saint-Pol-Roux de la première moitié des années 1890 et celles du jeune Jarry, on constate rapidement des divergences dans leur façon de considérer la synthèse.

---

11. Baudelaire, « Pierre Dupont », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 27. Pour une analyse de cette posture poétique, qui mime la centralité pour mieux affirmer un pouvoir en fait illusoire, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005, p. 36.
12. *Les Reposoirs de la procession I : La Rose et les épines du chemin* (1901), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 40.
13. Sur l'utilisation de ce verbe, voir Julien Schuh, « L'œuvre selon Jarry : Synthèse, linéament, événement », *L'Étoile-Absinthe*, n° 107-108, Société des Amis d'Alfred Jarry, hiver 2005, p. 45-46.

Synthèse positive et synthèse négative

Il est une image centrale pour la compréhension des deux poètes, image dont ils héritent par une longue tradition littéraire et philosophique : celle de la sphère. C'est par une réflexion sur la figure du cercle ou de la sphère que Jarry et Saint-Pol-Roux pensent en effet le phénomène de la synthèse ; et c'est précisément par une divergence sur le sens de la relation entre centre et périphérie que leurs esthétiques s'éloignent.

Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit l'objet de la quête artistique comme la saisie du devenir, du phénomène par lequel les idées s'actualisent dans le monde, selon un mouvement centrifuge : « à l'artiste insigne, toute substance apparaît *l'effort saisissable* d'un centre vers la sphère, d'une base vers le sommet, d'une âme vers la corporéité. C'est le caractère de cet *effort* qui, à ma sentence, doit au moins intéresser l'artiste et qu'il lui sied, le cas échéant, de cristalliser[14]. » La synthèse est donc chez lui un mouvement d'incarnation, d'expansion de l'idée vers l'acte singulier qu'est l'œuvre d'art. Dans le « Liminaire » original des *Reposoirs*, datant de 1893, Saint-Pol-Roux nomme ce phénomène par comparaison avec l'incarnation du Christ : c'est l'« hypostase[15] ». Le Christ est en effet une figure centrale du « Liminaire » : c'est à partir du concept d'incarnation de la divinité en un seul être que Saint-Pol-Roux pense la mission du poète-Protée, qui « figure *l'entière humanité dans un seul homme* : synthèse humaine que ce centre de l'éternité[16]. » Le poète, en se faisant centre de convergence des regards (« Les curieux regards de l'universelle Beauté convergeant vers tout miroir vivant »), devient à son tour un centre de dispersion, un point à partir duquel se développe l'univers (« chaque être est durant sa vie le Centre de l'Éternité[17] ») ; en bref, il devient à son tour Dieu, conçu comme l'expansion totale de l'univers : « L'homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre[18]. » Pour aller contre l'accidentel, pour « dégager, couverte qu'elle est par les alluvions des douleurs successives à l'instar de cette antique ville endormie sous la cendre pyramidale des siècles éteints », la « Vérité Originelle[19] », il ne faut donc pas pratiquer l'épure, effacer le secondaire, mais partir de l'Idée même et la développer selon son essence : « Dans l'Art Magnifique la forme est le rayonnement de l'essence ; l'arbre de l'œuvre a ses racines dans l'Idée infinie et foncière, ses fleurs et ses fruits écloses et mûris

14. *Mercure de France*, n° 14, février 1891, p. 117.
15. « Liminaire des *Reposoirs de la procession* » (1893), *Reposoirs de la procession I*, *op. cit.*, p. 215.
16. *Idem*, p. 223.
17. *Id.*, p. 217.
18. *Id.*, p. 216. Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit « l'œuvre individuelle et vivante : le Verbe fait Homme » (art. cit., p. 117).
19. « De l'Art Magnifique », *Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 99.

dans l'espace et le temps sont les manifestations formelles et finies de l'Idée[20]. » L'idéoréalisme est un surgissement, l'incarnation dans la matière des « Idées, abstractions concrescibles[21] » ; et le rythme, « parti d'un centre d'expansion — cœur des êtres ou cœur des choses[22] », représente un outil essentiel de cette concrétisation. Saint-Pol-Roux continue ainsi une vision plutôt romantique de la création, telle que Georges Poulet la commente précisément à partir de la figure du cercle. Pour G. Poulet, l'homme romantique est en effet conçu comme une force en expansion, selon une doctrine très proche de la mystique allemande : « De Boehme à Schelling, la tradition occultiste et philosophique s'efforce de concevoir et, en quelque sorte, d'accompagner en esprit, non pas seulement la genèse de la création, mais la genèse du créateur, la genèse de Dieu. Par suite, le schème entier de la vie apparaît comme le développement d'un Dieu initialement enveloppé, en sorte que le cosmos et l'espace même du cosmos sont les illustrations d'une dilatation divine, à laquelle succède d'ailleurs une contraction nouvelle, et ainsi de suite à l'infini[23]. » Les conclusions de G. Poulet concernant l'œuvre de Jean-Paul semblent alors correspondre parfaitement à celle du Saint-Pol-Roux de cette époque : « L'homme ne fait donc que répéter les processus de la génération divine et de la génération cosmique. En lui-même, dès la version contractée de lui-même, qui est son état originel, il contient en germe Dieu et le monde. Retrouver l'homme en ce point premier, c'est retrouver, sous une forme condensée, l'immensité divine et la totalité cosmique[24]. »

Chez Jarry, le mouvement est tout opposé. On l'a vu, Jarry considère l'auteur comme un Argus aux cent yeux, rassemblant les rayons universel en un centre symbolique. L'œuvre jarryque est une œuvre centripète : il ne s'agit pas pour l'auteur de développer les germes de son esprit, mais au contraire d'élaguer systématiquement ses expériences pour obtenir un objet aussi pur que possible. Dans son article sur Filiger, maintes fois cité, Jarry, après le Dr Misès, fait de la sphère la forme primordiale. La sphère est à la fois le germe de toute vie, l'ovule générateur, et la forme ultime de Dieu, qui possède la totalité de l'univers, réellement, en lui. Mais dans son article, Jarry critique l'opinion selon laquelle on pourrait se faire semblable à Dieu par l'expansion de son Moi, selon la méthode centrifuge : « l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermon de l'œuvre année scolaire, sera génie, ayant tout en lui réel ; — et ceci n'est qu'illusion, car il est mémoire ». L'homme ne peut être qu'une image, un souvenir du Tout ; pour parvenir à contenir, en soi, l'univers, il faut au contraire pratiquer l'abstraction du superflu : « Plutôt,

20. *Idem*, p. 97.
21. Préface (1895) de *La Dame à la faulx*, *op. cit.*, p. 12.
22. *Idem*, p. 14.
23. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, p. 178.
24. *Idem*, p. 179.

ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première[25] ». La synthèse selon Jarry est une synthèse par l'abstraction, une synthèse par l'oubli, dont il décrira plus précisément le mécanisme dans *Les Jours et les Nuits* (1897). L'oubli est un processus inconscient de décontextualisation des expériences humaines et de remaniement des éléments ainsi dégagés dans le plus petit espace possible, qu'il compare à un trajet en vélo. Le créateur ne doit pas s'arrêter en chemin pour contempler le paysage ; au contraire, la vitesse de la bicyclette est un moyen de livrer à « la partie subconsciente et créatrice de son esprit » des briques élémentaires déjà débarrassées de leur contexte et de leurs éléments secondaires. L'homme doit « se servir de cette machine à engrenages pour capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs, dans le moins de temps possible, le long des routes et des pistes ; car servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi[26]. » Le parcours du cycliste représente, condensé par la vitesse et livrant ainsi immédiatement sa signification, le processus mental que l'homme accomplit uniquement à l'aide de son esprit dans les circonstances ordinaires ; c'est un outil parfait de concentration de l'expérience linéaire du temps, permettant de se rapprocher du point du vue idéal où l'univers tout entier apparaît simultanément à la conscience. L'inconscient, ou ici subconscient, est à la conscience ce que les viscères sont à l'organisme ; c'est une dynamique de vidange, qui rapproche l'esprit de l'absolu, lieu vide et sans détermination. Mémoire et oubli sont équivalents : Jarry se propose de « moudre nos souvenirs sur la Pathologie du Cerveau — mémoire ou volonté — en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli[27] », trouvant un nom idéal à cette fonction de l'esprit, la « Machine à Décerveler ». Il fait ainsi allusion à deux manuels de vulgarisation de Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* et *Les Maladies de la mémoire*. Dans ce dernier ouvrage, Ribot affirme que l'oubli est nécessaire à la mémoire : « L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la désassimilation[28]. » L'oubli est, pour Ribot comme pour Jarry, le processus fondamental par lequel l'être fait abstraction du particulier pour se lancer dans le général et l'absolu par la

25. « Filiger » (1894), O.C. I, p. 1024.
26. *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur*, O.C. I, p. 769-770.
27. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans O.C. I, p. 236.
28. Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* (sixième édition), Paris, Alcan, 1889, p. 46.

désassimilation, autre nom de la Machine à Décerveler. Comme l'écrit Linda Stillman, « le décervelage est, finalement, une métaphore du mécanisme de l'imagination et de l'écriture[29] ». Dans son utilisation de l'image de la sphère, Jarry s'inscrit alors dans le mouvement de redécouverte des grands mystiques auquel participe Maeterlinck en traduisant Ruysbroeck l'Admirable. L'auteur des *Jours et les Nuits* considère la synthèse du monde en soi comme une forme de quête de l'absolu, qui place temporairement l'homme au centre de l'univers, position aux potentialités infinies, où la toute puissance est définie comme l'absence de détermination, la capacité à tout être en n'étant rien. « Comme pour Ruysbroeck, saint Jean de la Croix ou Jean des Anges, le mouvement essentiel de l'âme pour les quiétistes français est le passage de la périphérie au centre, la disparition progressive de toutes les caractéristiques de surface, la simplification de l'âme, l'enfoncement de celle-ci dans une nudité centrale où il n'y a plus que Dieu[30]. » La synthèse de Jarry procède donc de la périphérie vers le centre, pour retrouver la potentialité fondamentale de l'ovule primitif ; elle est oubli, dématérialisation, décontextualisation — ou, pour le dire de façon plus imagée : « Le génie n'a point encore été défini : éplucher cette crevette, l'absolu[31]. » Jarry ne cherche en effet pas une synthèse réelle ; il ne s'agit pas pour lui d'être Dieu, de se confondre avec lui, mais de trouver le point de vue idéal à partir duquel la vision de l'auteur peut *imiter* la centralité divine. Il cherche le perchoir de Dieu ou du Diable, l'étoile Algol, pour s'y placer temporairement[32].

On se souvient que la création passe dans le « Linteau » par un moment d'illumination où l'auteur, parvenu au centre de l'univers, voit simultanément « Tout » ; or Saint-Pol-Roux fait allusion à cette méthode pour produire une œuvre parfaite : « L'œuvre, même excellente, n'est que le souvenir imparfait d'un instant parfait ; toute création s'avoue nécessairement inférieure à la conception, entre celle-ci et celle-là se plaçant une regrettable période d'usure et d'oubli. / D'où il appert que se confiner dans la jouissante contemplation, ne point réaliser, serait la meilleure conduite et la plus sûre manière : le supergénie[33]. » Pour Saint-Pol-Roux, l'œuvre parfaite est impossible, car le moment où le poète l'aperçoit ne peut subsister dans sa mémoire ; il se contente donc d'une œuvre de génie. Jarry, lui, parce qu'il fait de l'oubli un

29. Linda Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », *L'Étoile-Absinthe*, Société des amis d'Alfred Jarry, n° 25-28, « Jarry et Cie », mars 1998, p. 112.
30. Georges Poulet, *op. cit.*, p. 64.
31. « Ce que c'est que les ténèbres » (1903), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987 [O.C. II], p. 433.
32. Voir à ce sujet Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n° 17-18, « Le Bourgeois », 3e trimestre 1977, p. 185-201.
33. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit.*, p. 221.

outil essentiel de l'écrivain, peut accéder à cet état de « supergénie ». Là où le Magnifique voit une limitation, le Père Ubu voit une opportunité : l'oubli rend l'œuvre disponible à davantage de lectures, elle l'ouvre encore plus à l'interprétation, et contribue ainsi à son caractère totalisant. Saint-Pol-Roux est un poète de l'enthousiasme, du dieu-en-soi ; Jarry est un poète de la mania, de la dépossession, de la furie.

On peut encore opposer ces deux visions de la littérature en les replaçant dans les deux grandes définitions du symbolisme qui ont été proposées à l'époque, définitions que Françoise Lucbert, après Verhaeren, oppose sous les noms de « concrétion de l'abstrait » et d'« abstraction du concret[34] ». Les « concréteurs de l'abstrait » réunissent des écrivains comme Camille Mauclair ou G.-A. Aurier. Ainsi, « l'idéisme » d'Aurier, tout aussi platonicien que l'idéalisme de Saint-Pol-Roux, « confond allégorisme et symbolisme[35] ». Le but de l'artiste est selon lui d'incarner les idées primordiales dans le monde : « On pourrait même affirmer que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste, l'art, par définition, n'étant (nous en avons l'intuition) que la matérialisation représentive de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée[36]. » Comme chez Saint-Pol-Roux, l'idée prend forme selon une logique centrifuge, elle se matérialise depuis la centralité de l'écrivain.

« L'abstraction du concret » est au contraire une méthode préconisée par des auteurs comme Verhaeren ou Maeterlinck. Pour Verhaeren, le symbolisme moderne est une synthèse abstractive qui produit des objets de suggestion, loin de tout réalisme, en procédant à l'effacement des caractéristiques contingentes[37]. Maeterlinck, dans ses réponses à Jules Huret, développe de façon très claire l'opposition entre le symbolisme allégorique d'Aurier ou de Goethe et le symbolisme synthétique dont il se réclame :

> Oui, disait Maeterlinck, je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe,

34. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 95-119.
35. *Idem*, p. 116.
36. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Textes critiques, 1889-1892 : De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, ENSBA, 1995, p. 32.
37. Émile Verhaeren, « Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff » (1886), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musées de la littérature, coll. Archives du futur, 1997, p. 253-268.

son fameux *Mäerchen aller Mäerchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc[38].

Saint-Pol-Roux appartiendrait ainsi davantage aux poètes allégoriques, alors que Jarry, abstracteur de quintessence, serait de ceux qui purifient leur œuvre pour atteindre l'absolu. Cette opposition doctrinaire entraîne une série de divergences systématiques dans le reste de leur œuvre.

Le Mystère, l'obscurité

La grande opposition entre incarnation et abstraction, entre mouvement centrifuge et centripète, découle d'une vision différente du monde, d'une conception du sens qui en fait une essence à découvrir, ou un objet à construire. Tous les choix esthétiques des deux poètes reposent sur la façon dont ils considèrent le monde. S'agit-il d'un livre aux hiéroglyphes sacrés, dont on doit élucider le sens, ou bien d'un chaos à ordonner pour lui *prêter* un sens ? Le Mystère, incarnation latente du sens dans le monde, est chez Saint-Pol-Roux une idée préexistante à l'homme, une Idée platonicienne[39], antérieure à la création. Marqué par l'occultisme ambiant, le Magnifique voit le monde comme un pâle reflet du monde réel des idées : « Le monde des choses, hormis telles concessions générales de primitivité, me semble l'enseigne inadéquate du monde des idées ; l'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de légers prétextes, de provocations timides d'affinités lointaines, d'énigmes[40]. » La Beauté, « vérité première », « formidable Isis[41] » dont l'homme attend le dévoilement, ne transparaît qu'à travers des traces indirectes, indices, prétextes, énigmes, qui rapprochent le poète du chasseur ou du détective, mais aussi du spectateur d'une pièce énigmatique — un Mystère au sens théâtral : la « Comédie des Secrets », « spectacle acroamatique[42] dont il sied de hardiment rechercher les clefs[43] ». Le monde est un « masque », et les apparences

38. Maurice Maeterlinck, « Réponse à une enquête », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 124-125.
39. Voir les épigraphes de la première édition des *Reposoirs*, où apparaissent Platon, Plotin et Goethe.
40. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 213-214.
41. *Idem*, p. 214
42. Désignant l'enseignement oral des doctrines, principalement philosophique, ce terme n'est qu'un synonyme d'*ésotérique*.
43. *Ibidem*.

quotidiennes sont des voiles sous leur semblant d'évidence : « il est ésotérique ce spectacle traité d'exotérique par la quiète ignorance des Simples. » L'art est alors conçu comme un travail archéologique, une avancée à rebours, les pieds tournés vers l'origine passée de toute beauté. Quant la science invente, l'art recule vers les origines : « L'Art s'avance, avec toutefois les pieds à rebours comme le Souvenir[44]. » Il faut dégager les Idées, « enterrées-vives que l'Art révélera par évocation », à la manière d'une résurrection[45]. « L'Univers est une catastrophe tranquille », une « apocalypse latente[46] » qui peut être comprise comme une dispersion du Sens originellement Un. Le rôle du poète, initié mystique, est de rassembler ces fragments pour reconstruire l'unité brisée.

Chez Jarry, la question est plus complexe : le Mystère est essentiellement un marchepied, un tremplin vers une quête du sens vouée à la dissémination indéfinie — indéfinie, et non infinie, car il n'y a pas de chemins préexistants pour la pensée, de monde des idées unifié[47]. Le symbolisme de Jarry est à prendre dans un sens presque ironique : il l'utilise pour faire lire son œuvre comme un texte symbolique, pour créer de l'unité. Définissant les ténèbres dans le compte rendu d'un livre de Rachilde, Jarry les rend équivalentes à une technique de vision spécifique, qui permet de donner « l'impression d'inachevé[48] ». Le fragment, qui était chez Saint-Pol-Roux un signe de l'unité perdue, devient chez Jarry un outil de plus-value sémantique, un « jalon » donné en pâture au lecteur, un indice qui peut se révéler mensonger ; ce n'est un signe que pour le lecteur crédule, dans un dispositif qui se charge de le forcer à chercher du sens à ce qui n'en a pas forcément au départ. C'est ce que Jarry appelle le « colin-maillard cérébral » : « De par ceci qu'on écrit l'œuvre, active supériorité sur l'audition passive. Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires[49]. » Le sens n'est qu'un produit de la lecture, et tous les fragments disséminés dans ses textes sont des étoiles que les interprètes peuvent s'amuser à relier pour former des constellations — mais aucune constellation ne préexiste à sa création par l'homme. Ce qui était métaphysique chez Saint-Pol-Roux devient rhétorique chez Jarry, ce dernier se contentant de mimer les théories symbolistes pour mieux piéger le lecteur.

Œuvres en miroir, donc, par l'inversion des valeurs : ce qui est plein chez l'un est vide chez l'autre. Différence essentielle : Jarry semble utiliser ces doctrines là où Saint-Pol-Roux les prend à son compte. Pour Saint-Pol-Roux, il

44. « De l'Art Magnifique », art. cit., p. 100.
45. *Idem*, p. 101.
46. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 214.
47. Voir *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 705 et 722.
48. « Ce que c'est que les ténèbres », art. cit., p. 434.
49. « Linteau », O.C. I, p. 172.

y aurait un symbolisme extérieur, essentiel, et les correspondances seraient vraies ; le symbolisme littéraire serait donc justifié car il reproduit le schéma même du monde, vécu comme une énigme et un répertoire de signes. Mais est-ce aussi sûr ? Dans une note du « Liminaire », un doute plane sur la réalité du Mystère, antérieur ou postérieur à l'homme, et peut-être résultat de « la force séculaire de notre foi » : « que le Mystère sorte de nous ou que nous sortions de lui, peu importe ! Il existe, et cela seul intéresse[50]. » Et dans « Le Poète au vitrail », composé dans la « Forêt des Ardennes » où Saint-Pol-Roux s'exile en 1895, il décrit l'isolement d'un créateur, captif d'une Tour, qui ne reçoit la réalité qu'à travers un vitrail ornée d'une Dame : « j'estimais que tout se rapportait à la Dame pour en elle se synthétiser. » En filtrant toutes ses expériences, la Dame « symbolisait pour [lui] la nature et l'humanité », le menant « à cette conclusion que l'Univers c'était elle. » « Je suis la Vérité », clame d'ailleurs une banderole sur le vitrail. Le poète, écrivant selon cette vision « en quelque sorte déformée par un passage à travers un prisme », ne provoque que lazzi critiques ; il détruit d'un geste rageur le vitrail pour révéler « la Vie », la vérité nue, « délivrée de ses prêtres et de leurs mensonges[51]. » Dans cette allégorie, Saint-Pol-Roux se défait des prêtres, qu'ils soient chrétiens ou Rose+Croix, pour affirmer un vitalisme débarrassé du prisme synthétisant de la religion et de la pensée mystique, qui offrent un sens tout fait aux expériences du poète. Il renie d'une certaine manière l'esthétique de l'apocalypse du sens et du Mystère, pour proposer une littérature obéissant à d'autres schémas — comme Jarry abandonne, dans le *Faustroll*, le diamant au profit du monstre : « sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre[52] ».

La virtualité

L'opposition entre un Sens plein et un sens vide conduit les deux auteurs à deux définitions de la virtualité. Pour Saint-Pol-Roux, le rôle du poète est de saisir la virtualité, germe de sens déjà présent dans les objets, pour l'amener à l'actualisation : « Toutes les sciences incubant en nous à l'état potentiel et divinatoire, nous pouvons savoir tout par nous-mêmes, — par l'élémentaire raison que le Trésor virtualise en l'hypothèse de l'homme et que c'est à l'homme de le reconnaître et de l'émanciper[53]. » Autour des objets flotte un « panorama », sorte de halo de potentialités que le poète peut habiter en étant le premier à dévoiler les déploiements possibles d'une chose : « Jusqu'à l'objet et le phénomène, centres de départ, tous les hommes,

50. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 219.
51. *Les Reposoirs de la Procession III : Les Féeries intérieures* (1907), Mortemart, Rougerie, 1981, p. 13-15.
52. *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 722.
53. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 214.

à quelques détails près, sentent identiquement, mais ensuite des rayons divers les mènent vers le circonférentiel domaine qui s'étend à l'infini : panorama régnant autour de chaque chose, et d'une virginité sans cesse renouvelée[54]. » Cette théorie semble très proche de la définition même de la pataphysique, énoncée vers 1898 : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité[55]. » Les « linéaments » sont les lignes les plus simples qui soient, arabesques dont le poète dévoile les potentialités. Mais pour Jarry, la potentialité ou virtualité n'est pas une conséquence de l'état du monde ; c'est un phénomène construit par le poète, par l'abstraction des formes qui mène à une obscurité dans laquelle le lecteur croit voir des symboles, alors qu'il n'y a que des éléments abstraits jusqu'à pouvoir signifier presque tout. Le travail de Jarry est un travail de lime : il polit ses textes jusqu'à atteindre un niveau d'abstraction suffisant pour que chacun de leurs éléments puisse entrer en résonance avec la totalité de son œuvre. En ramenant par exemple l'araignée, les croix des calvaires, le sablier ou encore le corps de la chouette à la forme « linéamentaire de l'X[56] », symbole du temps, de l'inconnue de l'équation, mais aussi croix marquant le centre où se synthétisent les expériences, Jarry augmente la virtualité sémantique de ce signe, il en fait un symbole apte à essaimer dans toute son œuvre. Pour Saint-Pol-Roux, le « panorama » préexiste à la vision du poète autour des objets ; pour Jarry, c'est cette vision qui crée leur potentialité. L'important reste que, ces chez deux poètes, apparaît une image de la synthèse et de la virtualité qui permet d'envisager l'œuvre non pas comme un objet plein, mais comme un tremplin, ce que Saint-Pol-Roux nomme une « voie d'entraînement[57] », à partir de laquelle le lecteur construit une interprétation, développe des possibles, selon le miroir particulier de son esprit. Pour Jarry, lorsqu'une personnalité est mise « en présence de l'insurpassable — du chef-d'œuvre —, il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre qui, selon une expression sportive ici fort juste, sert d' " entraîneur[58] ". » La virtualité est donc chez tous deux, en dernier ressort, un dispositif d'ouverture sémantique : en affirmant la nécessité d'un regard spécifique, capable de dévoiler les potentialités des objets, ils invitent les lecteurs à interpréter davantage leurs textes, eux aussi plein d'une virtualité invisible.

54. *Idem*, p. 218.
55. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 669.
56. *L'Amour absolu*, O.C. I, p. 934.
57. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 214.
58. « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », O.C. II, p. 393.

Un monde pendulaire

L'univers étant vécu comme une sphère au centre problématique, on retrouve dans le théâtre des deux auteurs des pièces fondées sur l'annihilation des contraires, censée permettre la redécouverte de la centralité perdue. Saint-Pol-Roux voit le théâtre comme l'occasion de mettre en scène des « synthèses pensantes, de geste essentiel » ; ses personnages sont conçus comme des « sommes d'énergies », de synthétiques « expansions grandioses, des types premiers, des étalons, des puissances », dans lesquels la foule se perçoit, projetée « *en splendeur* » sur la scène, enfin unifiée[59]. Ses pièces, par conséquent, sont des formes d'idéoréalisme, d'incarnation d'un esprit unique sous des formes multiples ; comme l'écrit Jules Huret (croyant parler de Daniel-Richard Harcoland, pseudonyme sous lequel Saint-Pol-Roux édita ses premières pièces) : « Ce qui distingue la façon de faire de cet écrivain, c'est que toutes ses pièces ne présentent moralement qu'*un seul individu*, dont les autres *personnae dramatis* figurent effectivement les reflets divers et partiels[60] ». Cette méthode est mise en œuvre dans *Les Personnages de l'individu* (1893), mettant en scène un vieillard et un jeune homme symétriques, reflets d'un côté et de l'autre du temps d'une même personnalité. Le vieillard et le jeune homme ne sont que de pâles incarnations d'une identité primordiale, représentée sur scène par un Fantôme qui est l'Idée véritable, invisible, de l'homme. Le fantôme a déchu en s'incarnant, il s'est divisé en deux mouvements de pendule inverses, « deux poids de balancier » : « L'expression première de chaque individu stagne, vierge, entre les Heures de Peine et les Heures de Joie, tel un essentiel danseur de corde entre deux néants tentateurs[61] ». Chacune de ses incarnations s'égare dans le Passé ou le Futur, à droite et à gauche d'une centralité primordiale flétrie : le fantôme est « l'Idée dont [elles sont] les apparences[62] », seul à connaître le Présent. L'humanité n'est qu'un « schisme du ciel[63] » (autre forme de l'« apocalypse latente »), un double mouvement d'éloignement à partir d'un pivot primordial. Le Fantôme, s'adressant à ses deux avatars, leur propose de s'annihiler en lui, d'annuler leurs éloignements réciproques en une réunion qui signerait leur « complet anéantissement » : « ce que vous appelez la mort, mais ce que j'appelle la vie[64]. » Après un dernier « chassé-croisé », le vieillard et le jeune homme retournent au sein du fantôme, s'anéantissent « au

59. « Dramaturgie » (1901), *Le Tragique dans l'Homme I : Monodrames*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 15-16.
60. Jules Huret, cité dans *Le Tragique dans l'Homme I*, *op. cit.*, p. 19, note 1.
61. *Idem*, p. 34
62. *Id.*, p. 33.
63. *Id.*, p. 36.
64. *Id.*, p. 38.

royaume des Idées », deviennent divinités[65]. Le centre est vécu comme une mort paradoxale, un effacement des oppositions matérielles par l'annulation des contraires qui conduit à un état de fixité divine : « La stabilité se présente à moi comme la nature humaine. Rôle que l'être n'accepte avec enthousiaste orgueil que jeté son dernier soupir, le rôle de statue[66]. » Obéissant à la logique du spectacle — cette fusion des regards sur la scène —, Saint-Pol-Roux abandonne ici la méthode centrifuge pour adopter la méthode centripète : « le génie a deux styles distincts : ou bien il thésaurise en un geste ramassé d'avare le rayonnement du protagoniste, ou bien, ce protagoniste, il l'éparpille comme une aumône en un circulaire geste de semeur » ; « au théâtre nos préférences iraient à la *synthèse*, l'art dramatique étant par excellence l'art des centralisations[67] ». Les poètes sont alors définis comme des « faiseurs de diamant[68] » : ils construisent leurs œuvres comme des blocs idéaux inaltérables, qui concentrent les regards de la foule et rétablissent l'unité perdue de l'humanité.

Chez Jarry, la mort est de la même façon définie comme le pivot d'un mouvement pendulaire qui mène à la fixité : « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être[69]. » L'impératrice Messaline cherche ainsi le Phallus, principe positif qui manque à sa féminité pour atteindre l'absolu. Ce qu'elle désire, c'est la rigidité éternelle du sexe en érection ; ses exploits de prostituée lui permettent de l'atteindre en partie, comme l'indique le célèbre vers de Juvénal sur sa *rigida vulva*, cité par Jarry. Cette rigidité féminine absolue, cette fusion du principe féminin et du principe masculin, est incarnée par la statue de la Louve romaine, qui représente à la fois la Mère nourricière et la Ville, le pouvoir de procréation et le pouvoir politique. Mais le seul moyen d'être statufié, c'est de mourir : on érige une statue lors de l'apothéose des empereurs, lors de leur transformation en dieu par leur mort terrestre. Messaline cherche cette déification dans le présent, mais c'est la raideur cadavérique qui signe la fin de sa quête. Le phallus idéal, toujours dressé, c'est finalement le glaive du soldat qui l'exécute, la projetant dans l'infini de la mort. De la même manière, Sengle, dans *Les Jours et les Nuits*, rêve de son frère idéal, Valens, double de lui-même en plus jeune. Tant que subsiste une distance entre soi et son double, entre le positif et le négatif, l'homme est sauf, mais il n'atteint pas réellement l'extase mystique de la réunion avec la divinité. À la fin du roman, Sengle rejoint en esprit ce double représenté par un

65. *Id.*, p. 46.
66. *Id.*, p. 30.
67. Préface (1895) de *La Dame à la faulx*, *op. cit.*, p. 11-12.
68. *Le Tragique dans l'Homme I*, *op. cit.*, p. 37.
69. *César-Antechrist*, O.C. I, p. 281.

masque de plâtre ; les principes opposés s'annulent en lui, mais son apothéose n'est finalement que folie et mort. Ainsi, si la mort est une Vie plus pure pour Saint-Pol-Roux, elle garde toujours pour Jarry un caractère angoissant, négatif ; il suffit de penser à la mort atroce du Surmâle, électrocuté, défiguré et crucifié pour avoir voulu atteindre l'absolu par la rencontre de son double féminin. Il s'agit alors pour Jarry de trouver un moyen d'utiliser l'annulation des contraires tout en évitant la rigidité de l'idéal. Dans *César-Antechrist*, la logique du mouvement pendulaire est suivie dans toutes ses conséquences. La pièce conte l'Apocalypse, conçue comme le retour du pendule du monde, l'effacement du négatif (l'Antechrist) par le Christ positif ; et toute l'action peut être résumée selon ce mouvement d'annulation des contraires. Mais César-Antechrist reste pour Jarry un meilleur modèle poétique que le Christ, même s'il succombe à la fin des temps. L'Antechrist représente en effet la seule manière dont l'homme peut se prétendre Dieu : il ne fait que mimer la fixité divine, tout en conservant en son sein le dynamisme du Devenir. Dieu ne comprend pas le mouvement ; l'Antechrist, lui, ne survit que par ce mouvement ; il est destiné à parcourir le monde en équilibre précoce : « je m'amuse à marcher sur la terre comme un clown sous qui tourne une boule[70] ». L'Antechrist est l'artiste qui veut se faire l'égal de Dieu, et qui cherche, en marchant sur le fil du rasoir, à trouver le point d'équilibre parfait lui permettant d'imiter la fixité divine, la centralité arachnéenne du Dieu-épeire au centre de sa toile que décrit *L'Amour absolu*, celui qui détient la Vérité parce qu'il se place au centre absolu lui permettant d'appréhender à la fois tous les mensonges[71]. Par un système d'équilibrisme spirituel, César-Antechrist est à la fois central et mouvant ; il ne cède pas à la fixité mortifère de Dieu, mais, comme Ixion, tourne indéfiniment sur lui-même pour garder son équilibre et, surtout, pour *progresser*, ce dont Dieu est incapable : « Heureusement, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, "prend du jeu" : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermé ; mais après il y a encore d'autres mondes ! il remonte la chute des bolges du Dante ; le progrès, tel qu'un clown crevant ses cerceaux, débouche de nouveaux mystères comme une spirale de bon acier des bouteilles[72]. » C'est d'ailleurs ce qui motive la réécriture du mythe de Sisyphe dans *Les Jours et les Nuits* : l'Éternel croit en la fixité des essences, alors que Sisyphe est darwiniste. La répétition de ses efforts accroît sa masse musculaire, et il réussit finalement l'épreuve du rocher parce que son corps n'est pas aussi rigide que l'esprit divin[73].

70. *Idem*, p. 329.
71. *L'Amour absolu*, O.C. I, p. 949-950.
72. « La Mécanique d'"Ixion" », O.C. II, p. 407.
73. *Les Jours et les Nuits*, O.C. I, p. 816-819.

Jeux de miroirs : la singularité

Si leur conception du monde diffère, Jarry et Saint-Pol-Roux partagent cependant une esthétique de la déformation, souvent incarnée sous la forme du miroir. Le miroir est le symbole de l'esprit qui recueille en lui le monde ; miroir du monde, le poète est cependant un miroir *déformant*. Le monde est ma représentation, comme l'affirme la doctrine schopenhauerienne ambiante[74], et chaque esprit reflète selon son tain spécifique les images de l'univers qui l'entoure. Pour Saint-Pol-Roux, la Beauté unique s'incarne multiple dans les esprits-miroirs des hommes :

> Se mirer : perpétuelle occupation de la beauté.
> Ses miroirs : les hommes.
> *La Beauté reste la même, mais les miroirs diffèrent.*
> Aussi variée que ses miroirs inconscients ou conscients, l'une Beauté est conséquemment plusieurs, puisqu'une *idée* singulière d'elle hante chaque homme[75].

L'œuvre est la concrétion de cette image : « L'émotion du miroir est le vagissement de l'œuvre. / Plasticiser son reflet constitue l'œuvre[76]. » Une œuvre d'art n'est conçue que comme la solidification de soi, de l'image du monde en soi, une sorte de double offert aux autres miroirs humains. Dans cette circulation de l'image du monde, le poète n'est finalement qu'un athanor, un filtre, un sablier selon une image chère à Saint-Pol-Roux et à Jarry. Il n'apporte rien, il déforme selon soi (ou reforme pour Saint-Pol-Roux, redonne forme synthétique à la beauté désunie) ; il n'est qu'un dispositif : « convenons que notre monde particulier n'est que l'élixir du monde initial si prestement réintégré aux heures corporelles. Notre original s'étaye de l'originel[77]. »

Le miroir est également un élément essentiel de l'esthétique de Jarry. Tout *César-Antechrist* peut être lu comme un jeu de miroirs déformants, chaque acte n'étant que l'acte précédent réfléchi selon un tain particulier. Mais s'il considère effectivement le mécanisme de création comme une déformation d'expériences antérieures — « Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux[78] » —, il pousse sa logique plus loin en la transposant sur le lecteur. Constatant que la création est lecture, Jarry en conclut que la lecture est

74. Voir ici-même l'article d'Alexia Kalantzis, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps ».
75. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit*, p. 215.
76. *Ibidem*.
77. « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », art. cit., p. 117.
78. « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », O.C. II, p. 393-394.

création : le lecteur est lui aussi un miroir déformant, et une œuvre parfaite ne peut l'atteindre si son tain la déforme. La seule solution est d'agir sur le miroir même du lecteur, c'est-à-dire sur ses façons de lire, ses méthodes de lecture, de traitement de l'information — en faisant de l'œuvre, non pas la réplique de l'image du monde, mais la réplique de la machine de l'esprit de l'auteur ; non pas l'image dans le miroir, mais son cadre et son tain. Jarry cherche ainsi à déformer l'esprit de ses lecteurs pour qu'ils lisent *comme lui*, selon sa méthode d'abstraction. L'idéal est de faire du texte lui-même une Machine à Décerveler, un mécanisme permettant de détruire les façons de lire contingentes du lecteur pour le projeter dans l'absolu. L'hypnose, le décervelage, l'indétermination sont autant de noms des procédés par lesquels Jarry désoriente son lecteur pour mieux le contraindre à déformer selon lui.

La doctrine du Livre

Que l'auteur soit parti du centre pour développer son œuvre, où qu'il l'ait atteinte par l'abstraction, il s'agit, lors de la confection d'un recueil, d'obliger le lecteur à se faire à son tour centre, à produire du sens. La méthode principale utilisée par les deux poètes consiste à conférer à leurs textes une unité controuvée. L'avertissement qui ouvre la seconde édition des *Reposoirs de la Procession* n'est ainsi qu'un court résumé des idées du premier « Liminaire », dont le but principal est de donner à lire les textes du recueil, qui ont été redistribués depuis le premier volume, comme un tout :

> Si le terme n'en devait paraître excessif à propos de l'âme de prisme qui s'y commente parmi la mer, la forêt, la montagne et la ville, j'écrirais qu'une unité, pour ainsi dire chromatisée, présida à ces groupements et plus particulièrement aux deux premiers, à telles enseignes qu'ils pourraient prétendre au titre de roman.
>
> J'estime d'ailleurs que l'unité implique d'essentielles motions intérieures au même sens que des masses de vie font (tels des chiffres, d'une somme) partie intégrante d'une goutte d'eau, et je crois aux symphonies latentes[79].

Saint-Pol-Roux insiste sur l'unité qui relie prismatiquement les pièces qui composent les *Reposoirs* ; comme Jarry avec les *Minutes de sable mémorial*,

79. *Les Reposoirs de la procession I*, *op. cit.*, p. 39-40. Dans la première édition du recueil, Saint-Pol-Roux propose une autre succession, moins contraignante mais d'un fort potentiel symbolique, celle de la « *journée* » : « Chaque tome commence avec l'aube, suit le cours du soleil et s'achève aux étoiles, que ce soleil et ces étoiles soient apparents ou suggérés par la couverture des pages » (p. 225).

il cherche à les faire lire comme un livre, possédant une unité propre, et non comme un simple recueil de feuilles amassées au hasard. Le prisme peut paraître une figure de la dispersion, mais il n'en est rien : son analyse de la lumière s'opère chromatiquement, en regroupements doués d'une unité propre. L'unité revendiquée est une unité d'intégration, les éléments se regroupant par masses ; comme dans une symphonie, des cristallisations s'opèrent au sein d'une nappe musicale apparemment hétéroclite.

On reconnaît ici la poétique du Livre, exprimée déjà par Mallarmé qui, préfaçant ses *Divagations*, regrettait d'avoir fait un livre tel qu'il ne les aime pas, c'est-à-dire de circonstance et sans architecture motivée. L'image choisie par Saint-Pol-Roux participe évidemment de l'esthétique symboliste : le prisme, le chromatisme, désignent une certaine forme d'unité, à rechercher non dans une singularité de style ou d'inspiration, mais dans une forme de synthétisme. L'étalon de la littérature reste ici la musique, dont les symphonies, à l'unité complexe faite d'harmoniques, sont les représentants idéaux. Saint-Pol-Roux, comme Jarry et bien d'autres avant eux, définit l'unité des œuvres d'art comme une unité biologique : au « comme des productions de la nature » de Jarry[80] répondent les « masses de vie » dans une goutte d'eau de Saint-Pol-Roux — et Jarry, dans *Les Jours et les nuits*, définit encore la création comme un équilibrage de masses semblable au travail de la nature :

> Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat. Lequel on pouvait anatomiser et atomiser indéfiniment, chaque molécule étant cristallisée selon le système de la masse, avec des hiérarchies vitalisantes, comme les cellules d'un corps. Des professeurs de philosophie chantent que cette similitude aux productions naturelles est du Chef-d'œuvre[81].

Les deux poètes définissent donc l'unité essentielle de leur œuvre comme une unité biologique et prismatique. Chaque fragment de leur recueil devient un organe : un élément doté d'une fonction par rapport à un tout dont il est lui-même l'image microcosmique. Mais la fonction principale de ces théories n'est pas de construire *réellement* des œuvres organiques ; c'est de les faire lire *comme si* elles fonctionnaient comme telles. Jarry et Saint-Pol-Roux tentent de présenter leurs recueils comme des blocs hiératiques dont tous les éléments sont nécessaires, parce que l'auteur a Tout vu en un instant d'illumination, ou parce qu'il ne fait que décrire une beauté essentielle qui motive l'ensemble de

80. « Linteau », O.C. I, p. 171.
81. *Les Jours et les nuits*, O.C. I, p. 793-794.

son texte. En insistant dans leurs préfaces sur l'exhaustivité de leur art, qui dit la totalité de l'univers par une synthèse positive ou négative, ils récupèrent à leur profit toutes les interprétations des lecteurs. Dans un geste ambigu, ils affirment leur autorité sur ces œuvres précisément parce qu'ils se considèrent comme de simples prismes par lesquels passe la Vérité. L'abstracteur et le concréteur se rejoignent dans leur stratégie sémantique.

* * *

Un exemple de cette stratégie, pour conclure. En 1907 paraît le troisième tome des *Reposoirs, Les Féeries intérieures*. Ce recueil contient un texte problématique pour le chercheur, « La Charmeuse de serpents », texte sibyllin d'une douzaine de lignes dédié « À Alfred Jarry » :

> Sur l'orteil, nichons de proue, publique, elle se cambre, à poils : diadème à ses pieds, se délovant au déclic de son geste, lascivement jaillissent vers les yeux d'aiguail les serpents tout à l'heure assoupis, et la fille aussitôt s'abandonne au brasier de spirales que la foule pressent de rubis sous l'écaille, cependant que Satan, maître du cirque, renifle le festin en apprêts au fond de la crapule, car déjà les reptiles ont envahi la chair ciselée de flèches vives et vont consumer l'âme de l'idole qui se pâme, symbolique, en sa maligne apothéose de révolutions, un sifflet de vipère entre ses lèvres de cerise[82].

Ce poème en prose est daté de la « Foire de Montmartre, 1890 », à une époque où il est plus qu'improbable que le très jeune Jarry, âgé de 17 ans à peine et sans relations littéraires, ait fréquenté Saint-Pol-Roux — sans compter qu'il n'était même pas encore à Paris ! Pourquoi Saint-Pol-Roux a-t-il alors choisi de dédier ce texte à l'auteur d'*Ubu Roi* ? Il doit tout simplement s'agir, ici encore, d'un dispositif de récupération sémantique, par lequel Saint-Pol-Roux sursature le sens de son poème par le simple ajout d'une dédicace. En effet, on peut difficilement s'empêcher, une fois ce texte placé sous l'influence jarryque, de voir dans cette danseuse une autre Messaline, lascive et couverte de bijoux, dont les serpents-palotins obéissent mécaniquement au moindre déclic, et dont les yeux hypnotiques ne sont pas sans rappeler ceux d'Emmanuel Dieu ou du Surmâle. Ces interprétations paranoïaques permettent à Saint-Pol-Roux de multiplier le sens de son texte par une simple dédicace qui fonctionne comme un programme de lecture — exemple parfait de mise en œuvre du « colin-maillard cérébral ».

Julien Schuh

82. *Les Reposoirs de la Procession III*, *op. cit.*, p. 65.

Le RENARD & le CORPS ASTRAL



par Pacôme Thiellement

Écoute ! Mon amour vaut qu'on s'y intéresse, puisque les Apparitions l'accompagnent…
Alfred Jarry

Mais vous alliez trop vite, et vous n'avez rien vu. Si vous m'aviez suivi, si vous aviez parlé moins fort, nous aurions ralenti, moi qui vous aimais tant !
Léon-Paul Fargue

Tout corps plongé dans l'amitié littéraire est poussé dans une passion agonique, grotesque et sérieuse, productrice de force spectres, impliquant nécessairement la conquête de terres communes et interdites, vers lesquelles un effet de répulsion irrévocable entre pairs engendrera éventuellement une vaste tristesse et un double détournement.

Les artistes sont pathétiques en amitié : Dante et Cavalcanti, Verlaine et Rimbaud, Gilbert-Lecomte et Daumal, McCartney et Lennon, Lynch et Frost... Ces complicités passionnées, ces tendresses glauques et ces alliances entre imaginaires ne nous hanteraient pas si leurs conséquences n'avaient délibérément imbibé de leur étrange venin le sens de leurs poèmes. Et les points de couture qui raccordent les psychés, les piqûres où se dessinent leurs découvertes communes, laissent apparaître le sens de ces amitiés : un sens souvent supérieur à celui du signataire isolé, une intuition du projet de vie, du nouveau corps et du nouvel amour, que leurs œuvres impliquent — ou auraient dû impliquer davantage.

La ligne Fargue-Jarry est de celles-ci, à l'inégalable tension, sur lequel nos regards reviennent régulièrement se poser, comme des oiseaux impudents sur un fil télégraphique, dans un mélange d'objectivité esthétique et de passion scientifique, de curiosité légitime et d'investigations mal placées. Elle est de ces amitiés dont, à tort ou à raison, on a toujours l'impression qu'elles recèlent « le sens des choses cachées depuis le commencement du monde ».

* * *

En juin 1891, Alfred Jarry a 18 ans. Il monte à Paris avec sa mère et tente le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure. Recalé, il entre en rhétorique supérieure au lycée Henri-IV où il suit les cours de Henri Bergson : quatre épais cahiers dans lesquels il puisera de nombreuses références et dont il pervertira les articulations dans une mise en équation méthodique de sa *force*. Il rencontre Léon-Paul Fargue au début de l'année suivante, alors qu'il s'installe avec sa mère 84 boulevard de Port Royal et improvise un atelier au 78, qu'il baptise le « Calvaire du Trucidé », et où les hiboux font de gracieux loopings dans les airs.

On sait que Léon-Paul Fargue est, à cette époque, un ambitieux jeune homme épris des lettres et des beaux-arts. Il a seize ans et fait tout et n'importe quoi (à part ses études). Ici, on insérera un diaporama désuet, couleur sépia, montrant les deux amis écumant les expositions de la Rose-Croix, passant la porte des bureaux du Mercure (Rachilde, en arrière-plan, sexy et chaste, est à son écheveau de soie ; Régnier fronce les sourcils en voyant les manières du petit Fargue), déboulant sous les espèces d'un « Androgyne » et d'une « Tête de Mort » à une réunion de *L'Art Littéraire*, ou aux Mardis de Mallarmé, tirant

sur la sonnette grêle, passant l'antichambre de la rue de Rome remplie à rasbord de pardessus, prenant place autour de la table ovale, derrière un grog, du tabac et un cahier de papier Job, alors que le R^vd Faune édifie son assistance d'une voix claire et posée.

Association de malfaiteurs mise à part, Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue semblent au moins d'accord sur le *fond* : la littérature ne produit qu'accessoirement des œuvres (chez Jarry, tout livre est nourriture : aliment et déchet, et les écrivains produisent leur littérature par assimilation des littératures précédentes, bonne ou mauvaise, par ingestion et défécation), mais — en tant qu'elle transforme la perception, elle est d'abord une méthode pour acquérir de la *puissance* et se *transformer en monstre*.

Cette littérature, les jeunes Jarry et Fargue la trouveront chez Mallarmé et les maîtres de la littérature symboliste d'abord ; ensuite, de façon plus sauvage, plus directe, plus vive, chez Isidore Ducasse. Si, chez Mallarmé, elle est constitutive d'une esthétique, et d'une méthode d'intellection très développée, très raffinée et très précise ; dans Ducasse, elle est encore *nue*, pure puissance, s'apparentant à la fois à la folie, à l'humour, et à quelque chose que, à défaut d'autres termes, nous nommerons provisoirement la *littérature absolue*.

À travers les articles dithyrambiques successifs de Léon Bloy, *Le Cabanon de Prométhée* (septembre 1890), et de Rémy de Gourmont, *La Littérature « Maldoror »* (février 1891), les deux amis découvrent *Les Chants de Maldoror*, que Léon Genonceaux vient de rééditer, et dont les premières traces dans leur écriture apparaissent au premier trimestre de 1894.

C'est à travers Isidore Ducasse que Jarry et Fargue trouveront d'abord un maître en plagiat et en contrefaçon : les *Poésies* ne s'écrivent qu'à partir de phrases préexistantes ; avec *Ubu Roi*, Alfred Jarry ira jusqu'à signer une œuvre dont il n'est quasi-pas l'auteur ; et Léon-Paul Fargue, lui, s'attribuera la co-écriture des premiers poèmes du précédent (c'est de bonne guerre : « l'Androgyne inspirant ce que la Tête de Mort écrivait » — *dixit* Lormel).

Isidore Ducasse est également une signature dont la production littéraire — conçue comme une opération unique et irréductible — ouvre avec elle un gouffre d'équivocité sur la signification des propositions les plus impératives. C'est une poétique de la fausse piste, de la parenthèse infinie, du couac ou des effets pervertis du roman populaire (que Fargue et Jarry épiceront de toutes les saveurs du folklore, des livres pour enfants et de la paralittérature). En bref : un maître dans la création d'effets de réception particulièrement riches en nouveaux états émotifs, un immense détraqueur du système nerveux, auquel seuls les Residents, en pop music, et, le Président Schreber, en théologie politique, pourront plus tard être comparés.

La littérature est une Machine à Détruire le Temps. L'important n'est pas le contenu des textes, mais le contexte dans lequel le contenu vient à jour



et fait basculer le sens de ceux-ci. La puissance d'Ubu est une question de contexte : comme trou au sein de la littérature symboliste, comme intégration de la matière potachique au sein du monde des adultes. Et tout Jarry est tissé sur cet obscur patron : les remix des cours de Bergson dans *Les Jours et les Nuits* ; les extraits de Loti dans les chiottes de *Faustroll* ; le théâtre de mirliton ou l'opérette tirée de *Pantagruel*... On peut dire que, Ducasse mis à part, personne n'a mis autant le lecteur en scène qu'Alfred Jarry. Personne ne s'est autant soucié des effets probables de sa littérature dans le cerveau de ce dernier, « beau comme du papier-journal dans la tête d'un flic ».

De plus, la littérature ducassienne a un avantage sur toutes les autres : elle est assortie d'un vocabulaire pseudo-scientifique (biologique, mathématique, logique) particulièrement opératoire, et qui fait systématiquement de chaque vessie la lanterne (ou de chaque traînée de morve la chandelle verte) que, potentiellement, celle-ci est. On voit ce que Jarry compte, d'emblée, en faire. La pataphysique est une arme pour transformer le monde dans le sens de son caprice ; et Isidore Ducasse est un immense réservoir de munitions rhétoriques.

Dans cette réappropriation sauvage et fusionnelle, Jarry et Fargue se retrouvent vite face à face avec leurs différends ; comme un entrechoquement de tempos. Moins de trois ans plus tard, les deux amis se sépareront à jamais, et leur liaison — amicale, amoureuse, haineuse, particulière, adelphique, uranique, poseuse, passionnée, hypocrite, littéraire... — se dissoudra dans les allusions, les silences et les livres.

Après leur rupture, Jarry et Fargue ne s'adresseront plus la parole, *jamais* — même lorsqu'ils se retrouvaient, par hasard, dans une même soirée. Peu de temps avant celle-ci, Jarry consignera son « meurtre d'âme » dans un texte apocalyptique, où l'autobiographie s'échange contre la vision : *Haldernablou*. Le bois qui ouvre le texte présente Haldern et Ablou encadrés par deux caméléons qui se font face. Le premier, blanc, c'est Fargue. L'autre, noir — dont le ventre contient deux hiboux stylisés, c'est Jarry. Jarry qui voit en Fargue un double, mais dont le ventre ne recèle, à sa différence, rien de suffisamment obscur pour qu'il lui soit pardonné son caméléonisme littéraire. Les deux hiboux dans le ventre de Jarry, c'est le noyau irréductible d'hermétisme, de sagesse, caché dans les stratégies artistique et mondaine que, momentanément, il s'est accordé pour s'imposer dans le milieu où il compte s'épanouir.

Qui a vu deux animaux qui s'aiment s'entredéchirer au premier signe de faiblesse de l'un d'entre eux comprendra la situation dont il est question ici. Si Jarry s'acharne sur Fargue, c'est impulsivement, à la mesure de la fragilité qu'il a découverte, conjointement, en eux deux. Tous deux ont découvert de quelle puissance de transformation était susceptible l'ingestion du Livre (acquérir de la puissance, se transformer en monstre), mais ils ne peuvent dès lors plus s'empêcher de s'en chipoter l'héritage... C'est une stupide histoire de cow-

boys : mon Lautréamont est plus beau que le tien ; *this book ain't big enough for the two of us.* Ce que Jarry a tué, en exécutant symboliquement Fargue, c'est une aspiration personnelle, une ambition mal dégrossie, une stratégie de très jeune homme : alors qu'il a déjà construit et son masque (Ubu) et sa fonction (occuper l'espace public pendant qu'il peaufine les subtilités de sa force), Jarry a pris peur. Et s'il commençait, lentement, imperceptiblement, à s'enferrer dans une banale carrière d'homme de lettres au Mercure ? Tuer quelqu'un, c'est toujours se défaire d'un morceau de soi-même, se séparer d'un membre qu'on croit, à tort ou à raison, gangrené. Et une des conséquences (probables) de cet assassinat légal, c'est que le pauvre Fargue sera d'une inactivité hallucinante jusqu'en 1928, publiant — avec quels écarts — *Tancrède* en 1895, *Poèmes* dix ans plus tard, et *Pour la Musique* en 1912. L'autre conséquence (possible), c'est que Jarry aura dû mourir avant que la pleine résurrection littéraire de Léon-Paul Fargue ne soit en mesure de se produire.

Reste que, pendant deux ans et demi, la relation du duc Henry et du page Caméléo sera fusionnelle, et cette perpétuelle réécriture du monde à travers une expérience d'auto-intoxication littéraire commune orientera leurs jours et modifiera le sens de leurs nuits. Car l'état entraîné par leur partage de sensations n'est pas seulement la création d'une méthode pour tirer parti de leur puissance et se transformer en monstre, mais également la production, pour chacun, d'un second corps, électrique, projeté dans les terres interdites.

Alfred Jarry écrit :

> Et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps partit pèlerin, laissant en mes nerfs un frémissement de guitare [...] Et mon corps astral hâtait après ses pieds de silence.

Et Léon-Paul Fargue :

> J'étais sorti de mon corps, tout bas, toujours assis, puis je me suis couché derrière lui. Je suis descendu plus bas que votre divan, dans une eau profonde. [...] Et puis je suis entré dans un pays que je connais bien, rythmes discrets et parfaits, tambours voilés, battements couverts des cœurs immortels.

* * *

Le but de l'amitié, c'est la littérature. Et celui de la littérature, c'est la *force*. Jarry écrit dans *Les Jours et les Nuits* :

> Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé, et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus, comme si un nuage eût été de glace, et ce devait être l'astral ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à trois cents mètres, l'âme peut-être, et un fil perceptible liait les deux cerfs-volants.

Des *Minutes du Sable Mémorial* au *Docteur Faustroll*, et de *César-Antéchrist* à *L'Autre Alceste*, le corps astral est une topique tellement omniprésente de la poétique jarryque qu'on est en droit de s'étonner qu'elle ne fut presque jamais traitée qu'avec condescendance ou en en faisant une pauvre affaire de *mode* de l'époque (faute peut-être, pour ses commentateurs, de l'avoir concrètement expérimentée, ce qui n'est pourtant pas sorcier !). Comme, plus tard, la question centrale des *envoûtements* chez Antonin Artaud, nous n'en voudrions pas tant à ses précieux exégètes de ne pas la traiter exclusivement, si seulement elle avait été — ne serait-ce qu'une fois — posée avec le sérieux qu'elle mérite. Surtout que les grands textes de Léon-Paul Fargue — *Epaisseurs, Vulturne, Haute Solitude* — décrivent une expérience absolument similaire (c'est une ressemblance hallucinante entre les deux *corpus*). Tel le talon de Jarry, les appels à cette expérience y sont toujours annoncés par un coup de pied très spécial :

> Donne le coup de pied, donne-le. Monte. Je t'apprendrai. [...] Donne un coup de pied ! Il y a le sens, il faut le chercher. [...] Ai-je donné malgré moi le coup de pied qui chasse les hommes ? [...] Tu peux, si tu veux, marcher sur les eaux, monter très haut dans l'éther en donnant un coup de pied secret sur le sol, à l'endroit voulu, dans l'état de transe, te dissocier et te promener dans la lumière et dans la matière défendues.

Seul René Daumal — à ma connaissance — s'y attardera, familier qu'il était de ces états, expérimentés dans le cadre des Phrères Simplistes à Reims avec Roger Gilbert-Lecomte, Robert Meyrat et Roger Vailland. Selon Daumal, d'ailleurs, c'est à partir de cette expérience déterminante qu'il faut comprendre le sens de la pataphysique, qu'il sera le premier — après Jarry —à se réapproprier volontairement et ambitieusement comme méthode de connaissance.

Pour le poète, « loin d'être une plaisanterie », la pataphysique part d'une constatation : celle que *chaque chose est telle qu'elle est et pas autrement*. Constatation empirique, elle est également l'expression la plus profonde du désespoir. Mais c'est à partir de celle-ci que le successeur du docteur Faustroll compte brûler par l'acide toute présupposition humaine qui empêche la

réappropriation de sa puissance. Le contenu de la pataphysique étant l'épiphénomène, elle s'attache à l'irréductible, mais poussé à son extrême retranchement, et dans lequel elle ne peut plus se prévaloir d'un universel quelconque, ou d'une quelconque généralisation abstraite. Ainsi, la pataphysique se présente pour Daumal comme l'aboutissement de la pensée occidentale, la science, un aboutissement qui a caractère d'impasse, mais d'impasse fissurée, et laissant se dégager, par l'expérience qui la détermine, toujours présente à chaque étape de sa sape minutieuse, toujours lisible, l'espoir d'une réappropriation immémoriale. Dans *La Pataphysique et la révélation du rire*, un article fulgurant de 1929, René Daumal signale un instant la définition incluse dans le Docteur Faustroll : « Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci. » Mais c'est bien pour préciser que cet univers supplémentaire est le « monde à l'envers où vont les morts et les rêveurs selon les croyances primitives, le moule en creux de ce monde ».

Plus mystérieux, René Daumal inclut d'autorité Léon-Paul Fargue comme participant pleinement de cette pataphysique. C'est dans son article consacré à *Vulturne* (également de 1929), et le poète ne peut y masquer son enthousiasme terrifié pour le chef d'œuvre de l'auteur de *Tancrède* :

> Chacune de ses pages exprime, avec une lumière qui m'a fait pousser plus d'un cri de stupeur, car je n'en croyais pas mes yeux, quelque aspect d'un Secret éternel que depuis les plus anciennes races toute une famille d'hommes se murmurent de vieille bouche à jeune oreille, et qui a tinté aussi quelque peu à la mienne. Il s'agit bien d'autre chose que de littérature !

Et c'est à travers *une* phrase ; une phrase éclatante comme aucune autre, dans le corps de *Vulturne* :

> La matière, syphilis de l'éther, ou, comme parlait plus calmement mon vieux patron, lieu géométrique des bizarreries de l'éther, noué de tourbillons et de torsions, bossué de fâcheuses protubérances, s'affaissait comme un faux calcul et se confessait fluide élastique.

que Daumal lâche le morceau :

> J'aperçois ici derrière Fargue la grande échine du docteur Faustroll : la pataphysique, que je persiste à tenir pour bien autre chose qu'une plaisanterie, a encore à parler !

Ce passage a de quoi laisser sans voix.



L'anachronisme est complet mais l'intuition est remarquable. À l'époque du docteur Faustroll (1897), Fargue et Jarry sont absolument brouillés et Fargue n'a jamais, à notre connaissance, cité le terme de pataphysique, fût-ce au milieu d'une liste rabelaisienne de sciences exactes ou inexactes. Mais l'expression « calme » du vieux patron, la logique mise en place et les significations afférentes, ne laissent pas de doute sur l'identité de la *chose* qui est, ici, visée. Et cette chose est, indubitablement, « commune » aux deux anciens complices.

Faudrait-il alors poser, datant de l'époque de leur amitié et de leurs créations, une pré-pataphysique dont participeraient et Jarry et Fargue ? Une quasi-pataphysique d'où ils auraient tiré, ensuite, chacun leur voie propre, dont les fins seraient similaires, mais les méthodes élaborées parallèlement, dans une haineuse solidarité ? Ce serait cette quasi-pataphysique que pointerait Daumal. Ce serait de celle-ci dont auraient été tirés, par une interprétation très particulière du Texte Ducassien (ou/et d'un autre ?), hiboux et caméléons, pennes et parapluies, coups de talon ou de pied, et qui composeraient les éléments de leur voyage électrique dans les Terres Interdites. Et cette quasi-pataphysique serait indéfectiblement liée à l'usage *réinterprété* de l'imaginaire scientifique, allégrement épicé de tout le fond occultiste nécessaire pour en produire le plus grand réservoir de force nécessaire à plier le monde à leur caprice.

De son adelphisme même, et quelle que soit sa proie (Henri Morin, Claudius-Jacquet, Christian Beck ou autre), Jarry tire d'abord de la *force*, une force peu commune le faisant basculer imperceptiblement hors du temps. Rencontrant Valens, Sengle vit deux moments de sa vie en un seul, contracte ainsi momentanément le facteur dissipateur de la force (le temps), et vit un moment d'éternité authentique. Dans cet état, il dirige les Choses avec sa pensée : prédit le tirage au sort sur Severus Altmensch et tire trois fois six aux dés. Il expérimente son influence sur « l'habitus de petits objets » et induit « l'obéissance probable du monde ». Et cela lui est rendu possible par l'acquisition d'une méthode para-scientifique ; une hérésie arithmétique à travers laquelle « sa force, expirée vers l'Extérieur, [rentre] en lui drainant l'apport de combinaisons mathématiques. »

Chez Fargue aussi, la méthode poétique est orientée dans le sens de la force. Et elle produit des miracles tout aussi minuscules, dans le style du terrorisme infra-mince du Professeur Chaos dans *South Park* :

> Si tu fixes sur la grève un pou de mer entre mille poux de mer, si tu ne le quittes pas des yeux, tu le fascines. Les autres s'en vont, dans un frémissement multiplié, sassés par la peur, lui reste sur place, avec son gros œil.

Pour de simples questions de rythme biologique, Fargue fut un Valens raté ; et Jarry, cruel, de consigner :

Avant Valens, il eut plusieurs amitiés qui s'égarèrent, des faute-de-mieux, qu'il reconnut plus tard avoir subies parce que les traits étaient des à-peu-près de Valens, et les âmes, il faut un temps très long pour les voir. L'une dura deux ans, jusqu'à ce qu'il s'aperçut qu'elle avait un corps de palefrenier et des pieds en éventail, et pas d'autre littérature qu'un amiévrissement de la sienne, à lui Sengle ; laquelle fit des ronds des mois après avec des souvenirs rapetassés dans la cervelle de l'ex-ami. Il trouvait mauvais également, fervent d'escrime, qu'on eût peur des pointes et ne sût pas cycler assez pour jouir de la vitesse. Ces gens horripilaient Sengle, qui, se croyant poètes, ralentissent sur une route, contemplant les « points de vue ».

Dans *Colère*, un poème qui n'est désormais pour nous que trop limpide, Fargue répondra, mot pour mot, à son vieil ami, ses attentats, son *Colin-Maillard cérébral*, ses références à Maldoror, et son culte de la vitesse :

Vous m'avez plombé de votre haine, de vos querelles, de vos attentats, de tout cela qui est de l'amour qui se cherche et se tord comme un ver ; vous ne pouvez pas trouver la formule, Colin-Maillard béni de gifles, vous le sentez là qui respire, et vous ne pouvez pas l'atteindre, et vous battez la semelle [...] avec ça vos propos n'amusaient pas la route, et vous vous déchiriez, fil à fil, au fond de la turbine. Pourtant, vos pierres creuses étaient posées dans un jardin, vous l'aviez belle, on vous donnait des feuilles neuves chaque matin, des feuilles fraîches comme si elles n'avaient jamais servi. Mais vous alliez trop vite, et vous n'avez rien vu. [...] Votre plainte n'est plus pour moi. Trop tard. À quoi bon, pélican, gonfler éternellement sans pouvoir l'ouvrir ton vieux parapluie nourricier ; c'est pour rien, casoar, que tu cours en boxant sous les arbres.

C'est que l'amitié est également une question de synchronisation des biorythmes, une tentative de faire corps avec le tempo d'autrui, ce qui veut dire ne pas cesser de perdre son temps à remonter celui de l'autre quand celui-ci tombe, momentanément, en rade. À la différence de la vitesse jarryque, synthétique et assimilatrice, la lenteur farguienne, proverbiale comme ses retards, est également intrinsèque de son entreprise de résistance absolue à l'illusion du monde et à son combat contre Dieu ou la Science :

Parfois, il rapetisse le monde, pendant un temps incalculable. Il supprime un moment le temps, l'espace et la matière, jusqu'à nous rendre tous invisibles. Mais quelqu'un s'en aperçoit-il ? Car le monde reste à l'échelle. Toi, peut-être, chez qui l'adaptation ne se fait pas vite, avec tes manies, tes lenteurs, ta plasticité particulière, tes intuitions interminables.



On connaît la théorie extrême du jeune Jarry dans *Etre et Vivre*, pour qui l'idée déchoit qui se résout en acte et l'Etre est supérieur au Vivre, mais pour qui il faut cependant tuer la Pensée pour produire de la Beauté et acquérir de la puissance. Chez Fargue, par contre, « l'art ne sera là où vous saurez apercevoir la solidarité haineuse qui lie l'être et le vivre ». Dans *Broderies* encore, Fargue revient et répond à son fantôme d'ami : « Alors ? Être, ou vivre ? J'ai peur de choisir. Mais, pourquoi choisir ? » Et dans *Un désordre familier*, vraiment las : « Être, à défaut de vivre. La vieille histoire... »

Si Jarry, comme plus tard Artaud, fonctionne sur une opposition violente des contraires, basculant l'un dans l'autre par combat frontal, Fargue, lui, plus proche de Schreber, gomme les grandes discontinuités, et creuse la matière intermédiaire pour expérimenter l'extase poétique. Car si Ormutz et Ahriman entrent en lutte dans chaque cerveau supérieur, c'est moins par concurrence que par complicité. Les deux horizons sont semblables, mais les techniques de combat diffèrent tant qu'elles semblent s'opposer aux yeux des guerriers fatigués. Vulpian et Aster, soit le Renard et le Corps Astral. Ou le Juif Errant et le Corps Sans Organes.

« C'est par le verbe ; écrit Fargue ; que je suis entré en communication avec les fantômes. » Léon-Paul Fargue rôdera toute sa poésie autour des hommes et des villes, avec sinuosité, méfiance, délicatesse, insistance. Alfred Jarry, en une vie si rapide qu'elle semble n'avoir jamais eu lieu que comme un rêve de son Être, aura renversé le monde comme une crème dans le masque de l'impossible et renvoyé la réalité à une affaire de goût. Peut-être aussi que les hommes savent toujours plus ou moins le « temps qu'ils ont »... Jarry mourra en 1907 et Fargue en 1947. Les dispositions à prendre lorsqu'on en a pour à peine quinze ans de production de textes ne sont pas les mêmes que quand on sait qu'on en a 70 à tirer, le corps transformé de fond en comble, le visage changé, l'errance assurée dans les labyrinthes de la ville et de la nuit, le ventre rempli de fils invisibles qui nous relient à des spectres intimes : « Je pense à eux comme à quelqu'un qu'on peut voir le lendemain, le jour même ; écrira le vieux Fargue : Il va venir, il faut que je sache. Jarry, Levet, Charles-Louis Philippe, Raymonde Linossier, Ravel, qu'allez-vous me dire ? »

Et si Jarry, mort, avait intégré le corps de son ancien adelphique ? Et s'il avait infléchi le (plus si jeune) Fargue dans le sens de sa force ? On imagine le fantôme du « cher et vieux » Jarry, dédoublé depuis l'étoile Algol, soutenant Fargue dans ses errances noctambules dans Paris, tournant autour de sa littérature comme un renard... Peut-être aussi que les artistes n'arrivent à devenir des amis décents que dans la mort...

* * *

La dernière apparition publique d'Aster et Vulpian date à notre connaissance de 1938. C'est dans *La Grande Beuverie*, où René Daumal les voit, à la suite de son maître Totochabo et de la nonne Rabelais, invités dans la même salle vide et propre, très claire — la salle d'armes sans armes d'un château féodal :

> Le second personnage, au ventre ovale et mince de long poisson, ceint du blanc costume de l'escrimeur, l'œil de guêpe, la moustache de miel héroïque aux pointes peintes en vert, le fleuret démoucheté, c'était Alfred Jarry. Je l'entendais expliquer que « si les bas de ses pantalons n'étaient pas agrafés de pattes de langouste, c'est qu'il portait culottes et bas blancs » [...] Le troisième était Léon-Paul Fargue, en costume d'amiral, qu'il avait orné de nombreux galons supplémentaires ; il portait le bicorne en travers et avait remplacé l'épée par un sabre d'abordage. Il avait, tantôt au menton, tantôt à la main, une barbe arménienne postiche et, selon les moments, les courbures et les nœuds de la conversation, son visage passait du glabre au velu et du poilu au rasé comme par les phases étonnantes d'un astre humain errant. C'est dommage que j'aie entendu si peu de ce qu'ils dirent.

Oui, c'est dommage. Peut-être qu'en insistant davantage, Daumal nous aurait fait entendre les raisons de l'éloignement de deux amis si proches et dont l'horizon fut fabriqué ensemble, ainsi que les bases pré-pataphysiques qui déterminèrent la création d'une telle science, et dont nous sommes encore loin d'avoir évalué toute la richesse. Nous aurions deviné les sources composites de leurs poétiques, les bases existentielles de leur expérimentation, le troisième corps qu'ils produisaient lorsqu'ils se rencontraient, les choses qu'ils se chuchotaient le soir, à la seule lumière du crâne qui leur servait de veilleuse, auprès des hiboux sauvages du Calvaire du Trucidé. Enfin, peut-être que, plus clair, oui, plus clair encore, nous aurions pu entendre le bruit exact du coup de pied qui faisait basculer le renard dans le corps astral.

Pacôme Thiellement



JARRY, PÉLADAN :
un dialogue d'initiés ?



par Matthieu Gosztola

De nombreux indices penchent en faveur d'un embrassement dans un même temps par la critique des deux personnalités, par ailleurs si distinctes, que furent Jarry et Péladan. Parmi ces indices, on trouve en premier lieu la présence d'un livre de Péladan parmi les livres pairs de la bibliothèque de Faustroll, en second l'éloge que Jarry dresse, à travers deux volumes de *la Décadence latine*, de *tout* Péladan. Opérer des rapprochements entre leurs œuvres est loin d'être aisé[1] et l'on n'a aucun élément biographique nous permettant d'affirmer que Péladan et Jarry se sont connus. Tout juste peut-on penser qu'ils se sont « croisé[s][2] », ce qui devait tenir plus du hasard que de la rencontre préméditée.

Aussi comprend-on que peu de chercheurs aient tâché de mesurer l'influence que put exercer Péladan sur Jarry[3]. La plupart du temps, le discours

1. L'œuvre de Jarry qui semble faire le plus fortement écho à *La Décadence Latine* est, paradoxalement, le compte rendu qu'il fit de la pièce de Hauptmann : « Âmes solitaires ». On leur découvre facilement des affinités communes, mais elles sont souvent communes à leur époque. Ainsi, hormis le mépris du journalisme ou la critique de l'armée, on retrouve chez Jarry et Péladan la même envie d'« arros[er] des paradoxes à faire tomber la foudre » (*Le Vice Suprême*, p.. 208. Par exemple, on lit dans *L'Androgyne* : « Le superflu c'est l'indispensable. » — p. 183). Il y a une « ivresse du paradoxe » (*Le Vice Suprême*, p. 213) : songeons seulement au début du *Surmâle*. Dans *Le Vice Suprême*, Péladan remarque (p. 92) : « Qui dira le tréfonds de débauche de certaines continences et ce qu'il peut entrer de vice dans une vertu ? » avant de conclure que « Messaline n'est pas toujours à Suburre ou dans les bras de Silius ; on peut se souiller plus encore par l'esprit que par le corps. » (p. 98), ce qui préfigure ce qu'il écrira dans *Istar* : « La femme qui n'a pas aimé, eût-elle vingt enfants, est toujours vierge ; et la femme qui n'a pas aimé, à son rang, à sa hauteur, peut se souiller de vingt hommes, elle n'a point eu d'amants. » (p. 238-239) Ces paradoxes n'en sont que d'apparents car Péladan va jusqu'à défendre l'idée que les pensées sont des actes et qu'elles modifient concrètement l'environnement ainsi que la structure d'un individu.
2. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 138.
3. À cette question, Breton consacre une page de sa thèse remaniée (*Le Mage dans « La Décadence Latine » de Joséphin Péladan*, Péladan, un Dreyfus de la littérature, Lyon, Editions du Cosmogone, 1999), Marisa Verna une note, certes longue, de son ouvrage sur Péladan (*L'opera teatrale di Joséphin Péladan, Esoterismo et Magia nel Dramma simbolista*, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e di Letterature straniere, Vita E Pensiero, volume 13, Milan, 2000). Elle cite Beaufils, lequel relève un emprunt de Jarry à Péladan dans sa biographie du Sâr (*Joséphin Péladan (1858-1918), Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, collection Golgotha, 1993). Enfin, Patrick Besnier (*Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 140-142) et Ben Fisher (*The Pataphysician's Library, an exploration of Alfred Jarry's* livres pairs, Liverpool University Press, 2000, p. 90-95) font résonner le nom de Péladan dans le cadre des études jarryques, s'étant fixé comme jeu d'étudier la liste des livres pairs de la bibliothèque de Faustroll.

critique sur Péladan en ce qui concerne Jarry est motivé par la présence de cet auteur dans la liste des livres pairs de la Bibliothèque de Faustroll[4], liste ayant fasciné, avec raison, nombre de critiques (même si peu ont véritablement écrit sur elle), comme s'il se fût agi du sésame ouvrant non seulement *Faustroll*, mais également toute l'œuvre antérieure de Jarry, de la même manière que son *Linteau* des *Minutes*, véritable esthétique condensée, présente une grille de lecture pertinente à bien des égards de l'œuvre complète. Si le rapprochement est effectué, c'est parce que Jarry lui-même le fait, dans *Faustroll*. Aussi, parler de Péladan, c'est avant tout interroger le choix de Jarry de parler de Péladan dans *Faustroll* (dans la liste, puis dans le palmarès des phrases retenues). Pourquoi ce désintérêt pour cet auteur ? Sans doute du fait du ridicule qui reste indubitablement attaché à la figure de cet écrivain et de la trop grande efflorescence[5] — sans aucune retenue semble-t-il — de son œuvre, laquelle demeure il est vrai très inégale, ce qui fut le jugement presque universellement répandu à son époque : Apollinaire confiera dans *Europe Nouvelle*[6] que seulement « [q]uelques romans de l'*éthopée* » sauveront sa mémoire de l'oubli.

On ne peut comme J.J. Breton déduire de l'envoi d'un exemplaire du service de presse d'*Ubu roi* (paru en volume le 11 juin 1896) à Péladan l'admiration que vouait Jarry à ce dernier[7]. Il n'était pas besoin que Jarry admire Péladan (pas plus qu'il n'était besoin qu'il le connaisse) pour que cet envoi ait lieu. Les envois des exemplaires de service de presse ont toujours quelque chose de plus ou moins *automatique* et Péladan se trouvait logiquement sur la liste des destinataires, du fait de son aura littéraire particulière, incontestable quand bien même (et peut-être parce que) teintée de souffre, ce qui n'était sûrement pas pour déplaire à Jarry. Un tel homme, qui exécrait le conformisme social,

4. L'ouvrage retenu par Jarry, *Babylone*, l'a marqué au point que l'on en retrouve un écho, pouvant apparaître comme une forme d'hommage car l'emprunt est très aisément reconnaissable, dans *Le Surmâle* (c.f. Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858-1918), Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, collection Golgotha, 1993, p. 457). *Babylone* était sans doute plus frappante à la représentation qu'à la lecture. Il est possible que Jarry ait été présent avec Fargue (la présence de ce dernier est certaine) dans le groupe du *Mercure* que Péladan avait convié, même si on ne trouve pas trace de son nom dans les « feuilles de location de l'Ambigu en mai 1894 » (Beaufils, *Op. cit.*, p. 457), ce qui expliquerait que cette pièce l'ait marqué. Il est plus difficile de comprendre en effet pourquoi elle l'aurait enthousiasmé à la seule lecture (pourquoi, alors, ne pas avoir retenu de Péladan une autre de ses œuvres, plus significative ?).

5 On trouvera une liste des ouvrages de Péladan dans *Les Péladan*, L'âge d'homme, 1990, p. 219-223.

6. Apollinaire, *La Sâr Péladan*, « Europe nouvelle », 6 juillet 1918, p. 1255.

7. J.J. Breton, *Op. cit.*, p. 237.

les peintures de mœurs contemporaines, le positivisme..., eût pu goûter tout le sel d'*Ubu roi*, pensa sans doute Jarry. Malheureusement, c'était méconnaître Péladan. Celui-ci n'aimait pas rigoler. Méprisait les loisirs. « [Q]u'y a-t-il de plus bizarre que la pêche à la ligne ? » interroge ainsi curieusement Péladan dans *La Vertu suprême* [8]. Et cette question résume sa pensée sur les occupations du « peuple ».

En outre, même si l'on pense à *Ubu roi* lorsqu'il s'agit, dans *Le Vice suprême*, d'arracher « aux hommes leur masque, leur euphémisme aux mots[9] », rien n'est plus contraire à l'univers péladanesque que celui d'*Ubu roi*. Le principe d'une vulgarité viciée (dès le premier mot) qu'il met en place ne pouvait pas toucher Péladan, qui exécrait le comique et attendait de l'art qu'il le hisse au-dessus de lui-même, qu'il lui fasse oublier la vie. Erreur d'aiguillage en somme que cet envoi, dont rien ne dit qu'il fût voulu par l'auteur lui-même et non par l'éditeur (Jarry eût été mieux inspiré de lui envoyer ses *Minutes*).

Néanmoins, cet envoi ne prouve pas une méconnaissance de la part de Jarry de l'univers peladanesque. La connaissance qu'a Jarry de Péladan était loin d'être superficielle. Dès l'époque de l'*Art littéraire*, il se confronte (très vraisemblablement) à la réalité du Salon de la Rose-Croix, puisqu'il en rend compte (il s'agit de la troisième Geste[10]) dans les *Minutes d'art III* publiées dans *l'Art littéraire* (numéro double 5-6, mai-juin 1894). C'est Fargue qui le pousse certainement dans cette direction puisqu'il lui écrit le 16 avril 1893, éloigné pour un temps de Paris : « Va donc à la Rose+Croix[11] ». L'impératif appuyé par le « donc » est parlant. C'est plus qu'un conseil.

Remarquons que Jarry est elliptique et que ce rapide catalogue témoigne peut-être d'une visite au pas de course, ou bien cette rapide liste est-elle un palmarès, Jarry retenant les œuvres les plus remarquables de l'exposition, sans nul commentaire, car rien ne pourrait remplacer la confrontation directe avec un tableau : « Rose-Croix : Des Knopp (*sic*). L'étude pour *L'Harmonie Virginale* du Champ de Mars d'Osbert ; Armand Point, *Princesse Nocturne* ; un Hawkins. »

Il faudra attendre des années pour que Jarry fasse de nouveau référence publiquement à Péladan, mais cette fois-ci directement. Encore cette référence n'est-elle pas spontanée car la parole est motivée par l'obligation dans laquelle il se trouve de rendre compte de livres (son compte-rendu de *Pereat !* paraît dans la *Revue Blanche* du 15 mars 1902 et son compte-rendu de *Modestie et Vanité* paraît dans la *Revue Blanche* du 1er mars 1903). Et il est possible que

8. p. 208 (l'édition citée de *La Décadence Latine* est l'édition reprint réalisée à Genève par les éditions Slatkine en 1979).
9. *Le Vice Suprême*, p. 36.
10. Il n'est pas possible d'établir un lien comme le fait JJ Breton entre les Gestes du Salon de la Rose-Croix et ceux de *Faustroll* ni même ceux de *la Revue Blanche*.
11. cité par Patrick Besnier, in *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 102.

Fénéon ou un autre membre de la *Revue Blanche*, ait sinon insisté auprès de Jarry pour qu'il rende compte de ces ouvrages, du moins lui ait proposé de le faire. Néanmoins, l'on peut penser que Jarry a tenu à rendre compte de ces livres, étant donné l'estime dans laquelle il tient l'œuvre peladanesque.

Le sérieux de Jarry à propos de Péladan

Il en rend compte par deux fois, ce qui n'est pas un fait unique, mais cela signifie l'intérêt que Jarry porte à un auteur (il *suit* Albert Trachsel), ou l'estime, souvent personnelle, dans laquelle il le tient (il parle de son ami Demolder autant qu'il le peut).

L'insistance avec laquelle Jarry parle de Péladan, dans le temps relativement court où il fait œuvre de critique littéraire à *La Revue Blanche*, est significative. Camille Mauclair parle de « l'étouffante conspiration du silence[12] » en ce qui concerne Péladan, ce qui est de l'avis de l'auteur lui-même : alors que « [l]e quatrième roman de la Décadence Latine, dont trois cents exemplaires furent servis à la presse, n'a pas donné lieu à un seul article parisien[13] », Péladan écrit que « [q]uelque critique en peine de matière critiquable pourrait [le] découvrir, un de ces matins[14] ».

Jarry n'envisage pas les livres de Péladan les uns après les autres, de façon événementielle. Bien au contraire, il inscrit son travail de critique dans une continuité mémorielle très forte en ce qui concerne Péladan. Ainsi il cite une partie de son premier compte-rendu au début du second. Grâce à cette citation, Jarry fait plus que tisser un lien entre les comptes-rendus, inscrivant son travail de critique dans une cohérence. Il fait plus que regrouper ces deux comptes-rendus ensemble, puisqu'ils parlent du même auteur.

La citation ne crée pas le lien, elle le reconnaît. Il ne semble pas que Jarry cherche à construire son travail critique, de telle façon qu'il s'en dégage une cohérence. Jarry veut rendre perceptible la permanence de son jugement en ce qui concerne Péladan, l'unité de sa pensée de critique.

Si unité de pensée il y a, ce qui est vrai pour un livre est vrai pour tous les autres. Il ne s'agit plus de rendre compte des livres, mais, à travers eux (et le résumé de l'histoire de *Pereat* est évacué comme d'un impératif duquel Jarry ne saurait se soustraire, ayant l'obligation, édictée par la revue, de rendre compte des ouvrages), d'un auteur, dont on ne peut analyser la singularité, dans les quelques mots qui sont impartis au compte rendu, dont on ne peut par conséquent qu'estimer la valeur. Aucune réserve n'est émise : le critique

12. Camille Mauclair, *Le Souvenir de Péladan*, « Les Nouvelles littéraires », 7 mars 1925.
13. *Istar*, p. XIII.
14. *Ibid*, p. XIV.

n'a pas pour but d'éduquer les auteurs[15]. Ainsi, alors que l'on reprochera à Péladan d'écrire trop et trop vite[16] (et par conséquent d'être très inégal), et que Mauclair lui-même[17] reconnaîtra que Péladan « bâclait ses bouquins[18] », lui trouvant néanmoins une excuse (il les tenait « pour secondaires dans la mission d'animateur qu'il s'était imposée[19] »), Jarry considère que « le nombre de ses œuvres [...] ne serait une excuse à [...] accueillir [les livres de Péladan] sans déférence ». Du reste leur valeur est-elle « harmonieusement égale »[20]. Par cette seule remarque, toute possibilité de critique est étouffée. Aussi le critique n'a-t-il aucun rôle, et, de fait, aucun statut. Il n'est réellement pas[21], s'efface tout entier derrière l'œuvre dont il rend compte. Ainsi le compte-rendu de *Modestie et Vanité* est-il constitué pour la plupart de citations dissimulées (l'absence de guillemets est parlante).

Jarry parle des livres de Péladan avec un ton identique, véritablement élogieux, d'un éloge que l'on sent être présent de longue date dans la conscience de Jarry, et nullement motivé par la lecture des livres dont il rend

15. Jarry rompt ici avec la grande tradition critique héritée de Sainte-Beuve.
16. Charles Merki, rendant compte de *Cœur en peine* dans *Le Mercure*, reproche à cette « œuvre » d'être « hâtivement écrite » (*Le Mercure de France*, décembre 1890, p. 442).
17. Il admirait beaucoup Péladan.
18. En outre, ce n'est pas vraiment une critique, car Péladan le reconnaît lui-même, si l'on considère, ce qui semble évident, que le portrait de Nergal qu'il dresse dans *Istar* est un autoportrait : « Redoutant son propre jugement et se moquant de celui public, Nergal ne relisait pas ses manuscrits ; il jetait sa pensée telle que l'inspiration la dictait, ne la revoyant plus que sous la forme dépersonnalisée de l'impression. Il s'évitait la tentation de refaire, le souci de parfaire, et aux amis qui déploraient quelques hâtes de style : « Mieux me vaut d'échapper à ma critique que de satisfaire à la vôtre. » (*Istar*, p. 162) Ainsi, sa prose lyrique il la mit sous enveloppe sans la revoir et sortit pour la jeter à la boîte de la gare ». Nergal se rapproche ici de Sengle qui « construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat » (*Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 590). Si la publication est régulière, c'est pour permettre à l'auteur de vivre. Nergal devait « écrire deux romans annuels » (*Istar*, p. 50). Péladan considérait son époque comme « une époque sans recueillement possible, où la production doit être nombreuse[.] Il faut faire vite, et beaucoup, pour vivre et gagner quelque honneur : la fécondité de Balzac devient règle, nécessité ; et l'instruction de Balzac ne suffit pas, aujourd'hui » (*La Vertu suprême*, p. 333).
19. Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 82.
20. Compte-rendu de *Pereat !* paru dans la *Revue Blanche* du 15 mars 1902, in *La Chandelle Verte*, édition de Maurice Saillet, Le Livre de Poche, p. 620.
21. Par conséquent, il ne s'agit pas de considérer l'éloge de Jarry comme un jugement personnel mais bien comme la constatation d'une réalité, ne pouvant être contestée.

compte. Jarry aurait-il lu précédemment les autres volumes de l'éthopée ? Oui, si l'on en croit la phrase du compte rendu de *Modestie et Vanité* dans laquelle il témoigne d'une connaissance synthétique de l'ensemble de l'œuvre[22].

Ce qui frappe dans les comptes rendus de Jarry, c'est le sérieux imperturbable[23] avec lequel l'éloge se déploie, et qui les rend très inhabituels au regard des autres comptes rendus[24] qui sont faits des œuvres du Sâr, indifféremment dans les petites revues ou la presse.

Le silence, quand il est levé, laisse place à des réserves, le plus souvent, tempérées parfois par quelques compliments portant sur des détails de l'œuvre. Péladan s'interrogera à de nombreuses reprises sur ce qu'il juge être une négation de son œuvre : « Pourquoi suis-je unanimement vilipendé [...] pourquoi suis-je nié ? [25] »

En outre, quasiment tous les critiques font la distinction entre d'un côté la valeur littéraire de Péladan, qu'ils jugent incontestable, quoique inégale et mal servie par l'auteur[26] et de l'autre son attitude de Sâr[27], son « cabotinage » comme l'écrit Yves Rambosson dans le numéro du *Mercure* de juin 1893[28], qu'ils trouvent ridicule[29]. Selon eux, cette pose est fort dommageable dans le

22. Jarry écrit que nous retrouvons à la lecture « le héros favori [...] qui, sous des appellations diverses, fait le lien de l'œuvre de M. Péladan ».

23. Ce sérieux, c'est le même dont fait inlassablement preuve Péladan, renvoyant ceux qui le taxent de ridicule à leur propre ridicule (c'est-à-dire au ridicule de leurs accusations qui ne prouvent qu'une chose : leur sottise, d'où son goût marqué pour les excommunications), déployant autour de lui un orgueil démesuré, qu'il a présenté dans son œuvre comme n'en étant pas un : « Ce que vous prenez pour un orgueil insensé [...], c'est l'abstrait qui me possède, me pousse et me hausse » (*La Gynandre*, p. 317). « L'Abstrait auquel j'obéis commande » (*Cœur en peine*, p. 251). Cet orgueil lui fut beaucoup reproché : « cet esprit plein d'orgueil [...], peut-être a-t-il trop d'estime égoïste » (*Le Mercure de France*, décembre 1890, p. 442, Charles Merki).

24. Souvent d'un ton mi-amusé mi-exaspéré.

25. *Le Panthée*, p. XVIII.

26. « Il a le tort de noyer dans du bavardage ses plus ingénieuses pensées » remarque Charles Merki dans *Le Mercure de France* (décembre 1890, p. 442). Rachilde va jusqu'à écrire que « [l]e cerveau de M. Peladan doit avoir un trou par lequel a passé ce qu'il possédait de dons réels. » (*Le Mercure de France*, 130-132, 1900, T. XXXVI, p. 794).

27. Yvanhoé Rambosson parle de Péladan « que jusqu'ici, en dehors de quelques manifestations de ridicule vanité, nous avions considéré comme un artiste » dans *Le Mercure de France* (151-153, 1902, T. XLIII, p. 257).

28. cité in *Les Péladan*, Dossier conçu et dirigé par Jean-Pierre Laurant et Victor Nguyen, Lausanne, L'âge d'homme, Coll. Les Dossiers H, 1990, p. 30.

29. Rachilde écrit : « Que penser alors d'un homme de talent qui ne voit, dans la vie littéraire, que l'occasion de puiser le ridicule à pleine main pour se le répandre sur la tête ? » (*Le Mercure de France*, 130-132, 1900, T. XXXVI, p. 794).

sens où elle discrédite son œuvre aux yeux des journalistes et du public (dont les choix sont souvent dictés par les premiers), mais aussi à leurs propres yeux, qui ont désormais beaucoup de mal à se poser avec sérieux sur un ouvrage du Sâr. Péladan le reconnaîtra lui-même, fût-ce discrètement, non pas dans une « echtèse » ouvrant l'un de ses romans mais dans le flux même de l'écriture romanesque : « une fantaisie de costume ne se pardonne pas, en démocratie : elle entraîne une déconsidération immédiate[30] ». Louis Dumur résume ce qui fut un topos de la critique sur Péladan dans le *Mercure de France* de mai 1893 (il rend compte de *Babylone*) : « ... chaque fois que je prends connaissance d'une œuvre de M. Péladan, j'éprouve le même sentiment de surprise de ce qu'un homme doué d'un talent si sérieux et d'une pensée si haute s'amuse, par mille fantaisies d'un goût plus que douteux, à se donner en pâture quotidienne aux journaux et à faire les tréteaux devant la sottise des foules[31]. Il lui serait si facile de conquérir une plus digne renommée[32] ».

Jarry évacue cette distinction en ne parlant pas du personnage du Sâr. Et s'il en parle, c'est quand celui-ci s'efface, comme pour lui rendre hommage, et en continuant de se taire à ce sujet (un mot remplace Sâr : « plus ») : « Symboliquement peut-être, le livre est signé PELADAN, sans plus : et c'est beaucoup plus. C'est, pour reprendre une formule chère à l'auteur, quand « on est devenu mage » qu'on n'a plus besoin de le dire[33] ». L'on peut s'interroger sur ce silence devant l'extravagance du Sâr. Camille Mauclair écrit que « la méchante raillerie » a « opprimé » et bafoué « la personnalité de Péladan [...] avec un acharnement singulier[34] ». Jarry ne s'est jamais moqué de Péladan, bien qu'il ressemblât, selon Rachilde, à un personnage de carnaval[35]. Il aurait pu trouver une place de choix dans les deux *Almanachs illustrés du Père Ubu* (1899 et 1901). Or, il n'en est rien. C'est tout juste si l'on trouve un St Pelade, « évêque » (en toute logique), dans le *Calendrier du Père Ubu pour 1901*[36].

30. *La Vertu suprême*, p. 178.
31. Les caricaturistes, comme nous pouvons le voir, ont croqué avec toujours beaucoup de gourmandise Péladan, dont l'attitude était d'autant plus ridicule pour eux qu'elle s'affichait avec tout le sérieux dont elle était capable, se sustentant du mépris qu'elle éveillait comme si c'était là la preuve de sa valeur.
32. *Les Péladan*, Dossier conçu et dirigé par Jean-Pierre Laurant et Victor Nguyen, Suisse, L'âge d'homme, Collection Les dossiers, 1990, 229 pages, p. 30.
33. Compte-rendu de *Modestie et Vanité* paru dans la *Revue Blanche* du 1er mars 1903, *La Chandelle Verte*, *Op. cit.*, p. 661
34. Camille Mauclair, *Le Souvenir de Péladan*, *Op. cit.*
35. « A l'heure actuelle il garde son masque en dehors du carnaval et il commence à avoir tort. » « [S]a couronne, sa chevelure, sa barbe de sar, tout ça blanchit comme le chocolat Ménier, mais c'est beaucoup plus dur à avaler. » (*Le Mercure de France*, 130-132, 1900, T. XXXVI, p. 794).
36. Pléiade I, p. 575.



Charge de Jehan Rictus (?)



Le Sar aux deux Roses



Le Sar sagittaire, par Jean

Il est possible que Jarry se sente proche de Péladan et cherche, par un silence approbateur, à défendre son attitude[37], comparable à la sienne en de nombreux points (Péladan fut dévoré par son habit comme le fut Jarry par son masque sonore). Selon Patrick Besnier, « le sâr chez [Péladan] joue un rôle comparable au Père Ubu, dont il n'est guère qu'une variante mystico-chaldéenne[38] [...] ». Cherchait-il à provoquer, marquant, par son « extravagance », son « mépris des valeurs sérieuses de la bourgeoisie[39] » ? Péladan mentionne dans *Istar* « ce mauvais besoin d'étonner qui fait montrer l'envers du génie aux gens du monde[40] ».

L'on peut se demander si le costume, du fait de l'ostentation avec laquelle il s'affiche, n'est pas, comme le parler d'Ubu pour Jarry, une carapace qui protège l'être intime du regard de la foule, des dangers de l'analyse. En devenant trop visible, l'on condamne autrui au ressassement inlassable des mêmes éléments de cette visibilité. En outre, le costume ajoute peut-être des « pics » à ceux que l'artiste possède, et qui le protègent de la tentation et des facilités du « comme tout le monde » : « L'artiste, à l'état esthétique ou de nature, est un fantasque hérisson ; ses pics sont nécessaires au maintien de sa personnalité ; qu'il les coupe, et sitôt il sent, vit et pense comme tout le monde, il n'est qu'un bâton de plus dans la flottaison de son temps[41] ».

Provocation ou masque, le costume n'en reste pas moins un « coup de force », lequel n'est pas permis par « notre civilisation latine[42] », d'où le mépris qui touche Péladan. Le costume est façon de s'extraire du corps social. De s'inventer un corps différent de celui de la multitude, ou plus exactement d'affirmer la singularité de son propre corps, ce qui permet, à mesure que l'affirmation est faite, de se distinguer des autres : le « corps d'éphèbe » d'un personnage de Péladan (mais on peut penser que cela vaut pour Péladan lui-même), dont les caractéristiques « repoussent l'idée d'effémination », quoique sa pose « évoque une grâce ambiguë[43] », jure « avec l'habillement actuel[44] ». Le costume n'emprisonne plus l'être dans des conventions de paraître, qui subissent

37. Il n'a pas été victime comme lui d'un jugement trop sévère, car l'humour excusait tous ses débordements, tandis que l'humour est absent des préoccupations de Péladan.
38. Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Plon, p. 141.
39. *Alfred Jarry,* Fayard, p. 138.
40. *Istar,* p. 234.
41. *L'initiation sentimentale,* p. 70.
42. *À cœur perdu* , p. 374 : « Vivre socialement, c'est vivre en couard : notre civilisation latine n'admet pas le coup de force... »
43. *La Gynandre,* p. 10 : « Sa pose évoque une grâce ambiguë, et cependant son nez droit et mince, son regard doux, mais fixe, repoussent l'idée d'effémination. »
44. *Le Vice Suprême,* p. 158 : « comme son corps d'éphèbe jurait avec l'habillement actuel. »

l'évolution de la mode, mais au contraire suit la pose, en est le prolongement naturel, lui donne une résonance, s'adapte aux particularités physiques : l'on a « le ton et les mouvements de son costume[45] ».

Or, « [o]n a les formes de son âme, toujours[46][...] » Le costume serait-il choisi parce qu'il rend visible quelque chose de l'âme de celui qui le porte ? Représente-t-il un transfert de l'identité sur le visible ? « Nous portons un caractère extérieur d'intellectualité qui nous doit signaler suffisamment », est-il écrit dans *L'initiation sentimentale*[47] Le costume ferait partie du « désordre » qui « permettait d'être soi[48] », jadis. Il marquerait ainsi une nostalgie appuyée pour le passé lointain (le « jadis de ces temps larges »[49]), un refus du présent dans lequel « l'espèce dévore l'individu, le collectif écrase le particulier, et la coutume stricte[50] » est de mise : la société empêche que la singularité soit directement visible.

Ou bien encore le costume, parce que symbolisant quelque-chose de spécial, dote-t-il celui qui le porte, à la façon d'un objet magique, de ses attributs, de son sens, de ses pouvoirs presque ? « Se couvrir, s'entourer des formes, des couleurs qui correspondent à un dessein, c'est commencer à le réaliser. L'occultiste qui, avant une cérémonie magique, revêt une robe constellée [...], sait la relation de l'idée à la forme, et l'effet psychique qui en résulte[51] ». « Revêtir un costume, quel qu'il soit, en conscience ce qu'il symbolise, c'est pour un moment le revêtir jusqu'au moral[52] ». Il y aurait ainsi une part de « *bluff* ésotérique[53] » comme le signale Patrick Besnier. Péladan reconnaît lui-même dans *La Vertu suprême* que le costume est une « fantaisie[54] », et il finira par l'abandonner.

La vision de l'amour dans « Haldernablou » et *Les Jours et les Nuits*

La vision de l'amour mise en mots chez Péladan ou chez Jarry (dans « Âmes solitaires », « Haldernablou » ou *Les Jours et les Nuits*) est la résultante, semble-t-il, de leur « [t]rès haut Idéalisme[55] », lequel fait plus qu'affirmer la

45. *À cœur perdu* , p. 178.
46. *La Victoire du mari*, p. 18.
47. p. 129.
48. *Cœur en peine*, p. 175.
49. *Cœur en peine*, p. 175.
50. *Ibid*, p. 175.
51. *À cœur perdu* , p. 268-269.
52. *Ibid*, p. 272.
53. in *Alfred Jarry*, Plon, p. 142.
54. *La Vertu suprême*, p. 178.
55. Jarry, « Âmes solitaires » (Pléiade I, p. 1003).

primauté de l'idée sur l'acte[56] et sur le réel, fût-il « fabuleux[57] », de la littérature sur la vie[58], du rêve sur toute forme d'existence[59].

---

56. Sur l'acte. « [L]'Idée déchoit qui passe à l'Acte », écrit Jarry dans le compte rendu d' « Âmes solitaires », peut-être influencé par cette phrase de Péladan : « une action est la descente d'une conception » (*À cœur perdu* , p. 22-23).
57. *La Gynandre*, p. 312 : « j'ai sacrifié [l]e réel fabuleux au respect d'une idée. »
58. L'on peut penser que Jarry radicalise la phrase de Mallarmé prononcée face à Jules Huret (en 1891) pour *L'Echo de Paris* : « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », se l'appropriant comme s'il se fût agi d'un credo. Dans la chronique « Le nouveau microbe » (parue à la *Revue Blanche*), Jarry parle d'un « mal qui répand la terreur mais dont il n'est point si déplorable que souffrent quelques milliers de Français puisqu'il a fourni à un écrivain de France l'occasion de ce petit chef-d'œuvre, *Bubu-de-Montparnasse*. » (*La Chandelle Verte, Op. cit.*, p. 23). Péladan est de cet avis puisqu'il écrit dans *Le Vice Suprême* (p. 222) : « La vie des chefs-d'œuvre a plus de prix que celle des hommes. »
En outre, « [l]a lecture » est la « clef de tout » (*Cœur en peine*, p. 57). En côtoyant les œuvres, l'on peut s'extraire du conformisme social (de pensée et d'apparences). L'on peut également comprendre le monde (tel qu'il a été, est et sera) : Péladan et Jarry considèrent presque la littérature comme une entité surnaturelle qui « dicte[rait]ses conditions à la vie » (« L'âme ouverte à l'art antique », in *La Chandelle Verte, Op. cit.*, p. 426).
Dans « Edgar Poe en Action », Jarry présente le cas d'un homme, forcé selon lui « de plagier avec tous ses actes des actes prédits dans une littérature moderne qui assume la rigueur d'une fatalité antique ». (*La Chandelle Verte, Op. cit.*, p. 52) « Un livre », écrit Péladan, est « une actio[n] qui dur[e] toujours, puisque dans mille ans ell[e] déterminer[a] des actes. » (*Le Vice Suprême*, p. 215).
La lecture doit être foisonnante. Il ne s'agit pas seulement de lire les œuvres des grands hommes, au statut de modèle. Péladan et Jarry, pétris d'une inlassable curiosité, lisaient tout ce qui leur tombait sous la main. Péladan écrit de lui qu'il a « lu quatorze mille volumes » (*Curieuse !*, p. 335). Dans *Istar* (p. 50), Nergal, un des doubles de Péladan, possède lui « les six mille livres que veut Stendhal pour l'honnête homme ». Ses lectures sont « les plus diverses » (*Istar*, p. 51).
À travers la littérature, c'est le Verbe que Péladan magnifie. Or, écrivain catholique, qui aimerait que quelque-chose de l'orient rejaillisse sur le prestige dévoyé de la religion, il expérimente la foi comme pouvant, mieux que la littérature, « virutalis[er] » le Verbe. Car le Verbe, pour être « éternel », n'en est pas moins « perpétuellement en latence de virtualité » (*À cœur perdu* , p. 271). Et la foi permet au croyant de s'augmenter et s'armer littéralement de cette virtualité (*Ibid*). Avec la « Bataille de Morsang », Jarry montre comment l'on peut s'augmenter et s'armer littéralement de toute la virtualité d'un mot (en l'occurrence Morsang). Si Péladan fait d'un prêtre le héros du premier volume de *La Décadence Latine*, c'est parce qu'ainsi il peut faire du livre le réceptacle de la parole religieuse, les sermons constituant les principaux traits de l'intrigue, si l'on peut dire. On pourrait aller jusqu'à affirmer que chaque roman de Péladan est l'occasion d'une cérémonie spéciale où la force du Verbe est exaltée, où celui-ci est magnifié, quelles que fussent les intrigues et les péripéties mentales des personnages.
59. « La vie qu'on mène est toujours peu de chose, [...] ; la vie qu'on rêve, voilà la grande et immortelle existence. » (*L'initiation sentimentale,* p. 170).

Provoquant l'écart, définitif, opéré face au monde[60], il réclame de l'homme qu'il devienne « impersonnel », afin de pouvoir « frappe[r] l'être et l'événement à l'effigie d'une idée[61] ». Mais cet arrachement à la réalité n'en est pas un. En se détachant du « vulgairement dénommé réel », Jarry et Péladan se rapprochent de « cela seul » qui est « véritablement *réel* » : « la Forme ou Idée en son existence indépendante[62] ». Aussi, le retrait cultivé face à la vie, loin d'éloigner de cette dernière, permet paradoxalement de s'en rapprocher, de côtoyer son essence. Car, pour Péladan, la vie émane de l'idée et du verbe qui doit en être l'incarnation idéale. Elle émane de leur puissance infinie. « Tout verbe crée ce qu'il affirme[63] ». « [C]'est l'idée qui meut les mondes[64] ». A tel point qu'il n'est pas possible pour Sengle dans *Les Jours et les Nuits* de distinguer sa pensée de ses actes[65].

La vision de l'amour s'articule sur un double refus : celui de la passion et de l'acte sexuel. Si la passion est délaissée, ce n'est pas seulement parce qu'elle rattache toute création, fût-elle neuve, à un principe éculé (pour les symbolistes) de fabrication littéraire (elle reste le moteur principal de la mise en intrigue pour les naturalistes). Elle doit être combattue jusque dans l'enceinte du livre, qui doit apporter (cela est vrai pour Péladan) la preuve de son inanité.

L'homme (et non la femme selon Péladan, car celle-ci se hausse au-dessus de sa condition grâce à l'élan passionnel) doit se protéger de la passion, pour les dangers qu'elle représente. « [L]'homme même de génie se médiocrise dans la passion[66] ». Elle le détourne de son œuvre ou de son rêve d'œuvre, en l'enfermant dans la logique de la vie sentimentale, qui est propre à enchaîner l'homme à ses instincts. La passion, telle que la définit Péladan (« [j]e définirais la passion... »), est « la sentimentalisation d'un instinct[67] ». Or,

60. « Ainsi, humanité pitoyable et sinistre, je dresse loin de toi, vers la rosée du ciel, mon cerveau, ce calice, où pistille l'or pur des idées absolues ». (*À cœur perdu* , p. 61).

61. *La Gynandre*, p. 312. Une « idée fixe », dont l'homme doit savoir s'armer : : « Armé de toutes les pièces d'une idée fixe » (*À cœur perdu* , p. 9).

62. « Âmes solitaires » (Pléiade I, p. 1003).

63. *Le Vice* Suprême, p. 240.

64. *Ibid*, p. 244.

65. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 590 : « il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ».

66. *À cœur perdu*, p. 230.

67. *L'initiation sentimentale*, p. 111. Le fait que Péladan propose une définition scientifique de la passion n'est pas surprenant sous sa plume. Son travail d'écrivain est scientifique dans la mesure où il cherche à dégager des lois capables d'expliquer toutes les manifestations de l'être : il parle bien souvent scientifiquement de ce qui a trait au corps ou à la volupté, ce qui est une façon également de s'en tenir à

la « vie instinctive[68] » est la plus condamnable qui soit. Les « passions banales », qui la régissent, empêchent l'homme de se « mettre en route vers l'absolu[69] ». Il y a donc une « bassesse de la vie passionnelle[70] ».

Péladan va jusqu'à signifier par deux fois que le bonheur « se produit en [...] éteignant la vie passionnelle et en développant, de toutes nos forces, la vie intellectuelle, la seule éternelle[71] ! ». La vie intellectuelle ne risque jamais de se réduire à la « vie végétative », ne laissant aucune place à l'acte charnel, qui inscrit l'amour dans l'éphémère, un éphémère sans cesse renouvelé.

L'on peut penser que le refus de l'acte sexuel est une conséquence (à moins que ce ne soit l'inverse) du refus de la passion. Tuer en soi « l'attraction sexuelle » est nécessaire selon Péladan si l'on veut « la toute puissance[72] », autrement dit la puissance sur soi, laquelle inclut toutes les autres, et affirmer son indépendance : ne pas aimer équivaut à se suffire à soi-même, ce qui est le cas de l'androgyne[73].

Aussi les personnages des romans de l'éthopée ont-ils pour devoir avant toute chose de s'affranchir « des lois sexuelles[74] ». Outre que leur jugement ne doit jamais être influencé par un désir quelconque, l'acte sexuel est banal, pouvant être perpétré par n'importe qui, et en plus indéfiniment, comme le rappelle Jarry en ouverture du *Surmâle* : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». Produire les mêmes gestes que la multitude rattache l'homme à cette multitude, le penseur devant chercher à tout prix la singularité. Refusant le principe égalitaire, y compris dans le domaine de la volupté (« L'amour pour tous [...] empoisonne nos mœurs[75] »), les héros de Péladan s'excluent de ces plaisirs, ne pouvant en exclure la peuple. « A eux deux, ils disaient « non » aux lois de l'instinct et l'irréalité de leur situation, irréalité telle que personne ne les eût compris, leur donnait la sensation d'avoir rompu toute solidarité avec le troupeau humain[76] ».

En outre, il y a un principe de vulgarité qui est attaché au principe de plaisir[77]. Et cela n'est pas dû à la collectivité. La vulgarité qui entache l'acte n'est

---

distance, l'investigation scientifique opérant une distanciation radicale entre soi et l'objet étudié. En outre cherche-t-il à se dégager des lieux communs perpétués sur des sujets aussi éculés, l'écriture visant à donner une empreinte réelle de ce dont il est question, et non à être la trace d'une subjectivité.

68. *À cœur perdu* , p. 346.
69. *Curieuse !*, p. 18.
70. *À cœur perdu* , p. 257.
71. *Curieuse !*, p. 331. *L'initiation sentimentale*, p. 146-147.
72. *Le Vice Suprême*, p. 298.
73. *Curieuse !*, p. 8 : « l'androgyne se suffisant à lui-même et n'aimant pas ».
74. *Le Vice Suprême*, p. 331.
75. *Le Panthée*, p. 176.
76. *À cœur perdu* , p. 148.
77. Et à ce titre, le seul coït permis aux yeux de Péladan est celui que l'homme peut et

pas celle qu'incarne le peuple aux yeux de Péladan. Non, l'acte est vulgaire en soi, car il rattache l'homme à l'animal. Une expression est récurrente dans l'œuvre de Péladan pour parler des corps enlacés : « La Bête à deux dos[78] ». Jarry explicite ainsi à Vallette le titre qu'il a choisi pour sa première prose publiée dans *le Mercure de France* : « Je mettrai [...] comme titre simplement HALDERNABLOU en un seul mot de l'horreur de la bête double accouplée ». La pulsion sexuelle, une fois réalisée, n'est pas assimilée comme acte par la conscience, ne pouvant être assumée par des êtres férus d'idéalisme. Elle est vécue comme dérive du côté du bestial. Or, la réalité de cette dérive, insupportable, pousse celui qui a succombé à faire violence à celui qu'il juge être responsable de cette dérive : l'autre. Aussi faut-il, « en bonne théologie, détruire la bête avec laquelle on a forniqué[79] » Mais détruire la Bête, c'est aussi vouloir détruire l'autre en soi. En s'acharnant contre l'autre, que l'on envisage inconsciemment désormais comme la personnalisation de sa part de bestialité, c'est soi que l'on veut toucher, et retoucher.

Ainsi, outre que l'acte soit bestial, il incarne la violence. Doublement, puisqu'à la violence qui se dégage de l'acte précède une autre violence, comprise elle dans l'acte. La phrase qui dit le mieux la réalité de l'amour pour Haldern et Ablou (mais aussi pour Messaline) est « [l]'épée en son rut sanglant[80] ».

En reniant l'acte physique, Jarry dans « Haldernablou » et Péladan dans *la Décadence latine* ne nient pas l'amour, mais l'envisagent comme une conséquence de leur idéalisme. Il ne « doit être qu'un rêve, ou un androgynat sentimental pour l'intellectuel[81] » « Hors du sexe seul est l'amour[82] » Et ce refus est difficile, doit naître d'un travail sur soi, s'apparente à une « ascèse[83] ».

Il s'agit de réinventer l'amour. Le contact doit être proscrit, vécu comme quelque chose de « démonial » : « je voudrais... quelqu'un [...] à qui un baiser fût stupre démonial[84] ». Le contact exclut l'amour des rapports humains, étant vécu comme une violence, violence faite au rêve, et non pas au corps comme on pourrait le penser de prime abord. Comme « Haldernablou », les romans de Péladan présentent des âmes qui sont adorées à mesure qu'elles se refusent et qui maintiennent coûte que coûte la distance — salutaire pour le déploie-

---

doit avoir avec l'idéal : « Mon rut de l'idéal, reculant au passé, a violé les tombeaux où dormaient les miracles, et mon stupre a connu les très jeunes idées qui n'évolueront pas, avant un autre siècle ». (*À cœur perdu* , p. 56).

78. *À cœur perdu,* p. 191.
79. *Les Minutes de Sable Mémorial,* « Haldernablou », p. 59.
80. *Ibid,* p. 53.
81. *À cœur perdu* , p. 65.
82. *Les Minutes de Sable Mémorial,* « Haldernablou », p. 49.
83. *Ibid,* p. 55 : « Nous sommes assez forts tous deux pour pouvoir tenter l'ascèse. »
84. *Ibid,* p. 49.



ment en tous sens de leur intellectualité —, choisissant la rupture quand le disciple aimant se montre incompréhensif, c'est-à-dire rétif au maintien de la distance, ou partisan d'un amoindrissement de celle-ci. Cette distance est ce qui permet à l'amour de se maintenir. « Vous donner, signifie me perdre, Paule[85] ». Elle est même preuve d'amour véritable. « Il y a plus d'amour, Paule, et vous le sentez bien, dans ma retraite qu'en un assaut[86] ».

Les âmes se doivent mutuellement l'idéalité (« Je vous aime de toute l'idéalité que je vous dois[87] », « soyons des tabernacles d'idéalité[88] »), autrement d'âmes elles déchoiront au rang d'êtres, comme l'idée déchoit qui se concrétise.

Cette idéalité ne doit pas exclure le sentiment de l'entreprise de l'amour. Il faut atteindre à un certain équilibre, résorber la lutte continuelle entre le cerveau et le cœur (fondre ensemble « l'amour de tête » et « l'amour de cœur »), ce que ne permet pas la religion : celle-ci « engage tout l'être moral, mais non pas l'être nerveux[89] ».

Cette « collaboration de son cœur et du cerveau [...], c'[est] une union dans l'immortalité[90] ».

L'équilibre n'est rendu possible que par le platonisme qui n'est pas un substitut de l'amour (lequel permettrait de ne pas être en contradiction avec ses principes d'idéalité), mais au contraire son stade le plus accompli, le stade de l'amour qui s'apparente le plus, paradoxalement, à l'amitié, mais une amitié idéalisée, paroxystique, ainsi perçue comme idéale.

« Adelphisme », qui a été « remis au goût du jour par Péladan en 1887 dans *l'Initiation sentimentale*[91] » (mot important puisque couplé à Nostalgie, il forme le titre du premier chapitre du livre II de *Les Jours et les Nuits*) permet à Jarry d'être plus poétique dans son évocation de Sengle : « Le mot Adelphisme serait plus juste et moins médical d'aspect qu'Uranisme, malgré son exacte étymologie sidérale. Sengle, pas sensuel, n'était capable que d'amitié[92] ». Il semble que la conception de l'amour de Sengle (qui parait être aussi celle de l'auteur) soit directement héritée de Péladan (même si *Les Jours et les Nuits* paraît dix ans après *L'initiation sentimentale*). « [N]'être capable que d'amitié[93] » n'est pas un constat de défaite. Le platonisme permet la communion des âmes (« [P]latoniser ça se passe tout dans l'âme[94] »), même si la perception

85. *À cœur perdu* , p. 29.
86. *Ibid*, p. 40.
87. *L'initiation sentimentale*, p. 127.
88. *Curieuse !*, p. 315.
89. *Cœur en peine*, p. 78.
90. *Istar*, p. 401.
91. Beaufils, *Op. cit.*, p. 457.
92. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 571.
93. *Ibid* : « Sengle, pas sensuel, n'était capable que d'amitié ».
94. *L'Androgyne*, p. 121 : « vulcaniser le contraire de platoniser ».

de celles-ci reste difficile : « Avant Valens, [Sengle] eut plusieurs amitiés qui s'égarèrent, des faute-de-mieux, qu'il reconnut plus tard avoir subies parce que les traits étaient des à-peu-près de Valens, et les âmes, il faut un temps très long pour les voir[95] ».

L'amour, fût-il réinventé de telle sorte qu'il soit conforme aux principes d'idéalité du penseur, ne doit pas le distraire de sa tâche (il « doit rester une tunique relâchée et qui ne serre point[96] »). Aussi, pour qu'il ne devienne pas perte de temps pour le créateur, celui-ci doit s'attacher à faire de la femme aimante une continuité de son œuvre, ou l'intégralité de celle-ci, s'il n'a rien créé, s'étant, très exigeant, satisfait de la pensée d'une œuvre, de l'idée maîtresse : « Ton mari, tu le choisiras génial, sans œuvre ni production, afin qu'il fasse de toi sa statue et son poème[97] ».

La réification de l'être aimante en œuvre n'est possible que si le penseur a une influence extrême sur elle. « [L]e Platonicien » doit « *incant[er]* la jeune fille[98] », il doit « entrer dans [son] cœur et l'emplir et ainsi l'orbiter à soi[99] ». Préalable indispensable à cette influence : son inexpérience. Elle doit être vierge, afin que l'emprise pût être complète : « tout ce que la volupté a écrit sur votre chair et le romanesque sur votre esprit, tout cela est de la matière amoureuse gâchée qui vous fait incomplète sous mon cisaillement mental[100] ».

L'inexpérience n'est pas, seule, indispensable. Il faut également que la jeune femme ne fasse preuve d'aucune rébellion, d'aucun sentiment personnel qui pût être contraire à l'ambition du penseur. Elle doit être servile, « muett[e] », c'est-à-dire qu'elle doit n'opposer aucun argument à l'envahissement de son âme par les idées du penseur : « J'aime en les femmes [...] leur servilité, mais je les veux muettes[101] ». La femme n'est qu'écoute, et c'est à force d'écouter le penseur qu'elle s'identifie et devient ainsi son « œuvre vivante[102] », se laissant « ensemenc[er] » par lui « en [son] âme[103] ». Et quand elle parle, c'est pour être un écho vivant des paroles du penseur. « [J]e voudrais [...] quelqu'un qui ne fût ni homme ni femme ni tout à fait monstre, esclave dévoué et qui pût

95. *Les Jours et les Nuits,* Bouquin Laffont, p. 572.
96. *À cœur perdu* , p. 322.
97. *La Victoire du mari,* p. 22.
98. *À cœur perdu* , p. 105.
99. *Istar,* p. 104.
100. *Cœur en peine,* p. 211.
101. *Les Minutes de Sable Mémorial,* « Haldernablou », p. 49.
102. *À cœur perdu* , p. 257 : « la femme qui, à force de vous écouter, identifiée et devenue votre œuvre vivante ».
103. *L'initiation sentimentale,* p. 306 : « J'ai ensemencé en votre âme : la vue de ce qui a poussé, n'est-ce pas un peu ma récompense ? »

parler sans rompre l'harmonie de mes pensées sublimes[104] ». Comment en effet parler sans rompre l'harmonie des pensées sinon en faisant des paroles l'exact prolongement de celles-ci ? Nul avis nouveau, qui présente toujours le risque d'être contraire, mais sempiternellement le même avis.

Déni des valeurs de la bourgeoisie

Le refus de l'acte physique peut être interprété, outre qu'il soit une conséquence directe de l'idéalisme, comme un déni des valeurs prônées par la bourgeoisie, à travers le refus de la procréation, à un moment de l'histoire où la France était « alarmée de dépopulation[105] ». La famille, une des trois valeurs primordiales pour Comte (avec le travail et la patrie), lesquelles assurent la cohésion sociale, est niée. Ainsi, dans *le Surmâle*, Marcueil n'est pas prêt au mariage, c'est-à-dire à être un père de famille, et ainsi à aider au repeuplement de la France. Alors que ses exploits font « larmoy[er] d'admiration le sénateur », lequel remarque que « [l]a dépopulation n'est plus qu'un mot[106] », et que l'on vante l'immensité du potentiel que représente Marcueil pour la France, « L'Indien, en réponse à tous les discours, fit, d'un tranquille signe de tête : « Non. — Que dit-il ? grommela le général ; qu'il ne veut pas faire d'enfants ? mais qui en fera, alors[107] ? » Tout *le Surmâle* peut être lu comme une attaque des valeurs bourgeoises, lesquelles inspireront à Jarry un néologisme, fortement dépréciatif jusque dans son absence d'euphonie : « Le bourgeoisisme ». Et ce « bourgeoisisme » est « idiot » et « rican[e][108] »

Tout comme Jarry, Péladan méprise le monde, a « conscience de ses œuvres vaines et de ses pompes ridicules[109] ». Il condamne tout autant la « Morale[110] », qui est « une raison d'Etat, tout à fait locale[111] », défend « l'acquet moral », c'est-à-dire « le droit, par exemple, de prendre la fourchette au potage[112] ». « [V]ous tous êtes *comme il faut* ; je suis *comme il me plaît*. N'est-ce rien[113] ? »

Tout système de moralité repose sur la distinction élémentaire entre le bien et le mal, niée allègrement par Péladan et Jarry. Péladan, lui, remarque qu'on

104. *Les Minutes de Sable Mémorial*, « Haldernablou », p. 49.
105. « La société protectrice des enfants martyrs », *La Revue Blanche*, 15 août 1901, La Pléiade II, p. 311.
106. Pléiade II, p. 252.
107. *Ibid*, p. 253.
108. Bouquin Laffont, p. 590.
109. *Curieuse !*, p. 314.
110. « c'est-à-dire l'opinion sur les passions ».
111. *L'initiation sentimentale*, p. 43.
112. *Istar*, p. 237.
113. *Ibid*, p. 237.

« appelle libre arbitre cette faculté de choisir entre le bien et le mal, cette possibilité d'opter en divers sens, qui soutient toute la morale répressive[114] ». Jarry écrit que « la notion du bien et du mal [...] caractérise les esprits diaboliques et bifides, enclins à couper un cheveu au moins en deux[115] ».

Selon Péladan, « [l]es mortels n'ont que deux termes pour désigner ce qu'il faut fuir et rechercher, le mal et le bien. Mais comment reconnaître qu'une chose est bonne ou mauvaise ? Le moindre sophiste se chargera de nous convaincre tour à tour de la scélératesse ou de la légitimité du même acte[116] ».

Néanmoins, Péladan, contrairement à Jarry, conserve certains traits de la moralité bourgeoise[117], comme la condamnation de l'alcoolisme. Il reconnaît que l'absinthe est un attribut du poète[118] mais ne tolère pas l'alcoolisme, qui est pour lui une des maladies du peuple. Ceux qui « peuvent s'enivrer avec du vin » sont les mêmes qui peuvent « se nourrir l'esprit d'un journal[119] ». L'alcoolisme est pour Péladan signe de lâcheté, de fuite dans l'« abrutissement ». « Quiconque, au lieu de faire front à la douleur de la vie, demande à une ivresse physique l'anesthésie morale, déchoit[120] ». Le tableau que dresse Péladan des effets de l'alcoolisme est apocalyptique : « à chaque tournée, on voyait les mains trembler autour du verre avant de le saisir, tous clignaient les paupières, le regard obstrué par des taches volantes, des mouches imaginaires qui passaient et repassaient devant leurs yeux ; certains, très intoxiqués, vacillaient avant d'avoir bu, ou se grattaient les jambes, travaillés de fourmillements affreux, d'autres avaient des secousses nerveuses convulsives ; tous ces élus de la paralysie générale et du *delirium tremens* présentaient une symptomatologie vivante et complète de l'alcoolisme[121] ». Véritable vision d'enfer (héritée de Dante[122]), elle sera conjurée par le héros grâce au meurtre, ce qui est reproché à Nebo par la princesse Paule, reproche qui n'a d'autre fonction que de faire naître l'explication : tuer « l'ivrogne », qui est un ennemi « de l'Absolu et non le Diable », c'est faire œuvre de « justicier, sans passion aucune[123] ». L'éloge libre que fait Jarry de la boisson est situé aux antipodes des considérations sur ce que Péladan juge être un fait social

114. *L'Androgyne*, p. 263.
115. Pléiade II, p. 604.
116. *La Gynandre*, p. 141.
117. Charles Merki écrit que « M. Peladan pourrait être un esthète-moraliste de très haut goût ». (*Le Mercure de France*, décembre 1890, p. 442). Ce qualificatif me paraît résumer idéalement son travail.
118. *La Vertu suprême*, p. 39 : « ... le verre d'absinthe du poète... »
119. *Istar*, p. 39.
120. *Curieuse !*, p. 122.
121. *Ibid*, p. 121.
122. La filiation est très marquée tout au long de *Curieuse !*
123. *Ibid*, p. 287.

caractéristique de la province (cloaque où fourmille l'inepte foule), celle-ci étant synonyme de bêtise : « Tu resteras provincial, c'est-à-dire bête[124]... »

Condamnation de l'idée de progrès

Mépriser les valeurs qui sont celles du présent conduit naturellement à refuser la notion de progrès, laquelle conforte les valeurs dans leur existence, leur donne une justification, inattaquable car elle ne sera visible qu'à posteriori.

L'idée, maintes fois défendue par Jarry, de la permanence des réalités, si-non naît, du moins témoigne de ce refus. Pour Jarry et Péladan, le progrès, nullement naturel (il n'est pas la réorganisation continue du passé par le présent défendue par Comte), n'est qu'une idée. Et une idée « infernale », une « stupide notion d'ingénieur en délire[125] ». L'exposition universelle de 1900 (« Grande Foire de 1900 »), ne peut offrir aux visiteurs que ses « plâtras[126] ». S'il n'y a pas de progrès effectif, alors il ne peut rejaillir sur l'homme, sur son destin individuel et collectif. Aussi la médecine n'est-elle qu'une illusion : l'homme ne saurait, suite à des découvertes scientifiques, améliorer son existence. Pour la combattre, Jarry nie le discours tenu sur les microbes : inoffensifs, ils ne seraient qu'une habile invention car touchant au plus intime des préoccupations humaines permettant aux scientifiques d'asseoir leur pouvoir sur le « peuple » et sur « les bourgeois ». Aussi les scientifiques sont-ils perçus, d'une certaine façon, comme les nouveaux prêtres. Jarry s'insurge contre la prétention qu'arborent les scientifiques de pouvoir expliquer les entités obscures fortement ancrées dans l'imaginaire comme la maladie grâce à des découvertes qui font cheminer l'invisible jusqu'au visible. Or, selon Jarry, rien n'est perçu par les scientifiques, hormis ce qui est visible immédiatement. Et l'acte de percevoir est inséparable d'un principe d'erreur dû aux sens humains. « La science, disent les bourgeois, a détrôné la superstition : une maladie n'est plus causée par le malin esprit, mais par des microbes que l'on sait détruire d'après des règles connues. Or on va de la science parfaite au concret digne de La Palisse : car on dit ce qui est visible aux yeux mortels (ce sont toujours des yeux mortels, donc vulgaires et très imparfaits, les supposât-on renforcés des microscopes des savants ; et l'organe des sens étant une cause d'erreur, l'instrument scientifique amplifie le sens dans la direction de son erreur)[127] ». « Les microbes, qu'on prouvera sans doute bientôt n'avoir jamais existé et n'être autre chose que des ferments, ont cet avantage [...]

124. *Istar*, p. 174.
125. *La Vertu suprême*, p. 224.
126. Compte rendu de Jarry de *l'Affaire Iukanthor* de Jean Hess (Pléiade II, p. 604).
127. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 591.

qu'ils sont concrets, visibles et qu'on peut en exhiber l'image au peuple dans des conférences[128] ».

Jarry fait plus que refuser à la médecine les découvertes qu'elle s'attribue. Il renverse son système de pensée : ce qu'elle combat fermement devient ce qui est le plus bénéfique pour l'homme. Ainsi en est-il de l'alcool. Il devient (dans *le Surmâle* principalement[129] mais également de façon récurrente dans l'œuvre de Jarry) l'aliment absolu, celui qui permet à l'homme de s'affranchir de sa condition physique, de hisser son corps au-dessus de ses capacités, en somme d'oublier ses limites pour se propulser dans un absolu de l'être. Il est un formidable moteur (d'infini), en somme tout le contraire de ce qu'il est sensé être. Jarry fait ici en quelque sorte de la maladie le remède (il suffit d'augmenter les doses, nous dit-il), renversant la phrase de Péladan : « N'est-ce pas un effet de ce progrès fameux, et de [la] science [...] que ce fait si éloquent d'un remède devenant lui-même une formidable maladie[130]... », tout en conservant son esprit.

Utilisation scientifique du surnaturel

Refuser le progrès, c'est également être en rupture avec le positivisme et le matérialisme scientiste. Péladan voulut « d'un revers d'idéalité soufflet[er] toute l'évolution positiviste[131]... » Si Comte est cité une fois nommément dans l'*éthopée*, c'est pour être qualifié de « déraisonneur » qui « a voulu faire [de la Science] la Minerve de l'avenir[132] ».

La science est perçue comme ce qui masque et non ce qui déchire le voile d'obscurité posé sur les réalités : « La science nous masque le surnaturel[133] », qui est le « seul Réel[134] » écrit Jarry. Le surnaturel est relégué au rang de croyances

128. « Le Nouveau Microbe », *La Revue Blanche*, 15 juillet 1901 (Pléiade II, p. 305).
129. Même si Marcueil, « comme une personne naturelle et même quatre, mang[e] » (Pléiade II, p. 238) avant l'exhibition, puis, faisant une pause, « engloutit toutes les viandes rouges », il n'en demeure pas moins qu'il aurait bu, au cours de cette même pose, « tout le champagne », si Ellen n'avait pas prélevé « la mousse de la première coupe de chaque bouteille » (Pléiade II, p. 250). Qu'il y ait plusieurs bouteilles signifie clairement que Marcueil boit une grande quantité d'alcool. En outre, remarquons que si Marcueil mange « toutes les viandes rouges », c'est en raison de leur toxicité, suivant le principe de retournement des valeurs : « La viande est riche en toxines, mais il semble que la valeur nutritive soit en raison directe de la toxicité. » (« La légende du poison », *La Plume*, 1er février 1903, Pléiade II, p. 400).
130. *Le Panthée*, p. 236-237.
131. *Istar*, p. 54.
132. *Le Panthée*, p. 236.
133. *Curieuse !*, p. 125.
134. in *Les Minutes de Sable Mémorial*, « Haldernablou », p. 49.

par les découvertes, de plus en plus nombreuses, qui tendent à donner une cause logique — perceptible immédiatement, expérimentalement ou théoriquement — à chaque *irréalité* (à chaque réalité ayant résisté au viol de la raison humaine, lesquelles sont de moins en moins nombreuses[135]).

Le « surnaturel » offre une alternative au regard humain, permet de contrer la répétition des « spectacles quotidiens » qui ont fini par « se grave[r] dans le souvenir », « rendus ineffaçables par [la] contemplation machinale des heures[136] », et ainsi de s'extraire du « néant de la vie coutumière[137] », de se prémunir de « l'éternel retour du banal et du coutumier[138] ». « Tout ce qui enlève l'individu à l'hypnotisme de la vie matérielle et sociale est un bien... » écrit Péladan[139], remarque que Jarry prendra à son compte et dont il fera l'un des moteurs de ses spéculations, sans que l'on puisse dire qu'ici précisément, Péladan a eu une influence certaine sur Jarry.

En ayant connaissance de cet « unique réel » qu'est le surnaturel, grâce notamment aux armes que propose l'occultisme[140], mais un occultisme utilisé librement, adapté à sa personnalité, non comme un système construit de toutes pièces auquel il faudrait conformer sa pensée et son rêve, l'intellectuel peut « jouer au demi-dieu », ce qui est une sorte de « compensation[141] ». « Je suis plus qu'un homme, je suis homme cependant... », professe un personnage de Péladan[142] Faustroll est lui, « homme plus qu'il n'est de bienséance », ce qui le pousse à affirmer péremptoirement : « Je suis Dieu[143] » Faustroll, Sengle, Messaline, Marcueil[144], Emmanuel (dont la force est tout entière contenue dans le nom), Erbrand Sacqueville[145] ne jouent-ils pas chacun à leur manière « au demi-dieu » ?

Péladan fait évoluer, dès le premier volume de l'*éthopée*, un mage devenu « CREATEUR à l'instar de Dieu », « ouvrier de son développement moral et auteur de son immortalité glorieuse[146] », répondant ainsi à une formule de

135. Les mirages sont expliqués scientifiquement. Voir par exemple de quelle façon le mystère des « Pluies de sang » est levé dans la *Revue universelle* (1901, p. 277-278).
136. *Le Vice Suprême*, p. 26.
137. *L'Androgyne*, p. 109.
138. *Ibid*, p. 27.
139. *L'initiation sentimentale*, p. 312.
140. *À cœur perdu* , p. 2 : « Qui percera le mystère de l'Invisible ? »
141. *Curieuse !*, p. 125.
142. *Cœur en peine*, p. 209.
143. *Faustroll*, Bouquin Laffont, p. 484.
144. Marcueil est vu, dès son plus jeune âge, comme ayant (donc étant) une anomalie, ce qui fait rougir sa mère. « La science appelle anomalie ce en quoi l'individu diffère de l'espèce : or l'être très individuel donne un fort grand démenti à sa série » (*L'Androgyne*, p. 225).
145. Le stratège de « La Bataille de Morsang » est « celui qui avait imaginé le mot mystérieux comme arme dans la bataille. » (*Cœur en peine*, p. 17).
146. Eliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, in *Secrets de la magie*, Paris,



L'Androgyne (eau-forte de POINT)



Détail du frontispice de
À cœur perdu (Félicien Rops)



Istar (dessin de couverture)

Lévi. C'est l'invention « presque impie » selon Barbey d'Aurevilly qui le lui reproche, « d'un homme, surnaturel par la Science, qui n'a plus les proportions humaines et dont l'action sur les événements est irrésistible[147] ». Sengle, dans les *Jours et les Nuits,* Sengle, est très semblable à Merodack, sans qu'il soit permis de dire avec certitude si Jarry s'est inspiré de Péladan. Les « rapports » entretenus avec « les Choses » sont « réciproques », Sengle étant « accoutumé à [les] diriger avec sa pensée[148] ». Or, note Péladan, « il y a des êtres si personnels, qu'au lieu de se déformer selon les circonstances, ils déforment les circonstances, selon eux-mêmes[149] ». Jarry note qu'il avait « déifié sa force[150] », « [E]xpirée vers l'Extérieur », elle « rentr[e] en lui drainant l'apport de combinaisons mathématiques[151] ». Elle lui permet de gouverner le monde comme un vulgaire bateau, le ramenant à sa dimension (certes « immense ») de structure pouvant être dirigée : « Le monde n'était qu'un immense bateau, avec Sengle au gouvernail[152] [...] »

En cette fin de siècle, il est difficile de ne pas frayer avec le discours dominant : le discours scientifique. Comment être libre, quand on ne peut faire l'impasse sur un discours qui se sait, qui se pense habit rhétorique de la Vérité, et qui montre l'audace, l'outrecuidance de qui se sait tel ? En proclamant comme Lévi que « la vérité [...] appartient à la science comme à la foi[153] », en pliant comme Péladan la science aux exigences de la foi, ce que lui reproche Barbey d'Aurevilly lorsqu'il écrit que le mage est « surnaturel par la Science » : loin de se conformer aux exigences scientifiques, la foi au contraire (comme la poésie pour Jarry avec *Faustroll*) se sert de la science à la manière d'une caisse de résonance.

En s'inscrivant en faux contre la logique comme Jarry, utilisant ses armes, la viciant ainsi de l'intérieur. Jarry, en montrant l'arbitraire de toute logique, nous fait prendre conscience de sa dangerosité car elle conduit l'homme à une seule façon de voir.

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de se servir de la science pour lui faire dire ce qu'elle ne veut pas dire. Jarry et Péladan ne s'excluent pas des préoccupations de leur temps mais les détournent, afin de servir leurs ambi-

---

Robert Laffont, Collection Bouquins, 2000, p. 13.

147. *Le Vice Suprême*, préface de Jules Barbey d'Aurevilly, p. XVII-XVIII.

148. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 590 : « Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée [...] »

149. *Istar*, p. 174.

150. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 591.

151. *Ibid*, p. 590.

152. *Ibid*, p. 591.

153. Eliphas Lévi, *Op. cit.*, p. 10.

tions poétiques. Péladan et Jarry, par la surnaturalité de leurs personnages, leurs audaces métaphysiques et leur utilisation très personnelle de la science exercent chacun à leur manière une « pensée / [qui] filera toujours le rouet des impossibilités[154] ».

Influence de Péladan sur Jarry ?

Le texte le plus imprégné de *La Décadence latine* semble être « Âmes solitaires », compte rendu dans lequel Jarry *tire* Hauptman du côté de Péladan (ce que Jarry dit de Johannes Vockerat, il pourrait le dire de n'importe quel héros de Péladan : « Johannes, orgueil fait de force suffisante solitaire, s'enroule au cartésien anneau de son intelligence[155] »).

L'idéalisme extrême (puisque les « Pensées » font « acte de Vie[156] ») défendu, l'idée de consacrer sa vie à la pensée, à l'intellectualité (« Johannes vit pour la Pensée, et pour la Pensée Anna Mahr[157] »), l'affirmation du platonisme (« intellectuels, amis non amants[158] ») comme permettant d'élever l'être en le plaçant au centre d'une « union de noblesse socratique[159] », l'intérêt pour les âmes duquel le platonisme naît (« par deux points contingents et tangents de leur âme et seuls ils coïncident[160] »), la terminologie employée (« Dans l'étreinte, l'androgyne se reconstituait et leur corps astral devenait unique pour tous deux[161] », « gynandre[162] »), font de ce court texte la résultante possible d'une lecture active et enthousiaste de *la Décadence latine*. Un autre passage va dans ce sens. Jarry écrit, parlant de Johannes et d'Anna : « l'une gynandre en spontanéité, l'autre d'irrésolution (parfois) androgyne[163] ». L'« irrésolution » est bien le propre de l'androgyne chez Péladan[164]. En hésitation

154. *Le Vice Suprême*, p. 168.
155. « Âmes solitaires », Pléiade I, p. 1003.
156. « les Pensées que son front exsude, ainsi faisant acte de Vie » (« Âmes solitaires », Pléiade I, p. 1004).
157. Cette idée, commune à l'époque, tenait particulièrement à cœur à Jarry puisqu'elle se trouve également dans son article « Etre et vivre » paru dans le numéro 3-4 (mars-avril 1894) d'*Art littéraire* : « l'idée déchoit qui se résout en actes ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque (!) ».
158. « Âmes solitaires », Pléiade I, p. 1004.
159. *Ibid.*
160. *Ibid.*
161. *À cœur perdu* , p. 363.
162. « Âmes solitaires », Pléiade I, p. 1004.
163. *Ibid.*
164. Cette conception n'est pas, du reste, propre à Péladan. L'intérêt pour l'androgyne, proprement fascinant, appartient à l'univers fin-de-siècle : « Après vous autres les androgynes, tout apparaît fade, inférieur... » (*Cœur en peine*, p. 249).

perpétuelle quant à sa réalisation (sexuelle mais surtout personnelle), il est une Idée parfaite qui va déchoir en un corps sexué : « L'androgyne n'existe qu'à l'état vierge, c'est-à-dire idéal : à la première affirmation du sexe, il se résout au mâle ou au féminin[165] ». Et il n'est que de relire *La Gynandre* pour comprendre à quel point elles sont effectivement spontanées.

« Âmes solitaires » prouve que l'intérêt de Jarry pour Péladan n'est pas né de l'exhortation de Fargue à aller voir le Salon de la Rose+Croix (il est significatif que les *Minutes d'art III* soient publiées après « Âmes Solitaires[166] »). Il n'est pas impossible que Jarry soit allé voir d'autres Gestes, car ce Salon était à la mode à Paris. Mais le conseil de Fargue nous pousse plutôt à croire que l'intérêt pour le Salon de la Rose+Croix vient de lui et non de Jarry. Aussi peut-on penser que Jarry s'est enthousiasmé pour Péladan avant de prendre connaissance de l'extravagance du personnage, ce qui explique peut-être aussi son silence à ce sujet.

Il faut se méfier du « comme tout le monde » qui « est le credo de l'actuelle société[167] », écrit Péladan. Car « le « faire comme tout le monde » aboutit, sauf les nuances de canaillerie, à vivre comme on voyage et comme on va en terre, en première ou troisième classe[168] ». Jarry finira par se conformer à ce « credo » avec *Le Surmâle,* si l'on en croit Rachilde (et rien ne pousse à la croire), roman « moderne » qui ne marque pas néanmoins une rupture avec Péladan[169] puisque des vers de *Babylone* : « Destin ! Destin ! [...] Pas une voie, pas un signe ! Si le Ciel était vide[170] ? » deviennent sous la plume de Jarry : « Destin, Destin, trop cruel Destin ! [...] Destin n'est qu'un mot, et les cieux sont vides[171] ». Le début du *Surmâle* (l'apparition anodine de Marcueil) semble répondre à cette remarque de Péladan : « quand on est trop fort, on cache sa force ; une femme se décourage devant de pareilles surnaturalités[172] ».

Marcueil pourrait être rapproché de Merodack par sa connaissance des réalités ignorées des scientifiques, sa propension à l'extraordinaire. Mais aussi par sa capacité à rompre « l'insignifiance polie d'une conversation

165. *L'Androgyne,* p. 38.
166. encore faut-il prendre la datation des numéros de l'*Art littéraire* avec beaucoup de prudence, car elle est parfois erronée
167. *La Vertu suprême*, p. 177.
168. *À cœur perdu* , p. 273.
169. du reste Jarry restera-t-il élogieux à propos de son œuvre jusqu'à la fin de sa vie : en témoignent les comptes rendus qu'il publie dans *la Revue Blanche* et qui ne portent aucune trace d'ironie.
170. *Babylone, tragédie en quatre actes,* Chamuel, Paris, 1895, p. 33 et p. 35.
171. *Le Surmâle* (Pléiade II, p. 264).
172. *À cœur perdu* , p. 410.

mondaine » à laquelle des personnalités « diverses et notables », « d'esprit et illustres[173] » s'étaient contraintes par respect de la moralité qui stipule que l'on n'échangera que des banalités aimables et brillantes au cours de pareilles assemblées — en assénant une (puis plusieurs) vérité semblant paradoxale, au mépris des formes de la politesse et du savoir-vivre, laquelle férocité, asocialité dans le discours, est transformée, après un blanc de stupeur de rigueur, en impertinence pouvant se rattacher aux jeux d'esprits. Après l'avoir exclu du groupe par le silence, on l'en rattache aussitôt, ramenant son acte de parole à la socialité ambiante. Aussi Marcueil n'est-il pas aussitôt compris : chacun pense qu'il invente (d'où l'intérêt qu'il suscite : l'on veut qu'il aille au bout de sa pensée[174]). A mesure que Marcueil s'éloigne de la norme bourgeoise (car enfin, ça ne se fait pas, de faire l'amour indéfiniment, comme de parler pour dire quelque chose), il est condamné... à rentrer dans les rangs, en se mariant.

Comme Marcueil, les héros de Péladan visent à rompre le cours toujours semblable des paroles de société de la grande bourgeoisie (l'on est toujours en présence de princesses chez Péladan), lesquelles, démesurément légères, quand bien même remarquables pour Péladan, car appartenant à un autre temps, sont toujours mises en péril par les enseignements du mage[175] ou son refus de se donner, qui est par ailleurs le plus grand enseignement dont il puisse, sans ironie, faire preuve. Il s'agit pour Péladan de dresser le cadre de la haute bourgeoisie, puis d'y inscrire « la plus haute entité, [...] l'être qui absolument diffère de tous ceux de sa série[176] », afin de produire l'onde de choc qui craquellera le vernis de la *réserve* bourgeoise.

L'influence de Péladan reste néanmoins très peu visible, même dans *Les Minutes* ou *Les Jours et les Nuits*, car la terminologie[177] que Jarry emploie n'appartient pas exclusivement à l'auteur de *Comment on devient mage* (Jarry a sans doute lu beaucoup d'ouvrages ayant trait à l'occultisme).

Et de cette absence de visibilité l'on ne doit pas déduire un désintérêt

173. Pléiade II, p. 189.

174. et l'on ne tolère pas qu'il assène des remarques comme si c'étaient des vérités : l'on s'attend à ce qu'il développe

175. Du génie ou du prêtre.

176. *À cœur perdu* , p. 302.

177. Le « corps hyperphysique » (« le corps hyperphysique » - *Les Minutes de sable* mémorial, p. 26 ; « l'attention tendue vers l'hyperphysique » - *Istar*, p. 51) ou « astral » (« Notre corps astral flotte souvent très loin de notre corps organique » - *L'Androgyne*, p. 47), le « fluide hors-naturel des halos des corps » (*Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 614 ; « Le fluide de l'homme heurta Sengle et très douloureusement l'homme geignit encore : « Oh là, Monsieur. » Et il redisparut pour quelques années dans la buée opaque » - *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 615).

ou un manque d'intérêt de la part de Jarry. Péladan ne fut pas lu avec moins d'attention et d'intérêt que les auteurs nommément cités ou appelés à occuper la sphère littéraire suivant la technique du collage. Simplement, sa lecture de Péladan a été parfaitement assimilée.

« [C]e qui fortifie un organisme, ce n'est pas ce qu'il reçoit, mais ce qu'il assimile[178]... », écrit Péladan. « [C]ar servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructrices de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi. Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos[179] ». De ce « chaos » né de la lecture, Jarry a écrit, peut-on penser, *les Minutes* ou *les Jours et les Nuits*. Cette assimilation permet à ces œuvres de porter la trace de l'univers de Péladan sans pour autant devenir plus composites qu'elles ne le sont déjà. L'on peut penser que le *bloc Péladan* n'aurait pu être adjoint, même fragmenté, à l'œuvre de Jarry sans que celle-ci en subisse quelques dommages (lesquels n'auraient pas été forcément inintéressants). Cet auteur vaut pour l'hétérogénéité patente (résultant de la concrétion de différents univers) qu'affiche son œuvre et qui lui fut reprochée dès ses débuts par Barbey d'Aurevilly. Loin d'écouter les conseils de Barbey d'Aurevilly, Péladan, qui l'admirait pourtant, s'engouffra dans la voie qu'il avait tracée, et qui était la seule où il pût s'épanouir. Le *Petit Bottin des Lettres & des Arts* va jusqu'à parler de « fatras[180] » en ce qui concerne *Curieuse !*. Pourquoi cette hétérogénéité ? Le mage et l'écrivain s'excluent l'un l'autre, le flux mystique vient s'opposer sans cesse plus qu'il ne vient s'adjoindre à celui de l'idéalisme sentimental, l'intrigue ne prend que dans le premier volume la peine de se déployer, les autres volumes n'étant que des cadres arbitraires accueillant des personnages qui n'en sont pas[181], une histoire qui n'en est jamais tout à fait une[182], une construction qui n'est, semble-t-il bien souvent, qu'attelle pour l'œil du lecteur, un nombre de pages édicté par le temps consacré à l'écriture... L'œuvre péladanesque, même si elle a pu fasciner Jarry, interdit tout emprunt, car il serait trop marqué esthétiquement (le style

178. *L'Androgyne*, p. 125.

179. *Les Jours et les Nuits*, Bouquin Laffont, p. 572.

180. Rédigé par Paul Adam, Félix Fénéon, Oscar Méténier et Jean Moréas, et publié en 1886 à Paris chez E. Giraud & Cie, Du Iérot éditeur, collection « d'après nature », 1990, p. 108.

181. L'auteur se cache derrière chacun d'eux, sans du reste chercher à se dissimuler ; ils permettent à la pensée de Péladan d'évoluer théâtralement, sous couvert de dialogues, non pas tant de se constituer peu à peu, mais de prouver son bien-fondé, son inéluctable vérité : aussi Péladan met-il toujours en scène le maître (mage, génie, ou prêtre) et le disciple (le plus souvent la femme aimante).

182. Excepté dans le premier volume, *le Vice suprême*, qui ne porte à vrai dire que les germes de tout ce qui fera la spécificité des volumes futurs.

de Péladan, éclatant de maniérisme sentimental, un maniérisme aiguisé plus qu'étouffé par l'obscurité métaphysique, est reconnaissable à chaque phrase) et incompréhensible hors contexte (on peut aller jusqu'à dire qu'un volume de la décadence latine ne peut être compris s'il est lu indépendamment des autres ; tous les volumes de l'*éthopée* en forment en réalité un seul[183]. Celle-ci se divise d'elle-même spontanément en plusieurs blocs[184]).

La réapparition, d'un roman à l'autre, de héros romanesques dont le plus connu est Merodack, tisse en outre le lien *indispensable* — un lien factice, fait d'emprunts, n'ayant pour but que de rappeler au lecteur l'unité de l'œuvre de Péladan et par conséquent de sa pensée — entre tous les romans de *l'éthopée*. Il n'y a pas irruption du singulier littéraire de Péladan ou de la personnalité publique du mage dans l'œuvre jarryque mais souvenance littéraire floue d'un continent littéraire qui l'a très certainement marqué et que fut pour lui l'*éthopée*.

Matthieu Gosztola



183. *Istar*, p. 240 : « vous qui n'avez qu'un roman à travers vos romans, votre rêve personnel… »

184. *Istar*, p. XIII : « *Curieuse*, *l'Initiation sentimentale* et *À cœur perdu* ne sont que trois parties d'un même livre, les trois actes des trois mêmes héros… »

Les incursions littéraires de
JARRY
par delà la
FRONTIÈRE BELGE





par Jill Fell

Lorsqu'Alfred Jarry entra dans l'arène littéraire en 1893, il voulut chercher du neuf. Avide lecteur de tous les petits journaux, il faisait attention aux nouvelles tentatives des poètes belges autant qu'aux nouvelles découvertes telles que *Les Illuminations* de Rimbaud ou *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Ses premiers trajets par la voie du vers libre montrent qu'il n'hésitait pas à suivre la méthode des lycéens en imitant ses modèles de près. Même s'il ne pratiquait pas l'imitation exacte, une absorption inconsciente ou consciente du lexique et surtout des rimes de ses poètes préférés n'est que trop évidente dans ses vers inédits et dans certains de ses poèmes publiés dans *Les Minutes de Sable Mémorial*. Plus tard, il reconnaîtra ses dettes littéraires dans les deux listes publiées dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, « Des livres pairs du docteur » et « Du petit nombre des élus ». Dans cet article, je vais me concentrer sur l'attrait exercé sur le jeune Jarry par la poésie d'Émile Verhaeren et celle de Max Elskamp, tous les deux honorés dans les listes de Faustroll.

Rappelons qu'au moment où Jarry faisait ses premiers pas sur la route littéraire, il écoutait les opinions du critique Remy de Gourmont, fondateur influent du Mercure de France, la maison de rédaction que Jarry visait. Le fait que Gourmont ne publia ses opinions qu'après la parution des *Minutes de Sable Mémorial* en 1894 ne les rend pas moins pertinentes pour comprendre l'orientation des premiers efforts poétiques de Jarry. Pour comprendre les préférences et les préjugés de Gourmont, il faut puiser dans *Le Livre des masques* de 1896 et *Le deuxième livre des masques* de 1898. Dans le premier, Gourmont fait l'éloge d'Émile Verhaeren pour la beauté de sa poésie, en spécifiant que « la beauté en art s'obtient par le mélange d'éléments très divers, souvent les plus inattendus ». On reconnaît qu'une œuvre d'art est nouvelle, écrit Gourmont, « en ce qu'elle vous donne une sensation non encore éprouvée » ; chez Verhaeren, écrit-il, « la beauté est faite de nouveauté et de puissance[1]. » Plus tard, il modifia son estime pour l'originalité du langage de Verhaeren, mais continua à l'estimer pour ses trouvailles stylistiques et surtout pour son rythme, qu'il décrivit comme unique dans la littérature française.

On sent rapidement si les emprunts d'un poète reflètent une affinité naturelle. Il est à remarquer que les couleurs préférées de Verhaeren, le noir et l'or, sont les émaux choisis par Jarry pour l'écusson qui orne la reliure des *Minutes de Sable Mémorial*. Un spécialiste de Verhaeren maintient que le choc noir et or représente le symbole du choc amour et mort[2]. Cet écusson n'annonce-t-il pas le thème qui sous-tend *Les Minutes de Sable Mémorial* ? Le poème de Verhaeren que Jarry honore dans sa liste « Du petit nombre des élus »

1. Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 35-36.
2. L.-C. Baudouin, *Le Symbole chez Émile Verhaeren*, Montgenet Geneva, 1924.

est « La Bêche ». Quelle fut la logique derrière son choix ? Jarry cherchait un modèle pour son poème « Le Sablier » qui devait résumer et clore *Les Minutes de Sable Mémorial*. « La Bêche » de Verhaeren clôt son volume *Les Campagnes hallucinées*, poème qui projette un état mental sur un objet ; le poète emploie un outil journalier et pas du tout romantique pour transmettre les émotions du poète. Par contre, le choix par Jarry du sablier, symbole usé de la mortalité, surprend par sa banalité, mais la façon dont il traite son sujet n'est pas du tout conforme aux moules traditionnels. Voilà un poème extraordinaire, jugé par le critique Carola Giedion-Welcker, auteur de *Poètes à l'écart*, comme faisant partie des plus beaux de la littérature française[3].

Le poème, « Le Sablier » remplit la promesse du titre *Les Minutes de Sable Mémorial*. C'est un mémorial littéraire drapé de noir, couleur de deuil. Mais quel est le sujet lamenté ? Serait-ce la mère de Jarry, récemment morte, et avec elle toute l'époque de son enfance et de son adolescence, sur lesquelles elle avait présidé ? Serait-ce le « frère » regretté d'un poème futur, « Je ne sais pas si mon frère m'oublie ? ». Quoi qu'il en soit, Jarry voulait évoquer une rupture brutale sans sentimentalité. Il avait besoin d'un vocabulaire brut et d'un rythme funéraire pour l'évoquer. En effet, le ton qu'il cherchait ressemblait au « ton sourd, mat et puissant » de sabots résonnant contre le granit que Paul Gauguin prétendait chercher en Bretagne. Il est peu étonnant alors que Jarry se pencha sur la poésie d'inspiration rustique et rude de Verhaeren, dont la violence des images reflétait son propre état mental. Son choix tombe sur le rythme heptasyllabique du refrain de « La Bêche, » lui-même un poème de clôture, pour les vers cruciaux du poème qui clorait *Les Minutes de Sable Mémorial*. Chaque fois que Jarry veut créer un effet dramatique, il ralentit le rythme; il change littéralement de vitesse, comme en voiture — l'abaissant des octosyllabes aux heptasyllabes. Le rythme résultant ressemble à celui des tambours d'un cortège funéraire.

Voilà le refrain de « La Bêche », qui n'est pas cité dans « Du petit nombre des élus » :

— Fais une croix avec ta main
Pitoyable sur le chemin —

Et encore:

Fais une croix sur le demain,
Définitive, avec ta main —[4]

3. Carola Giedion-Welcker, *Alfred Jarry*, Zurich, Verlag Die Arche, 1960, p. 43.
4. *Les Campagnes hallucinées, Œuvres de Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 92 & 93.



Comparez Jarry:

Verse ton sang, cœur qui t'accointes
A ton reflet par vos deux pointes.

Toutes les lignes qui commencent avec les mots clefs « verse » (action de descente), et son contraire « hausse » (action ascendante), évoquant une tension impossible à soutenir, portent le rythme heptasyllabique. Cette tension est concentrée aux cinquième et sixième strophes commençant par « Hausse tes bras noirs calcinés » évoquant l'image d'un corps torturé et continuant plus bas :

Hausse tes bras infatigués
Comme des troncs d'arbre élagués.
Verse la sueur de ta face
Dans ton ombre où le temps s'efface ;
Verse la sueur de ton front
Qui sait l'heure où les corps mourront.

Et sur leur sang ineffaçable
Verse ton sable intarissable.[5]

Les images violentes du poème de Jarry : la pendaison et la constriction du cœur ; la morsure des pals ; les doigts estropiés ; les bras calcinés ; la sueur et le sang évoquant un corps torturé, atteignent et même dépassent la violence de l'ambiance verhaerenienne, moins frappante dans « La Bêche », il est vrai, que dans un poème en prose, comme « La Grille », objet que Verhaeren transforme en bête féroce, image à semence qui restera peut-être dans l'imagination de Jarry lorsqu'il concevra la grille où le corps calciné du Surmâle finira.

Et l'ostensoir fulgure et la grille qui mord
Paraît entre ses dents broyer des choses d'or
Quand on voit à travers étinceler le chœur. —
— Et mâchoire pour les souffrances et langues
Et crocs et tenailles pour les peines, et pal
Pour les remords et les péchés, et crucial
Autel pour les frayeurs et les crimes exsangues —
Suspendez-y vos cœurs et vos sanglots, chrétiens,
Et vos amertumes et vos espoirs anciens

5. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 244-5.

Et vos rêves de ciel — et la grille qui mord
Paraît entre ses dents broyer des choses d'or.[6]

Il faut se garder, néanmoins, d'approcher le symbole de la bêche, outil qui représente le travail fatigant du laboureur pauvre, chez Verhaeren, au symbole mystico-religieux du sablier chez Jarry. Le sol dur percé par la bêche de Verhaeren est de toute autre qualité que le sable métaphorique qui coule dans le sablier de Jarry. Métaphore du cœur chez Jarry, le sable/sang qui parcourt le sablier pourrait représenter les souvenirs et les émotions de sa jeunesse. Mais si, comme opine Hunter Kevil, le sablier/cœur du poème « Le Sablier » n'est qu'un déguisement métaphorique pour le pénis, le versement du sable représenterait l'éjaculation stérile, et la métrique martelant des vers acquerrait une charge sexuelle, qu'on pourrait bien comparer au rythme d'une bêche, même si ce serait plutôt une bêche de potache, bêche pour bâtir des châteaux de sable sur la plage[7].

« Le Sablier » n'est peut-être pas le seul poème de Jarry qui ait bénéficié du précédent de la métrique de « La Bêche ». Omettant Verhaeren, quelques œuvres sur la poésie citent son poème « La Régularité de la châsse » pour sa métrique exceptionnelle où les vers pentasyllabiques finissent par un couplet monosyllabique et même une tmèse. Certes, Jules Laforgue avait précédé Verhaeren dans cette technique vers-libriste, fermant une strophe de vers longs avec un vers final de deux syllabes[8]. Ainsi :

La Toussaint, la Noël, et la Nouvelle Année,
Oh, dans les bruines, toutes les cheminées !...
D'usines...

Mais c'est le poète belge, publié par le Mercure de France et assidu des mardis antérieurs de Mallarmé, que Jarry préfère à son feu compatriote. Lisons les derniers vers de « La Bêche » :

A l'orient du pré, dans le sol rêche,
Sur le cadavre épars des vieux labours,
Domine là et pour toujours,
Plaque de fer clair, latte de bois froid,
La bêche.[9]

6. *La Wallonie*, 3ème année, 1888, p. 346.
7. Cf. Hunter Kevil, *Les Minutes de Sable Mémorial. A critical edition*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1976, p. 783.
8. Alain Frontier, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 148 & 189.
9. Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982, p. 81.

La technique d'« écroulement », ajoutée souvent à la création d'un « vers-écho », comme l'appelle Henri Morier, fut favorisée par Verhaeren pour augmenter l'effet acoustique de sa poésie. Des vers de plus en plus courts produisent un tintement qui se précipite, écrit Morier, qui le compare à une bille qui tombe et rebondit[10]. En effet, les rebondissements deviennent de plus en plus petits jusqu'à ce que la strophe, comme la bille imaginée, arrive à la fin naturelle de son énergie. Un exemple typique est le poème « La Pluie. » Comme matière tombante, la pluie se prête naturellement à cette technique:

Longue comme des fils sans fin, la longue pluie
Interminablement, à travers le jour gris,
Ligne de carreaux verts avec ses longs fils gris,
Infiniment, la pluie,
La longue pluie,
La pluie.[11]

Écoutons maintenant Jarry:

Et la rafale tonne et tord les cors et les cornes.
Voici le vol griffu des hippocampes au lieu des cornes d'Ammon.
Lourd sur le vent, lourd sur la mer, lourd sur la crête
Des bruits
Tapi dans les feuilles comme grimpe un menteur loup-garou
Le
Pouls.[12]

L'impression du repos final de « la bille » imaginaire donné par le vers de deux syllabes est niée par un rassemblement soudain d'énergie exprimé par le vers octosyllabique suivant, comme si le vent du poème récupère sa force dans une longue rafale finale, avant de la perdre définitivement dans les deux

10. Henri Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, t. I *Verhaeren*, Genève, Les Presses académiques, 1943, pp. 189-194.

11. « La Pluie », *Les Villages illusoires*, *Œuvres d'Émile Verhaeren*, t. 2, Paris, Mercure de France, 1914,
p. 220.

12. Publié d'abord dans « L'Acte unique », *L'Art littéraire*, n° 7-8, juillet-août, 1894, et ensuite dans "L'Acte prologal," de *César-Antechrist*, *Les Minutes de Sable Mémorial*, Paris, Mercure de France, 1894. Pour des raisons d'économie « L'Acte prologal » fut omis de la version des *Minutes de Sable Mémorial*, publiée dans les *Œuvres complètes*, de la Pléiade où il ne paraît que dans le texte de *César-Antechrist* de 1895, faussant la chronologie de l'œuvre de Jarry.

coups mourants des derniers vers monosyllabiques. Jarry emploie la même technique pour dessiner et souligner la trajectoire de la strophe finale de son poème, « La Régularité de la châsse » :

Mis
tout droits dans le fond, endormis,
nous levons nos yeux morts aux architraves
(*rebondissement en haut*)
d'où les cloches nous versent leurs
pleurs
graves.(*trajectoire descendante*)

Avant de quitter Verhaeren et sa contribution à la métrique du vers libre français, dont Jarry s'est généreusement servi, il faut jeter un coup d'œil sur son imagerie qui a laissé quelques traces sur *Les Minutes de Sable Mémorial*, bien que moins visibles que sur les poèmes de *La Revanche de la Nuit*. Jarry transforme le motif verhaerenien de la pluie dans un instrument agressif dans ses poèmes inédits, « Pluie de guerre » et « Pluie de chasse », comme dans *Les Paralipomènes*. Il faut aussi indiquer le motif typiquement verhaerenien du pèlerin, que Jarry trouva adéquat pour évoquer l'ambiance de Pont-Aven, prime lieu d'inspiration pour *Les Minutes de Sable Mémorial*. La figuration des mains chez Verhaeren comme des feuilles[13] devient « main de saule » chez Jarry, dans son poème "Pèlerin," image qu'il réutilise avec un tas d'emprunts aux *Campagnes hallucinées* et ailleurs pour évoquer les détails du paysage horripilant de l'aquarelle, *Au Repaire des géants* [*Trollebotten*] de Gerhard Munthe. Forçant le sens en faveur de la rime, Jarry prend du même poème « Les Pauvres » la rime "dos/fardeaux." Ainsi « Et des ours bruns courbent leur dos / Sous leurs fourrures pour fardeaux. » L'image des pauvres qui portent des fardeaux évoquent une scène de tous les jours ; celle des ours qui se courbent sous le poids de leurs propres fourrures part de la réalité quotidienne et entre dans le pur gongorisme. Mais c'est la première des trois "Chanson de fou" qui est frappante lorsqu'on la lit à côté du poème "Au Repaire des géants" de Jarry. Il commence ainsi, suivant la forme d'une chanson populaire:

Je les ai vus, je les ai vus,
Ils passaient, par les sentes,
Avec leurs yeux comme des fentes,
Et leurs barbes, comme du chanvre.

13. « Il est ainsi de pauvres mains, / Comme feuilles sur les chemins, / Comme feuilles jaunes et mortes, / Devant la porte. » « Les Pauvres », *Les Douze Mois*, *Œuvres de Émile Verhaeren*, t. 1, Paris, Mercure de France, 1914, p. 216.

Plus bas on lit:

Ils étaient deux, ils étaient trois,
J'en ai vu dix, qui revenaient du bois.[14]

Pour Jarry qui cherche une formule pour exprimer l'incertitude des formes vagues et fantastiques de l'imaginaire de Munthe qui paraissent et disparaissent dans la brume arctique, la solution trouvée dans cette « campagne hallucinée » de Verhaeren est parfaite:

J'en ai vu trois, j'en ai vu six,
Des Géants monstrueux assis
Sur les talus et les glacis
Et sur les piédestaux de marbres,
Avec leurs gros bras raccourcis,
Et leurs barbes comme des arbres,

D'autres éléments verhaereniens sont cueillis par-ci par-là, un peu au hasard. L'image des vaches, les pieds dans le sang, se trouve dans « L'Abreuvoir » où l'eau de l'abreuvoir reflète les couleurs rouges du soleil couchant[15] et se combine avec des images de « Croquis de Cloître » où « Dans un pesant repos d'après-midi *vermeil*, / Les stalles en vieux chêne éteint sont alignées ». Amateur d'abréviations, Jarry comprime vaches et moines dans la même suite métaphorique par l'élément commun des stalles verhaereniennes, pour évoquer des géants gelés. Le poème de Verhaeren continue:

Et les moines dans leurs coules toutes les mêmes,
— Mêmes plis sur leur manche, et mêmes sur leur froc,
Même raideur et même attitude de roc —
Sont là débout, muets, plantés sur deux rangs blêmes.[16]

Ainsi Jarry rassemble son collage, pièce à pièce, stalles, vaches, yeux luisants[17], rocs et lac vermeil de l'œuvre de Verhaeren, pour offrir un paysage poétique qui ne décrirait pas le paysage fantastique de Munthe, mais qui serait son égal, qui le *suggérerait*.

---

14. *Idem.* « Chanson de fou », p. 28-29.
15. « L'Abreuvoir », *Les Flamandes* (1885) cité entier dans Enid Starkie, *Les Sources du lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris, E. de Boccard, 1927, p. 19.
16. « Croquis de Cloître », *Les Moines*, (1886) cité dans Starkie, p. 24-25.
17. « Mes yeux comme des pierres d'or / luisent pendant les nuits charnelles. » « La Dame de carrefours. »

Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Max Elskamp sont les trois écrivains belges crédités dans « Des livres pairs du docteur » et « Du petit nombre des élus ». Des trois, Jarry ne correspondait qu'avec Elskamp, et selon nos connaissances, l'un et l'autre écrivant uniquement pour se remercier mutuellement de leurs livres respectifs. Pendant l'époque de *L'Ymagier*, lorsqu'il fallait être fidèle à l'esthétique de Gourmont, son coéditeur, Jarry se passionna pour les images d'Épinal, les bois du quinzième siècle et les chansons populaires. Il épousa l'esthétique artisanale, rustique et archaïque et adopta le même style en fabriquant ses propres bois. Poète reclus et de caractère très différent de Jarry, Elskamp suivit la même voie, mais loin des villes, cherchant lui-même les artisans inconnus de village qui fabriquaient des bois religieux pour les églises. Quand Jarry décida de composer un poème traitant d'un sujet religieux, *Ia Orana Maria* de Paul Gauguin, c'est vers l'écriture d'Elskamp qu'il se tourna. Il ne se sentait pas à l'aise avec une telle matière et chercha un modèle telle qu'une simple chanson de Noël. Lisons la première strophe du poème de Jarry — on verra que le mètre et le ton ne ressemblent pas à ses autres poèmes de l'époque :

Et la Vierge fauve
Et Jésus aussi.
Regardez : voici
Qu'albe souris-chauve
Vole un Ange dont l'enfer vert se sauve
Vers la Vierge fauve
Et Jésus aussi. [18]

Le livre d'Elskamp choisi par Jarry pour sa liste de *livres pairs* n'est pas le même que le livre duquel il extrait son « élu » elskampien. Tandis que celui-ci est pris dans *Enluminures*, le « livre pair » elskampien est *Salutations, dont d'angéliques*. Le titre du tableau de Gauguin est *Ave Maria* traduit en tahitien. En affectant de prendre ce titre au pied de la lettre, Jarry cherche le modèle pour son poème dans le volume d'Elskamp, dont le titre reflète celui de la peinture de Gauguin. C'est le même procédé qu'il avait suivi pour trouver un modèle pour son poème fondé sur la peinture *Au repaire des géants* de Munthe, scène féerique qu'on pourrait classifier comme « campagne hallucinée ». C'est plus ou moins la méthode d'un compilateur de mots croisés. Son hypothèse qu'une sorte d'équivalence existe entre un univers poétique et une peinture seulement en raison de ses titres, ressemble à sa philosophie envers les mots et à son adhésion à la théorie radicale de Victor Fournié. Ce dernier croyait

18. Jarry, *op. cit.*, vol. I, p. 252. Voir aussi « Gauguin et le groupe de Pont-Aven », au Musée des Beaux-arts de Quimper, Musées de France, n° 7, Septembre 1950, fig. 21.



que les mêmes sons et les mêmes syllabes avaient le même sens dans toutes les langues. Suivant cette théorie, Jarry traduirait le mot anglais « habit » (« coutume ») par le mot « vêtement », ce qui détruit l'intelligibilité du texte d'*Olalla* de R. L. Stevenson, comme Patrick Besnier l'a montré[19]. Les poèmes « Au repaire des géants » et « la Orana Maria » ne furent pas seulement des exercices de transposition d'art, mais aussi des exercices de transposition de littérature. Le poème « Pleine de grâces » d'Elskamp avait été publié dans *Salutations, dont d'angéliques*, une œuvre que Jarry connaissait par cœur, comme il le prétendait dans une lettre à l'écrivain[20]. Comparons une strophe du poème d'Elskamp à celui déjà cité de Jarry:

> Et Jésus en rose
> Et la Terre en bleu,
> Marie des Grâces, c'est en vos mains rondes
> Ainsi que deux fruits : Jésus et le Monde
> Et Jésus en rose
> Et la terre en bleu. (1re strophe de Pt. III)

Elskamp a choisi une structure cruciforme pour ses strophes, ce qui est en harmonie visuelle avec son thème chrétien. Mais à la structure symétrique elskampienne qui consiste en deux vers courts, deux vers longs et deux vers courts, Jarry ajoute un septième vers, faisant une structure impaire, qui ne contient qu'un vers long de neuf syllabes et qui n'est pas le vers central, mais se trouve plus bas en cinquième position. Ainsi sa strophe ne prend pas la forme d'une croix symétrique ; si elle ressemble à une croix, c'est plutôt une croix renversée comme celle de Saint-Pierre, sujet du bois insolite publié dans *César-Antechrist*, ce qui prête une ambiance déjà plus macabre à son poème.

Malgré cette variation personnelle, la forme et le ton du poème *Ia Orana Maria* reflète l'effort que Jarry faisait pour se conformer aux intentions de son coéditeur de *L'Ymagier*, telles que décrites par Gourmont dans le premier numéro du journal:

> Ici donc nous ferons la leçon de la vieille imagerie et nous dirons, par des traits, la joie de ceux qui, pour un sou rongé, ornaient leur ruelle d'archangéliques confidences, — la joie d'un paysan, encore Breton, qui trouve dans la hotte de colporteur, les rudes faces taillées par Georgin et les cœurs symboliques et poignants[21]...

19. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, pp. 447-48.
20. Lettre à Elskamp (1895). Jarry, *op. cit.*, t. I, p. 1041 & 1282.
21. Remy de Gourmont, *L'Ymagier*, n° 1, oct., 1894, p. 6-7.

L'Ymagier devrait refléter une impulsion religieuse innocente et spontanée qui existait encore dans des communautés rurales. Certains commentateurs pensent que *L'Ymagier* appartient au *bric-à-brac* que Jarry laissait derrière lui et voulait oublier[22]. Pour prendre un point de vue cynique, fraîchement arrivé de la province, Jarry se concentrait sur son ambition de se lancer dans le milieu littéraire parisien. Il flairait mieux que la plupart le vent de l'avant-garde. La mort d'Albert Aurier avait laissé un poste vacant aux côtés de Remy de Gourmont, qui, ne sortant plus à cause de sa maladie, cherchait du talent jeune et des jambes jeunes pour l'aider dans les tâches pratiques. Jarry perçut vite qu'il pouvait se rendre indispensable à Gourmont et à sa compagne, Berthe de Courrière et embrassait les passions du critique éminent sans réserve. Dans son chapitre sur Elskamp pour son *Deuxième Livre des Masques*, Gourmont appelle le livre *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre* « un petit livre qui semble tombée par la cheminée un jour de Noël, tant il est miraculeusement doux[23] », une description qui ne correspondrait à aucun des livres de Jarry.

On pourrait juger que l'effort de Jarry pour imiter le poème « Pleine de grâces » fut réussi en tant qu'exercice stylistique ; cependant, il ne faisait guère d'effort pour imiter la douceur et la naïveté du ton du poème. Bien que blanc, son ange n'est pas un ange traditionnel, mais un être beaucoup plus sinistre : une chauve-souris échappée d'un enfer vert ! Jarry n'était pas capable de supprimer les déviations macabres de son inspiration à lui. Interprète fidèle de la posture anticléricale de Gauguin, sans doute, il se trouvait très loin de la posture chrétienne d'Elskamp.

Pour Gauguin, l'histoire de l'annonciation n'était qu'un mythe commode. Dans *Noa Noa* il utilise l'expression « Mieux croire à l'ange de l'annonciation! » pour souligner son incrédulité. En effet, l'ange de Gauguin n'est pas parmi les figures centrales de sa peinture, mais se cache au fond, derrière un buisson. Nous ne savons pas si Jarry pouvait interroger Gauguin sur le rôle de l'ange ailé avant d'écrire son poème, mais il avait saisi l'intention de l'artiste. Gauguin voulait souligner que la qualité angélique appartenait aux jeunes filles indigènes *sans ailes* et pas à l'ange ailé de l'iconographie catholique traditionnelle[24]. Selon la fantaisie de Jarry, les filles indigènes auraient traversé la mer « dédaignant leurs ailes » pour saluer la Madone tahitienne. Bien que le poème *Ia Orana Maria* ne convînt pas à l'orientation et thématique

22. *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 15-16, 18 janvier, 1982, p. 81.
23. Gourmont, *Deuxième Livre des masques*, Mercure de France, 2e éd.., 1898, p. 130.
24. L-J Bouje fut le premier qui proposa l'Annonciation comme thème de *Ia Orana Maria*, « Traduction et interprétation des titres en langue tahitienne inscrits sur les œuvres océaniennes de Paul Gauguin », *Gazette des Beaux-arts*, XLVII, janvier-avril 1956, p. 163. Cf. Ziva Amishai-Maisels, *Gauguin's Religious Themes*, Thèse doctorale, 1985, p. 298, n. 34.

des *Minutes de Sable Mémorial*, il comprenait une ingénieuse allusion aux *Salutations, dont d'angéliques* d'Elskamp pour « ceux qui savent lire » et « ceux qui savent voir », les termes utilisés par Gauguin et Jarry pour désigner les initiés de leur avant-garde fraternelle d'écrivains et d'artistes. Le *Livre d'Or* de la Pension Gloanec, où les clients s'inscrivaient ne serait pas lu par « la foule », « la grande héméralope ».

Jarry savait-il qu'Elskamp pratiquait la gravure sur bois comme lui? Très différent de son contemporain français, Elskamp cherchait ses sujets dans la simple vie ouvrière de la campagne. La violence et le mystère sinistre qui sous-tendent les bois de Jarry ressemblent plutôt aux culs-de-lampe de Georges Minne. Jarry percevait sa dette à Elskamp comme littéraire. Pour Elskamp, il cite « les lièvres qui, courant sur les draps, devinrent des mains rondes et portèrent l'univers sphérique comme un fruit ». Involontaire ou intentionnelle, c'est une citation erronée qui unit l'image de la Sainte Vierge, l'univers aux mains comme un fruit, qu'on trouve dans le poème « Pleine de grâces », à l'image des mains agitées d'un malade dans le poème « Consolatrice des affligés » :

Marie des bonnes couvertures,
Faites-y la neige moins dure
Et courir moins comme des lièvres,
Mes mains sur mes draps blancs de fièvre.

Lorsqu'il trouve une image originelle frappante, Jarry aimait la préserver comme un vin rare qu'il ferait monter de sa cave personnelle quand l'occasion arriverait. Sa liste d' « élus » constitue son hommage aux écrivains qui les avaient conçues[25]. Ici, il emprunte un mètre innovant, là, une image ou métaphore, quelquefois les deux ensemble. Lisons les couplets qui précèdent la strophe citée du poème « Consolatrice des affligés »:

Et dans ma tête, loin il brûle
Les vieux étés de canicule [...]

Or, j'ai le goût de mer aux lèvres
Comme une rancœur de genièvre

Pour son poème « Berceuse du mort pour s'endormir » Jarry utilise le même mètre:

25. Cf. Ben Fisher, *The Pataphysician's Library: an exploration of Jarry's* livres pairs, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 4 et *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, nos. 22-23, mai 1957.

Puissent mes os rester intacts
Dans leur fourreau de chair compacte,

rester intacts jusques à l'heure
où se débat le corps qui meurt,

où la peau fait comme une vitre
transparente à l'âme, et se vitre

l'œil de méduse à tentacules...
Des poulpes noirs autour circulent,

faisant des ronds avec leurs mains
pour figurer les lendemains.
[...]

Voici qu'une petite vague

mousseuse aux oreilles de lièvre
ou d'escargot vient sur mes lèvres[26],

On remarque que plusieurs éléments rappellent le poème d'Elskamp : les mains rondes de Marie ; la rime en « -ules » et la rime « lièvre / lèvre ». En remerciant Jarry de son livre, *Les Minutes de Sable Mémorial*, apparemment sans ironie, c'est précisément la « Berceuse du mort pour s'endormir » pour laquelle Elskamp avait exprimé sa préférence!

Si Jarry avait regretté avoir puisé chez Verhaeren et Elskamp dans ses premiers efforts poétiques, il est peu probable qu'il les aurait célébrés dans ses textes ultérieurs. Le nom du peintre Charles Filiger, à qui Jarry consacra un article entier en 1894 lorsqu'il était lié avec Gourmont, ne paraîtra plus dans son œuvre. Je n'exclus pas la possibilité que Jarry ait écrit son article sur Filiger à contrecœur, suivant une suggestion de Gourmont. Le rôle de critique d'art ne lui plaisait guère. Le fait que *Salutations, dont d'angéliques*, *Enluminures* et *Les Campagnes hallucinées* soient acclamés par Jarry aussi tardivement qu'en 1898, quand *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* parut dans le *Mercure de France*, (ou même plus tard, puisque les deux listes ne parurent pas avant l'édition posthume de 1911), atteste que le respect que Jarry portait envers Verhaeren et Elskamp ne diminua pas. Jarry avoue qu'il n'aimait pas écrire des comptes-rendus[27] ; il préférait la formule concise

26. Jarry, *op. cit.*, t. I, p. 193.
27. Jarry, « Filiger », *op. cit.*, t. 1, p. 1027.

des « livres pairs » et des « élus » pour exprimer son admiration. Quant à son opinion à lui, le seul moyen de faire valoir une œuvre d'art était l'originalité. En faisant ses premiers pas comme poète en 1893-4, il reconnaissait cette originalité dans les œuvres de Verhaeren et d'Elskamp et ne dédaigna pas d'en profiter.

Jill Fell

« Une encre de poudre et de gin » : DR FAUSTROLL et M. SCHWOB



par Agnès Lhermitte

Le schwobien qui pénètre dans l'univers d'Alfred Jarry est saisi, derrière le dépaysement exubérant qui l'emporte, d'une impression tenace, non pas exactement de déjà vu, mais de connivence latente et profonde avec les textes de Marcel Schwob.

Certes, ce lecteur n'est pas réellement innocent : il sait l'amical parrainage de Schwob pour son cadet de six ans, depuis *l'Echo de Paris*, il sait la dédicace (déférente ?) d'*Ubu-roi* à cet aîné, un de ses seuls admirateurs sans réserve dans le monde littéraire. Il peut même avoir eu le privilège d'entendre à Cerisy, en août 2005, l'éclairante communication de Julien Schuh sur les « parallélismes de pensée de ces deux auteurs », parvenus paradoxalement l'un et l'autre « de l'idée de synthèse à celle de fragment »[1]. Mais il avait déjà remarqué auparavant, avec une satisfaction discrètement idolâtre, la triple mention de Marcel Schwob dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1897-98). Il s'était amusé à reconnaître *son* auteur dans les multiples allusions semées dans le chapitre « De l'Île Cyril » qui lui est dédié. Cette tactique d'auteur-lecteur, qui reconstitue poétiquement un univers d'artiste en faisant renaître l'homme de et dans son oeuvre, il l'avait d'ailleurs déjà admirée dans certaines des *Vies imaginaires* (1896).

Il y a là cependant, il le pressent, bien davantage que des citations et des renvois : comment les « parallélismes de pensée » s'incarnent-ils dans la texture littéraire ? pourrait-il prouver que l'ouvrage de Jarry fonctionne par rapport à celui de Schwob dans une jubilatoire dynamique spéculaire ?

Il faudrait d'abord sortir la batterie des prétéritions afin de balayer les objections préalables. Non, en effet, Schwob n'avait pas, comme Jarry, soumis les héros de ses récits à la cohérence fictionnelle d'un voyage, pas plus qu'il ne s'était lui-même projeté dans un héros éponyme unificateur. Chez ce conteur, pas d'élucubrations scientifiques théoriques entrelardant l'histoire ; chez ce maître de la litote, aucune de ces intarissables sécrétions verbales à la fantaisie terriblement logique. Enfin, ses personnages, dont il envisageait l'existence entière et non, comme Jarry, le simple moment d'une rencontre, ne se limitaient pas à la galerie des peintres et écrivains contemporains, mais couvraient, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque actuelle, un panorama historique bigarré composé de gens obscurs aussi bien qu'illustres, « divins, médiocres ou criminels[2] ». En bref, la logique narrative des deux ouvrages apparaît de prime abord fondamentalement différente. Et pourtant...

1. Colloque « D'un siècle à l'autre : de Marcel Schwob à Claude Cahun ». Actes à paraître.
2. Marcel Schwob, «L'Art de la biographie », préface de *Vies imaginaires* reprise dans *Spicilège* (1896). *Œuvres*, présentées par A. Gefen, Edition des Belles Lettres, Paris, 2002, p. 634.



Commençons par la toile de fond de leurs affinités culturelles. La bibliothèque idéale du Docteur Faustroll, « petit nombre de (se)s élus », déclinée à deux reprises au début de l'ouvrage, offre bien des similitudes avec les auteurs et les ouvrages qu'avait élus personnellement Marcel Schwob. On y trouve d'abord quelques contemporains qui faisaient partie de leur entourage proche et commun : Mallarmé, Mendès, Verlaine, Rachilde — Alfred Vallette, non nommé ici, sera le dédicataire de la première étape du voyage. La plupart des autres constituent des exemples canoniques ou originaux de la littérature imaginaire qu'ils mettaient tous deux au premier rang : l'*Odyssée*, la Bible, les *Mille et une nuits*, des contes divers, Jules Verne, Maeterlinck, des poètes comme Baudelaire (celui de Poe), Rimbaud ... Il faut accorder une mention spéciale à Rabelais, qu'ils connaissaient et appréciaient remarquablement l'un et l'autre, le Rabelais comique et savant, génie de la fantaisie verbale. Jarry a fait du périple de son docteur Faustroll une brillante réécriture de celui de Pantagruel, auquel il a par ailleurs consacré un projet dramatique. Schwob, qui lisait en se tordant de rire à ses jeunes cousines des passages de ce même *Quart Livre* et se voyait volontiers en Panurge[3], avait rédigé sur François Rabelais des pages érudites. Et il finira sa carrière avec un livre profondément rabelaisien : *Mœurs des diurnales*, brillante satire du journalisme publiée en 1903 au Mercure de France, qui comprend notamment une île allégorique où l'écriture est liée jusqu'à la scatologie à la digestion animale. De plus, les trois gravures de Faustroll qui, à la suite des livres, font l'objet de la même confiscation, correspondent aux trois pôles chers à Schwob autant qu'à Jarry : le réalisme canaille des cabarets comme le Chat noir, la gravure symboliste aussi troublante que raffinée (Ah ! Salomé), et les vieilles images populaires et naïves, de celles qu'aimait déjà Rimbaud[4].

L'ordre alphabétique de la liste des livres pairs exclut toute présentation hiérarchique. Ce principe pataphysique, égalitaire dans la mesure où il repose sur le seul critère de la singularité, correspond à la conception de Schwob, dont on a souvent souligné le goût pour les « minores ». Tandis que Jarry en incorpore l'énoncé théorique à son ouvrage en l'attribuant à son héros (chapitre VIII), Schwob l'exprime dans la préface de *Vies imaginaires*: il faudrait « donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare[5] », idée illustrée par le recueil. Cependant la contingence de l'ordre alphabétique entraîne, par une notable coïncidence, la contiguïté de Schwob et d'*Ubu*, et impose de ce fait l'idée de leur proximité. La confusion opérée ici entre le

3. Marguerite Cahun, *Une jeunesse quai Conti, 1885-1900.* Extraits cités dans la revue *Europe* « Marcel Schwob », mai 2006, p. 50 sqq.

4. Schwob était un ami de Bruant et d'Oscar Wilde, dont il avait corrigé *Salomé*. L'image populaire joue un rôle essentiel dans deux de ses chroniques : « Nidau » et « En Lorraine ».

5. Cf. note n° 2 supra.



personnage ou le livre (*Ubu Roi*), et l'auteur qu'il remplace (dans cette liste d'auteurs, les deux autres titres sujets sont des ouvrages anonymes ou presque) est un procédé auquel Schwob recourt très systématiquement. Ainsi, au début du *Livre de Monelle*, celui-ci met sur le même plan l'idylle de Dostoïevsky et celle de Raskolnikoff (sic), avant d'exploiter cette idée dans certaines des *Vies imaginaires*, celle de Pétrone en particulier. Dans la suite de son livre, Jarry ira jusqu'au bout de cette logique. Autre concordance d'un grand intérêt littéraire, la liste des notations du chapitre VII, prélevées « à travers l'espace feuilleté » des livres mentionnés auparavant, présente le même souci de la situation ou de l'image concrète que celui que manifeste Schwob dans *Il libro della mia memoria*, en évoquant ses premiers souvenirs de lecture, ou dans la composition de ses propres récits[6]. Le choix de Jarry, concernant Schwob, des « bêtes écailleuses que mimait la blancheur des mains du lépreux », dans *La Croisade des enfants*, témoigne d'une remarquable compréhension de son imaginaire intime.

Quant au nom même de Faustroll, collage de Faust et de Troll, il évoque, dans un démarcage ironique, deux œuvres dramatiques admirées particulièrement de Schwob autant que de Jarry : celle de Goethe, dont Schwob avait écrit dans sa jeunesse une variation, et *Peer Gynt* d'Ibsen, sur lequel il avait prononcé une conférence. Ce héros intrinsèquement double synthétise à la fois la créature-cerveau qui habite cette fin de siècle (le Mallarmé désabusé et abscons, le *Monsieur Teste* de Valéry, *Paludes* de Gide, où figure d'ailleurs un Schwob déguisé en Valentin Knox...), et le démon imaginaire qui la hante et souffle sur les braises mourantes. Double fantasme prométhéen d'une fantaisie ahurissante, Faustroll connaît une mort épique qui rappelle les apothéoses des héros de feu chez Schwob (Empédocle, Cyril Tourneur, puis le petit Alain de *L'Etoile de bois*).

La conception même des deux ouvrages est moins opposée qu'il n'y paraît. D'abord, Schwob et Jarry semblent attacher une importance particulière à la mystique des nombres : le premier tient, pour le nombre des « vies », au chiffre 22[7], comme les lettres de l'alphabet hébreu, comme les arcanes du tarot ; le second organise son texte en sept parties (la huitième est l' « ethernité »), et autour du chiffre 27 (27 livres pairs, 27 dédicataires), comme les livres canoniques reconnus par l'Eglise[8]. Dans les deux cas, ils élaborent ainsi, en

6. Cf. les brouillons du *Livre de Monelle* (Bibliothèque de Nantes) ou le témoignage de Léautaud. « Un mot, une image visuelle lui viennent. Tout un conte fait avec cela. » (*Journal*, 11 mars 1904).
7. Lors de l'édition en recueil, il remplaça un texte écarté comme intrus par un texte antérieur revu pour l'occasion (la vie de Pocahontas).
8. Cf. note 20, p. 181 dans la collection « Poésie-Gallimard » présentée par Noël Arnaud.

composant leur texte, une totalité signifiante et sacrée, image microcosmique d'un infini universel. Mais cet idéal néo-humaniste est battu en brèche par le thème du livre absent, du texte non écrit, non lu, non transmis. Ce motif récurrent de *Vies imaginaires* prend ici la forme du 28e livre proposé par Faustroll à l'huissier[9] « pour [l]e comprendre », mais proprement *illisible* comme le souligne l'accumulation lexicale «obscurité-inapparente-invisible-enfermé-opaque-interrompu... » (Chapitre VII).

On peut également déceler de paradoxales analogies dans leur rapport au temps. Si Faustroll aborde très momentanément, le temps d'une escale et d'un partage de verre, les terres des personnages géographiquement figurés par Jarry, les « vies » complètes de Schwob ne sont guère construites sur la durée : l'image matricielle scandée en leitmotiv, ou encore le temps suspendu de l'hypotypose, fixent un portrait atemporel. La rapidité de la narration, ses accélérations même, disent comme la hâte de rejoindre l'état final immobile qui scelle le destin en un tableau, une formule, un nom. Façon d'atteindre l'idéal paradoxal énoncé dans la préface : « une estampe japonaise où on voit éternellement l'image d'une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour[10] ». Inversement, Jarry peut bâtir une histoire en mettant bout à bout, par exemple, les tableaux d'Emile Bernard qu'il déroule en toile de fond animée, comme une lanterne magique : transformation du paysage et de l'atmosphère, fête de village (repas, lutte, danse...), don de cartes représentant à nouveau paysages et scènes de genre, dans une reprise qui est aussi mise en abyme, mise en relief.

Et si les portraits des artistes en rois des îles, chez Jarry, composent un archipel uniquement déployé dans un espace d'autant plus immobile qu'il est « de terre ferme», qu'en est-il réellement de l'historicité chez Schwob ? Le classement chronologique de *Vies imaginaires*, déjà en œuvre dans *La Légende des gueux* (1891), ne suffit pas à justifier la comparaison parfois avancée avec *La Légende des siècles* : pas la moindre évolution, ni progressive ni régressive, dans ces existences purement individuelles, interchangeables malgré le contexte dont elles sont issues. Le lecteur enchaîne les pirates de *Vies imaginaires* comme les écrivains symbolistes (Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier et Marcel Schwob) du périple de Faustroll. Il établit des correspondances à l'intérieur d'une même catégorie, quelle que soit l'époque, mais aussi, de façon plus arbitraire, d'une singularité à l'autre, « déclassant » à plaisir comme l'y invitent les deux écrivains.

Ainsi, Marcel Schwob se retrouve contemporain de tous ses personnages, endossant le masque des incendiaires et des poètes, des soldats et des

9. Dans *La Croisade des enfants*, Schwob avait confié un des récits, celui qui authentifie l'entreprise sans en comprendre le sens, au Clerc Longuejoue, dans un savoureux pastiche de procès-verbal.

10. Cf. notes n° 2 et 5, p. 630.



prostituées, avec une érudition empathique à laquelle la distanciation ironique de la narration ne fait qu'ajouter au jeu subtil du travestissement. Inversement, Jarry-Faustroll est d'abord l'avatar évident d'un lointain ancêtre littéraire : Pantagruel et son médiocre acolyte de voyage Panurge, dont la grossièreté est ici dédoublée entre l'huissier Panmuphle et l'animal Bosse-de-Nage. Quant à l'ancienneté de certains des « livres pairs », (l'Odyssée, ou à un moindre degré Baudelaire), elle est justifiée par la mention rétrospective de voyages antérieurs : les « essences » des œuvres confisquées sont qualifiées des « plus excellentes qu'aient rapportées les gens curieux de leurs voyages ».

Le voyage de Faustroll a-t-il, d'ailleurs, plus de réalité, malgré les chevilles narratives qui soulignent les déplacements de l'as et les passages d'un lieu à l'autre, que le parcours historique où nous conduit l'imagination du biographe ? Le lit ayant échappé à la saisie et devenu bateau, « canot toujours sec » suggère plutôt un voyage autour de sa chambre. Mais si les livres précieux ont été saisis, le « docteur pataphysicien » a embarqué (comme lest) « des êtres qui ont évadé [...] entre les lignes », des « quintessences d'œuvres ». Il s'agit donc aussi d'un voyage autour de sa bibliothèque, même si les îles visitées ne correspondent pas forcément aux livres pairs ; d'un voyage imaginaire qui prend la même réalité que chez Schwob : celle que le vrai lecteur « bâtit entre les lignes[11] ». Les îles sont ici la matérialisation, par la forme, la texture et la couleur, d'une œuvre plastique ou verbale, où se promène son créateur, maître des lieux.

Celui de l'île Cyril, Marcel Schwob, est particulièrement à l'honneur dans ce livre. L'Île Cyril est la seule île dont le nom, apposé directement, soit celui du personnage : équivalence parfaite, dont nous avait prévenus le docteur voyageur à la première escale qui, disait-il, « n'est pas seulement une île, mais un homme ». Équivalence, elle aussi unique dans l'ouvrage, entre l'auteur-dédicataire Marcel Schwob et son personnage « totémique » Cyril Tourneur[12], figure essentielle de *Vies imaginaires*, véritable « arcane 17 » du recueil. Ce récit paroxystique, à la manière élisabéthaine, concentre les thèmes et motifs traités avec des variations dans les autres « vies », y compris les plus personnels : la quête de soi dans la transgression, l'alliance oxymorique de l'écriture et de la violence, l'incendie, la perspective apocalyptique et toutes les formes de l'horreur imaginables par un spécialiste de la terreur[13]. Le texte de Jarry reprend

11. Marcel Schwob, *IL libro della mia memoria*, V, op. cit. p. 1261.

12. Dramaturge élisabéthain, auteur de *La Tragédie de la vengeance* (1607), et de *La Tragédie de l'athée* (1611). Sa vie étant presque inconnue, Schwob fabrique un personnage en condensant des traits particulièrement outranciers empruntés à son œuvre, en particulier à la seconde. Cette vie occupe la dix-septième place sur les vingt-deux. La carte du tarot correspondante est « l'étoile ».

13. La préface de son premier recueil de contes, *Cœur double* (1891), est reprise dans

d'emblée l'éclairage qui présidait à l'apparition, puis à l'apothéose finale, de Cyril Tourneur : lumière rouge aveuglante, allusion au feu et au sang, étoile et météore. La mention du volcan convoque le personnage d'Empédocle, héros de la première « vie imaginaire», et déjà associé par Schwob à celui de Cyril Tourneur. Celui-ci lit un mystérieux « manuscrit des poèmes d'Empédocle[14] » et admire tout particulièrement sa mort. La superposition, en filigrane, du « dieu supposé » à la figure du dramaturge anglais, déjà infléchie par Schwob dans un sens démiurgique, contribue à sacraliser le personnage schwobien et le hisse au niveau de son visiteur Faustroll, celui qui répond : « Je suis Dieu ». Mais le jeu de transposition de l'œuvre en décor pour son auteur ne s'arrête pas là.

Cette lumière n'était qu'un premier effet d'optique, d'où va sortir, de façon inattendue, un personnage de pirate, issu lui aussi de *Vies imaginaires,* le capitaine Kid. Les pirates jouent un rôle primordial dans l'imaginaire de Schwob, comme l'a montré Bernard de Meyer[15]. Il se déguisait volontiers en loup de mer, lisait leurs vies avec passion, et cette catégorie de personnages faisait partie du projet initial de sa série biographique. Il commença même la rédaction de ces « vies » par celle du « Major Stede Bonnet, pirate par humeur » : un paisible retraité amoureux des pirates décide de passer à l'acte, dans un jeu de rôle chimérique et funeste. On ne saurait dire plus clairement la part de projection personnelle dans le type du pirate. Mais c'est le redoutable et mystérieux capitaine Kid, le lettré élégant et cruel, qui est ici le masque de Schwob. On pourra s'amuser des concordances qui tressent le récit de Jarry avec des détails tirés du texte de Schwob. Ainsi le capitaine Kid avait un bateau équipé de trente canons, et faisait pendre à la grande vergue les équipages des navires abordés. Jarry, quant à lui, fait donner du canon, première manifestation du personnage, mais mentionne négativement la grande vergue : pas de pendaison possible. Kid doit rester dans les limites du personnage de Schwob : le gin, l'envoi de quelques boulets+ ;la « moustache recourbée » comme emblème du pirate ; le punch et la pipe, empruntés à Walter Kennedy, « pirate illettré » mais lui aussi « gentilhomme de fortune »[16]. Pour le reste, il lui faudra se plier aux volontés de son nouvel auteur.

Le couple Cyril / Kid scelle la dualité emblématique de Marcel Schwob, qu'il partage avec Villon, de Quincey, Stevenson, et qu'il attribue à « son » Pétrone. Mais à l'effigie *bifrons* de l'écrivain[17]/ aventurier (mauvais garçon),

Spicilège (1896), recueil d'écrits critiques, sous le titre «La terreur et la pitié ». Le dernier conte du recueil s'intitule « La terreur future ».

14. *Op . cit.* p. 423.

15. Revue EUROPE, « Marcel Schwob », mai 2006, « Le pirate lettré », p. 120.

16. On notera que ces deux « signes » se retrouvent dans l'île de Ptyx, celle de Mallarmé.

17. Cette dualité est magistralement illustrée par la bande dessinée de David B. et



le bon connaisseur ajoute le mythe le plus intime peut-être de Schwob : celui de l'enfant, qui triomphe dans *Le Livre de Monelle*. C'est cet univers que ressuscite Jarry, avec une poésie subtile, dans la seconde partie du texte, à « *l'intérieur* de l'île ». A la violence élisabéthaine qui caractérisait et introduisait déjà, dans *Le Livre de Monelle*, le « royaume rouge », avec ses pirates, ses « verres pleins de sang » , la « lueur d(e sa) couronne d'or », ses « cierges rouges »[18], répond maintenant le « royaume noir » du deuil des enfants, marqué par la fuite, le dépérissement et le sommeil. Les flammes et la lave le cèdent, dans cette « obscurité sans reflet », aux lampes douces, ces « petites lampes » fragiles confiées aux enfants par la « petite vendeuse de lampes » dans la nuit pluvieuse, pour éclairer leur chambre. Le décor rouge et noir se change en un éclairage translucide et rosé. Nous voici dans l'intimité de la chambre ou de la bibliothèque, sous le halo de l'abat-jour. La chandelle des enfants de Monelle est devenue la lampe de l'écrivain cloîtré dans son repaire de papiers. Lampe en verre dépoli, en forme d'ombelle, ou encore de méduse... Les « crabes glauques et roses », les « bêtes marines » surgissent conjointement de l'imaginaire marin de Schwob, déjà illustré dans plusieurs contes[19], et de celui des maîtres verriers de l'époque. Pensons en particulier à Emile Gallé, apte à restituer les merveilles de la nature et à inscrire dans la pâte du verre des nuances comme la « couleur du temps ». Schwob lui avait rendu hommage, par une féerique transposition d'art, dans « La rêveuse », l'une des « Sœurs de Monelle [20]». Jarry condense donc en quelques lignes, par l'alchimie verbale, les thèmes de l'enfance, de l'errance mélancolique et du refuge intime, et l'esthétique marine, matrice du merveilleux propice — Ovide le montrait déjà — à toutes les métamorphoses. Ainsi les abat-jour deviennent crabes errants. Quant à l'invention poétique des « enfants-luisants », sortis de leurs demeures de bois « vermoulues », elle associe l'idée de la petite lampe à une référence très précise. Dans le chapitre « De sa patience », du fond du sommeil de la mort, Monelle rappelle qu'elle avait été une petite bête, « pareille à un vermisseau nu[21] ». Cette étape, qui, dans le conte de Schwob, précède l'espoir d'un envol pour la chrysalide, fixe les figures enfantines, par le mot-valise, à un stade hybride de la méta-

Emmanuel Guibert, *Le Capitane écarlate* (2000), qui invente un épisode imaginaire de la vie de Schwob associant le monde des pirates et celui des bibliothèques.

18. *Le Livre de Monelle*, « De son royaume ». op. cit. p. 360-361.

19. « L'incendie terrestre » (*Coeur double*), « l'Egoïste » (Le livre de Monelle), *La Croisade des enfants* et *L'Etoile de bois*,

20. Intitulée primitivement « Les sept cruches de Marjolaine », elle sera, en retour, illustrée par une magnifique scénographie de Gallé à l'Exposition universelle de 1000. Cf. A. Lhermitte, « Les sept cruches de Marjolaine » à l'Exposition universelle. De Marcel Schwob à Emile Gallé : correspondances et transpositions d'art ». Colloque de Cerisy. (Cf. supra, note 1.)

21. Op. cit. p. 359.

morphose qui leur assigne (ou qui provient de ?) la fonction de guides. Il s'agit là du dernier rêve de Schwob, déroulé avec angoisse dans la *Croisade des enfants*, fameux « livre pair » loué plus haut par Jarry, avant de se cristalliser dans son dernier conte : *L'Etoile de bois* (1897).

Fidèle à la logique hermétique, le texte opère deux synthèses progressives. Alors que le capitaine Kid s'était immédiatement et simplement substitué à Cyril, la phrase conclusive de l'avant-dernier paragraphe fait fusionner, en filant le thème de l'éclairage, Empédocle et Monelle, l'hybris solaire et l'enfance minuscule, les deux imaginaires igné et aquatique. Le produit résultant de cette improbable alchimie entre rouge/noir et rose pâle, est « une livide lumière », dont la seule logique est celle de la mort, appuyée par l'évocation de la « barque des limbes ». Leimotiv lié à l'enfance, dans *Le Livre de Monelle* et dans *La Croisade des enfants*, elle rappelle aussi le « globe de feu blanc », météore sinistre (comme le « fanal *gauche* »...) qui présida à la mort de Cyril Tourneur. Quant à la splendide clausule qui traîne la nostalgie de l'adieu, en fin de texte, elle rassemble les paroles de Kid et les lumières des enfants, dans un équilibre apaisé mimé par le rythme binaire et le point d'orgue de l'image finale : « comme des méduses dépolies ». Exit la violence initiale : le pirate est l'homme des mots, les lumières sont qualifiées de « sobres » — sous la plume de Jarry ! Tant il est vrai, pataphysique oblige, que les contradictions sont solubles dans la poésie.

La plupart des rencontres que fait successivement le docteur Faustroll avec son équipage se caractérisent moins par l'échange que par la réserve d'un spectateur plus ou moins impressionné. Le partage du verre y est seulement rituel systématique, ponctuation poétique, signature en quelque sorte. Assurément, trois personnages, représentant Léon Bloy, Émile Bernard et Stéphane Mallarmé (les plus révérés ? les plus proches ?) font à Faustroll un cadeau, remarquable quintessence de leur œuvre pour les deux derniers. La figure d'Émile Bernard lui fait même la grâce d'un dialogue en forme d'interrogatoire. Mais la rencontre de Marcel Schwob révèle une toute autre connivence, et cette fois une relation de plain-pied.

L'île du capitaine Kid est, en vertu de la logique poétique, son bateau de pirate, île « cuirassée et quadrangulaire », ce qui le place dans la même situation que le docteur Faustroll sur son lit devenu as[22]. D'ailleurs, les deux personnages échangent simultanément des salutations analogues et appropriées à cette situation : « L'île cinétique hissa la tête de mort et le chevreau, et Faustroll pavillon de la Grande-Gidouille ». Façon de décliner leur identité et, pour Jarry, en soulignant l'équivalence entre Faustroll et Ubu, son autre créature, d'apposer sa marque, sa présence derrière son héros. On pourrait s'attarder sur la

22. Alfred Jarry, amateur de pêche, possédait une embarcation de ce type.



configuration du véhicule insolite qu'est l'île Cyril, dont la belle symétrie voit sa liberté garantie par des « axes indépendants » et soumet à son propriétaire « toutes les directions ». Il est tentant d'y voir une allégorie esthétique commune aussi bien à Jarry qu'à Schwob+ lagression du capitaine envers le singe de Faustroll prend également sens lorsqu'on se souvient que Bosse-De-Nage est aussi la caricature cruelle d'un ennemi privé de Jarry, Christian Beck, le dédicataire du chapitre qui le présente : la canonnade redouble donc, comme par solidarité, le coup de revolver qu'aurait tiré Jarry lors d'un dîner demeuré célèbre, et annonce celle de Faustroll, qui finira par tuer sauvagement sa créature. Ensuite, les deux héros se livrent ensemble à une activité qui rappelle un souvenir authentique de Jarry concernant Schwob[23] : « On pêcha de concert des singes dans une rivière. » Enfin, tous deux manifestent un sentiment de joie partagé, même si l'expression en est décalée dans le texte. « le docteur but *joyeusement* [...] avec le capitaine Kid » / « Après boire, le capitaine, se *réjouissant*... ». Une vraie relation se dessine, que confirme une conversation où Faustroll sort de sa réserve et « réussit à dissuader » son hôte de les traiter en butin quelconque. Le héros de *Vies imaginaires*, produit de la plume de Schwob, reconnaît et respecte celui de Jarry. Les deux mondes imaginaires se rencontrent et communiquent, et Jarry va dire dans son texte, et faire de son texte, une sorte de *collaboration* par prolongement poétique et narratif.

Il s'agit d'abord d'un développement poétique, dont nous analyserons deux exemples. Le chevreau et le singe fonctionnent ici comme des signes déplacés selon les deux modalités contradictoires de la cuisine poétique de Jarry. Le premier paragraphe de la « Vie du capitaine Kid » était consacré aux diverses hypothèses sur le sens de l'emblème du chevreau qu'avait adopté le redoutable pirate. De cette énumération conjecturale, Schwob ne tirait aucune conclusion, sinon le mystère d'un signifiant presque gratuit et paradoxalement indissociable de l'étrange pirate. Chez Jarry, son caractère totalement asémantique renforcé par la juxtaposition, devenue encore plus incongrue par omission, avec la tête de mort, devient inexplicable évidence, poésie pure. Par un processus analogue qui va s'inverser, les singes pêchés dans la rivière sont totalement détachés (sauf complicité du souvenir partagé avec Schwob et quelques proches, ou investigation rétrospective du spécialiste érudit) de leur double origine. En revanche, l'étrangeté qui découle de cette décontextualisation s'efface immédiatement devant la recontextualisation dans la fiction présente : les singes des *Mille et une nuits* rencontrent le singe Bosse-De-Nage, horrifié par le sort de ses « congénères ». On reconnaît bien là, libérés par la désinvolture de Jarry envers la vraisemblance narrative et tirés vers les audaces futures des surréalistes, à la fois le goût de Schwob pour le

23. La lecture hilarante, par Schwob, d'un épisode des *Mille et une nuits*, « la pêche des singes marins ». Alfred JARRY, *Œuvres Complètes* II, Pléiade, 1987, p. 626-627.



détail contingent et inexplicable, pépite insolite dans la trame du texte, et son usage de l'amalgame, concentrateur de sens par collusion et superposition.

Sur le plan narratif, Jarry ajoute à la « vie imaginaire » écrite par Schwob un épisode autorisé — voire suggéré — par une remarque placée dans la bouche du héros suivant dans la série des « vies », Walter Kennedy, « pirate illettré ». Celui-ci prononce cet éloge du capitaine Kid: « Et il écrivait ! Il connaissait ses lettres, foutre ! Une si belle main ! ». Le dernier paragraphe représente donc le « capitaine Schwob » en acte, écrivant sa dernière « vie » conformément à ce qu'il met en scène dans ses propres textes. De même que MM Burke et Hare étouffaient les gens de rencontre pour achever librement leur histoire[24], le nouveau capitaine Kid attaque à coups de canon le personnage de Bosse-De-Nage : en lui mutilant « l'apophyse zygomatique gauche », c'est-à-dire le visage et le centre du langage, il le transforme en « sans-gueule[25] » et fait « rebrousser chemin à sa troisième parole ». Le singe n'en prononçant jamais que deux, et de façon purement mécanique, comme il sera expliqué au chapitre XXIX, on peut supposer qu'il se serait agi d'une véritable expression personnelle, cette fois « apte à la synthèse[26] » ; soit celle que confisque le biographe. Après cette mise à mort symbolique du personnage, il grave solennellement sur son front (ispice ?), comme un titre, son nom suivi de son identité ou statut : « Bosse-De-Nage, cynocéphale papion ». Voilà, par ce procédé, le singe promu héros éponyme d'une « vie imaginaire», comme « Le capitaine Kid, pirate », ou « Cyril Tourneur, poète tragique ».

L'épigraphe du chapitre X qui présente le personnage en signalait d'emblée l'origine littéraire. Les quelques lignes d'Eugène Sue évoquent la métamorphose en navire d'un être dont la grosse tête devient la proue ; navire baptisé : « *le vilain b...* ». Réunissant le comparé (une créature — humaine ?—), le comparant (le navire) et le nom suggéré (vilain b...), Jarry fabrique un personnage de singe à double fonction : compagnon du périple, qui « porte » et « tire » le bateau de Faustroll ; locuteur qui ponctue les pages de Jarry. Bref, en gérant ainsi les haltes du parcours spatial et textuel, Bosse-De-Nage affirme sa nature de figure du discours. Alliant les champs concret et abstrait, matériel et verbal, il est par excellence la figure de l'imaginaire, que Jarry va gonfler de sens. Il en fait un monstre, un singe bricolé par un docteur cousin, pour l'occasion, de ses collègues Frankenstein et Moreau. Faustroll a en effet, « greff(é) et déplac(é)» les callosités de son postérieur sur ses joues. Cette

24. Au chapitre XXVIII, Faustroll étrangle Bosse-De-Nage d'une manière qui ressemble étrangement à celle dont ce couple de meurtriers étouffait ses victimes : à la fois par derrière et en s'installant pesamment sur elles.

25. Cf. le conte « Les sans-gueule », in *Cœur double* (1891), dont la richesse symbolique a été dégagée par Ross Chambers, puis par Rita Stajano (Colloque de Cerisy, cf. supra).

26. Livre IV, chapitre XXIX, p. 76.



manipulation bouffonne, qui le transforme en drapeau tricolore, recouvre un enjeu symbolique plus grave : celui du langage, que le docteur entreprend d'inculquer à l'animal dans un ordre hiérarchique, faisant « remonter » son moyen d'expression des fesses au visage, puis à la langue. Résultat médiocre et limité, on le sait, bien loin de l'idéal égyptien incarné par Thot, le scribe divin à tête de cynocéphale blanc[27]. D'autant plus que le rapport de l'huissier Panmuphle le disait « moins cyno-qu'hydrocéphale »... On ne peut donc imaginer figure plus lamentable de l'esprit et de l'écriture que cet animal ridiculement masqué, cantonné au rôle de ponctuation du texte, et enfermé dans une dualité statique et discontinue. Rappel caricatural des écrivains et artistes dont l'impuissance hante *Vies imaginaires* ? Amusant écho à l'un des prodiges qui auraient marqué la naissance de Cyril Tourneur, quand « s'échappa la voix des cynocéphales[28] » ? En tout cas, la créature incertaine de Jarry reçoit son baptême littéraire par le truchement du pseudo pirate, écrivain d'honneur invité par Jarry à prendre part à sa propre création. Cette intervention, qui scelle définitivement l'identité du personnage, dégagée de sa tare originelle (non plus hydro-mais cynocéphale), est rappelée au chapitre XXIX : « il resta jusqu'à sa mort, selon le stigmate du capitaine Kid : BOSSE-DE-NAGE, CYNOCÉPHALE PAPION ». Phrase aux allures de conclusion biographique ou d'épitaphe[29].

Ajoutons que le tatouage, version burlesque de la rédaction, concentre les significations symboliques. Il est d'abord le produit logique de l'accouplement calame / cimeterre, métonymie fondamentale, avec « l'encre de poudre et de gin », de « l'homme double » : écrivain (à l'ancienne) / pirate (aventurier violent). Mais ce mythème n'« exprime » pas seulement l'essence de Schwob ; en *incorporant* l'écriture, il fait chair le verbe et, inversement, extrapolation fantasmatique sur le parchemin, il métamorphose la peau (humaine) en page vivante, la personne en texte. L'homme (ou, ici, son simulacre bouffon), une fois *marqué* par son nom, accède au statut définitif de personnage textuel. Jarry et Schwob donnent l'un et l'autre à cette rêverie immémoriale sur le

27. Bien qu'il n'y soit pas fait mention du personnage de Jarry, nous renvoyons à l'ouvrage d'Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Droz, 2004. Le chapitre VI y analyse cette figure fin-de-siècle par excellence, qui allie mimesis et parodie. Cet « alter ego de l'écrivain et de l'artiste » (p. 387) de l'époque est mentionné à propos de Quillard, Tailhade, Lori, Beardsley, soit les créateurs mentionnés dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Le traitement ironique, par Jarry, des fantasmes contemporains, n'enlève rien à la symbolique riche et complexe de son personnage, membre de la trinité auctoriale dont Faustroll représente l'esprit.

28. Op. cit. p. 421.

29. Il y aurait beaucoup à dire sur la proximité de la vie imaginaire avec le genre du tombeau, illustré par Mallarmé, et dont « L'île de Ptyx » constitue une émouvante illustration.

corps et l'écriture une dimension mystique. Le corps de Faustroll finit par inscrire, parchemin mystérieux à l'heure de la mort (de la vérité ?), l'infini de la connaissance. « Comme une partition, tout art et toute science s'écrivaient dans les courbes des membres de l'éphèbe ultrasexagénaire, et prophétisaient leurs perfectionnements jusqu'à l'infini. » Plus discrètement, par la simple suggestion d'une analogie mais avec un symbolisme identique, Marcel Schwob avait achevé ainsi la vie de « Paolo Uccello, peintre », qui occupe la place centrale dans la série de *Vies imaginaires* : « Son visage était rayonnant de rides. [...] Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la circonférence et qui retournaient de la circonférence au centre[30] ». L'alchimiste du trait, en quête de l'absolu regard divin que Faustroll revendique avec assurance, disparaissait déjà, comme le docteur-esprit, dans la coïncidence avec l'idéal artistique révélé.

Plus qu'une « halte dans l'errance », le chapitre « De l'île Cyril » est donc une vraie visite. Jarry y tend à son pair un miroir magique, révélateur des arcanes de son œuvre et des coïncidences de leurs œuvres respectives. Démultiplié avec humour en Faustroll l'omniscient, Panmuphle le scripteur, et Bosse-De-Nage l'inconscient monstrueux, objet de la création, il lui assigne trois objets correspondants : la lampe, le calame et le canon (ou le cimeterre). Grâce à la *sympathie* remarquable dont il témoigne, il a réalisé, dans la mouvance de Mallarmé, une sorte de « vie imaginaire » de Marcel Schwob. Sans doute pas celle dont avait rêvé son disciple et biographe, l'historien Pierre Champion, mais une application à la lettre, au sens pleinement symboliste du terme, des consignes de Schwob : avec des « brisures singulières », par le procédé « alchimique » de la fusion et de la condensation, composer « une forme qui ne ressemble à aucune autre », absolument singulière. Bel hommage au pataphysicien officieux mais authentique[31], comme au conteur magicien dont il se fait l'émule par sa prose poétique. Inversement, ou plutôt réciproquement, s'il avait été édité de son vivant, nul doute que *Gestes et opinions du docteur Faustroll* aurait figuré au nombre des « livres pairs » de Marcel Schwob, sur les rayons de sa bibliothèque mythique.

Agnès Lhermitte

30 Op. cit. p. 404.

31. Marcel Schwob figure au nombre des pataphysiciens dans l'article « Pataphysique » de l'*Encyclopedia universalis*.



ALFRED JARRY et ROBERT MUSIL

Ou l'Homme Ordinaire et l'Homme Possible sous le jour des contraires identiques



par Diana Beaume

« Le complexe resserré et synthétisé » de Jarry, invoqué inlassablement et d'ailleurs très pertinemment comme clé et pierre d'achoppement pour son écriture difficile, se présente à l'esprit amoureux de 'pataphysique comme une équation bien personnelle, malgré l'utilisation abondante d'éléments appartenant à d'autres « formules » propres au même paradigme culturel. Étant ce qu'elle est, c'est-à-dire reflet composé de l'ambition de crypter le Tout dans ses aspects les plus contradictoires, son incontestable originalité entretient pourtant des affinités secrètes non seulement avec des œuvres qui ont choisi plus ou moins de « suggérer au lieu de dire », comme la sienne, mais aussi avec des œuvres qui font tout le contraire, au moins à un niveau très immédiat : tout dire, trop dire, en cherchant à exprimer tous les sens et en s'égarant indéfiniment dans les ramifications inévitables d'une complétude impossible. L'exemple que nous voulons proposer, l'interminable — et par ailleurs effectivement inachevé — *Homme sans qualités* de Robert Musil comporte toutes les apparences d'une poétique absolument opposée.[1]

Pour permettre au regard méfiant de se glisser avec assurance derrière le rideau de ces apparences, écartons dès le début la tentation des pistes faciles, comme serait, sans doute, celle de la réception malaisée et différée des deux auteurs. Car l'insensibilité devant les énigmes parfois trop obscures des textes de Jarry et l'inappétence pour les volutes parfois trop amples des textes de Musil sont des réactions faciles et prévisibles devant toute difficulté d'ordre intellectuel. Une maxime comme celle proférée abruptement par César-Antechrist, qui affirme en présence de la Sphinge aux griffes de lion, que « la surabondance est le manque » (O.C.I. 329[2]) devient, il faut le reconnaître, très transparente si elle est interprétée dans de tels termes concrets. Arrêtons-nous donc plutôt sur des aspects moins « visibles » et pourtant évidents qui peuvent étayer l'hypothèse d'une similitude de substance entre les deux œuvres.

1. Commencé à peu près dans la période où Jarry finissait son activité d'écrivain et sa vie, l'essentiel du roman est rédigé surtout dans les années vingt-trente, mais au moment de sa mort, en avril 1942, Musil y travaille encore. Si l'on essaye de mettre en valeur non pas les affinités qui unissent les deux auteurs, comme nous nous le proposons, mais les grandes différences qui les séparent, il faudrait sans doute commencer par relever la différence de paradigme culturel (et avant tout scientifique et philosophique — v. à ce sujet le livre de Jacques Bouveresse, *Robert Musil. L'Homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, deuxième éd., Éd. de L'Éclat, Paris, 2004), et continuer par l'écart historique, les particularités des espaces culturels français et autrichiens, la situation différente des auteurs dans leurs environnements littéraires etc. Mais le sujet étant extrêmement vaste et insuffisamment pertinent pour contribuer au développement ou à l'infirmation de l'hypothèse contraire, que nous suivons ici, nous avons décidé de ne pas l'aborder.
2. Les citations de Jarry sont exclusivement puisées dans l'édition en trois volumes de la Pléiade, abrégée O.C., le volume étant noté en chiffres romains et les pages en chiffre arabes.

Et Descartes fut bien petit d'ambition

Un de ces aspects est, croyons-nous, l'objet principal des recherches intellectuelles et artistiques que mettent en œuvre les textes des deux « incompréhensibles », objet qui n'est rien d'autre que l'intellect lui-même. Sans chercher des théories véritables, Jarry place systématiquement au centre d'intérêt de ses livres l'univers des idées[3], leur polymorphisme et leur rapport à la vie, celle de la société comme (et surtout) celle du sujet pensant qui les a fait naître. En cherchant, au contraire, des théories, et en ne trouvant que des bribes insatisfaisantes de vérités partielles qui exigent continuellement d'être remises dans leur contexte, Musil utilise incessamment les outils de son éloquence et de son ingéniosité narrative dans le même type de quête. En dehors des frontières par ailleurs brouillées de la littérature, cette quête porterait facilement le nom de recherche philosophique. Mais les deux écrivains manifestent une prudence ironique à l'égard du domaine de la philosophie et surtout de ce type de philosophie qui a donné naissance aux grands systèmes, qui domine encore le tournant de siècle et qui a été mis sérieusement en doute seulement à une époque très récente. Jarry, dont l'irrespect pour les systèmes se manifeste régulièrement sans merci et sans détails, comme c'est le cas de la lapidaire allusion à la « petite ambition » de Descartes dans son *Linteau* des *Minutes de sable mémorial* (O.C.I 173), arrive à une formule qui met en question leur solidité. Cette formule, à l'œuvre dans tout le corpus jarryque, résout brutalement la question de l'intelligence en s'actualisant dans toutes ses variations comme expression de l'identité des contraires :

> L'être qui a de l'intelligence peut voir ces deux contraires simultanés, ces deux infinis qui coexistent et sans cela n'existeraient point, malgré l'erreur indéracinée des philosophes. (O.C.I 330)

Ce qui ne veut pas dire, sans doute, que l'objet de la quête est aboli, puisque d'autres personnages et surtout les alter ego (Ubu, Sengle, Faustroll) ne se lassent jamais de réitérer la « formule » dans une profusion de variantes à l'expression desquelles seule la subtile variante de l'auteur lui-même, qui la glisse dans la construction de ses textes, fait concurrence. Cette variabilité au noyau constant est liée explicitement, et avec la même constance, à un choix intellectuel qui est loin de servir de prétexte, comme c'est souvent le cas, au choix artistique : Jarry privilégie clairement le possible, en rejetant le réel mis continuellement en doute. De ce fait, ce qui pourrait être est toujours beaucoup plus important que ce qui est, et, en fin de compte, est même plus « réel », car le noyau des possibles se trouve transformé par l'alchimie jarryque

3. Dans un sens, bien entendu, très large.

en substance et en élément principal de ses complexes échafaudages textuels. La prédilection pour le possible joue ainsi un rôle capital aussi bien dans son attitude théorique à l'égard de la notion de littérature que dans sa vision du monde, qui peut devenir lui-même une simple variation des mondes possibles qui naissent et disparaissent simultanément, comme l'être de Faustroll, au sein de l'écriture. « Il n'y a qu'a regarder, et c'est écrit dessus » (O.C.I 173), nous rappelle le *Linteau des Minutes de sables mémorial,* et effectivement, Jarry n'oublie jamais de l'écrire, même s'il le fait toujours pour « suggérer au lieu de dire ». Ainsi, pour revenir à l'exemple évoqué, César-Antechrist n'oublie pas d'expliquer la clé de sa vision accomplie, en exprimant la même obsession pour le Tout que l'auteur théoricien du *Linteau* :

> Moi seul peux percevoir ces choses, car je suis né pour la domination et je vois tous les mondes possibles quand j'en regarde un seul. Dieu — ou moi-même — a créé tous les mondes possibles, ils coexistent, mais les hommes ne peuvent même en entrevoir un. Je suis l'infinie intuition comme toi la Perception éternelle ; et au miroir l'un de l'autre nous verrons tout. (O.C.I 330)

Musil, dont le personnage sent souvent qu' « il ne manquait que la formule » (H.S.Q.318[4]) habille de phrases révérencieuses le même discrédit envers les systèmes philosophiques, auxquelles, faute de la précieuse formule, il oppose la notion très élastique d'essayisme :

> Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système. (H.S.Q. 319)

Car et donc on sait que les contraires sont identiques

Musil ne manque pas, il est vrai, de voir avant tout, dans cette attitude du mathématicien « sans qualités », une influence du marasme culturel traversé par l'Autriche de son époque :

> C'est pourquoi [à cause de cette époque de démocratie et de civilisation avancée] la philosophie au détail est pratiquée aujourd'hui en si terrifiante

4. Les citations de *L'homme sans qualités* appartiennent au premier volume de l'édition de 1995 de la traduction de Philippe Jaccottet, parue aux Editions du Seuil (abréviation H.S.Q.)

abondance qu'il n'est plus guère que les magasins où l'on puisse recevoir quelque chose sans conception du monde par-dessus le marché, alors qu'il règne à l'égard de la philosophie en gros une méfiance marquée. On la tient même pour carrément impossible. (H.S.Q. 319)

Mais la suite de l'explication révèle la situation insoluble où se trouve bloqué, grâce à sa nature contradictoire et curieusement instable dans sa soif de rigueur, le scientifique enclin à tout mettre en doute, même son inclination (logiquement et scientifiquement justifiée par l'inconstance des faits observés) à tout mettre en doute :

Ulrich lui-même n'était nullement exempt de ce préjugé, et ses expériences scientifiques le rendaient un peu moqueur à l'égard des métaphysiques. C'était cela qui commandait son attitude, de sorte que, perpétuellement requis de réfléchir par ce qu'il voyait, il était toujours retenu par une certaine crainte de penser trop. Mais un autre élément déterminait son attitude : il y avait quelque chose, dans la nature d'Ulrich, qui agissait d'une manière distraite, paralysante, désarmante, contre la systématisation logique, contre la volonté univoque, contre les poussées trop nettement orientées de l'ambition, et ce quelque chose se rattachait aussi à ce mot d'essayisme choisi naguère, bien que cela contînt précisément les éléments qu'il avait exclus peu à peu, avec un soin inconscient, de cette notion. (H.S.Q. 319)

L'ambition de préserver une espèce de rigueur scientifique bien particulière, très évidente dans les tentatives réitérées de circonscrire conceptuellement la notion d'essai - pour laquelle, nota bene, Musil préfère le terme français —, fait du héros musilien une sorte de double analytique bien fidèle de l'esprit de synthèse faustrollien. Car, tout comme le narrateur jarryque, qui, après avoir affirmé la possibilité de reconstruire le Tout à partir de la « toute petite partie » du Beau et du Bien contenu dans le manuscrit de Faustroll, se demande « si le Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre » (O.C.I 722), Ulrich ne cesse d'interroger ses propres conquêtes intellectuelles.

L'« essayisme » n'est d'ailleurs que le terme provisoire des tentatives renouvelées de concilier des nécessités vitales de sens contraire qui gouvernent simultanément l'individu et le monde dans son ensemble, le roman dans son entier pouvant être regardé comme la dilatation énorme, due aux perpétuels changements de point de vue et remises en contexte, de ces tentatives, naturellement inabouties. Parce que le personnage, et derrière son masque son auteur, vise en réalité plus qu'une conciliation des contraires. Un idéal réduit à « un compromis entre deux excès » lui paraît bien mesquin.

Cela équivaudrait au « refus d'exagérer ses idéaux » (H.S.Q. 318), voire à la falsification de l'idée même d'idéal. C'est bien la raison pour laquelle la seule norme morale envisageable est non pas « l'immobilité figée d'un règlement », mais « un mouvement équilibre qui exige à tout instant que l'on travaille à le renouveler ». (H.S.Q. 318)

Ces particularités de la pensée musilienne nous obligent à constater une ressemblance saisissante avec les hypostases du moi jarryque et, simultanément, une sensible différence ! Car, tandis que le héros jarryque part toujours d'une conviction préalable, malgré tout ce qu'elle a d'ambigu et d'alogique, «car et donc *on sait* [nous soulignons] que *les contraires sont identiques*» (O.C.I 342), le héros musilien ne cesse de constater l'omniprésente coexistence des contraires qui se combattent et se conservent mutuellement en immobilisant le penseur dans une impasse infranchissable. L'essayisme musilien est par ailleurs la réponse tourmentée et tourmentante à un besoin de précision auquel le personnage se soumet tout en le tournant en dérision. Il établit dans le début même du chapitre consacré à l'essayisme, dont le titre suit de près le même schéma contradictoire[5], qu'il existe deux espèces de précision : « la précision pédante » et la « précision imaginaire », toutes les deux, en définitive, ridicules et absurdes. Cela explique bien la perpétuelle déchirure de la conscience musilienne, pour laquelle l'oscillation entre « les deux pôles de ce Ni...Ni » (H.S.Q. 312) doit ajouter au paradoxe de l' « entre deux », embarrassant par lui-même, celui de son double statut : en même temps une peine douloureuse à laquelle est condamnée l'humanité et le choix assumé de l'intelligence supérieure.

Musil s'aperçoit d'ailleurs lui-même que la définition de son « essai » est tellement compliquée et paradoxale qu'elle s'oppose spontanément à toute délimitation conceptuelle stricte et même aux lois élémentaires de la logique :

> [...] un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme. Rien n'est plus étranger à l'essai que l'inachèvement des inspirations qui relèvent de la subjectivité ; pourtant les notions de « vérité » et d' « erreur », d' « intelligence » et de sottise ne sont pas applicables à ces pensées soumises à des lois non moins strictes qu'apparemment subtiles et ineffables. Assez nombreux furent ces essayistes-là, ces maîtres du flottement intérieur de la vie ; il n'y aurait aucun intérêt à les nommer ; leur domaine se situe entre la religion et le savoir, entre l'exemple et la doctrine, entre *l'amor intellectualis* et le poème ; ce sont des saints avec ou sans religion et parfois aussi, simplement, des hommes égarés dans telle ou telle aventure. (H.S.Q. 320)

5. Chap. 62, *La terre même, mais Ulrich en particulier, rend hommage à l'utopie de l'essayisme*, (H.S.Q. 312-325).

Il est donc tout à fait compréhensible que, pour un tel « égaré », le choix de l'entre deux soit accompagné par la torture des points d'interrogation et des hésitations, même exemptes de tout soupçon de « littératurisation » :

> Il serait tout à fait déplorable que ces descriptions évoquent un mystère, ou ne fût-ce qu'une musique où dominent les notes de la harpe et les soupirs des *glissandi*. C'est le contraire qui est vrai, et la question fondamentale, Ulrich ne se la posait pas seulement sous la forme de pressentiments, mais aussi, tout à fait prosaïquement, sous la forme suivante : un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être, écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre deux ? (H.S.Q. 320-321)

Casuistique licite

Que fait, effectivement, Ulrich ? Mettant entre parenthèses l'agitation quotidienne d'un personnage qui, malgré tout, n'est pas du tout statique, et même se comporte épisodiquement avec « ardeur et énergie »[6], son auteur décide tout au long de ce roman de plus de 1500 pages qu'il ne fasse, essentiellement, rien. Son élan vital est comme paralysé par l'intuition de l'inefficacité et du statut ontologiquement inférieur de toute action, ce qui le condamne à une espèce de vide de l'être dont les seuls éléments certains sont les clartés fulgurantes issues du tourment de l'esprit. En plus, le « mouvement équilibre », qui devrait être une solution sur le plan moral, devient casuistique dès qu'il s'agit des cas « d'une troisième espèce », comme celui du criminel Moosbrugger, que l'on doit décider de condamner ou non à mort. Ulrich est donc non seulement torturé incessamment par la conscience de l'impasse où devrait se trouver tout homme raisonnable, qui, désirant de tout son cœur un certain acte ne saurait « ni s'il doit le commettre, ni s'il doit s'en abstenir » (H.S.Q. 321), mais aussi hanté par le sentiment de culpabilité associé à la conscience de sa propre nature « monstrueuse », dont le « profond ébranlement » ne repose que sur un seul élément stable, « ce noyau inébranlable que possèdent tous les héros et tous les criminels ». (H.S.Q. 324)

Nous savons que le blocage intellectuel devant l'infirmité de l'action est aussi le lot de certains fragments capitaux de l'œuvre de Jarry. Mais le texte qui en parle le plus clairement, *Être et Vivre*, tranche le nœud gordien d'une façon tellement ingénieuse, que, une fois les principes bien établis dans la

6. Cf. le titre du chap. 20 : *Le contact de la réalité. Nonobstant son manque de qualités, Ulrich se comporte avec ardeur et énergie* (H.S.Q. 103)

première partie du texte, leurs contraires ne rencontrent aucune difficulté à s'imposer aussi « syllogistiquement » dans la dernière, sans pour autant frapper de nullité la solidité théorique du point de départ ou favoriser l'ombre d'une quelconque absurdité. Car, après avoir posé de manière très convaincante la supériorité de l'Être par rapport au Vivre et celle de l'Idée par rapport à l'Acte, Jarry exalte sans aucun scrupule le Vivre — « casuistique licite » qui se trouve en parfaite concordance avec le Principe qui précède tous les autres, qui établit une fois pour toutes l'ubiquité de l'identité des contraires :

> L'Anarchie Est ; mais l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque[7]. — Vaillant de par son nom prédestiné voulut vivre sa théorie. Au lieu du Monstre inconcevable, fut palpable et audible la chute non fendue d'un des grelots de son joyau bonnet. Et pourtant il fut grand. — Quoiqu'il fût contraire à l'Être. — Car l'Être est meilleur que le Vivre. Mais — casuistique licite — pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre je veux que l'Être disparaisse, se résolvant en son contraire. Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidant je les abomine ; et je révère l'ascension miroitante d'un des deux seul. (O.C.I 343)

Effectivement, « nul souci », en apparence, pour l'esprit jarryque de devoir s'acheminer vers des conclusions aussi ahurissantes, et tout fidèle de la Logique serait tenté de considérer son raisonnement captieux et de trouver une place à ses « syllogismes » parmi les paralogismes aristotéliciens classés dans les *Réfutations sophistiques*. Mais Jarry ne fait qu'assumer les dernières conséquences de ses prémisses aussi contraires au (bon ?) sens commun, les mêmes prémisses que Musil sent le besoin d'expliquer indéfiniment, en faisant appel à mille exemples, comme se sentant obligé de prouver au même sens commun qu'il n'est pas du tout en train de dérailler. La différence consiste dans la persistance, chez Musil, qui le constate lui-même par l'intermédiaire de son personnage, d'un certain nombre de préjugés intellectuels qui ne troublent pas son prédécesseur, que la coexistence des contraires mène non pas à la paralysie du choix impossible, mais à l'apologie radieuse « d'un des deux seul ». Chez Jarry, le procédé a l'air aussi frivole que le « système » du Père Ubu, qui rêve d'en faire vite fortune, tuer tout le monde et s'en aller. Pourtant, malgré le ton péremptoire de ses conclusions, le discours jarryque fournit, à part le fonctionnement irréprochable de la logique des contraires, deux autres arguments, implicites mais très solides, puisque d'ordre esthétique : l'éclosion du comique et la naissance du Beau. Car, le Vivre étant « le carnaval

7. Note de Jarry : Toujours. Et pour cela nul autre souci que d'entretenir le poêle des Actes.

de l'Être » (O.C.I 343) et le contraire identique de celui-ci, on a beau constater son infériorité et même sa coïncidence avec la suspension de l'Existence — on peut choisir impunément la « déchéance » de la Vie, dont la victoire est proclamée sans hésitation :

> Quoique l'action et la vie soient déchéance de l'Être et de la Pensée, elles sont plus belles que la Pensée quand conscientes ou non elles ont tué la Pensée. Donc Vivons, et par là nous serons Maîtres. (O.C.I 344)

Evidemment, Jarry à décidé d'emblée et une fois pour toutes de mélanger l'éthique et l'esthétique, cette dernière participant d'une solution à l'inacceptable et caricaturale rigidité de la morale commune. Son appellation ne préoccupe pas Jarry, mais, ainsi circonscrite, la notion est tout à fait analogue à ce que Musil comprend par « morale véritable », qu'il faut absolument distinguer de « la morale au sens ordinaire » qui n'est « que la forme sénile d'un système de forces que l'on ne saurait, sans une réelle perte de force éthique, confondre avec la véritable morale ». (H.S.Q.317) Par ailleurs, comme chaque fois qu'il impose une vérité contraire à ce qu'on considère communément acceptable, Jarry ne manque pas d'esquisser furtivement le chemin « normal » de la logique commune, qu'il feint un instant d'être prêt à emprunter. C'est la raison pour laquelle dans l'univers particulier de son œuvre nous avons toujours « au lieu de » quelque chose de prévisible, quelque chose comme un « envers » qui correspond parfaitement à ce « mouvant équilibre », continuellement souhaité par Ulrich. Seulement, chez Jarry les hésitations lancinantes ne perturbent pas la stabilité du système, malgré les fluctuations qu'elles provoquent, nécessaires mais dangereuses. De ce même point de vue nous pouvons constater la « normalité » et même le besoin des oscillations entre « le Monstre inconcevable » et la gaîté insensée de la folie, dont la succession déroutante repose sur un élément inébranlable, le Beau, dont cette branche spéciale, le Comique, peut être envisagée à la fois comme solution textuelle et comme solution existentielle.

Univers, attention : à droite, droite !

Une solution qui convient très bien à la définition lapidaire du rire donnée par Jarry dans un article de 1903[8], définition dont la présence est justifiée selon toutes les apparences par la singularité du livre de Franc-Nohain qu'il est en train de signaler. Mais chez Jarry les apparences sont naturellement trompeuses : non seulement Franc-Nohain est abandonné au bout d'une seule

8. *Ceux pour qui il n'y eut point de Babel*, publié dans La Plume du 15 mai 1903.

phrase, non seulement la notion de rire dans la conception bergsonienne évoquée et « corrigée » est sensiblement différente de ce qu'affirme Jarry[9], mais encore le contexte sert simplement de prétexte pour promouvoir sa propre vision esthétique :

> M. Franc-Nohain nécessite une définition nouvelle, c'est-à-dire plus précise, du rire. Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impression de la vérité révélée — qui surprend, comme toute découverte inopinée. (O.C.II 442-443).

Or, le comique comme conséquence intrinsèque de la nature contradictoire des choses intervient le plus souvent inopinément dans les réflexions musiliennes, mais la « révélation» a presque toujours l'air de contredire les attentes des personnages et les inclinations mêmes de l'auteur, ce qui réduit considérablement l'imprévu. Ainsi, en méditant sur la curieuse exigence de poésie et de légèreté du monde qui lui est contemporain, qui se met à déclamer la nocivité de la science pure, Ulrich commence par trouver la situation drôle. Ce qui s'avère une naïveté de plus, car il est obligé de

> [...] reconnaître peu à peu que cet appel réitéré qui lui avait paru d'abord si comique trouvait partout des vastes échos ; la science commençait à se démoder, et le type d'homme indéfini qui domine notre époque commençait à s'imposer. (H.S.Q. 314)

Lors d'une discussion avec le couple Clarisse-Walter, où il s'agit de questions extrêmement graves — à savoir comment il faut se comporter convenablement dans ce monde dont le but et le sens se dérobent —, la réponse d'Ulrich, qui soutient que toute certitude dans ce domaine serait le simple symptôme de la peur d'incertitude, rencontre la réaction contrariée de Walter, récalcitrant à l'idée d'une vie qui manquerait complètement de sens. Mais pendant ce temps aussi bien Ulrich que Clarisse ont des pensées parallèles qui mettent en question tout le sérieux de la situation. Car, en rétorquant à Walter que, pour ce qui est du sens de la vie, on peut s'en passer, Ulrich regarde involontairement l'horizon crépusculaire et se demande si l'on peut voir son visage, qui peut trahir son manque d'assurance venant du fait qu'il ne sait pas lui-même s'il ment et qu' il parle « comme on résume, dans un moment d'incertitude, le résultat d'une certitude de longues années » (H.S.Q.272). Alors

9. À moins qu'on considère « le mécanique plaqué sur du vivant » (V. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Quadrige/PUF, 2004, p. 29) comme une variété de la « surprise ».

que Clarisse s'empêche difficilement d'éclater de rire, non « pas par méchanceté » mais parce que « la question lui avait paru si comique ». Il est vrai que la ferveur d'admiratrice de Nietzsche que manifeste Clarisse détermine Ulrich à se poser des questions sur la santé de son esprit, mais, tout au long du roman, le rire comme réaction aux questions capitales concernant le sens de l'existence humaine est loin d'être un événement accidentel.

Dans cette perspective, un personnage très intéressant est le général Stumm et son aventure hilarante à la Bibliothèque impériale. Pendant que Diotime, la prêtresse de l'Action parallèle, coquette avec « les choses de l'Âme » et patauge ridiculement au milieu des grandes idées, obligée de constater, contre son gré, que « chaque vérité éternelle existe en double »[10] et que donc aucune ne pourra constituer convenablement la ligne de force de l'Action, le général décide de mettre fin aux « parlotes » du groupe qui entoure cette brave dame et de lui déposer aux pieds la « pensée rédemptrice qu'elle cherche », puisque, parmi la foule des grandes idées, il doit bien se trouver, comme « la simple logique l'exige », une plus importante que toutes les autres. (H.S.Q. 578) Mais le tout premier contact avec l'immensité des rangées de la bibliothèque provoque au général un grand choc : il est ébloui par la quantité de livres, qui l'empêchera de tout lire, comme il se l'était proposé, même à raison d'un livre par jour, et ce choc déclenche en même temps le bouleversement de son image du monde, qu'il voit réduit « à un vaste maelström ». (H.S.Q. 579) À cause de cet ébranlement le général a l'intuition, après réflexion, du fait qu' « il y a là quelque chose d'essentiel qui cloche », intuition confirmée par ses discussions amusantes avec les bibliothécaires. Car le premier consulté lui confie le « grand secret » du métier, qui serait de ne jamais lire aucun livre, excepté les catalogues, alors que le deuxième, un modeste et vieux employé, le rassure en lui conseillant de feuilleter simplement les mêmes ouvrages que les lecteurs qui se sont intéressés précédemment au même sujet — en l'occurrence Diotime, qui passait elle-même des heures dans la bibliothèque. La conséquence de ces « grandes découvertes » est, comme on pouvait s'en douter, on ne peut plus burlesque : le général décide de ne plus lire rien du tout et, comme un autre Panmufle, formule des réflexions dont l'évidente pitrerie dissimule à peine la « substantifique moelle », concernant la notion d'ordre, qui avait gouverné jusque-là sa vie de militaire respectable :

> J'en arrive maintenant, mon vieux, à la plus éminente de mes propositions : imagine l'ordre. Ou plutôt, imagine d'abord une grande idée, puis une plus grande, puis une plus grande encore, et ainsi de suite : et sur ce modèle, imagine toujours plus d'ordre dans ta tête ! D'abord,

10. V. p. 289 et passim. du chap. 57 (éd. citée), qui a de nouveau un titre suggestif : *Grande exaltation. Diotime fait d'étranges découvertes sur la nature des grandes idées.*

c'est aussi plaisant comme une chambre de vieille demoiselle et aussi net qu'une écurie militaire ; puis grandiose, comme une brigade en formation de bataille ; puis enfin tout à fait fou, comme quand on rentre du mess en pleine nuit et qu'on commande aux étoiles : « Univers, attention : à droite, droite ! » Ou encore, disons, l'ordre est d'abord comme quand une recrue cafouille des jambes et que tu l'aides à marcher au pas ; ensuite, comme quand tu rêves que tu es nommé Ministre de la Guerre par-dessus la tête de quelqu'un. Mais imagine-toi maintenant un ordre humain total, universel, en un mot l'ordre civil parfait : parole d'honneur ! c'est la mort par le froid, la rigidité cadavérique, un paysage lunaire, une épidémie géométrique !

« J'en ai parlé un peu avec mon bibliothécaire. Il m'a suggéré de lire Kant ou quelque chose de ce genre sur les limites des concepts et de la connaissance. Mais je ne veux plus lire rien du tout. Il y a dans mon sentiment quelque chose d'assez *comique* [nous soulignons], comme si je comprenais tout à coup pourquoi nous autres militaires, qui bénéficions du maximum d'ordre, devons en même temps être prêts à donner notre vie à tout instant. Je ne peux pas t'expliquer pourquoi. D'une manière ou d'une autre, l'ordre se transforme en désir de tuer. Et j'ai bien peur maintenant que ta cousine [Diotime], avec tous ses efforts, ne finisse par s'attirer des malheurs en un moment où je puis l'aider moins que jamais ! Tu me suis ? Quant à toutes les belles et grandes idées que suscitent l'art et la science, respect pour elles, bien sûr ! Je m'en voudrais d'avoir rien dit là contre ! (H.S.Q. 584-585)

Tout lecteur fidèle de Jarry peut sans doute tressaillir devant une telle expression du respect pour l'Art et la Science, tout à fait comparable avec celle de l'épisode ubuesque des *Minutes de sable mémorial*, qui porte, comme par hasard, ce même titre (O.C.I 187-191). Une association d'idées comme « armée — ordre factice — stupidité — grotesque » fait par ailleurs partie des lieux communs, abordés souvent par Jarry lors de son activité de journaliste[11]. Mais une analogie réduite à la fréquentation ironique des mêmes lieux communs ne suffit pas pour éloigner l'impression de pur hasard. Nous devons y ajouter la préoccupation constante des deux auteurs pour l'ordre et le désordre considérés comme principes constitutifs du monde et des œuvres artistiques. Grâce à sa découverte précoce du potentiel intellectuellement infini de l'identité des contraires, Jarry résout les difficultés apparemment insurmontables de ce type de questionnement par cette notion de régularité irrégulière dont nous avons une expression

11. Voir p. ex. *Le rire dans l'armée*, publié dans *La Revue blanche* du 1er juillet 1901. (O.C.II 303-304).

très plastique et très typiquement jarryque dans la « théorie » de l'Œuvre exposée dans le *Linteau* des *Minutes de sable mémorial*. Musil, contraint par ses observations à accepter, comme Diotime, la double nature de chaque Vérité et poussé, en même temps, par son côté cartésien, à trouver des solutions pour « ce qui cloche », considère qu'il existe deux façons différentes d'aborder raisonnablement le désordre lié de manière constitutive à la nature d'un grand artiste : essayer de le neutraliser, ou bien traiter ses éléments comme faisant partie d'un « ordre bien différent et même opposé »[12]. Etant donné que la première solution a toutes les chances de se consommer concrètement dans une aventure comme celle du général Stumm, il est évident que, en fin de compte, la solution musilienne coïncide parfaitement avec celle de Jarry, bien que les chemins qui y mènent ne soient pas exactement les mêmes. Rien d'étonnant donc que Jarry place dans cet épisode ubuesque si intensément scatologique l'éloge de la sphère, qui est sa représentation privilégiée de l'identité des contraires, ni que Musil décide de peindre le fruit de ses réflexions sur l'ordre chaotique des choses par une errance comique dans une grande bibliothèque[13].

12. Voir Jacques Bouveresse, op. cit., p. 33. En citant un essai de Musil, *Elemente einer Gegenordnung*, l'auteur précise qu'il s'agit, en particulier, « de la part d'anomalie, de déviance et de pathologie qui entre de façon probablement constitutive dans les motivations du grand artiste ».

13. La source la plus immédiate de Jarry est, bien évidemment, *L'Anatomie comparée des anges* de Fechner, mais elle est loin d'être la source unique. Quant à l'allégorie de la Bibliothèque, il n'est pas sans intérêt de nous rappeler un autre grand texte exprimant le même type de questionnement intellectuel par le même type de procédé littéraire : *La bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges (v. *Fictions*, Gallimard 1994, p. 72-81.) Intéressant est aussi le fait que Borges reprend, en modifiant légèrement, une expression classique de la coïncidence des contraires — très prisée par Jarry, qui la reprend lui-même à plusieurs reprises (v. *César-Antéchrist*, O.C.I 289, ou *Être et vivre*, O.C.I 344) — où le symbole central est précisément celui de la sphère: *la Bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque, et dont la circonférence est inaccessible* (J.L.Borges, op. cit., p. 72). Borges fait par ailleurs l'histoire de la formule dans un article dont le titre fait allusion à la variante pascalienne — v. Jorge Luis Borges, *La sphère de Pascal*, in *Œuvres complètes I*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard 1993, p. 676-679).

De l'infiniment humain quand Dieu est infiniment petit

Des solutions analogues mènent naturellement à des figures humaines analogues. Mais, à la réflexion, le véritable « type » musilien est celui que Musil décrit par ailleurs comme tentative inachevée, car son personnage, Ulrich, ne parvient pas à assumer complètement « le devoir d'un essayiste conscient », qui serait de transformer « cette négligence », la négligence d'admettre jusqu'au bout de telles conceptions paradoxales (les siennes) qui trahissent l'incertitude devant la vie, en volonté (H.S.Q. 317).

En revanche, l'essayiste conscient, tel qu'il est théorisé par Musil, trouve son expression aboutie dans la variante de l'Homme chez Jarry. Car l'équivalent de l'Œuvre unique comme somme de toutes les œuvres possibles issues de l'infinie multiplication de toutes les significations possibles, telle que la décrit Jarry dans son *Linteau*... est l'homme potentiel, dont la définition est circonscrite par Musil dans son « hommage à l'utopie de l'essayisme »:

> De la sorte naissait un système infini de rapports dans lequel on n'eut plus trouvé une seule de ces significations indépendantes telles que la vie ordinaire en accorde, dans une première et grossière approximation, aux actions et aux qualités ; dans ce système, ce qui avait l'apparence de la stabilité devenait le prétexte poreux de mille autres significations, ce qui se passait devenait symbole de ce qui peut-être ne se passait pas, mais était deviné au travers, et l'homme conçu comme résumé de ses possibilités, l'homme potentiel, le poème non écrit de la vie s'opposait à l'homme copie, à l'homme réalité, à l'homme caractère. (H.S.Q. 316)

Or, il existe des éléments de cet Homme dans tous les grands personnages de Jarry, mais, pour ce qui est de l'incarnation de cette abstraite notion de parfait manque de « qualités » qui devient, par excès, un attribut extraordinaire, Jarry réalise une représentation formidable dans la figure de cet Homme Ordinaire qui est le Surmâle[14]. Même les formules choisies par les deux écrivains pour décrire cette normalité excentrique, pour ainsi dire, sont curieusement proches. Dans la discussion déjà évoquée avec le couple Walter-Clarisse Ulrich explique que l'élément vital pour l'équilibre de chaque être humain, c'est-à-dire précisément pour l'homme ordinaire, est ce qui fait que « sans être en aucune manière quelqu'un d'extraordinaire, dans cette manière de n'être en aucune manière quelqu'un d'extraordinaire il trouverait malaisément son égal ». (H.S.Q.272) Toutes les autres explications sur l'Homme sans

14. Dont la variante opéra comique se trouve dans *Par la taille* (O.C.III 125-142).

qualités, composé surtout de qualités sans homme[15], attestent que l'alter ego musilien possède cet élément en excès. Revoyons aussi à ce propos le portrait du Surmâle :

> La face d'André Marcueil faisait, comme son aphorisme, un trou dans l'assistance : non par sa singularité cependant, mais — si ces deux mots peuvent s'accoupler — par sa caractéristique insignifiance : aussi pâle que les plastrons dont s'échancraient les habits, elle serait confondue avec les boiseries, blêmes de lumière électrique, sans le liséré d'encre de sa barbe, qu'il portait en collier, et de ses cheveux un peu longs et frisés au fer, sans doute pour cacher un commencement de calvitie. Ses yeux étaient probablement noirs, mais faibles à coup sûr, car ils s'abritaient derrière les verres fumés d'un lorgnon d'or. Marcueil avait trente ans ; il était de taille moyenne, qu'il semblait prendre plaisir à raccourcir encore en se voûtant. Ses poignets, minces et si velus qu'ils ressemblaient exactement à ses grêles chevilles gainées de soie noire, ses poignets comme ses chevilles évoquaient l'idée que toute sa personne devait être d'une faiblesse remarquable, à en juger au moins par ce qu'on en distinguait. Il parlait d'une voix basse et lente, comme soucieux de ménager sa respiration. S'il possédait un permis de chasse, nul doute que son signalement n'y portât : menton rond, visage ovale, nez ordinaire, bouche ordinaire, taille ordinaire... Marcueil réalisait si absolument le type de l'homme ordinaire que cela, en vérité, devenait extraordinaire. (O.C.II 190)

Jarry insiste suffisamment dans le roman sur cet effet d'extraordinaire comme excès de l'ordinaire et il n'y a sans doute non plus aucun hasard dans la parenté étymologique de *l'ordinaire* et de *l'ordre*, que la sensibilité linguistique de Jarry, spontanément hostile à la thèse de l'arbitraire du signe[16] ne pouvait pas ignorer. Effectivement, conçu comme multiplication indéfinie d'une régularité, l'ordinaire devient quelque chose d'absolument extraordinaire. Ce qui explique à la fois les performances physiques de Marcueil et son attachement à accomplir de manière répétitive un acte qu'il estime « sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment » (O.C.II 189). Ses exploits ne sont pourtant pas de simples records physiques, tout simplement parce que la répétition indéfinie du même est précisément l'attribut de l'infini et

15. Voir le chapitre 39, *Un homme sans qualités se compose de qualités sans homme*, (H.S.Q.185-189).

16. Voir *Ceux pour qui il n'y eut point de Babel*, déjà cité (O.C.II 441-443) ou les réflexions sur les paronymes dans *La Dragonne* (O.C.III 496-497). Voir aussi, à ce propos, les commentaires de Patrick Besnier dans *Point de Babel*, (in *Alfred Jarry* : actes du Colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981 / dir. Henri Bordillon. Paris, Belfond, 1985, p. 181 — 190.)

c'est par la même sorcellerie logique qu'il parvient à faire une éternité de ses vingt-quatre heures avec Ellen : « Vingt-quatre heures, n'était-ce pas une éternité pour l'homme qui professait qu'aucun nombre n'avait d'importance ? » (O.C.II 246)[17]

La valorisation du possible joue ici aussi un rôle de premier ordre. La vraie performance du Surmâle aura été d'être parvenu à vivre sa théorie, c'est-à-dire d'accéder à cet « acte en puissance » (O.C.II 191) qui succède à l'acte accompli, ce qui correspond au schéma tracé dans *Être et vivre*, bien que cette fois ce soit l'autre des deux contraires qui gagne, puisque le Surmâle en meurt, au moins du point de vue de cet autre illusion qui est la réalité. Et ce triomphe inconcevable pour une logique commune est une des conséquences prévisibles des aptitudes surhumaines de Marcueil, qui consisteraient non pas dans des capacités physiques extraordinaires — Jarry parle même de sa « débilité » au début du roman[18]—, mais dans le pouvoir exceptionnel de faire vivre le possible. Ce qui lui permet, naturellement, d'être et ne pas être l'Indien simultanément, de gagner fantomatiquement la course des Dix Mille Milles et surtout de s'identifier à ce *ET PLUS* impossible à cerner dans lequel il se reconnaît et il est reconnu par Ellen :

> — ET PLUS ? Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est comme l'ombre fuyante de cette course... *Et plus*, cela n'est plus fixe, cela recule plus loin que l'infini, c'est insaisissable, un fantôme... (O.C.II 247)

Enfin, ce fantôme vulnérable et formidablement puissant, qui « n'aimait pas la scolastique, ni aucune espèce de philosophie ou littérature, peut-être parce qu'il les possédait trop » (O.C.II 215), possède également un trait fondamental de l'Homme sans qualités musilien : la conscience du ridicule, celui du monde et celui de son propre individu. Car, c'est toujours Musil qui l'expliquera, les êtres humains de partout possèdent neuf caractères[19] auxquels s'ajoute un dixième, « qui n'est rien d'autre que l'imagination passive des espaces non encore remplis », qui confère toutes les libertés, excepté celle de prendre au

17. Le Surmâle explique d'ailleurs lui-même très clairement son secret : « Pardon, docteur, il suit de mon... raisonnement que cette manifestation devienne permanente et plus exaspérée à mesure que l'on s'éloigne, les ayant franchies vers l'infini numérique, des forces humaines ; et qu'il y a vantage, par conséquent, à les franchir dans le plus court délais possible, ou si l'on veut, imaginable. » (O.C.II 207)

18. O.C.II 191. La débilité de « l'Indien tant célébré par Théophraste » bénéficie aussi de « l'interprétation philosophique » d'Henriette Cyne : « C'est toujours ceux qui ne peuvent pas qui essayent » (O.C.II 253).

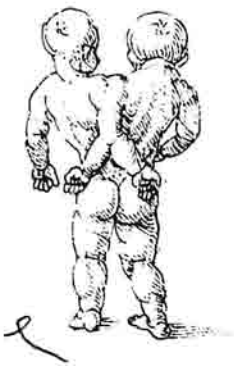
19. Un caractère professionnel, un caractère de classe, un caractère sexuel, un autre national, un caractère politique, un caractère géographique, un caractère conscient, un autre inconscient, plus un caractère privé (H.S.Q. 42).

sérieux ce que font les autres caractères. L'empreinte spécifique de chaque être particulier, le Moi, serait donnée par la prédominance d'un ou plusieurs de ces caractères. Or, ce qui prévaut dans le cas de l'Homme sans qualités est précisément le dixième. Nous y reconnaissons aussi le lot du Surmâle, tel qu'il est vu par les autres, « dans ses impersonnels vêtements de soirée, plus falot et plus lamentable qu'un masque de carnaval » (O.C.II 200) et tel qu'il et se voit lui-même, en train de scruter lucidement sa scission intérieure.

> Mais l'ironie froide n'abandonnait pas ses droits sur Marcueil, même poudré de poudre d'or rouge et maquillé en Indien, aussi ridicule au fond — il s'en aperçut d'un coup — que le Marcueil homme du *monde*. (O.C.II 246)

Regard froid que Jarry réservait sans doute pour sa propre personnalité, qui, pour suivre le conseil de Rachilde « d'écrire comme tout le monde » conçoit ce personnage « ordinaire » hanté par l'obsession d' « être comme tout le monde » (O.C.II 201). Ce qui lui réussit si bien, lui, le monstre qui n'a « le cœur ni a droite, ni à gauche », qu'il ne lui reste plus qu'à vérifier si le masque tient bien. Sans doute...[20]

Diana Beaume



20. Cf. la fin du deuxième chapitre du *Surmâle* (O.C.II 203).

Notes sur JARRY et SHAKESPEARE



par Julien Schuh

Comme la plupart de ses contemporains, Jarry se sert souvent de la figure de Shakespeare comme d'un exemple typique de génie surhumain, apte à synthétiser l'âme humaine sur une scène de théâtre[1]. Son interprétation du personnage d'Hamlet ne diffère guère de la *doxa* de l'époque : le prince d'Elseneur est un indécis, une incarnation de la procrastination. C'est le prototype de l'être en devenir, le Possible fait homme. Hamlet matérialise le principe jarryque d'acte « imminent, asymptote presque[2] » : « Il est très brave, parce qu'il ne peut jamais admettre que l'acte arrive. Il se promène dans la salle d'armes, seulement pour attendre *celui qui n'est plus* Hamlet, lequel n'est pas mort du fleuret, mais d'avoir agi[3]. » L'acte mène à la mort, il est fixation du germe, négation des potentialités latentes : « Celui qui est resté Hamlet, c'est Shakespeare, parce qu'il a écrit la pièce au lieu de la vivre. Mais il meurt au même moment que l'autre, parce qu'il l'a écrite jusqu'à la fin. » Jarry tente de ne pas faire la même erreur, de ne pas *conclure* : les *Minutes de sable mémorial* intègre le début de *César-Antechrist*, qui contient *Ubu Roi*, qui lance la geste ubique ; *Messaline* et le *Surmâle* se renvoient leurs reflets réciproques, et ses œuvres ne cessent de miroiter les unes dans les autres, dans une ronde indéfinie. La mort n'est sans doute qu'un prétexte facile pour expliquer l'inachèvement de *La Dragonne*.

Mais il est un autre élément de l'univers jarryque, plus singulier, qui semble lié à la lecture de Shakespeare. Le parallélisme entre la mort et le sommeil revient souvent sous la plume de l'auteur d'*Ubu roi*. Ce motif ouvre « La régularité de la châsse », où s'endort un amour mort ; il réapparaît peu après dans la « Berceuse du mort pour s'endormir ». On le retrouve dans une réplique de Trescheur dans *César-Antechrist* (acte II, scène 5) : « Je sens une mort, sommeil spécial, qui nous figera jusqu'à cette heure-là dans le moule de cristal du ciel[4] », puis dans le deuxième chapitre de *L'Amour absolu* : « Emmanuel Dieu se sert du sommeil, vieux Léthé, comme d'éternité provisoire[5] ». Or personne n'a jamais remarqué que le titre du chapitre suivant, « Ô sommeil, singe de la mort », est en réalité une citation de *Cymbeline* de Shakespeare (acte II, scène 2) : « O sleep, you ape of death, lie dull upon her[6] ». La fausse mort joue d'ailleurs un rôle central dans la pièce, la princesse Imogen étant laissée pour morte après

1 Voir par exemple *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 405-406 et 411.

2 « Être et Vivre », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 343.

3 « Opinions singulières et curieuses touchant le seigneur Hamlet », *idem*, p. 1032.

4 *Id.*, p. 288.

5 *Id.*, p. 920.

6 « O toi, sommeil, singe de la mort, accable-la de toute ta léthargie » traduit F.-V. Hugo, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, t. V, « Les Jaloux », deuxième édition, Pagnerre, 1868, p. 125 (la scène porte le numéro VIII, cette édition ne comportant pas de division en actes).

avoir bu une potion qui la plonge en léthargie. Cet amalgame entre le sommeil et la mort suit Jarry jusqu'à la fin de son existence, comme le montre la lettre qu'il écrit à Rachilde le 28 mai 1906, alors qu'il s'imagine condamné : « [Le Père Ubu] croit que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort et que ce sont ses *rêves* qui sont le Paradis[7] », idée reprise dans le projet de la *Dragonne* : « Nous, prêtres, avons catalogué en trois classes les vagabondages de la fantaisie des morts. Nous disciplinons leurs rêves, qui sont le seul Autre Monde. La décomposition de leur cerveau organise l'Éternité[8] ». Une fois de plus, cette image suit directement une allusion à un vers célèbre de Shakespeare mettant en parallèle sommeil et mort, « To die : to sleep, perchance to dream » (*Hamlet*, acte III, scène 1) : « Le pharmacien anglais Hameau, ou Homais le Danois – un empirique – n'a pas analysé le précipité de sa petite drogue dont la formule est *perchance to dream*, comme on dit permanganate et comme nous disons Père Éternel[9]. » Ainsi, le dramaturge anglais semble une référence essentielle de la pensée de Jarry ; c'est à travers les pièces de Shakespeare que Jarry pense les relations entre le sommeil et la mort. La léthargie, provoquée par le poison ou par l'hypnose, est une forme de vie toute spirituelle, dans laquelle les rêves sont autant de possibles non limités par les contingences terrestres. C'est pourquoi la mort n'est finalement peut-être pas l'acte par lequel Hamlet diminue ses potentialités, mais celui par lequel il s'évade de la corporalité pour entrer dans le monde du Possible.

Pour finir ces courtes notes, citons ce portrait écrit par Rachilde :

> [...] *il est* petit, très maigre, très laid, si c'est être laid que de porter sur la face l'effroi des sortilèges, très fort, brun, sans barbe, entre 25 et 60 ans. Ses gestes sont ceux d'un impulsif ou d'un singe, avec la rectitude commandée par la comédie perpétuelle que comporte l'héroïsme intelligent [...] Il parle rauque, en serrant les dents, car il aime à goûter ses paroles avant de les servir aux voisins. Il marche automatiquement, sans se soucier des fondrières, car il est le vertige fait homme et plane au-dessus d'un abîme qui l'aspire d'en bas.
>
> Il a tous les tics nerveux et quelques-uns qu'il invente, histoire de masquer les autres. [...] Il est né pour scandaliser les imbéciles et n'y manque point, sa joie, son orgueil, sont d'être pris pour un bouffon. [...] [Il] est *uraniste*, pour cela même *capable de chasteté et de platonisme*.

Il ne s'agit nullement d'une ébauche inédite du *Surmâle de Lettres*, mais de la réponse de Rachilde à l'enquête sur le « seigneur Hamlet », précédant celle

7 *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 617.
8 *Idem*, p. 483.
9 *Ibidem* ; la formule est traduite p. 516.



de Jarry[10]. Ne jurerait-on pourtant pas que Rachilde décrit ici Jarry, « petit ou trapu, ramassé sur lui-même, tout en muscle », au « masque pâle », qui « n'avait que la force du singe, force mêlée d'adresse et de brusqueries inutiles », « un impulsif doublé d'un faible » affecté d'un « profond mépris de la femme[11] » ? Rachilde songeait-elle à Hamlet quand elle fit le portrait posthume de Jarry, ou Jarry était-il déjà en 1897 un modèle possible pour un nouvel Hamlet, brun et musculeux, à rebours de l'eunuque grassouillet et blond décrit à l'époque ? Quoi qu'il en soit, ces portraits croisés ne font que confirmer un aspect de Jarry encore peut étudié, un Jarry shakespearien qui participe à la relecture des drames du maître si essentielle pour le symbolisme.

JS

10 *Revue blanche*, 15 juin 1899, p. 284-285.

11 Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de Lettres*, Grasset, coll. La Vie de Bohême, 1928, p. 15-17.

JARRY et SEGALEN,
l'identité et l'absolu.



par Maria de los Angeles Vega Vazquez

Il serait facile de dresser une liste de tout ce qui sépare deux écrivains, surtout si l'on découvre un parcours biographie et littéraire très éloigné. En feuilletant le terrain de travail et les données biographiques d'Alfred Jarry et de Victor Segalen, on remarque qu'il n'existe aucune référence pour établir un point d'union, qu'ils sont aux antipodes. Mais, lorsqu'on entame une analyse plus attentive, on découvre que les nombreuses différences émergent parce que les rapports et les correspondances, qui gouvernent la vie et l'œuvre d'Alfred Jarry et de Victor Segalen, ont toujours réagi comme les lois qui gouvernent les univers magnétiques, là où les pôles identiques se repoussent.

Dans la correspondance de Victor Segalen défilent les commentaires sur l'admiration, l'amitié ou les rapports avec des personnalités bien connues de Jarry : Remy de Gourmont, Vallette, Rachilde, Saint-Pol Roux... Cependant, on ne trouvera aucune allusion à Jarry, même pas un seul commentaire sur le personnage d'Ubu. Ce silence nous surprend. Peut-être la différence d'âge se faisait sentir, essentiellement dans les rapports avec l'univers littéraire de l'époque. Segalen commence à s'intéresser à la musique et à la peinture lorsqu'il est reçu à l'école de santé navale de Bordeaux, en 1898 ; à la même époque, Jarry avait déjà fondé une revue d'estampes, *Pérhindérion*, publié dans des revues prestigieuses comme la *Revue Blanche* et le *Mercure de France* et soulevé un scandale avec son œuvre *Ubu Roi*. Pourtant, quelques notes biographiques, quelques rencontres artistiques et littéraires nous suffiront à dessiner un projet identitaire commun et à dévoiler la même quête de l'Absolu.

L'identité

Alfred-Henry Jarry est né à Laval le 8 septembre 1873 où il ne passa que quelques années. Dès son jeune âge, et jusqu'à la fin de son adolescence, Jarry habita la Bretagne. En octobre 1879, Mme Jarry laissa son mari pour s'installer avec ses enfants chez sa famille, à Saint-Brieuc. C'est à Saint-Brieuc, dans les Côtes d'Armor, que commença la légende de ses origines bretonnes. Le premier pas vers le mythe fut le refus radical « de la lignée paternelle, de qualité douteuse ». Alfred Jarry ne s'identifie pas à Anselme Jarry, son père, à cause de sa médiocrité, de son manque d'affection pour ses enfants et de son appartenance au monde commercial. C'est pour cette raison que à la fin de sa vie, Jarry, très malade, dépensa toute son énergie dans l'élaboration de son dernier roman, *La Dragonne*, en quelque sorte pour tracer toute sa lignée et la verser du côté breton, du côté maternel. Les Quernest offrent à Jarry la possibilité de s'aventurer dans une autre filiation aux parfums plus romantiques et à travers une Bretagne mystérieuse.

Victor Joseph Ambroise Désiré Segalen naquit à Brest le 14 janvier 1878 au sein d'une famille de la petite bourgeoisie. Vis-à-vis de la société et pour garder la morale familiale intacte, une partie du passé paternel de Segalen a été réduite



au silence. D'après les biographes de l'écrivain, son père avait été abandonné par sa mère à l'hospice de Brest. Marie Charlotte Ségalen enceinte de peu de mois fut confrontée à la terrible nouvelle de la mort de Victor Tréguier, le père de l'enfant. La grand-mère de Victor Segalen, s'est présentée à l'hospice quelques jours plus tard afin de reconnaître son enfant. Bien que des années plus tard, la mère de Victor l'écrivain, Ambroisine s'obstinât à tout gommer, cependant les traces de ce passé truculent ne furent pas oubliées par l'écrivain. En 1912, il écrit une lettre à son père où il expose ses inquiétudes à propos de son nom de famille. Ségalen deviendrait Segalen, si cette transformation ne trahit pas les règles d'orthographe du breton. Il abandonne le pseudonyme de Max-Anély et il signe de son vrai nom, en insistant sur les sonorités du breton : « à condition de prononcer — lène — » et de supprimer l'accent aigu qu'il suppose inutile.

Caradec résume en quelques lignes les origines de Jarry et aussi de Victor Segalen :

> Alfred Jarry est le type même de ces enfants de bourgeois bretons qui peu à peu, au cours des siècles, ont renié leurs origines et leur langue; c'est ce qu'on appelle l'assimilation[1].

Jarry et Segalen contestent cet héritage, *l'assimilation*, et dessinent leur projet identitaire en choisissant de reconstruire ou revendiquer la filiation bretonne. Dans ce chemin de reconstruction, ils seront confrontés à une série d'obstacles. Tout d'abord la méconnaissance du breton, qui devrait être la langue de filiation, ensuite l'éloignement très tôt de la terre nourricière, et finalement le piège de l'écriture. Il fut difficile individuellement de tourner le dos à la littérature française et aux cercles littéraires parisiens. Il aurait fallu, sans doute, trouver un équilibre entre la littérature française, que ces écrivains de la fin de siècle ont appris à connaître et maîtriser dans le système éducatif de la république, et la culture fournie par les lieux et la famille. Victor Segalen et Alfred Jarry, lecteurs assidus de la revue *La Plume* pouvaient lire quelques numéros consacrés aux écrivains de la Bretagne. Cependant, ils ne prétendaient pas faire partie du groupe des écrivains bretons ; Segalen se montra plus intéressé par la culture, l'archéologie, l'art et la langue des Maoris et des Chinois que des Bretons et Jarry s'effaça et effaça toute son oeuvre derrière le roi du grotesque, Ubu.

Dans l'écriture, leur conflit identitaire apparaît reflété par un sujet récurrent, le double. Heather Dohollau[2] dans un article, qui représente le seul travail

1. François Caradec, *À la recherche d'Alfred Jarry*, Seghers éd., 1974, p. 30.
2. « C'est étrange de constater, qu'à si peu d'années d'intervalle – Jarry est né en 1873, Segalen en 1878 – deux garçons aussi différents, aussi semblables, ont pu en se penchant, voir des images dans les lavoirs, dans les mares, d'un même pays : la Bretagne, le plus irréel des pays vrais. Chacun après cherchera plus loin pour savoir



publié sur des rapports entre ces deux écrivains, intitulé : « Victor Segalen : l'espace du temps passé », analyse quelques éléments communs de l'œuvre de Jarry et de Segalen, principalement autour de l'identité. Le premier élément étudié par Heather Dohollau est la présence de formes doubles, les échos d'une quête autour de *la mémoire de soi*. Il serait redondant de revoir en détail l'analyse et les exemples donnés par Heather Dohollau.

L'Absolu

La Différence, la première étape de découverte identitaire, se reflète dans une inquiétude pour explorer les écarts différentiels de quelques personnages doubles. Cependant dans cette construction identitaire, l'espace, le terroir, occupe une place très importante. L'espace breton de Jarry et Segalen est effacé par les brumes du passé, relégué dans les souvenirs d'enfance ou dans les envies d'une reconstruction personnelle. L'espace identitaire devient alors, l'autre donnée essentielle dans cette équation identitaire présente aussi dans leur projet d'écriture. L'absence d'un vécu qui ne soit pas un flou souvenir d'enfance encourage Jarry et Segalen à réinventer, mythifier et réécrire la Bretagne. Cependant la terre bretonne est aussi selon Le Quintrec une *terre initiatique* et selon Irène Frain *le territoire des passeurs*. La Bretagne est un territoire paradoxal, d'accueil et d'envol ; un territoire qui s'offre totalement à ceux qui se laissent bercer par le vent d'exil et le goût de voyage. Lorsque Segalen écrit son hommage à Saint-Pol Roux, en 1909, il expose comment la géographie bretonne avait inspiré la mobilité à cet écrivain sédentaire.

> Or, ce dernier que j'imaginais stable et décidément arrêté dans sa course, se révéla pour moi comme le plus étonnant des voyageurs. [...] Il me montra la course des gros bateaux pressés, chargés de toutes les provendes d'Europe et d'Asie pour l'Extrême Asie et d'Asie pour l'Europe. Il ne bougeait pas et semblait parcourir le monde.[3]

Saint-Pol Roux ne fut pas le seul lien commun entre Segalen et Jarry qui était fasciné par le voyage, il faudrait ajouter aussi le peintre Gauguin et le poète Rimbaud. Alfred Jarry qui connaissait le poète de Camaret peut être qualifié de voyageur statique, dans ses oeuvres tous ses personnages sont des voyageurs même s'ils utilisent des moyens insolites pour voyager.

---

s'il était toujours là, mais qui reste, qui part...l'ont-ils su ? » Heather Dohollau "Victor Segalen : l'espace du temps passé", *Annales de Bretagne,* Tome LXXX, n° 3-4, sep.-déc., 1973, p. 615-626. Le même article apparaît dans l'ouvrage de Heather Dohollau *Les Cinq jardins et autres textes,* Ed. Folle Avoine, 1996, p. 105-116.

3. *Œuvres complètes*, édition établie par H. Bouillier, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins», tome 1, 1995, p.523.



Jarry et Segalen dans la quête d'une reconstruction identitaire, explorent la *mémoire de soi* à travers le double, afin de rencontrer dans l'écart entre Moi et l'Autre, le rêve de l'absolu. L'équation n'est pas complète si la variable spatiale est inexistante. Jarry et Segalen essaient d'écrire sur l'espace breton, glissant et troué par les défaillances de la mémoire. Les courts séjours de Jarry et Segalen en Bretagne sont insuffisants et ne leur permettent pas de reconstruire cet espace. Mais la Bretagne est aussi double et paradoxale, il n'est pas étrange de découvrir que pour mieux la connaître quelques Bretons avaient décidé, parfois sans le savoir, d'explorer des contrées lointaines.

Henry Bouiller a découvert avec étonnement que Jarry et Segalen avaient en commun la même formule pour atteindre l'absolu.

> Un mot illuminateur de Jarry, qui nous montre que ce bouffon pathétique avait connu la même tentation et subi la même expérience, définit admirablement la démarche de Segalen : « Logiquement, la recherche de l'extrême-lointain, dans les mondes exotiques ou abolis, mène à l'absolu »[4]

A la fin de leur vie deux œuvres autour de la quête identitaire restent inachevées, *La Dragonne* et *Les immémoriaux Bretons*, Jarry et Segalen veulent dépasser le temps et l'espace pour reconstruire l'image d'un monde aboli, une Bretagne ancestrale et mythique. Segalen avoua *ne pas essayer d'aller «plus loin», de tendre à l'absolu* avec ce projet du dernier roman, il voulait écrire *autour ou dedans la Bretagne* dans une vision rétrospective de l'existence, du vieillard à l'enfant et de l'enfant à la non existence. Jarry évoque un univers originel où il n'y a plus de différences culturelles et linguistiques, il fait voyager ses protagonistes jusqu'à la chambre nuptiale qui se trouve dans une étrange tour au milieu de la forêt mythique de Brocéliande.

Lorsque Jarry meurt, Segalen n'avait publié que quelques articles et sa thèse. Jarry aurait pu devenir un lecteur de Segalen, un admirateur de ce *rechercheur de l'absolu*. Dans l'impossibilité de changer le destin, nous nous consolons avec l'ultime image de nos deux poètes, réunis dans la forêt de Huelgoat. Segalen endormi à jamais avec le volume de Shakespeare dans les mains, le signet était placé à l'acte II d'*Hamlet*, personnage auquel Jarry s'était identifié. [5]

Maria de los Angeles Vega Vazquez

4. Henry Bouillier *Victor Segalen*, Mercure de France, coll. Ivoire, 1986.
5. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p.402.



SPÉCULATIONS



PROM'NONS-NOUS DANS LES **BOIS.**



par Daniel Zinsner

Pour éclectique qu'elle apparaisse à première vue : poèmes, romans, théâtre, chroniques, critiques, traductions, livrets d'opérettes..., l'activité littéraire d'Alfred Jarry ne se distingue guère en cela de celles de bien d'autres « hommes de lettres » de son temps. Tout au plus lui reconnaîtrait-on la singularité de s'être déroulée en accéléré, pourrait-on dire, durant une vie écourtée — malheureusement — par la maladie.

Parallèlement, il produisait une œuvre graphique, à l'instar là aussi de beaucoup d'autres écrivains, à commencer par Hugo, œuvre le plus souvent en rapport avec sa création littéraire, et pour une moindre part, avec une autre de ses occupations favorites, la pêche à la ligne (les paysages au bord de l'eau).

Dans cet ensemble on peut aussi, en gros, faire deux parts : la première, privée, comprenant les dessins (une mention à part, cependant, pour les dessins à la plume très élaborés, pour servir d'illustrations ; voir par exemple l'édition « autographique » *d'Ubu Roi* de 1897), griffonnages, ébauches de toute sorte, conservés par l'auteur ou adressés à ses intimes ; la seconde, publique, faite pour être reproduite et diffusée en plusieurs exemplaires. Pour cela, l'auteur à utilisé principalement deux techniques, la lithographie et la xylographie.

La xylographie a ses lettres de noblesse, puisqu'elle a servi d'inspiratrice à l'imprimerie et qu'elle est restée longtemps le seul procédé d'illustration compatible avec l'usage des caractères mobiles. Chassée progressivement du livre par les gravures sur métal, elle conserva cependant l'apanage de l'impression des tissus, des papiers peints, des cartes à jouer et des images populaires. C'est vraisemblablement par l'intermédiaire de ces dernières que Jarry a connu, apprécié et abordé ce procédé de reproduction. Il semble d'ailleurs que la xylographie ait connu en cette fin de siècle un regain d'intérêt, comme en témoigne l'œuvre de Valloton (voir plus loin), ou la fondation de la revue *L'Image* (12 fasc. 1896-97), par la Corporation française des graveurs sur bois.

La mise en œuvre impose ses contraintes. Le matériau doit pouvoir subir sans se déformer ou s'écraser le passage réitéré sous la presse. Ce qui exclut en principe les bois tendres : sapins, peupliers. La netteté du tracé exclut les bois fibreux, dits « de fil », qui pourraient dévier la trace de l'outil (à moins qu'exceptionnellement on ne recherche un effet de maladresse voulue, style naïf ou art brut). Il faut donc utiliser un bois dur, compact et homogène, avec le moins d'éclats possibles (ce qui n'est pas le cas du chêne). Le bois le plus recherché par les xylographes est donc le buis. Puis viennent les bois fruitiers : poirier (bonjour, monsieur Achras !), pommier, cerisier et merisier. Enfin des bois exotiques, selon leur compacité. Pour exécuter le motif le graveur utilise ensuite *ad libitum* une panoplie de gouges, burins, échoppes et canifs.

À la contrainte précédente s'ajoute celle du format. La nature des bois utilisés permet rarement d'obtenir des panneaux de grand format. D'autant que le support doit être assez épais pour ne pas se déformer et supporter une taille assez profonde, pour la netteté du dessin. De sorte que la gravure sur bois ne peut fournir (sauf exceptions) que des illustrations de moyens et petits formats, et qu'elle excelle dans les fioritures : bandeaux, lettrines, vignettes, culs-de-lampe...

L'activité de xylographe d'Alfred Jarry couvre principalement, semble-t-il, les années 1894, 95 et 96, c'est à dire celles de *L'Ymagier*, de *Perhindérion* et du « lancement » d'*Ubu Roi*. Difficile d'être plus précis : seule l'apparition d'un exemplaire imprimé permet de conclure à l'achèvement d'une gravure, c'est donc une date-butoir, mais qui ne fournit rétrospectivement aucune précision sur sa conception et la durée de son exécution, et qui n'a aucune pertinence chronologique dans la mesure où rien ne dit que les planches aient été imprimées dans l'ordre de leur exécution.

Les *Peintures, Gravures & Dessins d'Alfred Jarry* [*PG&DAJ*] de Michel Arrivé (Collège de 'Pataphysique, E.P.XCV) contiennent 13 gravures sur bois (ou réputées telles) d'inspiration et de factures différentes. On vient de voir combien il était risqué d'en proposer un classement chronologique. Faute de mieux, c'est donc à partir de leurs factures justement et des détails de leur exécution que je suggèrerai de les classer, en gros, en trois groupes (j'aimerais pouvoir annoncer trois périodes, mais...) :

— groupe 1 : art populaire, 7 items,
— groupe 2 : Vallotton, 4 items,
— groupe 3 : Dürer, 2 items.

Il va de soi qu'il s'agit là d'approximations et que certaines gravures pourraient être qualifiées de « transitions »

Groupe 1 : les thèmes, le style s'inspirent des images populaires, hagiographies et images de piété. Je serais tenté de voir dans la planche 18 [*PD&GAJ*] un des premiers essais xylographiques d'A. Jarry, dans la mesure où il a utilisé le procédé de gravure le plus simple qui soit : la gravure en creux. Le dessin est simplement incisé dans la surface, ce qui est bien plus facile que de réserver un trait en évidant de chaque côté. De sorte que le motif se détache en blanc sur fond noir (pour peu qu'on utilise encre et papier de ces couleurs).

Les planches 25, *Sainte Gertrude* et 35, *Ce est le Centaure*, par leur facture raide et leur maladresse d'exécution (inscription inversée pour la première) relèvent aussi d'un certain archaïsme. D'autant que les supports eux-mêmes me semblent assez mal choisis. Certes, *Sainte Gertrude* est taillée dans « du bois d'acajou » (M. Arrivé, *op.cit.*), mais il s'agit d'un bois de récupération comme en témoignent les sept marques circulaires visibles aux angles, traces obturées de passages de vis ou de chevilles. Quant au *Centaure*, la mauvaise



qualité du tirage elle-même indique l'utilisation d'un bois de fil aux fibres contrariantes, et de surcroît peut-être mal préparé : il est indispensable que la surface à graver soit aplanie et poncée soigneusement.

La technique évolue, sans doute grâce à la pratique. On voit apparaître non plus de simples entailles, mais de véritables gravures au trait, qui se rapprochent de la facture et du style des gravures populaires : les planches 21, *Haldernablou* et 31, *Triptyque*, me paraissent témoigner de cette évolution, dont les gravures concernant le monde ubique constituent les meilleurs exemples. À savoir la planche 19, *Les Palotins* (v. les numéros précédents de *L'Etoile Absinthe*) et la plus connue, la planche 53 : *Véritable portrait de Monsieur Ubu*. Planche d'autant plus précieuse qu'elle est la seule, jusqu'à preuve du contraire, dont le bois ait été conservé [*PG&DAJ*, pl. 52]. On peut donc voir quel degré d'habileté avait atteint l'auteur dans la réalisation. Le motif principal isolé, le fond est dégagé à la gouge (d'ouvrier ébéniste ?) dont on reconnaît les traces en forme de gouttières. L'important étant que les sillons laissés par l'outil se chevauchent suffisamment pour qu'il ne subsiste pas entre eux de crêtes qui risqueraient d'accrocher l'encre. Le motif, lui, est travaillé au canif, me semble-t-il, d'après la raideur de certains traits.

Groupe 2 : que je place sous le patronage de Vallotton, dans la mesure où les gravures concernées me semblent refléter son influence, fortuite ou consentie (ce qui serait d'ailleurs une nouvelle question à débattre).

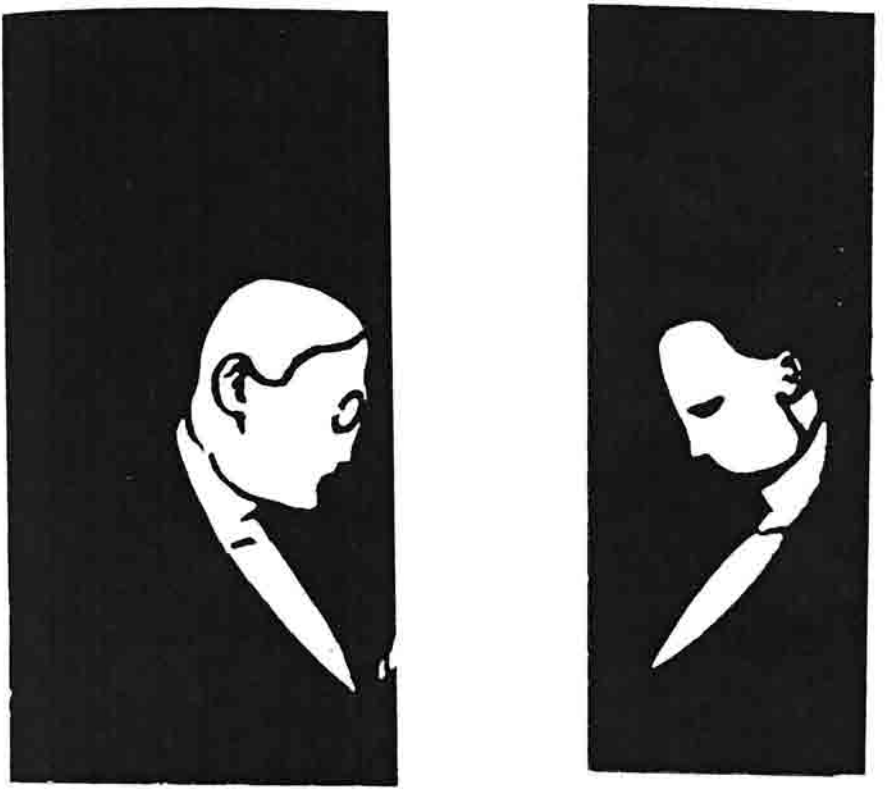
F. Vallotton est certainement, en cette fin de siècle, un maître de la xylographie, qu'il s'agisse de gravure au trait (témoin *Le livre des masques*, ou le portrait bien connu de Jarry), tout autant, et je pense même davantage, que par les œuvres jouant sur les oppositions de surfaces blanches (les creux) et noires (les pleins), comme en témoigne par exemple *Le Poker* (1896).

À cette veine, j'associerai, chez Jarry, la *Chouette et crâne* [*PG&DAJ*, pl. 22], le *Cœur saignant* [*PG&DAJ*, pl. 24] et surtout la *Silhouette assise* [*PG&DAJ*, pl.23], qui joue à fond sur l'opposition ombre-lumière.

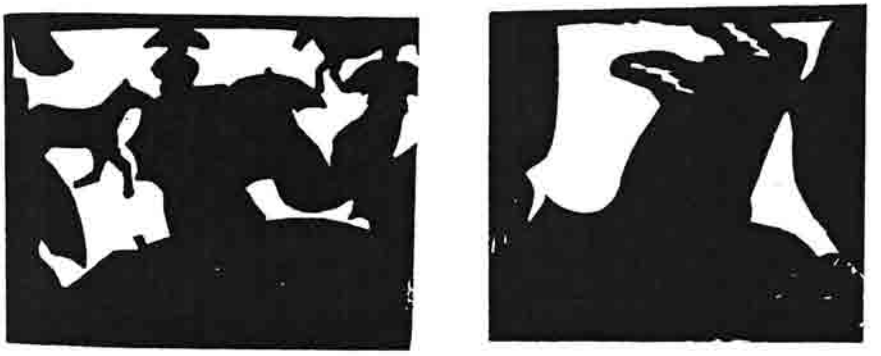
La quatrième gravure du groupe pose un nouveau problème. Il s'agit de l'illustration pour les *Ballades, la Mer, les Cloches, les Champs* (1896) de P. Fort.

[*PG&*DAJ, pl. 21]. On y retrouve le goût de Jarry pour le macabre « frénétique » qui foisonne dans ses poèmes d'adolescence, *Les fourches patibulaires*, *Le Hexentanzplatz*, *La danse macabre*, *La seconde vie ou Macaber* :

Il s'avance
En silence,
Courbé sur sa faux ;
Un suaire
En poussière
Recouvre ses os.

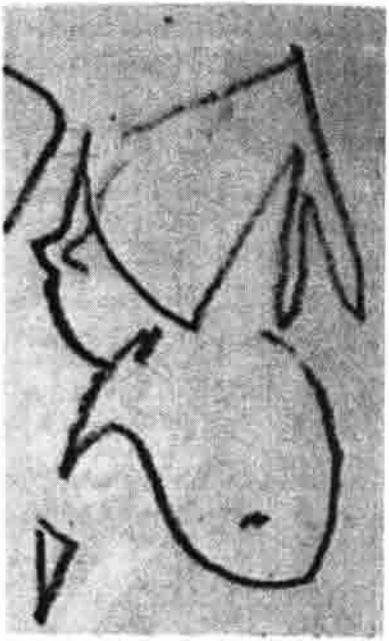


Noirs et blancs chez F. Valloton : *Le Poker* (1896), fragments.



Formes blanches aléatoires dans *L'Averse* (1894) de F. Valloton.







Les « lutins » (?)
d'A. Jarry, *PG & DAJ*, pl. 17, 32, 33.

La représentation des squelettes, disposés en obliques, témoigne d'un indéniable talent allié à la sobriété des moyens (quelques incisions — presque des griffures — à la surface du bois). Mais ce qui surprend c'est ce que M. Arrivé (*op. cit.*) appelle une « lourde forme blanche » qui occupe presque toute la partie gauche de la gravure. On y reconnaît un étrange profil, à la nuque raide, alignée le long du bord, le profil caricatural, sarcastique et gouailleur d'une étrange créature moitié lutin, moitié gavroche, coiffée d'un bonnet conique marqué de deux « pattes », rubans ?, déchirures ? Lutin ? Il faudrait peut-être chercher du côté de la Bretagne (côté dont se réclamait fort, à tort ou à raison Jarry). Alors ? Korrigan ? Poulpiquet ? Pourquoi pas un de ces kérions, échappé d'*Haldernablou* :

> Ces nains, vêtus d'une grossière toile blanche, sortent la nuit des anfractuosités des murs et vont chercher dans son lit, durant son sommeil, l'homme qui mourra avant la fin du prochain jour...
>
> (N. Arnaud, *Alfred Jarry*, La Table Ronde, 1974, p. 97).

Après un simulacre d'enterrement, ces "larves psychopompes" (N. Arnaud, *op. cit.)* ramènent le mourant chez lui. Une telle présence à côté de squelettes n'aurait donc rien d'inattendu, pas plus que ne le serait le rictus satisfait qu'elle arbore. Tout cela dans la mesure où il s'agit vraiment d'un profil. En effet, je serais tenté d'avancer l'hypothèse suivante : l'apparition de ce « profil » a été fortuite, elle n'est que le résultat d'un jeu des formes dessinées que l'auteur n'avait pas prévu, mais qu'il a pu récupéré par la suite. Car lorsqu'on examine les traits de ce « visage », on voit qu'ils sont tracés de la même façon, avec les mêmes traits interrompus que les membres des squelettes. Le tracé de l'œil et du sourcil pourrait aussi se lire comme une jambe avec un pied, et la bouche, comme la gesticulation d'un bras. D'autre part, le profil est remarquablement mal construit, avec un menton en pointe acérée et l'espace convexe exagéré, entre la bouche et le nez. Ce phénomène n'aurait rien d'extraordinaire concernant une gravure en noir et blanc. Qu'on regarde, par exemple, *L'averse* (1894), de Vallotton. Une foule indistincte s'agite sous le noir uniforme des vêtements et des parapluies déployés. La moitié supérieure de la gravure est occupée, en ombres chinoises dirait-on, par le chevauchement de silhouettes mélangées dont les superpositions ménagent des plages blanches où l'on pourrait distinguer toute sorte de formes non prévues par le graveur. Cependant M. Arrivé signale que cet étrange profil se retrouve deux fois dans des dessins de *César-Antéchrist* (*PG&DAJ*, pl. 32 et 33). Il ne s'agit d'ailleurs que de simples griffonnages. Certes on y reconnaît le bonnet conique à deux pointes, prolongé d'une sorte de capulet qui couvre les épaules et fait le dos rond (alors que le profil de la gravure se dresse sur un cou rigide comme



celui d'une marionnette – une autre piste ?). Les deux profils sont lévogyres, comme doit l'être celui de la planche gravée, puisqu'il donne un profil dextrogyre à l'impression. Mais les deux dessins représentent une tête joufflue, paupière baissée, sans indication de bouche, plutôt éloignée de l'aspect grinçant du « profil » gravé. Enfin reste la chronologie. Comment situer la gravure et les croquis l'une par rapport aux autres dans le temps ? Les croquis ont-ils inspiré la gravure, ou l'inverse ? Je pencherais plutôt pour la seconde option. Si les croquis ont précédé la gravure, comment expliquer la différence d'aspect ? Jarry avait acquis assez d'habileté (comme en en témoignent les squelettes) pour reproduire un modèle. En revanche, je le verrais bien découvrant ce personnage né du hasard, et l'appréciant d'autant plus pour cela, jusqu'à en prendre note, en l'humanisant, sans parvenir à lui redonner sa violence première.

Groupe 3 : Placé sous le patronage de Dürer, il marquerait en quelque sorte l'apogée de la xylographie chez Jarry. Encore que les lecteurs de *L'Etoile-Absinthe* savent que cette affirmation doit être nuancée.

Peu d'hésitations pour la planche 44 (*PG&DAJ*), planche double, sorte de diptyque, montrant à droite une variante du *Véritable Portrait de Monsieur Ubu*, se détachant, fièrement campé, sur un fond noir ; à gauche, le décor de la scène III de l'Acte héraldique de *César-Antéchrist* : « De vair à QUATRE HERAUTS porte-torches », représentation non seulement héraldique (coupé de vair et de sable), mais hiératique, d'une composition, d'une mise en page et d'une exécution très soignées, et d'un format imposant par rapport aux autres gravures : 57 x 40 cm. Œuvre qui témoigne d'une maîtrise grandissante de l'auteur des techniques xylographiques.

J'ai laissé dans ce groupe le fameux *Saint-Pierre-Humanité* (PG&DAJ, pl. 28), considéré pendant un siècle environ comme une véritable gravure sur bois, jusqu'à ce que S. Chapman dans les numéros 85 et 88 de *L'Etoile-Absinthe*, révèle l'origine de ses motifs et le principe de sa confection : « collage » (mais je serais tenté de dire plutôt « montage ») d'éléments calqués dans les illustrations pour les *Prophéties* de Joachim de Flore, clichage du tout et impression dans le style « gravure sur bois » ; au point d'être présentée comme « spécimen de gravure » pour la publicité de *César-Antéchrist* dans le premier numéro de *Perhinderion*. Le plus surprenant c'est que personne ne se soit jamais avisé de la supercherie, ou n'ait eu de doute. Comme par exemple sur les progrès foudroyants et l'étonnante virtuosité acquise par Jarry pour graver avec autant de finesse une composition aussi complexe sur un bois de 123 x 76 mm

Ce qui n'enlève rien à l'activité créatrice de Jarry, d'une part parce que la redisposition des motifs est de lui, d'autre part parce qu'il les a complétés de dessins personnels dans le même style : l'arbre à racines de mandragore, la passiflore, le hibou, les trois Christs inversés (on pourrait aussi se demander





Bestiaux apocalyptiques chez J. de Flore (et *César-Antéchrist*) et A. Dürer.



L'Image. N° 384, catalogue *The Romantic Agony*, 28 ; 2005.

pourquoi les étoiles, reprises de J. de Flore, ont des pattes crochues et semblent un nid d'araignées en train d'éclore...). Les crucifix sont, si j'ose dire, en forme de Tau. Les rapports entre le Tau et la Croix semblent avoir fait beaucoup cogité les cerveaux symbolistes. Témoin *Babylone* (1893) du Sâr Péladan, livre pair du Dr. Faustroll, dont N.Arnaud (*op. cit.* p. 48) nous livre l'argument :

> [...] Mérodack qui recevra l'illumination christique en coïtant avec Samsina, la fille de l'Archimage : on voit le Tau changer de forme, le Tau entre en érection ; une branche lumineuse prolonge sa verticale, afin que, huit siècles plus tard, les hommes de main venus du Tibre puissent y poser la tête de Jésus.

La composition verticale de l'image rappelle la lithographie représentant César-Antéchrist en majesté entre le signe + et le signe - (*PG&DAJ*, pl. 27) et le dessin (*op. cit.*, pl. 33) où se dresse un Christ spectral serrant une croix en forme de Tau et entouré d'un échantillonnage de la mythologie personnelle de l'auteur : centaure, hiboux, personnage encapuchonné (v. plus haut) et toute sorte d'éléments indistincts. Elle me semble devoir beaucoup aux planches de Dürer sur l'Apocalypse : un grand motif central cerné de motifs plus petits.

Le dragon à tête de roi de J. de Flore repris par Jarry n'est d'ailleurs pas non plus très éloigné de la Bête de l'Apocalypse telle qu'elle apparaît - et bien qu'elle soit polycéphale - sur trois des planches de l'Apocalypse. Emprunt ou convergence ? Les deux séries, de toute façon, relèvent de la même symbolique millénariste.

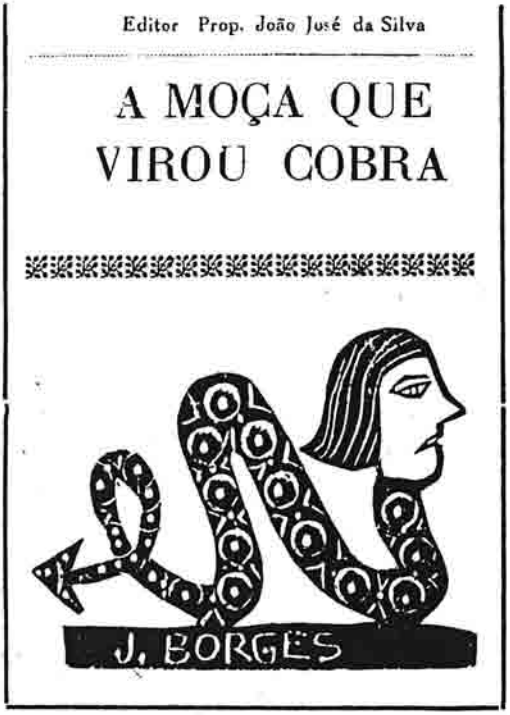
Il peut paraître singulier, voire paradoxal, d'achever ce survol des gravures sur bois d'A. Jarry par une image qui, justement, ne relève pas de cette catégorie. Il n'en est rien. Parce qu'elle a pu donner le change, cette gravure sur bois qui n'en est pas une n'est-elle pas une bonne illustration de *l'équivalence des contraires* ?

Daniel Zinszner.
Février 2006.

N.-B. : Il n'est pas exclu que le procédé de composition mis à jour par S. Chapman à propos de *Saint-Pierre-Humanité*, ait pu servir en d'autres circonstances, pour les lithographies par exemple. D'où l'apparition des deux personnages agenouillés que je signalais dans un précédent article sur la « grande » lithographie, pl. 54, 55, 56 (*PG&DAJ*).







Art contemporain : *Cordels*, xylographies populaires brésiliennes, *BRESIL/cordel*, Ed. de l'Amateur, 2005.

JARRY et HOLBEIN



par Julien Schuh

Jarry, avant de rencontrer Gourmont, s'intéressait déjà aux livres anciens, aux gravures sur bois et à la mystique chrétienne, comme le montre la citation, en exergue d'un texte de jeunesse (« La Seconde Vie ou Macaber », daté du 30 juin 1888, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1972, p. 128), d'un quatrain des *Simulachres et historiées faces de la Mort*, illustrant par une forme de danse macabre gravée par Holbein quelques passages choisis de la Bible[1] :

Maudite en ton labeur la terre,
En labeur ta vie useras ;
Jusques que la Mort te soubterre,
Toy, poudre, en poudre tourneras.

M. Arrivé, éditeur du premier tome des *Œuvres complètes* dans la Pléiade, n'avait pu retrouver l'origine de ces vers, qu'il imaginait tirés de prophéties semblables à celles de Nostradamus.

JS

1. *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*, Lyon, Melchior et Gaspar Treschel frères, 1538, non paginé. Cette édition avait fait l'objet d'une reproduction en 1842 ; voir Hippolyte Fortoul, *La Danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer*, Paris, J. Labitte, 1842.



Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitæ tuæ, donec reuertaris &c.

GENESIS III



Mauldicte en ton labeur la terre.
En labeur ta uie uſeras,
Iuſques que la Mort te ſoubterre.
Toy pouldre en pouldre tourneras.

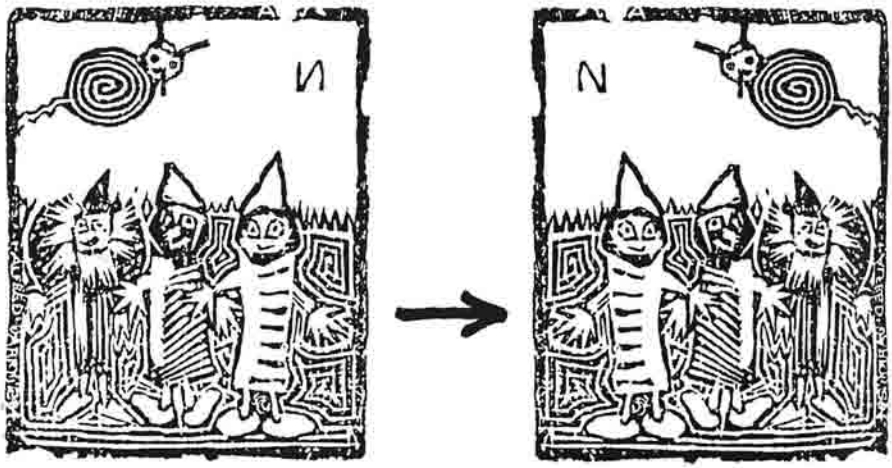
C ij

Pour une mise en COULEUR selon le CODE HÉRALDIQUE



par Guy Bodson

La petite gravure des *Minutes* où « la couleur de chaque palotin occupant le bas dûment signalée par les hachures réglementaires pour « gueules » (rouge), « sinople » (vert), bien que paraissant « pourpre » par inversion des hachures réglementaires, mais le N de la partie supérieure est aussi inversé, « azur » (bleu[1]) ». Cela nous permet d'introduire cette citation diversion : il faut voir « chez l'enfant de remarquables dispositions qui consistent à pouvoir changer, en le fixant, un objet quelconque en *n'importe quoi.* » La fixation d'un objet pendant une quinzaine de secondes peut créer une image, dite *eidétique* (esthésique) : « Présentons à l'enfant la silhouette d'un cheval, tête haute, cavalier en selle. En image eidétique il peut fort bien arriver que le cheval broute et que le cavalier soit retourné sur sa selle face à la queue de la bête. Présentons au sujet un F, il revoit un ⅁, un ⅂ ou même un ⅃ et le cheval perçu tout à l'heure peut reparaître les quatre pattes en l'air[2]. » Cela est à rapprocher de spéculations de D. Zinszner[3], l'observation sur l'emplacement des pieds des trois palotins, car l'on peut très bien ne pas s'en apercevoir : « Le palotin central serait-il de dos ? Mais alors comment fait-il face au spectateur ? Faut-il supposer qu'à l'instar de la chouette effraie sa tête a la capacité de pivoter, sans inconvénient de 360° ? », comme l'oiseau de Minerve. Cet indice, plus le N inversé ne sont-ils pas la possibilité de retourner l'image, et cela selon la loi du blason : la senestre (vu du spectateur) passant à dextre. Sur le blason donc dans l'ordre : AZUR — SINOPLE — GUEULES. D'autre part le palotin central avec sa capacité d'être dans les deux plans est pourpre / sinople. « L'Acte héraldique constitue dans son ensemble une mise en pratique de ce que, dans le blason, on appelle les « armes parlantes », c'est-à-dire de l'homonymie signifiant / signifié, c'est-à-dire de l'identité réversible des contraires[4]. »



Cette lecture permet d'appréhender la figure de « ce est César-Antechrist » de l'Ymagier numéro deux. Sur le même principe du code une mise en couleur est effectuée — le cadre particulièrement avec ses variations de couleurs. Tous les éléments jarryques restent dans la couleur sauf un poisson (or) et un hibou (?) (argent) sur fond de sinople — côté gauche. Le cadre peut faire penser aux recherches de Seurat sur le traitement de la surface du cadre ou plus tard de Rouault ou tout simplement de certaines formes dans l'art populaire.

GB



1. Frédéric Chambe, « Alfred Jarry, de l'héraldique... », *L'Étoile-Absinthe*, n° 103-104.
2. André Breton, « Le Message automatique », *Minotaure*, n° 3-4.
3. *L'Étoile-Absinthe*, n° 107-108.
4. *Ibidem*.

I N É D I T



Lettre d'ALFRED JARRY à un CORRESPONDANT INCONNU



Cette lettre, dans le plus pur style des missives adressées à Félix Fénéon durant la période de collaboration de Jarry à la *Revue blanche* (Jarry est avare de « mon cher ami », n'usant de cette familiarité que pour certains correspondants comme Fénéon, Apollinaire, Davray, Terrasse et le Dr Saltas), date sans doute des années 1901-1903. On y retrouve les habituelles excuses de Jarry pour son retard, et les signes de la pression exercée par Claude Terrasse sur un collaborateur trop dispersé à son goût.

Mon cher ami,

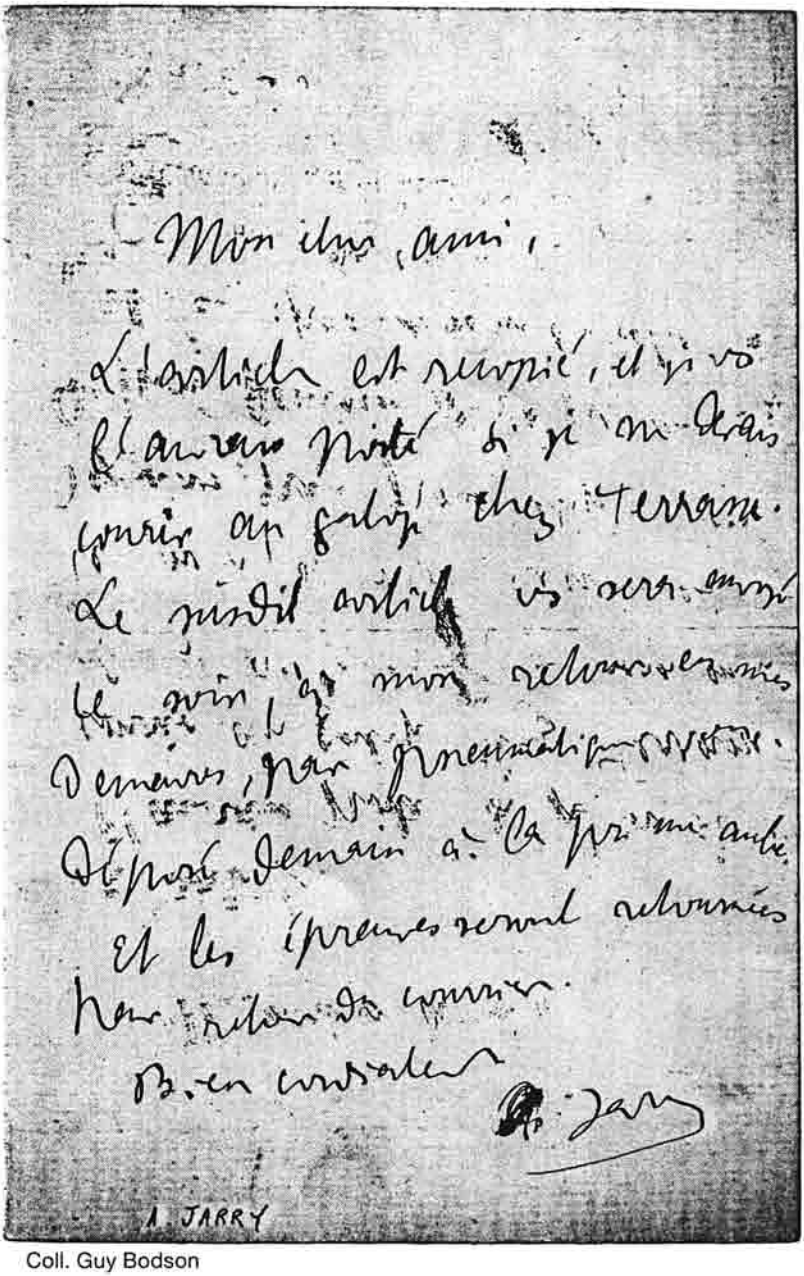
L'article est recopié, et je vs l'aurais porté si je ne devais courir au galop chez Terrasse. Le susdit article vs sera envoyé ce soir, à mon retour en mes demeures, par pneumatique ou déposé demain à la prime aube.

Et les épreuves seront retournées par retour du courrier.

Bien cordialement.

A. Jarry




Mon cher ami,

L'article est remis, il y va
[illegible] si on doit
[illegible] chez Terrain.
Le rendez-vous est remis
[illegible]
Demain, par [illegible].
Après demain à la première épreuve.
Et les épreuves seront retournées
[illegible]

Bien cordialement

A. JARRY

Coll. Guy Bodson

A. Jarry

Lettre de JEAN DE TINAN à ALFRED JARRY



JEAN DE TINAN
par Henri Bataille

(*Le Divan*, numéro spécial consacré à Jean de Tinan, avril-mai-juin 1924, pp. 258-259)

3 juillet[1], abbaye de Jumièges.

Mon cher Jarry,

Je crois que vous m'avez trop souvent entendu rire — et de trop bon cœur — aux aventures de *Monsieuye Ubu* pour que je puisse essayer de vous faire croire que je blâme « cette façon inconsidérée et futile de présenter les choses, même les plus sérieuses, sous un angle qui prête à rire aux gens mal intentionnés. » Et puis, il n'y a pas qu'à rire dans *Ubu Roi*.

J'ai relu hier le *drame* en son intégrité (avec pas mal de petits changements, et très heureux, m'a-t-il semblé). Il m'a semblé vous l'entendre lire une fois de plus — avec accompagnement du rire de Rachilde, du rire de Moréno, du rire de Fanny, du rire de Vallette, du rire de Schwob, du rire de Hérold et du rire de tout le monde — selon les belles sonorités de l'admirable voix du maître des phynances[2].

« Fort bien, monsieur, sauf la merdre ! — Eh la merdre n'était pas mauvaise ! — Chacun son goût. » J'ai trouvé, moi, une fois de plus que la merdre n'était pas mauvaise. Tous mes remerciements et bien cordialement à vous.

Jean L.-B. de TINAN.

1. La relecture du *drame* mentionnée plus bas permet de dater la lettre de 1896. Le volume d'*Ubu Roi* parut le 11 juin ce qui laissa à Jean de Tinan 22 jours pour lire et relire la pièce.
2. Jean de Tinan fréquentait, comme Jarry, Schwob, Hérold et bien évidemment Vallette, le salon de Rachilde où se réunissaient la plupart des auteurs du *Mercure* ; c'est probablement là que l'auteur d'*Ubu* fit une ou plusieurs lectures de sa pièce.

Mon cher

La provenance est précisée en bas de page : « Nous devons à l'amabilité de M. Albert de Bersaucourt, qui en est aujourd'hui le possesseur et qui nous la communique au moment où ce numéro était sous presse, de pouvoir publier ici cette lettre très probablement inédite. » En réalité, de Bersaucourt l'avait déjà publiée dans le tome XVI (janvier-février-mars 1909, pp. 65-66) de *Vers et Prose*, avec cette intéressante note :

> Le deuxième volume du *Centaure*, ce magnifique recueil d'art où collaborèrent les meilleurs d'entre les artistes et les écrivains, contient une chronique de Jean de Tinan intitulée : *Chronique du règne de Félix Faure.* Dans cette chronique, à la date du 25 (*sic*) juin, un passage relatif à l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry rappelle beaucoup la lettre ci-dessus. « Ah ! que nous avons ri, au *Mercure de France*, dit Jean de Tinan, toutes les fois que la voix « spéciale » de Jarry nous disait les forfaits du « Maître des Phynances ». Il y avait là, quelquefois, des gens qui ne sont pas tous fous, quoiqu'on dise — M^me^ Rachilde et M^lle^ Moréno, Alfred Vallette, Henri de Régnier, Henri Albert, Pierre Louys, Marcel Schwob à qui *Ubu* est dédié, André Lebey, Léon-Paul Fargue, Robert de Souza, Miss Fanny Zæssinger, Ferdinand Herold, votre serviteur, j'en passe et des pires... Eh bien, lorsque Jarry lisait : *« Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné ? — Fort bien, monsieur, sauf la merdre. — Eh ! la merdre n'était pas mauvaise. — Chacun son goût. »* — Je vous assure que nous nous tordions, et la « Danseuse » de Clésinger applaudissait. » Jean de Tinan n'a fait que développer dans son petit article ce qu'il avait écrit à Jarry.

Il semblerait plutôt qu'en raison des dates de la chronique (le 24 et non le 25 juin) et de la lettre (3 juillet), ce soit cette dernière qui synthétise le contenu du « petit article » qui, par ailleurs, se poursuivait, dans le tome II du *Centaure* de 1896 (pp. 134-135), sur plusieurs lignes que voici :

> Je dis cela pour ceux qui, devant le drame de Jarry, pincent les lèvres comme on se bouche le nez et disent : « Je ne trouve pas cela drôle. » Ils ont tort. Ce n'est pas que j'aie, — malgré que les Goncourt aient pu dire joliment : « Le jour où les jeunes filles ne riront plus des plaisanteries scatologiques, le monde finira » — un goût très prononcé pour la « m..... », mais dans cette parodie *énorme*, d'une fantaisie exubérante et aiguë, qu'est « *Ubu Roi* », rien ne peut être exagéré. Ne vous y trompez pas, Jarry est, à sa façon, le plus clairvoyant de nos psychologues ; il définit l'ambition : « *Si j'étais roi de Pologne, je pourrais manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues* » ; il synthétise la politique : « *Le mauvais droit ne vaut-il pas le bon !* ». « *Quand j'aurai pris toute la Phynance, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai !* », et même la

Mère Ubu parle fort bien de l'amour : « *J'ai perdu mon cavalier, le Palotin Girond, qui était si amoureux de mes attraits, qu'il se pâmait d'aise en me voyant, et même, m'a-t-on assuré, en ne me voyant pas, ce qui est le comble de la tendresse.* » — Certainement, une œuvre aussi… hors formule exige beaucoup de délicatesse de la part de ceux qui s'y plaisent, cette verve, à la fois brutale et fine, est fort estomaquante ; « *palotins* » et « *salopins de phynances* » sont très kaléoscopiques et les portraits de « *Monsieuye Ubu* », qui sont en frontispice au volume, ne ressemblent à personne de nos connaissances… « *Phallus déraciné pourquoi fais-tu de pareils bonds ?* » Mais… comme c'est bien ! (I)

(I) M. Lugné Poe annonce qu'un des spectacles de la prochaine saison de *L'Œuvre* sera composé de *Ubu Roi*, de M. Alfred Jarry.

Mikaël Lugan

TEXTICULES



Avis Lectures

La SAAJ se modernise

La Société des Amis d'Alfred Jarry, faisant fi des obstacles, vient de se doter de la vitrine obligée en ce XXI^e siècle : un site internet, plein de coquilles et morne encore, mais qui n'attend que vos contributions pour s'agrandir et prendre son essor. Vous y trouverez des textes en ligne, une bibliographie, des liens utiles mais surtout les prévisions de manifestations pour l'année Jarry en 2007. Nul doute que, porté par la vague de sève vigoureuse qui bat dans les veines de nos bienaimés membres (le Pouls, en un autre terme), ce site deviendra bientôt l'étalon en la matière. La ville de Laval, qui héberge avec bonté ce bijou technologique, a également mis en ligne les informations utiles à ceux qui voudront, en 2007, être là où ÇA se passe — par exemple au colloque « Jarry et les arts », qui se déroulera au Vieux Château de Laval les 30 et 31 mars 2007.

Le site de la SAAJ :
http://www.alfrejarry2007.fr/amisjarry/accueil/accueil.htm

Le site de Laval consacré à Jarry :
http://www.alfredjarry2007.fr/

Paul Edwards, *Je hais les photographes !*

Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916, Anabet, coll. Littérature (Anthologie), 424 p., 23 euro.

Présentation de l'éditeur

Tout le monde connaît l'anathème que Baudelaire a jeté sur l'invention de Daguerre. Mais il y avait aussi Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Catulle Mendès, Octave Mirbeau, Émile Zola, etc. Décriée, vilipendée, la photographie fut véritablement haïe par les écrivains du XIX^e siècle. Or, cette haine et cette méfiance ne prenaient pas toujours la forme d'un article théorique. C'est dans la fiction que s'élabore la vraie réception de la photographie. On y trouve le photographe professionnel, héros sombre et rusé, ou simple polichinelle, le photographe amateur, sujet héroïco-comique par excellence. Ou encore le client, summum de la bêtise humaine et du narcissisme. Il y a le portrait photographique, doué d'animisme, qui féconde les femmes, capte l'âme des vivants et des morts, désigne le coupable, etc. Alors qu'aujourd'hui, la photographie est au musée, il est bon de reprendre le fil de son histoire sous le prisme truculent et critique de ces auteurs d'époque.

Éditions Anabet,
120, Bd Malesherbes, 75017 Paris.

Contient deux textes de Jarry, chacun commenté : «La photographie des accidents» et «Je ne sais pas si mon frère m'oublie».

Martine et Bertrand Willot, *Nous étions trois amis...,*

Récit biographique dans le numéro spécial de la revue *Plein Chant*, n° 80 (automne 2005). 112 pages. Broché. Nombreuses illustrations dont vingt-cinq en couleur. ISBN 2-85452-271-0. Prix : 14 euro. Plein Chant, Bassac, 16120 Châteauneuf-sur-Charente.

Compte rendu de Paul Edwards

Les trois amis sont Gaston de Pawlowski (1874-1933), Fabien Launay (1877-1904) et Georges Bottini (1874-1907). Soit trois contemporains de Jarry, amis de Léon-Paul Fargue, de Maurice Cremnitz et de Francis Jourdain.

Fabien Launay contribue à *L'Art Littéraire* et on a le plaisir de voir reproduits ici : des bois, parafés « L » (plus tard, il signera « Jacquet »), puis deux articles portant son vrai nom, Fabien Vieillard.

Pawlowski, fervent de la bicyclette (et de mécanique en tout genre), est surtout l'auteur du célèbre *Voyage au pays de la quatrième dimension* (publié en 1912 mais commencé en 1895), qui se rapproche de Jarry par sa perspective littéraire sur la science. Tous deux connaissaient Léonard Sarluis, par exemple, mais des témoignages plus positifs manquent sur d'éventuels échanges entre ces deux esprits qui avaient beaucoup en commun (voir la biographie de Noël Arnaud, pp. 354-355, puis celle de Besnier, p. 500, qui signale son compte rendu du *Surmâle*).

Ce beau petit volume recrée l'atmosphère des arts et des lettres dans laquelle baignait Jarry, surtout à ses débuts.

Compte rendu de Barbara Pascarel

Fargue chez les rapins

« *Nous étions trois amis intimes qui avions vingt ans aux alentours de 1897, Bottini, Launay et moi...* » Le troisième aurait bien pu être Léon-Paul Fargue, mais c'est un autre de ses compagnons de jeunesse montmartroise, Gaston de Pawlowski, qui complète le trio auquel est consacré ce superbe numéro de la « revue erratique de littérature imprimée » éditée par Edmond Thomas avec le soin et le goût dont il entoure toutes ses réalisations.

L'auteur du Voyage au pays de la quatrième dimension, témoin important de ces années d'apprentissage, survécut d'un quart de siècle aux peintres Georges Bottini et Fabien Launay, disparus prématurément. Le premier laisse une œuvre considérable, dont les reproductions en couleurs de l'ouvrage donnent une juste idée. Son cadet, adolescent rebelle

foudroyé par la tuberculose à l'âge de 27 ans, est oublié, mais les lecteurs de Fargue connaissent les jolis bois qui illustrèrent la toute première publication de *Tancrède* dans *Pan* en 1896. Il faut remonter au temps de Marie Pamelart, entre la place Clichy et la rue Lepic, pour retrouver cette joyeuse bande de rapins et de poètes en herbe que Francis Jourdain a si bien évoquée dans ses souvenirs. Ce dernier s'était lié dès les années de collège au petit Condorcet avec Fabien Vieillard — qui signera Launay (parfois Jacquet) — et avec « Pawlo », mais aussi Maurice Cremnitz et Maurice Thomas (le futur cinéaste Maurice Tourneur), d'une camaraderie consolidée par un certain désintérêt pour la chose scolaire, une passion commune pour la peinture et pour tout ce qui s'inventait alors à Paris.

On sait que la boutique de Louis Le Barc, qui accueillit les artistes symbolistes et post-impressionnistes, fut un phare pour cette génération : c'est là que Jourdain rencontra Fargue et le rallia au petit groupe des « condorcetois », prélude à l'équipe de *l'Art littéraire*, la revue de Louis Lormel. Fargue joue déjà ce rôle d'initiateur aux mystères de Paris, emmenant un soir ses amis dans des bouges de la rue des Maronites. Le tout jeune Saint-Georges de Bouhélier, qui rapportera cet épisode, est un exemple attachant des nombreux personnages que nous découvrons ou redécouvrons aux détours alertes de cette triple biographie. On y croise ainsi Pierre Girieud, qui rencontra Fargue, Manuel Robbe (le futur graveur des *Ludions* illustrés par Marie Monnier en 1930), pour ne citer que ceux qui titilleront la curiosité des coludions...

Pour ces silhouettes, comme pour les trois figures centrales, portraits et anecdotes sont référencés à des sources de première main qui vont du *Bulletin des anciens élèves du lycée Condorcet* à des archives locales (comme celles de la Police pour relater la crise de démence dont Bottini fut saisi à la fin de sa vie), ou à des articles peu accessibles de *Fantasio*, *Tam-Tam*, ou *Comœdia* (revue créée par Pawlowski). Point de ces fiches convenues, remplissages et démarquages dont on nous abreuve trop souvent. De ce récit enlevé, écrit avec esprit et bonhomie, sans doute les farguiens retiendront-ils surtout, car on savait fort peu de choses à son sujet jusqu'alors, la curieuse figure de Fabien Launay, velléitaire et touchant, saisi « dans son violent désir d'en découdre ».

Barbara Pascarel

(Article paru dans *Ludions* n° 10, 2005. Société des lecteurs de Léon Paul Fargue. http//assoc.wanadoo.fr/leonpaulfargue).

Remy de Gourmont, *Le Désarroi,*

postface de Nicolas Malais,
Éditions du Clown Lyrique,
s.l. [35 rue des Bussys, 95600 Eaubonne], 2006.
ISBN 2-9526782-0-0.
Prix 8 euro.
Tirage limité à 400 ex. sur papier vergé ivoire, dont 25 num. et parafés par l'éditeur. Les ex. de tête sont accompagnés chacun d'un fac-similé sur papier vergé de la page de titre manuscrite.
Contact : clownlyrique.com.

Compte rendu de Paul Edwards

Nicolas Malais, dans sa postface, aborde la genèse de ce roman dont le manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen. Ce court texte, rédigé entre 1893 et 1899, est bel et bien un inédit. Et il est explosif.

Le Désarroi est en partie issu du roman perdu et peut-être inachevé, *Le Destructeur*, dont sept chapitres ont été publiés dans *Le Journal* en 1894. Ces chapitres refont leur apparition dans *Le Désarroi*. Malais nomme alors les autres livres qui contiendraient eux-aussi des passages empruntés au mystérieux *Destructeur* que Gourmont n'aurait jamais fini de détruire.

À moins que *Le Désarroi* ne soit la version finale du *Destructeur* ? Malais les compare, et, ayant écarté les passages coupés-collés, signale une évolution radicale dans le style et dans le thème : le symbolisme cède au réalisme, et le récit devient celui de l'anarchie. Toujours selon Malais, le choix de ce thème encore trop sensible à l'époque serait l'explication première de sa non-publication.

Mais... l'amour du physique d'abord. Saluons la typographie originale, puisqu'il s'agit de rendre justice à un auteur qui a marqué l'histoire de l'imprimerie. La page sept est fort réussie, la lettrine et le titre en retrait suggérant un triangle avec l'épigraphe aligné à droite. Hélas, les autres débuts de chapitre, dépourvus d'épigraphe, semblent déséquilibrés ; sans doute aurait-il fallu que la lettrine soit plus haute, à la manière des *25 Poèmes* de Rémy Duval (1936). De plus, le retrait est partout fixé à 1,25 cm (le standard de Microsoft Word), ce qui est trop pour un texte d'une justification de 8 cm. Trop large aussi la marge supérieure (3,5 cm), puisqu'elle est de la même taille que les marges extérieures et inférieures, alors que Gourmont savait hisser le texte en haut et près du centre, comme un drapeau (noir ?) tendu. Aussi, la dernière ligne de la page de gauche n'est pas souvent à la même hauteur que celle de droite, donnant une impression de flottement, telle une liasse de feuilles non reliées. Pour un livre si bien imprimé (par les Presses du Temps Qu'il Fait, Cognac, dont la réputation n'est plus à faire), nous aurions aimé une charte typographique plus sûre et à la hauteur des éditions des années 1890, années des bijoux en papier chatoyant.

Mais revenons à l'anarchie. La postface offre quatre textes de Gourmont sur l'anarchie telle qu'il l'entend, c'est-à-dire en tant que métaphysique libertaire. Les premiers Chrétiens : anarchistes. Gourmont dissocie l'anarchiste de celui-qui-tue. La bombe n'est que métaphore chez les anars littéraires.

> Un anarchiste est celui qui, chaque fois qu'il peut le faire sans dommage, se dérobe sans scrupule aux lois et à toutes les obligations sociales. Il nie et détruit l'autorité en ce qui le concerne personnellement ; il se rend libre autant qu'un homme peut être libre dans nos sociétés compliquées[1].

C'est ici que Gourmont et Jarry se rencontrent, car on y voit le même idéal chez Sengle (*Les Jours et les nuits*), dans « Être et vivre » et dans la vie même de Jarry, bien qu'il fut très poli et bon garçon la plupart du temps — mais compromettre sa pratique d'écrivain, ça, jamais.

Échos de *Maldoror*, du *Tutu* ? L'écriture gourmontienne sent surtout le critique professionnel, l'explication et non la littérature. Par exemple :

> [mes crimes, celles du héros Salèze] ne m'ont pas donné toutes les satisfactions qu'un honnête homme est en droit d'attendre d'un crime exécuté avec soin, quoique peut-être avec une impardonnable insouciance[2].

Sans doute, sans doute, encore faut-il éviter de dire cela *à haute voix*, si je puis dire, ou au premier degré, après d'autres imitateurs de Wilde et de Tailhade.

> — Je sais que toute votre vie s'est passée dans votre tête…

lui répond-on. Nouvelle explication, nouvelle lourdeur. Gourmont ne sait pas camper un personnage, le vraisemblable ne l'intéresse pas, ni l'acteur, ni autre lecteur que lui-même, et son imagination est désespérante, voire comique sans vouloir l'être :

> — Pauvre Valérie ! […] Elle croyait, et n'était pas la seule. Que de dupes, que de fous, que de malades, et moi, qui serai peut-être l'historien de ces extravagances, j'observais mais avec foi. Vous l'aviez baptisée Albiréa, en l'honneur de la constellation du Cygne qui, durant cette nuit magique, brillait près du zénith. Et comme il y avait, en tous ces hystériques, un besoin singulier de dévergondage, elle dut se mettre nue et recevoir sur les cheveux un verre de champagne magnétisé[3].

1. Remy de Gourmont, « L'Anarchie et les gouvernements » (octobre 1901) in *Épilogues*, 2e série, Mercure, pp. 306-310.

2. *Le Désarroi*, p. 10.

3. *Le Désarroi*, p. 10.

Auteur de romans ratés et d'une incompétence désarmante envers tout ce qui touche à la création originale, Gourmont fascine néanmoins, comme tout auteur véritablement doué pour le mauvais. Dans *Le Désarroi*, il y a de quoi hurler plus qu'ailleurs. Les situations y sont plus extrêmes, l'ambition aussi. Cherchant à exprimer le désir d'Absolu, comme le fit Jarry, Gourmont écrit sur un ton réaliste une histoire de poseurs de bombes qui se lit plutôt comme quelque carnet de notes dans lequel il consigne — par le dialogue « contradictoire » ou « dissociatif » — son manifeste littéraire de critique :

> — Martyre de l'Idée ! [...]
> — Qu'est-ce que c'est que ça, l'Idée ? demanda Valentin, avec une franche ingénuité. [...]
> — L'Idée, c'est le bonheur universel par la liberté et par la justice...
> — Mais d'abord, ajouta Ledoux, il s'agit de tout démolir. Raser tout ! La tonte, quoi[4] !

Gourmont le dira mieux dans sa prose de critique lorsqu'il défendra en septembre 1899, donc à la même époque qu'il achevait *Le Désarroi*, son idée de contradiction créatrice, base de sa célèbre « dissociation des idées » :

> La contradiction coïncide dans une intelligence avec la faculté d'associer et de dissocier rapidement les idées[5].

Ou encore son credo d'avril 1901 :

> n'être dupe d'aucune construction[6]

ce qui rappelle bien l'idée « anarchiste » de *destruction*. Gourmont est un si bon mauvais romancier qu'il y a enfouis sous les décombres de sa prose un plan d'architecte en évolution. Il faut lire sa fiction comme un journal, un carnet de fantaisie et d'impostures qui ont dû lui plaire un moment, mais certes pas comme des ouvrages finis.

Pour toutes ces raisons et surtout parce qu'il stimule l'intelligence critique du lecteur par ses contradictions, par ses ruptures de ton, par la volonté de rendre *symboliques* des faits et gestes violents, *Le Désarroi* est le plus excitant des romans de Gourmont, le plus privé, le plus mystérieux et très en résonance avec les œuvres de Jarry — en un mot : indispensable[7].

4. *Le Désarroi*, pp. 18-19.
5. « De la contradiction » in *Épilogues*, 2e série, pp. 87-89, qu'il siérait de ne pas lire par petits morceaux.
6. *Épilogues*, 2e série, p. 248.
7. Et le vilain de l'histoire, celui qui pose la bombe qui réduit en poussière le palais Bourbon et tout ce qu'il y a dedans, c'est le photographe Isaac Führer, qui, pour donner une raison à sa présence sur les lieux, s'occupe de photographier les restes des victimes pour d'éventuelles identifications. Je hais les photographes !

Ambroise Vollard, *Le Père Ubu à la guerre,*

édition établie, notes et postface par Jean-Paul Morel, Éditions Mille et Une Nuits, octobre 2006. ISBN 2-84205-972-7. Prix : 3 euro.
Texte intégral établi sur les quatre éditions anthumes, en donnant « le primat à la version première, en langage oral », tout en respectant les corrections de l'auteur mais non les coupes politico-militaires de la sangsurdre. Pour les variantes, il faut recourir à l'édition de référence, *Tout Ubu Colonial* (Musée Léon Dierx/Séguier, 1994), également régimenté par Jean-Paul Morel.

On n'y trouvera pas, bien sûr, les illustrations de Jean Puy ni celles de Georges Rouault, réservées aux éditions de luxe (1923 et 1932 respectivement). La présente édition de poche contient néanmoins les bio- et bibliographies nécessaires aux poilotins, un glossaire de mots inconnus aux arrière-arrière-petits enfants des gueules cassées, des notes enjouées, puis une postface exemplaire où Morel, le biographe de Vollard, met à contribution notamment les mémoires inédites de Vollard puis une lettre inédite de Max Jacob, le tout avec des armes tant littéraires qu'artistiques et historiques.

L'appareil critique est une mise à jour, avec quelques rajouts, de celui de l'édition de 1994. Il y a plus d'information sur les fusillés de la Grande Guerre (note 25), ainsi que sur le bleu de méthylène (note 15), sur *L'Écho de Paris* (note 87), puis, pour les non-initiés, quelques explications supplémentaires concernant l'Ubu de Jarry (ici et là). Trouvée aussi, depuis 1994, l'origine de la phrase devenue célèbre : « Jadis, c'était le marquis qui tenait le haut du pavé. Aujourd'hui, c'est le bistrot » (voir note 144). Quelques informations inessentielles sont logiquement supprimées (bio de Michelet, histoire des Jésuites au Paraguay). Bien rétablir le mois d'« août » au début de la note 105. Précisons que les « *shrapnels* » n'ont pas fait leur première apparition en 1827 (note 70), mais en 1804, ce qui leur a permis de servir avec éclat le 18 juin 1815 contre un bandit corse.

On apprécie surtout le ton sur lequel Morel entraîne le lecteur à savourer tous ces mots croustillants qui décrivent une période historique où les obus et les Ubus s'exprimaient de pair.

P.Ed

Thèse

Alfred Jarry, le « Dieu Sauvage » oublié de l'Histoire de l'Art

par María González Menéndez
sous la direction du professeur Serge Lemoine

Alfred Jarry ne fut pas seulement un écrivain mais aussi un artiste, un esthète, un être éclectique de nature farouche qui prônait un changement esthétique. Personnage crée par lui-même, œuvre d'art en soi, Alfred Jarry fut, avant tout, un provocateur, une révélation pour les jeunes artistes qui l'ont connu, un air frais et moderne qui envahit le milieu culturel parisien entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Peu d'études explorent cette dimension dans l'œuvre de Jarry et pourtant le créateur d'*Ubu Roi* s'est beaucoup intéressé à l'art. On compte parmi ses contributions, de nombreux dessins et gravures de sa production encore mal étudiés, deux revues esthétiques dont il fut l'éditeur (*L'Ymagier* et *Perhindéhion*), ainsi que de nombreux textes où Jarry recueillit ses pensées en matière d'art et d'esthétique.

Cet intérêt que Jarry portait à l'art n'a pas été sans réplique. Beaucoup d'artistes se sont intéressés à Jarry, l'ont connu ou lui ont rendu hommage après sa mort, tels que Pablo Picasso, André Derain, Paul Gauguin, Marcel Duchamp, Joan Miró, Man Ray ou Dubuffet. Beaucoup d'entre eux vont même jusqu'à adhérer au Collège de 'Pataphysique en 1948. Malgré cela, Alfred Jarry reste un oublié de l'Histoire de l'Art.

Alfred Jarry a été non seulement un écrivain mais aussi un référent pour les artistes du xx^{e} siècle. La `Pataphysique se redéfinit ainsi comme la théorie annonciatrice d'un nouveau siècle artistique. Un siècle d'art inventif, imaginaire, sans lois susceptibles d'empêcher la créativité, un art que Jarry appréciait et revendiquait aux côtés de l'art enfantin et populaire, comparable dans une certaine mesure à l'art du Moyen-Age. Animés par la recherche du primitivisme, les artistes d'Avant-garde vont succomber à l'art imaginatif. L'art n'est dès-lors plus un acte de subordination scientifique mais d'inventivité, celui que Jarry poursuivait dans la 'Pataphysique.

En passant par le Fauvisme, le Cubisme, le Dadaïsme et le Surréalisme, la thèse doctorale *Alfred Jarry, le « Dieu Sauvage » oublié de l'Histoire de l'Art* prétend éclaircir l'impact que l'œuvre et les théories esthétiques de Jarry ont pu avoir sur les artistes qui ont orchestré le déroulement des Avant-gardes tels que André Derain, Pablo Picasso, Marcel Duchamp ou Joan Miró, donnant ainsi plus de sens aux propos d'André Breton : Alfred Jarry fut, plus qu'un écrivain, un éclaireur esthétique*.

*. André Breton « Alfred Jarry initiateur et éclaireur », Arts, 2 novembre 1951, dans La Clé des champs, Le Sagittaire, Paris, 1953, pp. 254-263.

Controverses

Une polémique autour d'*Ubu* dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*

Étrange périodique, paraissant tous les dix jours, que cet *Intermédiaire des chercheurs et curieux* qui connut une exceptionnelle longévité (plus de 70 ans !) et qui fut dirigé, au début du XX^e^ siècle, par Georges Montorgueil ! Bric-à-brac de questions et réponses concernant les sciences, l'héraldique, la généalogie, l'étymologie, la littérature, etc., rendez-vous des érudits de tout poil auquel ne manquaient pas de s'inviter occasionnellement quelques remarquables écrivains de ce temps : Pierre Louÿs, Remy de Gourmont, Guillaume Apollinaire...

C'est au cours du second semestre 1910 qu'eut lieu, autour d'*Ubu*, dans les pages de la revue, une brève polémique qui rend assez bien compte du statut encore fragile de l'auteur en ce début de siècle. Tout part d'une question sur l'origine du nom de Gargantua : invention ou emprunt de Rabelais ? Différentes réponses sont données et font l'objet d'articles dans plusieurs numéros. Il revient à Jacques Renaud (n°1264, 10 août 1910, p. 206) de mettre fin à la litanie d'hypothèses en soulignant la parenté entre le nom du personnage rabelaisien et le mot espagnol *garganta* (gorge) ou occitan *gargante* (gosier) ; l'érudit en profite pour dresser une liste des procédés qui ont, de tout temps, servi à leurs auteurs pour nommer leur héros, dont le procédé « impressionniste » suivant :

> Un autre procédé, le plus en faveur aujourd'hui, moins facile, mais plus expressif, consiste non plus à faire un nom propre d'un adjectif ou d'un nom commun, mais à former un assemblage de syllabes présentant l'aspect d'un nom propre qui se trouve être *euphoniquement* en rapport avec le trait dominant distinctif, du caractère en question. C'est difficile à expliquer : je veux dire que cet assemblage de syllabes frappe l'oreille de telle sorte que nous comprenons immédiatement ce trait dominant, parce que l'idée nous en est suggérée phonétiquement par les sons des syllabes. Tous les prototypes du théâtre ou du roman ont été baptisés de cette façon. Et certains sont tellement trouvés qu'il est impossible d'imaginer le personnage sous un autre nom. Exemples : le subtil, complexe et compliqué, délicat jusqu'à la perversité, peut-il s'appeler d'un autre nom que *des Esseintes* ; et le père *Ubu*, pourrait-il avoir un nom plus lourd, plus gonflé que le sien !

La démonstration laisse à désirer... et, quelques semaines plus

tard, un nouvel érudit, Jacques Renoux, abandonnant définitivement Rabelais, s'emploie à dire, en guise de rectification, « le secret de la farce dont le pauvre Jarry tira une sorte de notoriété » (n°1268, 20 septembre 1910, pp. 428-429) :

> Ubu était le surnom donné à un *pion* (*sic*) du lycée de Nancy (*sic*) par les potaches qui le brimaient et le « chahutaient » sans pitié. Périodiquement au plafond de l'étude se balançait le traditionnel bonhomme en papier mâché avec l'inscription :
>
> Aspice Ubu pendu
> Quod librum n'a pas rendu ;
> Si librum reddidisset
> Ubu pendu non fuisset.
>
> Jarry, avec l'un de ses camarades du lycée (aujourd'hui colonel d'artillerie) composa une pièce macaronique en 3 actes sur Ubu, qui circula manuscrite dans les classes supérieures.
>
> Dix ans plus tard, Jarry ayant retrouvé cette pochade, la retoucha, l'augmenta et la remit à M^r^. Lugné Poë, directeur du théâtre de l'Œuvre. Celui-ci, avec le concours du musicien Claude Terrasse, avec le comédien Gémier, avec le critique Henry Bauër, imagina de mystifier le public et les écrivains hostiles au théâtre de l'Œuvre en présentant *Ubu roi* comme une manière de première d'*Hernani* de la farce outrancière et du verbe brutal. La mystification dépassa l'espérance de ces messieurs. La majeure partie de la critique dramatique s'y laissa prendre, s'indigna, fulmina l'anathème contre le sujet et la forme.
>
> La représentation (décembre 1896) excessivement turbulente, coupée par les sifflets, les cris de colère, les interpellations de la salle à la scène, s'acheva dans les bravos et les rires de ceux qui étaient dans le secret de la farce.
>
> L'incohérente turlupinade commençait par cette phrase héroïque d'Ubu à sa moitié :
>
> « Comme vous êtes laide ce soir, mère Ubu ! Est-ce parce que nous avons du monde à dîner ? »
>
> Chaque réplique d'Ubu était hachée par le mot héroïque dont, paraît-il, l'excellent amiral Pottier scandait ses discours. Mais Ubu y ajoutait un *r* pour finir avec la consonance *dre*. La troisième fois qu'il répéta les six lettres :
> — *Mangre*, lui cria-t-on d'une loge.
> La petite partition de Claude Terrasse était très bouffonne, surtout « la chanson du décervelage » et n'a pas peu contribué à la réputation de ce musicien. Alfred Jarry qui depuis ne produisit rien de notoire, a pu se croire un auteur de grand poème héroï-comique, grâce au tapage d'Ubu roi.

Si Renoux ne manque pas, à une époque où il n'est pas encore fréquent de le mentionner, de préciser malicieusement qu'*Ubu* naquit d'une œuvre de collaboration entre lycéens, il insiste surtout sur la volonté mys-

tificatrice de la pièce, réduite à un simple canular, dotée d'une « petite partition de Claude Terrasse » qui phagocyta le reste de l'œuvre du « pauvre Jarry ». Aussi, dix jours plus tard (on appréciera le temps de réaction), l'un des meilleurs amis et admirateurs du père d'*Ubu*, Fagus, vint rétablir et l'importance de la pièce et l'importance de l'œuvre (n°1269, 30 septembre 1910, p. 480) :

> Puisque l'auteur d'*Ubu* vient en cause, il ne s'agit que de s'entendre, et voir en quoi Alfred Jarry, en effet, « ne donna rien de notoire » en regard de cette pièce : le héros de cette géniale guignolade dépasse la littérature ; il entre dans l'histoire, dans l'humanité comme Hamlet, ou Panurge. On voit couramment (sans parler des applications fatales à tel ou tel personnage, généralement politique) des gazetiers baptisant, à la suite de Jean Lorrain, Drumont, Willy ou Daudet, l'époque actuelle « époque Ubu ». De cette fortune qu'écrivain ne réalise guère deux fois, heureux quand il la réalise une, les ouvrages subséquents nécessairement souffrirent : d'autant plus qu'une science, une érudition universelles s'y cristallisent dans une écriture un peu hermétique à force d'être adamantine : ce qui éloigne le commun des lecteurs ; ce qui précisément les fera durer autant que la langue française. Ces ouvrages sont nombreux pour la courte vie de l'auteur : *Les Minutes de sable mémorial* ; *César-Antéchrist* ; *Ubu-Roi* (Mercure, 1897, repr. en 1896) ; *Les Jours et les Nuits* (Mercure, 1897) ; *L'Amour en visites* (P. Fort, 1898) ; *L'Amour absolu* (Mercure, 1899) ; *Ubu enchaîné* (*Revue Blanche*, 1900) ; *Messaline*, son chef-d'œuvre (*Revue Blanche*, 1901) ; *les Almanachs du Père Ubu* (1899 et 1902) ; *Le Surmâle* (*Revue Blanche*, 1902) ; *Le Moutardier du Pape* (Mercure, 1907) ; la traduction des *Silènes* de Christian Grabbe (parue dans la *Revue Blanche*, 1898), la traduction de *La Papesse Jeanne*, en coll. av. Jean Saltas (Fasquelle, 1908) ; le poème de *Pantagruel*, opéra, mus. d'Alfred (*sic*) Terrasse ; *La Dragonne*, et *Gestes et Opinions du Dr Faustroll, pataphysicien* (inachevés) — ; *Spéculations*, et *Le Périple des Arts et de la Littérature* (publiés dans la *Revue Blanche*, *la Plume*, le *Canard Sauvage*, etc.) Alfred Jarry, « venu au monde le jour de la Nativité de la Vierge le 8 septembre 1873 », est mort à l'hôpital de la Charité en 1907, le jour de la Toussaint. Les seuls articles importants donnés sur lui parurent, à *L'Occident* (Fagus, novembre), et aux *Marges* (G^me^ Apollinaire, 1910).

L'imposante bibliographie, imposante relativement à la longueur de l'article et à « la courte vie de l'auteur », replace *Ubu* dans l'ensem-

ble d'une œuvre méconnue qui, tout en s'inscrivant dans son temps, à la fois prismatique et synthétique, reste promise à un bel avenir.

Si, en 1922, l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux* se fera, à nouveau, l'écho d'une nouvelle polémique autour d'*Ubu*, lors de la parution de l'ouvrage de Charles Chassé, la postérité n'en donnera pas moins raison à Fagus contre M. Renoux.

Mikaël Lugan

Controverse autour de Messaline

Jarry avait tenté de créer une controverse autour de son roman en accusant de plagiat Nonce Casanova, auteur d'une *Messaline* dans laquelle il se plaisait à retrouver d'amples passages de la sienne, et « un sieur Dupont ou Dumont », coupable de traiter de l'impératrice dans *La Chimère* (« Au directeur de *La Revue blanche* », paru le 15 février 1902 dans *La Revue blanche*, repris dans *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1988, p. 553). La réponse de ce Louis Dumont (*La Revue blanche*, 1er mars 1902, p. 400) restait encore inconnue des amateurs de Jarry :

> En réponse aux quatre lignes que M. Jarry, auteur de *Messaline*, consacre, dans *La revue blanche* du 15 février 1902, à M. Louis Dumont, auteur de *la Chimère*, celui-ci nous avise : qu'à la date (1er juillet 1900) où commença dans ce périodique la publication de *Messaline*, il avait déjà écrit les deux premiers des trois livres de *la Chimère* (voir, à ce sujet, une lettre de M. Dumont dans *La revue blanche* du 15 juillet 1900) ; que M. Jarry s'abuse en voyant dans *la Chimère* un démarquage de *Messaline* ; qu'au surplus M. Jarry ne spécifie pas de coïncidences. Il ajoute : « Je veux cependant lui rendre cinq mots qu' — involontairement — je lui ai dérobés... : *Il refaisait, une à une, les étapes de* CETTE ININTERRUPTION DE MOMENTS D'AMOUR, — lui affirmant que je les ferai soigneusement disparaître des prochaines éditions, si tant est qu'il y en ait. »

Jarry aurait-il eu plus raison qu'on ne le dit de soupçonner des emprunts à son ouvrage, si « involontairement » que ce fut ? En tout cas, Dumont avait effectivement pris ses précautions dès la prépublication de *Messaline*, en écrivant dans le numéro du 15 juillet 1900 :

> Je viens de lire, dans le numéro du 1er juillet de votre Revue le commencement d'un roman de M. Alfred Jarry : Messaline.
>
> J'ai l'honneur de vous informer que je mets en ce moment la dernière main à un livre dont la principale héroïne est — de même que dans M. Jarry — l'Augusta prostituée Valeria Messalina.
>
> Cela simplement pour prendre date et éviter des difficultés pour l'avenir.

Le titre de mon livre ne sera d'ailleurs pas celui de M. Jarry, et le caractère de Messalina y est étudié sous un jour tout différent.

Après cet avertissement, Jarry pouvait difficilement chercher systématiquement des correspondances entre son livre et *La Chimère* — tant pis pour les jarrystes, qui auraient ainsi eu une autre manifestation de ses capacités à déformer les textes d'autrui pour son usage.

JS

Vente

La bibliothèque d'un philosophe rémois

La seconde vente David Kahn à Drouot, 4 avril 2006, Maurice Imbert (expert), complète, s'il se peut, la première concernant la documentation jarryque et pataphysique. Beaucoup de numéros ont figurés à l'Expojarrysition : Jean de Chilra (*L'Heure sexuelle*), Cyrano de Bergerac (*Le Voleur*), Max Elskamp (*Enluminures*), Schwob (*La Croisade des enfants*), *Ubu Roi*, texte et musique, Gustave Kahn (*Le Conte de l'or et du silence*), et cela surtout en tant que livres pairs. Beaucoup de publications ont pour origine le Collège de 'Pataphysique : les n°s 100 à 111, ainsi que les photographies d'Emmanuel Peillet. Parmi les sommets phynanciers : Rimbaud : *Les Illuminations*, *Reliquaire* (La Vogue), *Artaud le momo* — de Jarry, *L'Amour absolu*, les *Almanachs du Père Ubu*, *L'Art littéraire* n° 1 et 2 à 11 et 12 (décembre 1894), *Haldernablou*, extrait du *Mercure de France* (1894).

Guy Bodson

Errata

Tournée 107-108

Page 7 : lire Surmâle *de* Lettres.
Page 12 : lire singe papion et non papillon.
Page 86 : lire Elle sera achevée et non Il sera achevée
Page 150 : lire Vallotton et non Valloton.
Page 158 : L'inédit est une reproduction du n° 104 de la vente *Pataphysique et alentours*, mentionné dans P. Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, p. 224.
Page 181 : lire Saunier et non Saulnier ; dans son catalogue, « L'H éautontiscognamillos », 2005, lire : *Le Livre d'art* (n° 62), *Argus de la Presse* (n° 41), *Jules Trochon* (n° 43), mentionnés dans P. Besnier, p. 276.

Concernant *Pataphysique et alentours*, cela est un peu court : il s'agit, sans doute, d'une des ventes les plus importantes sur Jarry, bien que le résultat phynancier ne soit point Jarry, ni Debord, mais... Henri Pichette. Entre *César-Antechrist*, la *Bataille de Morsang* volume pour bibliophile, le *Véritable portrait*

du Père Ubu et les *Quatre hérault*s *porte-torches*, il y avait toute une variété de déclinaisons du *Pantagruel* — 1re version, 2e version et fragments divers. Un manuscrit de *Jef : version inconnue* des auteurs de la Pléiade. Une série de dessins mentionnés dans le catalogue Kunthaus Zurich 1984 (en fait les 21e et 22e tournées de l'*Étoile-Absinthe*). Les numéros 10, 13, 39, 45, 51, 122 et d'autres en provenance de l'Expojarrysition. À noter, une erreur au numéro 94 : il s'agit de la « nouvelle année *1907* » (voir P. Besnier p. 640 et le troisième tome des *Œuvres complètes* en Pléiade). Ce catalogue est aussi précieux pour les nombreux petits dessins au crayon, hélas dispersés.

Achevé d'imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 37755 - Dépôt légal : janvier 2007 - *Imprimé en France*



Ubu avec le balai innomable. © Pierre Blouzard. 2000