Société des Amis d'Alfred Jarry

L'ÉTOILE-ABSINTHE

CRITIQUE • ÉNOCH & ÉLIE • HÉRALDIQUE • IMAGES • LORMEL • RENAISSANCE • RIRE • TEXTICULES • ZOLA

TOURNÉES 128-129

SAAJ & Du Lérot *éditeur*

Paris & Tusson

MMXII

L'ÉTOILE-ABSINTHE

L'Étoile-Absinthe

tournées 128-129

SAAJ & Du Lérot *éditeur*

2012.

Paris & Tusson

MMXII

L'Étoile-Absinthe. Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry.

Association loi 1901. Siège social : Bibliothèque Municipale de Laval, Place de Hercé, 53013 Laval Cedex. Président : Henri Béhar. Trésorier : Patrick Besnier, 4 rue Martenot, 35000 Rennes. Secrétaire et rédacteur : Julien Schuh, 149 bis rue Nationale, 75013 Paris. Site internet : www.alfredjarry.fr

Comité de lecture : Henri Béhar, Diana Beaume, Patrick Besnier, Guy Bodson, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski, Barbara Pascarel, Julien Schuh, Maria Vega.

Phynance annuelle donnant droit à la publication de *L'Étoile-Absinthe* : 30 € net à verser par chèque bancaire ou postal rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser au secrétaire. Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 10 €. Tarif de soutien : à partir de 45 € minimum. Tarif institutionnel : 100 €. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès de l'éditeur, Du Lérot, Les Usines Réunies, 16140 Tusson. Site internet : www.editionsdulerot.fr

La SAAJ est soutenue par le Centre national du Livre.

Tiré à 300 exemplaires, ce volume correspond aux tournées 128 et 129 de *L'Étoile-Absinthe*. Il est valable pour la totalité de l'exercice 2012, dont il forme la première et la seconde livraisons. Direction et mise en page : Julien Schuh. Les cartes postales du Coudray qui ornent ce numéro ont été aimablement communiquées par Alastair Brotchie.

Contact : julien.schuh@univ-reims.fr

© SAAJ, 2012.

© Du Lérot, 2012.

Sommaire

Éthernité 9

Actes de la journée d'étude « Jarry et la Renaissance » (2011)

Diana Beaume :
« Jarry, le goût de l'érudition gratuite et sa fontaine renaissante » 13
Alain Chevrier :
« D'une source possible de Bosse-de-Nage et de son ha ha
chez Bonaventure des Périers » 29
Julien Schuh :
« Jarry lecteur de Béroalde de Verville » 39

Études

Diana Beaume :
« Petite histoire du rire sérieux des origines à Faustroll » 49
Alessandra Marangoni :
« Que font Énoch et Élie dans César-Antechrist ?
Sur l'orthodoxie de Jarry » 65
Matthieu Gosztola :
« Mise au point :
La violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ? » 75

Alain Chevrier :
« Sur un sonnet héraldique de Jarry : Le Bain du roi » 81

Documents

Jean-Paul Goujon :
« Un article inconnu de Louis Lormel sur Jarry ». 103
Alastair Brotchie :
« La querelle d'*Ubu roi* dans *The Times Literary Supplement* (1922) » 109
Julien Schuh :
« Jarry à la lumière de la critique (1894-1897) » 113
« Des images, et rien de plus (III) » 137

Texticules

Thieri Foulc :
« Brunella Eruli : Travaux invisibles ». 143
Parutions. 145
Thèses et mémoires 151
Envois. 154
Varia 154

Éternité

C'est avec une grande tristesse que nous avons appris la mort de Jos Pennec (1944-2011). Érudit, infatigable chercheur et collectionneur, il appartint dès l'origine à la SAAJ et fut membre du CA. Professeur de mathématiques au Lycée de Rennes, il fut curieux de l'histoire des sciences. Fondateur et président de l'Amélycor (Association pour la mémoire du lycée et du collège de Rennes), il œuvra pour la sauvegarde du patrimoine du lycée (aujourd'hui Émile Zola) et la restauration du laboratoire de M. Hébert. Ses recherches permirent en particulier la découverte des papiers des frères Morin. *L'Étoile-absinthe* a publié plusieurs de ses travaux, dont un précieux dossier sur Octave Priou (n° 39-40). Son goût pour la peinture de Pont-Aven le conduisit à collaborer à diverses expositions, dont celle consacrée en 1988 à Charles Filiger dont le catalogue constitua notre numéro 37-38.



Jos Pennec au Lycée de Rennes (phot. Paul Edwards)

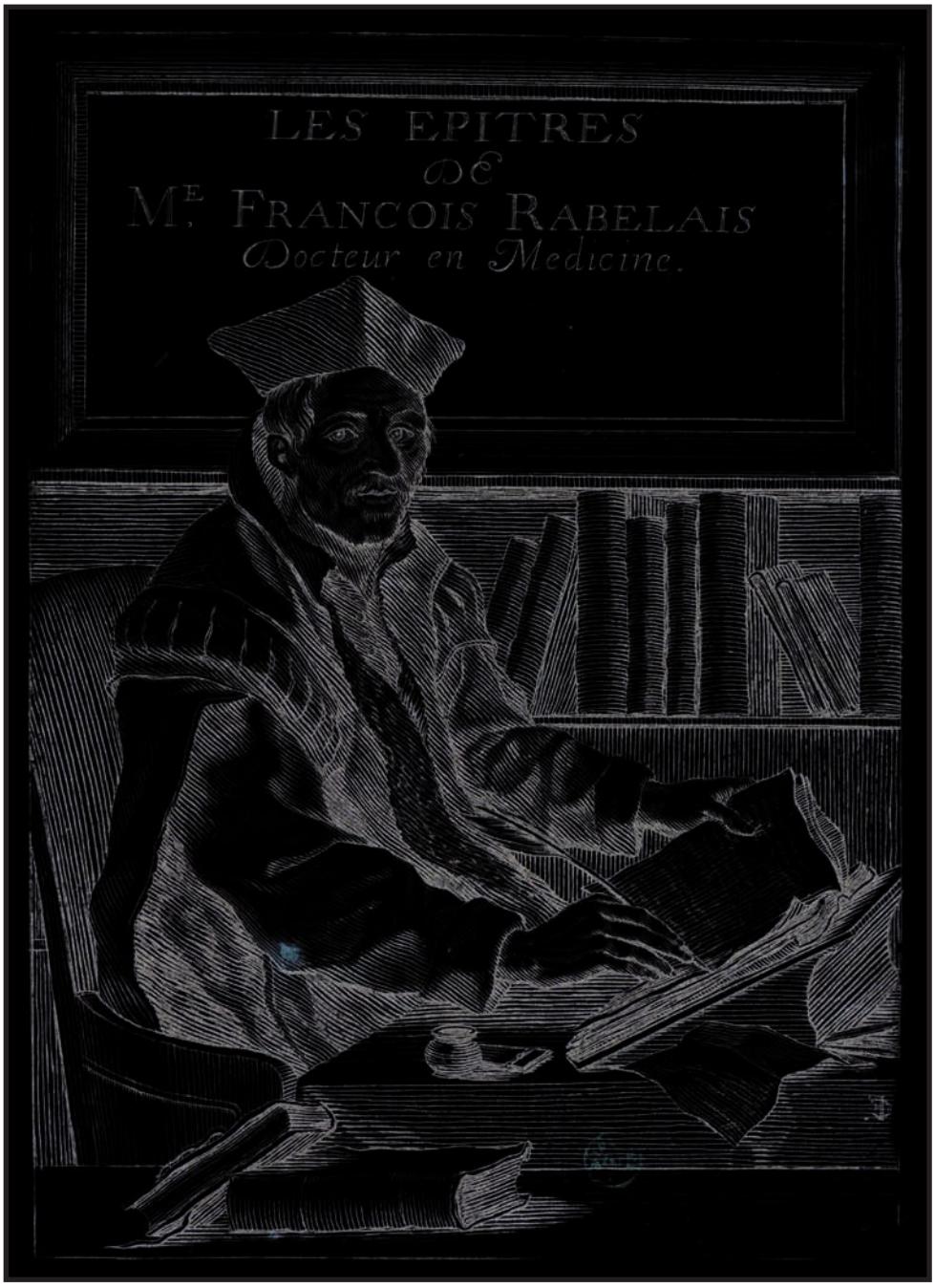
Nous avons aussi appris la disparition de Brunella Eruli le 8 août 2012. Elle avait été très présente pendant les premières années de la SAAJ. La publication en 1982 de *Jarry, I mostri dell'immagine* (Pacini Editore, Pise) ouvrait de nombreux aperçus dans la réflexion sur le rapport de Jarry aux images, jusque-là relativement peu étudié. Elle contribua à divers numéros de notre revue, participa au colloque de Cerisy (1981) et co-organisa avec Henri Béhar celui de Chaillot (1985). Avec Enrico Baj et Vincenzo Accame elle conçut en 1983 à Milan l'exposition « Jarry e la patafisica » dont le somptueux catalogue devint le numéro 15-16 de *L'Étoile-Absinthe*. Enfin on doit à Brunella diverses éditions de textes de Jarry en France et en Italie (en particulier dans le volume de la collection « Bouquins »). Elle s'intéressa aussi à des champs multiples, en particulier le monde de la marionnette (elle fut la rédactrice en chef de la revue *Puck*)[1].



Brunella Eruli en compagnie des marionnetistes Massimo Schuster et Roland Shön, et de Thieri Foulc, le 20 avril 2000 sur la Terrasse des Trois Satrapes lors des fêtes de la Désoccultation du Collège de 'Pataphysique (phot. X / D.R., aimablement communiquée par T. Foulc).

1. Voir ci-dessous, p. 143-145, l'article que Thieri Foulc consacre à ses « Travaux invisibles ».

ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE « JARRY ET LA RENAISSANCE » (2011)



Portrait de Rabelais, estampe de François Chauveau

Jarry, le goût de l'érudition gratuite et sa fontaine renaissante

Diana Beaume

Le commerce entretenu par Jarry tout au long de sa vie avec l'esprit amphigourique de la Renaissance a des racines profondes et ramifiées. Il s'agit sans doute d'admiration, d'intérêt constant pour les grands thèmes de la pensée antique, connus par ailleurs directement, d'une sympathie spontanée pour la souplesse et la complexité de l'intellectualité renaissante, mais aussi d'une affinité de substance suscitée par la fréquentation désordonnée des auteurs les plus divergents.

Le modèle renaissant des futures déambulations faustrolliennes est, en effet, apprécié très tôt par Jarry. Il lui provoque d'abord une espèce d'émulation enfantine, qui le pousse à explorer joyeusement les philosophies anciennes, les traités de tératologie et les « cosmographies universelles », mais aussi à pasticher les grands auteurs. Les règles observées lors de ces exercices plaisants semblent rappeler les contraintes scolaires imposées par les pédagogues de son époque : il s'agit en réalité de prescriptions que seuls les ouvrages imités, merveilleusement assimilés, pouvaient lui imposer.

Combat inégal : la Renaissance et les dissertations

Une preuve des plus étonnantes est un texte écrit pendant la période scolaire que Jarry n'a pas inclus dans l'*Ontogénie,* mais qu'il a soigneusement conservé. Il ne porte pas de date. L'édition de la Pléiade le publie avec le titre *Lettre d'un humaniste parisien à un aristotélicien d'Italie* et le présente comme « visiblement le brouillon d'une dissertation scolaire », tout en précisant qu'il s'agit du seul texte « de ce type à avoir été

gardé par Jarry dans ses dossiers » (O.C.I 1095-1096). L'hypothèse d'une composition scolaire est très vraisemblable, mais il faudrait accepter simultanément qu'il s'agit néanmoins d'une drôlatique espèce de dissertation, que seul un professeur de français aussi pantagruélique que Jarry lui-même pouvait s'ingénier à exiger de ses élèves. Le premier élément déconcertant est la langue de ce texte, un simulacre très ressemblant de moyen français, qui pouvait être proposé comme objet d'étude, mais moins vraisemblablement comme langue de dissertation.

En effet, si l'on examine de près les recueils de compositions françaises proposées, à l'époque où Jarry est lycéen, aux élèves des classes de rhétorique et aux candidats au baccalauréat, on constate que la contrefaçon et l'utilisation libre de la langue ancienne sont formellement déconseillées. Même quand il s'agit d'une tranche de dialogue épistolaire, comme cela semble être le cas du brouillon de Jarry, les professeurs recommandent simplement la langue contemporaine, épurée de néologismes et de lourdeurs stylistiques. Car, quant à la peur de l'incohérence de la vieille langue française, tout à fait nuisible dans une belle dissertation, l'opinion commune est celle exprimée par Édouard Chanal :

> La vraisemblance en exige d'abord que chaque personnage remplisse son rôle d'une façon conforme à son caractère et ensuite qu'il parle le langage des contemporains. Il nous est interdit aussi bien de prêter nos idées modernes que nos locutions favorites à des hommes d'autre siècle. **Ce serait néanmoins une prétention vaine que de s'attacher à composer un véritable pastiche**, dût-on, pour plus de sûreté, en prendre tous les termes dans les auteurs dramatiques ou les épistoliers du temps. Il suffira d'être simple et de surveiller ses mots, pour échapper aux anachronismes[1].

Le même auteur réitère l'exigence de clarté quand il traite de la manière idéale de rédiger des lettres :

> L'exposition du sujet ne sera pas moins claire dans une lettre qu'elle ne peut l'être dans une dissertation, avec cette nuance pourtant que le caractère didactique en sera encore plus soigneusement dissimulé. […] Une autre chose à laquelle il faut prendre garde, c'est à éliminer du langage prêté à un homme d'autrefois les néologismes et les tours usités seulement dans la langue moderne. Pour se mettre à l'abri sur ce point de fâcheuses méprises, il n'est tel moyen, ainsi que nous l'avons déjà observé, que de **s'interdire les *effets de style* à l'égal des incorrections, d'être naturel et simple, sobre d'images et de constructions ambitieuses, de ne jamais parler pour ne rien dire et de ne prétendre**

1. Édouard Chanal (agrégé de Lettres, Inspecteur de l'Académie), *Cours de composition française. La méthode — les genres. Adaptation de la rhétorique à l'enseignement des écoles normales, à l'enseignement primaire supérieur et à l'enseignement classique français*, Librairie Classique Paul Delaplane, Paris, 1890, p. 147. Nous soulignons.

> **pas déguiser l'indigence de l'idée par le luxe de l'expression.** Qu'on ait toujours à l'esprit le proverbe le plus banal mais aussi le plus indiscutable de Boileau : « Rien n'est plus beau que le vrai, le vrai seul est aimable. »[2]

Or, le texte de Jarry est bien loin de respecter ce genre de sages recommandations. Mais ce n'est pas tout. Car, le souci de la cohérence, qui est directement lié à l'exercice de la dissertation française, impose non seulement le choix de la langue, mais aussi celui du sujet. Et les mêmes recueils de compositions qui recommandent (et pratiquent) soigneusement la sobriété linguistique, proposent aussi soigneusement des sujets qui ne sont pas susceptibles de conduire le candidat sur des chemins tortueux. Seulement, pour ce qui concerne la Renaissance, un tel choix est extrêmement difficile, surtout si le sujet est emprunté directement aux ouvrages étudiés — et c'est, nous le verrons, le cas de la composition de Jarry. Ainsi, les sujets « renaissants » recensés par ces recueils, très peu nombreux dans l'ensemble, sont puisés le plus souvent dans la matière des événements historiques[3], de temps en temps dans celle de l'histoire littéraire[4], beaucoup plus rarement dans celle des débats d'idées proprement renaissants[5].

Par ailleurs, certains pédagogues formulent clairement les raisons de leurs choix avares en matière renaissante, en notant scrupuleusement les difficultés suscitées par l'étude des auteurs renaissants[6]. Ces difficultés sont liées avant tout au *logos* : bien que belle, la langue des grands écrivains renaissants écarte le lecteur (et à plus forte raison l'écolier) du chemin de la perfection, vers lequel conduit, naturellement, l'exercice de la dissertation française. Et, pour soutenir ce point de vue communément répandu,

2. *Ibidem*, p. 295. Nous soulignons.

3. Par exemple une « Lettre de Marie de Médicis à Louis XIII, pour se plaindre d'être sacrifiée aux favoris du roi » — dans N.A. Dubois, *Manuel pratique de la composition française. Choix de sujets propres à être donnés en devoirs*, Imprimerie et Librairie Classiques de Jules Delalain, Paris, 1862.

4. Par exemple « La Renaissance des Lettres au XVI^e^ siècle en France » ou « La Renaissance en France. Savants, artistes, littérateurs » dans George Meunier, *Développements de compositions françaises*, Paris, Librairie Croville-Morant, 1896. Ou bien « Faire un tableau sommaire de la littérature française au XVI^e^ siècle » dans Théodore Delmont, *Recueil de compositions françaises historiques et littéraires*, Putois-Cretté, Libraire-éditeur, Paris, 1888.

5. Et là il y a, effectivement, une nette prédilection pour Montaigne, qui sera, comme nous le verrons, la source première du texte de Jarry. Par exemple « Étudier cette pensée de Montaigne (*Essais*, Liv. III, chap. 8, à propos de l'amitié) : "Elle n'est pas assez vigoureuse et généreuse si elle n'est querelleuse" » — *idem*.

6. Pourtant, les sujets inspirés par la matière même des ouvrages étudiés ne sont pas rares. Par exemple la lettre d'« Un vieux seigneur retiré de la cour et vivant à la campagne à Alceste », sujet donné au lycée Louis-Le-Grand en 1850 (dans J. Pierrot Deseilligny, *Choix de compositions françaises et latines*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1875). Parfois les sujets des dissertations sont inspirés pas des détails biographiques : « Gutenberg à un de ses amis », « Le chancelier de L'Hôpital à Montaigne », « Le Tasse et sa sœur Cornélie, dialogue » ou « Quelle différence mettez-vous entre la sagesse et la vertu ?, dialogue entre Fénelon et le Duc de Bougogne » (*in* Benoît Duparay, *Choix de compositions françaises*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1863).

les professeurs évoquent le plus souvent les opinions des écrivains français classiques, Boileau, comme nous l'avons vu, ou la Bruyère, en allant parfois, à la manière de ceux-ci, jusqu'à mettre en doute l'engouement démesuré des renaissants pour la culture antique. C'est bien le cas de Théodore Delmont, qui, dans un exemple de dissertation sur le « tableau sommaire de la littérature française au XVI^e^ siècle », affirme :

> Il faut reconnaître pourtant que, malgré leur génie, les grands écrivains du seizième siècle « ont peut-être retardé notre langue dans le chemin de la perfection, ainsi que dit La Bruyère, et l'ont exposée à la manquer pour toujours et à n'y plus revenir », et cela sous l'influence de l'italianisme, dont la manie et les abus, perpétués en France sous le règne de Catherine et de Marie de Médicis, altérèrent momentanément la langue française, comme aussi sous l'influence d'un enthousiasme excessif pour l'antiquité et du désir immodéré d'en transporter chez nous les trésors et de dépouiller, à l'exemple des Galois, nos aïeux, ce *temple delphique* dont les richesses nous avaient éblouis[7].

Pourtant, le même auteur reconnaît dans l'œuvre de Rabelais une véritable quintessence du « seizième siècle tout entier, avec sa passion de l'antiquité et de ses langues, **avec son immense érudition** »[8], et recommande Montaigne pour la finesse de ses analyses et la justesse de sa morale. Et cela n'est nullement contradictoire : s'ils sont bien des écrivains de génie, Rabelais et Montaigne « pèchent » systématiquement par leur inconstance, qui n'a pas de place dans la construction d'une conscience bien solide et d'autant moins dans ses expressions discursives. Montaigne surtout, qui ne prétend pas écrire de la littérature amusante comme Rabelais, faillit à la tâche d'un véritable maître à penser par le désordre de ses idées, par son scepticisme et par la liberté de son imagination :

> Les *Essais* de Montaigne sont, par le charme du style et la finesse de la pensée, la plus instructive et la plus attrayante étude morale de l'homme ; mais ils n'ont pas le dessin arrêté, le trait vigoureux, la logique implacable des esprits liés à une forte croyance politique ou religieuse. Le modeste et sceptique « que scay-je ? » est le contraire d'une doctrine et nous laisse toute liberté de penser. « C'est l'imagination de Montaigne qu'il faut regretter, disait Voltaire » […][9].

Qui plus est, les professeurs parviennent même à concilier la fameuse préférence montaignienne pour « une tête bien faite » (aux dépens d'« une tête bien pleine ») avec

7. Théodore Delmont, *Recueil de compositions françaises historiques et littéraires, données aux examens du baccalauréat ès lettres et formant un cours suivi d'histoire et de littérature grecque, romaine et française, à l'usage des élèves de rhétorique et des candidats à l'École de St-Cyr, au Baccalauréat français, etc.*, Putois-Cretté, Libraire-éditeur, Paris, 1888, p. 265.
8. *Ibidem*, p. 266. Nous soulignons.
9. *Ibidem*, p. 268.

l'idée de composition rigoureuse, en déduisant des conclusions tout à fait incompatibles avec la flexibilité séduisante de la pensée montaignienne. Ils vont, ainsi, jusqu'à affirmer qu'une « tête bien faite » n'est rien d'autre qu'une tête capable de produire une dissertation irréprochable, et cela même au préjudice de l'érudition, qui est, en même temps, au même titre que le désordre, un défaut reproché à Montaigne lui-même :

> C'est que le professeur français attache moins de prix à l'érudition qu'au bon sens et au bon gout de son élève ; que notre pédagogie, malgré les critiques que nous ne lui épargnons pas nous-mêmes, préfère par tradition une tête *bien faite* à une tête *bien pleine*, suivant le conseil de Montaigne ; et que le désordre dans le raisonnement, le décousu, l'obscurité ou simplement le vague dans les idées nous causent un véritable malaise et découragent presque infailliblement notre attention[10].

Or, voyons ce qu'il en est du texte de l'écolier Jarry.

« Humble devoir » d'écolier

Pour savoir si ce texte est le produit d'une « tête bien pleine » ou plutôt celui d'une « tête bien faite », et de quelle façon il traite un sujet renaissant en respectant les exigences des pédagogues de la fin du XIX^e^ siècle, il est nécessaire de le confronter à ses sources directes. À la lumière de cette comparaison on découvre un écolier singulier, qui copie, imite et déforme sans scrupules ses modèles. Elle révèle par ailleurs une prodigieuse ébullition cérébrale, tout à fait digne de figurer à côté de l'effervescence du débat intellectuel contrefait.

Ainsi, l'idée initiale de cette intéressante ébauche est fournie par une simple anecdote, dont l'arrière-plan est en même temps un sujet extrêmement sérieux. L'écolier auteur semble bien conscient de ces deux aspects. Il s'agit d'une des innombrables anecdotes parsemées par Montaigne dans ses *Essais*, précisément ces parties de son œuvre qui empêchent le « dessin arrêté » et le « trait vigoureux », indissociables d'une belle dissertation. Le passage qui inspire Jarry fait partie du chapitre XXVI (ou XXV, selon les éditions) du premier Livre des *Essais*, consacré par l'auteur renaissant à « l'institution » (c'est-à-dire à l'éducation) des enfants. Ce chapitre très connu, et probablement très étudié à l'école à l'époque de Jarry, est justement celui où Montaigne ridiculise les têtes « bien pleines », opposées aux « têtes bien faites ». Cet aspect est évidemment important, mais ce n'est pas vraiment ce qui intéresse Jarry. Une brève observation du contexte originel nous éclairera mieux sur la façon dont notre auteur manipule la richesse de ses sources dès son adolescence, en se comportant simultanément comme un falsificateur, un digne successeur et un intelligent apprenti des auteurs renaissants.

10. Édouard Chanal, *op. cit.*, p. 8.

Après avoir déclenché, dans le chapitre antérieur, toutes les foudres de son éloquence camouflée contre les « lettre-férus », ces « savanteaux » « auxquels les lettres ont donné un coup de marteau »[11] (c'est-à-dire contre le phénomène socio-intellectuel baptisé à l'époque pédantisme), Montaigne se livre à l'élaboration d'une longue liste de conseils concernant l'éducation des enfants, domaine où par ailleurs il avoue son ignorance. Le chapitre est adressé à la comtesse Diane de Foix, à l'époque enceinte, qui devait déjà se préoccuper de la meilleure éducation à donner à l'enfant à naître. L'essentiel du propos de Montaigne est concentré en effet dans la formule devenue ensuite célèbre, qui désigne le portrait idéal du bon précepteur : il faut « une tête bien faite » plutôt qu'« une tête bien pleine », parce que cette tête idéale est destinée à façonner pareillement la tête même du disciple. Montaigne se livre pourtant plus volontiers à la description caricaturale de la tête déconseillée qu'à celle de la tête recommandée, en ajoutant, comme à son ordinaire, des *exempla* destinés à appuyer sa position paradoxale. Il s'agit de la sorte, dans le passage qui inspire le jeune Jarry, d'un exemple négatif, celui d'un Italien dont la tête est aussi pleine qu'un estomac rempli à l'excès de viande, qui ne peut être digérée et qui est recrachée telle qu'elle a été avalée — selon les exégètes de Montaigne il s'agirait de Girolamo Borro, poursuivi par l'Inquisition pour avoir douté de l'immortalité de l'âme. L'Italien, rencontré par Montaigne à Pise, possède donc, comme bon nombre des têtes de ses contemporains, une tête pleine des enseignements d'Aristote :

> Notre âme ne branle qu'à crédit : liée et contrainte à l'appétit des fantaisies d'autrui, serve et captivée sous l'autorité de leur leçon. On nous a tant assujettis aux cordes, que nous n'avons plus de franches allures : Notre vigueur et liberté est éteinte. *Nunquam tutelæ suæ fiunt.* **Je vis privément à Pise un honnête homme, mais si Aristotélicien que le plus général de ses dogmes est, que la touche et règle de toutes imaginations solides, et de toute vérité, c'est la conformité à la doctrine d'Aristote, que hors de là ne sont que chimères et inanité** : qu'il a tout vu et tout dit. Cette proposition, pour avoir été un peu trop largement et iniquement interprétée, le mit autrefois et tint longtemps en grand accessoire à l'inquisition à Rome[12].

En manipulant aussi élégamment que Montaigne les suggestions des polynomies, l'écolier Jarry compose d'abord une belle accroche, bâtie autour de quelques idées hétérogènes : il s'agit en principe d'opposer les « chimères » et les « inanités » à la vérité et aux deux types de dogmatisme qu'on peut déduire du texte de Montaigne, c'est-à-dire le dogmatisme aristotélicien et le dogmatisme ecclésiastique — et là-dessus Montaigne est déjà trahi, puisque ses *Essais* ne font jamais de place à une véritable diatribe anticlé-

11. Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, XV, Paris, Gallimard, 2009, p. 303.
12. *Ibidem,* p. 320. Nous soulignons le passage qui fournit à Jarry le sujet de sa « dissertation ».

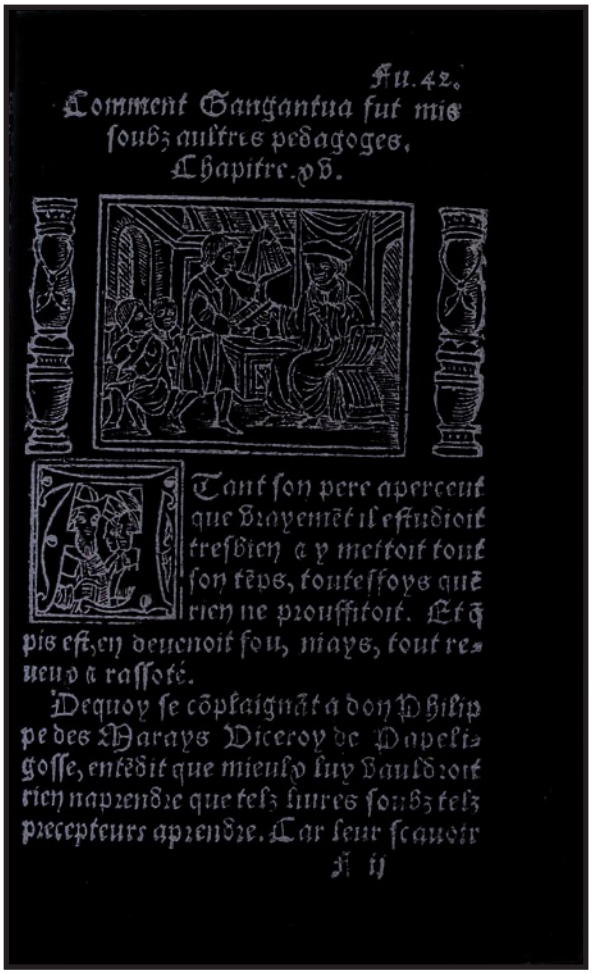
ricale. Et l'écolier y ajoute encore, pour pimenter son invention, la beauté « joyeuse » des exécutions sur le bûcher ordonnées par l'Inquisition, en reprenant certaines expressions telles quelles :

> **La touche et règle de toute vérité**, avez-vous dict, mon amy, c'est la conformité à la doctrine d'Aristoteles : **hors de là ce ne sont que chimères et inanité**. Ainsi le Sainct Office n'admet point cette proposition et veut tout plier et conformer à la sienne doctrine. Et vous-mesme à vos despens avez failly éprouver que l'ire du Sainct Office contre ceux qui lui résistent est aultre qu'**inane et chimerique**. Bien peu évadent **l'inique** sentence de **l'Inquisition romaine**, dont la plus grande joye et liesse est de faire ardre en quelque belle place ceux qu'elle a décrétes hérétiques, bien ascoustrés du san-benito jaune et du bonnet auquel est peinct rudement un homme tourmenté par les esprits malings. (O.C.I 164)[13]

Toutefois, Montaigne n'est pas le seul modèle du simulacre discursif produit par notre écolier. En se rappelant qu'un autre grand auteur renaissant, qui lui est cher également, estime le pédantisme aussi peu que Montaigne, Jarry décide de se livrer dans le même texte à un autre pastiche, non seulement sans le signaler, mais sans marquer non plus le moindre changement de registre. Il se propose donc d'imiter simultanément Rabelais et oriente conjointement ses foudres polémiques vers des cibles plus précises, c'est-à-dire vers les maîtres de la Sorbonne. Le lecteur qui connaît les deux auteurs renaissants peut déduire ainsi facilement que les maîtres sorbonnards sont considérés non seulement comme des aristotéliciens bornés, mais aussi comme de très mauvais professeurs, qui appliquent entièrement la mauvaise pédagogie décrite par Montaigne.

Mais, pour réaliser ce double exploit, Jarry ne se limite pas à puiser les anecdotes dans un seul passage, et mélange plusieurs propos de Rabelais, en réalisant un cocktail tout à fait digne de ses deux grands modèles renaissants — et, comme nous l'avons montré, tout à fait déconseillé par les professeurs de lettres. Il évoque ainsi les « badauds sophistes », qui ont une belle place dans une satire contre le pédantisme sorbonnard développée dans un chapitre de *Pantagruel* — « Comment un grand clerc d'Angleterre voulait arguer contre Pantagruel, et fut vaincu par Panurge[14] » —, où Rabelais parle de « ces frappements de mains, que font **ces badauds sophistes** quand on argue »[15] et de leur « **leur badaude coutume** » qui les fait mériter toute une liste d'« épithètes homériques ». De cette dernière Jarry retient le début : « **ces marauds Sophistes**, Sorbillans, Sorbonagres, Sorbonigènes, Sorbonicoles, Sorboniformes, Sorbonisecques,

13. Nous soulignons les expressions empruntées par Jarry à Montaigne.
14. François Rabelais, *Les Cinq Livres,* édition critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, 1994, p. 423-433.
15. *Ibidem*, p. 427. Nous soulignons les expressions retenues par Jarry.


Fu. 42.
Comment Gargantua fut mis
soubz aultres pedagoges.
Chapitre. xv.

Tant son pere apperceut
que Brayemẽt il estudioit
tresbien & y mettoit tout
son tẽps, toutesfoys quẽ
rien ne prouffitoit. Et q̃
pis est, en devenoit fou, niays, tout re-
ueu & rassoté.

Dequoy se cõplaignãt a don Philip
pe des Marays Viceroy de Napeli-
gosse, entẽdit que mieulx luy vauldroit
rien naprendre que telz liures soubz telz
precepteurs aprendre. Car leur scauoir
Page de *Gargantua*, Juste, Lyon, 1542

Niborcisans, Borsonisans, Saniborsans »[16]. L'écolier complète ensuite son choix par une idée puisée dans les chapitres XII et XIII (ou XIII et XIV, selon les éditions) de *Gargantua*, où Rabelais raconte *Comment Gargantua fut institué par un théologien en lettres latines* et *Comment Gargantua fut mis sous d'autres pédagogues*. Ainsi, il n'est plus question uniquement de la fidélité aveugle aux doctrines aristotéliciennes, mais de tout apprentissage limité à la mémorisation mécanique. Gargantua devient de la sorte une belle illustration des idées montaigniennes, dissoute dans une lettre dont le destinataire fictif peut être associé simultanément aux mauvais exemples de Rabelais et à ceux de Montaigne. Chez Rabelais, le jeune Gargantua récite ses leçons « **par cœur à revers** »[17] et il est tellement féru de lettres latines que cela le rend « fou » et « niais », si bien que son père est amené à penser que la science de ses précepteurs « n'était que besterie, et leur sapience n'était que moufles, **abâtardissant les bons et les nobles esprits, et corrompant toute fleur de jeunesse** »[18]. Chez Jarry, ce sont tous les étudiants de la Sorbonne qui subissent les conséquences de la ridicule pédagogie décrite par Rabelais. Et la plus importante est celle qui est dénoncée par Montaigne, c'est-à-dire l'annihilation de la capacité de jugement, une qualité que Jarry rattache à « l'âme » :

16. *Ibidem*, p. 431.
17. *Ibidem*, p. 79.
18. *Ibidem*, p. 81. Jarry reprend entièrement les expressions soulignées.

> Ecoutez, mon amy, quelle est **l'usance de ces badaux sophistes parisiens, corrompans et abastardissans toute fleur de jeunesse** : un escholier de Poictiers ou de quelle province voudrez, vient s'instruire en notre Sorbonne cuydant bien estudier en lettres et rhétorique. On lui met en main quelque traicté d'Aristo[te]les, onquel livre lui afferme-on estre absconse toute verité philosophicque. Je n'oserois dire que ses maistres le forcent à l'apprendre, si bien qu'il le puisse rendre **par cueur au rebours**. Mais les exercitations qu'on lui enseigne n'élevent son ame guere davantage. (O.C.I 166-167)

Comme on le voit, le malin écolier ne s'intéresse pas qu'aux mauvais traitements qui avilissent « la **vraie** nature de l'esprit humain » (c'est l'expression qu'il utilise un peu plus loin dans son texte), mais les rapporte également à l'incapacité des apprentis à accéder à la vérité en tant que telle, que le texte cite un nombre impressionnant de fois.

Or, en faisant ce choix, Jarry reprend adroitement les *topoï* les plus rebattus de ses deux grands maîtres, et met également à profit l'emprise de tout un courant de pensée renaissante, qui laissera plus tard dans son œuvre une trace ineffaçable. Mais il est aussi significatif que l'obsession de la Vérité est déjà marquée par le sceau de l'ironie. Car, parmi ses multiples occurrences dans ce petit texte d'écolier, figure également l'ébauche d'un dialogue rhétorique où la figure d'Aristote est ridiculisée, encore une fois par l'intermédiaire de la manipulation polynomique :

> Et d'abord, quel est cet Aristoteles, en quy est le **puits et abysme** d'où toute vérité est exhauste, et qui a tout veu et tout dict ? — C'est un homme. — Un homme de génie, ajoutez-vous. — Mais en un homme fust de génie ou non, oncques ne peut estre incluse toute vérité. (O.C.I 165-166)

Aristote est donc désigné comme « **puits et abîme** de vérité » à l'intérieur d'un dialogue fictif, ce qui s'accorde entièrement avec le propos et le ton montaigniens. Mais la vérité « exhauste » du puits (ou de la fontaine) est par ailleurs une expression habituelle chez Rabelais, qui reprend lui-même un antique lieu commun. Qui plus est, l'image comique façonnée à travers le dialogue rappelle également de très près les portraits du pédant représentés dans les dialogues italiens de Giordano Bruno. On peut ainsi rappeler, à titre d'exemple, une petite anecdote qui se trouve dans un des passages les plus savoureux du dialogue philosophique intitulé *De la cause, du principe et de l'Un*.

Le personnage, présent dans tout le cycle italien de Bruno, illustre la typologie de l'érudit qui prétend tout savoir. Pour caractériser cette typologie, l'un des interlocuteurs donne l'exemple d'un orateur qui, lors d'un discours public, arrivant à la citation *reddite quae sunt Cæsaris Cæsari*, très évoquée à la Renaissance[19], s'applique à

19. Voir par exemple dans *Gargantua* la « belle harangue du Maistre Janotus de Bragmardo », « matagrabolisée » pendant dix-huit jours (éd. cit., p. 97).

énumérer toutes les monnaies en cours à l'époque dont il parle, plus de cent vingt (car, à son sens, c'était ce qui appartenait au César), en les décrivant dans le détail. Il tourne donc en dérision un savoir accumulatif, qui se limite à l'entassement déraisonné des connaissances[20]. Un autre personnage observe qu'il s'agit d'une exagération : ces savants ne peuvent pas être stupides à ce point, puisqu'ils connaissent l'art de l'éloquence et possèdent des titres universitaires — en sachant que, selon les statuts des universités, personne ne peut être promu au titre de docteur ou de magistère s'il n'a pas bu de la source d'Aristote. La réplique déplace entièrement la question sur les sables mouvants du comique : oui, cela est vrai, et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'on a creusé dans la cour de l'université trois fontaines, baptisées *Fons Aristotelis*, *Fons Pythagorae* et *Fons Platonis*. Or, c'est bien de ces trois fontaines qu'on tirait l'eau pour fabriquer la bière et la cervoise, et on y abreuvait même les chevaux et les bœufs. Par conséquent, au bout de quelques jours il n'y avait pas d'être vivant dans les environs qui ne pût dire qu'il s'est désaltéré non seulement à la fontaine d'Aristote, mais aussi à celles de Pythagore et de Platon, et cela sans même avoir à s'attarder dans les salles d'étude[21].

La vraie fontaine de sagesse : comment une tête bien faite peut devenir (sans altération) bien pleine

Ainsi, le portrait ironique d'Aristote esquissé par l'écolier Jarry n'a rien d'original, mais il est intéressant précisément pour la concentration de lieux communs empruntés à l'esprit renaissant, que seulement un subtil connaisseur pouvait agglomérer aussi nonchalamment. D'ailleurs le pastiche semble ensuite abandonné au profit d'un développement hétérogène, qui mélange des réflexions sur les convergences du savoir et de l'ignorance, sur les conquêtes d'Alexandre de Macédoine et finalement sur l'excellence de la sagesse aristotélicienne qui contient tout, y inclus les arguments nécessaires à sa mise en doute. Cette affirmation n'est que partiellement paradoxale, car il s'agit également d'un *topos* renaissant. Et le pastiche se poursuit, car, bien qu'il renonce aux emprunts directs, l'écolier Jarry continue à exploiter des idées puisées dans les livres de ses deux auteurs.

Évidemment, sa dissertation a une structure plutôt extravagante : il énonce d'abord la conclusion de son développement (« car le vray signe et indice qu'on possède prou connaissances, est que l'on sent clairement, apertement, qu'on en ignore prou de mesme » — O.C.I 165), poursuit avec les exemples d'Alexandre et d'Aristote et revient sur la conclusion formulée auparavant, en déduisant simultanément la supériorité de

20. Bruno est également un adepte de « l'art de la mémoire », mais cet art n'a rien de déraisonnable.
21. Voir Giordano Bruno, *Œuvres complètes III*, *De la cause, du principe et de l'un*, texte et notes par Giovanni Aquilecchia, introd. de Michele Ciliberto, trad. de Luc Hersant, Les Belles Lettres, Paris, 1996, p. 80-82.

la sagesse aristotélicienne. La trajectoire suivie est donc pour le moins sinueuse. Mais ce mélange, qui semble décousu (et qui l'est, selon les règles d'une bonne dissertation), est encore une conséquence de la fréquentation des livres rabelaisiens. Disciple d'Aristote, la figure d'Alexandre le Grand fournit à Rabelais à plusieurs reprises le canevas de quelques spéculations burlesques sur la consistance du vrai savoir et sur les modalités d'y accéder. L'auteur renaissant exploite en outre des suggestions puisées dans le *Roman d'Alexandre*, dont la matière merveilleuse lui sert de modèle pour la quête pantagruélique de l'Absolu, représentée dans le *Cinquième livre*.

Ainsi les héros rabelaisiens accèdent-ils au « Royaume de la Quinte Essence » comme l'Alexandre romanesque, après maints exploits et aventures extraordinaires. Panurge joue, dès son arrivée dans ce pays, la comédie de l'idiot ignorant, et sa figure rappelle de près celle de l'Aristote de la dissertation de Jarry. Pourtant la Reine Bacbuc considère que Panurge est, au contraire, un grand sage (comme l'Aristote de Jarry !), parce que lui et ses compagnons ne partagent pas l'égarement de ceux qui cherchent la Quinte Essence — c'est-à-dire ceux qui La cherchent, qualifiés de « diables de sages fols ». Et elle évoque alors elle-même Aristote, sur un ton qui est tout à fait celui de l'écolier Jarry :

> Vous icy n'estes venus pour en leur folie les soustenir, et de ce n'avez procuration : plus aussi d'iceux ne vous parlerons. **Aristoteles, prime homme et paragon de toute philosophie**, fut parrin de nostre dame Royne ; il tresbien et proprement la nomma Entelechie. Entelechie est son vray nom : s'aille chier, qui autrement la nomme ![22]

Le sens de l'Absolu conquis par les héros rabelaisiens est ainsi dévié et rendu plurivoque par la force du rire, et c'est précisément ce sens-là qui migrera plus tard dans l'œuvre de Jarry l'écrivain, où tous les grands personnages cherchent fiévreusement, mais ridiculement, une vérité qui se distingue surtout par sa pluralité et par son hétérogénéité.

D'autre part, il ne faut pas oublier que le terme du voyage des compagnons pantagruéliques est concrètement une « fontaine fantastique », dans l'eau de laquelle ils trouvent ce qu'ils cherchaient « par imagination ». Et la conquête de cette fontaine où se trouve la Vérité reprend symboliquement un message qui se trouve déjà dans le *Prologue* du *Cinquième Livre* :

> Parquoy, beuveurs ; parquoy, gouteurs, iceux en veullent avoir fruition totalle ; car, les recitans parmy leurs conventicules, cultans les haulx misteres en iceulx comprins,

22. François Rabelais, *Le Cinquième Livre*, éd. cit., p. 1389. Nous soulignons les idées qu'on retrouve dans le texte de Jarry.

> entrent en possession et reputation singuliere, **comme en cas pareil feist Alexandre le Grand des livres de la prime philosophie composez par Aristoteles**[23].

Autrement dit, la découverte de la fontaine de la vérité est indissociable de la boulimie livresque, et d'ailleurs Rabelais conseille ouvertement aux « beuveurs » d'en faire « bonne provision » dans les « officines des libraires »[24], en confondant délibérément les livres d'Aristote et les siens propres.

Or, en se livrant librement au bonheur de lire et en acceptant la multiplicité de la vérité, le lecteur rabelaisien rejoint d'une certaine manière le comportement du mauvais précepteur de Montaigne, en se délectant des idées d'une tête certainement très pleine. Ce sera également le cas du lecteur du grand Jarry, qui devra suivre les bifurcations innombrables des sentiers de son érudition. Cette vérité plurielle trouvée dans la fontaine fantastique s'oppose en même temps manifestement à la vieille image associée à la Vérité cachée dans le puits, qui ne peut être ni hétérogène, ni légère, ni versatile.

Par ailleurs, il y a une contradiction flagrante entre la réprobation de l'apprentissage mécanique, qui sollicite exclusivement la mémoire, et la manie rabelaisienne des citations, vraies ou fausses, et des listes, en l'occurrence les listes de livres, que Jarry affectionnera à son tour. Le chapitre VII de *Pantagruel*, entièrement consacré au catalogue de la bibliothèque de Saint Victor, en offre d'ailleurs un exemple caricatural extrême :

> Et après quelque espace de temps qu'il y eut demeuré et fort bien étudié en tous les sept arts libéraux, il disait que c'était une bonne ville pour vivre, mais non pour mourir, car les guenauds de Saint Innocent se chauffaient le cul des ossement des morts. Et trouva la librairie de Saint Victor fort magnifique, mêmement d'aucuns livres qu'il y trouva, comme : Bigua salutis. Bragueta juris. Pantofla decretorum. Malogranatum vitiorum. Le Peleton de théologie. Le Vistempenard des prêcheurs, composé par Pepim. La Couillebarrine des preux. Les Hanebanes des évêques [...] etc[25].

Mais le modèle montaignien n'échappe pas non plus à ce même type de contradiction. Dans les trois Livres de ses *Essais* Montaigne ne se lasse pas d'insister sur son manque absolu de mémoire, qui seul le préserve du danger de devenir « une tête bien pleine » — dans le chapitre consacré au pédantisme (le XXV du Livre I) il affirme, par exemple, que, s'il ne s'est pas rendu coupable du vice d'érudition qu'il dénonce, c'est

23. François Rabelais, éd.cit., p. 1309. Nous soulignons le passage qui a probablement inspiré Jarry.
24. *Idem*.
25. François Rabelais, éd. cit., p. 337. La liste se poursuit de la même façon jusqu'à la fin du chapitre.



Portrait de Montaigne, gravure au burin de Chereau le Jeune, XVIII^e siècle

seulement parce qu'il manque de « gardoires »[26]. Et Jarry évoquera à son tour, dans un sens analogue, ce « noble » défaut[27].

En même temps, il est notoire que Montaigne rédige ses textes au milieu d'une bibliothèque (il en est d'ailleurs fier) et fait intervenir des voix étrangères à la sienne aussi souvent que possible, c'est-à-dire exactement comme le fera Jarry lui-même. Dans le chapitre X du Livre II de ses *Essais*, consacré précisément aux Livres, l'auteur renaissant y insiste avec une fausse modestie, et même ajoute ensuite (sur l'exemplaire de Bordeaux), une note manuscrite qui justifie sa conduite contradictoire : « Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire. »[28] Ce même chapitre contient une réflexion admirablement ambiguë sur l'écriture des *Essais*, qui comprend, entre autres, des idées tout à fait comparables à celles qui apparaissent dans le texte de l'écolier Jarry. On y trouve même une espèce de profession de foi, parfaitement comparable à l'esprit de « l'opportunisme littéraire » de Jarry (l'écrivain adulte). Montaigne précise également que sa conduite auctoriale n'a aucune autre raison que le pur bonheur de la gratuité, qu'il appelle « honnête amusement ». Et cette affirmation contient une nouvelle contradiction, car, si on la rapporte à l'idée d'éducation que Montaigne défend, et même à l'idée d'éducation en soi (qui en principe doit servir à quelque chose), « l'honnête amusement » ne peut être qu'une pratique nuisible :

> La science et la vérité, peuvent loger chez nous sans jugement, et le jugement y peut aussi être sans elles : voire la reconnaissance de l'ignorance est l'un des plus beaux et plus sûrs témoignages de jugement que je trouve. Je n'ai point d'autre sergent de bande, à ranger mes pièces, que la fortune. […] Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement […] *Has meus ad metas sudet oportet equus*[29].

Jarry adopte donc volontiers ce type d'ambiguïté, dont on voit clairement les germes dans son texte d'écolier. Il la transportera ensuite dans son œuvre tout en la rendant sienne. Et il ne s'agit pas d'un simple emprunt nonchalant et fortuit, mais d'une conduite dictée par une affinité de substance, qui fournit à l'« opportunisme » une assise solide et profonde. Car, Jarry le sait également, les apparents paradoxes des auteurs renaissants ne sont pas le produit du caprice ou de la faiblesse intellectuelle. Le substrat métaphysique de leurs convictions et de leurs procédés divergents est complexe et harmonieux. Il y a, à la base, l'idée d'un monde contradictoirement parfait,

26. Éd. cit., I, XXV, p. 300.
27. Voir par exemple le *Linteau* des *Minutes de sable mémorial* (O.C.I 172), mais aussi des articles comme *« Toomai des éléphants [...] »* ou *La Mécanique d'Ixion* : « l'oubli est la condition de la mémoire » (O.C.II 393) alors que la mémoire, le « chien d'arrêt de l'esprit » est un cercle semblable à la roue d'Ixion (O.C.II 407).
28. Michel de Montaigne, éd. cit., Livre II, X, p. 119.
29. Michel de Montaigne, éd. cit., Livre II, X, p. 120. La citation vient des *Élégies* de Properce.

dont la consistance repose simultanément sur l'immuabilité de l'Un et sur la versatilité du Multiple. Ensuite, il y a aussi l'idée d'un Créateur qui a façonné ce monde selon le modèle de sa propre essence, que le petit créateur de livres essaie d'imiter avec ses humbles moyens.

C'est bien cette vérité-là, difficile à concilier avec la logique commune, qui se trouve dans la fontaine de l'érudition, et c'est bien à cause de sa configuration singulière que ceux qui y accèdent sont à la fois sages et ignorants, riches et pauvres, constants et fluctuants — et, accessoirement, incapables d'observer convenablement les règles d'une bonne dissertation. L'allégorie rabelaisienne le dit de manière très suggestive : il s'agit d'une vérité apparemment paradoxale et imparfaite, qui est pourtant un véritable trésor. Les humains peuvent y accéder seulement s'ils acceptent un principe créateur contraire au raisonnement habituel, qui fonctionne peut-être selon la *coïncidentia oppositorum*, et qui peut, en revanche, offrir une clé de la perfection.

C'est précisément ce trésor-là qui sera confié aux compagnons de Pantagruel, avec l'eau de la fontaine fantastique :

> Cela fait, [Bacbuc] nous emplit trois oires de l'eau phantastique, et manuellement nous les baillant, dist : « Allez, amis, en protection de ceste sphere intellectuale de laquelle en tous lieux est le centre et n'a en lieu aucun circonferance, que nous appellons Dieu[30] : et venus en vostre monde portez tesmoignage que sous terre sont les grands tresors et choses admirables. [31]

Or, quand le créateur humain ambitionne d'imiter l'excellence du Créateur, il se doit d'abord de tenter le même type de complexité, en l'occurrence celle qui est susceptible d'émaner de la coïncidence des opposés. En outre, étant comme Dieu sans être Dieu pour autant, il doit assumer les limites inévitables de son savoir, et par conséquence son ignorance, qui devient ainsi subtilement compatible avec la multiplication indéfinie des livres visités. Une tête bien faite n'a donc pas besoin de se garder de se remplir, tout comme « la simplicité n'a pas besoin d'être simple ».

D'autre part, dans une perspective renaissante, le foisonnement de livres (donc de pensées) est une image parfaite du pullulement fortuit de la matière vivante. Il traduit

30. L'expression figure également dans le chapitre XIII du *Tiers livre*, où, en plus, Rabelais évoque « la doctrine de Hermes Trismegistus », que Jarry cite à son tour dans son texte d'écolier : « De là receoit participation insigne de sa prime et divine origine, et en contemplation de ceste infinie et intellectuale sphære, le centre de laquelle est en chascun lieu de l'univers, la circunference poinct (c'est Dieu scelon la doctrine de Hermes Trismegistus), à laquelle rien ne advient, rien ne passe, rien ne dechet, tous temps sont præsens […] » (Rabelais, éd .cit., p. 625). Jarry, quant à lui, parle d'une « trismegiste vérité » attribuée ironiquement à Aristote : « advient-il que l'escholier conclue falsement, ineptement, quoique logiquement : cela est haulte, absconse, trismégiste vérité : car le maistre, proclame on, l'a dict. » (O.C.I 167).
31. François Rabelais, éd. cit., p. 1523.

ainsi une idée sensible du changement perpétuel qui habille l'essence de l'immuable. Dès lors, il n'y a pas de raison de refréner la fréquentation aléatoire des écrits les plus divergents. Car, bien qu'hétéroclite, la bibliothèque virtuelle composée de tous les livres jamais écrits reste un miroir de l'univers, et par conséquent un miroir de Dieu lui-même[32]. Autant donc s'en servir au hasard, à plus forte raison si cette errance inconséquente est également la source d'un « honnête amusement », comme chez Montaigne, ou bien du rire, « le propre de l'homme », comme chez Rabelais.

C'est par ailleurs exactement la conduite adoptée par « le neveu de Rabelais » — c'est, comme on le sait, le surnom que Jarry invente pour Béroalde de Verville. *Le Moyen de parvenir,* ce livre qui se veut « le centre de tous les livres »[33] et qui agglomère jusqu'au vertige les éléments les plus hétéroclites est, pareillement, un échafaudage construit de pièces de fortune, qui enferme la grande « Vérité » tout en la dissipant dans des configurations divergentes et hasardeuses. Le Livre fait de livres, tel que les livres de Rabelais, de Montaigne et de Béroalde de Verville, peut donc être vu, dans une perspective renaissante, comme le reflet déformé de la grande Œuvre de Dieu, dont le principe repose sur une ambiguïté fondamentale.

Dès lors, Jarry retient et s'approprie naturellement ce modèle, dans lequel il trouve en embryon le moteur de sa propre pensée.

Car, telle qu'elle est conçue par l'esprit de la Renaissance, la fontaine de l'érudition est intarissable. Et, si elle est inépuisable, elle est apte également à satisfaire le goût de l'infini, que Jarry éprouve dans la même mesure que la passion pour la « vérité ». Et comme elle est en même temps inutile et harmonieusement désordonnée, elle satisfait par sa gratuité la condition nécessaire de la joie, associée, par tout esprit renaissant, aussi bien à l'usage qu'à la création des livres.

32. Ce n'est pas pour rien qu'un écrivain comme Borges prend la « sphere intellectuale » renaissante comme modèle pour une de ses fictions, *La Bibliothèque universelle*.
33. François Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, Passage du Nord/Ouest, Albi, 2005, p. 45.

D'une source possible de Bosse-de-Nage et de son *ha ha* chez Bonaventure des Périers

Alain Chevrier

Chacun, par derrière, est bossu
D'un singe ! Nulle orthopédie
À ce petit frère fessu
Qu'on porte là ne remédie ;
Et toujours, quoiqu'on fasse ou die,
Aux camps, à l'église, aux bordeaux,
Ricane, abjecte parodie,
Le singe qu'on a dans le dos.

Catulle Mendès, *Ballade du singe qu'on a derrière l'épaule*[1].

À la lecture du couplet mis en exergue, où l'auteur d'un improbable « livre pair » évoque le ricanement d'un singe bossu et fessu, on ne peut s'empêcher d'entendre le « ha ha » de Bosse-de-Nage. Cette double onomatopée semble mimer le rire, lequel, d'après Rabelais, est le propre de l'homme. Or c'est un singe qui la profère dans *Faustroll* : il est vrai que c'est un homme-singe, ou plutôt un singe-homme.

1. Catulle Mendès, *La Grive des vignes,* Bibliothèque Charpentier, 1895, p. 139. Le refrain reprend l'expression « Avoir un singe sur le dos », qui, à partir de 1860, signifie « avoir une préoccupation constante ».

Ce personnage soulève deux questions : pourquoi est-ce un singe qui dit « ha ha » plutôt qu'un autre animal, et pourquoi ce singe dit-il « ha ha » à l'exclusion de toute autre parole ?

Après être revenu sur la présence et la signification de la parole « ha ha » dans l'œuvre de Jarry, nous présenterons un conte de la Renaissance qu'il a très probablement lu, à partir duquel nous proposerons une hypothèse permettant de comprendre comment et pourquoi cette expression a été mise en rapport avec le personnage du singe.

Les autres *ha ha* chez Jarry

En dehors du *Faustroll*, où elle est employée de façon systématique, cette interjection se retrouve à l'état de traces disséminées dans son œuvre. On la lit pour la première fois dans *La Ballade du vieux marin,* la traduction du poème de Samuel Taylor Coleridge que Jarry a écrite en 1893 :

> Je pris les rames et je ramai sans mot dire.
> Et tout à coup
> Le mousse, devenu maintenant quasi fou,
> Poussant de longs et forts éclats de rire,
> Roulant des yeux comme un hibou,
> Dit : « Ha ! Ha ! Le Diable, le Diable,
> Je le vois pleinement, s'y connaît à ramer[2].

Ce poème en vers libres rimés, comme l'a montré Thieri Foulc[3], est un remodelage de la traduction en prose d'Auguste Barbier (1877) :

> Je pris les rames ; — le mousse, qui maintenant est quasi fou, poussa de longs et forts éclats de rire, et, tournant les yeux de côté et d'autre, se mit à dire : — Ha ! ha ! je vois pleinement que le diable s'y connaît à ramer[4].

On voit que Jarry a ajouté « comme un hibou » pour la rime en *- ou*, et qu'il redouble le mot « diable » sur le modèle de « ha ha ».

Quoi qu'il en soit, l'expression était bien présente dans le texte anglais :

---

2. *OC II*, p. 24. Noté par Aurélie Briquet, « Au pays de l'opium », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 126-127, 2011, p. 99, n. 12.

3. Thieri Foulc, « Jarry et le Cinquième Livre Pair », *Subsidia Pataphysica*, n° 22, 22 sable 101 E.P. [22 déc. 1973], p. 15-28.

4. Samuel Coleridge, *La Chanson du vieux marin* traduite par Auguste Barbier et illustrée par Gustave Doré, Librairie Hachette et Cie, 1877, p. 13. — Repris in *Œuvres posthumes* de Auguste Barbier, *Nouvelles études littéraires et artistiques,* 1889, L. Sauvaitre, t. 4, 1889, p. 269.

I took the oars : the Pilot's boy,
Who now doth crazy go,
Laughed loud and long, and all the while
His eyes went to and fro.
'Ha ! Ha !' quoth he, 'full plain I see,
The Devil knows how to row[5].'

Le mousse est devenu fou, et il profère cette onomatopée d'un rire fou *ha ha,* mais il ne s'en tiendra pas à ces seuls mots.

Dans *Haldernablou* (II, 1), inséré dans *Les Minutes de sable mémorial,* le chœur s'exclame : « Les os brisés, le fléau de la main qui pend sous la cravache de l'androgyne. Ha ! ha ! Les taupins monnayés qui ruissellent et tressautent[6]. »

Dans *Les Jours et les Nuits* (V, 4), à la fin du chapitre « Les propos des assassins », l'un des participants à l'ivresse causée par le haschich prononce des néologismes à propos de « l'homme des bois », « un homme brouhaha des bois, adaboua » et « aboiboie », et s'exclame : « Ha ha ! un caporal des bois ! C'est tout au plus un gnome des jardins[7]. » L'homme des bois (*homo sylvestris*) est la figure mythique de l'homme sauvage, dont Jarry fera revivre la version herculéenne dans l'Indien du *Surmâle*.

Après *Faustroll*, dans *l'Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), à la fin de *son « Exhortation au lecteur »,* le Père Ubu donne une de ses prédictions : « Ha, Messieurs, il fera bien froid cet hiver : […] », et un peu plus loin « … et cet été, ha, dans le numéro de cet été sera annoncée la célébration de notre fête… » (p. 403-404). Mais ici le monosyllabe, s'il est répété, l'est après un intervalle.

Dans *Messaline* (I, 2), Claude dicte ses mémoires, où l'on peut lire un de ses propos : « Ha ha ! cette Livie si perspicace[8]… ». En note, Henri Bordillon fait remarquer le parallélisme entre Claude et Bosse-de-Nage : l'empereur présente « une voix bégayante[9] », d'après Suétone (V, xxx et xxxviii), et lui-même le confirme : « Or on dit que je suis maladroit dans l'action, et, dans le discours, bègue. » « Ha ha ! César, dit Claude ; n'est-ce pas, Narcisse, que *ce n'est pas moi*[10] ». Silius triple l'interjection : « Ha ha ha ! mari de l'Augusta[11] ! ».

Dans *le Surmâle*, Ellen sort de sa catalepsie par un rire : « — Ha ha ! *les forces humaines* ! ricana-t-elle, maussade un peu d'être dérangée par une intrusion si peu

5. Coleridge, *Poetical Works,* Oxford University Press, 1969, p. 207.
6. OC I, p. 221 et p. 1109. Michel Arrivé a fait le rapprochement en note.
7. OC I, p. 825.
8. OC II, p. 81.
9. OC II, p. 12.
10. OC II, p. 132.
11. OC II, p. 125.

importante ; et elle se convulsa à force de rire et se rendormit roulée dans son rire[12] ». Il s'agit là d'un « fou rire » hystérique.

Dans tous ces cas, cette itération simple est une expression émotive, et non pas une réponse stéréotypée recouvrant plusieurs significations, et de toute façon elle ne constitue jamais le seul « mot » du lexique de ces personnages.

Remarques lexicographiques

L'interjection *ha,* distincte du *ah*, est une onomatopée d'un bruit du corps humain, qui peut être le bruit du rire ou d'un ricanement fort, écrivent Pierre Enckell et Pierre Rézeau dans leur *Dictionnaire des onomatopées*[13].

Un dictionnaire des synonymes de 1826 compare le *ah* et le *ha* :

> Ces deux interjections ont cela de commun entre elles qu'elles expriment chacune à elles seules une phrase tout entière, qui peut être traduite par une phrase du langage analytique. Elles diffèrent entre elles en ce que ah ! exprime un sentiment profond qui peut être plus ou moins prolongé, et ha ! un sentiment subit ; […] le second est un sentiment particulier, un sentiment de surprise. (Extrait du Cours de langue française de M. Lemare)[14].

C'est le sens que donnait Furetière dans son *Dictionnaire universel* :

> *HA HA,* interjection admirative, qui se dit à la vue de quelque chose qui surprend, ou qui donne quelque émotion. *Ha ha* vous voilà donc de retour. *Ha ha* vous en aurez. Les Procureurs disent qu'ils prennent les lièvres à la chasse du *ha ha*, parce qu'ils font ce cri quand on leur en fait présent.

Le mot *Haha* est donné par Charles Nodier, dans son *Dictionnaire raisonné des onomatopées françoises* (1828), comme l'exemple type de la genèse onomatopéique du langage :

> Mimologisme d'une exclamation d'étonnement, et par extension, nom d'une barrière ou d'un fossé dont l'aspect inattendu arrache cette exclamation aux voyageurs.
> Il n'y a point de mot dans la langue qui nous permette mieux de définir ce que nous entendons par mimologisme. Nous avons dit que la plupart des mots de l'homme primitif avoient été formés à l'imitation des bruits qui frappoient son ouie. C'est ce que

12. OC II, p. 251.
13. Pierre Enckell et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, PUF, 2003, art. « Ha ». Le *ha ha* de Bosse-de-Nage n'est pas cité, bien que l'un des deux auteurs était un pataphysicien.
14. J.-Ch. Laveaux, *Dictionnaire synonymique de la langue française,* Bruxelles, Avransart, Gastebois & Cie, 1826, t. 1, art. « AH, HA ».

> nous appelons l'*onomatopée*. Instruit à entendre et à parler, il a figuré ses propres bruits vocaux, ses cris, ses interjections. C'est ce que nous appelons *mimologisme*. Cette famille de mots est très-étendue. Nous l'avons réduite à ses termes essentiels, aux mimologismes qui ont été convertis en substantifs[15].

Lectures renaissantes

« Ha ha » est l'orthographe ancienne habituelle, avec ou sans ponctuation intercalaire. On la trouve souvent chez deux auteurs que Jarry a beaucoup pratiqués.

Tout d'abord François Rabelais, qui alimente *Faustroll* en personnages, en images et en mots. Nous citerons notamment « la harangue de maistre Janotus de Bragmardo faicte à Gargantua pour recouvrer les cloches » (*Gargantua*, XIX) : « Ha, ha, il n'a pas pair de chausses qui veult » et le *Quart livre* : « Ha ha (s'escria Panurge) tout va bien » (XXIII), « Ha, ha, mon ami, dit Homenaz, par aventure étiez en état de péché mortel » (IX), et cet évêque, qui a partiellement inspiré Jarry pour l'évêque marin Mensonger, aligne cinq « ha » de suite au chapitre LIII.

Ensuite François Béroalde de Verville (1556-1626). L'épigraphe du chapitre XXVIII de *Faustroll* sur le « petit faucheur quarré » est tirée du chapitre XXIV du *Moyen de parvenir*, non pas de l'original (1617) ou de sa reproduction chez Lemerre en [août] 1896, mais de l'édition du bibliophile Jacob, qui a une graphie modernisée[16]. Cet ouvrage comporte de nombreux *ha, ah, ha ha* (et *hé hé*), à commencer par « Ha, ha ! dit-il, monsieur m'a menti de guères ». Le plus curieux est l'interjection sans *h* : « Soufflez-y. — Où ça ? — A mon cul, fit-il. — Ha putain ! fit-il. — Ha cocu ! fit elle. — Ha, Ha ! fit-il. — A, a, fit-elle[17] ».

Mais un troisième auteur facétieux présente un texte où le « ha ha » est répété de façon systématique.

Des *ha ha* répétés par un idiot

Il s'agit de la nouvelle LXIV des *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure des Périers, intitulée « De l'enfant de Paris, qui fit le fol pour jouyr de la jeune ve[u]fve, et comment elle se voulant railler de luy, receut une plus grand'honte ».

Ce livre paru en 1558 avait été redécouvert par Charles Nodier[18], et il a connu plusieurs rééditions, où Jarry pouvait le lire, dont celle de la Bibliothèque elzévirienne :

15. Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, précédé de *La nature dans la voix* par Henri Meschonnic, Éditions Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1984, art. « Haha ».
16. *Le Moyen de parvenir*, éd. Paul L. Jacob, bibliophile, Charpentier, 1868, p. 65. Voir dans ce numéro l'article de Julien Schuh, « Jarry, lecteur de Béroalde de Verville ».
17. *Ibid.*, p. 3, et p. 175.
18. L'édition princeps de Granjeon est parue à Lyon en 1558. La notice de Charles Nodier sert aux deux éditions de Paul Lacroix (le Bibliophile Jacob), réimprimée en 1872 : *Les Contes ou les Nouvelles Récréations*

Œuvres françoises de Bonaventure des Periers, éd. Louis Lacour, t. 2, *Recreations et joyeux devis*, Paris, chez Pierre Jannet, 1856-1857.

Ce conte rapporte qu'un jeune parisien voulait coucher avec une jeune et jolie veuve : « Il parloit à elle seul à seule ; il manioit le tétin et baisoit, voire et touchoit bien souvent à la chair, mais il n'en tastoit point, tellement qu'il mouroit tout en vie auprès d'elle. »

La veuve lui dit : « "Non, je n'en feray rien si vous ne me baisez derriere," disant le mot tout oultre, mais pensant en elle qu'elle ne le feroit jamais. » Elle se fit « baiser le derrière sans fueille », mais « quant ce fut à donner sus le devant, point de nouvelles[19] », et elle se rit de lui.

Le jeune homme en a honte et rencontre une vieille, qui lui suggère un stratagème : qu'il se déguise en pauvre, et aille demander l'aumône à la porte de sa dame. Bien plus :

> — Sçavez vous qu'il vous faut faire ? dit la vielle ; il fault que vous vous barbouilliez le visage, de peur qu'elle vous congnoisse, et puis que vous faciez le fol, car elle est merveilleusement fine. — Et comment feray-je le fol ? dit le jeune homme. — Que scay-je, moy, dit-elle. Il fault tousjours rire et dire le premier mot que vous adviserez, et ne dire que cela, quelque chose que l'on demande. — Je feray bien ainsi. Et adviserent la vieille et luy qu'il riroit tousjours et ne parleroit que de formage. Il s'habille en gueux et s'en va à la porte de sa dame à une heure du soir que tout le monde commençoit à se retirer ; et faisoit assez froit, combien que ce fut après Pasques. Quand il fut à la porte, il commença à crier assez hault, en riant : « Ha ! ha ! formage ! » jusques à deux ou trois fois, et puis il pausoit un petit, recommençoit son : « Ha ! ha ! formage ! » Tant que la veufve, qui avoit sa chambre sus la rue, l'entendit et y envoya sa chambriere pour sçavoir qui il estoit et qu'il vouloit ; mais il ne respondit jamais, sinon : « Ha ! ha, formage[20] ! »

Ce passage nous parait illustrer la locution : « Baisez moi au cul la bouche est malade », qu'Antoine Oudin explique ainsi : « c'est une réponse à un importun qui demande un baiser[21] ».

L'association traditionnelle du fromage et de la folie était ancienne, et passée en proverbe : « A foul fourmaige » (Au fou le fromage[22]). Le fou était représenté avec un fromage sous le bras. C'était une nourriture différente, associée à la putréfaction et à

---

et joyeux devis… éd. P. L. Jacob et notice de Charles Nodier, Gosselin, 1841 et 1843, réimpr. 1872.

19. Bonaventure des Périers, *Contes* suivis du *Cymbalum mundi*, Librairie Garnier, 1925, p. 175. Voir aussi *Nouvelles récréations et joyeux devis*, I-XC, Société des Textes Français Modernes, par Krystyna Kasprzyk, 1997.

20. *Ibid*., p. 176.

21. Antoine Oudin, *Curiositez françoises*, Antoine de Sommaville, 1656, p. 112. Expression qui s'est édulcorée depuis en « Parle à mon cul, ma tête est malade ».

22. Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, I-XC, Édition de la Société des Textes Français Modernes, éd. Krystyna Kasprzyck, H. Champion, 1980, n. 1, p. 239.

l'humeur acariâtre, et sa forme et couleur évoquent la lune, qui régissait les « lunatiques[23] ». Le visage barbouillé et sale rapproche également cet homme de l'animalité. Enfin, il paraît être en chemise, les jambes découvertes (*nudus*).

> La chambriere s'en retourne à la dame et luy dit : « Mon Dieu ! ma maistresse, c'est un povre garson qui est fol ; il ne fait que rire et ne parle que de formage. » La dame voulut sçavoir que c'estoit, et descend, et parle à luy : « Qui estes-vous, mon amy ? » Et ne luy dit pas autre chose, que : « Ha ! ha ! formage ! — Voulez-vous du formage ? dit-elle. — Ha ! ha ! formage ! — Voulez-vous du pain ? — Ha ! ha ! formage ! — Allez-vous-en, mon amy ; retirez-vous ? — Ha ! ha ! formage ! » La dame, le voyant ainsi idiot : « Perette, il mourra de froid ceste nuict ; il faut le faire entrer : il se chauffera. — Mananda[24], dit-elle ; c'est bien dict, Madame. Entrez, mon amy, entrez ; vous vous chaufferez. — Ha ! ha ! formage ! disoit-il. Et entra ce pendant, en riant et de bouche et de cueur, car il pensa que son cas commençoit à se porter bien. Il s'approcha du feu, là où il monstroit ses cuisses à descouvert, charnues et refaictes, que la dame et la chambriere regardoit d'aguignettes[25]. Elles l'interrogeoyent s'il vouloit boire ou manger ; mais il ne disoit que : « Ha ! ha ! formage ! » L'heure vint de se coucher. La dame, en se déhabillant, disoit à sa chambriere : « Perette, il est beau garson ; c'est dommage dequoy il est ainsi fol. — Mananda, disoit la garse[26], c'est mon[27], Madame ; il est net comme une perle. — Mais, si nous le mettions coucher en nostre lict, dit la dame ; à ton advis ? » La chambriere se print à rire. « Et pourquoy non ? Il n'ha garde de nous deceler, s'il ne sçait dire autre chose. » Somme, elles le font deshabiller, et n'eut point besoin de chemise blanche, car la sienne n'estoit point salle, sinon par advanture deschirée, et le firent coucher gentiment entr'elles deux. Et mon homme dessus sa dame : « Et à ce cul, et vous en aurez ! » La chambriere en eut bien quelque coup ; mais il monstra bien que c'estoit à la dame à qui il en vouloit ; et cependant n'oublioit jamais son : « Ha ! ha ! formage ! » Le lendemain, elles le mirent dehors de bon matin[28] […].

Il y retourne sans se faire reconnaître. Puis le jeune homme s'habille d'un pourpoint vert pour le premier mai (qui était la couleur des amoureux et du printemps).

La veuve veut le ridiculiser auprès de l'assistance en écrivant cette épigramme : « Que diriez vous d'un verd vestu, / Qui ha baisé sa dame au cu / En luy faisant hom-

23. Muriel Laharie, *La Folie au Moyen Âge xi^e^-xiii^e^ siècle,* Le Léopard d'Or, 1991, p. 157. Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge,* Presses Universitaires de France, 1992, p. 46-56.
24. Ou manda, exclamation, serment de femme (*Contes, op. cit.,* p. 177, n. 2).
25. *En les guignant de l'œil* (*ibid*., p. 177, n. 3).
26. Fille.
27. « Oui-da, or donc, vraiment » (p. 177, n. 4). « Mon est aussi une particule qu'on ajoute en ces mots : c'est *mon*, vraiment c'est *mon*. […]. Cela est bas et populaire. Dans ce mot de *c'est mon*, il faut sous-entendre, *advis*, qu'on a retranché pour abréger ; mais il se dit ironiquement » (Furetière, *Dictionnaire universel*).
28. Bonaventure des Périers, *Contes, op. cit.,* p. 177.

mage ? » Il répond aussitôt : « Que diriez-vous d'un verd vestu / Qui ha damé sur vostre cu / Disant : Ha ha formage ? ».

C'est un homme qui fait semblant d'être fou, comme le berger qui fait *bé bé*, imitant ses ouailles dans *La Farce de Maître Pathelin,* un des exemples par excellence du comique de répétition.

Son *ha ha* est un rire simulant celui d'un idiot. Le thème du cul est également présent dans ce conte, avec son équivalence avec le visage, qui était un *topos* de la littérature facétieuse.

Un singe qui doit apprendre à parler

Le recueil comporte deux autres nouvelles qui mettent en scène des singes, dont la première concerne encore le langage : « D'un singe qu'avoit un abbé, qu'un Italien entreprint de faire parler[29] » (LXXXVIII). Le singe est comparé à un homme pour le visage, les doigts, les mains, les lignes de la paume, les sentiments même, mais il lui manque la parole, alors qu'on peut l'apprendre à un oiseau, « qui n'ha pas tel entendement ny usage de raison comme ceste beste-là[30] ». Un escroc Italien se fait fort de lui apprendre à parler si on lui donne six ans et qu'on l'entretient pendant tout ce temps. L'éditeur indique que des Périers tire cette anecdote du Pogge dans son *Histoire de Florence*, où l'animal n'est pas un singe mais un âne[31].

La seconde est la nouvelle LXXXVIII « Du singe qui beut la médecine[32] », où un malade rit aux éclats en voyant les gestes et grimaces d'un singe prenant sa potion. Ce rire le guérit.

Ces deux histoires, surtout la première, renforcent par leurs thèmes ceux de la première nouvelle. Le glissement de l'idiot au singe a pu se produire lors de cette lecture ou relecture.

Des dialogues à réponses monosyllabiques

Un dialogue à réponses monosyllabiques se trouve dans la courte nouvelle LVIII, « Du moine qui respondoit tout par Monossylabes rymez », mais ces monosyllabes diffèrent à chaque fois par le son ou le sens. Le dialogue est très dissymétrique. L'explication du « laconisme » du moine se trouve dans sa goinfrerie proverbiale : il ne veut pas perdre une miette ni une goutte de son repas.

29. Bonaventure des Périers, *Contes, op. cit.,* p. 220-224.
30. *Ibid*., p. 221.
31. *Ibid*., n° 1, p. 224.
32. *Ibid*., p. 224-226.

Des Périers a pu s'inspirer des réponses monosyllabiques non rimées d'un Frère Fredon dans le *Cinquième livre* : « Comment Panurge, interroguant un frere Fredon, n'eust response de luy qu'en monosillabes » (XXVII).

Il existe aussi dans le *Dialogue nouveau, fort joyeulx, composé par Clement Marot*, un court passage où les réponses sont monosyllabiques et rimées[33].

Jarry a parodié les réponses monosyllabiques de Rabelais (non rimées) dans *Onésime ou les Tribulations de Priou, pièce alquemique,* datant de l'année scolaire 1888-1889 au lycée de Rennes. Les réponses monosyllabiques du Palotin Merdanpot suivent la contrainte prescrite au début du dialogue : « Dis-moi ce qu'il faut et pas plus. Ne parle que par monosyllabes ». Et il est traité à la fin d'« indécent sagouin » (un nom de singe), à cause de leur caractère scatologique[34].

Il est à remarquer que lors de sa première occurrence dans *Faustroll* : « "Ha ha" disait-il en français ; et il n'ajoutait rien d'avantage » (X), cette expression est désignée par le terme de « monosyllabe », accompagné de l'adjectif non moins hellénisant *tautologique* pour dire « répété ».

En guise de récapitulation

Un conte facétieux de la Renaissance, — une référence non indiquée par Jarry — nous paraît donner le chaînon manquant dans l'attribution de ces réponses monosyllabiques à un singe : c'est celui de folie ou de l'idiotie dans une de ses figures traditionnelles, morale et non médicale.

Ce « ha ha » chez un homme qui simule l'idiotie nous paraît avoir induit le « ha ha » chez un singe. Le remplacement de l'homme par le singe à qui l'on veut apprendre à parler nous paraît pouvoir provenir d'un conte du même recueil, où se trouve également un autre dialogue à réponses monosyllabiques.

On peut en voir une trace dans le fait que Jarry a ajouté le caractère d'idiotie à son singe, en le chargeant d'une hydrocéphalie issue de la pathologie humaine. Celle-ci formait alors avec son inverse, la microcéphalie, deux anciennes « monstruosités » qui étaient encore exhibées dans les foires, mais que la médecine et l'anthropologie physique avaient mises au premier rang de l'étiologie organique de l'idiotie.

Le singe de *Faustroll* n'est pas seulement un « cynocéphale » au sens qu'a ce terme dans la nomenclature des singes, mais il rappelle par son nom sa filiation avec les monstres humains à tête de chien de la littérature antique[35], en même temps qu'il

33. Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho. Histoire de la contrainte monosyllabique,* Les Belles Lettres 2002, p. 126-133.

34. *OC I, op. cit.,* p. 478-479, et Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho, op. cit.,* p. 378-379.

35. Les Cynocéphales étaient un peuple fabuleux d'hommes à tête de chien vivant dans une île de l'Inde selon Pline, qui le tient de Ctésias. On les retrouve chez les voyageurs du Moyen-âge, dont Marco Polo, une lecture de Jarry, et jusque chez Christophe Colomb : les *can*nibales à tête de chien, étymologie fan-

incarne le mythe de l'homme sauvage, dans sa version subhumaine et non plus surhumaine[36].

Enfin l'équivalence du cul et du visage est un autre élément du réseau thématique commun.

Tout ceci n'empêche pas une surdétermination du personnage par d'autres chaînes associatives, notamment celle de la navigation : le mousse de Coleridge a une fonction que reprendra Bosse-de-Nage, et qui sera soulignée par l'épigraphe empruntée à un roman maritime d'Eugène Sue, et celle de la satire, avec pour référent les difficultés d'expression verbale de Christian Beck, généralement rapportées à un bégaiement, voire à ses traits physiques.

Cependant, au cas où notre hypothèse n'emporterait pas complètement l'adhésion du lecteur, celui-ci peut toujours considérer qu'elle relève de la science des solutions imaginaires, et formuler *in petto* le « monosyllabe tautologique », sans rien ajouter davantage.

taiste pour les caraïbes. À la fin du XIXe siècle, les hommes-chiens sont des aberrations de foire relevant de la tératologie : des hommes velus présentant une hypertrichose faciale.

36. Le mythe médiéval de l'homme sauvage *(homo ferus, sylvestris)* persiste au XVIIIe siècle, celui des lumières et des voyages. Linné, dans son *Systema naturae*, distingue l'homme et les singes, mais dans la dissertation de son élève Hoppius sur les *Anthropomorphae* (*Amœnitates Naturae*, Upsala, 1760), l'*Homo ferus* est placé entre le *Troglodyta*, autre homme semi-mythique (l'albinos, nyctalope), et deux espèces du genre *Simia* : le *Satyrus* et le *Pygmæus* (qui étaient en fait des chimpanzés). Le gorille ne sera découvert qu'au XIXe siècle.

Jarry lecteur de Béroalde de Verville

Julien Schuh

Si Rabelais fut l'une des plus grandes références de Jarry, un autre rieur de la Renaissance s'invite parfois sous sa plume : Béroalde de Verville. François Vatable Brouard, dit François Béroalde de Verville (1556-1626), était le fils de Mathieu Brouard, dit Béroalde, un évêque qui s'était converti au calvinisme et avait été le précepteur d'Agrippa d'Aubigné et de Pierre de L'Estoile à Genève. Après s'être converti au catholicisme, François Béroalde s'installe à Paris puis à Tours, où il devient chanoine de la cathédrale Saint-Gatien en 1595. C'est là qu'il se prend de passion pour l'écriture, dans les genres les plus variés (poésies, romans d'amour et d'aventure) — on notera surtout son *Histoire véritable, ou le Voyage des Princes fortunés* (1610), récit aux relents d'alchimie où Jarry a peut-être trouvé des éléments de la Fontaine de Jouvence du *Vieux de la montagne*. Son grand œuvre reste *Le Moyen de parvenir*, paru de manière anonyme vers 1616 après avoir circulé sous forme manuscrite (peut-être dès 1593) ; Béroalde fait allusion au texte dans son *Palais des curieux*, s'en détachant en affirmant que des passages y ont été extrapolés — mais l'attribution semble à peu près certaine.

Jarry ne fait que trois fois référence à l'œuvre de Béroalde, entre 1897 (avec un texte en exergue d'un chapitre de *Faustroll*) et 1902 (deux références dans ses chroniques de *La Revue blanche* de février et juin[1]). Si le nombre de renvois directs est réduit, l'œuvre

1. « Battre les femmes », *La Revue blanche*, 15 février 1902 (OC II, p. 342-343) et « De Don Quichotte à Otero », *La Revue blanche*, 15 juin 1902 (OC II, p. 643-644) ; voir les passages de ces articles et leur origine chez Béroalde de Verville en annexe.

l'a assez marqué pour que certains passages remontent immédiatement à sa mémoire lors de l'écriture de chroniques d'actualité. Il était tant pénétré du *Moyen de Parvenir* qu'Edmond Fazy[2] pouvait le présenter comme l'« inventeur du Père Ubu, et auteur, peut-être, malgré l'apparente impossibilité chronologique, du *Moyen de Parvenir*[3] ».

On peut déterminer avec précision l'édition dans laquelle il a lu cet ouvrage. Diana Beaume remarque, à propos de la citation du chapitre xxiv du *Moyen de Parvenir* en exergue du chapitre xxviii de *Faustroll*, qu'elle contient le mot « quarré », que l'on ne retrouve pas dans le texte de Béroalde[4] :

> Le petit faucheur quarré, étant arrivé, se mit à travailler. Il ne donnait trait de faux qu'il n'abattît un quart de charretée de foin, ou plus, tant il s'étendoit ; et qui plus est, il ne s'amusoit pas à battre sa faux ; mais quand elle ne tranchoit point, il la passoit sur le long de ses dents, et cela faisait froooooc. Ainsi, il gagnoit temps. [OC I, p. 702]

Une recherche dans les éditions antérieures permet de vérifier que, si le mot « quarré » est presque toujours supprimé des leçons du texte au xix^e^ siècle, par incapacité à lui trouver un sens, on le retrouve encore à la fin du xviii^e^ siècle dans la plupart des éditions du livre[5]. La version publiée chez Charpentier en 1868, dans l'édition du « Bibliophile Paul L. Jacob », suit également cette leçon, en précisant que « Plusieurs éditions portent *quart,* quatrième ; ce qui n'a pas beaucoup plus de sens. » (p. 65). Mais l'on retrouve aussi dans cette édition l'orthographe moderne « charretée », adoptée par Jarry, alors que les versions antérieures donnent « chartée » ; il s'agit donc bien de l'édition consultée par Jarry[6].

Le Moyen de Parvenir est présenté par son éditeur de 1868 comme un manuscrit inédit de Rabelais que Béroalde de Verville se serait contenté de retranscrire[7]. Jarry reprend cette affirmation à son compte, en présentant en 1902 l'auteur du *Moyen de*

2. Journaliste et écrivain (1870-1910) qui participa à la rédaction du *Livre d'Art*, ce qui explique sans doute sa fréquentation de Jarry ; ce dernier lui adressa l'un des rares exemplaires de *L'Amour absolu*, et Fazy fut présent à ses obsèques.

3. Edmond Fazy, *La Nouvelle Sodome*, Ambert, s.d. [1905], p. 83 ; cité par Barbara Pascarel, Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte *d'Alfred Jarry*, Gallimard, coll. Foliothèque n° 158, 2008, p. 247.

4. Diana Beaume, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse de Doctorat, Laval, Université du Maine, 2010, p. 474 *sqq*.

5. Par exemple l'édition publiée à plusieurs reprises à Londres (1781, 1786), sans nom d'éditeur, ou l'édition publiée « Nulle part » en « 100070038 ».

6. François Béroalde de Verville, *Le Moyen de Parvenir, œuvre contenant la raison de ce qui a été, est et sera, avec démonstration certaine selon la rencontre des effets et vertus*, Charpentier, 1868, p. 65.

7. *Idem*, p. xiv — hypothèse que semble confirmer le texte lui-même : « Pour le prouver, j'ai le père Rabelais le docte, qui fut médecin de monsieur le cardinal du Bellay ; et je le mets ici en avant, parce que les substances de ce présent ouvrage et enseignements de ce livre furent trouvées entre les menues besognes de la fille de l'auteur » (*id.*, p. 30).

Parvenir comme un « neveu de Rabelais, de qui l'œuvre pourrait bien être une œuvre posthume de Rabelais lui-même » (OC II, p. 643). Mais, si l'influence de Rabelais sur Jarry semble à première vue essentiellement thématique, *Gargantua* ou *Pantagruel* lui fournissant anecdotes, citations, images et vocables pour illustrer ses textes ou en développer les potentialités narratives[8], l'influence de Béroalde de Verville est quant à elle davantage structurelle : *Le Moyen de Parvenir* lui offre un modèle d'encyclopédie parodique, dans lequel il retrouve la volonté comique et sérieuse, qui l'anime depuis ses premiers textes, de faire un livre sur tout qui soit aussi un livre sur rien. Le contenu en est difficile à décrire ; l'auteur a pratiqué consciemment la bigarrure, « mêlant, sans distinction, glose et texte[9] » dans la relation d'un banquet réunissant Socrate, Alexandre, Pythagore, Rabelais, où s'enchaînent les anecdotes grotesques, obscènes ou scatologiques et les réflexions philosophico-fumistes. Les titres des chapitres parodient la rigueur rhétorique : on passe d'un « Axiome » à une « Proposition » *via* un « Songe » ; avant la « Conclusion » (située au chapitre XIII, dans un volume qui en comporte CXI) vient la « Circoncision » — l'ouvrage s'ouvrant sur un déstabilisant « Car[10]… ». On reconnaît certains procédés chers à Jarry : l'hétérogénéité, l'absence de hiérarchisation entre les matières basses et nobles, et surtout le jeu avec le lecteur, à la merci d'un auteur ironique.

Dans *Les Jours et les Nuits*, la création est comparée à un processus de digestion. L'auteur doit assimiler les éléments variés de son expérience, livrés de manière chaotique, comme un cycliste qui mêle dans son esprit les spectacles du monde qui défilent devant ses yeux : « il devait 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 » (OC I, p. 770). Béroalde justifie de la même manière le caractère bigarré de son livre en comparant ses processus de rédaction et de réception à ceux de la digestion :

8. Même si derrière cette apparente légèreté se cache en réalité l'intériorisation d'une manière d'écrire. Jarry plagie comme un auteur de la Renaissance ; ses techniques de collage, de réécriture, de recomposition de textes préexistants participent de la même esthétique que le grotesque des *Essais* de Montaigne ou les recueils d'*exempla*, bons mots, lieux communs de la Renaissance. Le premier chapitre du *Surmâle* est un bon exemple de ce type d'écriture.

9. *Le Moyen de Parvenir*, éd. cit., p. 21.

10. Voir Michel Renaud, *Pour une lecture du* Moyen de Parvenir *de Béroalde de Verville* (1984), Champion, 1997, et la préface de Michel Jeanneret dans l'édition Gallimard, coll. Folio classique (2006) du *Moyen de Parvenir*.

> Les mélanges que vous trouverez sont survenus, à cause de l'antiquité de ce volume, et des annotations, apostilles et interprétations qui y étoient mises ; et le gentilhomme qui le transcrivit, pour votre avancement en toute sagesse, a tout écrit d'une suite, mêlant, sans distinction, glose et texte, ainsi que, quand vous êtes à table, vous, qui ne jeûnez pas, vous mangez des viandes prises de çà et delà, selon l'occurrence. […]
> Je vous assure que ce livre étoit simple et net, beau comme le jour, ainsi qu'il est encore, bien qu'il soit pêlemêlé de notes et considérations, à la façon du bonhomme Guyon, qui, à l'âge de cent ans, se mit à vivre capuchinement. Il avoit été page de chez le roi ; puis, il étudia, fut à la guerre, se lit cordelier, s'en retira pour être huguenot, se fit savant, devint ministre, mangea tout, puis se mit à demander sa vie. On lui donnoit de tout ce qu'il lui falloit, qu'il mettoit en son écuelle, pain, chair, soupe, potage, vin, sert, dessert ensemble. Et on lui disoit : « Pourquoi ne mangez-vous et buvez d'ordre et à part ? — Ha, ha, disoit-il, lourdaud, mon ami, puisqu'ils se doivent mêler au ventre, il n'y a point de danger de lui envoyer tout déjà mêlé. » De même, ceci doit être mêlé en votre cervelle : il le vous faut bailler tout mêlé[11].

Livre total, *Le Moyen de Parvenir* imite dans sa structure la complexité et l'hétérogénéité du monde. Certaines de ses pages pourraient servir de substitut au « Linteau » ou de préface à *Faustroll*. Jarry retrouve ainsi chez Béroalde de Verville le principe d'un livre conçu sur un modèle organique, dont chaque fragment contient en puissance la totalité, comme les *Éléments de pataphysique* laissés par le Docteur Faustroll : « Faustroll avait noté une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait, durant la syzygie des mots ; et on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout » (OC I, p. 722) :

> Doncques, soit que vous les lisiez ou non, ou que vous commenciez ici ou là, n'importe ; ce livre est, partout, plein de fidèles instructions et sens parfait, tellement que c'est tout un, par où vous le lisiez. Il est un globe d'infinie doctrine ; il y a autant à apprendre dans un lieu qu'en l'autre ; en cette sorte-ci qu'en celle-là : il n'y a ligne, endroit, ou passage (afin de parler niaisement aussi bien que les doctes) qui ne soit tout farci de science mistigorique et concluante[12].

Ce projet de livre absolu a des conséquences sur la manière d'appréhender ces textes. Comme Rabelais, qui fait signe dans le prologue de *Gargantua* vers un sens allégorique de son œuvre tout en retirant sa responsabilité, affirmant qu'il n'a pas plus pensé aux « symboles Pythagoricques » que l'on peut trouver dans ses écrits qu'Homère n'avait prévu les allégories découvertes dans ses épopées[13], Béroalde de Verville place en exer-

11. *Le Moyen de Parvenir*, éd. cit., p. 21 (chap. x, « Circoncisions »).
12. *Idem*, p. 22 (chap. x, « Circoncisions »).
13. François Rabelais, « Prologe de l'auteur », *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 6-7. Jarry plagie ce texte dans *L'Almanach du Père Ubu illustré* pour l'année 1899.

gue de son livre un programme de lecture paradoxal, invitant ses lecteurs à multiplier les interprétations et à rechercher des sens plus hauts derrière l'apparence farcesque de ses récits tout en laissant planer un doute sur l'existence de ces significations :

> […] il ne faut point faire d'estime des belles inventions, et avoir regret de ne les avoir point vues, ou sues, ou penser ne les pouvoir rencontrer, puisque vous avez ce livre, qui vous fournit de tout. Ce bel objet est tel, qu'en lui vous avez les éléments qui vous guideront au bien accompli ; et, par ces éléments, non de particulières sciences, mais de toutes exclusive et inclusive, vous pourrez trouver et inventer tout secret, tant caché, séparé et admirable soit-il. Si vous avez de l'esprit, cela s'entend à crocheter, voir et chercher ce qui est sous cette écorce de velours et d'or entortillé de paroles, quelquefois de soie, et quelquefois d'or, et quelquefois de fil, et étoffées de petite qualité, et puis d'azur, et de gueules, et de ce qu'il ne faut alléguer.
> Il nous suffit de vous raconter, et à vous de croire, que tout est fort bien caché sous ces énigmes, ainsi que le trouveront les enfants de la science, les fils des sages et heureux, prédestinés à trouver la lanterne de discrétion et la lampe de béatitude[14].

Ce genre de paradoxe est cultivé par Jarry, qui expose dans le « Linteau » des *Minutes* son principe du « colin-maillard cérébral » (« Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous », OC I, p. 172), invitant ses exégètes à développer leurs interprétations de ses textes obscurs : « Comme des productions de la nature, auxquelles faussement on a comparé l'œuvre seule de génie (toute œuvre écrite y étant semblable), la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau » (OC I, p. 171). Il met en œuvre le même principe de mystification littéraire que Béroalde ; pour lancer le mécanisme interprétatif du lecteur, il suffit de *faire croire* que le texte voile un autre sens. C'est le but de l'injonction du « Linteau », qui conseille au lecteur de lire attentivement chaque signe, comme s'il était lourd d'une multitude de significations : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (OC I, p. 173). La même stratégie est appliquée lors de la générale d'*Ubu roi* : Ubu, n'ayant aucun sens, peut tout signifier ; il suffit d'interpréter ce signifiant vide, et Jarry, en montrant l'exemple, invite ses spectateurs à prendre l'initiative de l'interprétation : « vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde[15]. »

14. *Le Moyen de Parvenir*, éd. cit., p. 28 (chap. xii, « Vidimus »).
15. Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'"Ubu Roi" », OC I, p. 399.

Le Moyen de Parvenir peut ainsi être considéré comme un « bréviaire[16] » qui résume tous les écrits, comme les *Minutes*, « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (OC I, p. 172) :

> Recevez donc ce présent, ce passé, ce futur, beaux et fidèles esprits. Vous y trouverez un insigne profit, attendu que tous les livres qui furent jamais faits, ou seront faits, par hommes ou femmes, filles ou garçons, ou neutres, sont signes, ou marques, ou paraphrases, ou prédictions de cettui-ci tant naïf, clair et évident, lequel est la fin finale et intelligible de tous ; et ainsi, tous ne sont et ne seront qu'interprétation des secrets ici exposés, et qui ne se trouvent que par dessein en ce beau et petit abondant moule de perfection exemplaire. Quiconque le saura, sera capable de toutes sciences, et n'ignorera que ce qu'il ne saura pas ; d'autant que tout est ici au petit pied en parfaite idée, clarifiant tout, autant qu'il est possible[17].

Béroalde de Verville présente ironiquement son ouvrage comme « le *Livre* » absolu, une synthèse alchimique de tous les ouvrages possibles (on retrouve l'emphase du « Linteau ») : « *CE LIVRE EST LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES.* Voilà la parole secrète, qui doit être découverte du temps d'Hélie, artiste, ainsi que disent les alquemistes[18]. » Comme le corps de Faustroll qui forme un Livre dynamique, « lettre de Dieu » en spirale, *Le Moyen de Parvenir* est un amalgame hétéroclite se présentant de manière dérisoire comme une nouvelle Bible qui permet de relier le fantasme occidental du Livre représentant la totalité du réel (dont les œuvres de Balzac, Wagner ou Mallarmé sont d'autres avatars) et l'ironie d'un jeu sérieux avec son lecteur.

Annexes

« Battre les femmes », La Revue blanche*, 15 février 1902 (OC II, p. 342-343)*

On se souvient de cet honnête homme, glorifié par Béroalde de Verville et qui, incité par des théologiens à faire à sa femme « des remontrances au moyen de la Sainte Écriture », ne crut exécuter œuvre plus pie que de la battre « avec un gros Nouveau Testament », à plats de chêne, bien clouté et ferré. Il est remarquable, à ce propos, que la castigation puisse suppléer en quelque sorte aux complaisances conjugales, quand pour quelque raison l'on s'en trouve incapable ou empêché. Qu'est-ce en somme que l'œuvre de chair — ainsi qu'il doit être dit quelque part dans l'*Imitation,* dont ce pourrait bien être un titre de chapitre — sinon une castigation intérieure ?

16. *Le Moyen de Parvenir*, éd. cit., p. 31.
17. *Idem*, p. 33 (chap. xiii, « Conclusion »).
18. *Id.*, p. 28-32.

Le Moyen de Parvenir*, chap.* CIII*, « Palinodie » (éd. cit., p. 367-368)*

« […] Monsieur, dit-il, ce ne sont que remontrances que je lui ai faites. — Allez, dit le président-clerc, remontrez-lui avec l'Écriture sainte, ou bien l'on vous mettra léans. » Quelques jours d'après, elle fut encore mauvaise, et il la battit ; mais ce fut avec un gros Nouveau-Testament couvert de bois et ferré : il le lia en une serviette, et la plauda en cas-pendu ; il n'y manqua rien. Elle s'en plaignit ; et, les formes observées, étant devant le benoît consistoire, qui s'ennuyoit de le voir si souvent, il fut tancé. « Messieurs, dit-il, je ne l'ai corrigée qu'avec l'Écriture sainte. — Hélas ! quelle Écriture sainte, messieurs ! dit-elle. Ç'a été avec un gros maudit Testament qu'il m'a bourrelée. » Cela ouï et su, il fut dit qu'il seroit puni, s'il continuoit ; et puis, étant entré devant messieurs, on lui reprocha son incrédulité ; qu'il étoit malin contempteur et tergiversateur ; et enfin, lui fut prononcé, à peine de punition corporelle, qu'il n'eût plus à châtier sa femme, que de la langue. Ah ! Jean ! il n'y faillit pas, d'autant que, quand elle le fâcha, il prit une langue de bœuf fumée, dont il la battit, tant que le diable eut de cul, et le consistoire, de tête ; et leur allez demander qu'ils en ont fait.

« De Don Quichotte à Otero », La Revue blanche*, 15 juin 1902 (OC II, p. 643-644)*

Béroalde de Verville, ce neveu de Rabelais, de qui l'œuvre pourrait bien être une œuvre posthume de Rabelais lui-même, use d'une comparaison effroyable, grossière et pourtant délicate et précise pour caractériser le génie des divers peuples : il les symbolise chacun par une des différentes espèces de vermine ; les Français, à l'esprit sautillant, sont les puces ; les Espagnols… il est bon de savoir qu'il y a trois catégories de poux, et… *la troisième*, dont le nom ne peut s'écrire, la troisième, écrit en toutes lettres Béroalde, « sont les Espagnols ». Pareille image était présente assurément à l'esprit de Bossuet, quand il décrivit les bataillons carrés et tenaces de l'armée d'Espagne, dans l'*Oraison funèbre du prince de Condé*.

Il ne fallait rien moins qu'une allégorie aussi truculente, de souche aussi vénérable et de si « haulte gresse » pour nous préparer seulement à transcrire le titre du prototype du roman picaresque, le célèbre *Taccano Pablos de Buscon*, le chef-d'œuvre de Quevedo, *Pablo de Ségovie*.

Le Moyen de Parvenir*, chap.* LXXXIII*, « Exploit » (éd. cit., p. 297)*

Pour parenthèse, je vous dirai que c'est de lui que je tiens qu'il y a au monde quatre nations anagogiques aux quatre mendiants de l'hôpital, qui sont poux, puces, morpions, punaises.

ULDRIC. Voici qui est beau.

Marot. Écoutez ; tantôt nous rentrerons bien en propos, à droit ou à gauche. Là, cher ami, je vous prie. Les poux sont les Allemands, qui mordent et mangent, et se laissent assommer, ainsi que les Suisses, sans s'avancer. Les puces sont les François, qui sautent et n'ont point d'arrêt, et laissent des marques partout où ils vont, ainsi qu'on le voit partout ; mais ils n'y sont pas. Les morpions sont les Espagnols, qui se sapent ès places si bien, que, si on les peut ôter, c'est pièce à pièce. Les punaises sont les Italiens, qui empuantissent tout de leurs inventions de danses et belles forfanteries qui infectent le monde.

ÉTUDES


Coudray-Montceaux. - Bords de la Seine
Collection Aubry


24
LE COUDRAY (Seine-et-Oise). — L'Écluse
ND Phot

Petite histoire du rire sérieux des origines à Faustroll

Diana Beaume

De manière ordinaire les fondements de la pensée sur le monde émergent dans un contexte particulier, et évoluent ensuite dans les directions que les époques et les esprits éminents leur font prendre. Mais le grand écart entre l'origine d'une idée et ses avatars est tout aussi ordinairement un motif de déroute : le trop connu est voisin de l'incompréhensible, si bien que les lieux communs de la pensée cachent tout naturellement certains de leurs enjeux profonds.

Le rire se trouve précisément dans une telle position nébuleuse, dont Jarry, grâce à son érudition, est bien conscient. Suivons donc la trajectoire tortueuse de son cheminement, pour mieux embrasser la complexité des paradoxes associés au comique de notre auteur.

Duplicité des origines

La culture occidentale a forgé ses assises, comme on le sait, à partir du legs culturel de la philosophie antique. Les deux noms incontournables appartiennent à des philosophes que Jarry fréquente assidument : il s'agit de Platon et d'Aristote. Leurs œuvres, bien connues par l'auteur de Faustroll, se trouvent à l'origine des représentations conceptuelles qui ont déclenché la naissance de la réflexion sur la nature de l'art et sur le statut de l'artiste. La plupart de ces représentations ont un cheminement fascinant, mais certaines de leurs trajectoires sont véritablement bouleversantes. Dans ce cas se

trouve la fameuse *mimesis*, qui a magnétisé d'innombrables consciences artistiques, et qui ne cesse, de nos jours encore, de captiver les esprits.

En examinant de près la notion elle-même et la nature de la fascination qu'elle a suscitée, on peut faire des constatations troublantes. Chez Platon, le phénomène désigne une activité qui repose inévitablement sur la dégradation d'un modèle idéal, alors que celui qui la pratique, le poète, est décrit comme semblable à un être « habile à prendre toutes les formes »[1]. La raison de l'exclusion du poète de la Cité, sous-tendue par une accusation implicite de fausseté et de mensonge, est notoire : volontairement ou non, le poète est un traître, car il ne peut faire que de mauvaises copies, des simulacres de troisième degré. En revanche, les précautions dont Platon accompagne sa recommandation d'exclusion sont moins célèbres, bien que tout aussi riches de sens — et il s'agit précisément du genre de détails auxquels Jarry est particulièrement sensible : il faut sans doute renvoyer le poète, mais sans oublier auparavant de lui rendre hommage « comme à un être sacré, merveilleux, ravissant », de répandre « des parfums sur sa tête » et de le « couronner de bandelettes »[2]. La *mimesis* est ainsi dès le départ le support d'un jugement de valeur ambigu, qui assigne au poète le statut d'un être singulier, à la fois supérieur et inférieur au reste des mortels. Habile inventeur de faux, il est considéré comme coupable d'un forfait pour le moins déconcertant, qui même pour Platon est envisageable comme objet d'admiration. Et, tout en insistant sur l'indigence d'Homère et des poètes tragiques dont celui-ci est « le père », les arguments socratiques laissent entendre que leurs œuvres, bien que dangereuses et inutiles, sont pourvues d'appâts dont on ne saurait nier le charme.

Évidemment, les conclusions paradoxales du père de la philosophie sont subordonnées à ses intentions pédagogiques et pragmatiques, mais elles sont également étroitement liées à sa vision du monde. Par rapport aux Idées, toutes les formes, et à plus forte raison les copies de troisième degré, sont des entités inférieures, car elles appartiennent à l'univers sensible. Mais elles peuvent être belles. Cela introduit subrepticement une contradiction qui contient en germe toutes les variations spéculatives de la philosophie à venir. Car, toujours selon la doctrine platonicienne, le Beau devrait coïncider avec le Bon et le Vrai, c'est-à-dire précisément avec ces attributs indubitablement absents des simulacres créés par le poète. Platon légitime donc la disqualification du poète sans justifier les inconséquences souterraines de sa perspective et sans motiver l'admiration que cet étrange réprouvé provoque spontanément[3].

---

1. Platon, *La République* III, 398 a in *Œuvres complètes*, tome VI, Les Belles Lettres, Paris, 1989, p. 110.
2. *Ibidem*.
3. Une justification se laisse entrevoir seulement quand il est question d'expliquer l'inspiration (dans *Phèdre* 244b-245b et 264c-265c par exemple), qui vient des dieux. Mais elle n'éclaire nullement les contradictions de la notion de *mimesis*.

Aristote ne les justifiera pas non plus. Il perpétue les grandes notions platoniciennes, tout en les détournant et en les assujettissant à ses fins. Le monde des Idées ne le préoccupe pas et il se consacre avec application à l'exploration de l'univers sensible, intéressant en lui-même — c'est précisément la raison pour laquelle Jarry porte un vif intérêt à son œuvre, convoquée subtilement pour forger la notion d'Ethernité. La dualité Matière-Forme, qu'Aristote met au cœur de son système, n'exclut pas la transcendance, mais elle introduit indirectement un infléchissement capital de l'axiologie platonicienne.

Dans la hiérarchie de la Nature aristotélicienne les formes sont supérieures à la matière. Et comme tous les phénomènes observables s'y rapportent, Aristote en déduit des conséquences d'une importance notable. L'activité poétique, qui a elle-même des causes « naturelles »[4], reflète ainsi nécessairement les propriétés essentielles des principes premiers. Le poète, qui reste un créateur de formes, comme chez Platon, ne crée plus de fictions de troisième degré. Il imite, mais le modèle de son imitation est simplement le monde des humains, c'est-à-dire une partie du monde sensible. Et son œuvre n'est plus appréciée en fonction de son utilité morale, mais en fonction de la virtuosité impliquée par sa réalisation, c'est-à-dire précisément ce même aspect qui rebute Platon. Qui plus est, en introduisant la vraisemblance comme critère essentiel de la perfection poétique, Aristote parvient à transformer spectaculairement ce qui était pour son prédécesseur un objet de mépris en un objet d'éloge. Le bon poète doit fabriquer des événements qui « semblent s'être produits comme à dessein »[5] et même négliger la réalité, quand elle s'oppose à la perfection de ses artefacts. La trahison implicite de son acte, sur laquelle Aristote ne s'attarde pas, est donc non seulement acceptable, mais encore indissociable de l'essence de l'art poétique. Ainsi, tout en recommandant le respect du « rationnel », Aristote va jusqu'à recommander l'impossible, qui est une espèce de faux paroxystique inimaginable dans une axiologie de type platonicien. La seule condition que doivent respecter impérativement les choix du poète est la conformité à la vraisemblance : « Il faut préférer ce qui est impossible, mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. »[6]

Or, quand la conviction du destinataire n'a plus rien à voir avec une vérité idéale, il n'est aucunement nécessaire de recourir à la logique pure. Et il est significatif également que dans sa *Rhétorique* le Stagirite recommande à l'orateur non pas le syllogisme véritable, mais sa variante tronquée, l'enthymème. En outre, l'art poétique a pour but une « conviction » rhétorique de type particulier, qui suppose la *catharsis* et qui doit par conséquent passer par les affects. Vue ainsi, l'œuvre ne peut pas être un écho fidèle de la

4. Aristote, *Poétique* IV, traduction de Michel Magnien, Librairie Générale Française, Paris, 1990, p. 88.
5. *Ibidem*, IX, p. 100.
6. *Ibidem,* XIV, p. 126.

réalité, mais elle peut être conçue comme le résultat d'une disposition harmonieuse de transferts analogiques, initiés par le poète. Et c'est exactement ce que décrit la *Poétique*, dont la figure primordiale est la métaphore.

Car, comme le révèle son étymologie, la métaphore suppose une aliénation du sens assimilable à un acte de trahison sémiotique : dans les langues latines elle est un « terme de rhétorique emprunté (v. 1278) au latin *metaphora*, proprement "transport", et depuis Aristote, "changement, transposition de sens", de *meta-* et *phora*, "action de porter, de se mouvoir", de *pherein*, "porter, supporter, transporter"[7] ». Les méandres de la diachronie sont souvent beaucoup plus complexes que ce que laissent entendre les dictionnaires, mais il est impossible de négliger le parallélisme évident entre cette étymologie et celle du verbe *trahir* lui-même, dont les sens premiers incluent également l'idée de « transposition », de passage d'une entité à une autre, quelles que soient leurs natures. Par ailleurs le sens moderne de « fausser » rattaché à ce verbe, né au XX^e^ siècle, est lié aux prémisses de ces variations. Car, dès le latin, la « transmission » exprimée par le verbe *tradere* implique des connotations divergentes, soit positives soit négatives. Il signifie déjà « trahir », mais peut signifier également « bien transmettre » ou même « enseigner », et la conservation de cette divergence au cours de son évolution sémantique est d'autant plus saisissante :

> [*trahir*] est issu d'un latin populaire **tradire*, altération du classique *tradere* composé de *trans*, et *dare*, « donner ». *Tradere* signifie proprement « livrer, transmettre » ; il a développé plusieurs sens dont procèdent, par deux types d'évolutions divergentes, les valeurs opposées de « confier » et de « livrer, abandonner »[8]

Comme un écho troublant des permutations enregistrées par l'imaginaire conceptuel, la langue consigne la validation éventuelle de l'écart de ce « transport ». Car, comme nous venons de le voir, en encourageant le poète à abandonner la réalité et le possible, Aristote ouvre la voie à une logique de la transposition, qui reste près de la Vérité tout en l'abandonnant. Elle est liée à la réhabilitation de la *mimesis*, mais son fonctionnement ne s'oppose pas entièrement à la conception platonicienne, puisqu'il exploite l'implicite ou, pour mieux dire, les failles volontaires de celle-ci. Ce fait est lourd de conséquences pour les siècles à venir.

7. Alain Ray (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2000, p. 2214.
8. *Ibidem,* tome 3, p. 3876.

La bonne infidélité du poète dans un monde spéculaire. La Renaissance et le rire

L'œuvre d'Aristote est traduite amplement en Occident à peine à partir du XIII^e^ siècle. L'influence de ses idées sur les valeurs véhiculées dans tous les domaines de l'intellect est dès le début importante, et elle s'accroît vertigineusement jusqu'à devenir une véritable *doxa* — d'où l'apparition du pédantisme scolastique, ironisé par les grands écrivains renaissants. Cette influence est constamment menacée par celle du dogme chrétien, mais les herméneutes s'ingénient à trouver des explications qui les mettent en accord. Par ailleurs c'est toujours à la Renaissance que le système des références se diversifie et se complexifie. Car c'est le moment où l'on enregistre également un grand retour de Platon, par l'intermédiaire du néoplatonisme, et où, de surcroît, le paradigme de la pensée s'enrichit de manière très hétérogène, en exploitant, par exemple, des éléments de la philosophie présocratique ou de la pensée arabe. De manière générale, les érudits renaissants tendent à opérer des approches syncrétiques cohérentes, mais les résultats de leurs mélanges sont parfois ahurissants.

Or, pour ce qui est de la création artistique, le problème, ressenti comme singulièrement captivant et complexe, s'articule pour la première fois simultanément et de manière consciente autour du statut de l'artiste et autour de l'essence de l'art. Car, pour les penseurs renaissants, l'artiste est un homme. L'enseignement chrétien établit clairement que l'homme est fait à l'image de Dieu. Mais cette ressemblance est interprétable dans deux sens opposés : il s'agit d'une reproduction inférieure à l'original ; il s'agit d'une reproduction dont la valeur consiste précisément dans sa parenté avec l'original. Le raisonnement est appliqué également à la relation entre l'œuvre artistique, qui est, comme le dit Aristote, une imitation des hommes, et les hommes eux-mêmes. La Renaissance ressuscite ainsi l'idée de copie et la dédouble, en lui conférant simultanément le sens dépréciatif, de faux, et le sens mélioratif, de reproduction admirable. Les particularités de cette logique double sont évidemment compatibles avec le modèle platonicien, et leur convergence est exploitée pour la modulation astucieuse de la *doxa* aristotélicienne, qui conforte l'idée d'une trahison positive, constitutive de la création.

Renforcé par des notions philosophiques également ambivalentes comme la *coincidentia oppositorum*, qui se dégage précisément à cette époque, ce type de pensée devient chez les néoplatoniciens la base d'un véritable macrosystème spéculaire. L'homme, qui y occupe une place médiane, reproduit dans son être tout à la fois ce qui lui est supérieur et ce qui lui inférieur. L'univers est ainsi conçu comme une laborieuse organisation hiérarchique, dont les étages sont des miroirs de moins en moins fidèles : ils reflètent tous, de manière régressive, la splendeur divine, depuis les perfections célestes et jusqu'à la dégradation propre aux étages inférieurs. Il s'agit donc d'un cosmos composé de parties qui se ressemblent, parce qu'elles contiennent des doubles plus ou moins imparfaits des

autres parties. La conséquence, énorme, de cette vision du monde est l'idée que toutes les parties communiquent entre elles de manière directe ou indirecte, selon la place occupée dans la hiérarchie générale. L'infidélité immanente de telle ou telle partie (par rapport au modèle divin), qui est à apprécier en fonction l'éloignement (imaginaire) de l'archétype, sera jugée tantôt positivement, tantôt négativement. Mais elle ne sera jamais ni entièrement bonne, ni entièrement mauvaise.

Par ailleurs, comme l'artiste est considéré d'abord du point de vue de sa nature humaine, il se trouve, pareillement à tous ses semblables, dans la position équivoque qui lui a été assignée au sein de la nature. Mais il est envisagé également comme créateur, et cela veut dire qu'il ressemble beaucoup plus au Créateur que les autres mortels. Quant à sa création, qui reste de la *mimesis*, elle consiste dans des ouvrages qui mobilisent l'*ingenium* et l'habileté technique, mais qui reproduisent en même temps dans leur structure de profondeur la duplicité constitutive de toute la créature. Autrement dit, la *mimesis* est plus que jamais trahison, et plus que jamais exaltée dans son inconstance même.

En même temps, le recours systématique à la logique aristotélicienne, vénérée à l'époque, ne conforte pas véritablement ce type de rapprochement, qui méprise de manière flagrante le principe de non-contradiction. Une des solutions trouvées par les penseurs renaissants à cette impasse intellectuelle consiste dans l'appel à d'autres écrits aristotéliciens — car, comme le disent Rabelais et Montaigne, Aristote « remue toutes choses »[9], et peut servir pertinemment de référence argumentative tantôt dans un sens, tantôt dans le sens contraire. Il est ainsi tout à fait naturel de se rappeler qu'Aristote ne professe pas uniquement la bonne logique, mais aussi le traitement poétique de la réalité observable — soumis, quant à lui, non pas à la Vérité, mais à la vraisemblance. Par ailleurs, pour compléter le tableau de la nature humaine et de son corollaire créatif, les auteurs mobilisent divers fragments aristotéliciens, qui traitent de la variété de la nature ou de l'espèce humaine sans se préoccuper forcément du statut du poète. Cependant ces recours font naître d'autres oppositions, à première vue irréconciliables, que les penseurs s'attachent adroitement à réconcilier.

Car, pour Aristote, ce même homme qui reproduit le visage de Dieu selon la vision renaissante, est un animal. Un animal singulier, il est vrai, mais un animal qui accuse entièrement la spécificité de l'espèce dont il fait partie. Aristote montre également qu'entre le règne des bêtes et celui des hommes il y a une permanente, bien que versatile, correspondance biunivoque, et cela permet d'envisager sa conception comme variante primitive de la spécularité néoplatonicienne :

9. Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, III, Gallimard, Paris, 2009, p. 133.

> […] on trouve chez la plupart des autres animaux eux-mêmes des traces des états psychologiques qui, chez les hommes, offrent des différences plus marquées. […] Car certains animaux diffèrent de l'homme selon le plus ou le moins, et il en va de même pour l'homme comparé à un grand nombre d'animaux […], d'autres au contraire présentent des rapports d'analogie : ainsi à ce qui chez l'homme est art, sagesse, intelligence, correspond chez lez animaux quelque autre faculté naturelle du même genre[10].

Des liens qui tiennent presque à l'impensable sont établis ainsi de manière concomitante entre l'homme et Dieu et entre l'homme et les espèces inférieures, et leur exploitation va jusqu'à concevoir la monstruosité, pour laquelle les renaissants ont un penchant particulier, comme preuve de l'excellence de la création, qui passe à son tour par l'excellence de l'homme. C'est pourquoi un auteur comme Ambroise Paré insère tout naturellement dans son traité des *Monstres et prodiges* un chapitre qui s'occupe *Des animaux et de l'excellence de l'homme.* L'homme y est vu comme un miroir de l'univers dans son entier, mais aussi comme une espèce de « petit dieu », donc comme un créateur :

> Dieu s'est monstré admirable et excellent en la création de l'homme […] ; il les [les hommes] a creés les plus excellens de tous les animaux. Et comme son chef-d'ouvre entre iceux, il a voulu faire reluire son image comme une image de sa majesté divine, incompréhensible à l'esprit humain. Parquoy il [l'homme] n'a pas esté sans bonne cause appellé d'aucuns anciens *Petit monde,* à raison qu'en iceluy, comme au grand monde, toutes choses reluisent par la puissance, bonté et sagesse de Dieu. […] Quelques sages d'Egypte appellerent l'homme Dieu terrestre, animal divin et celeste, messager des dieux, seigneur des choses inferieures, familier des superieures, et finalement miracle de la nature[11].

Or, en devenant poète, ce « miracle de la nature » n'est jamais plus proche de son côté divin que lorsqu'il imite… sa nature même. Et le modèle de création qui s'y conforme le plus est l'œuvre qui déclenche le rire. Car, selon le toujours responsable Aristote, l'homme est un « animal qui rit »[12] — alors que la comédie est un très intéressant type d'imitation, qui implique le laid tout en excluant la douleur et le mal, puisque « le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni

10. Aristote, *Histoire des animaux*, Livre VIII, texte établi et traduit par Pierre Louis, tome III, Les Belles Lettres, Paris, 1969, p. 1.
11. Ambroise Paré, *Œuvres complètes,* revues et collationnées sur toutes les éditions par J.-F. Malgaigne, Librairie de l'Académie Royale de Médecine, à Paris chez J.-B. Baillière, 1841, p. 766.
12. Aristote, *Les parties des animaux* III, 10, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 97.

douleur ni dommage »[13]. Valorisé par cette voie, labyrinthique et pourtant cohérente, le paradigme conceptuel que le rire est chargé d'actualiser devient à la Renaissance synonyme de l'œuvre littéraire ou philosophique elle-même, et parfois même, plus généralement, de l'excellence de tout produit de l'esprit. L'exemple le plus célèbre est l'exergue de *Gargantua*, qui justifie l'écriture rabelaisienne comme reflet naturel du « propre de l'homme », et qui associe clairement la perfection et le rire : « Vray est qu'ici peu de perfection / Vous apprendrez, si non en cas de rire[14] ». L'intérêt porté par Jarry aux écrivains de cette époque a donc une très sérieuse justification, dont l'auteur de *Faustroll* connaît aussi bien les origines que les enjeux.

Par ailleurs le nouveau schéma de pensée qui, à la Renaissance, s'associe au rire reproduit, tout en l'interprétant et en l'élargissant, le modèle de la création comme *mimesis*. Il recommande donc une forme d'infidélité qui est une caractéristique constitutive de l'être humain : à la fois bonne et mauvaise, animale et divine, la *mimesis* de la création est constante seulement pour ce qui est de la reproduction « exacte » de la nature humaine, laquelle est, comme dit Montaigne, « ondoyante et diverse »[15]. Certains auteurs affinent l'analyse davantage, si bien que d'une manifestation de la duplicité de l'homme et d'un reflet de la duplicité de la création, le rire devient presque un symbole de la duplicité en soi. C'est même le cas de Laurent Joubert, auteur du premier traité du rire, qui y voit un « milieu » entre deux affections contraires, participant des deux et ne s'identifiant complètement à aucune :

> Voila commant le Ris est fait, de la contrarieté ou debat de deus affeccions, tenant le milieu antre joye & tristesse, qui peuvent de leur extremité faire perdre la vie. Le Ris donc peut estre dit, une fausse liesse, avec faus deplaisir, comme participant de deus, & ne retenant le naïf ne de l'un, ne de l'autre[16].

Il a par ailleurs des vertus pédagogiques et thérapeutiques qui découlent directement de sa valeur anthropologique et de sa « perfection » esthétique. C'est pourquoi Montaigne le rattache au but même de la Philosophie, qui « fait état de séreiner les tempêtes de l'âme et d'apprendre la faim et les fièvres à rire », et dont l'authenticité est assimilable à une apparence rieuse : car « il n'est rien plus gai, plus gaillard, plus

13. Aristote, *Poétique* V, éd. cit., p. 91.
14. François Rabelais, *Gargantua* in *Les Cinq Livres,* éd. critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, Paris, 1994, p. 3.
15. Michel de Montaigne, *Essais* I, I, éd. cit., p. 124. L'expression est appréciée par Jarry, qui l'applique au… sergent de ville. (« Allez donc traiter un sergent de ville d'"ondoyant et divers" et voyez ce qu'il ripostera. » – O.C.II 517).
16. Laurent Joubert, *Traité du Ris, contenant son essence, ses causes, et mervelheus effais, curieusement recerchés, raisonés § observés, A Paris Chez Nicolas Chesneau,* 1579*,* p. 88-89.

enjoué » et presque « folâtre »[17], que les occupations philosophiques. À cause de cette perspective Montaigne se montre sans aucune compréhension pour le discrédit dont Platon accompagne la poésie, car « C'est merveille combien Platon se montre soigneux en ses *Lois* de la gaité et passe-temps de la jeunesse de sa cité […] », mais « pour les sciences lettrées, il s'y amuse fort peu et semble ne recommander particulièrement la poésie que pour la musique[18]. »

Dès lors, pour les grands esprits renaissants la double parenté de l'homme avec Dieu et avec l'animal se prolonge dans l'interprétation du rire comme emblème de la nature humaine et de ses facultés créatrices. Le versant négatif de la trahison impliquée par le rire est ainsi éclipsé, mais il ne disparaît pas complètement des consciences. Car, bien qu'elles ne permettent pas d'appréhender convenablement la conception aristotélicienne du comique, les lapidaires précisions de la *Poétique* établissent limpidement qu'il s'agit de l'« imitation d'hommes sans grande vertu »[19]. Cette « insuffisance » des procédés comiques, ainsi que le grand flou engendré par l'absence d'un véritable chapitre consacré par la *Poétique* au comique, encouragent la persistance des dénonciations. Le rire reste ainsi une véritable et potentiellement nocive trahison, et non des moindres.

Héritage et déviations

Car la valorisation du rire et de sa belle ambiguïté, constitutive de la nature humaine selon les renaissants, ne procède pas d'une intention d'anéantir l'interprétation négative. La justification de l'imitation d'hommes « sans vertu », problématique malgré tout, le sera d'autant plus pendant le siècle suivant, qui craint la duplicité et la rencontre des contraires, et qui met les aspects édifiants au premier rang des effets attendus des œuvres artistiques. Comme le souligne une célèbre réplique de Molière, « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens »[20] et c'est précisément l'étrangeté de cette entreprise qui l'obligera à justifier régulièrement les enjeux de ses écrits.

Ainsi, pour le XVII^e^ siècle la littérature doit avoir un caractère exemplaire et agir sur la nature humaine non plus seulement comme une purgation, mais comme l'instrument d'une amélioration morale. Bien qu'il soit encore simultanément « grand et misérable », comme le décrit Pascal, l'homme est associé désormais plutôt à une image

17. Montaigne, *Essais* I, 26, éd. cit., p. 334.
18. *Ibidem*, p. 342.
19. Aristote, *Poétique* V, éd. cit., p. 91.
20. Molière, *La Critique de l'École des femmes* in *Œuvres*, tome second, Chez Mme Veuve Dabo, 1824, Paris, p. 262. Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995, Aix-en-Provence, p. 265.

déchue, qui sert à mettre en valeur l'excellence divine moins par ressemblance, que par contraste.

Dans le même temps, le déplacement épistémologique substitue à l'intérêt pour la nature humaine en tant que telle la préoccupation pour la nature de la « société des hommes ». Cela implique un énorme changement du regard sur le rire. Il ne s'agit plus tellement de le comprendre dans sa profondeur, ou de décrypter ses liens avec la création, que de l'excuser, ou bien de rendre utiles ses ressorts. Cette permutation des enjeux anthropologiques détermine la nécessité d'infléchir les clichés et d'assortir la pratique de la comédie d'un commentaire argumentatif qui la rende acceptable. La fortune de la formule qui semble accorder harmonieusement des exigences horatiennes et aristotéliciennes, *castigat ridendo mores,* montre bien le déplacement du centre de gravité de la réflexion.

Mais la mutation est autrement importante, car elle touche même aux fondements aristotéliciens, qui enregistrent pourtant au même moment un très important retour sur le terrain de la poétique. Comme le montre Dominique Bertrand, le siècle classique remanie subrepticement la maxime par laquelle Aristote établit le grand lien entre l'homme et le rire, et remplace le rire par le ridicule, qui lui « ravit ses privilèges symboliques »[21]. Autrement dit, à partir du moment où l'homme n'est plus un « animal qui rit » mais un « animal ridicule », il n'y a plus lieu de concevoir ses exploits imitatifs comme des actes d'infidélité estimables, et certains auteurs vont jusqu'à considérer que la manifestation même du rire est ridicule — ce qui revient à dire tout simplement que le rire ne fait plus rire, mais suscite le mépris.

L'infléchissement du paradigme entraîne par ailleurs la nécessité de toucher aux notions capitales rattachées depuis Aristote à la création poétique. Trois d'entre elles retiennent au plus haut point l'attention des penseurs : le vraisemblable, le naturel et l'imitation. Insensiblement poussé du côté de la raison et donc, malgré son étymologie, du côté de la vérité, le vraisemblable est redéfini comme « tout ce qui est conforme à l'opinion publique »[22]. Le naturel est, quant à lui, une qualité associée à la bonne pratique littéraire. Il suppose la représentation fidèle des mœurs, qui deviennent ainsi simultanément une garantie de « vérité » et une garantie de « conformité à la nature ». Cela remet en question un bon nombre d'œuvres littéraires, surtout (naturellement) antiques et renaissantes :

> Pour Sénèque, il n'entend pas du tout les mœurs : c'est un beau parleur, qui veut sans cesse dire de belles choses ; il n'est point naturel dans ce qu'il dit, & les personnes qu'il

21. Dominique Bertrand, *Dire le rire à l'âge classique : Représenter pour mieux contrôler*, Publications de l'Université de Provence, 1995, Aix-en-Provence, p. 265.
22. Père René Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Chez François Muguet, Imprimeur du Roi, à Paris, 1674, p. 53.

> fait parler, ont toujours l'air de personnages. L'Angélique d'Arioste est trop immodeste, l'Armide du Tasse est trop libertine & trop effrontée : ces deux Poëtes ostent aux femmes leur caractère, qui est la pudeur. Renault est mol & efféminé dans l'un, Rolland est trop tendre & trop passionné dans l'autre ; ces foiblesses ne conviennent pas à des Heros : on les dégrade de la noblesse de leur condition, pour les faire badiner. La grande règle de traicter les mœurs est de les copier sur la nature […][23].

Il est donc hors de question de valoriser franchement la copie « inexacte » et d'autant moins de voir dans le rire le signe indirect d'une noble trahison. Car toute trahison suppose l'égarement, le manque de conformité et l'irrespect, et ne peut donc être que mauvaise. Mais, ce qui est le plus important, le rire reste une forme d'infidélité et un fascinant sujet de réflexion.

Il est remarquable, par ailleurs, que les arguments qui servent à la défense de la comédie viennent s'insérer dans les interstices du débat, et prennent comme point d'appui précisément l'idée d'altération d'un modèle initial. Pour les auteurs comiques, la définition de la comédie n'est plus tellement liée à son objet, les « hommes sans vertu », mais à la technique poétique qu'elle suppose, et qui consisterait à réaliser une copie déformée de la société qu'elle veut « corriger en divertissant ». En défendant son *Tartuffe*, Molière affirme ainsi que dans son « emploi de la comédie », qualifié d'« innocent », il n'a trouvé « rien de mieux à faire » que d'« attaquer, par des peintures ridicules », les vices de son siècle[24]. Son propos suggère ainsi que le déclenchement du rire est lié à une imitation défectueuse. Il est donc le signe d'une véritable « mauvaise » trahison, qui est sauvée du blâme seulement par son utilité. Mais, on le voit bien, l'ambigüité est là de nouveau, et elle est ne s'accorde que très mal avec les exigences de limpidité et d'univocité qui pèsent lourdement sur la littérature classique. Les auteurs de comédie se limitent donc à se défendre en prenant cette pose problématique de « pauvres copistes », et en laissant sans explication quantité de points controversés impliqués par leur position. C'est encore une fois Molière qui exprime le mieux cet embarras :

> J'aurois voulu faire voir qu'elle [la comédie] se tient partout dans les bornes de la satire honnête et permise ; que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes, qui méritent d'être bernés ; que ces vicieuses imitations de ce qu'il va

23. *Ibidem*, p. 61-62.
24. Molière, « Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartufe » *in Théâtre classique des Français* : *Œuvres*, Tome IV, Chez Treuttel et Würtz, Paris, 1831, p. 269.

> de plus parfait, ont été de tout tems la matière de la comédie […] ; aussi les véritables Précieuses auroient tort de se piquer, lorsqu'on joue les ridicules, qui les imitent mal[25].

Enfin, à la disparité conceptuelle par laquelle Molière pointe indirectement la déformation inévitable de la création comique, s'ajoute un argument d'ordre théologique qui consiste dans l'inadéquation au modèle christique. Pour condamner la comédie, Bossuet ressuscite ainsi un vieux cliché (*Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694), qui se réduit essentiellement à affirmer qu'un Christ qui rirait est inimaginable[26]. Mais cela n'est pourtant pas suffisant pour que le rire soit chassé de la création littéraire. On assiste, au contraire, à un nouveau type de valorisations, qui contournent sophistiquement les écueils logiques impliqués par la transformation du rire en ridicule et exploitent positivement l'idée de copie. C'est le cas de la *Poétique* de Boileau, qui apprécie la comédie parce qu'elle apprend « à rire sans aigreur » et qui renverse nettement l'argument de Molière, en insistant sur la bonne qualité de la copie. Sa perspective est encore une façon de souligner la duplicité du geste créateur associé au rire, ambigu aussi bien dans ses intentions que dans ses effets :

> La comédie apprit à rire sans aigreur
> Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre,
> Et plut innocemment dans les vers de Ménandre.
> Chacun, *peint avec art* dans *ce nouveau miroir*
> *S'y vit avec plaisir, ou crut ne s'y point voir*[27].

Épilogue ouvert : la trahison du rire et la « vérité révélée »

Avec les impératifs moraux homogènes du siècle classique disparaissent également les dominantes de la réflexion sur le rire, qui continue à séduire les esprits en prolongeant durablement toutes les tendances liées à son origine et à son histoire. Pendant

25. Molière, Préface aux P*récieuses ridicules* : *Œuvres complètes*, Tome I, Oyes, Imprimeur du Rois, Paris, 1819, p. 287.

26. Selon Bernard Sarrazin la source de ce lieu commun serait une « lettre apocryphe de Pseudo-Lentulus au Sénat, citée par Jean Chrysostome, vers le 4e siècle : *Il a pleuré quelquefois, mais il n'a jamais ri*. » Grâce aux Pères de l'Église, il circule pendant tout le Moyen Âge, s'assoupit pendant la Renaissance (car, comme nous l'avons vu, la Renaissance valorise le rire) et est ressuscité par Bossuet, qui l'utilise pour les besoins de sa cause. (V. Bernard Sarrazin, « Jésus n'a jamais ri. Histoire d'un lieu commun » *in Recherches de science religieuse,* tome 82, n° 2/1994, p. 218.)

27. Nicolas Boileau, *Art poétique*, Librairie Hachette & Cie, Paris, 1881, p. 43-44. Nous soulignons. Jarry utilise lui-même cette image dans ses *Questions de théâtre* : « J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices ; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été présenté […] » (O.C.I 416).

les Lumières, les penseurs craignent le rire, dont la duplicité est vue comme une source d'égarement, ou comme une preuve de nocivité. Mais il n'y a pas un véritable consensus, et la coexistence des avis opposés se fonde à son tour sur l'ambivalence de la notion et sur les effets équivoques des spectacles comiques. En s'attaquant à Molière, qui représente pour lui la perfection en matière de genre comique, Rousseau pose en Platon moderne tout en rappelant des idées aristotéliciennes. Il considère que dans la comédie « tout est mauvais », et cela non seulement à cause de la déformation traitresse qu'elle suppose, mais aussi parce que « le plaisir même du comique » est « fondé sur un vice du cœur humain ». Cette affirmation justifie un jugement de valeur négatif rattaché, à rebours, à la beauté de l'art comique : car « plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs »[28]. Cependant l'article *Comique* de *L'Encyclopédie*, rédigé par Marmontel, qui rappelle également ce type d'arguments, insiste sur la relativité du comique et sur le fait que ce « propre de l'homme » qui est son assise se trouve simultanément sur le terrain du vice et sur celui de la beauté. C'est une logique du relatif qui rappelle les fondements platoniciens et permet la revalorisation du rire, mais aussi, comme corollaire, celle de l'œuvre qui l'actualise, vue paradoxalement comme « bonne copie ». Pour Marmontel il s'agit dans ce cas d'une reproduction qui trahit le modèle réel, mais qui reflète fidèlement le « général », ce qui est spécifique de tout art véritable :

> Le *comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté ; mais il perd plus ou moins en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force et vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandeyk et de Latour, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance, et les connaisseurs y apercevront cette âme et cette vie, qu'on ne rend jamais qu'en imitant la nature[29].

À peu près un siècle après les encyclopédistes, en réfléchissant à sa notion de *comique absolu*[30], Baudelaire se souvient des théories et des poncifs antérieurs, mais les détourne habilement. Il récupère ainsi même les arguments des adversaires du rire – entres autres le célèbre cliché du Christ qui ne peut pas rire popularisé par Bossuet. Les deux grands types du comique qu'il établit reposent sur la double infidélité de la nature humaine et de l'art littéraire, en sachant que selon Baudelaire ce dernier est d'autant plus proche de l'absolu qu'il est « vertigineux » et paradoxal.

---

28. Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à d'Alembert sur les spectacles » *in Œuvres choisies,* Librairie Garnier Frères, Paris, 1923, p. 142-143.
29. *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, tome III, Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1988, p. 682.
30. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques (Curiosités esthétiques) » *in Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980, p. 690-701.

La fin du XIXe siècle ajoute au débat, resté captivant, les nuances de la science psychologique naissante et les infléchissements des nouvelles approches philosophiques. Mais les *topoï* restent remarquablement tenaces. Ainsi, ou bien les penseurs continuent à rapprocher l'*animal ridens* formulé par Aristote d'une interprétation dépréciative de la nature humaine, comme le fait Louis Philbert[31], ou bien ils en font, au contraire, une définition de sa supériorité. Deux perspectives fondamentales focalisent ainsi l'essentiel de la controverse : il y a, d'un côté, le point de vue des « moralistes », qui estiment soit que le rire est mauvais, soit qu'il sert à corriger la société, et d'un autre côté celui des « esthètes », qui considèrent que le rire « ne sert à rien » ou bien qu'il est bon et/ou beau en soi. Ces derniers récupèrent également des conceptions schopenhaueriennes, qui alimentent conjointement les approches philosophiques et la réflexion sur la littérature. Le rire comme « décharge » provoquée par le contraste entre l'intuition et le concept[32] devient ainsi chez Ernest Coquelin « l'imprévu » né de la « déformation gaie d'une chose grave[33] » et alimente également le « mécanique plaqué sur le vivant » d'Henri Bergson, complété par ailleurs par une orientation éthique tout à fait classique[34]. Par rapport aux conceptions de ce dernier, Jarry se comporte en élève infidèle, puisqu'il s'attache à « améliorer » sa théorie en classant la surprise provoquée par le rire comme « vérité révélée »[35].

Cela revient, d'une part, à réaffirmer le rapport étroit établi entre le rire et l'essence de l'humanité, et d'autre part, à entériner sa double trahison, comme reprise d'un « faux » qui est « vrai » en tant que processus de création, et comme déformation constitutive.

Mais avec sa *vérité*, le rire révèle également son énorme gravité, qui brouille irrémédiablement les frontières entre la gaité et la tristesse. Ce sera également, après Jarry, l'avis d'Eugène Ionesco, pour lequel « le comique étant intuition de l'absurde », il est « plus désespérant que le tragique ».

Or, si « le comique est tragique et la tragédie de l'homme, dérisoire », la réflexion sur le rire se renouvelle indéfiniment tout en demeurant remarquablement constante : le portrait de l'écrivain est toujours celui d'un traître clairvoyant, dont le forfait est une preuve de lucidité et d'esprit critique. Il reste un déloyal virtuose, qui constate

31. Louis Philbert, *De l'esprit, du comique et du rire*, Imprimerie Jules Claye, Paris, 1876, p. 246.

32. Arthur Schopenhauer, *À propos de la théorie du ridicule in Le monde comme volonté et comme représentation,* Quadrige/PUF, Paris, 2003, p. 779. C'est ce même texte qui se trouve à l'origine des distinctions entre le comique et l'humour (dont celle de Freud), que Schopenhauer est le premier à formuler scrupuleusement.

33. Ernest Coquelin, *Le Rire*, 2e édition, Paul Ollendorf, éditeur, Paris, 1887, p. 3-4.

34. Voir Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique,* Quadrige-PUF, Paris, 2004.

35. *Ceux pour qui il n'y eut point de Babel* (O.C. II 442-443). Voir là-dessus nos développements (Diana Beaume, *Alfred Jarry et la pensée des contraires*, thèse soutenue le 15 juin 2010 à l'Université du Maine, p. 518-582.)

que « rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère[36] » et qui reproduit donc presque fidèlement un modèle vacillant, ni tout à fait réel, ni tout à fait imaginé.

Un portrait où tout lecteur de Jarry reconnaît spontanément la pose contrariante et séduisante du docteur Faustroll, avatar romanesque de l'écrivain lui-même.

36. Eugène Ionesco, « Débuts d'une causerie prononcée aux Instituts français d'Italie », in *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, Paris, p. 60-61.


Coudray-Montceaux - L'Écluse
5c
POSTES


Coudray-Montceau. - Sortie de l'Écluse
Collection Artaud

Que font Énoch et Élie dans César-Antechrist ?
Sur l'orthodoxie de Jarry

Alessandra Marangoni

Que font Énoch et Élie aux côtés du Christ, au moment du *dies irae ?* Pourquoi sont-ils ensemble, le septième des patriarches et le premier des prophètes ?

La présence d'Énoch et d'Élie dans le l'Acte dernier de *César-Antechrist* peut surprendre, étant donné que l'*Apocalypse* ne mentionne jamais ni l'un ni l'autre[1]. Hétérodoxie de Jarry ? Nous parions que l'emploi de Jarry est moins hétérodoxe qu'on ne croit.

La Bible

Si la *Bible* nomme ces deux personnages – d'ailleurs séparément – c'est surtout pour relater leur subite ascension au ciel qui les préserve, l'un et l'autre, presque inexplicablement, d'une mort corporelle. Voici ce qui arriva lorsque Yahvé enleva Élie au ciel : « Élie monta au ciel dans le tourbillon » (*2e livre des Rois*, 2, 11). C'est ce qu'il faut entendre aussi d'Énoch, mystérieusement enlevé par Dieu : « Hénoch marcha avec Dieu, puis il disparut, car Dieu l'enleva » (*Genèse* 5, 24). Ainsi, du moins, l'explique saint Paul : « Par la foi, Hénoch fut enlevé, en sorte qu'il ne vit pas la mort, et on ne le trouva plus, parce que Dieu l'avait enlevé » (*Épitre aux Hébreux*, 11, 5).

1. Il est faux, en ce sens, de ranger Énoch et Élie dans le « répertoire du matériel directement emprunté à l'Apocalypse », comme le faisait Sainmont, dans une étude par ailleurs pionnière : « Petit Guide illustré pour la visite de César Antechrist », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, 5-6, p. 54-55.

D'après l'Ancien Testament et son interprétation, Énoch et Élie auraient donc été élevés au ciel sous leur apparence corporelle. (Sort que les catholiques reconnaîtront par la suite à Marie, mère de Jésus.)

Énoch et Élie accouplés

Étrange privilège, que celui d'être soustrait à la mort corporelle. En témoigne le dernier vers du onzième *Sonnet de la mort* de Sponde, après avoir parcouru les dégâts de la corruption charnelle : « Pour vivre au Ciel il faut mourir plutost ici : / Ce n'en est pas pourtant le sentier raccourcy, / Mais quoy ? Nous n'avons plus ny d'Hénoch ni d'Elie. » Du même auteur, les *Méditations sur le Psaumes* touchent, un moment, au même sujet : « Ton Hénoch, et ton Elie eurent bien plus de privilège. Que ne nous enlèves-tu dans ton sein ? »[2] Si Sponde avait dû tirer profit de Calvin (*Institution de la religion chrestienne* III, xxv, 7), les symbolistes, eux, ne peuvent pas connaître Sponde qu'ont enseveli trois siècles d'oubli, et dont la réédition n'aura lieu qu'au cours des années 1930.

Et pourtant Sponde, le protestant, que fait-il sinon rétablir une leçon qui risque d'être méconnue, s'il est vrai qu'à la même époque, dans le camp adverse, Desportes propose, dans ses *Sonnets spirituels*, un couple analogue, sauf que c'est saint Paul – lui qui nous donnait sa clé sur Énoch – qui finit par remplacer le patriarche : « au ciel l'elevera / Tout vif, comme sainct Paul ou le prophete Elie »[3]. Du reste, le profane Desportes n'a-t-il pas trop lu l'Arioste qui, lui, mettait saint Jean, l'auteur de l'*Apocalypse*, aux côtés d'Énoch et d'Élie[4] ?

On verra que dans ce tourbillon d'instables compagnons bibliques, le duo peut s'élargir en trio, voir en quatuor.

Toujours est-il qu'Énoch et Élie, personnages bibliques à jamais accouplés, ont désormais droit de cité en littérature au moment où Jarry écrit son *César-Antechrist*.

Une quinzaine d'années plus tard, Apollinaire ne les fera-t-il pas entrer tous deux dans *Zone*, à l'instar de modernes aviateurs, parmi ceux que tentèrent les grands vols (« Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane / Flottent autour du premier aéroplane »[5]) ? Et « Le Passant de Prague » n'insiste-t-il pas sur leur surprenant destin (« Croyez-vous

2. J. de Sponde, *Œuvres littéraires* suivies d'*Écrits apologétiques* avec des *Juvénilia*, éd. A. Boase, avant-propos de M. Raymond, Genève, Droz, 1978, p. 117 et p. 263 pour le sonnet.
3. Ph. Desportes, *Œuvres*, avec une Introduction et des notes par A. Michiels, Adolphe Delahays Libraire-Éditeur, 1858, p. 503.
4. *Roland Furieux*, 34, LIX.
5. G. Apollinaire, *Alcools*, 1913, *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Gallimard, « Pléiade », 1965, p. 40.

donc que je sois seul à n'être pas mort ! Souvenez-vous d'Énoch, d'Élie, d'Empédocle, d'Apollonius de Tyane »)[6] ?

À quoi doit-on une union si résistante, en dépit d'incessantes poussées centrifuges ?

La réponse des Pères de l'Église

Or, si Dieu épargna à Énoch et à Élie l'humiliation de la désagrégation du corps (comme il l'épargnera à Marie, selon la foi catholique[7], ainsi que nous le rappelle Verlaine[8]), c'est qu'il avait dessein de les faire revenir sur terre au moment du Jugement dernier : c'est là, à l'unanimité, la leçon des Pères de l'Église, à partir de Tertullien. Les horreurs du trépas ne seront pas épargnées à Énoch et à Élie. Leur mort ne serait que différée : ce n'est qu'après qu'ils auront combattu aux côtés de l'Église (Christ), contre la Bête (Antichrist), que la mort pourra enfin s'emparer d'eux.

En témoignent les *Patrologies grecque et latine* mises à la disposition du lecteur du XIX^e^ siècle par l'imposante collection Migne[9].

Occupé à combattre l'hérésie, saint Irénée, évêque à Lyon au II^e^ siècle, assurait qu'Énoch et Élie avaient été transférés au ciel tout entiers (*Contre les hérésies* V, 5, 1) et ne manquait pas d'attribuer une physionomie à l'Antéchrist, que l'*Apocalypse* ne nomme jamais. Mais c'est surtout son disciple saint Hippolyte qui, dans son *Commentaire au livre de Daniel* (IV, 35) et dans sa monographie sur l'*Antichrist*, approfondit le cadre eschatologique inhérent à Énoch et à Élie : leur présence conjointe à la fin des temps aura pour fin de préparer la seconde venue du Christ, en tant que juge.

Semblablement, Tertullien – dont Jarry sait joliment tirer parti[10] – tient en réserve le couple vétérotestamentaire pour le faire périr sous les coups de l'Antéchrist[11].

Loin de l'invalider, saint Augustin et saint Thomas accréditent cette croyance[12].

---

6. G. Apollinaire, *L'Hérésiarque et C^ie^*, 1910, *Œuvres en prose* I, éd. M. Décaudin, Gallimard, « Pléiade », 1977, p. 89.

7. Le dogme de l'ascension aux cieux de la Vierge, fêtée le 15 août, remonte à 1854. C'est le dernier, dans l'ordre, des dogmes de l'Église romaine.

8. « Immaculée, un Décret proclame / Pour vous la tombe un séjour infâme, / Vous soustrait à la corruption », P. Verlaine, *Liturgies intimes*, 1892, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Gallimard, « Pléiade », 1962, p. 747. Le même Verlaine paraît bien au courant du sort exceptionnel d'Énoch et d'Élie : lire *ibidem*, p. 1213.

9. « Les Pères de l'Église, sans doute à travers les *Patrologies latine et grecque* de Migne, sont aussi mis à contribution », H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, 1988, p. 176.

10. *Cf. ibidem*.

11. « Nam etiam Enoch et Heliam morituros », « morituri reservantur ut Antichristum sanguine suo extinguat », *De Anima*, 50 (Migne, *Patrologie latine*, II, 645 et 735).

12. « Enoch translatus est, et Elias translatus est, et vivunt », *Sermo* 299 (Migne, *Patrologie latine*, XXXVIII, voir aussi *De Genesi ad litteram*, 9, 6,11, *Patrologie latine* XXXIV). « Henoch […] raptus est ad paradisum terrestrem, ubi cum Elia simul creditur vivere usque ad adventum Antichristi », *Summa Theologiae*, 3, q. 49, 5 ad 2. Pour la présence de ces deux Pères dans les pages de Jarry, voir *Œuvres complètes* I, éd. M.

Tradition littéraire et tradition populaire dans le sillage des Pères

C'est là donc la clef de voûte de l'édifice interprétatif : l'explication de la Bible par les Pères de l'Église. Explication acceptée par de nombreux grands auteurs, tel Eustache Deschamps qui, dans sa *Balade d'Antecrist*, peint l'horrible mort d'Énoch et d'Élie par la main de l'ennemi, « Selon le dit de la saincte Euvangile »[13].

Pivot de la diffusion, en France, d'une lecture visant à retrancher toute source d'hérésie possible (si facilement et si fréquemment issue du texte mystérieux de *Révélation*), Bossuet – auteur des plus glosé en classe sous la troisième République[14] – est on ne peut plus péremptoire à ce sujet :

> […] les saints Pères ont poussé leur vue plus loin. Plusieurs ont cru voir dans la bête de *l'Apocalypse* ce grand Antechrist […]. Les deux témoins du chapitre XI ont paru à plusieurs de ces saints hommes, Énoch et Élie, qui devoient venir consoler l'Église dans sa dernière persécution. Il semble donc qu'il n'est pas permis de donner un autre sens à ces deux témoins et à la bête[15].

À bien y regarder, même le personnage de la sainte Trinité – personnification médiévale présente dans *César-Antechrist* – est susceptible de trouver un aval dans l'exégèse de Bossuet, s'attardant sur « La Trinité annoncée dans *l'Apocalypse* »[16].

Ajoutera-t-on que l'article « Antechrist » de l'*Encyclopédie* s'avère être, sur ce point, des moins révolutionnaire ? Assumant la *lectio* de Bossuet, il insiste sur le lieu (*Apocalypse*, XI, 8) voué à l'exemplaire mise à mort par l'Antéchrist : « Énoch et Élie viendront le combattre, et ce tyran les fera mettre à mort dans l'endroit même où Jésus-Christ fut crucifié », soit cette vallée de Josaphat[17] qui fait précisément le décor de l'Acte dernier (il est significatif que Fargue, à plusieurs années de distance, y fasse encore référence dans son étrange au-delà[18]). Guidé par sa vision double, Jarry va même plus loin dans la voie du parallélisme : bien des auteurs de fins du monde font soit décapiter soit transpercer par le glaive les deux témoins ; Jarry, pour sa part, les

---

Arrivé, Gallimard, « Pléiade », 1972, p. 239 et 986-987.

13. E. Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. Queux de Saint-Hilaire, Firmin-Didot, 1889, t. VI, p. 104, v. 42-50. Il est presque inutile de rappeler qu'aucun des évangiles, ni des livres bibliques, ne mentionne ce fait.

14. H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, éd. cit., p. 9 et p. 89.

15. Bossuet, *Œuvres complètes*, vol. II, Vivès, 1863, p. 317.

16. *Ibidem*, p. 601.

17. « La scène de résurrection de *César Antéchrist* se déroule, comme il se doit, dans la vallée de Josaphat », H. Béhar, *Les cultures de Jarry*, éd. cit., p. 173.

18. L.-P. Fargue, *Épaisseurs* suivi de *Vulturne*, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 111-116.

voit comme crucifiés aux deux côtés de César-Antechrist[19], suivant une pratique du redoublement spéculaire[20], qui n'est pas sans ramener à l'esprit la crucifixion des deux larrons aux côtés de Jésus-Christ.

Autre lecture privilégiée du lycéen Alfred Jarry, *La Légende des siècle*s du grand Victor Hugo. Celui-ci nous montre Énoch et Élie en compagnie de saint Jean (que les légendes ne voulaient pas mort), comme l'avait fait, avant lui, l'Arioste ; mais il semble bien que sa source soit un autre grand dictionnaire, cette fois de la fin du xvii^e^ siècle, celui de Moréri[21], qui, à l'article « Jean l'apostre », renvoyait au couple tiré de l'Ancien Testament (« les auteurs sont en peine de sçavoir si ce saint Apôtre est mort, ou si Dieu le réserve avec Enoc et Elie, pour combattre l'Ante-Christ ») :

> Car saint Jean n'est pas mort, l'effrayant solitaire ;
> Dieu le tient en réserve ; il reste sur la terre
> Ainsi qu'Énoch le Juste, et, comme il est écrit,
> Ainsi qu'Élie, afin de vaincre l'Antechrist[22]

Peu importe si la triade Jean, Énoch, Élie – accréditée au siècle des Lumières par Dom Calmet – n'avait pas résisté à la raillerie de Voltaire : « on crut que saint Jean vivrait jusqu'à la fin du monde, et qu'il paraîtrait avec Énoch et Élie pour servir d'assesseurs au jugement dernier, et pour condamner l'Antechrist juridiquement »[23].

Révélateur entre tous le cas de Flaubert qui, apprenant que pour le peuple juif la venue du Messie devait être précédée de celle d'Élie, dans la version manuscrite de son *Hérodias* montre un usage parfaitement interchangeable des termes Énoch et Élie, tout en les associant à Moïse (autre grand personnage dont la mort n'avait pas été considérée comme véritable) : « sa venue doit être annoncée par des signes Moïse, Énoch ou Élie[24] ». Suivant l'attente majeure des Hébreux, la version définitive ne nommera qu'Élie, seul apte à faire concurrence au nouveau prophète et précurseur qu'est Jean-

19. « l'olivier senestre, qui est ÉLIE », « la croix de droite, qui est ÉNOCH », A. Jarry, *Œuvres complètes* I, éd. cit., p. 328 et p. 330.
20. *Cf.* la lettre citée dans H. Bordillon, « Ubu l'Antéchrist », *Europe*, mars-avril 1981, p. 108.
21. P. Berret, « La signification et les sources de la pièce du Cèdre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. XIX, 1912, p. 853.
22. V. Hugo, *La Légende des siècles*, éd. A. Laster, Gallimard, « Poésie », 2002, p. 153.
23. Voltaire, *Œuvres complètes*, t. XXV, *Mélanges philosophiques*, P. Plancher, 1818, p. 472. Lire, *ibidem*, les mots du « profond Calmet » : « Il semble qu'il manquerait quelque chose dans la guerre que le Seigneur doit faire à l'ennemi de son fils, s'il ne lui opposait qu'Énoch et Élie. Il ne suffit pas qu'il y ait un prophète d'avant la loi, et un prophète qui ait vécu sous sa loi ; il en faut un troisième qui ait été sous l'Évangile ».
24. *Corpus flaubertianum*, II, *Hérodias*, édition diplomatique et génétique des manuscrits, par G. Bonaccorso, Messina, Sicania, 1995, p. 334.

Baptiste. Et Taine de louer la documentation de Flaubert comme étant supérieure à celle de Renan[25].

À la fin du XIXe siècle, les faits paraissent si établis dans le sentiment commun et en voie d'être reconnus par le grand public, qu'Arturo Graf, grand érudit de Turin penché vers les traditions populaires, compte plusieurs allusions au destin conjoint d'Énoch et d'Élie dans un livre qui date précisément de 1892-1893 : *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo* (et l'on sait que le territoire français a été traditionnellement perméable au marché libraire de Turin, de même que, inversement, le marché libraire lyonnais a longtemps trouvé audience dans le nord de l'Italie). Dans cet ouvrage, destiné à demeurer une mine de renseignements pour maintes générations à venir de chercheurs et de curieux, est indiquée à plusieurs reprises – à la croisée de la légende et de la tradition, et avec d'infinies fluctuations – la présence charnelle d'Énoch et d'Élie, dans un endroit paradisiaque spécialement conçu comme cadre du futur Jugement dernier.

En sortant de la tradition proprement romane, ne croise-t-on pas, dans la littérature religieuse irlandaise, un texte populaire du moyen âge centré sur l'opposition d'Énoch et d'Élie contre l'Antéchrist, texte dont une version française est publiée (sous le titre *Les Deux chagrins du royaume du Ciel*) à cheval entre les XIXe et XXe siècles, dans la prestigieuse *Revue celtique*[26] ? Il y est question, entre autres, non de « trois Christs »[27], mais de « trois Cris »[28].

Le théâtre religieux des origines

On n'oubliera pas enfin, faute de négliger la facture dramatique de *César-Antechrist*, que les représentations du Jugement dernier fleurissant autour de l'an mille nous mettent souvent en présence d'Énoch et d'Élie venus démasquer et affronter l'Antéchrist[29].

Les mystères du moyen âge – et l'on sait que leur résurgence massive date précisément de la deuxième moitié du XIXe siècle – apportent donc l'aval de la religion populaire aux deux rescapés de la mort que sont Énoch et Élie.

---

25. Lettre du 4 mai 1877, reproduite dans G. Flaubert, *Trois Contes*, éd. P.-L. Rey, Pocket Classiques, 1989, p. 169.

26. G. Dottin, « Les deux chagrins du royaume du ciel », *Revue celtique*, t. XXI, 1900 (« les deux chagrins du royaume du ciel sont Élie et Énoch, dans leurs corps d'argile parmi les anges du ciel jusqu'à ce qu'ils viennent contre l'Antechrist », p. 387). Collaborateur de Joseph Loth, Georges Dottin est titulaire de la chaire de langue celtique à l'Université de Rennes.

27. Nous n'ignorons pas que la connexion intratextuelle se doit de lier les trois Christs aux trois reniements de Saint-Pierre : les possibles intertextes n'en sont pas pour autant effacés.

28. G. Dottin, art. cité, p. 357 : « l'épisode des trois Cris du monde est un hors-d'œuvre ».

29. G. Cohen, « Le Jour du Jugement dans le théâtre du Moyen Âge », *Convivium*, janv.-févr. 1957, p. 268-275.

De plus, il en est qui, comme le fera Jarry, mettent en scène non seulement la Trinité, mais le personnage du « lépreux »[30], personnage absent de l'*Apocalypse* de Jean mais présent, par exemple, dans le *Jour du Jugement* (XIVe siècle) de Besançon, mystère édité à l'aube du XXe siècle[31]. Ce drame reprend la matière d'un *Ludus Paschalis de Antichristo* (XIIe siècle) et du célèbre traité de l'*Antichrist* d'Adson[32] (Xe siècle) – l'un et l'autre reproduits dans la *Patrologie latine* de Migne[33] –, tout en dépendant du *Merlin* de Robert de Boron[34] ; car, dès la fin du moyen âge, la légende de Merlin absorbe nombre de croyances concernant l'Antéchrist : ce qui explique la présence conjointe d'Énoch et d'Élie, en amont (par rapport au texte de Jarry), dans *Merlin l'enchanteur* de Quinet[35] et, en aval, dans *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire[36].

Les apocryphes

Énoch et Élie ont eu un si vaste impact sur la tradition judaïque que leur figure est devenue abondamment légendaire et que, d'autre part, on leur attribue plusieurs écrits, notamment le *Livre d'Énoch* et l'*Apocalypse d'Élie*.

Malgré cette renommée, on se tromperait en accordant, pour l'identification des deux témoins, un poids prépondérant aux évangiles apocryphes. Postérieurs aux écrits des premiers Pères de l'Église, L'*Histoire de Joseph le Charpentier* (XXXI, 9-10) et l'*Évangile de Nicodème* (IX) indiquent dans Énoch et Élie des victimes de l'Antéchrist, preuve que la leçon des Pères a fleuri dans l'esprit populaire, ou qu'elle a fait corps avec des légendes préexistantes, tant il est vrai que dans les manuscrits du *Charpentier* édités au XIXe siècle[37] Énoch et Élie reçoivent la mort ensemble avec deux autres personnages féminins, Schila et Tabitha[38].

30. À ne pas réduire à l'*immundus* métaphorique évoqué par le latin des « prêtres », suivant le *Rorate* gallican (*cf.* J.-H. Sainmont, art. cité, p. 65 et M. Arrivé, éd. cit., p. 1137) : il s'agit d'une présence réelle dans maints mystères médiévaux.

31. *Le Jour du Jugement*. Mystère français sur le grand schisme, éd. É. Roy, 1902, Slatkine Reprints, 1976.

32. Adso Dervensis, *De ortu et tempore Antichristi*, éd. D. Verhelst, Brepols, 1976.

33. Respectivement t. CCXIII, 947-960 et t. XL, 1131, CI, 1292-1296 (il existe en effet deux versions du traité d'Adson dans la *Patrologie latine* de Migne).

34. Ou de sa version en prose : *Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle*, éd. G. Paris et J. Ulrich, Firmin Didot, 1886, p. XIII.

35. E. Quinet, *Merlin l'Enchanteur*, Michel Lévy, 1860, in *Œuvres complètes*, XVI, Genève, Slatkine Reprints, 1990, p. 23.

36. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, éd. J. Burgos, Lettres modernes Minard, 1972, p. 141. Sur le rapport d'Énoch à l'Antéchrist, chez Apollinaire, voir aussi l'avant-texte du *Poète Assassiné* reproduit dans *Œuvres en prose* I, éd. cit., p. 1275-1279.

37. *Les Évangiles apocryphes*, traduits et annotés, d'après l'édition de J. C. Thilo, par G. Brunet, suivis d'une notice sur les principaux livres apocryphes de l'Ancien Testament, Franck éditeur, 1848 et A. L. Herald, 1863.

38. « Dans les légendes juives conservées en Égypte, on apprend qu'outre Hénoch et Élie, deux person-

Non seulement l'*Épitre de Judas*, partie intégrante du canon, paraît se référer aux prophéties du septième des patriarches (*Gd* 14-15) ; on sait que le rôle d'Énoch sera de tout premier plan dans la mystique juive. Le *Livre d'Énoch*, que Jarry pouvait connaître dans l'édition Dillmann[39] ou à travers les mentions d'un Péladan ou d'un Éliphas Lévi, contient un Jugement dernier ne comportant ni d'Énoch ni d'Élie : surtout pas les deux ensemble. Les nombreuses mentions du *Livre d'Énoch* de la part de l'abbé Constant (*alias* É. Lévi) – qui fait d'Énoch la base de la Kabbale et du *Livre d'Énoch* son livre de chevet[40] – peuvent tout au plus avoir grossi la légende autour d'Énoch et d'Élie, mais n'ont pas influencé directement le traitement que Jarry fait subir à ces deux personnages dans son *César-Antechrist*, traitement qui reste débiteur des livres canoniques, comme le prouvent les citations littérales, en langue latine, d'après *Apocalypse*, XI, 4-5. Il est vrai, mais c'est là une autre question, que sur ces versets de l'*Apocalypse*, la voix d'É. Lévi s'avère être singulièrement à l'unisson avec la tradition patristique (« La Bible dit qu'Hénoch ne mourut point, mais que Dieu le transporta d'une vie à l'autre. Il doit revenir s'opposer à l'Antechrist, à la fin des temps, et il sera un des derniers martyrs ou témoins de la vérité, dont il est fait mention dans l'Apocalypse de saint Jean »[41]). Dans une lecture de l'*Apocalypse* qui ne paraîtra qu'en 1920, l'abbé Constant n'explique-t-il pas les raisons qui amènent à voir Élie et Énoch dans les deux martyrs[42] ?

L'abondante littérature apocalyptique ultérieure ne se soustrait pas à la mise en scène des deux témoins ; aussi l'*Apocalypse d'Élie* (III, 25-39) donne-elle la parole au duo Énoch-Élie dans une mémorable invective proférée contre l'Antéchrist (invective qui fait suite à celle prononcée par la vierge Tabitha).

En fin de compte, parmi les apocryphes, seule l'*Apocalypse d'Élie* fait longuement mention de l'affrontement d'Énoch et d'Élie contre l'Antéchrist : hélas, bien que répertoriée par le *Dictionnaire des apocryphes*[43], elle n'est publiée pour la première fois qu'en 1899[44]. S'y ajoutent, pour la présence d'Énoch et d'Élie dans les deux témoins, des versions de l'*Histoire de Joseph le Charpentier* redoublant le nombre des opposants.

---

nages féminins sont préservés pour intervenir dans les temps derniers : Sybille et Tabitha », *La Bible. Écrits intertestamentaires*, éd. publiée sous la dir. d'A. Dupont-Sommer et M. Philonenko, Gallimard, « Pléiade », 1987, p. 1815.

39. *Das Buch Enoch*, Lipse, 1853. *The Book of Enoch translated from professor Dillmann's Ethiopic text*, trad. R. H. Charles, Oxford, 1893.

40. Selon M. Maeterlinck, *Le Grand Secret*, Fasquelle, 1921, p. 234.

41. É. Lévi, *Histoire de la magie avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Félix Alcan, 1892, p. 46.

42. É. Lévi, *Les Mystères de la Kabbale ou l'Harmonie occulte des deux Testaments contenus dans la Prophétie d'Ézéchiel et l'Apocalypse de Saint-Jean d'après le manuscrit autographe d'É. L.*, Émile Nourry, 1920.

43. *Dictionnaire des apocryphes, ou Collection de tous les livres apocryphes relatifs à l'Ancien et au Nouveau Testament*, publiée par l'abbé Migne, 1856-1858, 2 vol., article « Élie ».

44. *Cf. La Bible. Écrits intertestamentaires*, éd. cit., p. 1799.

Se campe incontesté, sur la seconde moitié du XIXe siècle, le très répandu *Évangile de Nicodème*[45], cité, celui-ci, rien moins que par Renan.

Le tournant de Renan

Les meilleurs exégètes de *César-Antechrist* l'ont dit : il doit y avoir l'autorité de Renan derrière l'identification de l'Antéchrist à Néron ou à tel autre César[46] (et sur ce dernier point, Renan puisait à son tour chez les Pères, tout en minimisant l'apport d'Irénée[47]) ; à la rigueur, la liaison s'opère aussi *via* le *Larousse du XIXe siècle*[48].

Or, il ne manquait que le Breton Renan pour acquiescer – quoique de façon critique – à la reconnaissance des deux témoins dans les personnes d'Énoch et d'Élie, et ce, dès les premières lignes de son livre sur l'*Antechrist :*

> L'heure solennelle serait précédée de l'apparition de deux témoins, qui le plus souvent sont conçus comme étant Hénoch et Élie en personne. Ces deux amis de Dieu passaient, en effet, pour n'être pas morts. […] Quelquefois aussi, les témoins prennent la ressemblance de Moïse, dont la mort avait pareillement été incertaine, et de Jérémie. […] Il n'est pas impossible que la vision […] ait une valeur rétrospective et se rapporte au meurtre des deux Jacques, surtout à la mort de Jacques, frère du Seigneur […]. Peut-être aussi l'un de ces prédicateurs de pénitence est-il Jean-Baptiste, l'autre Jésus[49].

Et, dans ce miroitant jeu des possibles, le positiviste Renan de renvoyer, pour l'identification d'Énoch et d'Élie, rien moins qu'à Irénée, à Tertullien, à Hippolyte, à saint Jérôme… d'y ajouter André de Crète, et d'avouer enfin : « toute la mythologie d'Hénoch et d'Élie est recueillie dans le livre IX du *De Antichristo* de Malvenda. » De citer, surtout, l'*Évangile de Nicodème* à côté des textes canoniques.

Au besoin, Jarry avait de quoi approfondir… D'autant plus que, sur ce sujet particulier – le rôle d'Énoch et d'Élie au moment du Jugement – son ami Remy de Gourmont

45. Vu le grand succès obtenu par cet écrit au moyen âge, la « Société des anciens textes français » publie, en 1885, chez Firmin Didot, *Trois Versions rimées de l'Évangile de Nicodème par Chrétien, André de Coutances et un anonyme*, éd. G. Paris et A. Bos. Sur Énoch et Élie contre l'Antéchrist, dans chacune de ces trois versions, voir respectivement les pages 61, 128 et 206.

46. J.-H. Sainmont, art. cité, p. 53, H. Bordillon, art. cité, p. 110, H. Béhar, *Les cultures de Jarry*, éd. cit., p. 174.

47. *Contre les hérésies* V, 30, 3.

48. Le « chiffre de la bête est donné par les lettres hébraïques formant les deux mots *Késar Néron* », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1879, Slatkine Reprints, 1982, article « Antechrist » : y est soulignée la faute qui consisterait à écrire ou à prononcer le mot antechrist avec accent. Chateaubriand est allégué : « quelques chrétiens pensèrent que Néron étoit l'Ante-Christ, et qu'il reparoitroit à la fin des temps » (*Œuvres complètes*, t. VI, Pourrat Frères Éditeurs, 1834, p. 175).

49. E. Renan, *Histoire des origines du Christianisme*, livre IVe, *L'Antechrist*, Michel Lévy, 1873, p. 403-405, voir aussi *Introduction*, p. II.

(éloquent quant au *Dies irae*) reste entièrement muet dans le *Latin mystique*. De même, les quelques allusions au Jugement dernier jalonnant les *Chants de Maldoror*[50] – dont Jarry fut un lecteur précoce – n'effleurent tout simplement pas la question, par trop doctrinale.

Tout bien pesé, l'identification des deux témoins (*Apocalypse* XI, 3-5) à Énoch et Élie n'était pas si prévisible. Moïse, Jean-Baptiste, saint Jean, saint Paul… sont souvent de la partie, dans les innombrables commentaires issus de ce livre fascinant dont « chaque communion chrétienne s'est attribué les prophéties »[51]. Jarry semble faire un pas délibéré dans le sens de l'orthodoxie, et de l'orthodoxie la plus conciliatrice.

Il n'y avait qu'Énoch et Élie pour mettre d'accord Pères de l'Église et apocryphes, orthodoxie romaine et kabbale juive[52].

Il ne restera qu'à chercher à côté d'Énoch et d'Élie pour saluer l'hétérodoxie de l'Acte dernier. Par exemple, dans la mise en parallèle de l'« âme » et de l'« âne » (*Prose de l'âne*), suivant une confusion qui remonte au moins à Rabelais[53]. Ce ne sera pas, en tout cas, au sujet d'Énoch et d'Élie. Leur présence semble faite pour mettre tous d'accord, juifs et chrétiens. Les uns souhaitant une venue prochaine d'Élie et aimantant Énoch de grands pouvoirs, les autres attribuant à Énoch et Élie la mission périlleuse de réconcilier la Synagogue avec l'Église (c'était l'opinion, entre autres, de saint Augustin et de Vincent de Beauvais[54] : Renan fait état de l'enracinement de cette croyance[55]). Mais qui ira jusqu'à voir dans les « Ifs »[56] de Jarry – analogie commande – des « Juifs » en voie de conversion ?

Université de Padoue

50. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, éd. J.-L. Steinmetz, Flammarion, 1990, p. 105.
51. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Apocalypse ».
52. Pour ne pas dire, avec Cagliostro, qu'Énoch et Élie sont aussi les pères de la Franc-Maçonnerie.
53. Sur la leçon *âne* pour *âme*, voir F. Rabelais, *Le Tiers livre*, éd. critique par M. A. Screech, Genève, Droz, 1964, p. 161-162.
54. *Cité de Dieu* XX, 29 et *Miroir historial*, Prologue. Autant d'auteurs cités par Jarry dans ses articles sur la Passion, parus dans *L'Ymagier* (A. Jarry, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 979 et p. 987).
55. « Quant à la persuasion que la fin n'aura pas lieu avant que les juifs soient convertis, elle était générale chez les chrétiens », E. Renan, *L'Antechrist*, éd. cit., p. 405.
56. « ne sont-ce pas plutôt des cyprès ? » se demandait Sainmont (art. cité, p. 65).

Mise au point : la violence de Jarry à l'encontre de Zola, un fait d'époque ?

Matthieu Gosztola

Faisant part à Rachilde de la façon dont s'organise l'écriture de *La Dragonne*, Jarry confie le 15 mai 1906 qu'il se « documente […] comme un simple Zola[1] ». Le terme « simple » est en soi suffisamment parlant, mais l'on comprend à quel point cette formule est chez Jarry cinglante à la lecture du compte rendu de *Les Éphémères m'as-tu vu* de Louise France inséré dans *La Revue blanche* du 15 novembre 1901. L'on y trouve en effet la formule « comme un simple Sarcey » – et l'on sait en quelle profonde mésestime Jarry a tenu Sarcey tout au long de sa vie.

Témoigne particulièrement du mépris exprimé par Jarry vis-à-vis de Zola la réponse que l'auteur de *Messaline* donne à l'enquête de *La Plume* sur l'auteur de *Germinal*, publiée dans le numéro du 15 octobre 1902 de cette revue : « "Il n'y a rien de si propre que la... bien lavée", dit un proverbe. Le mettre en action comme écrivain et comme citoyen, telle fut la tâche héroïque et naïve d'Émile Zola : il s'est employé à lessiver l'âme populaire et à dédorer l'honneur de l'armée[2]. »

Si Jarry attaque aussi violemment Zola, cela semble être du fait du « scandale apporté par le naturalisme[3] ». Ce scandale tient « à une certaine manière de concevoir l'individu, non plus comme un sujet, mais comme un cas médical ou encore à la

1. OC III, p. 607.
2. *La Plume*, n° 324, 15 octobre 1902, n° 317-328, juillet-décembre 1902, p. 1237.
3. René-Pierre Colin, *Tranches de vie*, *Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, collection « d'après nature », 1991, p. 125.

prétention affichée d'évoquer les masses, les groupes sociaux[4] », et l'on sait le mépris absolu de Jarry pour la « foule ».

Comme l'écrit Camille Lemonnier dans une étude d'abord publiée dans le journal *L'Artiste* du 27 janvier et du 24 février 1878 : « [l]e naturalisme en art est la recherche du caractère par le style, de la condition par le caractère, de la vie entière par la condition : il procède de l'individu au type et de l'unité à la collectivité[5] ». Cette démarche, note René-Pierre Colin, « battait en brèche le point de vue spiritualiste sur la liberté du sujet et mettait en question la notion d'âme dont la philosophie dominante faisait encore un large usage. Étudier un personnage à la lueur de son tempérament, de son hérédité, de son milieu, c'était douter de son autonomie, faire de lui, exclusivement, un être soumis à des influences naturelles ou sociales, la Nature et la Société entretenant d'ailleurs un étroit rapport d'analogie[6]. »

Et l'on sait combien Jarry donnera de l'importance à la façon suivant laquelle l'être peut s'extraire de tous les déterminismes pour s'affirmer dans une liberté libre, et dans une puissance singulière qui excède tous les formalismes, surpasse toutes les collectivités (ainsi Erbrand Sacqueville dans « La Bataille de Morsang » tient-il en échec une armée entière), et est telle qu'elle paraît en mesure de pouvoir dicter ses conditions à la vie[7] mais également, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à la marche altière de l'univers.

Ainsi, cette haine à l'encontre de Zola semble de prime abord refléter un sentiment partagé par nombre d'écrivains symbolistes (ou post-symbolistes) de la génération de Jarry, et ainsi ne pas faire sens en soi, autrement que comme un désir exprimé par l'auteur des *Minutes de sable mémorial* d'inscrire son goût dans une filiation, d'enraciner en force son idiosyncrasie dans le terreau d'une génération de poètes réagissant de virulente façon contre le naturalisme parlant certes de la « foule », au travers de la myriade d'entités prétendument identifiables qui la constituent, mais surtout triomphant auprès d'elle, et donnant de ce fait à un genre, le roman, toute son importance, puisque, comme l'a montré Pierre Bourdieu, le roman « acquiert un poids considérable dans le champ littéraire lorsque, avec Zola, il obtient des succès de vente exceptionnels (donc des gains très importants qui lui permettent de s'affranchir de la presse et du feuilleton), en touchant un public beaucoup plus vaste qu'aucun autre mode d'expression, mais sans renoncer aux exigences spécifiques en ce qui concerne la forme[8] » – cette

4. *Ibid*.
5. Camille Lemonnier, « Courbet et son œuvre », *Les Peintres de la vie*, A. Savine, 1888, p. 23-24.
6. René-Pierre Colin, *op. cit.*, p. 125
7. En ce sens, la littérature, fruit de l'homme à la singularité affirmée, dicte ses conditions à la vie selon Jarry, idée qu'il développe à plusieurs reprises dans ses chroniques.
8. Bourdieu, *Les règles de l'art*, *Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, collection Libre examen politique, 1992, p. 167.

réaction contre le naturalisme, et, à travers lui, contre la « foule » et ses goûts exprimés et affichés par le biais des ventes, ne pouvant que conduire, parmi les poètes de la génération de Jarry, sans nuances (du moins à l'époque où celui-ci débute sa carrière littéraire), à l'affirmation d'un élitisme lequel s'exprime sous toutes les formes possibles : l'impression de ne pas être compris de la foule se renverse dans un goût développé pour l'obscurité, façon d'affirmer aussi que ce dédain et désaveu du public les concernant est le fait d'un choix singulier émanant proprement d'eux, autrement dit se présente suivant les modalités d'un mépris pour le goût attendu qui constitue l'identité (perçue suivant des *topoï* qui sont part de la vision commune, en un certain sens, à toute une génération de poètes) de la foule, mépris exprimé logiquement pour les genres les plus appréciés du public (et notamment de la bourgeoisie) comme le théâtre et le roman mondain conjugué à un repli vers le prestige de la poésie, repli redoublé par la survenue (résultant il est vrai d'impératifs économiques) de tirages confidentiels, avec un choix très affirmé de tous (idéalement) les critères constituant la matérialité du livre, le souci de cette dernière s'exprimant jusque dans l'attrait pour les tirages de tête sur beaux papiers, par définition rares et échappant ainsi à l'ordinaire de la librairie.

En réalité, il s'agit de nuancer considérablement cette opinion d'une seule volonté, émanant de Jarry, d'appartenance à la communauté élitiste d'un goût se déployant en réaction, du moins en partie, à la primauté – jugée destructrice pour l'individualité – de la foule, opinion semblant pourtant s'affirmer, de prime abord, avec une évidente force.

Pour cela, il faut replacer l'opinion de Jarry exprimée dans *La Plume* au sein de l'ensemble de toutes celles publiées dans le n° 324 consacré à Émile Zola du 15 octobre 1902[9].

Même si le long texte de Stuart Merrill ouvrant ce numéro de *La Plume* déconstruit avec une violence remarquable, point par point, la figure de Zola (« Émile Zola se contente du vocabulaire courant, méprise les recherches verbales, se sert d'une phrase simple, dure et rude, apte à toutes les besognes, et qu'on pourrait définir la phrase à tout faire. […] Il fut un détestable esthéticien, et […] ne fit que s'entêter dans ses erreurs. Je n'ai pas à démontrer, après tant d'autres, combien est vaine la conception du roman expérimental. […] Le plus curieux, c'est qu'Émile Zola se croyait doué d'esprit scientifique. Jamais homme n'en fut plus dépourvu. […] Ne cherchons donc pas dans l'œuvre d'Émile Zola ce qui n'y est pas, c'est-à-dire une haute pensée philosophique, scientifique ou sociale[10] »), il est en effet frappant de constater en premier lieu qu'à la question posée par la rédaction de *La Plume* : « Que pensez-vous d'Émile Zola comme

9. Voir *La Plume*, *op. cit.*, p. 1213-1238.
10. *Id.*, p. 1203.

écrivain et comme homme ?[11] », la plupart des réponses des auteurs sollicités prennent la forme d'éloges, parfois nuancés, et en second lieu que la réponse lapidaire de Jarry, qui n'est pas la plus courte, est, et de loin, la plus violente.

Cette violence est triple : c'est celle d'un propos extrêmement lapidaire, de ce fait cinglant, asséné comme un coup sans préalable rhétorique ni contextualisation ; c'est celle d'un langage utilisé dans sa plus grande familiarité et rudesse ; c'est enfin celle non pas d'une opinion extrêmement tranchée, mais d'une opinion catégorique déguisée en vérité générale, laquelle n'appelle de ce fait nulle possibilité de remise en cause, de discussion, puisqu'elle ne s'inscrit ni dans un schéma de discussion ni suivant les tours d'une opinion personnelle laquelle serait tout à la fois diminuée par la subjectivité sur laquelle elle se construirait de fait et remise possiblement en cause par une opinion personnelle différente, égale du fait du principe d'équivalence des subjectivités, que chérit l'idéalisme – et cet aspect catégorique propre à la pensée de Jarry concernant Zola saute immédiatement aux yeux lorsque l'on prend connaissance de l'ensemble des contributions qui sont presque toujours nuancées, et cherchent toutes à fournir l'étendue d'un point de vue, usant ainsi pour ce faire parfois de la démonstration, ce que Jarry ne fait, *de facto*, nullement. Merrill lui-même à la fin de son texte liminaire concède : « Zola était avant tout un poète, c'est-à-dire un homme de tempérament, et c'est son tempérament seul qui nous importe. Or, ce tempérament fut celui d'un observateur et d'un lutteur. Émile Zola, en deux mots, aima la force et la vérité[12] ».

Aussi la réaction de Jarry a-t-elle dans ce numéro de *La Plume* véritablement figure d'*hapax*, ce qui ne peut être apparent sauf à relire l'ensemble des contributions. Mais est-ce à dire que Jarry ne se sent pas proche des écrivains sollicités par *La Plume*, la communauté d'auteurs au sein de laquelle il s'inscrit et cherche à s'inscrire, dont les contours sont définis sensiblement par le *Mercure de France*, étant absente de ces colonnes ?

Nullement. Deux auteurs dont Jarry a parlé de façon louangeuse dans les pages de *La Revue blanche*, bien que rien ne nous permette de dire qu'il ait pu se sentir proche d'eux et de leurs œuvres, Saint-Georges de Bouhélier et Paul Adam, dressent l'éloge de Zola.

Saint-Georges de Bouhélier écrit ainsi notamment : « Je l'ai profondément aimé. Il a été le héros de ma jeunesse. […] C'était un grand écrivain, un grand croyant, un grand caractère[13] » et Paul Adam constate quant à lui que « Zola me semble avoir interprété précisément l'âme française au XIXe siècle[14] ».

11. *Id.*, p. 1213.
12. *Id.*, p. 1203.
13. *Id.*, p. 1223.
14. *Id.*, p. 1226.

Il ne s'agit pas toutefois de s'arrêter là. L'opinion de Jarry fait ainsi d'autant plus figure d'*hapax* qu'elle brille par son unicité au sein d'opinions dont il ne pouvait que se sentir très proche, émanant d'intimes amis.

Ainsi, Demolder écrit : « Comme écrivain. – Émile Zola est un puissant écrivain naturaliste. […] Comme homme. – Je crois que *J'accuse* est l'acte d'un homme très courageux et que cet acte aura une importance historique très grande[15]. »

Fagus note, quant à lui (et son opinion suit immédiatement celle de Jarry ; celui-ci ne pouvait ainsi, d'autant plus, manquer de la connaître), moins direct dans l'évocation, plus louvoyant : « […] il a pétri, mâché, repétri toute l'ordure qui nous submerge, toute l'ordure qui nous suffoque, toute l'ordure que nous sommes ; cette ordure, il a contraint à l'avouer notre hypocrisie anémique, et à nous la faire trouver belle en faisant d'elle ruisseler la toute-puissante vie […][16] ».

15. *Id.*, p. 1225.
16. *Id.*, p. 1237.


Edit. Mignon



Sur un sonnet héraldique de Jarry : *Le Bain du roi*

Alain Chevrier

Surgissant après le recueil hyperbaroque et décadent des *Minutes de sable mémorial* (1894), et après quelques pierres rares semées dans ses livres de prose, les poèmes qu'Alfred Jarry a publiés à la fin de sa courte vie terrestre comptent parmi les plus suggestifs et les plus mystérieux[1].

Dans *La Revue blanche*, le 15 février 1903, il fait suivre son vibrant *Madrigal* d'un sonnet où il revient sur le Père Ubu :

Le Bain du roi

À Eugène Demolder

Rampant d'argent sur champ de sinople, dragon
Fluide, au soleil la Vistule se boursoufle.
Or le roi de Pologne, ancien roi d'Aragon,
Se hâte vers son bain, très nu, puissant maroufle.

Les pairs étaient douzaine : il est sans parangon.
Son lard tremble à sa marche et la terre à son souffle ;
Pour chacun de ses pas son orteil patagon
Lui taille au creux du sable une neuve pantoufle.

Et couvert de son ventre ainsi que d'un écu

1. *Cf.* Jacques-Henry Levesque, *Alfred Jarry*, Pierre Seghers éditeur, « Poètes d'aujourd'hui », 1969.

Il va. La redondance illustre de son cul
Affirme insuffisant le caleçon vulgaire

Où sont portraicturés en or, au naturel,
Par derrière, un Peau-Rouge au sentier de la guerre
Sur un cheval, et par devant, la Tour Eiffel[2].

Afin de tenter d'en suivre les multiples sens, nous serons amenés à commenter ce poème en focalisant notre attention sur les allusions à l'art héraldique. Jarry était fondé en cette « science oubliée », qu'il devait apprécier non seulement parce qu'elle était traditionnelle et aristocratique (la « science de la noblesse »), mais parce qu'elle relevait d'un art visuel et combinatoire, alliant géométrie, mythologie et vocabulaire ancien, propre à stimuler l'imagination tout autant qu'à permettre d'encrypter les significations.

Pour faciliter la tâche du lecteur, nous donnerons à chaque fois les définitions des termes du blason que nous rencontrerons tout au long des textes convoqués.

Des rimes burlesques

Commençons par ce que ce poème a de plus superficiel : ses rimes. Elles sont toutes non seulement riches mais rares, typiques d'un sonnet parnassien.

Deux rimes en *–gon* sont fournies par des mots de l'acte premier, scène première, d'*Ubu Roi ou Les Polonais,* où sont présentés les titres du Père Ubu avant de devenir roi de Pologne : « … capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux[3] ? ».

Quand Ubu parle en dormant, il s'écrie : « Ah ! Sire Dragon russe » (fin du quatrième acte), et son domicile en France est le château de Mondragon (dernier acte).

Les deux titres royaux étaient déjà présents dans *Les Minutes* : « M. Ubu, ancien roi de Pologne et d'Aragon, docteur en pataphysique[4]… »

Ils se retrouvent dans le *Privilège d'Vbv Roy* (rédigé en mars 1901), donné pour *Le Jardin de Ronces* de F.-A. Cazals et qui commence ainsi : « Ubu par la grâce de Dieu roi de Pologne, docteur en pataphysique, celui qui connait ainsi, grand maître de la Gidouille et ancien roi d'Aragon[5] […]. »

2. Alfred Jarry, *La Revue blanche*, n° 233, 15 février 1903, p. 283 — Alfred Jarry, *Œuvres complètes*. Éd. Michel Arrivé. NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1976, p. 423. — Alfred Jarry, *Œuvres*, éd. Michel Décaudin et col., Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 878.
3. Alfred Jarry, *O. C., I,* p. 353.
4. *Ibid*., p. 181.
5. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, éd. Henri Bordillon et col., NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,

Ce texte se termine d'ailleurs par « Donné en notre château de Mondragon, ce premier jour de mars de l'an de grâce mil neuf cent un […] ».

En outre, Jarry commence son roman *La Dragonne* : *La Bataille de Morsang* paraît le 1er avril 1903 dans *la Revue blanche*. La dragonne est à la fois la version féminine du « dragon » et la cordelette qui sert à attacher le poignet à la garde d'un sabre.

Les deux titres royaux sont rappelés dans la signature de l'*Almanach illustré du Père Ubu* (1901) : « Père Ubu, Roi de Pologne et d'Aragon, Grand-Maître de la Gidouille, Docteur en Pataphysique[6] ».

De même, dans une carte du « 1er Avril » de mars 1902 envoyée avec Eugène Demolder à Alfred Vallette en mars 1902, il met « Père Ubu : ancien roi de Pologne et d'Aragon, membre de la Société des pêcheurs à la ligne de Corbeil[7] », à droite d'un dessin du Père Ubu porteur d'une canne à pêche, et demandant à un poisson à bicyclette : « *Quo Vadis* ? », le titre du roman du polonais Henryk Sienkiewicz qui lui vaudra le Prix Nobel en 1905.

Charles Morin a raconté l'origine du thème de l'Aragon (*Don Fernand d'Aragon*, pièce portant le nom d'un héros de *Gil Blas*, qui précéda *Les Polonais*), et de Mondragon[8], un lieu proche de son collège d'Arles. Quant au héros de la geste potachique, il commet des dragonnades.

La seconde série de rimes des quatrains est constituée de rimes jugées burlesques dans la versification classique.

Quicherat, traitant des rimes « bizarres », c'est-à-dire triviales ou recherchées, écrit dans son traité que La Harpe relève dans Piron : *boursouffle, souffle, maroufle*, et que ce dernier poète semble affectionner ce genre burlesque[9].

Dans son *Cours de littérature*, en effet, La Harpe rapporte ce couplet aux rimes redoublées qu'il qualifie d'« hétéroclites » :

> Est-ce une vision ? ouffle !
> L'étonnement me boursoufle…
> Ah ! je respire, je souffle ;
> C'est lui, c'est Phanès, hélas !

1987, t. 2, p. 612.

6. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 584. — *Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)*, illustrations de Pierre Bonnard, éd. Patrick Besnier, Le Castor Astral, 2006, p. 14-15.

7. Alfred Jarry, Œuvres complètes. Éd. Henri Bordillon et col. NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. 3, p. 561.

8. Charles Chassé, *Sous le Masque d'Alfred Jarry (?). Les Sources d'Ubu-Roi*, H. Floury, 1921, p. 30 p. 47 et p. 51.

9. L[ouis] Quicherat, *Traité de versification française*, L. Hachette, 1838, p. 47.

Notre beauté n'est qu'un souffle.
L'escarpin devient pantoufle ;
C'est pourtant loi : quoi ! maroufle,
Tu ne me reconnais pas[10].

Souffle semble remplacer l'onomatopée *ouf*, signe de douleur dans le Furetière. Il faut dire qu'en 1710 avait paru *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Moufle*, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, etc., par l'abbé Bordelon, où *Oufle* est l'anagramme de *Le fou*.

Verlaine, dans le sonnet *Monsieur Prudhomme*, a fait rimer *pantoufles* avec *maroufles*, qui s'applique aux poètes, et il met ce mot à la pointe : « Et le printemps en fleur brille sur ses pantoufles ».

La Vistule « se boursoufle » car le paysage, reflétant le corps du roi, partage son obésité. On peut y voir une exagération de l'image du flot qui s'enfle. (Et dans le sonnet tout entier l'auteur n'adopte-t-il pas un ton « boursouflé » ?)

Ce deuxième vers « Flu-ide, au soleil la / Vistule se boursoufle » est le seul à ne pas être un alexandrin césuré à l'hémistiche, sinon pour l'œil, comme le dernier, qui est un trimètre hugolien. L'auteur aurait pu écrire un alexandrin bien balancé, en gardant la diérèse « Flu-ide, la Vistule / au soleil se boursoufle ». À la suite de l'adjectif mis en valeur par un rejet, cet écart volontaire accentue la fluidité du vers. L'auteur est d'ailleurs coutumier du fait dans les sonnets des *Minutes*.

« Cul » est également une rime burlesque, d'un registre « bas ». « Écu » et « cul » sont des rimes clés, qui sont l'organisateur du poème. Elles appartiennent à deux registres opposés : le noble et le vulgaire, rassemblés dans le personnage du roi Ubu.

Un sonnet à blasonner

Le bain du roi est une cérémonie qu'on associe généralement à la cour du Roi-Soleil en son palais de Versailles. Ici, le roi Ubu va prendre son bain en plein air, dans un fleuve, comme cette Seine où Jarry pêchait et se baignait, en compagnie d'Eugène Demolder, à qui ce poème est dédié. (La dédicace est omise dans les deux éditions principales[11]).

Ce fleuve est la Vistule, qui passe à Varsovie, capitale d'un royaume qui n'existe pas.

La comparaison du fleuve avec un dragon n'est pas originale, mais le dragon est dans l'art héraldique une « figure de fantaisie ou de caprice ». C'est un animal chimérique représenté de profil, avec une tête, une poitrine et des pattes de devant assez semblables à celles du griffon, le corps terminé en queue de poisson tournée en volute,

10. J[ean]-F[rançois] Laharpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1817, p. 237.
11. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 534.

l'extrémité levée, des ailes de chauve-souris, et une langue dont l'extrémité est en forme de dard[12]. En fait, toutes les créatures hybrides mal systématisées peuvent être appelées « dragon[13] ».

Ce dragon est « rampant ». En termes de blason, « rampant » « est l'attribut, non des animaux qui rampent, mais au contraire de ceux qui, dressés sur les pattes de derrière, ont la tête en l'air et la patte de devant élevée vers l'angle dextre de l'écu ; ils semblent vouloir s'élever vers l'angle dextre de l'écu »[14].

« D'argent » se rapporte à « dragon ». L'argent correspond au blanc, et c'est un deux « métaux » du blason, avec l'or (la couleur jaune).

Le sinople est une des « couleurs » au sens héraldique et correspond au vert.

Rappelons que dans l'art du blason, les « émaux » se divisent en « métaux », « couleurs » et « pannes » (ou « fourrures »). La règle absolue du blason est de « ne pas mettre métal sur métal, ni couleur sur couleur, ni panne sur panne ». Jarry la respecte ici : un métal est posé sur une couleur.

Le champ est le fond de l'écu. Mais en employant ce mot, il se permet une légère entorse :

> CHAMP, fond de l'écu et ce qu'on nomme tout d'abord en blasonnant, après quoi on passe à la désignation des pièces ou figures : *d'or, au pal de gueules*. Il faut bien se garder de dire comme les gens qui ignorent les premiers principes de l'art héraldique : *un pal de gueules en champ d'or*[15].

Cependant, on peut supposer que Jarry a composé l'écu de ce paysage en suivant l'ordre de lecture du blason : *de sinople, au dragon rampant d'argent*.

Et que dans un second temps, pour tenir compte du nombre des syllabes et accorder les mots qui riment, il a dissocié le substantif « dragon », auquel continue de se rapporter l'adjectif « rampant », laissé en tête. Il adjoint alors au substantif l'épithète « fluide », qui signifie en l'occurrence « liquide ».

Il existe des dragons héraldiques sans ailes et sans pattes, qui correspondent plus à l'image du fleuve, mais dans ce cas ils ne peuvent être dits « rampants », car ils doivent être « quadripèdes ». Cette contradiction est levée si l'auteur a pris le dragon non pas comme ce composé qu'est le dragon héraldique, mais comme un monstre fabuleux au corps qui serpente.

---

12. H[enri] Gourdon de Genouillac, *L'Art héraldique*, Alcide Picard, 1889, p. 88. — (*Cf.* aussi *La Méthode du blason*, par le C. F. Menestrier de la Compagnie de Jésus, rééd. Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1976 ; Gérard Audoin, *L'Art héraldique*, Versailles, Mémoire & Documents, 2009).
13. Jean-Marie Thiébaud, *Dictionnaire des termes du blason*, Besançon, Cêtre, 1994, p. 102.
14. *Ibid.*, p. 137.
15. *Ibid.*, p. 259.

Quant à « rampant », il peut garder le sens qu'il a dans le langage ordinaire : le fleuve rampe sur le sol, comme aux pieds du roi.

De même, le poème peut faire coexister les deux sens pour « champ », qui peut garder son sens de prairie, et pour « argent », qui est un métal auquel on peut comparer les reflets d'un cours d'eau brillant au soleil.

Un poème contemporain des *Minutes de sable mémorial* comporte ces vers : « j'irai vers l'horizon ouvert / Pas à pas sur la route nue / Rampant blanc au rivage vert[16] », où *rampant*, appliqué à la route, n'est pas pris dans le sens ordinaire, mais dans le sens héraldique. Et *blanc* correspond à « argent ». Cette image est une préfiguration de « Rampant d'argent sur fond de sinople ».

Le thème initial est aussi dans *Faustroll*. L'un des plus brefs poèmes en prose de « Clinamen » (VI, XXXIV) est une description de l'image (*ekphrasis*) d'un fleuve, associé à la verte prairie, tous deux personnifiés :

Le Fleuve et la Prairie

> Le fleuve a une grosse face molle, pour les gifles des rames, un cou à nombreux plis, la peau bleue au duvet vert. Entre ses bras, sur son cœur, il tient la petite Ile en forme de chrysalide. La Prairie à la robe verte s'endort, la tête au creux de son épaule et de sa nuque[17].

Dans le sonnet, « or » est un archaïsme médiéval (*ores* : « maintenant »). Il se peut que le syntagme « or le » rappelle l'« orle », une pièce héraldique, qui est présente dans *César-Antechrist*. C'est une « bordure » réduite de largeur et ne touchant pas les bords de l'écu, qui fait partie des symboles employés par Jarry dans *César-Antechrist,* comme l'a montré J. H. Sainmont[18]. Michel Arrivé a insisté sur son symbolisme sexuel : le sphincter anal[19].

La « redondance illustre de son cul » est un contraste de l'abstrait et du concret, du sublime et du vulgaire.

Le « lard » animalise Ubu en cochon. La graisse du roi est si abondante qu'elle tremble lorsque son corps est ébranlé lors de la marche. Quant au « tremblement de terre », donné en parallèle, c'est une exagération épique, surtout s'il se produit sous l'effet de son souffle.

16. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 259.
17. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 715.
18. *Cf.* Jean-Hugues Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antéchrist* », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 5-6, 22 clinamen 79 E. P. [1952], p. 53-65.
19. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 1131. — Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry*, Klincksieck, 1972, p. 175-179. — Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Éditions Complexe, 1976, p. 35.

L'orteil est une métonymie pour le pied. Il est qualifié de « patagon », pour signifier « gigantesque ». En effet, les Patagons sont des géants mythiques, depuis la relation du premier ouvrage autour du monde de Magellan. Ubu lui-même n'a jamais été roi de Patagonie, si Jarry a pu en rencontrer un dans les cafés parisiens.

Le « sable » est aussi une « couleur » du blason, le noir. Mais ce mot est pris ici dans son sens ordinaire : le sable de la rive. Dans le compte rendu de la gravure de Vallotton, *Les Petites Baigneuses,* par Jarry (1893), comme Jill Fell l'a noté, le mot sable a un double sens : le sable de la plage et la couleur noire en héraldique[20].

La pantoufle est l'attribut du bourgeois, comme pour Monsieur Prudhomme.

Cette pantoufle est à la fois naturelle et virtuelle. On en rapprochera celles de *La Dragonne*, à propos d'un autre homme nu près d'une rivière :

> Quant au costume, celui de *dessus* ne l'intéressait guère. Donc, et soucieux néanmoins de quelque confort, il chaussa, jusqu'au cou, les vastes pantoufles faites de toute l'aurore. Ainsi, il marchait sur le ciel par tous ses pores[21].

De même, dans *L'Almanach illustré du Père Ubu* (1901), était rapportée l'invention des pantoufles par le Père Ubu, à partir du tapis, dans lequel il taille deux morceaux « exactement à la largeur de notre plante[22] ».

« Neuve » est le vieux mot pour « nouvelle ».

Pris absolument, « il va », fait l'objet d'une inversion et d'un rejet non moins expressif que le précédent.

Dans « Les pairs étaient douzaine », la suppression de l'article relève également du registre archaïsant. C'est une allusion à Charlemagne entouré des douze pairs, et surtout au roi Arthur et aux douze chevaliers de la Table ronde (qu'il décrit dans un brouillon de *la Dragonne*).

« Il est sans parangon » veut dire qu'il n'a pas de pair. La référence est ici encore le monarque absolu par excellence, Louis XIV, le roi-Soleil, dont la devise italienne était « *Ne più ne par* » (« il n'en est de plus grand ni de pareil »), et dont la devise latine, « *neque pluribus impar* », qui est sur son blason (un soleil illuminant la terre), signifie « non inégal à plusieurs », c'est-à-dire « égal à plusieurs », ce qui est souvent rendu par « supérieur à tous ».

L'écu est une figure en forme de bouclier : le ventre d'Ubu est comparé à ce bouclier et a un rôle de protection. Le « point » situé entre le cœur et la pointe de l'écu se nomme le « nombril ». Comme l'a proposé Frédéric Chambe, si le ventre d'Ubu est

20. Jill Fell, *Alfred Jarry, an Imagination in Revolt*, Associated University Press, Cranbury, USA, 2005, p. 117.
21. Alfred Jarry, *O. C., III*, p. 487.
22. Alfred Jarry, *O. C., I,* p. 596.

un écu, la Gidouille peut être la figure héraldique du « gouffre », qui est un large trait en spirale[23]. Il n'est rien dit de sa forme : il peut se terminer par une pointe, mais aussi être ovale.

Le caleçon est trop petit pour contenir un ventre et un cul aussi énormes. Outre qu'il s'oppose à « illustre », « vulgaire » semble indiquer qu'il s'agit d'un caleçon ordinaire, et non d'un caleçon de bain, qui existait à l'époque, comme le « caleçon de jersey noir » de l'Indien dans *le Surmâle*. Ce caleçon porte lui aussi une figure, comme un écu, ou plutôt deux figures, l'une devant et l'autre derrière.

Non seulement « portraituré » était déjà un terme suranné, mais « portraicturé » est une graphie ancienne, qu'on trouve par exemple dans *Gargantua*. Jarry l'emploie dans *la Dragonne,* à propos de la « trappe française », ancêtre de la guillotine, qui est « portraicturée » par Cranach[24].

L'Indien et son cheval sont tous deux l'équivalent d'une « figure des corps naturels ». C'est un « cavalier » « monté » et « armé », puisqu'il est sur le sentier de la guerre. Quant au cheval, qui est annoncé dans un dernier rejet, ses attributs ne sont pas précisés.

Cet indien peut rappeler « L'Indien » du *Surmâle* (écrit en 1901), qui dérive d'un hindou. Celui-ci apparaît la première fois « drapé, sur une épaule et à la ceinture, d'une fourrure entière d'ours gris[25] ». Jarry donna des instructions à Bonnard pour le « pourtraire[26] », « très nu », — ces deux expressions se retrouvent dans le sonnet — et portant une « massue herculéenne », afin d'en faire « à peu près un simple petit Hercule ». On y reconnait la figure du « sauvage » en héraldique, qui est un homme nu ceinturé de feuillage, et appuyé sur une massue. Il est appelé « le sauvage » par les filles, et « Sauvage, Iroquois ».

Bonnard a dessiné l'Indien de dos, ce qui permet de ne pas outrager la morale en présentant ses attributs virils[27]. Ce Peau-Rouge, « écarlate », « vermillonné », en lequel se déguise André Marcueil, incarne une sexualité « primitive », ou animale, qui sera confrontée à une machine.

On retrouvera un Indien parmi le cortège moins hétéroclite que cosmopolite qui est présent aux funérailles du roi dans *Bardes et cordes*, publié peu après :

> Corse, kalmoucke, kurde, iroquoise et lombarde,
> Le catafalque est ceint de la jobarde horde[28].

23. Frédéric Chambe, « Sur Jarry et l'Héraldique », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 35-36, 1987, p. 7.
24. Alfred Jarry, *O. C., III,* p. 501.
25. Alfred Jarry, *O. C., I,* p. 237.
26. Alfred Jarry, *O. C., II,* p. 558-559.
27. *Ibid*., p. 188.
28. *Ibid*., p. 546.

Ce Peau-Rouge est aussi, en tant que sauvage, un sujet de dérision comme les nègres de l'Almanach.

L'image de l'indien n'est pas seulement un souvenir de ses lectures d'enfance de Fenimore Cooper et de Gustave Aimard, ni un sobriquet qui a été appliqué à ce bohème par la bonne du Phalanstère de Corbeil[29], peut-être indépendamment du mythe de « l'Apache ». Sa signification de voyou dangereux naît précisément en 1902, et Jarry en parlera dans un article de *l'Œil* de juin 1903, « Aseptisons ! Aseptisons ! ». Cette image nous paraît surtout un reflet du mythe du Far-West, alors en pleine émergence, et qui envahissait journaux, affiches, spectacles, cirque : ainsi le Buffalo Bill's Wild West Show, où de vrais Indiens à cheval mimaient une attaque, était passé à Paris pour l'Exposition Universelle de 1889, et il s'installera de nouveau au pied de la Tour Eiffel en 1905.

La tour, de son côté, est une des « figures artificielles » les plus usitées. Elle est représentée ronde, avec deux fenêtres, trois créneaux, et peut revêtir plusieurs attributs. Jarry emploie cette tour héraldique pour figurer le hibou dans ses *Minutes*[30], et développe la métaphore inverse dans un de ses sonnets[31]. Ici, il fait entrer dans les armoiries une « figure artificielle » par excellence, qui est l'emblème du moderne. La Tour Eiffel a été érigée lors de l'Exposition universelle commémorant le centenaire de la Révolution française, que ce breton royaliste et catholique honnissait.

La couleur du champ de l'écu, c'est-à-dire du caleçon de bain, n'est pas indiquée. Sur ce champ, les deux figures sont dites « en or », ce qui correspond à la couleur d'un métal (le jaune), et en même temps, « au naturel », c'est-à-dire, en terme de blason, qui ont les formes et les couleurs naturelles, avec des nuances : la couleur du cheval, qui n'est pas indiquée, et la couleur du corps humain, appelée « carnation », laquelle en l'occurrence est celle d'un Peau-Rouge… Or ces deux possibilités s'excluent mutuellement. Pour sortir de cette contradiction, on peut penser que les contours sont brochés en fil d'or, et que leurs couleurs sont naturelles. Ou bien que ces motifs sont en or, le terme « au naturel » n'étant pas pris dans son sens héraldique. La couleur du fond n'est pas indiquée, mais ces figures peuvent ne pas suivre la règle du blason, puisqu'elles sont « cousues ».

Le fil d'or rappelle aussi celui dont est tissé le manteau du roi dans le chœur des « brodeuses » à la fin de l'opéra bouffe *Pantagruel* (V, III et IV), écrit en collaboration avec Eugène Demolder :

---

29. Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, Bernard Grasset, 1928, p. 139. — Rééd. Édith Silve et Paul Gayot, Arléa, 2007, p. 112. — Alfred Jarry, *Le Surmâle*, éd. Thieri Foulc, Collection « Merdre », Éric Losfeld, 1977, p. 171.
30. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 225.
31. *Ibid.*, p. 232.

Brodons le manteau magnifique,
D'un tissu sans pareil encor,
  Fait de la laine unique
Des béliers de la Toison d'or[32].

Quant à l'illustration « postérieure », le « sentier » de la guerre peut être l'image du sillon interfessier, voire du canal anal, avec un calembour à connotation olfactive, courant dans une littérature scatologique que Jarry connaissait très bien. La peau rouge peut même rappeler les « fesses écarlates » des cynocéphales évoqués à la fin de *Messaline*.

L'illustration « antérieure » se rapporte au phallus qu'elle cache. Pour penser au caractère phallique de cette tour, il n'est pas nécessaire de recourir à la psychanalyse, dont la naissance est contemporaine, mais géographiquement lointaine. Les plaisanteries salaces se fondaient sur des symboles sexuels, et Jarry a multiplié des allusions homosexuelles, entrelacées aux thèmes héraldiques, dans *César-Antechrist*. Dans *Faustroll* (III, XII) il rapporte le vers de Tristan Corbière, qui concerne une tour : « Un phare b… dans la tempête. » Avec la Tour Eiffel, le grossissement épique fonctionne là encore : cet édifice était le plus haut, c'est-à-dire plus long, à l'époque. Si cet attribut n'était pas une représentation, son porteur serait un « surhomme » sexuel, un « surmâle ».

Dans l'*Alphabet du Père Ubu*[33] de l'*Almanach illustré* de 1901, la seule voyelle qui ne soit pas une partie de son corps est le *i* : c'est un bilboquet avec lequel il joue, assis, et qui est dessiné ou écrit en caractère gras devant sa gidouille. Attachée à la boule qui va tomber sur sa pointe, la tige ressemble à une petite Tour Eiffel. La « jubilation du Père Ubu » paraît résulter de l'onanisme, sans oublier que le bilboquet était associé aux mignons d'Henri III.

Quoi qu'il en soit, retenons que cette tour pointue qu'est la Tour Eiffel est placée à la pointe du sonnet — et de l'écu, mais le sonnet peut être considéré lui aussi comme un écu, avec ses partitions et sa pointe.

Un sonnet héraldique de Heredia

Patrick Besnier nous semble avoir été sur la bonne piste quand il a écrit : « *Le Bain du roi* est beau comme du Heredia, qu'il parodie peut-être[34] ». À notre avis, il y a de fortes chances pour que Jarry se souvienne d'un sonnet de Heredia qui suit la même contrainte sémantique, *Blason céleste*. C'est un poème paru dans *Les Trophées* en 1893. Il faisait déjà partie des « Sonnets héroïques », publiés dans le troisième *Parnasse*

32. Alfred Jarry, *O. C., III*, p. 388 et p. 390.
33. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 584.
34. Patrick Besnier, *Alfred Jarry, op. cit.,* p. 514.

contemporain (1876), où il était d'ailleurs suivi par deux sonnets dédiés « à Claudius Popelin, émailleur ».

Les nuages au soleil couchant sont pour le poète un support de projection, comme pour Victor Hugo.

Le début est typique, par son vocabulaire spécialisé :

> J'ai vu parfois, ayant tout l'azur pour émail,
> Les nuages d'argent et de pourpre et de cuivre,
> À l'Occident où l'œil s'éblouit à les suivre,
> Peindre d'un grand blason le céleste vitrail[35].

L'« azur » (bleu) est effectivement un « émail » au sens héraldique, et même une « couleur », mais il peut être employé aussi dans un sens ordinaire. Sur un champ d'azur (le bleu), qui est une couleur, l'argent (le blanc) peut être posé puisque c'est un métal. Comme figure, la « nuée » est un simple nuage d'argent aux formes arrondies. Mais il n'est pas possible de mettre sur l'azur, qui est une couleur, une autre couleur comme le « pourpre » (le violet). Quant au cuivre, il n'est pas un métal dans le système du blason, mais le poète a tout à fait le droit de l'ajouter aux deux métaux héraldiques (l'or et l'argent). L'assemblage des diverses couleurs est rapproché d'un autre art médiéval, religieux, celui du vitrail.

Après avoir donné les couleurs des nuages sur le fond du ciel, le poète énumère les figures qu'il y découvre :

> Pour cimier, pour supports, l'héraldique bétail,
> Licorne, léopard, alérion ou guivre,
> Monstres, géants captifs qu'un coup de vent délivre,
> Exhaussent leurs statures et cabrent leur poitrail.

Ces figures sont sur les « ornements extérieurs » à l'écu.

Le « cimier » est l'ensemble des éléments fixés sur le dessus du heaume et du casque.

Le terme « support » est utilisé pour les animaux ou les êtres fantastiques à figure non humaine. (Les géants, en tant que personnages fantastiques à buste humain, devraient plutôt être qualifiés de « tenants ».)

La plupart des animaux nommés appartiennent au « bétail héraldique ». La licorne est une figure chimérique, représentée comme un cheval avec une corne droite sur le front, une barbe de chèvre et des pieds fourchus. Le léopard est un lion « passant », la tête de face, la patte avant droite levée. L'alérion est le nom qu'on donne aux aigles et aux aiglettes représentées dans l'écu sans bec ni pattes, et dont le vol est toujours

35. José-Maria de Heredia, *Les Trophées*. Éd. Anny Detalle. NRF, « Poésie-Gallimard », 1981, p. 169.

abaissé. La guivre est un serpent (ou « bisse ») qui semble dévorer un enfant dont on voit les bras et la tête sortant de sa gueule, mais le poète semble l'employer dans un sens plus large. « Cabre » peut renvoyer aussi à un attribut du cheval héraldique : « cabré », attribut du cheval acculé, dressé sur ses jambes de derrière. « Monstrueux » se dit d'un animal à tête humaine, mais les « monstres » comme les « géants » relèvent ici du vocabulaire ordinaire.

La fin du sonnet décrit l'écu lui-même :

> Certe, aux champs de l'espace, en ces combats étranges
> Que les noirs Séraphins livrèrent aux Archanges,
> Cet écu fut gagné par un Baron du ciel ;
>
> Comme ceux qui jadis prirent Constantinople,
> Il porte, en bon croisé, qu'il soit George ou Michel,
> Le soleil, besant d'or, sur la mer de sinople.

Le mot « champ » est repris de l'héraldique. Le « séraphin » est aussi une figure héraldique imaginaire : c'est une tête d'ange entourée par quatre ou six ailes. Mais ils peuvent garder le sens ordinaire.

Le « soleil » existe en blason, mais le poète préfère une métaphore.

Le « besant » est une pièce ronde, toujours d'or ou d'argent, ici « d'or ». Ce métal peut être posé sur le sinople (vert), qui est une couleur.

Le besant était la monnaie d'or de l'empire byzantin. Sa capitale, Constantinople, fut prise par les latins lors de la quatrième croisade. Les noms se rapportent à deux saints patrons guerriers, tueurs de dragons, Saint Georges et Saint Michel Archange.

À la fin, l'écu est agrandi à la dimension du cosmos, comme souvent chez Heredia.

Dans la réalité, il est difficile de voir le soleil se détachant sur le fond d'une mer verte, même à partir d'un point de vue céleste, puisqu'il est toujours au dessus de l'horizon, dans « l'azur ». Ce blason est une construction poétique plutôt qu'une transposition d'un paysage.

L'ordre d'exposition que le poète adopte : couleurs, figures des ornements extérieurs, écu, n'est pas l'ordre de lecture du blason, qui commence par l'écu et finit par les ornements extérieurs, mais il lui permet d'amener l'image finale au dernier vers.

À la pointe du sonnet, le mot héraldique *sinople* rime très richement avec *Constantinople*. Ce sont des rimes rarissimes : le dictionnaire de Richelet ne donne comme autre rime qu'*Andrinople*.

À ce propos, Jarry nous semble avoir pu prendre pour point de départ de son sonnet le vers final du sonnet de Heredia : « Le soleil, besant d'or, sur la mer de sinople ». Son

sonnet, un tableautin historique, relève d'ailleurs de l'esthétique parnassienne, même s'il est parodique.

De plus, dans le recueil *Les Trophées*, curieusement, *Blason céleste* est précédé par un sonnet intitulé *Le Bain*. Un étalon sauvage et son dompteur rustique entrent dans la mer, « nus, libres, sans frein », « la houle s'enfle », et leurs descriptions se confondent à la fin. Ce sonnet aussi a pu être un des intertextes de Jarry.

Un autre « bain » en prose

Jarry a laissé un manuscrit, non daté, non publié du vivant de l'auteur, où l'action se passe dans un établissement de bain :

Les Gestes érotiques
de M. Ubu
Maître des Phynances

> M. Ubu se soumit à son chapeau vert et se prémunit de ses besicles à verres rouges.
> Selon qu'il inclinait la tête à gauche ou à droite, il simulait un steamer vu par-derrière ou par-devant, et vice-versa pour les daltoniens.
> Semblable à un fulgurant météore, il entra dans un établissement de bains.
> C'était au temps qu'il était roi de Grèce.
> Ayant dépouillé ses vêtements, il apparut, tel un hippopotame.
> Et le Loutrarios se mit à pleurer[36].

Le titre et l'atmosphère sont antiques, du fait des mots dont l'origine vient du grec ou du latin, et qu'il prend souvent dans leur sens étymologique (*sou-mettre, pré-munir, dé-pouiller).*

D'ailleurs Ubu, est cette fois-ci roi de Grèce, un royaume qu'on ne lui connaissait pas, alors qu'on le savait Maître des phynances. Il se peut qu'il y ait un jeu de mots sur « graisse », comme celui sous-entendu dans le chœur de *la Belle Hélène* (I) : « Rois de la Grèce, / Rois de la Grèce »… (après « …Bu qui s'avance, / Bu qui s'avance »).

« Geste » a un sens particulier chez Jarry : la rubrique « Gestes » de *La Revue blanche* consiste en commentaires sur « toute espèce de spectacle plastique[37] », et s'oppose à la série « spéculations » ou aux « opinions » relevant du cerveau, écrit-il dans « Barnum », le 1er janvier 1902.

« M. Ubu » porte ses attributs de bourgeois : un chapeau (melon) et une paire de besicles pour sa courte vue, et des vêtements qu'il lui faudra quitter.

36. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 520.
37. Alfred Jarry, *O. C., II*, p. 332. *Cf.* aussi p. 793-794.

Les couleurs verte et rouge de ses attributs ne relèvent pas de l'héraldique, mais d'un autre code non moins contraignant : celui de la signalisation des transports maritimes.

La première comparaison, avec le steamer, un grand bateau à vapeur, est due au contexte aquatique.

Tout navire doit porter deux feux de navigation, l'un rouge à bâbord (à gauche en regardant l'étrave), l'autre vert à tribord (à droite). Dans la nuit ou la brume, on peut ainsi savoir si le navire présente l'avant : vert-rouge, auquel cas il peut approcher, ou l'arrière : rouge-vert, auquel cas il peut s'éloigner. L'introduction du point de vue du daltonien, qui peut confondre le rouge et le vert dans une seule couleur, mais ne les inverse pas réciproquement, n'est là que pour semer la confusion.

On retrouve cette image dans *Les Jours et les Nuits*, dans le chapitre *Azur déboucle Azor* (III, III) : « et comme des fanaux vert et rouge à tribord et à bâbord, luisait la jumelle tache de teinture lourde, basique et acide, de la veste bleue et de la culotte de garance[38] […] ». Cette image était redoublée par le virage du tournesol : rouge au contact d'un acide, ou bleu au contact d'une base. Comme le vert n'est pas perçu, mais confondu avec le bleu, on retrouve une autre forme de daltonisme, la deutéranopie. (Dans la première version du chapitre de *la Dragonn*e, « Les sidérodromanes », le héros « voit rouge » le vert dans une épreuve pour l'examen d'entrée à l'École Navale[39]).

On note que dans la prose « érotique », les « par-devant » et « par-derrière » polarisent le texte comme à la fin du sonnet héraldique. On retrouve la signification sexuelle de cette expression dans la traduction de Mardrus où une vieille femme au teint frais mais aux cheveux blancs déclare : « Pourquoi les teindrai-je encore, puisque je puis, quand je veux, balancer ma croupe fastueusement, et me le faire mettre au choix par-devant ou par-derrière[40] ».

La deuxième comparaison était présente dans *l'Acte héraldique* de *César-Antechrist*, où Ubu déclarait : « Semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur cette terre où je ferai ce qu'il me plaira[41] ». Dans la série des sphères parfaites, le fulgurant météore ne peut-être qu'une boule : nous y voyons la « boule de foudre » décrite dans les ouvrages de vulgarisation scientifique du temps sur les « météores », *i. e.* tous les phénomènes qui ont lieu dans l'atmosphère. Ubu est une boule qui roule et qui brille.

La dernière image, celle de l'hippopotame (« cheval de fleuve »), provient également du contexte antique.

38. *Ibid*., p. 784.
39. Alfred Jarry, *Œuvres*, op. *cit.*, p. 1201.
40. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 850.
41. *Ibid*., p. 293.

Quant au Loutrarios, ce mot est un hapax que Jarry a employé dans un compte-rendu de *La Revue blanche*, 1er octobre 1901, du t. IX de la traduction de Mardrus, *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit,* publiée aux éditions de *La Revue blanche :*

> …la désopilante histoire du « Jeune garçon et [du] Masseur du hammam », dont nous connaissions une variante en grec, postérieure au manuscrit traduit par Mardrus, et où le *loutrarios* s'ébahit également que le jeune homme cru inoffensif se révèle « tel un cheval » après qu'il lui a confié, lui loutrarios, sa femme[42].

Deux autres éditions écrivent *loutarios*[43], qui est une coquille sur la deuxième occurrence d'après cette édition. Le mot *loutrarios* n'est pas dans le dictionnaire de Bailly, que pratiquait Jarry, où *loutron* signifie bain, *loutris,* « caleçon de bain », et *loutropoios*, « Le Garçon de bain », titre d'une comédie d'Anaxilas. Nous ne l'avons pas retrouvé non plus dans les dictionnaires de grec moderne. Il existe en bas-latin un *lutrarius* qui désigne le loutrier, chasseur de loutre (*lutra*), et *canis lutrarius* qui est l'otarie ou chien de mer[44]. De même, le dictionnaire de Boiste définit *la* lutraire, mot venant de *lutraria*, comme un mollusque acéphale à coquille transverse. On circonscrit le champ sémantique, mais rien de tout cela ne correspond au personnage ni à la fonction. En effet, on peut inférer du contexte qu'il s'agit d'un garçon de bain.

Nous n'avons pas encore identifié la version grecque moderne du conte arabe où se trouve ce mot.

Pourquoi le garçon de bains pleure-t-il ? Notre hypothèse est qu'il pleure d'admiration à la vue des formes et du volume de son royal client *in naturalibus.* Là encore, nous l'inférons du conte mentionné par Jarry, *Le Jeune Garçon et Le Masseur du hammam*, qui se trouve dans les *Anecdotes morales du jardin parfumé* :

> … un garçon encore vierge de poils, mais bien dodu et riche en rondeurs de tous les côtés à la fois ; et ce garçon était bien beau de visage ; et il était le fils du grand vizir du roi de la ville. Aussi le masseur se réjouit-il de masser le corps si doux de cet adolescent délicat, et il se dit en son âme : « Voilà un corps où la graisse a partout mis des coussins soyeux ! Quelle richesse de formes, et qu'il est dodu[45] ! »

Les gestes érotiques indiqués dans le titre ne sont pas décrits : ils sont donc suggérés. Mais ce conte est peut-être inachevé.

---

42. Alfred Jarry, *O. C., II,* 1987, p. 628.
43. Alfred Jarry, *La Chandelle verte*, éd. Maurice Saillet, Le Livre de Poche, 1969, p. 607. — Alfred Jarry, Œuvres, op. *cit.,* p. 1120.
44. Jan Frederik Niermeyer, C. van de Kief, *Mediae Latinitatis lexicon minus : A medieval Latin-French / English …,* t. 13 (mis en ligne).
45. *Les Mille et une Nuits* traduits par Joseph Charles Mardrus. Présentation de Marc Fumaroli, Robert

Son physique gros et gras est ici valorisé, et valorisé érotiquement. Ainsi le O, nombril qu'exhibe le Père Ubu, est-il le signe « oh ! » de « L'admiration » dans *l'Alphabet illustré du Père Ubu (1901)*[46].

Le blason d'un président de la République

La même année où il a publié le sonnet héraldique sur le roi, Jarry a composé soigneusement un blason satirique sur le président de la République Émile Loubet, dans un article du *Canard Sauvage* d'avril-mai 1903. Cet article, « Le "Loubing the loub". Expédition française ou La Dernière Croisade », se moque d'un voyage du Président Loubet, qui débarqua du *Jeanne d'Arc* le 15 avril 1903 à Alger pour des cérémonies d'un faste royal :

> Et il fit peindre au-dessous de son écu (triparti d'azur, d'argent et de gueules, au deuxième à trois têtes de loup arrachées de sable, les araignées pendant après au naturel) cette devise : « ET MILLE — JE TUERAI. »
> Et pour être bien Français, ou du moins bien parisien, au-dessous encore : « loubing the loub[47] ! »

La tripartion de l'écu correspond aux couleurs bleu-blanc-rouge du drapeau de la République française. Si « mi-parti » est courant, « triparti » est exceptionnel, et il est mis ici pour « tiercé en pal ». « Au deuxième » désigne la pièce centrale, d'argent (le blanc).

La « tête de loup » est une figure du blason. « Arrachée » se dit des têtes d'animaux qui ne sont pas coupées net. Cette figure est de sable, noire, la couleur habituelle du loup, et les araignées sont « au naturel », c'est-à-dire ont leur couleur naturelle, et l'on sait qu'elles peuvent revêtir des couleurs diverses. Le terme « pendants » appartient à la description du lambel, qui est une traverse horizontale alésée nommée « fil » (!), à trois pendants en forme de trapèze. Cette pièce, un « lambeau », est employée comme brisure pour les branches cadettes.

Guy Bodson, qui a donné une reconstitution de ce blason[48], propose le balai appelé « tête de loup » pour expliquer la présence des araignées. Nous ajouterons que l'expression « avoir une araignée au plafond » existait déjà, ainsi que le calembour sur « a régné ».

Laffont, « Bouquins », 2007, p. 28-29.
46. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 585.
47. Alfred Jarry, *O. C., II*, p. 430.
48. Guy Bodson, « Notes héraldiques (T. O. Y et "Loubing the loube") », *l'Étoile-Absinthe »,* tournées 79-80, 1998, p. 52-53.

Il s'agit en effet d'« armes parlantes ». Le loup est présent dans le nom, et ce mot est l'étymologie de *louvet*, diminutif de loup, dont la forme occitane est Loubet. La devise joue sur le prénom Émile. Dans le titre et dans la devise, le journaliste Jarry parle de guerre et de croisade par ironie, et le jeu de mots « loubing the loube » évoque une acrobatie périlleuse, où l'on « boucle la boucle ».

Dans la *Revue blanche* du 15 mars 1903, Jarry avait déjà traité du *Looping the loop* de M. Diavolo, une acrobatie à vélo. Il terminait son article sur l'amant de la princesse de Saxe, M. Giron, en le rapprochant du palotin « Giron », dans *Ubu-Roi*, coupé en quatre par Bougrelas, et il rappelait le sens que ce mot :

> Elle [la censure] eût pu réfléchir qu'il n'y avait là qu'une figure empruntée à la langue du blason : le *giron* est un partage de l'écu en plusieurs qui se fait dans certaines circonstances. En quatre ou autrement, l'écu de la princesse de Saxe s'est gironné[49].

Le giron est un triangle dont le sommet et au centre de l'écu. Mais l'écu « gironné » est un écu divisé en huit espaces triangles, et s'il en existe en six, dix, douze, voire seize, il ne peut y en avoir en quatre : ce doit être un trait d'humour.

Remarquons enfin que Jarry écrira avec Eugène Demolder l'opéra bouffe en un acte *Le Bon Roi Dagobert* en 1904, mais l'idée peut être antérieure. Le roi Dagobert a pris par inadvertance la culotte de l'amant de sa maîtresse, une culotte de lieutenant de dragon couleur groseille avec des bandes jaunes (on pourrait le dire « bandé de gueules et d'or »), tandis que celle du roi est couleur carotte. Pour expliquer cet impair, Éloi dit qu'il composera une chanson racontant que le roi a mis sa culotte « à l'envers », c'est-à-dire du côté de la doublure. Le recopiage de la chanson et de l'article « Culotte » du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse est un témoin de leur recherche[50]. Mais si tous deux couvrent le même endroit du corps, la culotte, ce vêtement, n'est pas le caleçon, pas plus qu'« à l'envers » ne veut dire « derrière ».

Récapitulation et anecdote

Le sonnet *Le Bain du roi* se présente d'abord comme un « jeu de construction » sur les rimes en *–oufle*, sur le modèle de *Bardes et cordes*, un poème primitivement intitulé *La Mort du roi*[51], qu'il publiera dans la *Revue blanche* du 15 avril 1903. Nous avions montré qu'il provenait d'une locution populaire, « rimer comme hallebarde et miséri-

49. Alfred Jarry, *O. C., II*, p. 675.
50. Alfred Jarry, *O. C., III,* p. 742.
51. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 546.

corde », que nous avions trouvée dans *Le Dictionnaire universel* et dans le dictionnaire de Furetière[52], sans savoir que François Caradec nous avait précédé[53].

Apollinaire, qui rencontra Jarry le 23 avril 1903 aux soirées de *La Plume,* rapporte qu'il « récita des vers aux rimes métalliques en *orde* et en *arde* », et écrit : « Je passai presque toute la nuit, arpentant le boulevard Saint-Germain avec Alfred Jarry, et nous nous entretenions de blason, d'hérésies, de versification[54]. » Les rimes semblent qualifiées de « métalliques » moins à cause de leurs sonorités que du sens des mots qui les portent : *bombarde, espingarde* et *hallebarde*. Le blason pouvait avoir pour point de départ *La Mort du roi*, la versification *Bardes et cordes*, et les hérésies, *L'Hérésiarque,* la nouvelle d'Apollinaire parue dans *La Revue blanche* en 1902. Une lettre de Jarry à Apollinaire (27 octobre 1903) rapporte qu'il a retrouvé un exemplaire de *César-Antechrist* pour le lui donner[55], soit son livre le plus héraldique, où « tout sera par blason[56] ».

Ce poème tardif est composé à une époque où Jarry n'écrivait plus que des vers « mirlitonesques » pour le théâtre chanté. Ce sonnet impeccablement parnassien revêt un aspect ludique quant à ses rimes. Il encadre un tableau historique où Jarry revient non seulement au personnage gros et grotesque d'Ubu, mais puise dans le fonds de ses connaissances héraldiques. Celles-ci sont réactivées à l'occasion de l'écriture de *la Dragonne*, où il se replonge dans ses souvenirs d'enfance et les fantasmes de noblesse de sa famille[57].

Il nous paraît possible que l'image finale résulte de la rencontre fortuite d'un indien du cirque de Buffalo Bill et de la Tour Eiffel sur le terrain de l'Exposition Universelle de 1889, qui commémorait la Révolution française : ces symboles de l'Amérique et de la République sont reproduits ironiquement sur le costume de bain du roi.

Plus près de nous, nous retrouvons une illustration analogue d'un dessous masculin dans une anecdote d'histoire littéraire, à la croisée de la pataphysique et le surréalisme. Fernando Arrabal raconte qu'au début des années soixante il avait acheté à New York un caleçon d'un vert criard décoré d'une image kitsch :

> Ce caleçon, donc, était un sous-vêtement à l'ancienne (ample et nullement cachottier) pour soldat en campagne de pacification ou repos du guerrier. De sa braguette ouverte surgissaient des flammes. Pour éteindre cet incendie une jeune femme (du nombril

52. Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 319-322.
53. François Caradec, « Bardes et cordes », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 39-40, 1988, p. 31-33 (mis en ligne).
54. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1039.
55. Alfred Jarry, *O. C., III*, p. 578.
56. Alfred Jarry, *O. C., I*, p. 171.
57. Alain Chevrier, *L'héraldique littéraire dans les romans de Jarry*, à paraître dans *L'Étoile-Absinthe*.

> jusqu'à mi-cuisses du porteur), maniait une pompe à eau, son tuyau dirigé vers la braguette. Elle rappelait une pin-up de *Playboy* ou de Clovis Trouille. À moitié nue, elle éblouissait par sa poitrine digne de Mae West, Jane Mansfield ou Rubens. Elle portait un casque et des bottes de pompier[58].

Au café où les surréalistes avaient rendez-vous, Arrabal avait lancé à Alejandro Jodorowski ce caleçon pour qu'il puisse mieux regarder l'image. L'objet étant passé sous le nez d'André Breton, le jeune écrivain faillit être exclu par les épigones pour crime de lèse-majesté.

Cette image sur tissu rappelle celle de Jarry : l'homme situé « derrière » est remplacé par la femme phallique située sur le devant, et le symbole masculin d'un monument dont l'érection était toute récente, par le feu de l'excitation sexuelle.

Il reste que les deux illustrations finales du sonnet héraldique n'ont pas livré tous leurs mystères, et que la découverte d'autres documents textuels, visuels, ou textiles, permettrait de les élucider de façon plus décisive.

58. Fernando Arrabal, Patrice Trigano, *Rendez-vous à Zanzibar*, La Différence, 2009, p. 65.

DOCUMENTS

Un article inconnu de Louis Lormel sur Jarry

Jean-Paul Goujon

On trouve de tout en explorant les vieilles revues et les anciens journaux, surtout si l'on y cherche tout autre chose. C'est ainsi que nous avons pu découvrir dans *Le Gaulois du Dimanche* du 3 décembre 1921 (page 4) un assez long article de Louis Lormel, consacré en grande partie à Jarry et qu'on trouvera reproduit ci-dessous. Article qui, d'après nos informations, et sauf erreur, semblerait non signalé par les bibliographes. Il date de l'année précédant la mort de Lormel, qui, né en 1869, décédera en 1922. Sauf erreur également, Lormel n'avait rien publié sur Jarry depuis son article paru dans *La Rénovation esthétique* de mars 1908. Sentant peut-être sa fin proche, il s'employa à regonfler des souvenirs divers autour de son ancienne revue *L'Art littéraire*. Depuis la guerre, tout ce qui était avant 1914 avait soudain pris un air préhistorique, et les souvenirs de ce genre étaient bienvenus. Peu avant l'article de Lormel, André Lebey avait justement publié à La Connaissance un livre de souvenirs sur son ami Jean de Tinan, où il évoquait longuement toute l'époque symboliste et, au passage, Jarry. Il est vrai que, comme le souligne Patrick Besnier, Lormel en avait durablement voulu à Jarry d'avoir, en 1894, lâché *L'Art Littéraire* pour le *Mercure* ; toutefois, il assistera, en 1907, aux obsèques de son ancien ami. Quelques mois auparavant, réconcilié avec Jarry, il avait acheté au libraire Lemasle trois manuscrits de celui-ci, et non des moindres : *Les Jours et les Nuits*, *Faustroll* et *L'Amour absolu*. Actes tardifs, mais à porter néanmoins à son crédit.

Bien sûr, on ne découvrira point des révélations sur Jarry dans l'article de Lormel. Celui-ci savait pourtant bien des choses, notamment sur les relations Jarry-Fargue ; mais ces choses, il préféra les garder pour lui, et d'ailleurs, dans un journal aussi mon-

dain et collet monté que *Le Gaulois du Dimanche*, il n'aurait pu pousser très loin les confidences. Quelques petites remarques, pour finir. Mort en 1888, Cros aurait difficilement pu fréquenter la Brasserie Alsacienne à l'époque de *L'Art littéraire* — sauf sous forme d'ectoplasme. On remarquera d'autre part l'étrange portrait de Rémy [*sic*] de Gourmont que brosse Lormel en enfonçant le clou : un homme horriblement laid, de surcroît bègue, et dont le physique seul l'empêcha d'entrer à l'Académie Goncourt... Originale, elle aussi, cette définition de l'auteur de *Physique de l'Amour* : « un bon disciple d'Anatole France ». Quant à Jarry, nous n'allons pas commenter tout ce qu'en dit Lormel, et nous bornerons à dire que cet article ne fait que propager la légende d'un Jarry « Sapeck de la littérature », mystificateur au « talent incontestable », et déambulant revolver au poing.

JPG.

LES DÉBUTS DU SYMBOLISME

Rémy de Gourmont, Alfred Jarry et l' « Art littéraire »

J'ai toujours eu le culte du souvenir. C'est en feuilletant la collection de *La Décadence*, publiée en 1886, que me vint, en 1892, l'idée de créer l'*Art littéraire*, petit journal de même format et du même aspect qui s'intitulait : *Bulletin mensuel d'Art et de Critique*. Il parut en octobre.

Rémy de Gourmont, qui depuis 1890 écrivait au *Mercure* et dont le nom était déjà connu, fut particulièrement bienveillant pour l'*Art littéraire*. Le numéro 11 du journal contient de lui une prose : *Le Camaldule*. Pour le numéro 12, Stéphane Mallarmé, sollicité par moi, m'envoya un sonnet alors inédit en France : *A des heures et sans que tel souffle l'émeuve...*

Ce sonnet était dédié : *A ceux de l'Excelsior*, groupe d'amis belges.

Enfin, dans le numéro 13 et dernier de la série journal (décembre 1893) paraissait une poésie d'Alfred Jarry : *Berceuse pour endormir le mort* (devenue : *Berceuse du mort pour s'endormir*), la première œuvre qu'il ait publiée. C'est donc moi qui fis connaître Jarry. Agé alors de vingt ans, il était sorti depuis deux ou trois ans du lycée Henri IV, où il avait fait, semble-t-il, de bonnes études. C'est de ce lycée qu'il veut parler, au début de sa brochure sur *Albert Samain*.

L'Art littéraire s'imprimait chez un juif polonais, 3, rue du Four, et cet homme, qui, comme juif et comme Polonais, détestait les Russes, me disait alors : « Vous autres Français, vous ne connaissez rien de la Russie et vous lui prêtez de l'argent. Cela vous coûtera cher, un jour. » Il n'avait pas tout à fait tort.

Alfred Jarry était venu habiter, sur le boulevard Saint-Germain, une petite maison située au coin de la rue du Four. Cette maison est aujourd'hui démolie. Il occupait, au premier étage, une chambre assez vaste ; ses livres étaient jetés par terre, pêle-mêle. Jarry avait déjà chez lui, à cette époque, des hiboux en cage et les nourrissait de viande de cheval et autres déchets.

Il faut qu'on sache bien ceci : Jarry alors n'était pas pauvre ; il passait même pour aisé et m'aida à faire de *l'Art littéraire* une revue à partir de 1894.

Il me parlait souvent d'*Ubu Roi*, comme d'une pièce de guignol qu'il avait écrite et jouée jadis lui-même, avec des marionnettes, au lycée de Rennes. Le père Ubu était la caricature d'un certain professeur de physique (d'où, par la suite, le mot de *pataphysique*) qui s'appelait Hébert. Il faisait, me disait Jarry, « l'élevage de polyèdres ».

A cette époque, Jarry était peut-être tuberculeux, mais non alcoolique, comme il le devint plus tard. Il avait été hospitalisé à Amélie-les-Bains, pendant son service militaire, et il avait eu comme voisin de lit le petit Sucrier, Max Lebaudy. Il préparait une vague licence ès-lettres, pour laquelle sa famille lui envoyait des ors. Mais il cultivait surtout la science héraldique et rêvait d'écrire un livre « où tout serait par blason ».

Lorsque *l'Art littéraire* se transforma en revue, Alfred Jarry fut son principal collaborateur. Il y donna successivement *Ames solitaires* (critique théâtrale), *Etre et Vivre*, *Minutes d'Art*, *Visions actuelles et futures* (où paraissent pour la première fois les inoubliables Palotins), *César-Antechrist* (acte alors unique), *Prose* (saint Pierre parle), prolégomène en vers de *César-Antechrist*.

Les collaborateurs de *l'Art littéraire* se réunissaient généralement, le dimanche, au café Procope, rue de l'Ancienne-Comédie, ou dans une petite brasserie littéraire de la rue Jacob, ornée de peintures de Feyen-Perrin et pourvue d'albums autographes, que connurent plusieurs générations d'artistes. Il s'agit de la Brasserie Alsacienne, appelée familièrement *Chez Clarisse*. Charles Cros, nègre blanc, fut un des piliers de cette échoppe. On y rencontrait souvent Laurent Tailhade, avec sa face empâtée de mauvais prêtre.

Jarry habitait à cette époque (1894) boulevard de Port-Royal, une étrange maison isolée au fond d'une impasse où deux hommes auraient difficilement marché de front. C'est ce que Jarry appelait le *Calvaire du Trucidé*. Dans son escalier tortueux, véritable coupe-gorge, il montrait, aux murs, des mains de sang.

En octobre 1894, il fonda, avec M. Rémy de Gourmont, *L'Ymagier*, publication illustrée où se révéla son goût étrange d'artiste, qui allait d'Albert Durer aux images d'Épinal...

(Ce fut Jarry qui eut le premier l'idée de lancer le « douanier » Rousseau, employé d'octroi et, malgré ses dons de coloriste, simple primaire. Jarry fréquentait chez un marchand de tableaux, qui acheta depuis les toiles de ce peintre. En des banquets

admiratifs, on se payait un peu la tête du brave Rousseau. Guillaume Apollinaire continua la farce.)

Peu de temps après, Jarry quittait *l'Art littéraire*. Puis il se sépara de Rémy de Gourmont comme il s'était séparé de moi et fonda le *Perhinderion*.

En 1896, surgit l'œuvre capitale d'Alfred Jarry : *Ubu Roi*, « restitué en son intégrité tel qu'il fut représenté au Théâtre des Phynances en 1888 ». N'oublions pas que Jarry naquit en 1873. Il était donc, lorsqu'il écrivit *Ubu Roi*, âgé de quinze ans. Jarry écrivit *Ubu Roi* avec la collaboration de deux amis.

Indépendamment du procédé littéraire synthétique employé par lui et qui donnait à un même mot plusieurs sens, suivant le caprice de l'auteur et la sagacité du lecteur, Alfred Jarry était un grand chasseur d'images et d'analogies. Se trouvant un jour avec moi à la gare Saint-Lazare, sous la salle des Pas-Perdus, il voyait apparaître et disparaître, au plafond de verre, les pas des voyageurs. D'où l'idée d'un aquarium, évoqué dans *L'Amour absolu*. Il comparait aussi les machines à vapeur à de monstrueux insectes, aux pattes mouvantes, un train à un accordéon, etc. Ce genre de préoccupation, bien connu de tous les écrivains, était constant chez Jarry.

A la fin de 1894, nous nous réunissions, Alfred Jarry, Rémy de Gourmont et moi, au café de Flore, boulevard Saint-Germain. Rémy de Gourmont fut un homme exquis, indulgent et bon, dont j'ai conservé un affectueux souvenir. Malheureusement, ce remarquable écrivain, l'un des plus intelligents de France, était aussi le plus laid. Une maladie le rongeait. Son visage couperosé, sa lèvre déformée, horrible, l'empêchèrent seuls, je crois, d'entrer à l'Académie Goncourt, qui donnait des dîners mensuels — obligatoires. En outre, il bégayait. La nature, qui l'avait doué de tous les dons intellectuels, lui avait refusé, par une singulière ironie, tous les avantages physiques. Mais son nom restera dans notre littérature. C'était un bon disciple d'Anatole France, au style narquois, comme celui du Maître.

Quant à Alfred Jarry, il ne parlait que pour émettre des paradoxes. Il riait, et, brusquement, devenait sérieux, figé, immobile. Son caractère était plutôt difficile. A la fin de sa vie, il avait impérieusement la monomanie du revolver, qu'il brandissait, au besoin, sur les impériales d'omnibus. Il se brouilla bientôt avec moi, puis avec Rémy de Gourmont, codirecteur de *L'Ymagier*.

La comptabilité de *L'Ymagier* était très simple. On plaçait toutes les recettes dans un tiroir. Chacun des codirecteurs y puisait selon ses besoins et remplaçait par un « bon » l'argent prélevé. Le résultat de cette originale administration ne se fit pas attendre.

Jarry et moi nous nous sommes réconciliés peu de temps avant sa mort.

Je citerai un passage des souvenirs de Laurent Tailhade, dans *Quelques fantômes de jadis*, à propos de Jarry :

« C'est un grand art que de mourir à propos, d'ignorer quelle amertume attend l'homme de lettres, le "brillant amuseur" qui se survit. Alfred Jarry a quitté la scène du

monde au moment opportun. La surprise d'*Ubu Roi* n'est pas une de ces bonnes fortunes que le hasard renouvelle. Et déjà, malgré quelques parties d'un indéniable talent, malgré la saveur d'une prose nourrie et pleine de suc, les envieux pouvaient, sans trop d'invraisemblance, traiter *Ubu Roi* de "mystification" et son auteur de "talent surfait" ».

Ce jugement de Laurent Tailhade, l'impeccable poète, est peut-être sévère, mais, en somme, assez équitable. Jarry fut un mystificateur de grand talent, mais un mystificateur, un Sapeck de la littérateur.

Se souvient-on de Sapeck, cet étudiant de vingtième année, dessinateur par occasion, qui eut jadis, au Quartier Latin, son heure de célébrité, à cause de ses farces ? Un jour, il tournait rapidement autour d'un arbre du boulevard Saint-Michel, en fourrageant, avec sa canne, dans la grille du trottoir, et répétant sans cesse : « Il sortira... Il va sortir... » La foule s'amassait. Alors, Sapeck lâcha... quelque chose de sonore et s'écria : « Il est sorti !... »

Alfred Jarry, avec un talent incontestable, a transporté ce genre de farces dans le domaine de la littérature. *Ubu Roi* commence par le mot de Cambronne, aggravé d'une consonne supplémentaire. La mystification peut être, d'ailleurs, un genre littéraire. Elle n'est pas sans charme.

Alfred Jarry vivait sa littérature. Il se croyait réellement le père Ubu et jouait ce personnage dans la vie courante, pour s'amuser et pour mystifier.

Il mourut le 1er novembre 1906 [*sic*], à l'hôpital de la Charité. Ce jour-là, nous nous retrouvâmes, Rémy de Gourmont et moi, à son enterrement. Pauvre Jarry !

Louis Lormel.

La querelle d'*Ubu roi* dans *The Times Literary Supplement*

(1922)

Alastair Brotchie

[Alastair Brotchie nous communique, outre quelques photographies peu connues du barrage du Coudray que l'on peut admirer tout au long de la revue, deux lettres publiées dans *The Times Literary Supplement* de Londres, qui prouvent que l'on s'intéressait outre-Manche aux questions de pataphysique — et en français dans le texte. On appréciera la manière dont Fagus, fin analyste de l'esthétique de Jarry, réutilise la théorie de la déformation décrite par exemple dans « Toomai des Éléphants » pour défendre son ancien ami.]

ALFRED JARRY AND *UBU-ROI*

Monsieur, J'apprends que des lecteurs de votre honorable journal demandent si l'écrivain Alfred Jarry est réellement l'auteur de *Ubu-Roi*. La paternité de cet ouvrage lui a en effet été contestée récemment. Le contraire serait surprenant, et il faut voir là la rançon fatale de la gloire : dès qu'un auteur parvient à la notoriété, une foule de gens se lèvent, pour découvrir qu'il n'est pas l'auteur véritable de ses écrits. Vous savez que Shakespeare lui-même n'y a pas échappé, ni Virgile, ni Horace. Cela ne vient même pas de l'envie de confrères, mais de ce besoin qui sommeille au fond de tout homme, de chercher aux choses les plus simples des origines compliquées.

Ces accusations sont d'autant plus pernicieuses que Dieu seul a tout créé par Lui-même ; mais tout homme né de la femme est fils d'un père ; tout écrivain, tout peintre, tout philosophe, a ses parents spirituels. Aussi, celui qui accuse un écrivain de plagiat est bien sûr de ne pas se tromper : l'écrivain a, dans tous les cas, pris un dictionnaire ! En réalité, nous puisons tous à une source commune. Seulement, les uns *transforment* ce qu'ils incorporent ; ils ne peuvent s'empêcher de le transformer ; voudraient-ils copier purement et simplement, ils ne peuvent s'empêcher d'ajouter çà et là une simple virgule, mais qui changera le sens. Ce sont les créateurs.

D'autres, malgré tous leurs efforts pour être individuels, originaux, ne parviendront jamais qu'à recommencer ce que d'autres ont fait avant eux : ainsi qu'un domestique qui achève d'user les vêtements de son maitre. Ce sont les *imitateurs*, les uns inconscients, les autres conscients.

Venons-en à Alfred Jarry.

En premier lieu, tous ceux qui ont connu cet étonnant esprit (et j'en suis) sont d'accord sur son absolue loyauté. D'autre part, il a écrit d'autres ouvrages que *Ubu-Roi*, et auxquels il attachait beaucoup plus d'importance. Enfin, il n'avait aucune vanité d'auteur. S'il a dit que *Ubu-Roi* était de lui, c'est qu'il était véridiquement de lui. On n'a pas le droit de mettre en doute la parole d'un honnête homme de lettres.

D'autre part, notre grand poète Paul Fort, que le suffrage de ses confrères a élu « Prince des Poètes, » consulté sur cette question, qui a fait couler beaucoup d'encre, a donné ce témoignage officiel. Il a rappelé, dans le journal *Comœdia*, que c'est lui-même, Paul Fort, qui, d'autorité, publia *Ubu-Roi*, dont Alfred Jarry lui avait lu des fragments ; il vit, mania le manuscrit, constata l'identité d'écriture entre le texte primitif et les corrections ultérieures. Je n'ai plus en mains les numéros de *Comœdia*, je me ferai un devoir de vous les adresser, dès que je me les serai procurés à nouveau, mais mon souvenir est demeuré très net. J'écris d'ailleurs à M. Paul Fort par ce courrier.

Que s'est-il donc passé vraisemblablement ? Cet événement très simple. Des collégiens, Alfred Jarry et autres, montèrent une farce à un de leurs professeurs, telle que Rudyard Kipling en décrit une dans « Stalky and Co. » Cela passa de mains en mains, par tradition : et Jarry y ajouta son *humour* énorme, son génie satirique, de telle façon qu'il le transforma, y mit sa marque, et de ce qui n'était primitivement qu'un divertissement de gamins, fit une œuvre politique et philosophique digne d'Aristophane et de Swift.

Yours truly,
FAGUS,
Rédacteur aux *Marges*.

Paris.

———

Monsieur, — Les allégations de M. Chassé, d'après lesquelles Alfred Jarry ne serait pas l'unique auteur d'*Ubu-Roi* sont dépourvues de toute espèce de fondement. C'est une pure légende, de création d'ailleurs toute récente. Du vivant même de Jarry, aucun de ses prétendus collaborateurs ne s'est fait connaitre, pas plus d'ailleurs que depuis sa mort. Or, devant le succès d'*Ubu-Roi,* il eût été étonnant que les ayants droit eussent gardé le silence.

La probité littéraire d'Alfred Jarry était parfaite. J'en ai eu la preuve convaincante. Nous avons traduit ensemble, du grec, un roman intitulé « La papesse Jeanne. » Or, ce n'est qu'après de longues insistances que Jarry a consenti à mettre son nom à côté du mien sur la couverture du livre.

Alfred Jarry est bien le seul et unique auteur d'*Ubu-Roi*, qui vient de retrouver, en librairie comme au théâtre, un succès retentissant.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

L. SALTA[S]

Paris.

[*The Times Literary Supplement*, n° 1051, Londres, 9 mars 1922, p. 156]

Jarry à la lumière de la critique

(1895-1902)

Feuilleton critique, avec plus d'un siècle de retard[1] : voici quelques comptes rendus des œuvres de Jarry dans la presse de l'époque, qui avaient pour la plupart échappé aux commentateurs ou qui n'avaient pas été reproduits en intégralité. Les coquilles ont été conservées avec soin.

J. S.

1895

Nemo, « Memento », ***La Jeune Belgique*, t. XIV, n° 3, mars 1895, p. 163-164.**

[p. 163] Dans *le Réveil*, ces très justes remarques de M. Albert Arnay[2], qui ne paraît goûter que médiocrement l'anarchie esthétique :

M. Jarry opine qu'il faut suggérer au lieu de dire et faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. La dissection ultérieure de l'œuvre exhume en somme toujours quelque chose de nouveau. *Le rapport de la phrase verbale,* est-il stipulé page V, *à tout sens qu'on y puisse trouver, est constant.* C'est à ce credo que l'on prétend nous convertir.

Hé bien ! je n'en veux à aucun prix. Comment, le fait d'écrire ne consisterait donc plus à définir telles phases de la vie ou du rêve, mais par un assemblage maladroit ou savant de vocables n'ayant entre eux que d'incertaines liaisons, à éveiller — sous pré-

1. Voir la première partie de ce dépouillement dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2009-2010, p. 139-162.
2. La critique d'Albert Arnay, parues dans *Le Réveil* de janvier 1895 (p. 56-58), est reproduite dans la thèse de Hunter Kevil, Les Minutes de Sable Mémorial, *by Alfred Jarry : A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton University, 1975, p. 984-986.

texte de prévoir tous les sens que peut trouver le lecteur — des sensations confuses, des idées absconses. Dans ce cas pourquoi ne pas s'en tenir aux kaléidoscopes ? Ce serait de tous points la même chose.

Et qu'on ne vienne pas me dire qu'il ne faut pas retrancher d'un livre les parties que soi-même l'on trouve non seulement hésitantes mais très mauvaises « parce que, pour un motif qui nous échappe, ces choses nous ont intéressé un instant puisque nous les avons écrites ». Le premier devoir d'un artiste est d'être probe. En voulant imposer à l'attention d'autrui des œuvres ou des parties d'œuvres qu'il ne juge pas dignes de vie, il trahit sa conscience ou se paie à trop bon compte la tête de ses contemporains.

Nemo, « Memento », *La Jeune Belgique*, t. XIV, n° 8, août 1895, p. 333-338.

[p. 335-336] Dans le *Mercure de France* de septembre lire le 3e acte de *César-Antechrist* par M. Alfred Jarry. C'est une fumisterie de « haute graisse », qui n'est pas exempte de talent. Il y a là une jolie vigueur dans le comique. Les amateurs de sauvagerie ou de barbarie y pourront trouver mieux que des phrases à torticolis et des tire-bouchonneries mièvres : c'est de l'imagerie brutale, drôle et nette, pas banale du tout.

Mais comment diantre ! ce 3e acte fera-t-il corps avec le premier, qui était tout bonnement absurde ? Nous attendons avec curiosité la publication de l'ouvrage entier.

1896

P. Sander, « *César Antechrist,* par Alfred Jarry », *Le Coq rouge*, n° 11-12, mars-avril 1896, p. 549.

César Antechrist, par Alfred Jarry. Édition du *Mercure de France* […].

Monsieur Alfred Jarry est, parmi les jeunes écrivains qui forment le groupe des collaborateurs du *Mercure de France,* une personnalité curieuse. Son art est essentiellement personnel et sa vision pour ainsi dire rétrospective. Il se complait dans des perspectives étranges, qui empruntent leur couleur et leur sentiment aux choses anciennes, aux choses du souvenir et de l'abstraction.

Rien de plus original que ce livre, paru jadis en fragment au *Mercure ;* c'est surtout l'œuvre d'un chercheur, d'un inédit et d'un inquiet. C'est une pièce au symbole peu défini, d'une écriture châtiée et difficile plutôt ambiguë que claire. Des scènes rapides, très colorées et précises, quelque chose comme un blason aux figures mouvantes et vivement empreintes de lumière. On dirait des répétitions d'enluminures anciennes, aux tons un peu amortis et rehausses d'or et d'autres métaux précieux. La langue de M. Jarry révèle une étonnante recherche ; c'est comme un manuscrit aux encres multiples de couleurs dont les lignes se suivent serrées sur une feuille de gueule ou d'azur. Et des choses souvent profondes dans ce livre, des phrases d'une réelle beauté. « Le signe Plus ne combattra point contre le signe Moins. Comme de toute lutte l'issue

possible ne serait que l'anéantissement — car chaque adversaire est l'Infini — de l'un et l'autre principe, — ou leur réconciliation ».

L'esprit de M. Jarry est souple, et l'on dirait qu'il a écrit l'Art Héraldique pour déconcerter un peu le lecteur ordinaire, non initié aux choses du blason. Car les autres parties du livre sont plus claires, d'une écriture normale dirions-nous. Il y règne une sorte d'ironie. Et l'ensemble laisse une impression d'art délicat quoique parfois trop voulu et trop analysé. […]

Sander P.

Paul Arden, « Trois petits livres », *La Jeune Belgique*, 2e série, t. I, n° 29, 1er août 1896, p. 235-236.

[p. 235] Ubu-Roi, pièce en 4 actes, par Alfred Jarry. (Paris, édition du *Mercure de France*.)

Et puisque Buffon modernisé s'incarne, mis au point narquois de tout l'humour de M. Jules Renard, dans le manuel facétieux dont je viens de parler[3], pourquoi Sophocle, rajeuni de tant de siècles, n'assisterait-il pas, de ce coin de paradis où sont hébergés les beaux poètes et les somptueux tragiques à la résurrection de son *Œdipe-Roi* passé à l'eau de Jouvence hilarante de l'ironique fumiste à froid qui, pour l'affolant ébaubissement de ses lecteurs, publia déjà les *Minutes de sable mémorial* et le *César-Antéchrist* dans lequel se trouve l'embryon d'*Ubu-Roi.*

Ce livre d'aujourd'hui est une parodie pleine de verve et d'impertinente drôlerie dont les héros sont de grotesques fantoches, de ces caricatures telles que les images boursouflées que révèlent les boules d'argent des jardins, ces miroirs où nous retrouvons tous nos gestes et tous leurs détails, mais cassés, exagérés, — ridicules.

Et les mots — souvent des trouvailles de bouffonnerie — gesticulent en une sarabande effrénée qui déconcerte ; et le spectacle de ces grotesques pantins m'évoque comme une inénarrable fresque que des moutards en joie auraient barbouillée, toute peuplée de marionnettes difformes, mais naïvement symboliques : les Bougrelas, capitaine Bordure, Père et Mère Ubu, le bâton à finances et la machine à décerveler, tant d'autres encore, — telles, du reste, ces deux silhouettes de son héros qu'a griffonnées en caricatures Alfred Jarry aux pages lumineuses de son étrange volume.

Et je ne sais s'il ne faut uniquement lire une fumisterie et non pas quelque satire aux airs sournois de drôlerie dans cette pièce où nous cueillons cette abracadabrante étymologie : « l'Allemagne s'appelle Germanie parce que tous les habitants en sont cousins germains », et qui se termine par cet aphorisme : « S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais ! »

3. L'article traite des *Histoires naturelles* de Jules Renard, d'*Ubu roi* et du *Retour* de Maurice Magre.

1897

Jacques des Gachons, « Chronique des Théâtres : Les Trois Grands Tragiques grecs et Aristophane à l'Odéon. — *Le Danger, L'Évasion, Ubu Roi, la Faute, La Révolte, Lorenzaccio*. », *L'Ermitage*, t. XIV, huitième année, n° 1, janvier 1897, p. 54-60.

[59-60] *Ubu Roi*. — Une farce, en voici une lugubre. J'en suis sorti malade. Je n'avais pas voulu lire la pièce avant la représentation ; je me refuse à la lire maintenant. M. Jarry est un jeune homme non sans esprit, me dit-on, qui est très fort même, s'il a voulu se moquer de deux ou trois mille personnes assemblées dans la salle de l'Œuvre ; mais s'il a voulu faire une parodie raisonnée et viable par elle-même, il paraît peu intéressant. De hauts critiques se plurent à cet excessif étalage d'un gros mot (car il n'y en a pas deux) ; ils possèdent donc une faculté de torsion où je n'ai pu me contraindre. Gemier est un admirable acteur.

Henri Ghéon, « Chronique des livres de prose », *L'Ermitage*, 8e année, n° 7, juillet 1897, p. 60-71.

[p. 67-68] Mais l'autobiographie est une maladie qui tend à devenir épidémique.

En effet « *Les Jours et les Nuits* » semblent aussi s'y rattacher. Et devant le livre de M. Jarry, on se trouve très embarrassé. On connaît l'âpreté burlesque et le rire épique d'Ubu Roi. On pouvait attendre de son auteur un roman de gaîté folle dans l'absurdité et l'incohérente. Or cette fantaisie très particulière qu'il s'agite en dehors des temps, au fond d'un moyen-âge ténébreux et fictif, M. Jarry a voulu l'appliquer à des sujets contemporains, et parmi eux à celui dont les humoristes et les romanciers ont le plus usé, en termes de réalisme précis ou en scènes de comique grossier et populaire ; je veux dire « l'armée ». *Sous-Offs*, est un beau livre de vérité violente, M. Georges Courteline a saisi tout le ridicule de la hiérarchie en des dialogues incisifs ; il restait en somme peu de choses à dire. Mais M. Jarry aurait pu redire de façon différente, car la manière seule importe. Avec le talent particulier qu'on lui connaît, on ne voit pas comment il aurait transposé strictement les faits et gestes militaires, suivant sa vision propre. Aussi nous avons dans ce roman deux parties continuellement mêlées et non fusionnées : d'une part le réalisme des événements et des discours dont le régiment est le théâtre et qu'il fallait transcrire sous peine de les rendre incompréhensibles, d'autre part la fiction analogue à celle des *Minutes de Sable Mémorial*, au moyen de laquelle l'auteur a traduit la psychologie de son héros. De là des alternances fâcheuses qui achèvent de déconcerter le lecteur. Et pourtant les tableaux de la vie militaire sont amusants et très vivement peints, et le reste est plein de morceaux qui valent le « Jarry » des *Minutes*, — phrases contournées aux termes ambigus, synthétiques souvent dans un sens très personnel avec des inventions heureuses comme la scène de l'Attentat et la scène du Haschich.

Et devant ces qualités de détail, on regrette de voir ce livre trop peu équilibré pour faire pressentir le roman burlesque que nous doit M. Jarry et qui sera à la fois, clair et personnel.

Arthur Symons, « A Symbolist Farce », *Studies in Two Literatures*, London, Smithers, 1897, p. 306-310[4].

The performance of *Ubu Roi : comédie guignolesque*, by M. Alfred Jarry, at the Théâtre de l'Œuvre, if of little importance in itself, is of considerable importance as a symptom of tendencies now agitating the minds of the younger generation in France. The play is the first Symbolist farce ; it has the crudity of a schoolboy or a savage ; what is, after all, most remarkable about it is the insolence with which a young writer mocks at civilization itself, sweeping all art, along with all humanity, into the same inglorious slop-pail. That it should ever have been written is sufficiently surprising ; but it has been praised by Catulle Mendès, by Anatole France ; the book has gone through several editions, and now the play has been mounted by Lugné-Poe (whose mainly Symbolist Théâtre de l'Œuvre has so significantly taken the place of the mainly Naturalist Théâtre Libre) and it has been given, twice over, before a crowded house, howling but dominated, a house buffeted into sheer bewilderment by the wooden lath of a gross, undiscriminating, infantile Philosopher-Pantaloon.

M. Jarry's idea, in this symbolical buffoonery, was to satirize humanity by setting human beings to play the part of marionettes, hiding their faces behind cardboard masks, tuning their voices to the howl and squeak which tradition has considerately assigned to the voices of that wooden world, and mimicking the rigid inflexibility and spasmodic life of puppets by a hopping and reeling gait. The author, who has written an essay, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, has explained that a performance of marionettes can only suitably be accompanied by the marionette music of fairs ;

4. Texte publié originalement dans *Saturday Review* (19 décembre 1896) ; signalé dans Alastair Brotchie, *Alfred Jarry, A Pataphysical Life*, Cambridge (Mass.)/Londres, MIT Press, 2011. Nous traduisons : « La représentation d'*Ubu Roi : comédie guignolesque*, par M. Alfred Jarry, au Théâtre de l'Œuvre, de peu d'importance en soi, est cependant d'une importance considérable en tant que symptôme de tendances qui agitent aujourd'hui les esprits de la jeune génération en France. Cette pièce est la première farce symboliste ; elle a la grossièreté d'un écolier ou d'un sauvage ; après tout, son trait le plus remarquable est l'insolence avec laquelle un jeune écrivain se moque de la civilisation elle-même, balayant tout art, et toute humanité, dans le même seau hygiénique. Qu'elle ait pu être écrite est déjà surprenant ; mais elle a été saluée par Catulle Mendès, par Anatole France ; le livre a connu plusieurs éditions, et à présent cette pièce a été montée par Lugné-Poe (dont le Théâtre de l'Œuvre essentiellement symboliste a de manière si significative pris la place du Théâtre Libre essentiellement naturaliste) et a été donnée, à deux reprises, devant une salle bondée, hurlante mais maîtrisée, une salle abasourdie par les secousses de la latte en bois d'un Philosophe-Pantalon brutal, sans discernement, infantile. / L'idée de M. Jarry, dans cette bouffonnerie symbolique, était de faire une satire de l'humanité en faisant jouer le rôle de marionnettes par des êtres humains, en voilant leurs visages derrière des masques en carton, en réglant leurs voix sur les hurlements

and therefore, the motions of these puppet-people were accompanied, from time to time, by an orchestra of piano, cymbals, and drums, played behind the scenes, and reproducing the note of just such a band as one might find on the wooden platform outside a canvas booth in a fair. The action is supposed to take place « in Poland, that is to say, in the land of Nowhere » ; and the scenery was painted to represent, by a child's conventions, indoors and out of doors, and even the torrid, temperate, and arctic zones at once. Opposite to you, at the back of the stage, you saw apple-trees in bloom, under a blue sky, and against the sky a small closed window and a fireplace, containing an alchemist's crucible, through the very midst of which (with what refining intention, who knows ?) trooped in and out these clamorous and sanguinary persons of the drama. On the left was painted a bed, and at the foot of the bed a bare tree, and snow falling. On the right were palm-trees, about one of which coiled a boa-constrictor ; a door opened against the sky, and beside the door a skeleton dangled from a gallows. Changes of scene were announced by the simple Elizabethan method of a placard, roughly scrawled with such stage directions as this : « La scène représente la province de Livonie couverte de neige. » A venerable gentleman in evening-dress, Father Time as we see him on Christmas-trees, trotted across the stage on the points of his toes between every scene, and hung the new placard on its nail. And before the curtain rose, in what was after all but a local mockery of a local absurdity, two workmen backed upon the stage carrying a cane-bottomed chair and a little wooden table covered with a sack, and M. Jarry (a small, very young man, with a hard, clever face) seated himself at the table and read his own « conférence » on his own play.

---

et les glapissements que la tradition a délibérément attribués aux voix de ce monde de bois, et en imitant l'inflexibilité rigide et la vie spasmodique des marionnettes par une démarche sautillante et titubante. L'auteur, qui a écrit un essai, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, a expliqué qu'un spectacle de marionnettes ne pouvait être accompagné convenablement que par la musique des marionnettes de foires ; et, par conséquent, les mouvements de ces hommes-marionnettes étaient accompagnés, de temps à autre, par un orchestre de piano, cymbales et tambours, joués depuis les coulisses, et reproduisant précisément les accents de l'une des formations que l'on pourrait trouver sur la plateforme en bois devant un kiosque en toile dans une foire. L'action est censée se dérouler « en Pologne, c'est-à-dire Nulle part » ; et le décor a été peint pour représenter, selon des conventions enfantines, des intérieurs et des extérieurs, et même les zones torrides, tempérées et arctiques à la fois. En face de vous, à l'arrière de la scène, vous voyiez des pommiers en fleurs, sous un ciel bleu, et contre le ciel une petite fenêtre fermée et une cheminée, contenant un creuset d'alchimiste, qui s'ouvrait en son milieu (avec quelle intention raffinée, qui sait ?) pour laisser entrer et sortir le défilé des personnages bruyants et sanguinaires de ce drame. Sur la gauche était peint un lit, et au pied de ce lit un arbre nu, et des flocons de neige. À droite, des palmiers ; sur l'un d'entre eux était enroulé un boa constrictor ; une porte s'ouvrait sur le ciel, et à côté de la porte un squelette pendait à une potence. Les changements de scène étaient annoncés par la simple méthode élisabéthaine d'une pancarte, sur laquelle étaient griffonnées grossièrement des didascalies de ce genre : « La scène représente la province de Livonie couverte de neige. » Un monsieur vénérable en habit, le Temps comme on le voit sur les arbres de Noël, traversait le plateau en trottant sur la pointe des orteils entre chaque scène, et accrochait la nouvelle

In explaining his intentions, M. Jarry seemed to me rather to be explaining the intentions which he ought to have had, or which he had singularly failed to carry out. To be a sort of comic antithesis to Maeterlinck, as the ancient satiric play was at once a pendant and an antithesis to the tragedy of its time : that, certainly, though he did not say it, might be taken to have been one of the legitimate ambitions of the writer of *Ubu Roi*. « C'est l'instauration du Guignol Littéraire, » as he affirms, and a generation which has exhausted every intoxicant, every soluble preparation of the artificial, may well seek a last sensation in the wire-pulled passions, the wooden faces of marionettes, and, by a further illusion, of marionettes who are living people ; living people pretending to be those wooden images of life which pretend to be living people. There one sees, truly, the excuse, the occasion, for an immense satire, a Swiftian or Rabelaisian parody of the world. But at present M. Jarry has not the intellectual grasp nor the mastery of a new technique needful to carry out so vast a programme. Swift, Rabelais, is above all the satirist with intention, and the satirist who writes. M. Jarry has somehow forgotten his intention before writing, and his writing when he takes pen in hand. *Ubu Roi* is the gesticulation of a young savage of the woods, and it is his manner of expressing his disapproval of civilization. Satire which is without distinctions becomes obvious, and M. Jarry's present conception of satire is very much that of the schoolboy to whom a practical joke is the most efficacious form of humour, and bad words scrawled on a slate the most salient kind of wit. These jerking and hopping, these filthy, fighting, swearing « gamins » of wood bring us back, let us admit, and may legitimately bring us back, to what is primitively animal in humanity. Ubu may be indeed « un sac à vices, une outre à vins, une poche à bile, un empereur romain de la décadence, idoine à toutes cacades, pillard, paillard, braillard, un goulaphre, » as the author describes

---

pancarte à son clou. Et avant le lever de rideau, dans ce qui n'était, après tout, qu'une parodie locale d'une absurdité locale, deux ouvriers sont entrés à reculons sur la scène en portant une chaise cannée et une petite table en bois recouverte d'un sac, et M. Jarry (un très jeune homme, petit, avec un visage dur et intelligent) s'est assis à la table et a lu sa propre « conférence » sur sa propre pièce. / En expliquant ses intentions, M. Jarry me semblait plutôt expliquer les intentions qu'il aurait dû avoir, ou qu'il avait singulièrement échoué à réaliser. Être une sorte d'antithèse comique à Maeterlinck, comme les pièces satiriques antiques étaient à la fois un pendant et une antithèse à la tragédie de leur temps : cela, certes, bien qu'il ne l'ait pas dit, peut être considéré comme ayant été l'une des ambitions légitimes de l'auteur d'*Ubu Roi*. « C'est l'instauration du Guignol Littéraire », comme il l'affirme, et une génération qui a épuisé toutes les ivresses, toutes les préparations solubles de l'artificiel, peut bien chercher une dernière sensation dans les passions tirées par des ficelles, les visages de bois de marionnettes et, par une illusion de plus, de marionnettes qui sont des êtres vivants ; des êtres vivants imitant ces images en bois de la vie qui imitent les êtres vivants. On y voit, en vérité, l'excuse, l'occasion, pour une satire immense, une parodie swiftienne ou rabelaisienne du monde. Mais à l'heure actuelle M. Jarry n'a pas les facultés intellectuelles ni la maîtrise d'une nouvelle technique nécessaire pour mener à bien un si vaste programme. Swift, Rabelais, c'est avant tout le satiriste à intention, et le satiriste qui écrit. M. Jarry a quelque peu oublié son intention avant d'écrire, et son écriture quand il prend la plume à la main. *Ubu Roi* est la gesticulation d'un jeune sauvage

him[5] ; but he is not sufficiently that, he is not invented with sufficient profundity, nor set in motion with a sufficiently comic invention. He does not quite attain to the true dignity of the marionette. He remains a monkey on a stick.

Yet, after all, Ubu has his interest, his value ; and that strange experiment of the Rue Blanche its importance as a step in the movement of minds. For it shows us that the artificial, when it has gone the full circle, comes back to the primitive ; des Esseintes relapses into the Red Indian. M. Jarry is logical, with that frightful, irresistible logic of the French. In our search for sensation we have exhausted sensation ; and now, before a people who have perfected the fine shades to their vanishing point, who have subtilized delicacy of perception into the annihilation of the very senses through which we take in ecstasy, a literary Sansculotte has shrieked for hours that unspeakable word of the gutter which was the refrain, the « Leitmotiv, » of this comedy of masks. Just as the seeker after pleasure whom pleasure has exhausted, so the seeker after the material illusions of literary artifice turns finally to that first, subjugated, never quite exterminated, element of cruelty which is one of the links which bind us to the earth. *Ubu Roi* is the brutality out of which we have achieved civilization, and those painted, massacring puppets the destroying elements which are as old as the world, and which we can never chase out of the system of natural things.

---

de la forêt, et c'est sa façon d'exprimer sa critique de la civilisation. Une satire sans distinction devient évidente, et la conception actuelle de la satire de M. Jarry est très semblable à celle de l'écolier pour qui une farce est la forme la plus efficace d'humour, et des gros mots griffonnés sur une ardoise le genre d'esprit le plus saillant. Ces secousses et des sauts, ces « gamins » de bois sales, belliqueux, jurant nous ramènent, admettons-le, et peuvent légitimement nous ramener, à ce qu'il y a d'animalité primitive dans l'humanité. Ubu peut être en effet « un sac à vices, une outre à vins, une poche à bile, un empereur romain de la décadence, idoine à toutes cacades, pillard, paillard, braillard, un goulaphre », comme l'auteur le décrit, mais il ne l'est pas assez, il n'est pas inventé avec assez de profondeur, ni mis en mouvement avec une invention assez comique. Il n'atteint pas tout à fait à la vraie dignité de la marionnette. Il reste un singe sur un bâton. / Mais, après tout, Ubu a son intérêt, sa valeur ; et cette expérience étrange de la Rue Blanche a son importance comme étape dans le mouvement des esprits. Car elle nous montre que l'artificiel, quand il a fait un tour complet, revient au primitif ; des Esseintes retombe dans le Peau-Rouge. M. Jarry est logique, avec cette affreuse, irrésistible logique des Français. Dans notre quête de sensation nous avons épuisé la sensation ; et maintenant, devant un peuple qui a perfectionné les nuances jusqu'à leur point de fuite, qui a raffiné la délicatesse de perception jusqu'à l'anéantissement des sens mêmes à travers lesquels nous accueillons l'extase, un sans-culotte littéraire a hurlé pendant des heures ce mot indicible de l'égout qui était le refrain, le « leitmotiv », de cette comédie des masques. Tout comme le chercheur de plaisir que le plaisir a épuisé, le chercheur des illusions matérielles de l'artifice littéraire se tourne finalement vers ce premier élément de cruauté, asservi, jamais tout à fait exterminé, qui est l'un des liens qui nous unissent à la terre. *Ubu Roi*, c'est la brutalité que nous avons quittée pour atteindre la civilisation, et ces marionnettes peintes, massacrantes sont les éléments destructeurs qui sont aussi vieux que le monde, et que nous ne pouvons jamais éliminer du système des choses naturelles. »

5. Symons cite l'article de Martine et Papyrus paru dans *La Critique*, n° 37, le 5 septembre 1896 ; faudrait-il voir dans ce dialogue l'œuvre de Jarry, et non d'Émile Straus, à qui on l'attribue traditionnellement ?

Eugène Gilbert, « Revue littéraire trimestrielle (*Suite et fin.*) », *La Revue générale*, vol. 66, 1897, p. 714-731.

[728-729] On n'a pas oublié sans doute la représentation d'*Ubu Roi*, de tapageuse mémoire ? Ceux d'entre les spectateurs qui, rentrant au logis, emportèrent la conviction que M. Jarry s'était moqué d'eux, passeraient par un état d'âme analogue, à la lecture de ce roman d'un déserteur : *Les Jours et les Nuits*. Certes, ce n'est point là un livre facile et le vocabulaire de M. Jarry y apparait d'une richesse aussi déconcertante que les infinies et fantastiques variations qu'exécute sa pensée sur ce thème occasionnel de la vie militaire. Nous finissons par y sombrer dans le monde des *haschischins* dont les conversations hétéroclites sont à peine plus bizarres que les spéculations philosophiques qu'il a plu à l'auteur de nous débiter en maint endroit de ce livre étrange. Remarquez toutefois que M. Jarry est un esprit des plus originaux, qui se plait à déconcerter par les jeux ironiques de sa fantaisie et par un grossissement prodigieux des visions les plus déformées déjà, — mais qui sait noter en quelques traits saisissants, en quelques images neuves et adéquates, des événements ou des scènes derrière lesquels il découvre un sens à lui seul perceptible. Seuls aussi, les raffinés très au courant des maladies et des détraquements qui affectent actuellement les lettres françaises, pourront apprécier ce livre de sauvage satire.

P. Talon, « Ubu Roi », *Polybiblion*, n° 80, 1897, p. 536-537.

Ubu Roi, par Alfred Jarry, Paris, « Mercure de France, » 1896, in-32 de 171 p. — Prix : 2 fr.

J'ai lu le livre avant que la pièce obtînt à Paris l'honneur très immérité d'une représentation restée, je crois, sans lendemain, et je n'ai pas été étonné de son insuccès. C'est du théâtre grossier et vulgaire, absolument dénué d'intérêt. M. Jarry a peut-être cru faire du Shakespeare, et il continue sans doute à le croire, en dépit du rude démenti que le public lui a infligé. Pour nous, nous n'avons aucun goût pour cette littérature où l'on ne trouve ni idées ni style. Car de mettre à tout propos dans la bouche de ses personnages le mot de Cambronne, cela ne passe pas encore pour un trait de génie. Et c'est pourtant, avec quelques locutions du même genre, la seule originalité de la pièce. Disons, à l'honneur de l'imprimeur, que ce qui le concerne est très réussi. Le livre n'a pas d'autre mérite.

1898

Charles Clerc, « Les Grands Guignols », *La Plume*, n° 214, 15 mars 1898, p. 189-190.

Des grands, légendaires et immortels Guignols, fictions qui, à travers les siècles, ont dégénéré en symboles, fabuleuses réalités en qui le ridicule humain a fixé et synthétisé son éternelle évolution, l'étude serait inabordable si l'on n'en élaguait primitivement tous ceux dont le type incomplet ou temporaire ne s'est pas proverbialement imposé à une universelle popularité. De Panurge à Tartarin, de Don Quichotte à Prud'homme, de Karagueuz à Ubu-roi, — car ce guignol est digne de vivre, et j'y reviendrai, tout à l'heure, — l'énumération en est longue de ces créations maîtresses qui suffisent à perpétuer l'œuvre où chacune d'elles est saillante. Et dans l'ensemble des personnages, — marionnettes où se combinent tous les rouages de la vie, — que l'homme-Prométhée pétrit à sa ressemblance, avec le propre limon de ses faiblesses, il serait intéressant de rechercher la supériorité de ceux auxquels leur apparente exactitude a valu la plus glorieuse consécration. […]

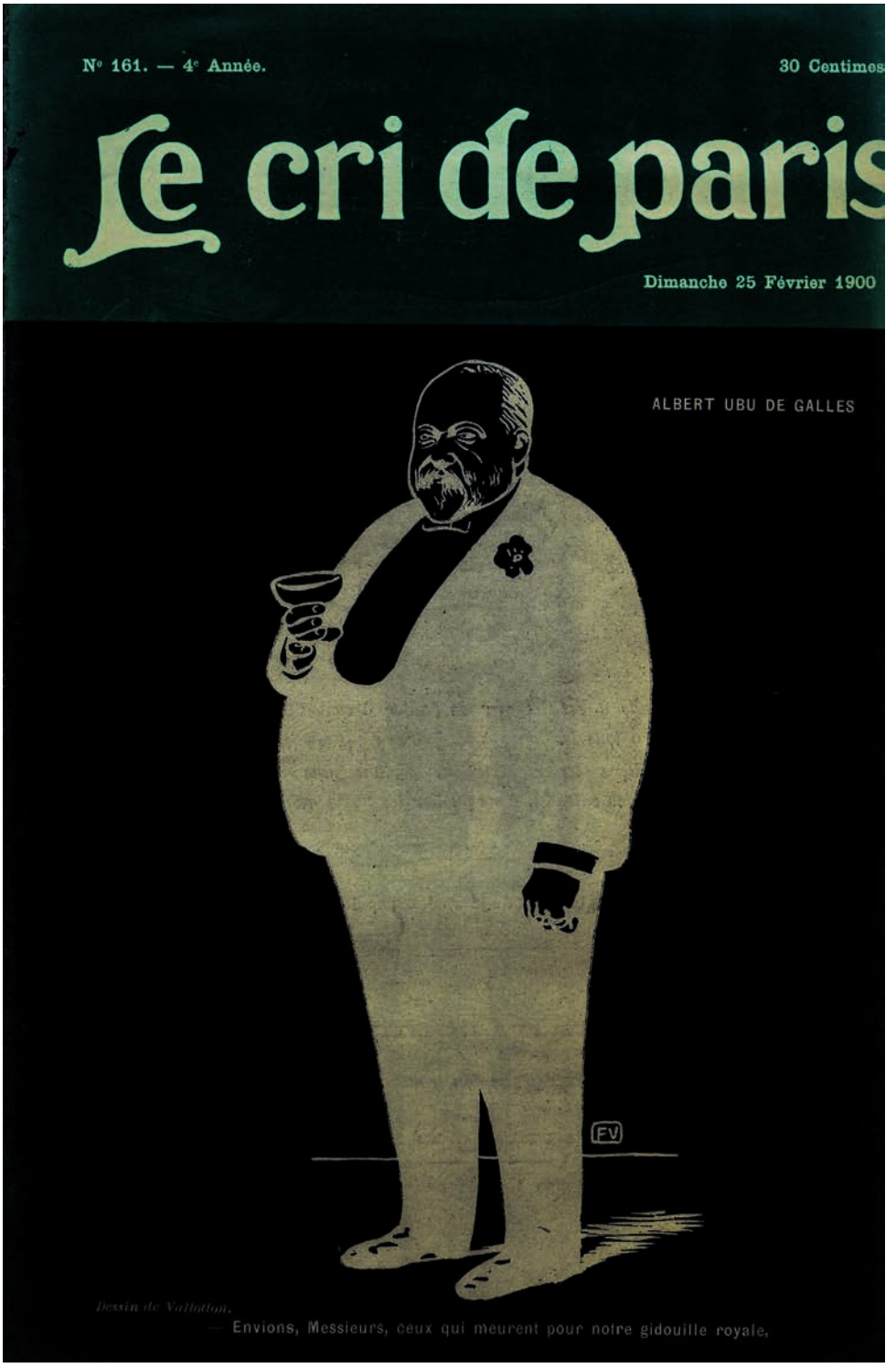
C'est là, en somme, ce qui suffit à justifier l'Ubu-roi qu'imagina Alfred Jarry. Créer un prototype plus général encore que Prud'homme, qui résumerait Sancho Pança, Pulcinello et Jocrisse, et qui serait positivement ce « Centaure du porc » que Victor Hugo crut trouver en Falstaff ; donner à cette hydre, à ce guignol fabuleux une omnipotence telle qu'il apparaisse successivement sous tous ses aspects de bassesse, de bêtise ou de férocité, — Ubu faisant jeter ses sujets à la trappe n'est pas loin de Tribulat Bonhomet proposant d'utiliser les tremblements de terre à exterminer la race maudite des artistes ; — ébaucher en un mot une sorte de monstre synthétique du Grotesque, voilà ce que Jarry a tenté avec la louable conception de ce Guignol des Guignols qu'Ubu-Roi personnifie.

CHARLES CLERC.

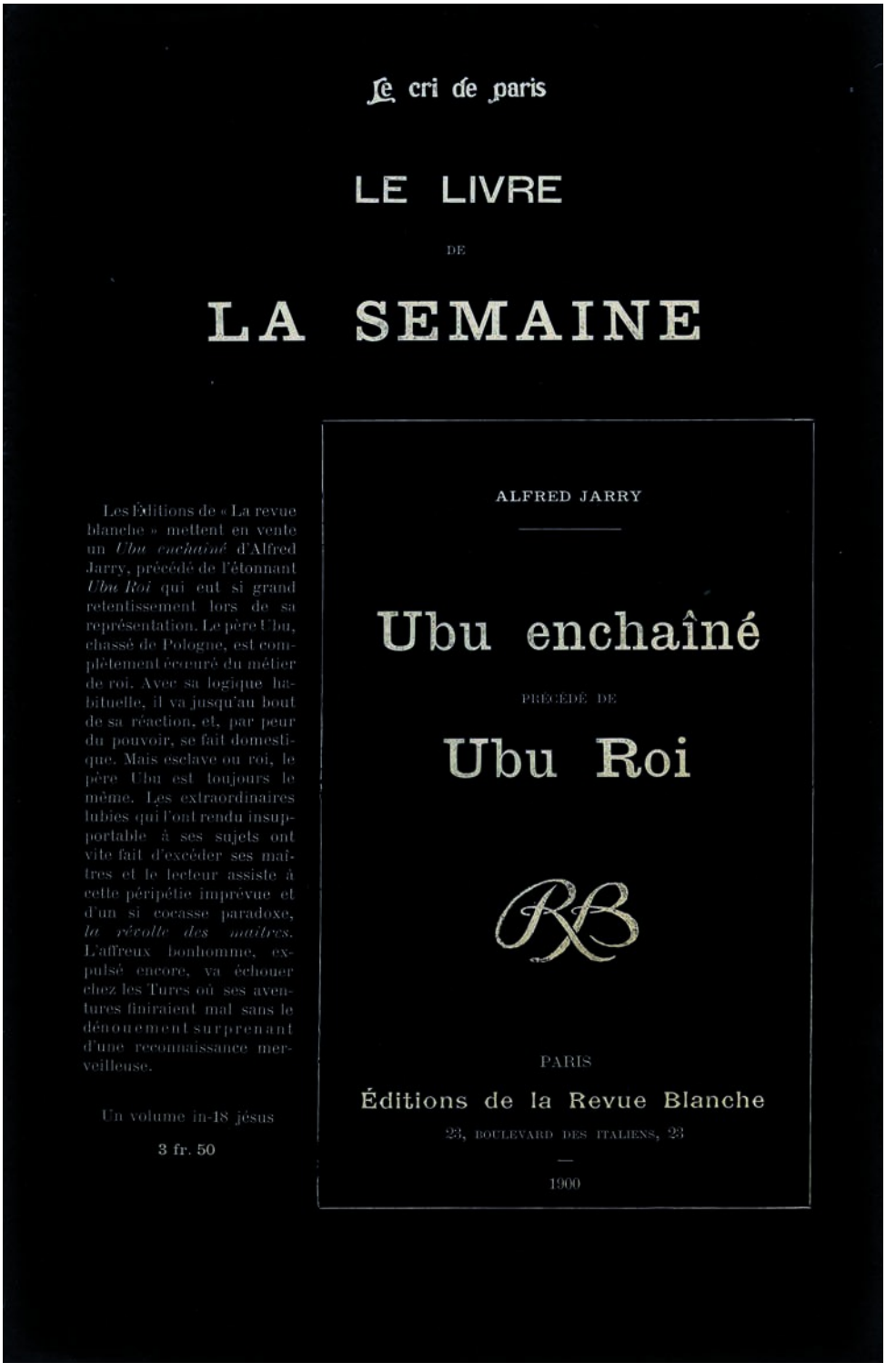
1900

Anonyme, « Ubu Enchaîné précédé de Ubu Roi », *Le Cri de Paris*, n° 161, 25 février 1900, p. 6.

M. Alfred Jarry peut renoncer, s'il lui plaît, à toute littérature désormais ; il peut ne plus jamais consentir à mouvoir une plume ; il a eu dans sa vie d'écrivain le bonheur que rencontrent si peu de constructeurs de pièces ou d'équarrisseurs de romans ; il a créé un type, un type immortel, d'une fantaisie admirablement vraie, d'une vérité étonnamment fantaisiste, un type rabelaisien, picrocolesque et pantagruëlique, un type



Vallotton, « Albert Ubu de Galles », *Le Cri de Paris*, n° 161, 25 février 1900.



Le cri de paris

LE LIVRE

DE

LA SEMAINE

Les Éditions de « La revue blanche » mettent en vente un *Ubu enchaîné* d'Alfred Jarry, précédé de l'étonnant *Ubu Roi* qui eut si grand retentissement lors de sa représentation. Le père Ubu, chassé de Pologne, est complètement écœuré du métier de roi. Avec sa logique habituelle, il va jusqu'au bout de sa réaction, et, par peur du pouvoir, se fait domestique. Mais esclave ou roi, le père Ubu est toujours le même. Les extraordinaires lubies qui l'ont rendu insupportable à ses sujets ont vite fait d'excéder ses maîtres et le lecteur assiste à cette péripétie imprévue et d'un si cocasse paradoxe, *la révolte des maîtres*. L'affreux bonhomme, expulsé encore, va échouer chez les Turcs où ses aventures finiraient mal sans le dénouement surprenant d'une reconnaissance merveilleuse.

Un volume in-18 jésus

3 fr. 50

ALFRED JARRY

Ubu enchaîné

PRÉCÉDÉ DE

Ubu Roi

PARIS

Éditions de la Revue Blanche

23, BOULEVARD DES ITALIENS, 23

1900

Anonyme, « Le Livre de la semaine », *Le Cri de Paris,* n° 161, 25 février 1900, p. 19.

de guignol tragique, le boufre, apothéose horrificque et monstrueuse du *Monsieur*, de Thiers à Prudhomme : Ubu, le Père Ubu.

Ubu Roi vient de reparaître dans une nouvelle édition augmentée, c'est-à-dire enrichie d'une dramaturgie inédite, *Ubu Enchaîné*, où nous assistons à une nouvelle incarnation de ce terrible bonhomme dont Gémier avait autrefois, à l'*œuvre*, évoqué la silhouette de cauchemar. Nous retrouvons le couple ubuesque, mais Bordure, Venceslas, Bougrelas et les Polonais sont remplacés par les Pissedoux et les Pissembock dont la fantocherie n'est pas moins épique. Nous attendons maintenant le troisième Ubu pour compléter la trilogie des Ubu, qui sera peut-être un jour aussi notoire que celle des Œdipe. (*Revue Blanche, éd.*).

1901

Eugène Demolder, « La "Messaline" d'Alfred Jarry », *L'Art moderne*, vingt-et-unième année, n° 17, 28 avril 1901, p. 147-149.

Naples, mars 1901.

Je viens de traverser Rome et me voici à Naples, installé près du golfe, au bord des ondes qui viennent de Capri et font à la vieille cité grecque qu'est Naples et à ses voisines : Portici, Herculanum, Torre del Greco, Sorrente, un vaste miroir, un immense bouclier d'azur ou d'argent. J'ai vu les forums dévastés, les thermes en ruines, les Colysées détruits, les arcs de triomphe mangés par le temps, les cirques déserts et les arènes où les gladiateurs ne viennent plus faire jaillir le feu de leur glaive et le sang de leur gorge. Là-bas Pompéi dort : on dirait qu'aujourd'hui le Vésuve le protège, car le Vésuve est couvert de neige et prend l'air d'un grand prêtre vêtu d'un manteau blanc et qui lève vers le ciel une cassolette fumante. Dans le décor harmonieux de ces régions, le monde antique a jeté au hasard ses débris, comme des dés lancés par les mains des vieux dieux : piédestaux, fûts de colonnes, portiques, marbres aux tons d'ambre, bronzes verts, bronzes noirs, amphores où des bergers rouges dansent sur fond sombre. Ces ruines, aux heures de songe, on les souhaite en leur splendeur première, vêtues de l'éclat des draperies pourpres, vibrantes d'or, animées par le son des flûtes et les apparats patriciens, emplies d'esclaves, de consuls, de marchands, de courtisanes, de philosophes et de poètes. Pour réveiller les époques mortes, nous gardons ces lumières : Tacite, Pétrone, Tite-Live, Suétone, Juvénal, Pline, Horace. Mais tant est avide le désir de faire revivre les anciens temps, de donner corps à ces rêves qui tâtonnent en nous à la vue des colonnes de marbre, des chapiteaux, des murailles et des aqueducs, des atriums, des temples, que nous avons même reconnaissance aux écrivains de notre littérature contemporaine qui nous promènent à travers le monde antique et y font évoluer les sujets d'un roman.

Reconnaissance ? Il faut évidemment que l'œuvre soit de science profonde et d'art. L'insipide *Quo Vadis* de ce banal M. Sienkiewicz ne suffit point. Nous ne comprenons pas que des revues catholiques « d'art » aient exalté cette sirupeuse histoire, qui ne vaut pas le plus détestable des romans de Georges Ohnet. C'est, en son genre, aussi plat que des vers de M. Edmond Rostand. La traduction française de *Quo Vadis* a été tirée à plus de cent mille exemplaires et il est peu d'écrivains ou de lanceurs de livres, à Paris, qui ne s'extasient devant ce retentissant succès de librairie. La *Revue blanche,* désireuse sans doute (et pourquoi l'en blâmer ?) de faire une excellente opération commerciale, avait deviné chez M. Sienkiewicz la médiocrité qu'il faut à la foule, la médiocrité qui a valu à M. Rostand ses abondants tirages et ses nombreuses représentations. Elle a publié *Quo Vadis*. Mais il faut dire que pour se faire pardonner par les lettrés la diffusion de cette pâte de guimauve, elle nous donne aussitôt après la très artiste *Messaline* de M. Alfred Jarry[6]. Alfred Jarry ? Nom connu, déjà célèbre. Qui n'a lu le *Roi Ubu,* une comédie de caricaturales marionnettes : du Daumier extravagant pour guignol. On peut y voir la personnification grotesque du « pignouf » bourgeois : elle restera comme la plus cinglante bouffonnerie de nos jours. Le roi Ubu possède désormais son trône vis-à-vis de la statue de M. Prudhomme.

M. Alfred Jarry a publié d'autres livres encore : *César Antéchrist, Les Minutes de sable mémorial,* puis deux romans : *Les Jours et les nuits* et *L'Amour absolu.* Livres étranges, d'une langue érudite et salée, d'un hermétisme compliqué : savantes curiosités pour les friands de littérature rare. Ces œuvres annonçaient un styliste remarquable, un des plus subtils forgeurs de phrases, parmi les jeunes écrivains, et dénotaient une cérébralité puissante et documentée, ironique et macabre, rabelaisienne et parfois d'une poésie ardente et hautaine. A côté d'elles le *Roi Ubu* jeta ses cris stridents de polichinelle cocasse et ses jurons fous. Et voilà *Messaline* qui nous révèle un pénétrant latiniste et un pittoresque écrivain. M. Jarry, très jeune encore, a déjà usé ainsi de plusieurs manières, et c'est avec une désinvolture de riche qu'il remise ou donne aux pauvres le manteau d'art dont il s'est servi une fois.

J'ai eu la joie de lire *Messaline* à Rome. Pour ranimer les ruines de la vieille cité, quelle chaude vision ! Le sujet ? Sortant un matin d'un bouge de Suburre, Messaline « *lassata viris nec dum satiata* », après s'être livrée à un soldat vêtu de cuir, à un athlète poli à la pierre ponce, à un cocher de la faction grenouille et à beaucoup d'autres hommes, dans la cellule obscène, sur le matelas rouge des prostituées professionnelles, regagne le palais impérial, ses joues sales de toutes les puantes fumées du lupanar. Mais hallucinée, elle croit voir l'enseigne du bouge, l'image en bois de figuier du dieu raide des priapées, dont la tête est « fardée de vermillon comme la propre face de Jupiter Capitolin », s'envoler dans un strident bruit d'ailes éployées.

6. Paris, édition de la *Revue blanche.*

« Là où il redescendrait était assurément le séjour perpétuel du Bonheur. » Messaline le cherche. Où est tombé le Dieu ? Aux jardins ? Dans l'hippodrome de Lucullus ? Messaline croit le trouver dans le mime Mnester. Mais l'impératrice épouse, en des noces adultères, Silius Silanus. Alors Claude la fait mourir, et, folle, elle croit rencontrer enfin Phallès ; c'est le glaive du soldat qui l'éventre !

On avait souvent parlé de Messaline. Et le sujet, que la clientèle des bouges de Rome n'avait pu épuiser, semblait l'avoir été, dans la suite des temps, par les poètes et les romanciers.

Mais voici l'impératrice fameuse par ses luxures repeinte à couleurs plus vives, ressuscités par une magie nouvelle, épicée aux feux d'un âtre savant et hardi. La Messaline de M. Jarry est élégante ; d'une féminité exquise la scène matinale où l'impératrice, entourée de ses femmes, procède à sa toilette. Lisez : « Le dos à la glace et à la fenêtre, dont la baie vaste comprend tout un des espaces entre les colonnes de stuc, elle surveille le fer de la coiffeuse, par le jeu combiné de deux miroirs, et revoit encore, au fond du petit disque d'or poli, qu'elle tient par les serpents accouplés en caducée qui l'encerclent, les boucles de sa chevelure derrière sa nuque, et, rapetissées dans le cadre de la fenêtre, les terrasses de Lucullus, au versant ouest de la Colline des jardins. » Et ce morceau, où au clair de lune, dans l'hippodrome de Lucullus, Messaline, croyant apercevoir Phallès, se précipite à travers les gradins que l'Asiatique, actuel propriétaire, du cirque, a peuplé de murrhins, vases précieux, pourpres et blancs, qui viennent de Carmarie : « Alors Messaline, à qui la halte de sa stupeur fut un élan vers la course terrible, bondit du haut des gradins comme une bête à travers les formes sans prix, accrochant le vol de son manteau aux griffes d'or, culbutant ces autres bêtes qui étaient des gemmes, et celles qui roulèrent l'accompagnèrent de marche en marche, gémissant joyeusement de leur fêlure et d'arriver, comme l'impératrice, avec un sexe de femme en présence du dieu ! »

Mais à ces scènes, très curieuses pourtant, comme à celles aussi de la mort de l'Asiatique, brûlé sur un bûcher, de la mort de Messaline, « affreusement jolie », a écrit Rachilde, de la danse du Cirque interrompue par l'éclipse, je préfère le premier chapitre. Jamais écrivain, sauf les antiques, ne m'a donné aussi brûlante impression de la Rome des empereurs.

La Messaline de M. Jarry est simple de lignes : une louve impératrice. L'empereur Claude paraît un ancêtre d'Ubu : « Personnage falot et si incompréhensible qu'on n'a jamais su si ce fut un homme de génie ou un idiot. » Mais M. Jarry insiste avec moquerie sur le gâtisme de l'auguste personnage et en fait un bouffon héroïque.

Quant à la vérité du livre ? Il sent le vieil empire, il exhale un prodigieux fumet d'ancienne Rome. C'est comme une nouvelle statue de Messaline qu'on aurait retrouvée dans de la lave. Des phrases font songer à de beaux camées aux transparences d'ambre et de jade, où elles évoquent des effigies de bronze. Le style lui-même est cuisiné à la

façon latine : le verbe est romain jusqu'en certaines de ses obscurités qui sont comme les ombres d'un bas-relief : elles font valoir le geste des statues.

Mais au fond, *Messaline* est le rêve savant d'un subtil artiste. Ce n'est pas la Rome qu'un archéologue voudrait ressusciter. C'est mieux : car voilà la Rome obscène, hallucinée et magnifique telle qu'elle put passer dans les visions de cette grande prostituée, qui se crut sœur de Rome : Messaline !

Eugène Demolder

E[ugène] D[emolder], « Les Spéculations d'Alfred Jarry », *L'Art moderne*, vingt-et-unième année, n° 43, 27 octobre 1901, p. 359.

La *Revue blanche,* depuis le mois de février, publie tous les quinze jours des Spéculations signées par Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu roi* et de *Messaline.* Ces « spéculations » sont des réflexions, des aperçus sur les événements qui se passent au jour le jour. M. Jarry pique ci et là, au hasard des lectures des gazettes. Mais il assaisonne les événements contemporains à une sauce ironique et bouffonne vraiment énorme. C'est le roi des pince-sans-rire ! Son comique consiste à pousser les choses à des extrêmes déconcertants, à agrandir la bêtise courante, à narguer, en faisant semblant de l'approuver et d'entrer dans ses vues, l'autorité, qu'elle se présente sous la forme d'un général ou d'un gendarme. Ces chroniques résonnent de joyeux coups de bâtons comme un théâtre de marionnettes !

En voici une :

« On n'a point oublié cette récente et lamentable affaire : à l'autopsie, on trouva la boite crânienne d'un sergent de ville vide de toute cervelle, mais farcie de vieux journaux. L'opinion publique s'émut et s'étonna de ce qu'elle jugea une macabre mystification. Nous aussi, nous sommes douloureusement ému, mais en aucune façon étonné.

« Nous ne voyons point pourquoi on se serait attendu à découvrir autre chose dans le crâne du sergent de ville que ce qu'on y a en effet trouvé. C'est une des gloires de ce siècle de progrès que la grande diffusion de la feuille imprimée ; et, en tout cas, il n'est point douteux que cette denrée s'atteste moins rare que la substance cérébrale. A qui de nous n'est-il pas arrivé infiniment plus souvent de tenir entre les mains un journal vieux ou du jour que même une parcelle de cervelle de sergent de ville ? »

Et M. Jarry souhaite qu'on trouve dans tous les crânes des sergots un plan de Paris, un code pénal, un certain nombre de tomes du dictionnaire La Rousse (évidemment !).

Dans ses *Spéculations,* M. Jarry défend l'alcool :

« Quand ne sera-t-il plus besoin de rappeler que les antialcooliques sont des malades en proie à ce poison, l'eau, si dissolvant et corrosif qu'on l'a choisi entre toutes les substances pour les ablutions et lessives, et qu'une goutte versée dans un liquide pur, l'absinthe par exemple, le trouble ? »

Une opinion sur les chemins de fer :

« N'est-il pas d'un fou ou d'un désespéré de se laisser bénévolement claquemurer dans des cages roulantes, à la merci de quelqu'un qui n'a d'autre idée que de vous traîner on ne sait où, à toute vitesse, sur des voies compliquées à dessein, de telle sorte qu'elles s'entrecroisent en le plus de points possible ? »

Un projet à propos du « piéton » :

« Le piéton court moins de risque que le cycliste ou le chauffeur ; il s'expose à une simple chute de sa hauteur et non à une projection hors d'un appareil de vitesse ni au bris de ce précieux appareil ; donc, jusqu'au jour où cette folie n'aura point cessé, de laisser circuler des gens à pied, non munis d'autorisation préalable, de plaque indicatrice, frein, grelot, trompe et lanterne, nous aurons à vaincre ce danger public : le piéton écraseur. »

On trouve au cours de ces *Spéculations* une extraordinaire étude sur la suppression du sabre dans l'armée anglaise, sur les sacrifices humains du 14 juillet, sur la revue maritime de Dunkerque, sur la psychologie expérimentale du gendarme, etc.

Nous espérons que la *Revue blanche,* soucieuse d'intéresser et d'amuser le public des lecteurs, réunira ces *Spéculations* en un mirifique volume.

E. D.

Jules Vieujant, « Chronique des livres », *Revue de Belgique*, 33e année, 2e série, t. XXXIII, 15 septembre 1901 p. 62-79.

[p. 65-66] Alfred Jarry, *Messaline*, roman de l'ancienne Rome. (Paris, édition de la *Revue blanche*.)

On se souvient du tapage fait, il y a quelques années, à propos d'*Ubu roi*. Le public se montra scandalisé des crudités dont foisonnait la pièce. Le roman de Messaline, transporté sur la scène, provoquerait, je pense, les mêmes clameurs. Mais le lecteur s'accommode plus facilement des horreurs qu'on lui sert dans un livre. Et l'on s'imagine aisément les tableaux qu'évoque, de lui-même, et sans qu'il soit besoin de rien inventer, un sujet comme celui-ci.

Messaline ! ce nom seul éveille en l'esprit des scènes de basse luxure, et la page ardente de Juvénal, montrant l'impératrice qui rôde à pas de louve dans l'infâme quartier de Suburre, et quittant la dernière, lassée, mais non assouvie, sa cellule de prostituée, chante dans toutes les mémoires. M. Jarry, à grands renforts d'érudition, refait cette scène et bien d'autres. Il la livre à Mnester, le mime, à C. Silius, et marque d'un fer rouge l'insatiable appétit de cette gouge impériale. Messaline apparaît, en ces chapitres pleins d'une magnifique horreur, comme une grande détraquée, amoureuse de boue et de sang, comme un être monstrueux, rué sans cesse au bestial accouplement. Et sur le fond sanglant de cette histoire de décadence, se détache, falote, la figure de l'imbécile Claude, qui bafouille et bave et s'abrutit dans son lit.

Roman étrange, aux phrases singulièrement brisées, et dont l'érudition, par trop étalée, agace un peu ; œuvre curieuse, cependant, et qui s'attache à restaurer une époque de pourriture, de décrépitude morale.

1902

Eugène Demolder, « Alfred Jarry », *L'Art moderne*, vingt-deuxième année, n° 11, 16 mars 1902, p. 88.

ALFRED JARRY

Alfred Jarry est un des écrivains les plus curieux de la nouvelle génération. Il y a un diable, un savant et un profond artiste dans ce petit Breton parisianisé, aux cheveux noirs, dont les yeux perçants et vifs scrutent avec ténacité et perspicacité les hommes et les choses, et dont la bouche esquisse des sourires si ironiques. Jeune encore, il a donné les choses les plus diverses et les plus inattendues, sautant de caricatures féroces, si puissantes qu'elles paraissent du Daumier écrit, à des phrases décrivant avec luxure et magnificence les temps néroniens. Son style fort, salé, énergique, — et, quand il le veut, d'un hermétisme rare, — jongle avec les brillants écus de Rabelais ou avec les médailles de bronze de Tacite. Jarry aime les marionnettes : il en a fabriqué de prodigieuses ; il parlera d'elles vendredi prochain à la *Libre Esthétique.*

Son premier livre parut en 1894 au *Mercure de France : Les Minutes de sable mémorial.* En 1895, la même librairie édita *César Antéchrist* (c'est là deux bouquins des plus curieux) et, en 1896, le fameux *Ubu Roi,* la sanglante et bouffonne satire du « pignouf » contemporain, la flagellante personnification de l'égoïsme bourgeois. Grand succès ! Armand Silvestre prôna *Ubu.* Le 10 décembre 1896 la pièce fut jouée au théâtre de l'Œuvre. Apothéose et scandale ! Henry Bauer et Catulle Mendès s'enthousiasmèrent pour ce théâtre original, Henri Fouquier hurla de colère dans le *Figaro,* clamant la venue de la « Terreur littéraire ».

En 1897, Jarry publia au *Mercure de France* un livre bizarre : *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur,* et, chez l'éditeur Fort, un recueil de nouvelles un peu érotiques : *L'Amour en visite.*

En 1899, le *Mercure de France* distribua un roman singulier tiré à un petit nombre d'exemplaires autographiés : *L'Amour absolu.*

La *Revue blanche* réédita *Ubu Roi* en 1900 avec, en complément, *Ubu enchaîné.* Puis elle donna le beau roman *Messaline* où l'on trouve les pages les plus chaudes et les plus colorées qu'on ait écrites par ces temps de « quo vadisme » sur l'ancienne Rome. Enfin paraîtra, d'ici à trois semaines, un nouveau roman : *Le Surmâle* ; j'assure que le héros tient les promesses du titre.

Entre-temps Jarry a publié en 1899 le *Petit Almanach du Père Ubu* et en 1901, chez Vollard, l'*Almanach du Père Ubu pour le XX^e^ siècle.* Il a fondé avec Remy de Gourmont, en 1894, l'*Ymagier,* et collabora aux cinq premiers numéros. Jarry a donné des vers et de la prose à différents périodiques. Aujourd'hui, on remarque fort ses « Spéculations » et ses « Gestes » à la *Revue blanche.* L'homme « privé » est très habile pêcheur à la ligne, cycliste remarquable et adroit tireur.

Eugène Demolder.

Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, vingt-deuxième année, n° 12, 23 mars 1902, p. 102.

Affluence d'artistes et d'hommes de lettres à la conférence-lecture d'Alfred Jarry initiant l'auditoire de la *Libre Esthétique* au véritable accent avec lequel il faut réciter les scènes épiques d'*Ubu roi,* et parmi eux **:** MM. C. Meunier, Edmond Picard, E. Demolder, J. Van Drunen, G. Virrès, E. Joly, abbé Moeller, M. des Ombiaux, Th. Braun, André Ruyters, Ch. de Sprimont, F. Labarre, G. Lemmen, G. Van der Hoef, L. Dumont, H. Oltmann, etc.

Eugène Demolder, « La Libre Esthétique. Quelques peintres », *L'Art moderne*, vingt-deuxième année, n° 13, 30 mars 1902, p. 105-106.

[p. 106] Jan Toorop expose un remarquable portrait du *Docteur Timmerman,* dans des tons fins et lumineux. En sa *Souffrance prolétarienne,* d'un format certes exagéré, j'adore une petite figure de Hollandaise, blonde, aux cheveux battus par le vent : apparition féerique, telle que Jan Toorop en fait souvent surgir. Mais les *Veilleurs* me paraissent de hideux bonshommes, bariolés de façon grotesque, des personnages de « massacres » pour les forains, des épouvantails dont les merles se sont ri et dont ils n'ont respecté ni les chapeaux ni les habits. On dirait que les redoutables R qui ont roulé dans certains mots « ubuesques » de la conférence d'Alfred Jarry ont éclaboussé ce tableau, placé à portée du conférencier.

Eugène Demolder, « Le Surmâle », ***L'Art moderne*, vingt-deuxième année, n° 28, 13 juillet 1902, p. 235-236.**

LE SURMÂLE

par Alfred Jarry. Paris, édition de la *Revue blanche*.

Le *Surmâle*, c'est le roman de l'Hercule moderne, — non, de l'Hercule futur, — car les scènes se passent dans l'avenir, — un avenir retentissant du bruit d'étranges automobiles, de « rapides » furieux, de machines volantes en forme de trompette, un

avenir éclairé et aigretté par la lumière électrique. Le roman qui se déroule en ce décor n'est point destiné à être lu par les jeunes filles de ce temps-ci. Il n'est point « aux petits oiseaux », au contraire, tout y est énorme. Il étonne et stupéfie, il déroute et renverse comme un « teuf-teuf » qui pousserait des cris de lion et passerait tel un météore.

Alfred Jarry, qui nous a donné le célèbre fantoche d'*Ubu-Roi*, puis une *Messaline* qui était la louve de Rome faite chair lascive et ardente, aujourd'hui publie une œuvre absolument nouvelle et inattendue. Il ne fait pas deux fois jaillir le même diable de sa boîte à surprise. Après la marionnette grotesque et cruelle, après l'impératrice antique, voici se dresser un héros abondant, haut et fort comme une colonne de marbre, brûlant comme la lave qui s'épand d'un Vésuve, effrayant comme un Pranzini gigantesque, ténébreux ainsi qu'un personnage de Poe. Il agit à travers un hallucinant cauchemar et meurt atrocement, effroyable martyr des amours exaspérés. Christ macabre couronné de fer, de feu et de folie et expiant non pas sur une croix, mais sur la grille d'un château son péché d'avoir été le roi des mâles et d'avoir dépassé non seulement l'Alcide, auquel le roi Lysius proposa, pour une même nuit, ses trente filles vierges, non seulement Proculus qui consomma cent vierges sarmates en quinze jours, mais même l'Indien célébré par Théophraste, Pline et Athénée, lequel, à ce que rapporte Rabelais d'après ces auteurs, avec l'aide de certaine herbe accomplissait l'acte d'Hercule soixante dix fois et plus par jour

Le record amoureux, qui a lieu dans le château de Lurance, est décrit minutieusement en des tons de fard, de sueur, de luxure, qui font songer à de beaux dessins de Toulouse-Lautrec.

Mais ce n'est pas le seul record du livre. Son héros, André Marcueil, en pédalant, dépasse une locomotive d'express lancée à 300 kilomètres à l'heure ! Il jette des roses dans le wagon où se trouve une jeune fille et fournit triomphalement la course de 10,000 milles. Dans cette course concourt une quintuplette macabre : un des sportsmen meurt : on ne peut l'arrêter, ni le jeter bas : il est attaché aux autres par des tiges d'aluminium : il grippe d'abord, mais il se remet à pédaler et enfin s'emballe, sinistre fantoche, épandant derrière lui des odeurs de cadavre. Ironie énorme. Fantaisie d'un pince-sans-rire surnaturel. Lisez ! Que décrirais-je ? Aux yeux des cyclistes de la quintuplette, l'express, tant ils vont vite, parait immobile. Effet saisissant. Certaines lignes donnent le vertige

Le fond du roman paraît des plus scientifiques, ma foi ! mais si, avec la science, Jules Verne a fabriqué des romans d'aventures pour les jeunes gens et les bourgeois, avec la science Alfred Jarry a composé un livre de fantaisie, d'érotisme et de sport pour les artistes. Le style en est coloré et puissant. La portée dépasse celle des esprits médiocres.

Superbe et savante langue, comme toujours, quand on ouvre un livre d'Alfred Jarry.

Eugène Demolder

Anonyme, « Les Livres », *La Nouvelle revue*, t. XVII, 15 juillet 1902, p. 285.

Alfred Jarry : *Le Surmâle* (Éditions de la Revue Blanche). — L'auteur de l'inoubliable *Ubu* publie aujourd'hui un roman moderne dont le titre bizarre pourrait laisser rêveurs les néo-lecteurs de M. Alfred Jarry. M. Jarry a-t-il fait une œuvre véritablement scientifique qui lui permettrait de démontrer la récente découverte d'un individu de l'espèce humaine, doué de si extraordinaires qualités qu'il mériterait ce titre un peu lourd à porter ? M. Jarry n'a pas, croyons-nous, cette prétention, et nous ne pouvons que l'en féliciter car son roman susciterait de véritables batailles au sein des doctes académies et des morts trop illustres seraient certainement à déplorer. Dans un louable but d'apaisement M. Jarry s'est borné à imaginer un être qui, grâce au *Perpetual-Motion Food,* invention américaine bien entendu, devient le « Moteur idéal » témoins, la fantastique course des dix mille milles et les performances subséquentes du héros. Villiers de l'Isle Adam nous avait laissé l'« *Ève Future* », toute scintillante d'ironie, M. Jarry nous donne *le Surmâle* ; ce n'est pas le royal cadeau que pouvait offrir le génial auteur d'*Axël* mais, dans le domaine de la fantaisie, *le Surmâle* restera comme un des chefs-d'œuvre du genre.

Marcel Boulenger, « Le Surmâle », *La Renaissance latine*, n° 2, 15 juin 1902, p. 447-448.

« Le Surmâle », par *Alfred Jarry*. — II faut goûter en homme de sport l'esprit de M. Alfred Jarry. Son cerveau apparaît, en effet, comme un excellent athlète, très entraîné, très fort et très adroit, qui, dès qu'un sujet se présente à lui, songe aussitôt à établir le record de l'ingéniosité, de la hardiesse ou même de la grâce. Il y parvient méthodiquement et sans effort. Je défie un bon sportsman de ne point courir tout d'abord aux *Gestes*, en ouvrant la *Revue Blanche*. On y sent que M. Alfred Jarry, non content de nous ravir et de nous étonner par ses performances, joue encore la difficulté, et la joie qui perce entre les lignes de ses articles après un raisonnement bien conduit est d'aussi bon aloi que celle, par exemple, d'un joueur de pelote qui gagne sa partie par la plus brillante série de coups. Il n'y a pas jusqu'à sa documentation qui ne nous donne une impression d'aisance et de qualité : on a beau dire, un auteur qui « a de la lecture » écrit d'un ton auquel n'atteignent jamais les ignorants, et ceux-ci font bien réellement à côté de ceux-là figures de parvenus ou d'affranchis.

Mais il serait fâcheux que M. Alfred Jarry, qui aime la logique, les nombres et les calculs, méconnût pourtant les lois d'équilibre et d'harmonie sans lesquelles on ne peut faire une œuvre d'art. Le sujet du *Surmâle* ne devait justifier qu'une nouvelle de cent cinquante pages, tout au plus. L'action ne gagnerait-elle pas en netteté comme en bonne grâce, si l'on en retranchait toutes les parties inutiles ? L'épisode du gendarme

ne sert absolument à rien ; les sept grues n'ajoutent au récit ni une explication, ni une émotion. Le phonographe même alourdit beaucoup la fin, et les vers d'André comme la rêverie du docteur chargent vainement deux chapitres. Que fallait-il ? Illustrer cette pensée de Balthybius [sic] « En ce temps où le métal et la mécanique sont tout-puissants, il faut bien que l'homme, pour survivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves : simple adaptation au milieu. » Pour arriver à ce but, la course de dix mille milles, les vingt-quatre heures de l'Indien et la machine qui devient amoureuse suffisaient exactement. À peine était-il nécessaire d'insister sur Ellen Elson : ce qui eût mieux valu, du reste, car ce petit personnage est à peine animé. On ne le voit ni sourire, ni se donner, ni se refuser, ni vivre enfin : c'est un symbole ou un signe algébrique, non une femme. D'ailleurs, il n'y a que des hommes dans le *Surmâle*. L'auteur se fût montré plus habile ouvrier en ajoutant quelque grâce à toute cette force. C'est un usage immémorial et sage que de ménager des clartés parmi les ombres.

Faute de s'être borné, M. Alfred Jarry disperse l'attention de ses lecteurs, gâte l'effet de son violent livre et l'affaiblit.

Comment, à moins d'une impression très nette, très rapide et très rude, comment pense-t-il rendre vraisemblable, « visible », une aventure aussi mathématique ? Il fallait nous montrer des images. Nous n'entendîmes, au contraire, que des conversations.

On trouve cependant, à la page 189, une très jolie vignette représentant les crabes, « ces bêtes qui fredonnent peut-être ce qu'elles essayent de se rappeler des Sirènes ». Il est encore une autre image excellente à la page 84, mais qui devient confuse à la page 85 : un automobile ne peut être à la fois un dragon et un scarabée. La page 120 tout entière est obscurément écrite, et j'ai remarqué page 136 une phrase incompréhensible. Il y a, je crois, en haut de la page 84 une faute de verbes, et s'il est légitime d'user, en causant, d'un adverbe comme « shakespeariennement » (p. 46), ou si l'on peut à la rigueur créer des onomatopées comme « vrombissement » (p. 44), on ne saurait toutefois écrire correctement : « les plastrons dont s'échancraient les habits » (p. 3). « Allocutionner » (p. 47) n'est pas français.

Que M. Alfred Jarry me pardonne ces taquineries. Michel Bréal a dit que le progrès, pour un langage, consistait à s'affranchir doucement de ses origines. Ne violentons pas le nôtre, qui est déjà bien assez malade.

Georges Eekhoud, « Chronique de Bruxelles », *Mercure de France*, t. XLII, n° 150, juin 1902, p. 830-839.

[p. 836-837] Je vous ai déjà parlé du salon de la Libre Esthétique. Il s'y donna des conférences aussi neuves et aussi originales que la peinture qu'on y discutait. Ainsi on entendit M. Eugène Rouart, qui émit avec infiniment de grâce certaines idées plutôt controversables sur le rôle de l'artiste dans la société ; M. Adrien Mithouard nous

entretint du *classique de demain* avec beaucoup de profondeur et de logique ; puis ce fut au tour de M. Alfred Jarry, qui nous présenta quelques échantillons énormes, sublimement saugrenus, plus féroces que les facéties corrosives d'un Swift ou d'un Carlyle, de son théâtre de marionnettes. Rien ne fut plus amusant à observer que l'effet produit sur le public par cette lecture de l'auteur d'*Ubu* et de *Messaline*. Nos petites *fast women* qui se piquent cependant de ne se laisser démonter par rien, en furent littéralement médusées et passèrent par de véritables angoisses, tant le formidable humour de Jarry semblait parodier et flageller leur snobisme.



1 Pêcheurs de perles dans la mer de l'Inde (³). — D'après la *Carte catalane*.



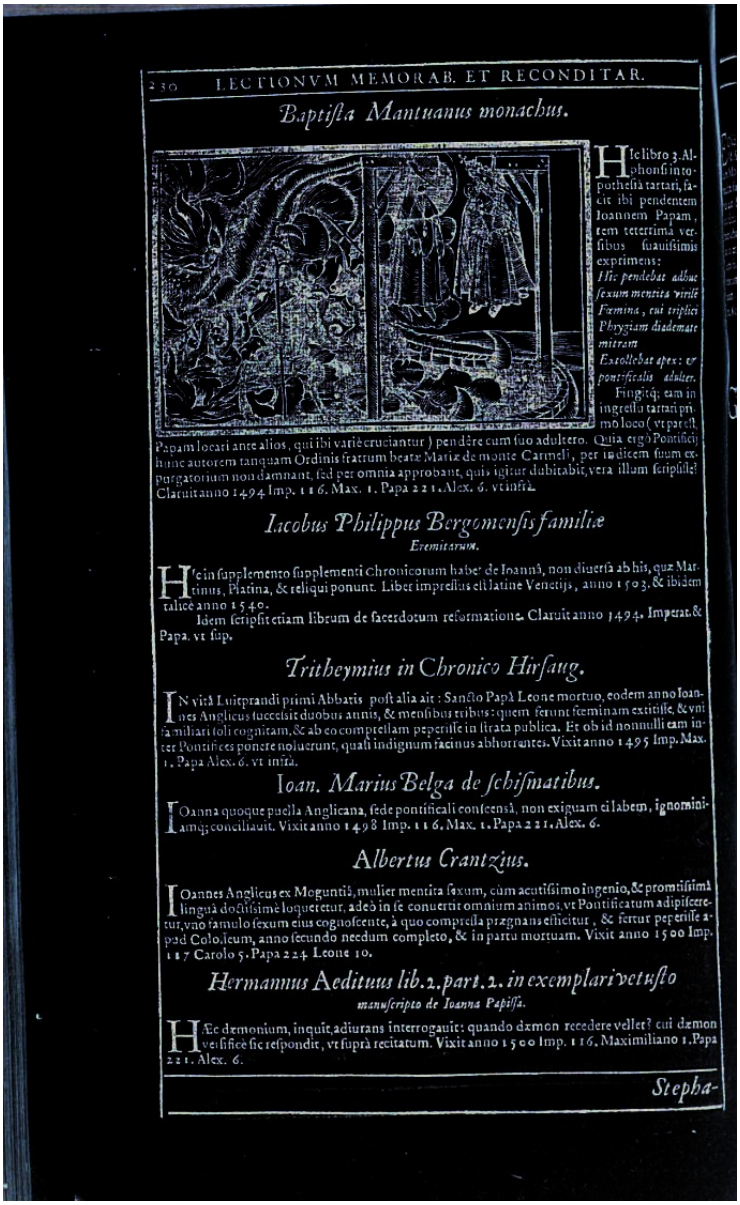
2

Des images, et rien de plus (III)[1]

Julien Schuh

« les plongeurs de Serendib, ~~malgré la~~ à travers la jalousie des requins, au son des tambours des sorciers, remontent les perles comme les insectes d'eau leurs bulles d'air. / la perle comme un germe palpite suspendue dans les vinaigres de la coupe. l'œuf du monde / ~~une goutte d'amour au~~ sexe mort de la coupe » [« Cléopâtre », Harry Ransom Center, Carlton Lake Collection of French Manuscripts, University of Texas, Austin, 144.4 ; manuscrit autographe au crayon sur une feuille, 15x20 cm (publié dans *La Revanche de la Nuit*). Jarry réutilise une fois de plus les gravures des *Voyageurs anciens et modernes* de Charton. Dans le second volume sont rapportés les récits de voyage de « deux mahométans », Soleyman et Abou-Zeyd-Hassan (IXe siècle), qui décrivent l'île de Serendyb. Une gravure médiévale (fig. 1) illustrant le texte montre des « Pêcheurs de perles dans la mer de l'Inde » entourés de poissons monstrueux. La légende précise : « Dans la mer Indienne, où sont des pêcheries, il y a des îles fort riches ; mais les pêcheurs, avant de descendre dans la mer, font leurs enchantements, lesquels font fuir les poissons ; et si par hasard les pêcheurs plongeaient avant d'avoir fait leurs enchantements, les poissons les mangeraient. » (Édouard Charton (éd.), *Voyageurs anciens et modernes*, t. II, *Voyageurs du Moyen Âge*, Aux Bureaux du Magasin pittoresque, 1855, p. 144). Le même volume offre, à quelques pages de distance, une gravure (fig. 2) tirée du *Sundhya, or the daily prayers of the brahmins* (*idem*, p. 146), cité par Jarry dans *Faustroll* (OC I, p. 720).]

1. Voir *L'Étoile-Absinthe*, n° 123-124, 2009-2010, p. 163-168 et *L'Œil bleu*, n° 12, décembre 2010, p. 61-67.



230 LECTIONVM MEMORAB. ET RECONDITAR.

Baptista Mantuanus monachus.

Papam locari ante alios, qui ibi variè cruciantur) pendere cum suo adultero. Quia ergò Pontificij hinc autorem tanquam Ordinis fratrum beatæ Mariæ de monte Carmeli, per ipsius dilectam suum expurgatorium non damnant, sed per omnia approbant, quis igitur dubitabit, vera illum scripsisse? Claruit anno 1494 Imp. 116. Max. 1. Papa 221. Alex. 6. vt infrà.

Iacobus Philippus Bergomensis familiæ Eremitarum.

Hæc in supplemento supplementi Chronicorum habet de Ioannâ, non diuersâ ab his, quæ Martinus, Platina, & reliqui ponunt. Liber impressus est latine Venetijs, anno 1503. & ibidem italicè anno 1540.

Idem scripsit etiam librum de sacerdotum reformatione. Claruit anno 1494. Imperat. & Papa. vt sup.

Trithemius in Chronico Hirsaug.

IN vitâ Luitprandi primi Abbatis post alia ait: Sancto Papâ Leone mortuo, eodem anno Ioannes Anglicus successit duobus annis, & mensibus tribus: quem ferunt fœminam extitisse, & vt familiari soli cognitam, & ab eo comprellam peperisse in strata publica. Et ob id nonnulli eam inter Pontifices ponere noluerunt, quasi indignum facinus abhorrentes. Vixit anno 1495 Imp. Max. 1. Papa Alex. 6. vt infrà.

Ioan. Marius Belga de schismatibus.

IOanna quoque puella Anglicana, fede pontificali confectâ, non exiguam ei labem, ignominiamq; conciliauit. Vixit anno 1498 Imp. 116. Max. 1. Papa 221. Alex. 6.

Albertus Crantzius.

IOannes Anglicus ex Moguntiâ, mulier mentita sexum, cùm acutissimo ingenio, & promptissimâ linguâ doctissimè loqueretur, adeò in se conuertit omnium animos, vt Pontificatum adipisceretur, vno tamulo sexum eius cognoscente, à quo comprella prægnans efficitur, & fertur peperisse apud Colo.leum, anno secundo necdum completo, & in partu mortuam. Vixit anno 1500 Imp. 117 Carolo 5. Papa 224 Leone 10.

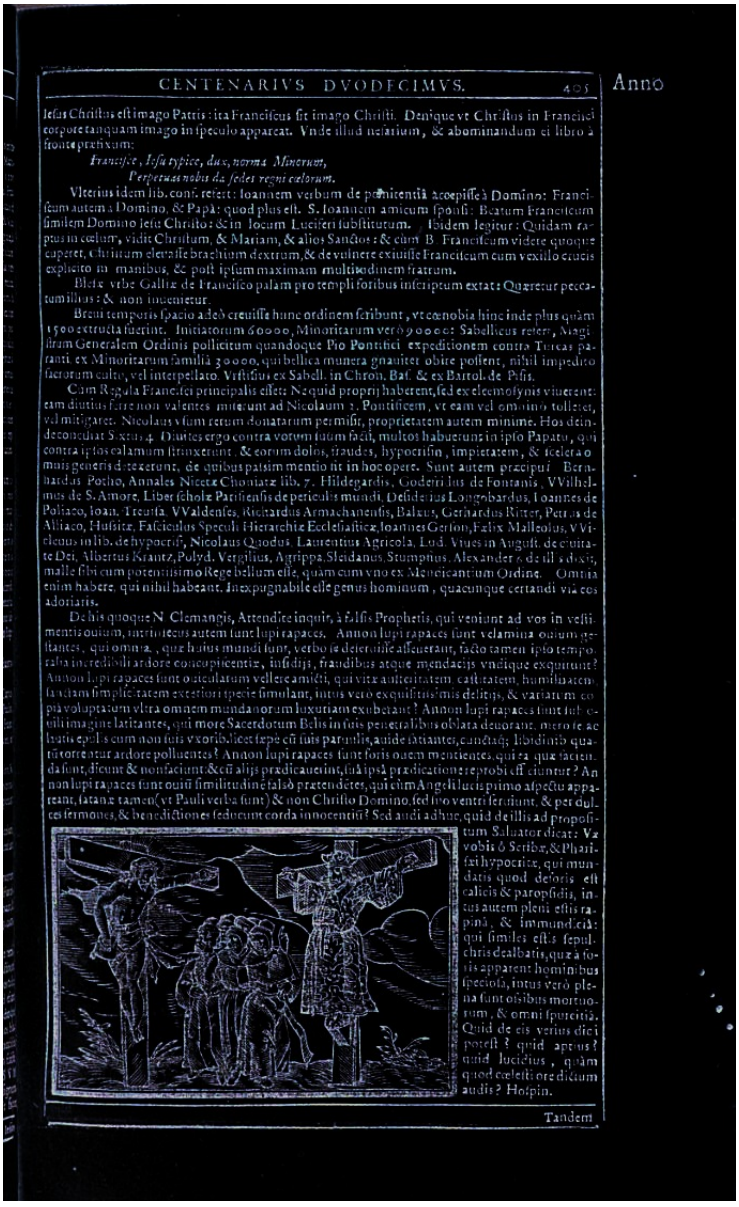
Hermannus Aedituus lib. 2. part. 2. in exemplari vetusto manuscripto de Ioanna Papissa.

HÆc dæmonium, inquit, adiurans interrogauit: quando dæmon recedere vellet? cui dæmon veridice sic respondit, vt suprà recitatum. Vixit anno 1500 Imp. 116. Maximiliano 1. Papa 221. Alex. 6.

Stepha-

3

« **Anciennes caricatures huguenotes.** — Sinon, quelle signification ? / Le pape, ayant en ses bras l'Église, est pendu à l'entrée de l'Enfer (gueule du Léviathan) ; également un cardinal. […] *Autre*, plus obscure : les moines semblent railler le Christ en croix et même se boucher le nez devant lui ; l'autre personnage en croix semble être l'Empereur ? » [« Livret », *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 134-135. Ces gravures sans source, d'interprétation douteuse, sont extraites de Johann Wolf, *Lectionum memo-*



CENTENARIVS DVODECIMVS. 405 Anno

Iesus Christus est imago Patris: ita Franciscus sit imago Christi. Denique vt Christus in Francisci corpore tanquam imago in speculo appareat. Vnde illud nefarium, & abominandum ei libro à fronte præfixum:

Franciscе, Iesu typice, dux, norma Minorum,
Perpetuas nobis da sedes regni cælorum.

Vlterius idem lib. cont. refert: Ioannem verbum de pœnitentiâ accepisse à Domino: Franciscum autem à Domino, & Papâ: quod plus est. S. Ioannem amicum sponsi: Beatum Franciscum similem Domino Iesu Christo: & in locum Luciferi substitutum. Ibidem legitur: Quidam raptus in cœlum, vidit Christum, & Mariam, & alios Sanctos: & cùm B. Franciscum videre quoque cuperet, Christum elevasse brachium dextrum, & de vulnere exiisse Franciscum cum vexillo crucis explicito in manibus, & post ipsum maximam multitudinem fratrum.

Blefe verbe Gallicè de Francisco palam pro templi foribus inscriptum extat: Quæretur peccatum illius: & non inuenietur.

Breui temporis spacio adeò creuisse hunc ordinem scribunt, vt cœnobia hinc inde plus quàm 1500 extructa fuerint. Initiatorum 60000, Minoritarum verò 90000: Sabellicus refert, Magistrum Generalem Ordinis pollicitum quandoque Pio Pontifici expeditionem contra Turcas parauisse ex Minoritarum familiâ 30000, qui bellica munera gnauiter obire possent, nihil impedito sacrorum cultu, vel interpellato. Vrstisius ex Sabell. in Chron. Bas. & ex Bartol. de Pisis.

Cum Regula Francisci principalis esset: Nequid proprij haberent, sed ex eleemosynis viuerent: eam diutius ferre non valentes miserunt ad Nicolaum 3. Pontificem, vt eam vel omninò tolleret, vel mitigaret. Nicolaus vsum rerum donatarum permisit, proprietatem autem minime. Hos deinde conciliat Sixtus 4. Diutes ergo contra votum suum facti, multos habuerunt in ipso Papatu, qui contra ipsas calamum strinxerunt. & eorum dolos, fraudes, hypocrisin, impietatem, & scelera omnis generis detexerunt, de quibus passim mentio fit in hoc opere. Sunt autem præcipui Bernardus Portho, Annales Nicetæ Choniatæ lib. 7. Hildegardis, Godefridus de Fontanis, VVilhelmus de S. Amore, Liber scholæ Parisiensis de periculis mundi. Defidatus Longobardus, Ioannes de Poliaco, Ioan. Trevisa. VValdenses. Richardus Armachanensis, Balæus, Gerhardus Ritter, Petrus de Alliaco, Hussitæ, Fasciculus Speculi Hierarchiæ Ecclesiasticæ, Ioannes Gerson, Felix Malleolus, VVicleuus in lib. de hypocrisi, Nicolaus Quodus. Laurentius Agricola. Lud. Viues in August. de ciuitate Dei, Albertus Krantz, Polyd. Vergilius, Agrippa, Sleidanus, Stumpius, Alexander 6 de illo dixit, malle sibi cum potentissimo Rege bellum esse, quàm cum vno ex Mendicantium Ordine. Omnia enim habere, qui nihil habeant. Inexpugnabile esse genus hominum, quacunque certandi via eos adoriaris.

De his quoque N. Clemangis, Attendite inquit, à falsis Prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ouium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces. Annon lupi rapaces sunt velamina ouium gestantes, qui omnia, quæ huius mundi sunt, verbo se deiecisse affirmarant, facto tamen ipso tempore rabie indebili ardore concupiscentiæ, infidijs, fraudibus atque mendacijs vndique exquirunt? Annon lupi rapaces sunt o seculares vellere amicti, qui vitæ alterius tatem, castitatem, humilitatem, sanctam simplicitatem exteriori specie simulant, intus verò exquisitissimis delitijs, & variarum copijs voluptatum vltra omnem mundanorum luxuriam exuberant? Annon lupi rapaces sunt sub ouili imagine latitantes, qui more Sacerdotum Belis in suis penetralibus oblata deuorant, uxore ac liberis epulis cum non suis vxoribus licet sæpe cū suis parentibus, quide iactantes, cantant; libidinib quasi correntur ardore polluentes? Annon lupi rapaces sunt foris ouem mentientes, qui ea quæ faciendasunt, dicunt & non faciunt: & cū alijs prædicauerint, ipsi à prædicatione reprobi efficiuntur? An non lupi rapaces sunt ouili similitudine falsò prætendētes, qui cùm Angeli lucis primo aspectu appareant, satanæ tamen (vt Pauli verba sunt) & non Christo Domino, sed suo ventri seruiunt, & per dulces sermones, & benedictiones seducunt corda innocentiū? Sed audi adhuc, quid de illis ad propositum Saluator dicat: Væ vobis ô Scribæ, & Pharisæi hypocritæ, qui mundatis quod deforis est calicis & paropsidis, intus autem pleni estis rapinâ, & immunditiâ: qui similes estis sepulchris dealbatis, quæ à foris apparent hominibus speciosi, intus verò plena sunt ossibus mortuorum, & omni spurcitiâ. Quid de eis verius dici potest? quid aptius? quid lucidius, quàm quod cœlesti ore dictum audis? Hotpin.

Tandem

4

rabilium et reconditarum centenarii XVI, Lavingae, Reinmichel, 1600, p. 230 (fig. 3, il s'agit en réalité de la Papesse Jeanne pendue en Enfer) et 405 (fig. 4, illustrant un passage sur l'ordre franciscain). Jarry illustre l'« Acte dernier » de *César-Antechrist* avec cette dernière estampe. On notera l'apparition dans le même volume d'une autre version des bois des papes reproduits dans *L'Ymagier* n° 7, dont Jarry utilise des fragments pour construire l'image de Pierre-Humanité de l'« Acte prologal ».]



Paul Edwards a pu compléter nos connaissances sur l'utilisation graphique du *Journal pour tous* par Jarry[2], en montrant que l'illustration de « Pietro d'Abano » par Doré, source déjà de l'un des rares tableaux de sa main (voir *L'Œil bleu*, n° 12), lui avait également fourni l'un des squelettes de la gravure (fig. 5) qu'il donne pour un volume de Pierre Fort, *Ballade, la Mer, les Cloches, les Champs* (Édition du Livre d'Art et de L'Épreuve, 1896). L'autre squelette, nous révèle encore Paul Edwards, tire tout simplement son origine d'une autre gravure de Doré présente dans le même tome du *Journal pour tous*, illustrant « Les émotions de Polydore Marasquin, ou trois mois parmi les singes » de Léon Gozlan (t. 2, n° 55, 19 avril 1856, p. 40). On peut se procurer le n° 38 de *L'Ouphopo* en envoyant un chèque de 6 € à l'ordre de : « L'OUPHOPO » (sans autre mention), à : L'Ouphopo, chez Paul Edwards, 53 rue du Couédix, 75014 Paris.

5

2. Paul Edwards, « Gustave Doré : Réveiller les morts », *L'Ouphopo*, n° 38, 2012, p. 11-13. On y trouvera également la découverte de l'une des sources possibles d'*Ubu roi* dans un feuilleton du même *Journal pour tous*.

TEXTICULES



Brunella Eruli en compagnie de Jacques Carelman et de Pierre Colle, le 20 avril 2000 sur la Terrasse des Trois Satrapes lors des fêtes de la Désoccultation du Collège de 'Pataphysique (phot. X / D.R., communiquée par T. Foulc).

Brunella Eruli
Travaux invisibles

(Ce texte, publié en italien dans la revue Patapart *de Naples, est inédit en français ; merci à Thieri Foulc de nous avoir autorisés à le publier.)*

Il existe dans la mémoire électronique de l'université de Sienne une liste énumérant 197 publications de Brunella Eruli, de 1968 à 2009[1] : ses livres, ses traductions et annotations, ses préfaces, ses contributions à des colloques et à des ouvrages collectifs, ses articles scientifiques, y compris, bien entendu, ses articles pataphysiques parus dans la revue du Collège ou autres organes pataphysiciens tant français qu'italiens.

Cette liste, certainement établie par elle-même, n'est pourtant pas complète, de sorte que nombre de ses travaux risquent de rester invisibles. Par exemple, ses contributions à *Patapart* sont absentes : les lecteurs de la présente revue sont privilégiés, eux qui n'ont qu'à feuilleter les anciens numéros pour les retrouver.

Manquent aussi, faute de mise à jour, ses publications postérieures à 2009, notamment les trois derniers numéros de la revue *Puck*, consacrée aux marionnettes, dont elle dirigeait la rédaction : n° 17 sur la critique (2010), n° 18 sur les marionnettes en Afrique (2011) et n° 19 sur les collections et les collectionneurs de marionnettes, auquel elle avait travaillé jusqu'à la fin (2012).

Sa collaboration à l'*Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (2009), sous la direction de Henryk Jurkowski puis la mienne, est simplement notée. Même la liste des collaborateurs, dans l'ouvrage, ne rend pas compte de l'ampleur de sa contribution. Elle a en fait supervisé l'ensemble des articles thématiques, qui constituent de véritables essais de synthèse, soit 15 % de cette grosse encyclopédie de 800 pages, et a

1. http://www.filologiafrancese.it/index.php?idsocio=66&menu_sez=schedasocio

rédigé personnellement les articles « Arts plastiques », « Don Juan », « Fixes (théâtres) », « Mythe de la marionnette », « Répertoire », « Société et marionnettes », ainsi que les notices « Ceronetti (Guido) », « Kantor (Tadeusz) », « Pinocchio » et « Royal de Luxe ».

Si sa collaboration aux expositions « Jarry e la Patafisica » et « Patafisica » (Milan et Naples, 1983) est indiquée, avec sa contribution aux deux catalogues, rien ne signale l'aide importante qu'elle donna à l'exposition de la Désoccultation du Collège de 'Pataphysique, à Chartres, en 2000. C'est que le catalogue est entièrement placé sous l'autorité des Sous-Commissions du Collège, sans signatures. Mais c'est bien elle qui œuvra pour la Sous-Commission de la Cantonade, fournissant la partie la plus spectaculaire, en tous les sens du terme, de l'exposition, celle qui, sur une estrade, dans l'abside de la Collégiale, apparaissait au bout de la nef. C'est là qu'on voyait l'*Ubu salvator* peint par le Satrape Enrico Baj, le Père et la Mère Ubu en Meccano du même Enrico Baj, les marionnettes d'Ugo Sterpini Ugo, les documents relatifs aux Ubus du Satrape Joan Miró et à ses marionnettes habitables de *Mori el Merma* (1978), les films jarryques du Satrape Jean-Christophe Averty et son unique lithographie, *Ubu au balai innommable,* le Bétrou de Julien Torma, tel qu'il apparaissait dans la mise en scène de Milie von Bariter (1994), le gros Ubu en papier collé du jeune Norbert Choquet, les photographies des masques ubiques de Franciszka Themerson (ceux de Londres, 1952, et ceux de Stockholm, 1964), les théâtres portatifs de Stanley Chapman et sa *Roulette mélodramatique*, ainsi que le costume crocodilien de Carole Simard-Laflamme, venu du Canada. C'est évidemment elle, Brunella, qui rédigea, dans le catalogue (pages 23-27), la notice correspondante, avec l'évocation des « yeux-papillons » chargés par la Sous-Commission d'observer les manifestation spectaculaires les plus diverses de par le monde et celle des ustensiles dont la Sous-Commission se sert : « filets pour capter les atmosphères et les détails volatils », « bras articulés et pinces mécaniques destinés à saisir le mystère des êtres », « grilles de lecture, légèrement rouillées (surtout l'actantielle) ». C'est elle aussi qui avait fait venir la *Machine à peindre* de François Delarozière pour la Sous-Commission des Probabilités.

Peu après la Désoccultation, Brunella fut encore mise à contribution par le Collège de 'Pataphysique en vue de publier et de commenter le dernier texte d'Alfred Jarry encore inédit, son adaptation, sous le titre *Les Silènes*, de la comédie diabolique de Christian Dietrich Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. On ne connaissait alors que des extraits représentant 40 % du texte que Jarry avait traduit pour le jouer au Théâtre des Pantins. Le manuscrit complet ayant été retrouvé, il fallait faire vite pour le copier, l'étudier et publier l'édition originale à temps pour célébrer le 200e anniversaire de Grabbe (11 décembre 2001) avec une représentation de la pièce dans l'adaptation de Jarry. C'est Brunella qui copia, de sa main, la plus grande partie du manuscrit, en notant si besoin, ses particularités. Lorsqu'il s'agit d'étudier le texte et qu'on lui confia la scabreuse affaire de l'édition Pascal Pia, c'est elle qui retrouva l'extrait paru

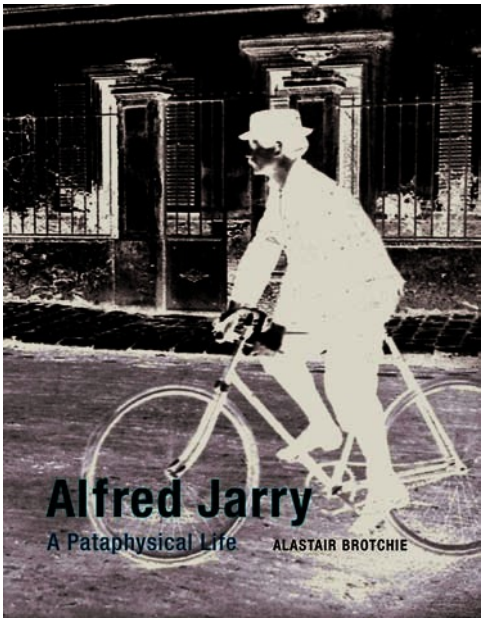
en 1923 dans *Paris-Journal*, point de départ de « L'Affaire des condoms manquants », article publié dans le nº 6 des *Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique*. On peut le dire aujourd'hui : si elle n'a pas signalé cet article parmi les 197 publications de sa liste, quoiqu'il porte sa signature, c'est que, pour la rédaction proprement dite, elle avait dû se faire remplacer par une Sous-Commission du Collège. Elle n'avait pas pu, non plus, obtenir en temps l'illustration de « la Sirène des *Silènes* », qui fut remplacée par un rectangle noir dans le volume imprimé. À l'époque de ces travaux, dans les derniers mois de 2001, il lui fallait se consacrer à Ettore, son mari, dont la maladie s'était aggravée. Il devait mourir en mars 2002. Elle, dix ans plus tard.

Thieri Foulc

Parutions

Ouvrages

Alastair Brotchie, *Alfred Jarry, A Pataphysical Life*, Cambridge (Mass.)/ Londres, MIT Press, 2011, 405 p.



Les jarrystes de langue anglaise pouvaient déjà s'enorgueillir d'avoir produit des travaux biographiques des plus honorables, de Keith Beaumont à Jill Fell ; ils se sont à présent surpassés, en la personne d'Alastair Brotchie, que les lecteurs les plus fidèles de *L'Étoile-Absinthe* connaissent pour ses précieuses bibliographies de la réception de Jarry en Angleterre et l'essentielle édition de lettres de Jarry aux Vallette (tournée 125), et les plus anglophones pour ses traductions et présentations des *Collected Works* publiés par Atlas Press, qu'il dirige.

Alfred Jarry, A Pataphysical Life a déjà eu les honneurs de comptes rendus prestigieux, dans le *Times Literary Supplement*, *The Guardian*[2] ou *The New York Review of Books*[3] ; mais ces nobles institutions ont préféré, comme il se doit, contribuer à diffuser davantage l'image habituelle que l'on se fait de

2. http://www.guardian.co.uk/books/2012/jan/04/alfred-jarry-pataphysical-life-review
3. http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/may/10/alfred-jarry-king-charisma/

Jarry : voyant rimbaldien, amateur d'alcohol et d'éther, monstrueux au moins autant que son double scénique à grande capeline. En guise de photographies, pour illustrer ces articles, l'iconique Jarry vélocipédiste ou cette image, tirée d'on ne sait quelle base de données, présentant un militaire moustachu dans sa chambre avec deux bicyclettes, une collection d'images populaires au mur et une belle rangée de chaussures bien cirées sous le lit — image certes très jarryque, mais qui a le désavantage de ne pas représenter Jarry, ce qui n'a pas l'air de déranger les nombreux organes de presse qui la reproduisent, ni leurs lecteurs.

Le livre d'Alastair Brotchie, on s'en doute, ne tire pas son intérêt de ces lieux communs. Il s'ouvre sur un chapitre consacré à Hébert, le véritable géniteur de Jarry, plutôt qu'à ses aïeux qu'il aurait préférés plus nobles — où l'on trouve, première découverte qui en annonce beaucoup d'autres, l'article d'un journal local qui compare, en 1900, Hébé (alors conseiller municipal rennais) à Ubu, sans se douter qu'il s'agissait du prototype véritable du Maître des Phynances. Les chapitres s'enchaînent alors, doubles comme dans *Les Jours et les Nuits* : chapitres pairs, face diurne, Alastair Brotchie retrace la vie de Jarry ; chapitres impairs, face nocturne, il se lance dans de savants excursus non chronologiques, entre étude érudite des –ismes fin de siècle et calculs faustrolliens du développement de la bicyclette de Jarry à partir de la photographie de Gabrielle Vallette.

Cette dualité, marquée dans sa structure, est au centre de cette étude, qui fait du paradoxe le fondement de l'existence de Jarry, partagé entre Ubu et le symbolisme, la bouffonnerie et la Science, la vie et l'art. Reprenant l'idée que suggérait déjà Apollinaire, selon laquelle Jarry ne fait pas de distinction entre la mise en scène de sa vie et celle de sa littérature, Brotchie présente au lecteur les pièces lui permettant de se faire sa propre idée de cette existence qui fut autant choisie que subie, Jarry traitant sa biographie comme une fiction à interpréter et réinterpréter, un objet brut auquel on pouvait donner une forme artistique par un incessant travail d'auto-héroïsation. Les anecdotes, que Patrick Besnier avait décidé de donner en bloc au début de son livre pour s'en débarrasser et tenter d'opérer un travail de vérité, sont ici au contraire intégrées à la narration, dans la mesure où il ne s'agit pas de dévoiler une hypothétique réalité cachée sous des strates de souvenirs littéraires sédimentés, mais de faire la généalogie de la représentation d'un individu littéraire, qui n'est jamais que postures, anecdotes et masque auctorial. Beaucoup s'y sont trompés, et n'ont retenu de cet ouvrage que l'aspect mythique du personnage, sans mesurer l'historicité de la création de cette figure et les multiples exégèses qu'elle a suscitées. C'est l'objet du chapitre 13, « A Question of Interpretation », qui fait la liste des interprétations critiques de la vie et de l'œuvre de Jarry, tour à tour Dr Frankenstein détruit par sa créature ubuesque (Chauveau), bohémien innocent et naïf (Vallette) ou pur littérateur dans sa vie même (Apollinaire). Pour Brotchie, il faut rappeler que Jarry n'avait cure de sa réputation littéraire ; parler d'une

ascension fulgurante puis d'une carrière décevante, comme Rachilde et tant d'autres, c'est faire fausse route.

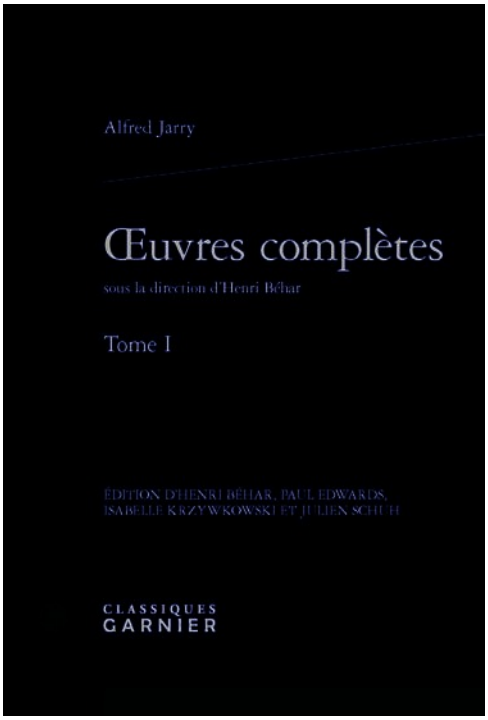
Pour mettre en scène Jarry dans son temps, Brotchie a réuni cartes postales, photographies et portraits d'époque, qui peignent le décor mieux que toute description : les bureaux de L'Œuvre, l'intérieur des théâtres, dans d'amusantes mises en page qui présentent, par exemple, le modèle du revolver de Jarry pointé vers le portrait de Christian Beck par Vallotton. Beaucoup de documents inédits ou peu vus : une série de cartes de visite de Jarry, composées avec les caractères gothiques des *Minutes* ou ceux, Renaissance, du *Perhinderion* et d'*Ubu roi* ; des pages de l'album de photographies des Vallette reproduites dans leur composition d'origine, avec leurs légendes manuscrites ; un portrait de Cazals très différent de celui qu'on connaît, et tant d'autres…

La documentation réunie par Brotchie permet également de faire le point sur certains passages de cette vie qui restaient obscurs : les salons fréquentés par Jarry ; ses rencontres, corroborées enfin par des témoignages d'époque qui restaient inutilisés, avec Munch (récit d'Oscar Schmitz) ou Beardsley (via André Raffalovich) ; l'accueil précis fait à *Ubu roi*, faisant l'effet d'une « pièce moderniste du XX^e^ siècle […] lâchée sur scène sans les développements intermédiaires de l'histoire du théâtre qui auraient pu habituer le public à ses conventions », lors des deux représentations de décembre 1896, chaque soirée étant distinguée avec soin ; la réaction de William Crookes lui-même à la lecture de l'article du Dr Faustroll sur la construction pratique de la Machine à explorer le temps, commentaires qu'il crut écrits avec le plus grand sérieux (ce qu'ils sont, certes, mais avec un grain de sel) ; et encore bien des souvenirs et articles non recueillis sur Jarry qui permettent d'affiner l'histoire de sa vie.

Contrairement à Beaumont ou Besnier, Brotchie a fait le choix de ne pas discuter en profondeur les œuvres de Jarry — sinon par la bande, dans les chapitres impairs. Sa vie semble par conséquent assez creuse jusqu'à Ubu, dépourvue de profondeur ; on comprend que certains comptes rendus aient pu s'attacher aux seules anecdotes, les premières années de Jarry semblant bien fades avant sa métamorphose ubique. C'est au concept de Pataphysique que Brotchie s'attaque en détail, insistant sur l'influence de Bergson et de ses cours sur la philosophie de son jeune élève — mais Jarry avait-il besoin de ce philosophe pour construire sa définition de la durée, et a-t-il trouvé dans ces cours somme toute banals pour l'époque les principes singuliers de la doctrine bergsonienne ? La question reste ouverte.

Notons enfin le caractère véritablement tragique du récit des 18 derniers mois de Jarry, chapitre aussi gothique que les *Minutes*, et, en guise de conclusion, la mort de Charlotte et la perte irrémédiable des papiers et photographies qu'elle avait conservés. Nous n'aurons jamais toutes les pièces qui permettraient de reconstruire davantage cette personnalité, mais Brotchie en offre une belle ébauche, que chacun (s'il est an-

glophone, ou si un aimable éditeur voulait bien se charger de la traduction) pourra compléter cérébralement à sa convenance. J.S.



Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I et II, sous la direction d'Henri Béhar, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la littérature française du XX^e^ siècle, 2012, 726 et 760 p.

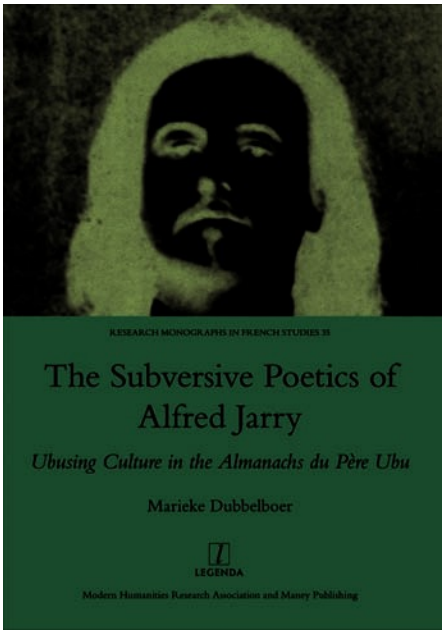
Tome I. Édition d'Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh. Cette nouvelle édition des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry est strictement chronologique. Outre un rigoureux établissement du texte, l'apparat critique renouvelle la connaissance que l'on avait de la manière d'écrire de Jarry. Le premier volume est abondamment illustré avec toutes les gravures de Jarry lui-même, et celles qu'il commente. À la suite d'une introduction générale, d'une chronologie et d'une bibliographie de l'auteur, le premier tome rassemble : *Ontogénie*, *La Ballade du vieux marin*, Textes critiques de jeunesse, *Minutes de sable mémorial*, Textes poétiques de jeunesse, *Ubu intime*, *L'Ymagier*, et *Perhinderion*.

Tome II. Édition d'Henri Béhar, Paul Edwards et Julien Schuh. Cette nouvelle édition des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry étant strictement chronologique, démontre, dans ce volume, combien sa littérature, symboliste à l'extrême, côtoie la consécration du roi Ubu. Docteur en Pataphysique, ce dernier s'en vient dynamiter toute écriture, de l'intérieur, tandis que le soldat-militaire s'évade du réel sinistre par la rêverie. L'annotation, particulièrement riche, témoigne de l'ampleur de ses sources. Ce second tome rassemble *Les Minutes de sable mémorial*, *Ubu intime ou les Polyèdres*, *César-Antechrist*, *L'Autre Alceste*, *Ubu roi*, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, Autour d'Ubu et *Les Jours et les Nuits*. [Présentations de l'éditeur.]

Marieke Dubbelboer, *The Subversive Poetics of Alfred Jarry. Ubusing Culture in the Almanachs du Père Ubu*, Oxford, Legenda, 2012, 150 p.

Le paradoxe et la provocation sont des caractéristiques essentielles de l'ensemble de l'œuvre d'Alfred Jarry (1873-1907). Son attitude anticonformiste, employée à sub-

vertir les conventions littéraires et artistiques ou à examiner les questions sociales et politiques, marqua à la fois son écriture littéraire et sa vision du monde. On le voit en particulier dans les Almanachs expérimentaux et satiriques du Père Ubu (1898 et 1901), qui n'ont encore reçu que peu d'attention de la critique. L'utilisation innovante du collage par Jarry dans ces premières œuvres, son humour absurde et sa manière de repenser l'autorité littéraire et l'originalité artistique annoncent bien des innovations de l'art et de la littérature du xx^e^ siècle. Dans cette étude, largement illustré, Marieke Dubbelboer examine les principales caractéristiques de la poétique de Jarry à travers une analyse des Almanachs et examine leur rôle au sein de l'avant-garde européenne. [Traduction de la présentation de l'éditeur.]



Matthieu Gosztola, *Alfred Jarry à la* Revue blanche. *L'intense originalité d'une critique littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2013, 338 p.

De 1893 à 1899, Alfred Jarry livre des textes d'une obscurité palpable. Il s'agit pour Jarry, par le texte, de s'offrir au regard et dans le même temps de se soustraire — du moins en partie — à la compréhension qui peut être faite de ce que l'on offre au regard. Cet ouvrage analyse l'évolution des textes d'Alfred Jarry, de ses écrits de jeunesse aux textes parus dans *La Revue blanche*. Un changement stylistique sépare l'oeuvre de Jarry en deux pans bien distincts qui pose question. L'auteur tente d'apporter des réponses. [Présentation de l'éditeur.]

Alfred Jarry, *Monsieur Jabot*, Éditions du Bouche-Trou, 2012.

Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Éric Walbecq ont travaillé pendant deux ans sur les lettres inédites d'Alfred Jarry, les déchiffrant, les datant et les annotant, ainsi que sur d'autres manuscrits alors inconnus et qui étaient passés en vente récemment, pour en faire un volume : *Crocodile pliant et noix phourrées* (Éditions du Bouche-Trou). Le samedi 5 février a été consacré à la décoration des exemplaires de tête : un tampon original représentant un crocodile pliant, œuvre de Vincent Sardon, et des encreurs vert et rouge ont suffi pour anoblir vingt exemplaires d'un blason qui rayonnera aristocrocophilement pour l'éthernité. Or, en déballant les trois cents exem-

plaires envoyés par l'imprimeur Du Lérot, quelle ne fut pas notre surprise d'en extraire des liasses de chutes (faisant œuvre de cales), dont vingt feuilles vertes des pages 81 à 88, soit les 4/5e de Monsieur Jabot ! Il suffirait – pensions-nous – d'y rajouter la page manquante, et nous aurions des Jabot supplémentaires. Les pages 81 et 82 étant dans *Crocodile pliant* des reproductions d'un autre manuscrit, il nous était loisible d'y coller deux pages de M. Jabot en fac-similé, voire de confectionner une brochure permettant de reproduire le scan du texte entier. D'ailleurs, c'est fait ! Selon votre bon vouloir, ces vingt exemplaires de Monsieur Jabot constituent :

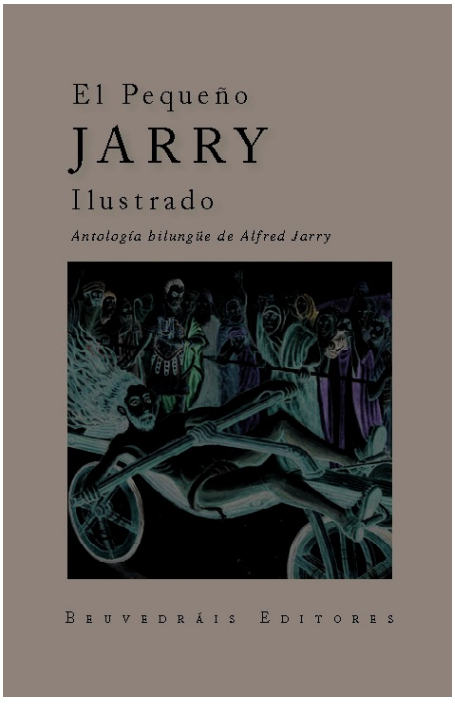
L'édition originale.

Un tiré-à-part de *Crocodile pliant et noix phourrées*.

Le troisième numéro de la collection « Bibliothèque Lunaire » des éditions Ouphopo.

Une brochure rafistolée à la mords-moi le nœud.

Précision bibliophilique : le tirage est limité à 20 exemplaires, tous identiques. Et de ces 20 exemplaires, 10 sont HC. Nous ne mettons donc en vente que 10 exemplaires. Envoyez un chèque de 55 € à l'ordre de : « L'OUPHOPO » (sans autre mention), à : L'Ouphopo, chez Paul Edwards, 53 rue du Couédic, 75014 Paris. N'oubliez pas d'ajouter zéro euro de frais de port. Un exemplaire par personne maximum. Les commandes seront traitées par ordre d'arrivée.



Chanchán Olibos (traduction, illustrations et présentation), *El Pequeno Jarry Ilustrado*, Chili, Beuvedráis Editores, 2011, 256 p.

Une anthologie bilingue (espagnol-français) de textes inédits en espagnol d'Alfred Jarry, publiée de manière indépendante au Chili par Chanchán Olibos, qui livre également des illustrations originales à « La Passion considérée comme course de côte », « L'Opium », *Pieter de Delft*, et divers fragments de *L'Amour en Visites* et d'*Ubu sur la Butte*. Si l'on ne saurait se prononcer sur la qualité de la traduction, n'étant pas hispanophone, on saluera la qualité graphique de ce petit livre et de ses très belles illustrations. Informations : www.bvdrais.cl

Article

Jill Fell, « The Fascination of Filiger : From Jarry to Breton », *Papers of Surrealism*, n° 9, Été 2011. En ligne : http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/Jill%20Fell%207.9.11.pdf

En 1948, André Breton a découvert le travail de Charles Filiger à travers un long article d'Alfred Jarry écrit en 1894 en l'honneur de cet artiste reclus. La fascination ultérieure de Breton pour Filiger a pu toutefois se fonder sur l'hypothèse erronée d'une admiration continue de Jarry. Le style naïf, médiéval de Filiger et ses thèmes religieux correspondaient à ceux de la revue *L'Ymagier*, lancée par Jarry et le critique Remy de Gourmont. En admirant le choix de Filiger par Jarry pour le seul long article qu'il a écrit sur un seul artiste, Breton ne s'est pas rendu compte que Gourmont était probablement le principal instigateur dans cette affaire. Il n'a également pas remarqué que Jarry avait perdu tout intérêt pour Filiger après avoir rompu avec Gourmont. Breton n'a pas non plus remarqué que la plupart des Filigers qu'il avait lui-même recueillis étaient d'un style géométrique, différent de celui des peintures religieuses antérieures vantées par Jarry. En dépit de la reproduction de peintures de Filiger dans des textes ultérieurs, tel *L'Art magique*, Breton admit son incapacité à expliquer son attrait pour elles. Son inclusion du nom de Filiger suivi de points de suspension dans un dossier consacré aux peintres médiumniques est le signe le plus puissant de son hésitation à évaluer cet étrange artiste dont les peintures encadraient son lit.

Thèses et mémoires

María González Menéndez, « Alfred Jarry, le Dieu Sauvage des avant-gardes », Thèse de Doctorat (Histoire de l'art contemporain) sous la direction de Serge Lemoine, Paris IV, 28 septembre 2012.

[Résumé] Alfred Jarry est connu en tant qu'écrivain, poète et dramaturge, comme le créateur d'*Ubu roi,* du théâtre de l'absurde et d'opéras bouffes. Personnalité farouche, extravagante, sauvage, il fut admiré par l'avant-garde, que ce soit par Apollinaire, Marinetti, Tzara, Breton mais aussi par de nombreux artistes. Cependant, Alfred Jarry reste aujourd'hui un inconnu de l'histoire de l'art. L'objet de cette recherche est de découvrir l'autre facette d'Alfred Jarry, celle de l'artiste, du critique d'art, de l'esthète, du prophète et de comprendre la place de l'art dans sa vie et son influence sur le milieu et la production artistique avant-gardiste. Au cours de cette étude nous chercherons à savoir pourquoi tant d'artistes divers, issus de différentes générations, lui ont rendu hommage tout au long du XX^e^ siècle. Mais aussi pourquoi Jarry et sa créature Ubu sont devenus les fétiches créatifs d'artistes comme André Derain, Pablo Picasso et Joan Miró. La question se pose enfin de savoir pourquoi André Breton voit en Alfred Jarry

un initiateur et un éclaireur esthétique dont le feu sauvage illumine le cheminement de l'avant-garde au XX^e^ siècle.

Matthieu Gosztola, « La critique littéraire d'Alfred Jarry à *La Revue blanche* », Thèse de Doctorat (Littératures française et francophone) sous la direction de Patrick Besnier, Le Mans, 12 octobre 2012.

[Résumé ; voir ci-dessus les publications] Jarry semble avoir totalement abandonné les complications stylistiques qui caractérisaient ses premiers textes lorsqu'il fait œuvre de critique littéraire à *La Revue blanche*. En réalité, l'auteur de *Messaline* continue, mais de façon extrêmement sous-jacente, à pratiquer une forme d'obscurité, elle paradoxale, dans le sens où elle est inapparente, et qui se traduit par le développement constant d'une esthétique du raccourci et par un apparent retrait de sa présence de critique jusque dans l'acte même du compte rendu, Jarry donnant toute sa place au texte commenté, en taisant cette façon qu'il a, incessamment, de le citer. Ainsi, ce travail est conduit d'une part par notre souci de faire affleurer la façon dont se fait jour l'esthétique du raccourci (Jarry procède par synthèses incessantes qui, à force d'affirmation, en deviennent soit obscures soit insaisissables) au sein de ces textes apparemment alimentaires que sont les critiques littéraires de Jarry, l'auteur du *Surmâle* présentant de véritables concrétions de sens, en lien avec la notion d'érudition, dans des domaines extrêmement divers. D'autre part, notre travail vise à montrer comment se fait jour chez Jarry le détournement de l'usage habituel de la citation, qui porte en creux une critique corrosive du statut de critique, l'auteur de *La Chandelle verte* devenant un critique qui ne s'exprime le plus souvent que suivant l'absence totale de propos critique – puisque lorsqu'il s'agit d'énoncer des « jugements », c'est en fait pour continuer de tisser une filiation avec une communauté d'auteurs desquels il se sent proche et ainsi, principalement, avec le lieu du *Mercure de France*.

Armelle Hérisson, « Le Théâtre mirlitonesque d'Alfred Jarry », Thèse de Doctorat (Littératures française et francophone) sous la direction de Gérard Dessons, Paris 8, 14 décembre 2012.

[Résumé] En 1906, Jarry projette avec l'éditeur Sansot la publication en collection de six ouvrages. Seuls deux voient le jour ; l'entreprise éditoriale est inaboutie. Mais ce qui nous est livré, alors, c'est un corpus disparate, constitué de trois opérettes bouffes, de deux pièces de la geste ubique et d'un recueil de « Spéculations » ; et c'est un titre, *Théâtre mirlitonesque*, qui consacre un genre inconnu aux qualités polémiques. Le *Théâtre mirlitonesque* est la réunion de textes de Jarry que lui-même tend à décrire comme mineurs. Les pièces empruntent aux modèles de petites formes théâtrales, opérette, théâtre de marionnettes ; les chroniques sont aux limites du littéraire ; l'écriture se nourrit des manières de la chanson populaire. Mais, à l'heure où l'idée du vers, de

la poésie et du théâtre sont en travail, le dispositif Sansot n'est pas seulement la mise au jour de la petite littérature de Jarry. Le « mirliton » est un indice polysémique, flûte assimilée à la pratique de Polichinelle, refrain populaire, mauvais petit vers, qui parle de la manière dont on représente au théâtre, dont on dit en poésie. En le plaçant au fronton du théâtre Sansot, c'est à un renversement des échelles de valeurs et des fondements du poétique et du théâtral que Jarry invite. Cette thèse tend à montrer comment, constituant les figures du « mauvais » et du « petit » en outils critiques du poétique, affirmant les qualités poétiques et dramatiques de l'indétermination, de l'approximation, de la discordance et de l'arbitraire, qui règnent en maîtres dans le système de représentation mirlitonesque, Jarry pose la question du poème et ouvre la voie à une approche nouvelle du vers et du langage.

Yanna Kor, « A new perspective on Alfred Jarry's texts : toward a 'Pata-poetics », Mémoire de Master (Études théâtrales), Université de Tel-Aviv, septembre 2011.

[Résumé] Cette étude voit en Jarry et en son œuvre, avant tout, une exception et non une règle. Tout en considérant que Jarry crée un monde de mots qui se réfère seulement à lui-même, une sorte de réalité textuelle indépendante gouvernée par les principes de la *'pataphysique* (la science des exceptions inventée par Jarry), ce mémoire propose un nouveau modèle épistémologique et herméneutique dont les outils analytiques seraient uniquement applicables aux textes jarryques. Je l'appelle la Poétique des Exceptions, la Poétique *'Pataphysique*, ou la *'Pata-poétique*. Deux textes sont au fondement de cette étude, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, qui propose le point de vue de Jarry en littérature, et *La Poétique* d'Aristote, qui fournit un modèle méthodologique pour « retenir » le chaos jarryque. Dans la première partie de l'essai, nous définissons les termes *'pata-poétiques* : *syzygie* (le moment dans lequel le monde *'pataphysique* est créé), *clinamen* (le principe de création artistique aléatoire), *ethernité* (le monde poétique sublime), *ha ha* (l'élément de base de création qui connecte la matière physique/scientifique et l'âme linguistique/poétique). Ces instruments servent d'outils analytiques dans la deuxième partie pour examiner les trois aspects du *'pata-text* virtuel : ceux de *'pata-sujet,* de *'pata-caractère,* et de *flux spatio-temporel*. Tous trois nous démontrent l'usage jarryque de la juxtaposition de divers fragments verbaux et visuels qui permettent au lecteur de recréer le texte comme il le souhaite.

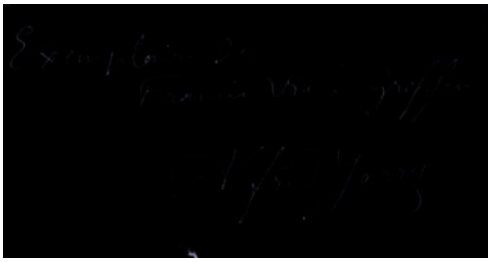
Envois

Les Minutes de sable mémorial

Deux envois à signaler sur ce volume (dans les deux cas sur vergé d'Arches) : un « Exemplaire de Maurice Beaubourg » (fig. 1 ; en vente sur ebay en octobre 2012) et un « Exemplaire de Francis Vielé-Griffin » (fig. 2 ; Christie's, 30 octobre 2012, signalé par Jean-Paul Goujon).



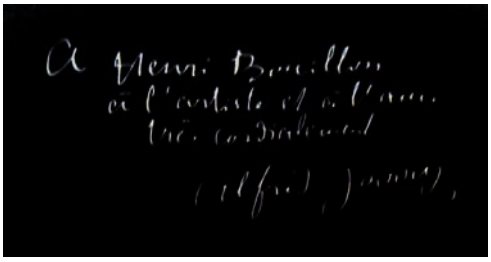
1



2

Les Jours et les Nuits

Un envoi « À Henri Bouillon, à l'artiste et à l'ami, très cordialement » (fig. 3, signalé par Alastair Brotchie) vendu par la Libraire Gilles Barbero (http://www.livresanciens-barbero.com/vitrine.php).



3

Varia

Post-scriptum et corrigendum à « Un monogramme caché dans le blason des *Minutes* »

À propos de l'écusson ornant le coin gauche du manuscrit de Jarry dans le livre d'or de l'hôtel Gloanec de Pont-Aven, que nous avions reproduit, Thieri Foulc, dans *Viridis Candela. Le Correspondancier du collège de 'Pataphysique* (8e série, n° 18, 15 sable 139 E.P., p. 88) donne ce document tel qu'il figure aujourd'hui au musée de Pont-Aven, et tel qu'il a été reproduit dans la revue *303* de Nantes en janvier 2007. Nous ignorions absolument l'existence de ce document, qui atteste que le Y est un artefact, probablement « un copeau de papier retourné », comme le suppose l'auteur. Cet écu n'est donc pas un écu échancré. Notre spéculation sur le Y et le J « vus » sur les bords de l'écu était

donc une « solution imaginaire », où plutôt l'une des solutions réelles d'un problème imaginaire. Et cela n'entame en rien l'interprétation que nous avions donnée du monogramme placé au centre de l'écu.

Alain Chevrier

Vollard/Cézanne

Le peintre François Barbâtre remarque sur son site le 19 février 2012 : « À propos de l'exposition *Cézanne et Paris* qui s'est tenue au musée du Luxembourg, jusqu'à ces derniers jours, une première remarque s'impose au sujet d'une découverte surprenante qui, à ma connaissance, n'a jamais été signalée : Cézanne a peint une gidouille au portrait d'Ambroise Vollard, son marchand ! Une gidouille au côté droit de son habit. Vollard éditeur d'Alfred Jarry ! Je laisse le soin des exégèses à tous les bienheureux satrapes et autres grands maitres du collège de pataphysique ! » [Source : http://www.barbatre.com/archives/69]

